

Del escrito ensayístico *Los orígenes de la música y la música primitiva* de Alejo Carpentier y de su proyección en su novela *Los pasos perdidos: de un eufónico viaje a la semilla*

Bernat GARÍ BARCELÓ
Universidad de Barcelona
bernatgari@hotmail.com

RESUMEN

La proliferación de escritos teóricos e investigaciones en torno a la figura de Alejo Carpentier y su novelística se hizo hecho notorio a lo largo de los años 60, 70, 80 e inicios de los 90. Tras un aplacamiento de dicha fiebre en las postrimerías del anterior siglo, el interés por el autor rebrota con la celebración del centenario de su nacimiento (2004). Con todo, cabe apuntar que resulta pobre y exiguo el número de acercamientos de tipo interdisciplinario que se han practicado para con la ensayística de índole musicológica del autor. En el presente artículo procedemos, por un lado, a diseccionar, analizar y presentar el ensayo inédito de Carpentier *Los orígenes de la música y la música primitiva*, cuya importancia, como una significativa parte de la ensayística musicológica del autor cubano, ha sido devaluada por los integrantes del aparato crítico; y a examinar, por otro lado, cómo el ensayo sirve al autor como teoría programática para la consolidación de su novela *Los pasos perdido*.

Palabras clave: Carpentier, ensayo musical, estudios interdisciplinarios, música, literatura.

About the essay *Los orígenes de la música y la música primitiva* by Alejo Carpentier and about its repercussion on his novel *Los pasos perdidos: about an euphonic journey back to the source*

ABSTRACT

The popularization of essays and theories that deal with Carpentier and his narrative took place throughout the 60's, 70's, 80's and early 90's. After a smooth fever about Carpentier in the recent years of the last century, the interest for the autor reappear with the celebration of the centenary of his birth. However, the number of such interdisciplinary approaches, which have already been made to the musical essays of the author, is, by far, poor and meagre. With this article we proceed, on the one hand, to dissect, analyze and present Carpentier's unpublished essay *Los orígenes de la música y la música primitiva*, the importance of which, as a significant part of the musical essays by the Cuban author, has so far devalued by the members of the critical apparatus; and to examine, on the other hand, how the

musical essay is used by the author as a programmatical theory for the consolidation of his novel *Los pasos perdidos*.

Key words: Carpentier, musical essay, interdisciplinary studies, music, literature.

A Mercedes Serna, con el fervor del discípulo, con el calor del amigo.

Inserto en la *Colección Carpentier*, vasto compilatorio que incluye textos inéditos y rarezas inusitadas del musicólogo y escritor que es objeto de estudio de este opúsculo, se halla el escrito -en formato borrador podría decirse- *Los orígenes de la música y la música primitiva*, “an undated nineteen-page typescript written on thin typewriter paper (one side only)”¹ (Chornik 2010: 42); escrito al que, merced a la generosidad e incondicional asistencia de la Fundación Alejo Carpentier, hemos tenido venturoso acceso.

Dicho documento debe entenderse cual epítome y breviarío, en lo que a teorías y especulaciones genésico-sonoras atañe; cual ensayo de un texto mayor, en tanto que se le puede considerar preludeo o parcial antecesor de la novela *Los pasos perdidos*; y, en definitiva, cual artefacto pedagógico y ejemplarizante, pues a buen seguro debió de cumplir con una función de *speech* radiofónico en una de las múltiples conferencias o charlas impartidas por Alejo Carpentier como director radial en La Habana de los años 40.

Recordemos, a modo de inciso, cómo tras regresar a su falsa ciudad natal en el año 1939, Alejo Carpentier -lo apunta Armando Raggi en su estudio preliminar al diario del propio autor- “comienza a trabajar primero como asesor musical en la estación radiofónica CMZ perteneciente al Ministerio de Cultura; [y] en 1940 es nombrado director artístico de dicha emisora” (Carpentier 2013: 8), y recordemos también cómo la concepción del autor por lo que al ejercicio de la radiodifusión se refiere fue de naturaleza abiertamente didáctica y educacional -algo, por cierto, de raíces muy martianas-, en tanto que la principal función del medio radiofónico pasaba, según Carpentier, por educar al pueblo, moldear las masas, suscitar el ejercicio intelectual y promover, en líneas generales, la actividad cultural y sapiencial por medio de conferencias, debates entre duchos letrados, lectura de textos americanos, presentación de sinfonías, entrevistas a celebérrimos eruditos y otras actividades afines².

¹ “Un escrito no fechado de diecinueve páginas mecanografiado en delgado papel de máquina de escribir (solo una cara)” (la traducción es nuestra).

² Wilfredo Cancio señala que la “CMZ surgió con el propósito de ofrecer un vehículo de cultura para las amplias masas, pero con particular atención a los alumnos y maestros de las escuelas rurales cívico-militares, una iniciativa de corte populista que impulsó Fulgencio Batista desde 1936 para afianzar sus alianzas políticas” (Cancio 2010: 180). En la misma

Deducimos entonces, por la naturaleza deliberadamente escindida y fragmentaria del escrito que nos ocupa, que este debió de servir de soporte textual a una de las múltiples conferencias impartidas por Carpentier vía radiofónica en La Habana entre 1939 y 1945, años que anteceden el tránsito del autor, junto con su esposa Lilia, a territorio caraqueño, en donde el matrimonio Carpentier permanecería entre el mes de agosto de 1945 hasta la víspera de la revolución encabezada por Fidel Castro. Katia Chornik aventura, en su tesis sobre la faceta musicológica del novelista, que la charla pudo ser radiada hacia 1943, si bien lo hace a través de todo un conjunto de hipótesis y conjeturas que no entraremos a detallar por su escasa fiabilidad en tanto que datos funcionales u objetivos.

De esta guisa, al tratarse *Los orígenes de la música y la música primitiva* de un texto que es competencia del aire y no del folio -como lo son las notas convexas y los ritmos saltones que un avezado pianista pueda fijar sobre partitura, aun a sabiendas de que estos funcionan según lo decretado por las leyes de la física y del sonido y no según los inquebrantables edictos del papel-; al tratarse, decíamos, el escrito ensayístico de Carpentier de un discurso para ser difundido vía radiofónica, veremos cómo este se rige según una casuística y según una serie de particularidades consustanciales a la oralidad que lo diferencian y lo alejan formalmente del resto de textos de índole musicológica del autor (*La música en Cuba, Tristán e Isolda en Tierra Firme, Del folklorismo musical*, etc.).

De ahí que *Los orígenes de la música y la música primitiva* interrumpa bruscamente su desarrollo argumental en reiterados momentos³. Verbigracia, cuando el ensayista reflexiona en torno a las posibles concomitancias que entre el origen de la palabra y el origen de la música pudieron producirse indica que las “observaciones de Allendy y Laforgue concuerdan perfectamente con [...] [sic]” (Chornik 2010: 123), dejando inconclusa la oración enunciativa, como si el autor pretendiese generar un accidental espacio de reposo en el que poder dar rienda suelta a la improvisación discursiva o a la fijación de una anécdota intrascendente.

línea, en artículos como «Reflexiones sobre la radio en Cuba», en *Carteles* a 3 de setiembre de 1939, el propio Carpentier postula cosas como las que siguen: “¿Lo que le gusta al público? No. El caso es muy distinto [...] El público no puede dictaminar de antemano sobre lo que no conoce aún” (*apud* Cancio 2010: 180). O, en «La radio y sus nuevas posibilidades», en *Carteles* a 17 de diciembre de 1933, celebraba el cubano que “los que organizan conferencias, cursos diversos, charlas didácticas, por radio, son dignos de todo elogio ya que utilizan el micrófono de la estación transmisora de la manera más sana, directa y honrada: como ventana abierta sobre millares oídos atentos al mensaje del saber” (Carpentier 1985: 547).

³ Para facilitar la citación de las distintas partes de este inédito, nos valemos del anejo presentado por Katia Chornik en su tesis *The role of music in selected novels and associated writings of Alejo Carpentier: Primeval expression, structural analogies and performance*, en donde aparece el documento minuciosamente transcrito.

