

LOS TAMBORES NEGROS DE UN PUEBLO FUTURO

RELIGIÓN, POESÍA Y MÚSICA EN LA OBRA TEMPRANA DE ALEJO CARPENTIER

*Camilo del Valle Lattanzio**

Freie Universität Berlin

camilodvlatt@gmail.com

Fecha de recepción: agosto de 2015

Fecha de aceptación: octubre de 2015

RESUMEN: El presente ensayo propone analizar la tensión productiva entre la literatura y la musicalidad que está implícita en la novela temprana de Alejo Carpentier *¡Écue-Yamba-Ó!* El concepto de ‘ritmo’, que se puede encontrar igualmente en la poética de Octavio Paz, sirve de herramienta para el análisis de esta novela. El ritmo musical actúa como momento de revelación poética en la obra literaria. La así llamada *poesía negra* es un claro ejemplo de este

- * **Camilo del Valle Lattanzio** ha cursado estudios universitarios en Heidelberg, Viena y Berlín. Es graduado en Filosofía y en Literatura Comparada de la Universidad de Viena. Escribió su tesis de maestría en Literatura Comparada sobre Octavio Paz, con el título “Unterwegs zur Quelle der Sprache. Zur Theorie der Poetik in Octavio Paz *El arco y la lira*”. Ha participado en varios congresos y conferencias internacionales sobre estudios literarios. Ha trabajado como asistente estudiantil en la Universidad de Viena y en la Freie Universität Berlin y fue becario en Alemania del DAAD. Asimismo, viene trabajando desde hace algún tiempo en traducción del alemán al español.

proceso poético. Asimismo, la novela como género da la oportunidad para esta composición rítmica. Los claros vínculos entre la novela y los poemas presentes en *Cinco poemas afrocubanos* constatan la interacción entre lo musical y lo prosaico que vienen a deconstruir la división entre géneros literarios y a plantear un concepto más amplio de lo poético.

PALABRAS CLAVE: A. Carpentier, O. Paz, ritmo, poesía, prosa, poesía negra, novela.

THE BLACK DRUMS OF A FUTURE FOLK

RELIGION, POETRY AND MUSIC IN ALEJO CARPENTIER'S EARLY WORK

ABSTRACT: The present essay intends to analyze the productive tension between literature and musicality implicit in Alejo Carpentier's early novel *¡Écue-Yamba-Ó!* The concept of the 'rhythm', which can be found in Octavio Paz' poetics, serves as an instrument for the analysis of this novel. The musical rhythm acts a poetic revelation in the literary work. The so-called *poesía negra* is a clear example of such a poetical process. In addition to that, the novel as a literary genre makes this rhythmical composition possible. The clear connections between the novel and the poems in *Cinco poemas afrocubanos* confirm the interaction between the musicality and the prosaic; these connections deconstruct the division between literary genres and present a wider concept of what is considered poetic.

KEYWORDS: A. Carpentier, O. Paz, rhythm, poetry, prose, poesía negra, novel.

Las letras que caen cortan el asfalto como hachazos. [...]
Las olas hacen bailar cadáveres encogidos como fetos gigantescos
Alejo Carpentier, *¡Écúe-Yamba-Ó!*

1. Introducción: La Temprana Obra de Alejo Carpentier

La obra temprana de Alejo Carpentier es, considerablemente, polifacética. Esto se debe a que, por un lado, comprende los únicos poemas producidos por el autor —recopilados en un poemario con el nombre programático de *Poemas de las Antillas*— y, por otro lado, su primera y única novela afrocubana existente, titulada *¡Écúe-Yamba-Ó!* Llama la atención el hecho de que estas dos obras de distinto género pertenezcan a un mismo ciclo literario del autor, en el cual el cubano de ascendencia africana, así como todo el andamiaje cultural que este implica, se sitúa en el centro de la obra.

