

Y EL SONIDO SE HIZO PALABRA: ESCUCHANDO FRAGMENTOS DE ALEJO CARPENTIER

Carlos Villanueva

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Han sido muchas las orientaciones que se le han dado a los postulados musicales de Alejo Carpentier en su obra de ficción: una de ellas, la traslación de la forma musical a la literaria, fórmula agotada por improductiva; otra, la búsqueda de las raíces genésicas de la música cubana con una orientación "nacionalista-afrocubanista"; finalmente, el análisis de las pinturas musicales del cubano para la caracterización de una sociedad o de un personaje, como telón de fondo de un retrato, con una justificación antropológica o sociológica y con una orientación decididamente "política". La maestría de Carpentier en el uso preciso de la terminología y su objetividad al "poner música" a su literatura convierten su discurso, indudablemente técnico e históricamente informado, en un fondo contextual preciso y convincente, aunque distorsionado. A modo de ejemplo, hemos analizado algunos de los momentos más significativos de *El recurso del método*, en donde el fondo musical no deja de ser el reflejo de espejos deformados en función de la caracterización del personaje de un dictador y su entorno.

Palabras clave: Alejo Carpentier, Cuba, Nacionalismo, Tradicionalismo, Ópera.

ABSTRACT

There has been an abundance of observations concerning the musical postulates of Alejo Carpentier in his works of fiction: one of them, the movement from the musical form to the literary, a formula wornout through unproductiveness; another, the search for the generative roots of Cuban music with a "nationalist-afrocubanist" orientation; finally, the analysis of the Cuban's musical paintings for the characterization of a society or of a character, as a backdrop for a portrait, with an anthropological or sociological justification and with a decidedly "political" orientation. Carpentier's skill at the precise use of terminology and his objectiveness, when he "puts" his literature "to music", convert his discourse, undoubtedly technical and historically informed, into a precise and convincing background, though a distorted one. As an example, we have analysed some of the most significant moments of *El recurso del método*, where the musical background comes through as the reflexion of deformed mirrors in accordance with of the characterization of the figure of a dictator and his surroundings.

Keywords: Alejo Carpentier, Cuba, Nationalism, Traditionalism, Opera.

No hay mejor destino para el hombre que desempeñar cabalmente el oficio de hombre

Montaigne

Alejo Carpentier (1904-1980) eligió ser cubano –dijo alto y claro la estudiosa Ana Cairo en el encuentro *Alejo Carpentier y España* de 2004 en Compostela–, y desde esa opción de identidad cultural, que lo honra, se le han rendido los más altos homenajes, porque fue uno de los grandes intelectuales del siglo XX¹. No sé si a todos los presentes les quedó claro; en todo caso, compruebo que, ante cualquier nuevo

encuentro carpenteriano, alguien tiene que arreglarle a Alejo los "papeles de extranjería"². Quizá haya de alcanzarse notoriedad para que aquella legítima elección de identidad se cuestione, se remueva y hasta se ponga en duda.

En todo su posicionamiento ensayístico, histórico, o crítico hay una carga implícita de contenido político (algo tan sencillo como querer cambiar el mundo que le rodea); pero Carpen-

tier, además, elige las armas estilísticas adecuadas, las emplea con una singular destreza y es coherente en el uso de recursos estéticos a la hora de emitir y lexicalizar eslóganes y fórmulas que bien podrían cambiar/haber cambiado su querido mundo cubano. Era su particular utopía de querer desempeñar el papel de hombre.

Hoy hablaremos de "sonorización musical" en la obra literaria de Alejo Carpentier, con el pensamiento puesto en mis hermanos cubanos de la Biblioteca Nacional José Martí, de la Universidad de la Habana, del Instituto de Literatura y Lingüística, y de la Fundación Alejo Carpentier. Y en las gallegas, ya cubanas, de la Cátedra Alejo Carpentier de la USC.

Crítico en los años del "minorismo"

No debió sorprender a nadie la agilidad y agudeza de pluma del joven Alejo, que ya desde 1921 frecuentaba con su padre las redacciones de los periódicos habaneros. Firmando con seudónimo (el nombre castellanizado de su madre, Lina Valmont)³, o ya con el suyo propio, en el otoño de 1922 salen las primeras tiras: en *La Discusión*, un diario menor según él; en 1923 en *Chic*, *El Universal*, y una colaboración en *Carteles*. En 1924, escribe para *El Universal*, *La Nación*, *El País* y *El Heraldo*, y para el mensual, muy prestigioso, *Social*. Accede a los 19 años a la jefatura de redacción de *Carteles*⁴. Tomando notas entre bambalinas, visitando las salas de exposiciones, o recensionando libros, Carpentier alcanza enseguida el reconocimiento de su círculo de amigos (y el de sus enemigos), como persona sólida, al tanto de las novedades de la vanguardia, y muy crítico con la "pasadista y edulcorada" cultura burguesa a la que fustiga desde sus primeros apuntes; su discurso y sus recursos acabarán lexicalizándose en su "etapa minorista", con la pretensión finalista de transformar esa sociedad: tanto a los productores de arte como a los receptores⁵.

Son "amigas", significativas y oportunas las palabras de Nicolás Guillén sobre la aportación del combativo periodista⁶:

En el madurar y crecer de la cultura cubana durante la primera mitad de esta centuria, nadie, creo yo, disputará a Carpentier

un papel preeminente, casi solitario... Alejo no sólo nos mantuvo siempre en comunicación con medios culturales extranjeros al nuestro, sino que halló a toda hora el modo de divulgarlos, como un infatigable animador. Así lo vemos reflejar durante los años 20 (a pesar de que los suyos eran cuatro menos que el siglo) los llamados entonces movimientos de vanguardia, sobre todo en música y literatura... La tribuna de Alejo Carpentier tuvo en casi todos los periódicos de La Habana, especialmente Carteles y Social, fue siempre un vínculo claro y esclarecedor de las novedades vigentes o iniciales en otros mundos bien alejados del nuestro.

Aunque del propio grupo "minorista" surgen posturas más distanciadas y algo severas hacia Alejo, consecuencia, a nuestro entender, de la propia convivencia habanera, de la peripecia del Grupo tras su disolución, y de los rescollos ya casi extinguidos de la orientación etnicitaria "africanista", temas sobradamente estudiados. Recogemos el parecer de Juan Marinello, minorista de primera generación, en registro de 1937, que patenta esa etiqueta, tan usada por unos y otros, del perpetuo peregrinar de Carpentier en tierra propia⁷:

Alejo Carpentier es, como se sabe, una de las sensibilidades más finas y cultivadas de las nuevas generaciones. Su curiosidad generosa iguala a su capacidad técnica. Es tan artista como hombre de letras, tan ansioso de su primitivismo como esclavo de refinamientos. En relación con lo cubano se agrava esta posición contradictoria. Vivió entre nosotros largos años; partió hacia París en la primera juventud, pero acusada ya, en armoniosa precocidad, su personalidad artística. Tenido en La Habana como extranjero... vivió entre nosotros una peregrina indefinición: lo criollo le atrajo poderosamente; sintió de cerca lo africano trasplantado a la Isla, el son del mulato, el tono coloquial, pero no supo redimirse la extranjería. Impelido por su sed artística y su hambre inquisitiva trabó contacto esotérico con nuestros negros y

frecuentó cabildos y bembés. Los vio por dentro, pero no se metió en ellos; les sorprendió el perfil, les robó el acento, no les llegó a las vísceras recónditas. Si para muchos cubanos blancos y aún para algún cubano negro, la intimidad afrocriolla en sus valores más definidos, es teatro y pictoricidad, ¿no habría de serlo para un adolescente nacido en la vieja cultura y que había ido hacia lo negro como una fiesta de los sentidos y una prueba de sus capacidades cultas?