O, en lo previo, especulando en torno al eventual origen del canto en la alborada de los tiempos del hombre, lo vemos vacilando mientras refiere que “la tesis de Curt Sachs me parece indiscutible en lo que se refiere a la danza. Pero... ¿el canto? ... Cuál fue el origen del canto?... (Chornik 2010: 123). Indubitablemente, el uso de los suspensivos es intencional y con ellos Carpentier no aspira sino a un premeditado titubeo que lo engalane de una falsa modestia y docilidad frente al oyente, lo cual, a fin de cuentas, conferiría a la prédica -en el momento de ser radiada, entiéndase- una ilusión de espontánea franqueza y naturalidad.

En la misma línea, cuando el autor presenta la moderna clasificación de instrumentos primitivos, inspirada en la que Sachs y Hornbostel fundarían en los prolegómenos del siglo XX y a la que, por cierto, volveremos más tarde, admite esta la existencia de cuatro grandes familias instrumentales, a saber: idiófonos, cordófonos, membranófonos y aerófonos; introduciendo a renglón seguido, tras una lacónica caracterización del subgrupo *membranófonos*, una reveladora alusión -para mayor inri entre paréntesis-, a modo rememorativo, que remite a esa naturaleza oral idiosincrásica del escrito: “A esta familia pertenecen todos los tambores conocidos (hablar del sistema de tensión del parcha o de los parches)” (Chornik 2010: 126).

Finalmente, en varias partes del discurso observaremos cómo el cubano suspende la continuidad de sus reflexiones en aras de introducir toda una serie de notas o alusiones *a priori* aleatorias e inconexas, que parecen ajenas al discurso ensayístico propiamente dicho. Sin ir más lejos, en la última parte del texto, tras unas deliberaciones en las que el autor se ha enfrascado en la audición y análisis de disímiles secuencias musicales que, presumiblemente, debieron de ser emitidas a la par que este iba exponiendo y razonando en torno a lo eufónico y sonoro, hallamos una cláusula que precede al último fragmento y que reza así: “- - Párrafo sobre el Museo de Etnografía de Haití” (Chornik 2010: 128). Se trata, evidentemente, de una nota aclaratoria, o rememorativa, para el autor-locutor, el cual disponiase, llegados a este punto, a intercalar y radiar un fragmento de un documento en mano que, como puede apreciarse, no se hallaba inserto en el cuerpo del texto principal.

Todas estas pautas e indicaciones aspiran única y exclusivamente a hacer manifiesta la naturaleza del texto que tenemos entre manos, a fin de diferenciarlo de otros ensayos del autor y a fin de hacer explícitos los motivos y causalidades que han hecho que, inclusive en la actualidad, tras décadas de estudios y pesquisas por parte de los carpenteriólogos, el escrito siga olvidado y arrinconado entre los empolvados estantes de la Fundación Alejo Carpentier junto con otros documentos de insigne valor. A todo ello, lo cierto es que la edición del texto propiamente dicho carece de valor y funcionalidad en tanto que, como hemos advertido, desvincularlo del ámbito de la oralidad supondría en cualquier caso desnaturalizar su esencia y restarle autenticidad.

Con todo, a nuestro modo de ver lo más atrayente y significativo del escrito *Los orígenes de la música y la música primitiva* no pasa tanto por un análisis formal o una caracterización genérica del mismo, ni por las compatibilidades que en mayor o

menor medida pudiera presentar el texto con el discurso oral o radial, sino que pasa por su examen estructural, por la catalogación y lectura crítica de los referentes musicales explicitados en el cuerpo textual -Milhaud, Stravinsky, Sachs, Poulenc, Hornbostel, etc.-, y, en definitiva, por el estudio de la armazón filosófica y musicológica que lo rige y alimenta -y que lo inscribe dentro de una tradición teórico-especulativa sobre el origen de lo sonoro-, la cual no tardará en proyectarse en tanto que ejercicio estético o narrativo en la ulterior novela del autor *Los pasos perdidos*. A todo ello, en definitiva, nos dispondremos en lo sucesivo.

Existen, hasta el momento presente, apenas tres fuentes (dos opúsculos y una tesis doctoral de índole interdisciplinaria músico-literaria sobre la prosa autoral) que se ocupan de examinar las teorías -prestadas- sobre el origen de la música con que trabaja Alejo Carpentier en el texto ensayístico que presentamos y en su escrito novelístico *Los pasos perdidos*.

Está, en primer lugar, el breve opúsculo de Pablo Montoya Campuzano «Los pasos perdidos y las teorías sobre el origen de la música» (2005) en la revista virtual *Redalyc*, que desconoce la existencia del texto radial *Los orígenes de la música y la música primitiva* y que se limita a inventariar algunas de las más clásicas teorías sobre el nacimiento del arte sonoro -Pitágoras, Aristóteles, Isidoro de Sevilla, Rousseau, entre otros- y a examinar lacónicamente cómo en la novela *Los pasos perdidos* no hace sino producirse una proyección de la teoría musicológica más en boga en el momento de la publicación del texto, la cual estipulaba que el origen del canto se halla en las reiterativas células rítmicas con que los hombres primitivos acompañaron sus primeros bailoteos, ceremoniales de hechicería y rituales funerarios. Está, en segundo término, el artículo de Norbert Francis en la prestigiosa revista taiwanesa *Tamkang Journal of Humanities and Social Sciences*, «La ruta de Alejo Carpentier: teoría de los orígenes de la música y los géneros estéticos» (2006), que vira en torno a la propuesta crítica sobre el origen de la música que, según el erudito, se infiere de las lecturas de *Écue-Yamba-Ó*, *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*, y que concluye su hilo reflexivo con unas divagaciones de índole musicológica sobre el nacimiento de lo eufónico que rehúyen por completo el análisis de los escritos que nos interesan. Por cierto, dicho artículo ignora igualmente la existencia del texto radiofónico sobre los orígenes de la música. Y está, por fin, la mencionada tesis doctoral de Katia Chornik, *The role of music in selected novels and associated writings of Alejo Carpentier: Primeval expression, structural analogies and performance*, depositada a 30 de agosto de 2010, donde la autora transcribe y traduce al inglés el texto *Los orígenes de la música y la música primitiva*, procediéndose ulteriormente a un análisis más o menos liviano del mismo y a un estudio del contacto que entre este y otras obras del autor se produce -entre los escritos cotejados por la investigadora en su *praxis* intertextual se halla, justamente, *Los pasos perdidos*, si bien las estimaciones y conclusiones a que arriba Chornik no se solapan, ni de lejos, con lo que aquí nos ocupa desmenustrar-.

Todo ello plantea, por tanto, las efectivas lagunas bibliográficas que existen por lo que al análisis pormenorizado del escrito ensayístico *Los orígenes de la música y la música primitiva* se refiere, así como en lo concerniente al señalamiento de la trascendencia y significación de dicho texto en la cimentación de los soportales y pilares sobre los que se sustentaría, años más tarde, el edificio novelístico del autor *Los pasos perdidos*.

Bien es cierto que algunos críticos habrán insistido a vuelapluma desde hace años en sus respectivos ejercicios de erudición -sin parar mientes excesivamente en tal suerte de embrollos- en esa naturaleza ensayístico-musicológica que ostenta *Los pasos perdidos* a santo de su personaje principal y de algunas escenas centrales seleccionadas de modo aleatorio. Lo hace, sin ir más lejos, Esther P. Mocega-González cuando, catalogando alguna de las problemáticas en torno a las que discurre el autor a través de su novela, indica que “lo discursivo de la obra le presta categoría de novela y de ensayo” (Mocega-González 1975: 123), para agregar poco después que “sin pretender agotar la enumeración de las proposiciones discutidas en la novela, cabe, sin embargo, sumar a las citadas, la del origen mimético-mágico-rítmico de la música” (Mocega-González 1975: 124). Asimismo, en su estudio biográfico crítico sobre el autor, Klaus Müller Bergh habla del héroe de *Los pasos perdidos* cual compositor que “ha realizado trabajos con instrumentos primitivos acerca del origen de la música” (Müller Bergh 1972: 79); trabajos y monografías cuyo calado se deduce indefectiblemente ensayístico y musicológico. Finalmente, por citar uno de los muchos, José Sánchez Boudy describe al innominado protagonista de *Los pasos perdidos* cual músico perteneciente a la clase intelectual que “tiene esbozada una teoría sobre el origen de la música” (Sánchez Boudy 1969: 154), la misma que se colige, justamente, de la conferencia impartida por el autor vía radiofónica en los años cuarenta.