Carpentier trata, entonces, en su primera etapa literaria, temas que están vinculados a la tradición de la mal llamada *poesía negra*, cuyo más prominente representante es el poeta cubano Nicolás Guillén. Asimismo, es importante resaltar que es, justamente, en este ciclo en el cual Alejo Carpentier aporta textos al género de la lírica. Es decir, la tematización de lo popular lleva al autor a la producción lírica; una relación causal que de ninguna manera es obvia y por eso mismo se presta para un análisis más detallado. Por otro lado, salta a la vista que, tanto la novela como los poemas, comparten un sinnúmero de motivos que entablan entre estos una relación intertextual que lleva a problematizar las diferenciaciones de género.

De igual modo, las divisiones entre lírica y prosa están presentes en esta etapa temprana, en la que, al mismo tiempo, vienen a diluirse y a problematizarse. Es esta problemática la que no ha sido analizada, hasta entonces, por la academia. Por consiguiente, una pregunta de género es la que está implícita en este diálogo y vendrá a ser planteada, explícitamente, en el presente análisis.

De lo expuesto anteriormente, se presentan las siguientes interrogantes: ¿Es justamente lo popular el ámbito en el que el lenguaje se remonta a su origen poético y musical?, ¿en el lenguaje popular se revela lo poético como un quiebre y sus distintas articulaciones genéricas —como la novela y la lírica— son meramente oposiciones superficiales?, ¿es la poesía —o lo poético— una característica que forja formalmente un género, o es más bien una fuerza intrínseca a todo tipo de literatura, es decir, una fuerza intensa que colinda con lo musical? Estas preguntas, que hacen parte de una poética específica, vienen a presentar una lectura de la primera novela de Alejo Carpentier que se propondrá en el siguiente análisis. Por otro lado, las relaciones intertextuales entre los poemas y la novela de Carpentier servirán de ejemplo para mostrar la problematización de los géneros literarios.

Para responder el cuestionamiento anterior será necesario acudir a ciertos contextos teóricos que brinden un concepto claro de ‘lo poético’ y de su relación con la prosa y la musicalidad. Sin embargo, existe un hecho verificable sobre el cual se apoya este análisis, es decir, que los poemas (y en especial “Liturgia”) aparecen explícitamente en la novela. Del mismo modo, la narración de la novela, también, mantiene un diálogo claro con los poemas, lo cual se puede constatar en su forma fragmentada por descansos poéticos.

El planteamiento de un diálogo entre prosa y poesía —el cual ya presupone una estructura de quiebre, de dicotomía o dialéctica—

es, asimismo, un claro reflejo del contexto literario en el que aparece la novela. Pedro Lastra (1977) ha señalado ya muy concienzudamente que esta primera novela de Carpentier se ve articulada por “dos normas, dos direcciones ideológicas y literarias” (p. 280). Estas reglas no vienen a ser, explícitamente, reflexionadas por la misma novela, sino que la articulan y le dan, posiblemente, ese tono experimental e inmaduro que tiene.¹ Se trata, pues, de una respuesta literaria a aquel quiebre de tradiciones entre el naturalismo positivista y la vanguardia fragmentaria (Lastra, 1977).

En cuanto al lenguaje, este responde a un descontrol surrealista, de la misma forma que su empresa responde a ese deber naturalista y pseudo-etnográfico de “escoger un ámbito determinado; documentarse acerca de él, observarlo, *vivirlo* durante un tiempo, y ponerse a trabajar a base del material reunido” (Carpentier, 1990, p. 15). Lo que se refleja en la novela no es solo una oposición implícita en el contexto cultural, sino también una oposición de mundos, de espacios y de culturas, que va a ser justamente el motor de la novela (Lastra, 1977). Lastra (1977) señala también que el quiebre no solamente es interno o externo, sino que viene a marcar lo que va a originar aquel concepto de lo *real maravilloso*.