A este respecto, las opiniones resultan cambiantes en función del año de emisión o de la propia orientación de los autores, que, en todo caso, siempre ensalzan la gran categoría y altura intelectual del joven Carpentier⁸. Como vemos, son diferentes y variadas las lecturas que se han hecho a la actuación e implicación social, cultural y política de Carpentier y de los Minoristas, tanto por los propios componentes del grupo, durante o tras la disolución del mismo, como, años más tarde, por estudiosos de aquel período, tema apasionante de necesaria y permanente actualización. De un extremo al otro, seguimos a Th. Brennan, F. Janney, Müller-Bergh o R. González Echevarría, en una línea valorativa más esteticista; y del otro, a J. A. Portuondo o A. Cairo, en una lectura más "dialéctica", y consecuente con la actuación política de Alejo, abierta y publicitada tras pasado el año 1959⁹.

Como indica J. A. Baujín¹⁰:

Se trata de una caracterización del muchacho Carpentier, que, en líneas generales, mantiene plena vigencia durante toda su vida. En primer lugar se apunta al caudal de información que el joven veinteañero posee; informa sobre su espíritu atento a la novedad típica del arte vanguardista en el que estaba enrolado..., sobre su sed descomunal de arte, de literatura; sobre su saber depurado en tres campos de actuación que interconectará constantemente: las letras, la plástica y la música. Subraya su papel como promotor de la cultura, de las ideas avanzadas. Pero además, marca su solidez de formación que le permite establecer los vínculos entre la tradición y el presente.

Estoy de acuerdo, en todo caso, con J. A. Portuondo¹¹ en que "las crónicas de Carpentier contribuyeron a despertar y mantener viva la inquietud intelectual de un país en el que iban agravándose, desde Menocal hasta Batista, las condiciones de existencia social y, por ende, cultural...". Al menos, el escritor cubano pone todos los medios para mantener encendido ese fuego hasta su muerte, como lo veremos plasmado en su impecable y preciso lenguaje literario-musical. Otra cuestión bien diferente es el análisis político e intelectual que pueda derivarse de supuestas actuaciones o intenciones,





camino crítico que aún no ha comenzado a trazarse en el caso de Carpentier y que seguramente tardará años en arrancar¹².

Nos llama la atención, en aquellos primeros años de turbulencia cultural, el gran número y variedad de revistas musicales, periódicos con crítica musical, boletines, escritos y panfletos diversos existentes en la capital cubana, en muchos de los cuales Carpentier colaboró: entre otros, *La Sociedad Filarmónica de La Habana* (1910); el *Magazine de la Bohemia* (1913), de Miguel Quevedo; el *Boletín de Música*, de Cosculluela (1914); el *Magazine de Música*, de Cosculluela (1922); la *Gaceta de las Bellas Artes* (1923); la revista *Pro Arte Musical* (1924). De periódicos y revistas semanarios los ya apuntados: *Social*, *El País*, *Diario de la Marina*, *Carteles*, y *Bohemia*, entre otros. Además de *Musicalia*, del matrimonio Quevedo-Muñoz, y *Conservatorio* como revistas especializadas¹³.



El explosivo proceso periodístico de Alejo Carpentier, además de los resultados objetivos que nos depare su lectura, constituyó su plataforma como referencia de intelectual de prestigio, probeta de ensayos de sus formulaciones intelectuales sobre cultura, sociedad, nacionalismo..., "taller experimental" —como dice Baujín— de búsquedas estilísticas en función de objetivos más ambiciosos¹⁴. En suma, un paciente proceso de afinación en la génesis carpenteriana durante la cual irán cambiando las proporciones y tiempos de cocción; no los productos ni los receptores.

El periodismo es asumido por Carpentier, también, como el podio ideal para cumplir su encomienda de revelar, instruir y educar a un continente, desfasado y latiendo a destiempo en la marcha de la historia, en las nociones y los derroteros más avanzados del arte y del pensamiento en general (...). Ello le permite, a la vez, introducir en la praxis diaria transgresiones eficaces, a través de contaminaciones de recursos procedentes de otros espacios como el ensayo y la ficción narrativa. De la misma forma, el periodismo late positivamente en sus empeños teóricos, ensayísticos y narrativos¹⁵.

La Sociedad de Folklore y el "afrocubanismo"

Los primeros compromisos periodísticos de Alejo Carpentier le llevan a realizar críticas teatrales y literarias, a cubrir exposiciones o a comentar la actividad social habanera... trabajo de calle en el que, además, se escuchaban los grupos soneros y el latido musical de La Habana profunda; pero tras su incorporación a la *Sociedad de Folklore*, fundada en 1923 por Fernando Ortiz, Alejo orientará también sus pasos de "curioso impertinente" hacia otras formas musicales asociadas a las fiestas, populares, religiosas o iniciáticas, en casas, solares o al aire libre¹⁶.

Nos informa Fernando Ortiz de aquellas celebraciones¹⁷:

...Tenía lugar en La Habana y Santiago, como en otras ciudades de Cuba [...] En esa bulliciosa fiesta [los negros] salían a

las calles y plazas para llevar a cabo las ceremonias tribales que ellos realizaban en África una vez al año y aquí sólo les eran permitidas públicamente [...] con el beneplácito y auxilio de las autoridades, como una catarsis de sus peligrosas tensiones sociales. Cada "nación" sacaba sus procesiones con sus reyes, sus cortejos, sus dignatarios y sacerdotes, sus músicas y cantos, sus bailes, sus ritos y figuras con sus atavíos ceremoniales.

La orientación de Carpentier será monotemática, a partir del encuentro con Ortiz y el grupo de la *Sociedad de Folklore*: "por un lado la indagación en fuentes autóctonas como fuerzas motrices del hecho creador, y la atención a las maneras contemporáneas del lenguaje artístico, a la consecución de un oficio actualizado"¹⁸. Su papel será, a partir de aquel momento, el de cronista y propagador de esos principios genéticos, y el de inspirador de toda la acción cultural a favor de la música "afrocubana", dándole un valor universal a una expresión artística que había suscitado rechazo o, en algunos casos, una visión superficial; y desde luego, y según las tesis que se combatían en la *Sociedad de Folklore*, mucha carga de racismo, no sólo en la Europa colonialista o neocolonialista, sino también en la clase dominante cubana.