Los orígenes de la música y la música primitiva consta, en definitiva, de tres partes diferenciales: una primera parte de tipo introductorio en donde el autor presenta la tesis a refutar -o antítesis-, esta es, la música primitiva concebida como poética mimético-realista, cuyo origen depende del remedo o la emulación que el hombre prehistórico practicó con los furtivos sonidos selváticos de su entorno: “tal teoría [ya obsoleta a día de hoy] concibe las primeras manifestaciones rítmicas de la historia como simples imitaciones del trote, el galope, el salto y el trino de las aves que el hombre del paleolítico cazaba” (Campuzano 2005: 58); una parte central en donde Carpentier expone su tesis rítmico-litúrgica del origen mágico del canto, muy en la línea de lo dictado por la naciente etnomusicología y la musicología de inicios del XX -André Schaeffner, Sachs, Blacking, Hornbostel o Fernando Ortiz, entre otros-, y según la cual el origen de lo musical depende de todo un subconjunto de formas mitopoéticas y prácticas rituales de naturaleza eminentemente rítmica o percutida, vocalmente percutida por lo general, en las que todavía no era del todo discernible lo puramente poético de lo propiamente eufónico y litúrgico. Y, finalmente, una tercera sección en la que el autor secunda con soportes de otra

índole -secuencias sonoras, lectura de divergentes fragmentos y una clasificación de instrumentos musicales prehistóricos a imitación de la concebida por Curt Sachs y Hornbostel- su tesis sobre el origen de la música y la música primitiva.

La tesis mimético-realista refutada por Carpentier en la primera parte de su escrito, por naif e ingenua que pueda parecernos *a priori*, y que postula que el nacimiento de lo musical acaece cuando el hombre primitivo trata de emular el fino cantar de los ruiseñores u otra suerte de avechuchos, viene de lejos -no en balde que la cantarela haya durado más de dos mil años- y se inscribe en una antiquísima tradición filosófica que arranca en los presupuestos aristotélicos según los cuales el arte trata -y debe- de imitar la naturaleza. De hecho, es en la sección XIX de sus *Problemas* -muy sugestivamente denominada *Relativos a la música*-, donde el de Estagira reflexiona en torno al discurso sonoro, con una jerigonza no libre de tecnicismos y hermetismos teóricos, y es concretamente en el problema quince donde el filósofo suscribe deliberadamente que “igual que las palabras también la melodía se adecuaba a la imitación variando continuamente. Pues es más necesario imitar con la música que con las palabras” (Aristóteles 2004: 260). En la misma línea, Lucrecio no dudó, en su poema *De la naturaleza de las cosas*, en postular que “la invención del canto es debida a la imitación de los pájaros” (Campuzano 2005: 59). Inclusive, siglos más tarde, el mismísimo Gonzalo Fernández de Oviedo, en una llamativa sección (cap. XXIII) del *Sumario de la Natural Historia de las Indias* destinada al estudio y análisis del perico ligero, el cronista se arriesga a fijar una teoría musicológica sobre los cantos e inflexiones indígenas según los sonidos que intuitivamente articulaba el lento y haragán animal: “así oyendo a aqueste animal el primero invento de la música pudiera mejor fundarse para le dar principio, que por causa del mundo; porque el dicho perico ligero nos enseña por sus seis puntos lo mismo que por *la, sol, fa, mi, re, ut* se puede entender” (Fernández de Oviedo 1951: 159); *ut*⁴ que es, por cierto, el equivalente al *do*, en un sistema de seis notas implementado siglos atrás por Guido da Arezzo en las postrimerías del X e inicios del XI y que es el que conoce de buena tinta, como vemos, el cronista español. Finalmente, también Jean Jaques Rousseau, por citar uno de los muchos, en su escrito *El origen de la melodía*, inserto en un tratado mayor intitulado *Escritos sobre música*, afirmó que “la melodía o el canto, pura obra de la naturaleza, no debe, ni para los sabios ni para los ignorantes, su origen a la armonía” (Rousseau 2007: 219), para describir después al *bon sauvage* cual “animal imitador que no tarda en apropiarse de todas las facultades que pueda extraer del ejemplo de los demás animales” (Rousseau 2007: 219).

Desacreditar tales supuestos, por milenarios y acostumbrados que sean (también, sin lugar a dudas, arcaicos y estrafalarios), no resulta engorroso, en tanto que solo

⁴ Se trata de la sílaba inicial del primer verso del himno *Ut queant laxis*, de Paulo Diácono.

exige invocar un recodo de lucidez e inteligencia, como muy bien lo haría la etnomusicología de principios del XX. Resulta obvio que para el hombre paleolítico el canto de un ave o el gimoteo de un perezoso debió de ser, a sus oídos, algo tan excelso y armonioso como el rebuznar de un asno o el arrítmico ejercicio de flatulencias de un paquidermo, puesto que tal auditorio, entre bejucos y hiedras, carecía de un bagaje formativo musicalmente hablando que le permitiese asociar un sonido específico proferido por un engendro selvático a una noción, ni que fuese vaga, de belleza eufónica o musical -pensamos, obviamente, en el tiránico y archifamosísimo *do, re, mi, fa, sol, la, si-*. Lo arguye Carpentier en el primer fragmento de su texto:

Una teoría descabellada, que gozó de cierto favor, por un tiempo, en círculos de músicos poco adictos al estudio científico de las cuestiones, afirma que debemos buscar el origen del canto humano, en un afán del hombre primitivo por imitar el canto de las aves (Chornik 2010: 122).

Y añade justo después que “el grito de las aves es tan poco canto, como poco canto es el aullido de un perro en la noche, o el relincho del caballo enardecido. La noción de belleza, unida a ese grito, es creación puramente humana” (Chornik 2010: 122). Lo que invoca a su vez, ineludiblemente, las palabras del africanista John Blacking, quien en su reputado ensayo *¿Hay música en el hombre?* describe la música cual “sonido humanamente organizado” (Blacking 2006: 38), lo cual exige, por supuesto, un consenso colectivo que prescriba lo que es consonante y lo que es disonante, muy al uso del compositor actual. Carpentier concluye, en definitiva, su refutación de la tesis mimético-realista señalando que “atribuir al hombre prehistórico el don de emocionarse ante un jilguero es sobreestimar el valor de la condición humana” (Chornik 2010: 122).

De esta guisa, ¿cómo nace verdaderamente la música?, ¿cuáles son los procesos lógicos y razonables que conducirían al hombre primitivo a la inapelable dicotomía consonancia/disonancia y al canto propiamente dichos? La tesis de Carpentier por lo que a ello respecta, en la línea musicológica más oficialista, es nítida y cristalina: es en las primeras liturgias o rituales de magia primitiva donde nacerá la onomatopeya, la obsesiva repetición de patrones vocálicos y consonánticos y, por ende, la noción de *ritmo*.

Al principio, no lo dudamos, todo Verbo fue musical. La música -amerindia, occidental, nipona, china o africana- nace a la par que la palabra lírica, dado que el hombre primitivo distingue por necesidad y por acústica (a nivel visceral y auditivo) la palabra hablada de la rimada, o en otros términos, la palabra ritual -o estética- de la profana. Lo celebra así el reputado etnomusicólogo Erich M. Hornbostel, en una obra que puede pasar perfectamente como claro antecesor del texto ensayístico carpenteriano, cuando refiere que “originariamente no hay más que el lenguaje cotidiano y el canto, o sea, poesía formulada totalmente. Las

palabras y la música vienen a la mente del cantor como una fuente de inspiración” (Hornbostel 1928: 39). O, mismamente, lo dirá Fernando Ortiz, años después, en uno de sus muchos solapamientos teórico-sonoros con su discípulo minorista: “parece que entre el lenguaje hablado y el cantado pueden darse fases intermedias” (Ortiz 1975: 283), llamémoslas, si se quiere, *formas mitopoéticas* en proceso de emanciparse de la palabra.