En la novela está implícita una “apertura hacia la nueva norma, antirrealista” (Lastra, 1977, p. 290), esa ruptura hacia la revelación maravillosa que ya de manera germinal marca esa ambigüedad realista de la literatura de Carpentier que se desplegará a sus anchas en el resto de toda su obra literaria (Lastra, 1977). En pocas palabras, se puede decir que la novela de Carpentier responde a un contexto literario, pero también a un contexto

¹ Tal vez otro de los proyectos de este análisis, que se adhiere a la solución de la ya planteada pregunta, es tratar de rescatar el valor poético y literario de esta obra que, sin duda, no es la mejor del autor cubano.

social. Ambos contextos son sumamente fragmentarios, quebradizos y sobre todo híbridos y ricos en realidades en competencia.

Carpentier retrata una sociedad híbrida que trata de encontrar una voz propia y así dar un grito de libertad. Justo este quiebre, el remontarse a la fuente del lenguaje con sus distintas raíces, es lo que pertenece al ámbito de lo poético. Será, pues, reflejo de una sociedad en ebullición, como se evidencia en la obra temprana de Carpentier a través de la siguiente cita:

una definida afirmación de libertad del hombre que se ejerce en dinámica relación con el proceso histórico que lo condiciona y sobre el cual influye a la vez. Esa libertad se define así mismo como conquista del propio ser, superadas las barreras de la alienación y la ceguera. (Maturó, 1972, p. 58)

Esta libertad que se deriva de una sociedad mestiza y en movimiento es reflejo de esa misma dialéctica entre lo discursivo y lo musical, entre lo corporal y lo estructurado, entre la prosa y la poesía, como se mostrará más adelante. Esta libertad es lo poético por excelencia. Posiblemente, la así llamada *poesía negra* sea el más claro ejemplo de este grito de libertad.

Sin embargo, dicha poesía se sale del objeto de estudio del presente análisis, por más que casi todos los temas colinden la frontera de este tan poco explorado campo de la literatura latinoamericana. Al final, se retornará a este y se verá cómo ha estado implícito en todo el análisis, porque la *poesía negra* es, justamente, aquel subgénero literario que se remonta a lo popular como a la fuente del lenguaje. Aquella literatura no reconoce límites con la música, ya que es aquella poesía que nace en el ambiente de la radio y de la popularización de la cultura folclórica, la cual viene a incorporarse poco a poco en la voz del latinoamericano (Laferl, 2004).

No es en vano, entonces, que sea precisamente ese carácter ejemplar de la *poesía negra*, o bien *poesía afrocubana*, la que articula toda la obra temprana de Carpentier, llamada por Frank Janney como *the black period*, el cual forja, asimismo, el vector germinal de toda la obra del autor. Es exactamente en esta semilla donde las formalidades pierden sus contornos, y las primeras que se pierden son, entonces, las de género. Lo poético es la semilla, justo aquella libertad que va más allá de cualquier tipo de gramática genérica, aquella libertad que es el lenguaje en su potencia pura. Se podría decir, en general, que en los estados germinales no existe un padre, sino solamente potencia pura.

2. La Música y la Poesía: La Fundación de un Pueblo

Como ya se ha mencionado antes, se tiene que partir de un contexto teórico, de un entendimiento claro de la poesía o de ‘lo poético’ para poder interpretar, de la mejor manera posible, aquellos movimientos entre la prosa y la poesía en la novela, los cuales no se presentan de forma voluntaria ni consciente. Por otro lado, se considera oportuno, dado el caso, preguntarse qué relación existe entre la poesía y la música, cuya relación cercana parece ser, históricamente hablando, un hecho irrefutable (Petzold, 2010). Un contexto teórico sería la estética de Octavio Paz desarrollada detenidamente en su libro *El arco y la lira*. En este propósito, interesa solo señalar aquella tesis de Paz que vincula la poesía con la música, la cual converge en lo que para el escritor mexicano es el “ritmo”.