Ya en 1923, en *La Discusión* (2 de agosto), Carpentier escribe encomiásticamente sobre el gran significado del folklore cubano, lo cual también se extiende a las obras de autores cubanos, como Cervantes (en *La Discusión*, 19 de mayo) con muy elogiosos calificativos a este autor, al que dedicará en su *Historia* un capítulo entero. Sus crónicas parisinas y venezolanas sobre aquel período trascendental están llenas de anécdotas: búsqueda de "soldados de élite" para la batalla etnicitaria (A. Roldán y A. García Caturla), creación de la Filarmónica de La Habana, con Pedro Sanjuán Nortes como director, campañas de prensa, polémicas, estrenos y orientación de la nueva vanguardia con su serie de artículos sobre la "nueva música". Su fijación strawinskiana es también muy temprana; ya en 1923, con 18 años, anuncia en *La Discusión* la vuelta al "clasicismo"¹⁹:

¿Qué surgirá para la música de esta efervescencia artística? Difícil es preverlo. Pero guiándonos por la ley de reacción que siempre opera en las artes, es probable que dentro de algunos años, haya una vuelta al Clasicismo y a la simplificación técnica. Yo, por mi parte, lo deploraría. Soy admirador ferviente de los compositores modernos, cuyas obras me producen mucha más emoción que todas las producciones de los maestros de antaño o los que han cultivado géneros puramente melódicos.

Para Carpentier hay, pues, una necesidad de recuperación, de rehabilitación, de revalorización (consciente de la riqueza que posee esta música y con una carga política innegable, además de simbólica)²⁰. No faltaron en aquel momento (en especial tras la ruptura del grupo minorista) quienes vieron a Carpentier disfrazado de turista *dandy*, superficial e interesado por una orientación primitivista en el arte, tal como en Europa se practicaba, y tratando de resolver a un tiempo el colapso romántico del siglo XIX mediante una orientación virgen e inédita del nacionalismo cubano. Lo autoproclama Marinello en 1937²¹:

Nuestra inveterada inclinación a corear el último grito literario de Francia o de Alemania determinó en los escritores isleños una expectación alborozada por lo africano. Por primera vez el impulso extranjerizante nos jugó una buena partida. El camino hacia París, hacia Berlín, hacia Blaise Cendrars o hacia Leo Frobenius, nos condujo a nuestra propia casa. Buscando lo extraño dimos con lo propio, algún tesoro oculto debía esconderse bajo la piel oscura cuando el mundo todo se daba a su hallazgo.

Siendo muchos los estudiosos, Janey o González Echevarría entre ellos, que en la actualidad postulan esta línea esteticista de "ennegrecimiento carpenteriano"²², opino, por mi parte, que Alejo mataba dos pájaros de un tiro: luchaba desde su atalaya crítica contra la "sociedad racista" y contra el "blaqueamiento cultural" de Sánchez de Fuentes, a partir de unos princi-

pios supuestamente basados en una metodología genética de fundamento antropológico, al tiempo que, por otro lado, proponía un cambio social a partir de un nuevo posicionamiento estético desde la célula del folklore negro: "en suma, la elección muy cuidada de argumentos para la construcción de una "etnicidad objetiva"²³. Tras la muerte temprana de Amadeo Roldán y de Alejandro García Caturba, tras su prolongada estancia en Venezuela, y la aparición, entre tanto, de un nuevo foco de valores cubanos en torno a la línea estética de José Ardévol, Carpentier fue librándose del rígido corsé afrocubanista, lo que coincidirá con una mayor implicación en su compromiso como escritor de ficción y una cierta abstracción de sus fórmulas musicales para conseguir "mejorar la sociedad"²⁴.

El público habanero y la vanguardia

Carpentier hace, desde su entrada en la prensa habanera, una auténtica declaración de guerra al repertorio sinfónico y operístico de la alta burguesía, acomodada en las grandes sociedades, como *Pro arte*, o las Sociedades de Ópera de la capital; de ahí que su única contrapartida sea la creación de un grupo de elite preocupado por la divulgación de la música de vanguardia y por la creación de la "genuina música cubana" (o sea, afrocubana).

Escribe Carpentier, en 1926²⁵, acerca del gran acontecimiento que supuso el estreno de la *Obertura sobre temas cubanos*, de Amadeo Roldán, entusiasmo acompañado del consiguiente escándalo en el sector más conservador, proveniente no sólo de la calidad del "material musical"

sino principalmente de la sana orientación estética que pone de manifiesto, indicándonos el camino más fecundo e interesante que pueden seguir nuestros jóvenes compositores, el único que habrá de conducirnos a una alta finalidad de sólida creación... La exhuberancia de nuestro folklore, con su ubérrimo patrimonio de ritmos y polirritmias, su caudal incaptado de melodías, estaba del todo hecha para fascinar a nuestros compositores (...)
Mas, no cabe error acerca del verdadero

carácter de la obra. El concepto que del folklorismo tiene Roldán es totalmente ajeno al vulgar sistema que consiste en sublimar algún SON o en escribir una RUMBA para gran orquesta. Análogamente a Falla, Roldán cree que la inspiración popular debe utilizarse haciéndola sufrir un intenso trabajo de elaboración, purificándola, modificándola en ciertos aspectos, a fin de transformarla en una materia ligera, dúctil, apta a dejarse imponer los moldes de la forma, sin la cual no puede existir verdaderamente la obra.

El repertorio a combatir era –¡qué duda cabía!– todo aquel edulcorado romanticismo de la ópera italiana del XIX, del *belcantismo* al tardo romanticismo pucciniano; y sin miramientos (aunque me imagino que sufriendo interiormente al tener que proclamarlo) se hostigaba a toda aquella música "sentimental y exhibicionista": desde Beethoven hasta Tchaikowsky. Una campaña anti-romántica, tan típicamente "minorista"–y muy orteguiana, aunque no le guste reconocerlo a Carpentier– en la revisión de valores falsos y gastados, y en la valorización del arte propio²⁶, que vemos reflejada en toda su producción periodística desde la Habana, París o Caracas, en sus ensayos y, como fórmula eficaz de crear telones musicales, en la caracterización de personajes o ambientes en sus obras de ficción.

Nos lo corrobora el propio Carpentier²⁷:

Todo era ópera italiana en los años 20; hoy los jóvenes de veinte años se asombran ante el odio que los hombres de mi generación llegaron a concebir por la ópera italiana...

O con esta otra célebre confesión de 1951²⁸:

Transcurrían los años 1925, 1928, 1930. En México, los "estridentistas", guiados por Maples Arce, el poeta de los Andamios interiores, lanzaban manifiestos encabezados por este grito: "¡Chopin a la silla eléctrica!". En Madrid publicaba Guillermo Torre sus Literaturas europeas de vanguardia. En La Habana los jóvenes clamaban: "¡Abajo Beethoven!"... Época fabulosa del vanguardismo, cuando el



compositor prefería el pateo a los aplausos, y el pintor aspiraba, como suprema recompensa, a que los visitantes de exposiciones laceraran sus cuadros... Época fabulosa, ciertamente. Pero época en que éramos todos de una ignorancia increíble. Teníamos razón en todo lo que afirmábamos –y el tiempo se encargó de reiterar esa verdad–, pero estábamos equivocados en cuanto negábamos. Habíamos abierto los oídos a la música de Debussy y Stravinsky... Nuestro mayor enemigo era el romanticismo, porque era inmediato, lo que traíamos todavía pegado a la espalda, sin observar que nuestra actitud, en todo, era esencialmente romántica –salvo en lo de la tristeza. Pero como en los conciertos se escuchaban sinfonías románticas, y en los teatros se cantaban óperas románticas, habíamos inventado toda aquella dialéctica de la asepsia, la belleza del rascacielos, el lirismo de la velocidad, la necesidad de un orden nuevo, que marcó a todas las revistas juveniles de la época, sin dejar indiferente a la ya muy respetable Revista de Occidente de Ortega y Gasset. Esa fiebre, que empezó a ceder a partir del año 1930, hizo crecer a toda una generación en un caso de total desconocimiento del pasado. Negábamos a ciertos autores de ayer, sin conocerlos, por obediencia a lo actual, por acata-

miento de consignas, porque manifestar la menor admiración hacia un terceto de Dante, era desertar de la vanguardia y ponerse en ridículo...