Más pretérita que la noción melodía, en conclusión, inclusive anterior a las nociones polifonía, tonalidad o armonía, conceptos que invocan *per se* un desarrollo vertical de lo sonoro, lo cual se sabe incidente de raigambre indiscutiblemente europeísta u occidental, fue la noción de simetría o regularidad rítmica, acaso porque todos los hombres tienen corazón. En tal caso, el reloj hace al relojero. De ahí que en su tesis hable Carpentier de “los ritmos naturales de ciertas expresiones emotivas. El llanto tiene un ritmo. Y también lo tiene la risa. El llanto y la risa tienen su música” (Chornik 2010: 124). Y, de ahí también, que en los primigenios cantos funerarios celebrados por el sujeto prehistórico, nuestro pequeño hombre sinfónico generase un espacio rítmico-vital apto para la reflexión, el alivio y el desahogo, construido sobre una cadenciosa regularidad de lágrimas, espasmos y lamentaciones. El autor lo llama “una transposición del llanto primero sobre el plano sonoro” (Chornik 2010: 124). Todo ello debiera remitirnos a la escena central de *Los pasos perdidos*, a la que volveremos más tarde para un examen más prolijo, donde un hombre milenario trata de revivir al compañero fallecido a través de un espasmódico y ortopédico ritual de ritmos sollozantes que no son palabra, pero tampoco canto:

Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la Palabra. Una palabra que es ya más que palabra. Una palabra que imita la voz de quien dice, y también la que se atribuye al espíritu que posee el cadáver. Una sale de la garganta del ensalmador; la otra de su vientre [...] Pero luego es el vibrar de la lengua entre los labios, el ronquido hacia adentro, el jadeo a contratiempo sobre la maraca. Es algo situado mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos aún del canto (Carpentier 2009: 361).

Hornbostel, junto a Curt Sachs fundador del precursor sistema clasificatorio de instrumentos musicales antes citado y del que se servirá Carpentier en su escrito radial sobre el origen de la música, indicó que la poesía -o, por decir mejor, el *verso hablado*- no es sino un fenómeno característico de los periodos más adelantados de la civilización, en la línea de otros musicólogos o africanistas del momento como John Blacking o Chadwick. Fue, de hecho, este último quien postuló que la poesía en su origen no es sino “expresión oral cantada” (*sung peach*) que cabe distinguir con urgencia de la “expresión meramente hablada” (Chadwick 1940: XIX), privativa de la vida cotidiana y de las actividades de índole lúdica, gremial o conversacional específicas del hombre primero. De tal modo, el canto -lo anota

Carpentier en la parte central de su texto- “nació con la palabra. Y la palabra fue, en sus orígenes, una expresión dotada de música, ya por onomatopeyas, ya por elección de sonidos simbólicamente representativos, ya por elección instintiva de sílaba dotada de calidad” (Chornik 2010: 124). O, más adelante:

Quando una palabra se repite durante largo tiempo, su misma emisión vocal acaba por engendrar un ritmo. Ritmo de sus sílabas. Ritmo de la respiración. De ahí que con la primera invocación mágica, naciera ya un género de expresión vocal en el hombre, dotada de ese factor musical primordial que es el ritmo. Cuando ciertas palabras se repitieron con un ritmo determinado, surgió el canto (Chornik 2010: 124-125).

Análogamente, lo refiere Robert Francis en un opúsculo sobre la especulación teórico-musicológica en torno a los orígenes de lo sonoro en *Los pasos perdidos*, dictaminando que “la teoría de un origen de la música estrechamente vinculado con el habla se asoma como enteramente plausible. Las capacidades prosódicas sustentaron el surgimiento del canto, y participaron en la evolución de la facultad léxico-gramatical” (Francis 2006: 153), y señalando poco después que “la separación paulatina de música y lenguaje aseguró que cada facultad pudiera florecer de acuerdo a su destino” (Francis 2006: 153).

Como ya hemos sugerido, el escrito ensayístico carpenteriano cierra su hilo reflexivo con una miscelánea de pruebas físicas y alusiones a otros musicólogos y etnógrafos que auxilian su tesis genésico-sonora. Aparte de las menciones explícitas a *La poética* de Igor Stravinsky, en donde el ruso se adhiere a las tesis más en boga sobre el origen de la música impugnando cualquier predilección por las perspectivas mimético-realistas, y aparte de las alusiones a los *Cuentos negros* de Lydia Cabrera en donde ha cabida un episodio en el que “un fue te castigador es representado siempre por una onomatopeya rítmica” (Chornik 2010: 124); destaca su recurrencia al citado sistema clasificatorio de instrumentos musicales Hornbostel-Sachs, fundado años atrás y que, reformulando el modelo Mahillon, compilaba los instrumentos de que se tenía conocimiento hasta el momento según cuatro subconjuntos: “(1) idiófonos, (2) membranófonos, (3) cordófonos, (4) aerófonos, y luego continuaron sucesivamente con las subdivisiones” (Pérez de Arce 2013: 45). Esos son, precisamente, los cuatro conjuntos instrumentales enumerados por Carpentier en su texto radial, lo que le permite al autor discurrir en torno al “orden de aparición de los instrumentos primitivos [que] puede ser establecido con precisión, debido a los descubrimientos hechos en excavaciones” (Chornik 2010: 126), y de ahí a las conclusiones del texto:

El hecho de que los instrumentos de percusión [primer y segundo grupo en la tabla de Hornbostel y Sachs] fueron los primeros hallados por el hombre -lo que era lógico, ya que una trompeta de barro o de madera, por ejemplo, exigía la presencia de una civilización material más desarrollada- hizo que las familias de

percutores se enriquecieran con relativa rapidez, aventajando a los demás en variedad y recursos. Por ello, las músicas primitivas evolucionaron principalmente en el sentido rítmico, relegando la melodía al segundo plano (Chornik 2010: 127).

Rítmica, poesía, liturgia y canto no existen, al principio, en tanto que objeto autónomo e independiente y conforman un organismo híbrido y pluricelular que se halla en la antesala del arte practicado por el futurible músico y el rapsoda elemental -el *hombre fáustico* anunciado por Spengler-. Según Carpentier, lo melódico -y, por ende, lo armónico- es material de naturaleza apolínea por cuanto “una civilización de tipo apolíneo, como la griega, tenía por fuerza, que evolucionar hacia las melodías, elemento definitivo y claro, lineal y equilibrado, propiciador de orden y conocimiento” (Chornik 2010: 127), y de ahí a toda la música conocida en el Viejo Continente, comenzando por el sistema de modos de la Antigüedad Clásica, pasando por los modos renacentistas, y desde Bach en adelante. Por el contrario, lo rítmico es lo dionisiaco, lo bárbaro, lo elemental, el caos proliferante, el barroquismo en su faceta más prolija y exuberante, si bien el barroco ensayado por Carpentier en su narrativa a menudo propende más a lo apolíneo que a lo dionisiaco propiamente dicho, pues este parece resultado de un frío cálculo matemático o de una desmesurada premeditación por parte del novelista, que impedirá el libre fluir del lenguaje, dando lugar a un barroquismo duro y circunspecto, agarrotado por momentos, muy distanciado del barroco predicado, verbigracia, por el cubano Lezama Lima -¡y que fluye!- a través de su novelística general (*Paradiso*, pongamos por caso), en donde la lengua sí es un fiero estallido de lirismo e idiosincrasia. *Los orígenes de la música y la música primitiva* se torna, en ese sentido, un deliberado ensalzamiento de lo rítmico y lo percutido. Lo sabe el autor cuando sin rubores afirma que “pueblos de místicos y de magos, de profetas y hechiceros, de invocadores y auguras, tenían que ser llevados, forzosamente, por la índole fáustica de su espíritu, hacia el mundo, infinitamente misterioso, del ritmo” (Chornik 2010: 127). ¿Acaso vaticina ahí, el cubano, al ensalmador que en la sección nuclear de *Los pasos perdidos* proyecta el nacimiento de la música en su bramido invocatorio?