El texto de Paz gira en torno a la idea de que la poesía se diferencia de la prosa radicalmente; ya que esta primera, en comparación con la segunda, se rebela contra la tiranía de la dependencia de los significantes y los significados. De modo que deja converger la lengua en expresión

no discursiva, en expresión intensa. El lenguaje poético es el que se celebra a sí mismo y no en función de ningún mensaje; poesía es evento y no representación. El poema es pues “una tentativa por trascender el idioma (...). El poema es lenguaje erguido” (Paz, 1993, p. 35). Más aún, para Paz, la poesía no es solo un acto revolucionario de la lengua sobre sí misma, es más bien aquella fuerza implícita en todo lenguaje. Es decir, aquella fuerza que renueva y transforma el lenguaje, devolviéndola a su fuente, a su semilla o su raíz.

En consecuencia, se puede hablar de la poesía como regreso, es decir, “regreso al tiempo original” (Paz, 1993, p. 35), por medio del cual las palabras encuentran una reducción mística —que al mismo tiempo es desbordamiento—, una reducción “a su mero valor afectivo” (Paz, 1993, p. 46). Es pues una fuerza mística o religiosa la que levanta al lenguaje y lo hace devenir intensidad, devenir afecto. Esa revelación de lo poético, que es entendido por Paz como la revelación de una *imagen*, se gesta por medio de un lenguaje, que como ha dejado de significar, es meramente musical.

Para Paz el poeta es el auditor de un corazón interno del lenguaje, cuyo ritmo tiene que revelar. El poeta es el músico que reconoce el ritmo y lo recrea, emprendiendo un viaje de regreso a la fuente, al génesis lingüístico, desde donde nace una nueva lengua. De este modo, se gesta la revelación poética como imagen. Esto se manifiesta en la siguiente cita:

El dinamismo del lenguaje lleva al poeta a crear un universo verbal utilizando las mismas fuerzas de atracción y repulsión. El poeta crea por analogía. Su modelo es el ritmo que mueve a todo idioma. El ritmo es un imán. Al reproducirlo (...) convoca las palabras (...). La creación poética consiste, en buena parte, en esta voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción. (Paz, 1993, p. 53)

Ese ritmo es, pues, inherente a la prosa, al discurso; ya que es esa sexualidad interna del lenguaje que hace que el habla se geste, como se evidencia en la siguiente cita: “El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo. Una imagen suscita a otra” (Paz, 1993, p. 56). Es importante resaltar que Paz recurre al ejemplo del tambor —instrumento con connotaciones africanas por excelencia— para elaborar su idea. La razón es que el tambor es, justamente, aquel instrumento simple que va marcando un paso, va llevando un lenguaje, va moviendo cuerpos y va marcando el tiempo. Esto debido a que, como lo manifiesta Paz, el ritmo “es más que medida, algo más que tiempo dividido en porciones. (...) Todo ritmo es sentido de algo” (1993, pp. 56-57).

La estética de Paz contiene bastantes conceptos religiosos y metafísicos, y entiende la revelación poética como algo que influye directamente sobre nuestros cuerpos. La poesía es la revelación de un ritmo interno del hombre y por eso mismo tiene implicaciones en nuestra vida, debido a que se parte de la idea de que el lenguaje y el tiempo están estrechamente ligados. Ello se constata en la siguiente cita: “El tiempo no está fuera de nosotros, ni es algo que pasa frente a nuestros ojos como manecillas del reloj: nosotros somos tiempo y no son los años, sino nosotros los que pasamos” (Paz, 1993, p. 57). En este sentido, sobra señalar la implícita referencia a Heidegger y su famosa sentencia: “Die Sprache ist das Haus des Seins” (Heidegger, 1976, p. 313).

La poesía es, pues, la materialización del ritmo del lenguaje. Este planteamiento es sumamente importante, porque hay un cierto concepto de la poesía como materialidad que está directamente ligada a nuestro cuerpo. El cuerpo, siguiendo estos planteamientos, no se puede pensar fuera del lenguaje. En la poesía y poética de Paz el lenguaje recrea al mundo y contiene su energía *poiética* implícita; el lenguaje deviene cuerpo.