La ópera

La ópera, como queda dicho, adquiere una notable presencia en la obra carpenteriana, tanto en la periodística como en la de ficción: en la crónica diaria, para ir afinando, para ir incordiando, para negarlo todo... En la obra de ficción para crear unos magníficos telones de fondo (de fondo musical, auténticas "bandas sonoras") que son, al tiempo, eficaces y certeros definidores del marco social y del carácter de los personajes, sin necesidad de desgastar la palabra por largos vericuetos: llega con unos cuantos "sonidos referenciales", alimentados de la complicidad necesaria por parte del lector. Carpentier, en estos casos, no hace concesiones: usa su profundo saber musical sin tamizarlo o sin considerar que el lector no entenderá su metalenguaje; la realidad es que sus páginas musicales están llenas de encanto en su decisión de no "traducirlas", como hacen Romain Rolland o el propio Thomas Mann.

La obra más refinada y densamente poblada de referencias a la ópera y a la vanguardia musical es, sin duda, *El recurso del método*²⁹. La reflexión del "Académico", recién llegado a París, resulta eficazísima para mostrarnos, con

cuatro pinceladas, el amueblamiento interior del consejero del Primer Magistrado, con un cierto trasfondo orteguiano ("La deshumanización del Arte") y una cita culta y misteriosa hacia el venezolano-parisino Reynaldo Hahn, músico de salón, operista menor, y amigo de Marcel Proust, lo que le reporta una butaca en primera línea de relato y permite a Alejo encuadrar el gusto "salonier" del narrador:

Por suerte, vuelve a sonar arriba, el Für Elise. Y agarrándose de lo que suena, lamenta el Académico los desvaríos de la música moderna –o llamada "moderna"– que haciéndose un arte cerebral, deshumanizado, álgebra de notas, ajeno a cuanto signifique sentimiento (oiga usted lo que compone el equipo de la Schola Cantorum de la Rue Saint-Jacques), traiciona los eternos principios del melos. Hay excepciones, sin embargo: Saint-Saëns, Fauré, Vinteuil, y, sobre todos, nuestro querido Reynaldo Hahn –nacido en Puerto Cabello que mucho se parece al surtidero de la Verónica. Sé que mi "paisano" ("paisano" me llama siempre, con su blando español acriollado, cuando nos encontramos en alguna parte), antes de haber escrito sus sublimes coros para la Esther de Racine, había estrenado, años atrás, una finísima ópera llena de nostalgias del trópico natal... (p. 99).

La encantadora Ofelia, personaje *snob* y desinhibido donde los haya, hace planes para ir a Bayreuth a la apertura de la temporada wagneriana; un recuerdo-homenaje al músico alemán creador de la obra de arte total, la fórmula pura del nacionalismo teatral, y cuya lucha titánica por abrirse paso en la escena constituye uno de los capítulos más imponentes de la historia de la cultura occidental: hay un homenaje implícito de Carpentier hacia este autor tan discutido y ya indiscutible en los años de *El recurso*. En estas líneas, con Ofelia como protagonista de comedia, están condensadas todas las cuentas pendientes que Alejo pasa a la memoria histórica, precisamente con ocasión de la representación de la ópera *Tristán e Isolda*:

Colmándome de ostentosos mimos, Ofelia me pidió permiso para irse de viaje

aquella misma noche, después de la obligada merienda en el Polo de Bagatelle. Quería asistir a la temporada de la ópera wagneriana de Bayreuth que, el martes próximo, se iniciaría con Tristán e Isolda. —"Oeuvre sublime!– exclamó el Académico, dándose a tararear el tema del Preludio, con gestos de quien dirige una orquesta invisible. Habló luego de la sobrehumana voluptuosidad del segundo acto, del gran solo de corno inglés del tercero, de la progresión cromática, paroxística, casi cruel en la intensidad de su ascenso, del Liebestod, preguntando a mi hija si sería grato ser recibida en la villa Wanhfried [el Académico le extiende una nota para Sigfrido Wagner]... Que saludara afectuosamente a Cósima de su parte. Le advertía que los asientos del Festspielhaus eran bastante incómodos. Pero la peregrinación a Bayreuth era algo que toda persona culta tenía deber de realizar aunque no fuese más que una vez en la existencia (103-4).

Tristán e Isolda era su obra fetiche, la adecuada para concurrir a este homenaje: su recuerdo al artículo "Musicalia", de Ortega y Gasset³⁰, el sentimentalismo en estado puro, y el cambio conceptual, sociológico (y hasta físico en el propio teatro de Caracas) que supone su representación..., conceptos y referencias que podemos leer "in extenso" en su espléndido ensayo *Tristán e Isolda en tierra firme*³¹.

El tercer fragmento que hemos escogido de *El recurso del método* está dedicado de lleno al recuerdo del público habanero (a través de la sombra musical que proyecta), al que Carpentier tanto hostigó en sus crónicas juveniles; un público carnavalesco capaz de aclamar los excesos de los solistas e incapaz de reconocer y aclamar una obra tan exquisita como *Peleas et Melisande*, de Debussy. El Primer Magistrado, ahora de paso en Nueva York para apagar una de tantas asonadas, se convierte en el protagonista, y con su discurso, tan técnico y de fino humor carpenteriano, se transforma en el portavoz y paradigma de un aficionado atrofiado por el *belcantismo*, incapaz de comprender la vanguardia, lo que, según el pensamiento de

Ortega y Gasset, aún irrita más al receptor, al comprobar que no alcanza a comprender la intención del mensaje:

Y como nada apremiante había de hacerse aquella noche, el Primer Magistrado, muy aficionado a la gran ópera, quiso escuchar un Peleas y Melisenda que se ofrecía en el Metropolitan Opera House, con la famosa Mary Garden en el papel principal. Mucho le había hablado el Académico, amigo de aquella partitura, que debía ser muy buena ya que, muy discutida al principio, tenía en París unos fanáticos admiradores a quienes el travieso maricón de Jean Lorrain había calificado de Peleastas... Se sentaron, pues, en primera fila, alzó su batuta el director, y una enorme orquesta que tenían ahí, a sus pies, empezó a no sonar. A no sonar, porque de ella se desprendía un murmullo, un estremecimiento, un cuchicheo de nota aquí, nota allá, que no llegaba a ser música. –“¿Y no hay obertura?” –preguntaba el Primer Magistrado. –“Ya viene, ya viene” –decía Peralta, esperando que aquello empezara a crecer, a levantarse, a definirse, desembocando un fortísimo: “También Fausto y Aída comienzan así, como quien no dice nada; así (creo que a eso llaman sordina) para preparar mejor lo que viene después”. Pero ya se alzaba el telón y se estaba en lo mismo. Esos músicos –estaban ahí, atentos, numerosos, puestos los ojos en las particellas– no acababan de hacer nada. Probaban sus lengüetas, sacaban la saliva de las trompas dando una media vuelta al instrumento, hacían vibrar una cuerda, barrían el arpa con la punta de los dedos, sin llegar a concretarse en una segura melodía (115).