Podríamos, desde luego, corroborar desde otros supuestos o hipótesis de calado musicológico la teoría sobre el origen de la música postulada por Carpentier en su escrito radial, pero baste por ahora haber estudiado su desarrollo en el texto ensayístico para comprobar, en lo sucesivo, cómo dicho ejercicio de erudición parece proyectarse, en tanto que material narrativo, en *Los Pasos Perdidos*. En última instancia, a ello íbamos: a tender los puentes que hermanan los textos.

Los pasos perdidos describe el *orfeico* descendimiento de un innominado musicólogo al selvático corazón de las tinieblas, periplo que es a su vez realización mítica, ontológica y epistemológica. Dicho sujeto, que relata sus lances y andanzas en primerísima persona cual el Colón de *El arpa y la sombra* -únicos constructos

ficicios del autor que narran las vivencias padecidas en carne propia- contiene un poco de Ulises, un poco de Orfeo y un poco de Prometeo, en tanto que en su alma se hacinan la tenacidad del explorador, la ingenuidad del músico -que en su impertinente curiosidad no se resiste en mirar atrás y volver sobre sus propios pasos- y el humanismo redentor del dios del fuego, que en la reinterpretación carpenteriana busca sustraer el hombre moderno de su condición de Sísifo enajenado y deshumanizado⁵. Señala a este respecto Inmaculada López Calahorro en su *Poética del Mediterráneo Caribe* que “la literatura carpenteriana es revisitada por estos personajes del imaginario clásico, héroes de tragedia que claman sus abones [...]. Los héroes de la antigua Grecia encuentran un lugar privilegiado para volver a contar su historia” (López Calahorro 2010: 46-47), en tanto que Carpentier recrea un “espacio humanizado” (Pageaux 2004: 113) en donde los personajes grecolatinos, transeúntes de un periodo mítico -ergo atemporal- de la Antigüedad, serán reinterpretados en el seno de un tiempo histórico y moderno. Y de ahí las variaciones entre los originales y sus trasuntos carpenterianos, los cuales no resisten el deslustre y deterioro a que los somete la tiránica horizontalidad del tiempo nuestro, cambiando, en fin, su esencia, su naturaleza y su significación en tanto que héroes y dioses.

Nuestro Ulises americano emprende, por tanto, un periplo a través del espacio-tiempo que es a su vez fuga, liberación y desengaño y que le arroja al “mundo del Génesis, al fin del Cuarto día de la Creación” (Carpentier, 2009: 364) en el pleno corazón de la espesura selvática, el día en el que un aburguesado demiurgo jugó a malabares con los astros, moldeando los cráteres de la luna y coronando el sol de entre las estrellas, según palabras del propio aventurero. Refiere Esther P. Mocega-González sobre *Los Pasos Perdidos*, en un tratado sobre las virtudes del tiempo carpenteriano, que “a primera vista pareciera que la estructura de la fábula descansa en un tiempo regresivo lineal que nos lleva desde el presente -la ciudad supertecnificada- hasta la eternidad -Santa Mónica de los Venados-“ (Mocega-González 1975: 129), mas como señala *a posteriori*, el itinerario cronológico trazado por el protagonista resulta algo más complejo y enmarañado que el que

⁵ En un viejo estudio de Klaus Müller Bergh, intitulado *Reflexiones sobre los mitos en Alejo Carpentier*, señala el erudito, de modo un tanto reduccionista, que “el paralelismo del personaje principal de *Los pasos* con Sísifo discurre explícita o implícitamente a través de la novela” (Müller Bergh 1970: 278). Valga el caso por lo que valga, si para más no, para recomendar prudencia en la caracterización del personaje, en tanto que conceptualizarlo únicamente cual correlato de Sísifo podría suponer abreviar demasiado. Como hemos sugerido, el innominado musicólogo nos parece un tanto más complejo, pues al tratar de sustraerse de su naturaleza *sisífica*, adopta un rol *prometeico* que le convierte en redentor de su esencia deshumanizada -y en redentor de la humanidad toda-, a la par que en homérico expedicionario de la jungla venezolana y, más tarde, en *orfeico* fisgón que se aleja de la dicha y la gloria, solo reservada esta a los nobles de espíritu y corazón.

invoca una mera recta invertida, y remite, de un lado, al círculo implacable y agónico -que en el episodio final de la trama devuelve al héroe a la casilla de salida o punto primero-, y, de otro lado, a la caótica superposición y simultaneación de edades dispares muy al uso del otro relato carpenteriano titulado *Semejante a la noche*. Ella llama, muy acertada, ese discurrir a través de las edades y las épocas “movimientos tempo-espaciales simbólicos zigzagueantes” (Mocega-González 1975: 129). También Sánchez Boudy habla, en lo que al tiempo de *Los pasos perdidos* se refiere, del “existir de varios cuerpos históricos al mismo tiempo; el mito del eterno retorno, [...] la no existencia del tiempo; el retroceso del tiempo; la repetición del tiempo; la vuelta a la semilla” (Sánchez Boudy 1969: 180). O sea, nuevamente, horizontalidad, circularidad, simultaneidad y regresión se confunden y aglomeran discretos en la declaración de guerra a los tiempos proclamada por el autor en *Los pasos perdidos*.

Según avanza el protagonista a través de un espeso y boscoso sendero al mismísimo corazón de las tinieblas -centro selvático-, alejándose de la periferia urbana -presente hipertecnificado-, este se emancipa de sus cargas físicas y morales conciliando búsqueda y hallazgo. Él mismo lo confiesa al proyectar su *Treno* a imitación del *Prometeo Desencadenado* de Shelley que considera, por cierto, magnífico trasunto para un libreto: “La liberación del encadenado, que asocio mentalmente a mi fuga de *allá*, tiene implícito un sentido de resurrección, de regreso de entre las sombras, muy conforme a la concepción original del treno, que era canto mágico destinado a hacer volver un muerto a la vida” (Carpentier 2009: 393). Tal emancipación se hará efectiva, por tanto, no únicamente en un plano físico y carnal -recuérdese la relación que el héroe establece con la mujer telúrica, Rosario-, sino también en un plano ético y espiritual que le descubre al protagonista la verdadera naturaleza hedonista y material (antiplatónica si se quiere) de la vida: “no estoy aquí para pensar. No debo pensar. Ante todo sentir y ver. Y cuando de ver se pasa a mirar, se encienden raras luces y todo cobra una voz” (Carpentier 2009: 387). El mundo de las ideas platónicas se halla sobre la tierra, que no es ni ha sido nunca, por mucho que prediquen algunos afeminados estafermos enfundados en sus rosarios y sotanas, valle de lágrimas y resentimientos.

Esta transformación de la que hablábamos, padecida por el héroe, también va a fraguarse en un plano musicológico e intelectual que es en verdad el que nos interesa por permitarnos invocar el ensayo previo o texto radial *Los orígenes de la música y la música primitiva*, del que se deducen -lo hemos anunciado ya- importantes nexos y vinculaciones con el texto mayor.

Como apunta Pablo Montoya Campuzano en su discurrir sobre el origen de la música en *Los pasos perdidos*, “el viaje a la selva no sólo transforma al musicólogo desde el punto de vista de la identidad cultural. Fuera de renovarlo en los planos de su mundo amoroso, también le cambia las opiniones que tiene sobre el nacimiento y el desarrollo de la música” (Campuzano 2005: 58). Veamos cómo ocurre.

En primer lugar, cabe recordar que en su inicial y casual encuentro con el Curador -quien le plantea al protagonista “en aquella vieja casa de comienzos de siglo” (Carpentier 2009: 187) el proyecto de viajar a la selva a la búsqueda de cierto muestrario de instrumentos musicales primitivos-, el innominado narrador rememora su anticuada tesis y sus empolvadas monografías sobre el origen de la música y lo sonoro a razón de un disco a medio grabar a cuya audición le obliga el indeseado anfitrión:

Me vuelvo para llenar mi copa cuando suena a mis espaldas el gorjeo de un ave [...] No es siquiera el canto de un pájaro muy musical, pues ignora el trino, el portamento, y solo produce tres notas, siempre las mismas, con un timbre que tiene la sonoridad de un alfabeto Morse sonando en la cabina de un telegrafista. Casi va terminando el disco y no acabo de comprender dónde está el regalo tan pregonado por quien fuera un tiempo mi maestro ni me imagino qué tengo yo que ver con un documento interesante, a lo sumo, para un ornitólogo. Termina la audición absurda y el Curador, transfigurado por un inexplicable júbilo, me pregunta: «¿Te das cuenta?¿Te das cuenta?». Y me explica que el gorjeo no es de pájaro, sino de un instrumento de barro cocido con que los indios más primitivos del continente imitan el canto de un pájaro antes de ir a cazarlo, en rito posesional de su voz, para que la caza le sea propicia. «Es la primera comprobación de su teoría», me dice el anciano, abrazándome casi con un acceso de tos (Carpentier 2009: 189-190).

La melodía auscultada que, según el héroe, es “pájaro que no es pájaro, con su canto que no es canto, sino mágico remedo” (Carpentier 2009: 190), traslada al protagonista a indeseados páramos de su adolescencia y juventud, donde este postuló su preferencia por una teoría mimético-realista del origen del canto: “había empezado a elaborar una ingeniosa teoría que explicaba el nacimiento de la expresión rítmica primordial por el afán de remedar el paso de los animales o el canto de las aves” (Carpentier 2009: 189-190). De ahí que, según el musicólogo-narrador, “los ritmos elementales fueran los del trote, el galope, el salto, el gorjeo y el trino, buscados por la mano sobre un cuerpo resonante” (Carpentier 2009: 191), lo cual evoca indefectiblemente lo suscrito por Carpentier en su ensayo musicológico cuando arguye que existe una propensión en el hombre “a representar las cosas por una imitación del sonido que esas cosas pueden producir” (Chornik 2010: 124).

Ya tenemos, entonces, la tesis a refutar -o antítesis- que Carpentier proyecta en la primera parte de su discurso radial, además de múltiples concomitancias y episodios análogos entre la primera parte del texto ensayístico y el primer capítulo novelístico. Sin ir más lejos, en el ensayo habla el autor, en un vano intento de disculpar la perspectiva mimético-realista según la cual la música nace de la mimesis de los eructos y bramidos proferidos por la Madre Naturaleza, de “las admirables pinturas rupestres de las cuevas de Altamira” (Chornik 2010: 123) que

podieron cumplir con una función *ritual-posesional* para con la bestezuela a apresar y a descuartizar -con ulterior lujo de solomos, costillar, filetes, sesos, vísceras y otros jugosos derivados⁶-. Mismamente, en *Los pasos perdidos* el innominado musicólogo habla justamente de “las representaciones de renos y bisontes, pintados en las paredes de las cavernas, [que] se debían a un mágico ardid de caza -el hacerse dueño de la presa por la previa posesión de su imagen” (Carpentier 2009: 191).

En otro fragmento, apenas posterior, una vez el Curador decide que el protagonista es el candidato idóneo para una expedición que le lleve al descubrimiento de los instrumentos amerindios extraviados entre los bejucos y lianas de la selva amazónica, este lo presenta vía telefónica al rector de la Universidad como un excepcional intelectual a la “estatura de un Von Hornbostel” (Carpentier 2009: 194), musicólogo al que se alude en reiteradas ocasiones en el escrito radial. Y, posteriormente, sugiere el héroe cómo se confiaba en él, firmemente, “para traer, entre otros idiófonos singulares, un injerto de tambor y bastón de ritmo que Schaeffer y Curt Sachs ignoraban, y la famosa jarra con dos embocaduras de caña, usada por ciertos indios en sus ceremonias funerarias” (Carpentier 2009: 194), cuando, precisamente, en el escrito ensayístico, en la tabla clasificatoria de instrumentos que el cubano tomaría prestada de Sachs y Hornbostel y, más específicamente, en la sección dedicada a los idiófonos, alude este a “un tipo de idiófonos, de lo más primitivos y rudimentarios, que el propio Curt Sachs parece desconocer totalmente” (Chornik 2010: 126). Por cierto, no queda rastro en el escrito ensayístico de la jarra con doble embocadura de caña citada por Carpentier en la novela, acaso por tratarse de una referencia sita en otro lugar. Más concretamente podría ser un préstamo tomado de *El Orinoco Ilustrado* (1741) del jesuita Joseph Gumilla donde el misionero habla de “una inaudita multitud de instrumentos fúnebres, que jamás habíamos visto ni oído [...] la tercera clase resulta de unos cañutos largos, cuyas extremidades meten en una tinaja vacía de especial hechura” (Gumilla 1791: 192-193).

Finalmente, cuando el protagonista se reafirma, en un intento por eludir las obligaciones intelectuales a que le insta el latoso Curador, en su desconocimiento de “los últimos métodos de clasificación, basados en la evolución morfológica de los instrumentos y no en la manera de resonar y ser tocados” (Carpentier 2009: 195), alude indiscutiblemente al sistema clasificatorio de instrumentos, mencionado en lo precedente y fijado por Sachs-Hornbostel (SH), con el que Carpentier desarrollará su tesis rítmico-litúrgica en la última sección del texto radial; clasificación que, valga la redundancia -lo ha hecho expreso el innominado musicólogo en el citado fragmento-, “permite concentrar la atención en el diseño sonoro del objeto, con abstracción de los parámetros culturales que explican el objeto inserto en su

⁶ Ello remite, por cierto, al silbido atentamente indagado por el Curador y el musicólogo en la folklórica audición antes diseccionada.

contexto” (Pérez de Arce 2013: 75) y que se convertiría, hasta día de hoy, en el “standard one used for the classification of musical instruments⁷” (Sakurai 1981: 824).

La profusión de tecnicismos musicológicos y de un léxico especializado y barroquizante, que ayudan a enmarañar el texto que nos ocupa, serán fenómenos referidos por Klaus Müller Bergh en un ortopédico estudio sobre el estilo de *Los pasos perdidos*, inserto, por cierto, en una de las secciones del viejo *Homenaje a Alejo Carpentier*. Dice así el erudito: “a continuación ofrecemos por separado algunos ejemplos representativos de *Los pasos*, ya que ilustran la acumulación de estos términos que recargan la prosa” (1970: 187), para catalogar bajo el epígrafe «*Tecnicismos, música*» elementos como el tresillo, la particella, la organografía, la guimbarde, el litófono, el idiófono, luthier, floritura, el clavicémbalo, el olifante, el sistema modal, etc. Parte de estos elementos son caldo de cultivo en el escrito ensayístico-radial del autor. Hemos mencionado ya los idiófonos, la organografía o, implícitamente, los modos compositivos a que alude Müller Bergh. Con todo, veamos cómo se van produciendo espontáneamente alguna de esas transposiciones.

Por ejemplo, mientras el texto ensayístico carpenteriano señala como integrantes de la familia de idiófonos la quijada o las claves -“dos palos de madera” (Chornik 2010: 126)-, en la novela se habla de “los percutores elementales, troncos ahuecados, litófonos, quijadas de bestias” (Carpentier 2009: 190); o, más adelante, se habla de un “tambor-bastón-de-ritmo” (Carpentier 2009: 378). Asimismo, si en el texto radial se hace mención a un único tipo de aerófono -“la botija criolla” (Chornik 2010: 126)- en la novela se nos relata cómo “Rosario sopla en una de las cañas de la botija ritual y suena un bramido ronco, como de animal caído en las tinieblas de un pozo” (Carpentier 2009: 378). O lo mismo con las maracas, diversa índole de tambores, flautines, arpas, campanas u otros eufónicos artilugios.