... Y cuando se llegó, por fin, al último intermedio, el Primer Magistrado estalló: “Aquí nadie acaba de cantar; nadie es barítono, tenor o bajo... No hay un aria... No hay un ballet... No hay una escena de conjunto... Y el carajillo ese, americana nalgona vestida de niño, que mira por una ventana lo que pasa en el cuarto

donde, no hay que decirlo, el jovencito buen mozo y la rubia de pelo largo están en lo suyo.... Y el cabrón de abajo que se desespera. Y el viejo ese, con cara de Carlos Darwin, que dice que si fuese Dios se apiadaría del corazón de los hombres... (116).

El capítulo del aniversario del Centenario de la Independencia, que prepara con esmero en sus números musicales el propio Primer Magistrado, es uno de esos telones decriptivos que Carpentier “pinta” con esmero. Como dice Graziella Pogolotti al referirse al telón musical de *Numancia*³²: “la música merece un comentario aparte. Entre alternativas extremas, el desbordamiento operático y un discreto, inaudible, acompañamiento musical, la solución se encuentra en la refuncionalización del lenguaje sonoro, integrado al sentido general de la puesta en escena. Prescinde por ello de un fácil historicismo. Apela a distintas fuentes ibéricas y también a una disimulada presencia rítmica asociada a la rumba. El asunto tratado trasciende la referencia histórica. Se coloca en el tiempo presente. Sustentando un acontecimiento local concreto, se universaliza”.

En esta ocasión, al plasmarlo en *El recurso*, aprovecha Alejo su erudición, sus ansias de venganza retrospectiva (una suerte de sueño hecho realidad), su instinto musical y sus años de bambalinas, para traernos una precisa sucesión de músicas, de protagonistas, de públicos y de ambientes: una auténtica “sonorización literaria” en una síntesis mágica de muchas de aquellas crónicas periodísticas anteriores: Wagner, la *Schola Cantorum* de París, la música italiana del XIX, los grandes divos..., con el *crescendo* de una “orquestación literaria muy cargada” y el caos final, con Caruso, disfrazado de egipcio, arrestado en una comisaría cualquiera huyendo del “pandemonium” como un ciudadano más:

El gran Enrico Caruso, ante todo, de chaleco cruzado y diamante en corbata, Borsalino gris claro y mancuernas de platino, amable, verboso y campechano, y que, aturdido por tantas solicitudes y halagos, equivocándose de lugar, saludaba como general a un cabo segundo, trataba de

excelencia al jefe maletero, descuidaba al ministro verdadero para abrazar al melómano con cara de ministro (...) Día y noche trabajaron los sastres de la capital, a tijeras forzadas, en paños de frac y chalecos de piqué, mientras las costureras corrían de prueba en prueba para terminar o retocar esto o aquello, alargar faldas, rebajar escotes, reajustar el vestido de la esmirriada por alguna pasión de ánimo, estirar las costuras de la obesa, anchar el traje de la empuñada, actualizando, modernizando —adaptando los pasado de moda a la línea de los últimos figurines (298-9).

...Con miembros de estudiantinas y orfeón se constituyeron los coros; trabajaron los músicos mejores del país, al fin reunidos en orquesta, bajo la dirección de un boloñés de genio atroz que, sin detener por ello la ejecución de un pasaje, daba, a gritos, indicaciones del tipo de: "Fa sostenido cabrón"... "Negra con puntillo, miserable"... "Dolce ma non pederasta" (esto para el preludio de La Traviata), "Allegro con coglioni" (esto para la ópera de Carmen), afirmando a todas horas —y con ello remedaba a su maestro Toscanini— que más valía vivir entre chulos y putas que andar con músicos (299) (...) Y, mientras tanto, entre martillazos, regañones, imprecaciones, accidentes, decoraciones rotas, escotillones que no funcionan, lanzas perdidas, accesorios dañados, una rueda dejada en Italia, reflectores inadecuados, humos diabólicos que nunca salían a tiempo, una invasión de ratas en los camerinos, disenterías, cólicos de mayos, flores que daban alergia a la soprano, una pelea por faldas mulatas entre Mansueto y Nicoletto, contratos rotos y vueltos a firmar, una bofetada del violín concertino al segundo fagote, infinitas quejas, varias afonías, dos forúnculos debidos al clima, los mosquitos, trajes manchados, lluvias tropicales, una herida, nuevas afonías, ronchas y sarpuillidos, se fue construyendo un Fausto en tal grado impresionante y memora-

ble que sus portentos pasaron, de inmediato, a las trovas decimistas y payadores, para asombro de quienes no se hubieran enterado...

La Traviata de María Barrientos llevó al público al colmo del gozo: el "Brindis" tuvo que ser cantado tres veces ante aplausos que no dejaban seguir la partitura adelante; la gran escena del viejo Gernont y Violeta promovió los discretos llantos del caso, y, al final, fueron tantas las flores arrojadas al escenario que los intérpretes, al saludar, hollaban el suelo de rosas, nardos y claveles... Y la temporada prosiguió triunfalmente con La Favorita, Marta de Flotow (uno de los grandes éxitos de Caruso), Hamlet, de Ambrosio Thomas, Rigoletto, La Sonámbula... El Primer Magistrado estaba feliz. La ópera había transfigurado la capital. Después de las funciones los cafés elegantes se llenaban de un público que lucía lo más caro y centelleante que pudiese verse en alhajas y atuendo —público que era contemplado desde la calle por un pueblo asombrado de tener ahí, al alcance de la mano, como quien dice, un mundo de lujos que sólo habían imaginado hasta ahora a través de las novela rosa, películas de ambiente millonario o las portadas de Vanity Fair vistas en quioscos de periódicos (300) — "Nos vamos haciendo gente, Peralta; nos vamos haciendo gente" — decía el Presidente, mirando hacia la suntuosa platea donde, en los entreactos, sólo se hablaba en términos de raconto, portamenti, fiato, tessitura y arioso (...).