No obstante, el trasvase de un texto al otro se hace efectivo en un terreno más hondo que el meramente morfológico o conceptual. Lo anota, por ejemplo, Acosta, sin ser muy insistente en ello, refiriendo que “en el ritual mágico del chamán selvático, en el *Treno*, el compositor descubre y vive la experiencia de un pasado que sobrevive en América: *supervivencia* de la cual extrae una valiosa lección [de orden musicológico, se entiende] al enfrentarlo a *una música anterior a la música*” (Acosta 1981: 84). O, asimismo, lo sugiere prudente el propio Sánchez Boudy en su tratado, *La temática novelística de Alejo Carpentier*, cuando suscribe que la teoría esbozada por el innominado musicólogo al inicio de la novela -antítesis o tesis a refutar en el texto ensayístico- queda parangonada “con el alba de las artes plásticas como mágico ardid de caza y aprehensión” (Sánchez Boudy 1969: 154), y se halla

⁷ “El único estándar usado para la clasificación de instrumentos musicales” (la traducción es nuestra).

en proceso de transformarse en haz de luz -en renovarse en tanto que teoría sonora- según avance el héroe en su odiseico periplo.

La transformación del personaje se hace efectiva, por tanto, no solo en el plano de la carne y del espíritu, sino también en el plano del intelecto, que en su observación de la Naturaleza y el Cosmos remedia su tesis preliminar sobre el origen del canto. Lo apunta el propio Edmundo Gómez Mango, en un estudio que en poco sopesa la faceta musicológica del autor, cuando describe conciso que la escena del chamán tratando de revivir a su semejante destruye la vieja creencia del musicólogo sobre la génesis musical, basada “en el mimetismo que simula el cazador para alcanzar la presa” (Gómez Mango 1968: 18). O lo observamos, concluyentemente, en boca del propio héroe que, ya en el Valle del Tiempo Detenido, cavila en torno a “las tonterías dichas por quienes llegaron a sostener que el hombre prehistórico halló la música en el afán de imitar la belleza del gorjeo de los pájaros -como si el trino del ave tuviera un sentido musical [...]” (Carpentier 2009: 377). O justo antes, cuando confiesa:

Lo que he visto confirma, desde luego, la tesis de quienes dijeron que la música tiene un origen mágico. Pero esos llegaron a tal razonamiento a través de los libros, de los tratados de psicología, [...]. Yo, en cambio, *he visto* cómo la palabra emprendía su camino hacia el canto (Carpentier 2009: 376-377).

Ya tenemos, por ende, la tesis central que desglosa el autor en su ensayo sobre la génesis de lo sonoro. Que no sea en balde, entonces, advertir que a la hora que en la primera parte de la novela se aspira a una presentación de la antítesis o tesis mimético-realista, que había sido proyectada en los fragmentos introductorios del escrito radial, en los episodios localizados en la sección central y final del relato se intercala discretamente la tesis rítmico-litúrgica del origen del canto, que el autor había desarrollado prolijamente en la parte nuclear del ensayo.

No parece casual entonces que, años antes, el propio Fernando Ortiz, maestro del joven Carpentier en lo que a su faceta musicológica se refiere, en un tratado sobre la africanía de la música caribe, hablase de los primeros rituales de magia de oriundez indigenista en los términos que siguen: “probablemente el canto más embrionario fue el meramente oral de los conjuros y de las oraciones que usaban los *behiques* o sacerdotes hechiceros [...] el brujo usaba lenguajes esotéricos, voces insólitas, falsetes, gangosidades [...] para simular el habla de los seres misteriosos” (Ortiz 1974: 83). Estamos, por tanto, ante el enigmático ensalmador de *Los pasos perdidos* que trata de revivir al difunto camarada con un hierático coloquio a dos voces: una que procede de la boca; la otra, de la garganta -como bregan y se contrapuntean las dos voces de un preludio y fuga de Johann Sebastian Bach-, “una es grave y confusa como un subterráneo hervor de lava; la otra, de timbre mediano, es colérica y destemplada. Se alternan. Se responden. Una increpa cuando la otra gime; la del vientre se hace sarcasmo cuando la que surge del gatzate parece apremiar”

(Carpentier 2009: 361); es algo, dirá el autor, “mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos aún del canto. Algo que ignora la vocalización pero es ya algo más que palabra” (Carpentier 2009: 361). Todo bajo el signo del ritmo y la aliteración. En su escrito radial señalaba el cubano, justamente, que para “imponer un concepto a un individuo de inteligencia poco desarrollada, hay que repetirlo varias veces [...]. Cuando un hombre primitivo quiere imponer una idea a sus semejantes, recurre a la repetición de esa idea, hasta saturar con ella la memoria” (Chornik 2010: 124). Asistimos, entonces, junto al innominado musicólogo de *Los Pasos perdidos*, a un momento señero en el acaecer de la historia de la música y de los sonidos, estamos en el estadio inaugural *-prebábélico* si se quiere- de lo que futuriblemente llamaremos lengua y discriminaremos adrede de lo que denominamos canto. Presenciamos, en fin, el paso del ritmo a la *melos*, la emancipación de la rítmica confinada en las constantes biológicas del pequeño hombre sinfónico.

Carpentier ya lo advirtió, años atrás, en su escrito ensayístico: “todas las invocaciones son, en esencia, un grito repetido hasta el infinito” (Chornik 2010: 124). O un poco más adelante: “el hombre advirtió por instinto que la repetición de una fórmula cantada, o gritada, o rimada, actúa de modo cierto sobre los centros nerviosos. Hay un proceso de obsesión, que crea en el individuo una extraña euforia” (Chornik 2010: 125). Vea si no, el incrédulo, los conocidos lances que han lugar en los rituales de santería cubana en que a uno, un buen día, le puede *bajar el santo*, como reza el argot santero.

Volvemos, por tanto, pues es ineludible, a la primacía de lo rítmico, lo bárbaro y lo dionisiaco frente a lo armónico, melódico y apolíneo. Por una vez, un poco más de Don Bongó que de Doña Lira, un poco menos de vihuela que de tambor. Así lo había revelado el cubano en el texto radial cuando hablaba de los membráfonos de las “pobres orquestas sinfónicas tradicionales, [que] solo disponen, en cuanto a instrumentos de esta índole, de pobrísimos elementos, de una torpeza y mal sonido, que harían reír a un músico balinés por ejemplo” (Chornik 2010: 127); o, en la sección final del escrito, cotejando las virtudes de los intérpretes y percutores de origen africano y asiático señalando cómo “los hombres de esos continentes han imaginado utilizaciones de los elementos rítmicos, a los que pertenecemos absolutamente ajenos” (Chornik 2010: 128).

En la misma línea reflexiva, el musicólogo de *Los pasos perdidos* se permitirá, en la parte culminativa de la novela, a modo de concluyente colofón, aclaraciones y reflexiones de esta guisa: “querían renovar la música de Occidente [se refiere a los músicos adiestrados en el atonalismo y la escuela vienesa] imitando ritmos que jamás hubieran tenido una función *musical* para sus primitivos creadores” (Carpentier 2009: 430). O justo antes, cavilando en torno al primitivismo de trazo vanguardista, la novela de la tierra y otras variantes estéticas, alude el selvático protagonista a la añoranza que ciertos compositores contemporáneos ostentan y que queda explícita en “el abuso de los instrumentos de batería, [y en] la fuerza

elemental de los ritmos primitivos. Durante más de veinte años, una cultura cansada había tratado de rejuvenecerse y hallar nuevas savias en el fomento de fervores que nada dieran a la razón” (Carpentier 2009: 430). Nuevamente, pues, la dicotomía, muy al uso en el ensayismo musicológico del autor, rítmico/melódico, bárbaro/europeo, dionisiaco/apolíneo, Calibán/Ariel, *discurso del bosque/discorso del método*, con una clara -y afectada- preponderancia por el primer elemento integrador del binomio.