Los revolucionarios locales empiezan a lanzar consignas durante las siguientes representaciones: primero en una Tosca, a la muerte de Scarpa; luego en Andrea Chenier, en Hernani o Aída, donde ponen petardos en pleno foso de la orquesta. Aquí nos hallamos:

Y llegábase a la gran escena final, con doscientas personas entre columnas y palmeras, Horus y Anubis, con el Nilo por fondo —un Nilo sembrado de bombillas eléctricas— cuando un terrible estampido

sonó en la fosa de la orquesta, bajo el aparato de la batería, echando a volar los platillos, cajas, panderos y timbales, en una repentina expansión de humos blancos. Una segunda bomba estalló tras de los contrabajos, promoviendo la fuga de los músicos que subían al escenario, trataban de huir por la platea, se metían en los palcos, acreciendo el pánico de un público que se atropellaba hacia las salidas, saltando sobre las butacas, empujando, gritando, embistiendo, pateando a quien cayera, mientras, arriba, entre las bambalinas que les caían sobre las cabezas, corrían, luchaban, peleando por llegar a las puertas de la calle (...) (302).

Llamaba su Excelencia, el señor Ministro de Italia. Avisaba que Enrico Caruso, arrestado en la calle por un guardia, está detenido en la Vª. Estación de policía, por llevar disfraz fuera de carnavales; y disfrazado de mujer, y maquillado de ocre, con boca y ojos pintados –detallaba el Acta– lo cual le hacía caer bajo el peso de la Ley de Represión de Escándalo y Defensa de la Moral Ciudadana, cuyo artículo 132 preveía una pena de treinta días de prisión por atentado a las buenas costumbres y comportamiento indecoroso en la vía pública, con agravación del castigo si ello se acompañaba de una manifestación evidente de homosexualidad en el atuendo y aspecto personal, que, en este caso, estaba ilustrado por un tocado a rayas horizontales puesto sobre la frente, aros labrados en las orejas, pulseras de fantasía, y unos collares colgados del cuello, con adornos de escarabajos, amuletos, dijes y piedras de colores que –según el informe policial– eran seguro indicio de mariconería... (304).

Es mucho lo que se ha escrito sobre la pericia de Carpentier, y el propio autor se encargó de recordarlo en sus innumerables crónicas y ensayos: la importancia que tiene la música para fijar en el lector ambientes, historias y memorias. El autor cubano se forjó en el reportero teatral: todos los días de su vida de periodista se

sentó a escribir y a reflexionar sobre lo visto y escuchado aquella noche: conciertos, óperas, cabaret, grupos populares, o ceremonias religiosas. Su precisión en la sonorización musical de un ballet, una cantata o una obra de marionetas, le permitió posteriormente profesionalizarse en la sonorización de publicidad, de obras para la radio o para el teatro, en Francia o en Venezuela. Alejo insiste en sus escritos y entrevistas en la proximidad de este trabajo técnico a su labor de escritor.

Aquel ejercicio reporteril, con tanta prueba y tanta aproximación a la “afinación precisa” de las ideas, y este oficio en la radio le ayudarán a la hora de crear las esplendorosas páginas en las que la música alcanza pleno protagonismo: y no tanto por la supuesta estructura musical de su prosa –tema tan recurrente como estéril en los diferentes estudiosos de Carpentier– cuanto por el papel “político” de cada música para definir un personaje, una sociedad o todo un país; la responsabilidad de precisar cada detalle, de reforzar cada rincón de un guión. A la inversa, Alejo se convierte en un gran “orquestador” de la ficción –lo que el llama el papel de la música-calendario– al poner cada partitura y cada compositor en el sitio adecuado, con precisión y sencillez, en el salón de las señoritas Cotapos, de *El arpa y la sombra*, o con “barroquismo” y complejidad, como vimos en estas páginas de *El recurso del método*, o de *La Consagración de la Primavera*, obra ésta que bien se merece una edición crítica estrictamente de su “banda sonora”; o en auténticas lecciones de musicología, como en los *Pasos perdidos* o en *La Música en Cuba*.

En 1978, Carpentier vio llevada al cine su obra *El recurso del método*, bajo la dirección del chileno Miguel Littín, obra que aquel mismo año se presentó con éxito en el Festival de Cannes. En el Fondo Carpentier de la Biblioteca Nacional José Martí [BNJM CM258], encontré el pasado otoño de 2003 una carta muy ilustrativa de Carpentier interesándose por la banda sonora de su novela, preocupado como estaba porque el músico asignado para dicha tarea, el prestigioso guitarrista, compositor y director de orquesta Leo Brower, no diese con la música adecuada y precisa. La reproduzco por el interés que para nuestro tema encierra:

París 12 de febrero de 1978

Mi querido Alfredo,
(...)

- La música de la película.

Michel Ray me dice que ya está sumamente adelantado el montaje, y que ahora va a proceder a la sincronización.

Yo tengo confianza absoluta en el talento de Leo Brower. Pero me extraña que no me haya pedido algunos datos, porque la música desempeña un papel capital en mi novela, como elemento que precisa las fechas de la acción. Y no creo que Leo tenga ni conozca esas músicas. Él puede acompañar las escenas como considere mejor. Pero hay un elemento música-calendario que no debe olvidarse. Las escenas de París, justo anteriores a la Primera Guerra Mundial, deben acompañarse en ciertos casos (en el burdel, sobre todo) de músicas inequívocas como el vals "Amoureuse" de Rodolphe Berger, que fue un éxito mundial de 1900 a 1914.

Cuando termina la guerra, Yes, we have no bananas y Titina (que fue una peste en La Habana).

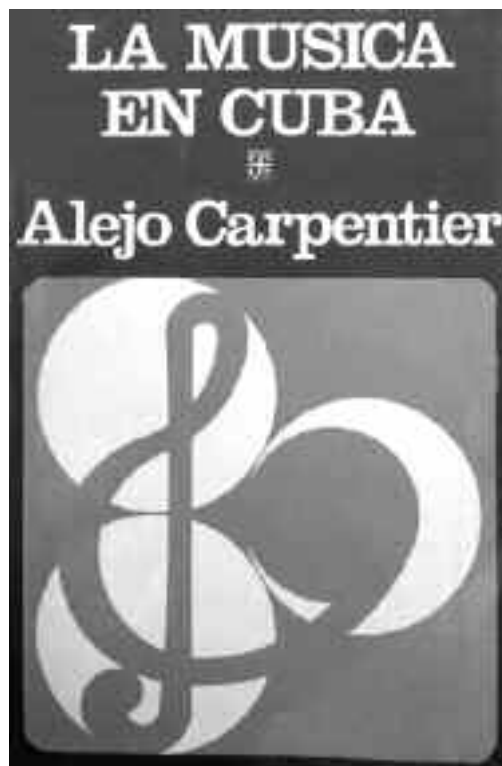
Cuando haya alusiones a la guerra misma, no puede faltar el Over there del ejército americano, ni el Tipperary del ejército inglés, ni la Madelon de los franceses (los ingleses son de una inteligencia extraordinaria en el uso de tales músicas de época).

Y durante la guerra que acontece en América Latina, deben oírse La Adelita mexicana: el Adiós, adiós, lucero de mi vida, como aparece en el texto. Y la muerte del primer magistrado debe acompañarse de reminiscencia de canciones y música latinoamericanas anteriores a los años 30.

Ojo, las músicas europeas a las que me he referido, están todas disponibles en un fondo especial de la casa Francis Salabert.

Y ahora, por acabárseme el papel, un fuerte, fuerte, fuerte abrazo, de Lilia y mío,

Alejo



Como decíamos más arriba, están por descubrir y descifrar muchos datos relativos a la naturaleza del "taller experimental" de Alejo Carpentier (Vid. Nota 14), mucho más en el terreno de los recursos musicales, totalmente sustanciales para entender la génesis y naturaleza de la obra ficcional de maestro cubano. En todo caso, a estas pinceladas que hemos trazado hemos de sumar otros trazos, aún en la paleta de colores, previstos en nuestro "proyecto Carpentier" en el que estamos comprometidos:

Continuar indagando en las conexiones con España del primer proyecto teatral de Alejo y de su grupo *El Tinglado*, de 1927, con *La hija del Ogro*, texto de Alejo y música de Amadeo Rol-dán, que seguía las directrices de *La Barraca* o del teatro social de Rafael Alberti³³, así como su admiración extrema hacia el mundo de las marionetas como estética ideal para conseguir materializar determinados mensajes³⁴.

Buscar en los ballets y las cantatas de Carpentier, con música de García Caturla, Amadeo

Roldán, Hilario González u otros, las acotaciones musicales de Alejo a los autores de la partitura, siempre tan precisas y plenamente justificadas. En concreto, podemos desentrañar en detalle *Manita en el suelo*, a través de los borradores y de la correspondencia de Carpentier con García Caturla y con los editores de "Musicalia" (el matrimonio Quevedo-Muñoz), o por los apuntes del orquestador final del ballet (que había nacido como ópera), estrenado en La Habana el 30 de octubre de 1984, los requerimientos y el alcance del concepto carpenteriano *música-calendario*, así como los elementos teóricos que derivarán en tales resoluciones prácticas.

Rescatar del fondo Carpentier de la BNJM, para su análisis, manuscritos en los que se detalla el cómo y el por qué del empleo de cada porción de música: por ejemplo, en *Casa de baile*, ballet en un acto con música de Hilario González (CM 55, BNJM); o *Los juglares*, cuento medieval cargado de referencias musicales (File 22, nº 2, BNJM); o la cantata *Bartolomé de las Casas*, que contiene acotaciones muy precisas (CBN, M 43, BNJM), entre otras obras.

Con todo ello, y con los numerosos ensayos del propio Carpentier, resta elaborar un cuadro

de recursos que nos permita establecer y reconocer las conexiones del autor cuando, pasados los años, elabora esas síntesis de ficción que son sus novelas (entre las que incluyo *La Música en Cuba*) y que vienen a ser la culminación lógica de un proceso dialéctico en el que se seleccionan los hechos y se escogen detalladamente los recursos con una sorprendente lógica en lo que se refiere al telón musical que "escuchamos", a fin de alcanzar una contextualización y unos resultados precisos: similares a los que él, como experto en sonorización y publicidad, aplicaba en su peripecia laboral diaria hasta 1959.

Carpentier jugó toda su vida a ser hombre, en cita de Montaigne, poniendo en práctica el inmenso caudal genético de la teoría marxista de la vanguardia y del papel creador del diseñador cultural, que en definitiva es el artista, para conseguir un cambio total de la sociedad³⁵. Un análisis más profundo podrá hacerse cuando, además de sus escritos y acotaciones musicales, contemos con las verdaderas intenciones a partir de sus cartas, sus borradores, y sus pensamientos más íntimos hasta conseguir remover el subsuelo de este escritor que tanto nos atrae: contradictorio, hiperculto, manipulador y, siempre, "peregrino en su tierra".



NOTAS

¹ CAIRO, A., "Martí, Carpentier y España", *Actas del Seminario Alejo Carpentier y España*. Universidad de Santiago, 2004, p. 66.

² Quizá ante artículos como el de GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R., "Carpentier, el extranjero". *Artes y Letras de El Mercurio* (Santiago de Chile) 12-12-2004. <http://www.letras.s5.com/ac021104.htm>

³ CHAPLE, S., *La primera publicación de Alejo Carpentier. Consideraciones de torno a la génesis de su narrativa y labor periodística*. La Habana, Unión, 1993.

⁴ Vid. CAIRO, A., "Martí, Carpentier y España", *Op. Cit.*, p. 67; REID-BAXTER, J., *A certain Unity of Purpose: Alejo Carpentier and his novel "La Consagración de la Primavera"*. Tesis para el grado de Ph.D. Universidad de Aberdeen, 1982, pp. 25-26.

⁵ VILLANUEVA, C., "La música española en Alejo Carpentier", *Actas del Seminario Alejo Carpentier y España*. Universidad de Santiago, 2004, pp. 324-330.

⁶ GUILLÉN, N., Discurso en la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, 28 dic. 1974, en *Un Camino de medio siglo: setenta aniversario de Alejo Carpentier*, La Habana, 1976, pp. 53-57.

⁷ MARINELLO, J., *Literatura hispanoamericana*. Universidad Nacional de México, 1937, p. 84.

⁸ Por ejemplo, las referencias muy laudatorias, escritas en 1924, de Isidoro Corzo o de Francisco Ichaso, en cita de A. CAIRO, "Martí, Carpentier y España", *Op. Cit.*, p. 67, notas 17 y 18.

⁹ Vid. BRENNAN, T., *At home in the world*. Harvard U. P. London, England, 1997, cap. 6; JANNEY, F., *Alejo Carpentier and his Early Works*. Tamesis Books Limited, London, 1981; REID-BAXTER, J., *A certain Unity of Purpose*, *Op. Cit.*; CAIRO, A., "La década genésica del intelectual Carpentier (1923-1933)", *Letras. Cultura en Cuba*, n° 5 (Ana Cairo, ed.) Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1988"; e id.: *El*

grupo Minorista y su tiempo. La Habana, Ciencias Sociales, 1978; PORTUONDO, J. A., "Prólogo". A. Carpentier. *Crónicas*, tomo I, La Habana, 1976.

¹⁰ BAUJÍN, J. A., *Rutas carpenterianas para un diálogo con la obra de Valle-Inclán*. Tesis doctoral. Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2003, p. 52 (por gentileza del autor).

¹¹ PORTUONDO, J. A., "Prólogo", *Op. Cit.*, p. 17.

¹² Vid. BAUJÍN, J. A., *Rutas carpenterianas*. *Op. Cit.*, p. 7. Bien es cierto –nos dice el investigador cubano– que aún estamos lejos de poder alcanzar el entendimiento del "taller del escritor" Carpentier. Numerosos obstáculos encuentra el investigador actual. Entre ellos, la carencia de materiales de gran importancia, como son sus manuscritos, mecanoscritos, el epistolario y su biblioteca, el acceso a artículos suyos que, pese a las selecciones y compilaciones existentes, están atomizados en publicaciones disímiles, muchas de difícil consulta por la dispersión de los fondos que las contienen y el estado de las mismas –sobre todo en el caso de la primera etapa del intelectual (años veinte), capital en la fundación de su poética.

¹³ HERRERA, A. E., "El aporte a los estudios musicológicos en Cuba de Sánchez de Fuentes, Ortiz y Carpentier, con sus crónicas y artículos (1923-1959)". Trabajo de Diplomatura (mecanografiado) Universidad de La Habana, junio, 1990. [Fundación Carpentier 1229]. Para la investigadora no merecen atención las referencias a revistas musicales de las sociedades regionales españolas, ámbito musical que, en general, no interesó nunca a la investigación musical cubana. Las publicaciones de la sociedades gallegas, en el terreno musical, están siendo estudiadas por Javier Garbayo, del que esperamos trabajos inmediatos.