Todo ello podría bien evaluarse cual una reminiscencia de la poética surrealista con la que el autor tropieza felizmente en el Montmartre de los años treinta. Se ha apuntado, y no sin acierto, que, puertas a fuera, Carpentier renegó abiertamente del credo bretoniano pregonado desde el colectivo de poetas surrealistas -él los llama “taumaturgos [que] se hacen burócratas” (Carpentier 2011: 8) a base de invocar, sin ton ni son, paraguas, cigarras, máquinas de coser y otra suerte de crustáceos y animaluchos sobre gélidas mesas de disección-, aun cuando su noción sobre lo *real maravilloso* americano, generosamente desembrollada en los prolegómenos a *El reino de este mundo*, acata de manera tangencial parte de su preceptiva. Lo sabe Anke Birkenmaier quien en el tratado *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina* señala que el surrealismo también sirvió para redefinir “las relaciones entre los europeos y su «otro» -los indígenas o los negros- no solo en Europa sino también en Latinoamérica” (Birkenmaier 2006: 16). Valga lo que para Carpentier, en fin, para Lam, Neruda, Octavio Paz, Villa-Lobos y Pizarnik, entre otros.

Lo que tome prestado Wilfredo Lam de lo bárbaro y selvático en lienzos como *La jungla* o *Maternidad en verde*, que se inscribe parcialmente en el marco de una poética pictórica de inspiración cubista y surreal -Fernando Ortiz, en artículo sobre el pintor, habla de que “en el pictórico surrealismo de escuela no hay amor [...], pero sí lo hay en la obra metafísica de Lam. Amor que es fuerza vital, generación y esperanza” (Ortiz 1950: s.p.)- lo tomarán, mismamente, en un plano eufónico y/o sonoro, compositores como Villa-Lobos, García Caturra o el primer Stravinsky, de los ritmos primarios y elementales que les brinde la tierra. De ahí, las encomiásticas menciones con que Carpentier agasaja al pintor y a los mentados compositores a lo largo de su obra novelística y sapiencial⁸.

⁸ En su prólogo a *El reino de este mundo*, por ejemplo, anota Carpentier que “tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wilfredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfadada Creación de Formas de nuestra naturaleza” (Carpentier 2011: 9). Asimismo, en *La música en Cuba*, a tenor de la poética stravinskiana, lo vemos señalando que “los que ya conocían la partitura de *La consagración de la primavera* -gran bandera revolucionaria de entonces-, comenzaban a advertir, con razón, que había, en Regla, del otro lado de la bahía, ritmos tan complejos e interesantes como los que Stravinsky había creado” (Carpentier 2004: 306). Por no hablar de la novela *La consagración de la primavera* cuyo título ya constituye de por sí un homenaje a la partitura del eslavo.

Advirtamos, entonces, cómo el continuo que hermana el ensayo *Los orígenes de la música y la música primitiva* y el texto novelístico *Los pasos perdidos* se ha establecido no solo en miras de lucir y reseñar toda una serie de particularidades sonoras de naturaleza anecdótica o accidental presentes en el escrito narrativo, a saber, la expresa citación de músicos, intérpretes y compositores (Stravinsky, Milhaud, etc.), la alusión constante a musicólogos y duchos eruditos en la materia (Hornbostel, Sachs, etc.), o la inclusión en el cuerpo del texto de un variopinto muestrario de instrumentos musicales de índole primitiva que comprende desde maracas, sonajeros a otra suerte de estruendosos cachivaches; sino que el trasvase de un texto a otro se hace efectivo también en un plano más hondo y cabal, por cuanto la tesis genésico-sonora que el innominado musicólogo va esbozando según remonta sagaz el Orinoco venezolano trátase de un apabullante calco de la que sería postulada, años atrás, en el escrito radial del autor, el cual se mueve -lo sabemos bien- de la obsoleta tesis mimético-realista a la tesis rítmico-litúrgica e invocatoria, propiciadora de la música y del canto tal y como los conocemos hoy.

Quede fijada, entonces, nuestra senda y principal hipótesis de trabajo: la del ensayo musical carpenteriano entendido, no ya como artefacto de saber, educacional y ejemplarizante, sino cual pretexto o subterfugio que nos haga duchos visitantes de la novelística y cuentística autorales. Una eufónica vía que lleva, en definitiva, a una poética de la novelística del autor.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, Leonardo.

1981 *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

ARISTÓTELES.

2004 *Problemas*. Ester Sánchez Millán Ester (intr., trad. y notas). Madrid: Gredos.

BIRKENMAIER, Anke.

2006 *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.

CANCIO, Wilfredo.

2010 *Crónicas de la impaciencia. El periodismo de Alejo Carpentier*. Madrid: Editorial Colibrí.

CARPENTIER, Alejo.

1985 *Crónicas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

2004 *La música en Cuba*. México: FCE.

2009 *Los pasos perdidos*. Madrid: Akal.

2011 *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial.

2013 *Diario (1951-1957)*. La Habana: Biblioteca Alejo Carpentier.

CHADWICK, H.N & N.K.

1940 *The Growth of Literature*. Cambridge: Cambridge UP.

CHORNIK, Katia.

2010 *The role of music in selected novels and associated writings of Alejo Carpentier: primeval expression, structural analogies and performance*. Londres: The Open University.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo.

1950 *Sumario de la Natural Historia de las Indias*. México-Buenos Aires: FCE.

GÓMEZ MANGO, Edmundo.

1968 *Construcción y lenguaje en Alejo Carpentier de "Los pasos perdidos" y "El siglo de las luces"*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.

GUMILLA, Joseph.

1791 *Historia natural, civil y geográfica de las naciones situadas en las riberas del río Orinoco*. Tomo I. Barcelona: Imprenta de Carlos Gilbert y Tutó.

HORNBOSTEL, Erich Moritz.

1928 "African negro music", *African: Journal of the International African Institute* 1(1), Oxford, pp. 30-62.

LÓPEZ CALAHORRO, Inmaculada.

2010 *Poética del Mediterráneo Caribe*. Madrid: Dykinson.

MOCEGA GONZÁLEZ, Ester P.

1975 *La narrativa de Alejo Carpentier: el concepto del tiempo como tema fundamental (ensayo de interpretación y análisis)*. Madrid: Eliseo Torres & Sons.

MONTOYA CAMPUZANO, Pablo.

2005 "Los pasos perdidos y las teorías sobre el origen de la música", *EAFIT*, 41/ 139, pp. 57-66.

MÜLLER BERGH, Klaus.

1970 "En torno al estilo de Alejo Carpentier en «Los pasos perdidos»", en Helmy F. Giacomani. *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York: Las Americas Publishing, pp. 179- 207.

NORBERT, Francis.

2006 "La ruta de Alejo Carpentier: Teoría de los orígenes de la música y los géneros estéticos". *Tamkang Journal of Humanities and Social Sciences*, 28, pp. 123-162.

ORTIZ, Fernando.

1950 "Wilfredo Lam y su obra vista a través de significados críticos", *Cuadernos de Arte*, 1, s.p.

1975 *La música afrocubana*. Madrid: Biblioteca Júcar.

PAGEAUX, Daniel-Henri.

- 2004 “El área caribe de Alejo Carpentier. Espacio, novela, mito”, en Patrick Collard y Rita de Maeseneer (coords.). *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*, Amsterdam/ New York: Rodopi, pp. 109-117.

PÉREZ DE ARCE, José y Francisca GILI.

- 2013 “Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana”, *Revista Musical Chilena*, LXVII, 219, pp. 42-80.

ROUSSEAU, Jean-Jacques.

- 2007 *Escritos sobre música*. Valencia: Colección estética & crítica.

SAKURAI, Tetsuo.

- 2012 “The classification of musical instruments reconsidered”, *Kokuritsu minzokuyaku hakubutsukan*, 6 /4, pp. 824-832.

SÁNCHEZ BOUDY, José.

- 1969 *La temática novelística de Alejo Carpentier*. Miami: Ediciones Universal.