¹⁴ Vid. BAUJÍN, J. A., *Rutas carpenterianas*. *Op. Cit.*, p. 63.

¹⁵ *Idem*, p. 64.

¹⁶ CAIRO, A., "Martí, Carpentier y España". *Op. Cit.*, p. 70.

¹⁷ ORTIZ, F., *Los bailes y el teatro de*

los negros en el folklore de Cuba. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1981.

¹⁸ RODRÍGUEZ CORONEL, R., "España y América, lecturas sucesivas". *Actas del Seminario Alejo Carpentier y España*. Universidad de Santiago, 2004, p. 157.

¹⁹ CARPENTIER, A., "La música moderna". *La Discusión*, de 24 de mayo de 1923.

²⁰ MONTOYA CAMPUZANO, P., *La musique dans l'œuvre d' Alejo Carpentier*. Tesis doctoral de la Université Paris III-Sorbone Nouvelle. Defendida el 13 de oct. de 2001. (Mecanografiada), p. 197.

²¹ MARINELLO, J., *Literatura hispanoamericana*. *Op. Cit.*, p. 84.

²² Janey and González, however, see it as the enthusiasm of a middle-class, cosmopolitan, Paris-educated semi-Frenchman who has encountered the Cuban negro in the wake of the European avangarde interest in "primitivism" as a way out of the impasse in which it had been left by the collapse of nineteenth-century Romanticism and society. REID-BAXTER, J., *A certain Unity of Purpose*. *Op. Cit.*, p. 101.

²³ VILLANUEVA, C., "La música española en Alejo Carpentier". *Op. Cit.*, p. 332.

²⁴ VILLANUEVA, C., "Alcance del concepto Nacionalismo musical en la obra de Alejo Carpentier". *Espaces d' Alejo Carpentier*. Jean Lamore (ed.) Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3. En Prensa.

²⁵ CARPENTIER, A., "Crónica cubana". *Social*, vol 11, n° 2, febrero de 1926.

²⁶ VILLANUEVA, C., "La música española en Alejo Carpentier". *Op. Cit.*, pp. 324-330; CAIRO, A., *El grupo Minorista y su tiempo*. *Op. Cit.* Vid. los postulados teóricos.

²⁷ CARPENTIER, A., *Conservatorio de La Habana 1*, n° 2 (1944)

²⁸ CARPENTIER, A., "Fiebras de Primavera". *El Nacional*, Caracas, 18 de julio de 1951.

²⁹ GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R., dice que es toda ella "una novela cómico-burlesca inspirada en la ópera"; Vid. R. G. E., "Carpentier, el extranjero". *Op.*

Cit., p. 4. Sigo en mis citas la edición crítica de José A. BAUJÍN, *El recurso del método*. Universidad de Santiago, 2001.

³⁰ ORTEGA Y GASSET, J., "Musicalia". *El espectador III*. Obras Completas, tomo 2. Taurus, Madrid, 2004. p. 365.

³¹ A. CARPENTIER, *Tristán e Isolda en tierra firme*. Ensayos americanos, Caracas, Imprenta Nacional, 1949; el autor lo retiró su catálogo de obras y no lo incluye en *Tientos y diferencias*, UNAM, México, 1954, posiblemente por la referencia a la "música revolucionaria" y la censura oficial del Partido a Schostakovitch. Con la excusa, precisamente, del estreno de la ópera de Wagner en Caracas, Carpentier monta este sólido ensayo con los temas básicos de su ideario musical: el hiperromanticismo wagneriano visto desde el análisis anti-orteguiano de la "Deshumanización del arte", y de "Musicalia" (*El Espectador*, III vol.), o el antewagnerianismo del Marqués de Bradomín; la universalidad del compositor a través de una bella cita de Baudelaire ("la verdadera música tiene el poder de sugerir ideas análogas en cerebros distintos"); las locuras hechas bajo el *Esprit Nouveau*; Strawinsky y Unamuno; Manuel de Falla y el *Retablo*..., en suma la quintaesencia de su pensamiento. Hay en José Antonio Baujín, *Rutas carpenterianas para un diálogo con la obra de Valle-Inclán*,

una interesante reflexión sobre este ensayo con motivo del supuesto antiwagnerianismo de Valle Inclán.

³² POGOLOTTI, G., "La España de *El siglo de las luces*". *Actas del Seminario Alejo Carpentier y España*. Universidad de Santiago, 2004, p. 41; la sonorización de Alejo Carpentier y de Charles Wolf para esta obra de Cervantes, representada en París, bajo la dirección de Jean Luis Barrault, se halla descrita en detalle por CARPENTIER, en "Numancia". *Carteles*, 22 de agosto de 1937.

³³ Sobre función social del teatro, la obra (*El Milagro de Anaquillé*, y otras de aquella época) guarda relación, en el espíritu y en la estructura escénica, con las directrices del teatro político más esquemático y popular de Rafael Alberti. Carpentier dice que no puede hablarse propiamente en *Anaquillé* o en la *Rebambaramba* de obras escénicas: "Mis textos destinados al teatro —dice Carpentier—: dos ballets y una ópera bufa, están concebidos para músicos y en función de la música. Sin la música que los acompaña, no tendrían vida autónoma (Salvador DEL RÍO, "Conversación con Alejo Carpentier", *Revista Mexicana de Cultura*, n° 305, México, 8 de diciembre de 1974, p. 321). Cit. y analizado por, VILLANUEVA, C., "La música española en Alejo Carpentier". *Op. Cit.*, p. 323.

³⁴ Alejo estuvo siempre obsesiona-

do por el resultado plástico de las marionetas de *El Retablo*, de Manuel de Falla; esto y su recuerdo juvenil de las marionetas de Vittorio Prodecca, en La Habana (en cuya pequeña orquesta tocaba García Caturla el piano), le llevan a reflexionar en esta línea: *Confieso que los títeres me maravillan y conmueven... son sencillos, ingenuos, llenos de cualidades que hacían el encanto del teatro primitivo. Y que los actores de hoy malograron con su perenne exaltación de un "yo" tan poco interesante como ficticio. Las marionettes tienen algo de esa poesía sutil que respiran los personajes cándidos de Giotto (...) con sus cuerpecitos de madera y cartón... me inspiran un santo respeto. No puedo olvidar que pertenecen a una raza augusta, tan gloriosa y vieja como los primeros tinglados de la primitiva farsa; Vid. CARPENTIER, A., en *Cron II*, 315, e id.: "Homenaje a la memoria de Alejandro Caturla". *Ese Músico que llevo dentro I*, (Zoila Gómez, ed.), p. 17.*

³⁵ "... del inmenso alcance revolucionario de la teoría de la vanguardia y de su papel de potente factor en la lucha por un renuevo total de la sociedad"; CAIRO, A., "Carlos Marx en los textos de Alejo Carpentier". *Universidad de La Habana*, n° 223, sept.-dic., 1984, p. 48.