La relación entre ritmo y palabra poética no es distinta a la que reina entre danza y ritmo musical: no se puede decir que el ritmo es la representación sonora de la danza; (...). Todos los bailes son ritmos; todos los ritmos, bailes. En el ritmo ya está la danza, y a la inversa. (1993, p. 58)

Esa vinculación de la danza con la poesía tiene mucho en común con la concepción de la poesía afrocubana y aquella concepción personal que tiene Alejo Carpentier sobre la poesía. La poesía es para Paz un evento religioso y hasta podríamos decir ritual, en el cual se recrea un tiempo primitivo en el que renacen el mundo y sus formas. Esa chispa de la poesía está vinculada a la fiesta y, por consiguiente, al ritual religioso, en el cual la música y el ritmo influyen directamente sobre los cuerpos.

Pero lo que trata de resaltarse en la teoría paciana es que con “poesía” no se refiere, en ningún momento, a un texto escrito en verso; sino más bien a una calidad implícita en todo arte y hasta en toda forma humana. Al fin y al cabo, la rima y la métrica en general no son otra cosa que la celebración misma del lenguaje y no la constitución formal de un género. La poesía es hermana de la fiesta, fiesta popular, comunión del pueblo. El poeta no celebra otra lengua que la del pueblo, ya que es justamente esa la que se revitaliza y de cuyo centro renace el ritmo.

La fuerza de la poesía implica un cierto regreso y el conjuro de un nuevo pueblo en la poética de Paz. Este concepto puede ser de cierta forma comparado con la noción de la literatura del filósofo francés Gilles Deleuze, quien tampoco encuentra mucho una noción genérica de *poesie*, pero sí de *écrire*, o ya bien de *littérature*. Me refiero al célebre ensayo “La littérature et la vie”, en el que la literatura viene a entenderse como un acto de devenir *otro* de la lengua, partiendo de la célebre cita de Marcel Proust:

“Le beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère” (Deleuze, 1993, p. 7).

Un aspecto importante de esta tesis proustiana, la cual sirve como iniciación para las observaciones poetológicas de Deleuze, es que esta acrobacia literaria del devenir de la lengua es entendida como *salud*. El escritor efectúa por medio de este devenir un acto revolucionario fundando algo distinto. Es decir, dejando gestarse un suceso de la otredad, una revelación y una rebelión: “La santé comme littérature, comme écriture, consiste à inventer un peuple qui manque” (1993, p. 14).

Hay entonces también un valor o un deber ético en la literatura que está justamente en ese rebelarse que se gesta por medio de un acto de rebeldía de la lengua sobre su sintaxis y su gramática. La lengua comienza a tartamudear en la poesía y, antes de que ese tartamudeo devenga semánticamente, se presenta como intensidad, como suceso, como revolución. Es entonces poesía como quiebre, como respuesta y alzamiento. Se convierte en una rebelión y una revelación de un pueblo *à venir*.

Curiosamente esta concepción viene vinculada a la música y a lo popular, lo cual forma parte del centro de la novela y de los poemas de Carpentier. Es una cercanía con el pueblo la que comparte el poeta alzándose como en un acto revolucionario, pero no teniendo más armas que la mismas estrofas. Se trata, pues, de un Hamlet, el poeta por excelencia, que se rebela contra la tiranía semántica de la realeza y solamente se puede expresar por medio del arte.

La literatura no está lejos del escándalo, su naturaleza es el quiebre. Y son justamente el ritmo negro, sus facciones, sus rituales y demás —que no eran de agrado en la sociedad criolla de Cuba— los que venían a alzar una voz y con ella a fundar un pueblo. El ritmo es una promesa que amenaza con rebelarse y al rebelarse afecta y ensambla cuerpos, genera la rumba y la

parranda, como se puede ver claramente en la novela *Écue-Yamba-Ó!*: “Las señales rítmicas surcaban el cielo como un toque de rebato. Juan Mandinga husmeó el aire en silencio, sintiendo una simpatía ancestral por los que osaban remozar ritos de telegrafía africana con aquellos tam-tam que olían a sangre” (Carpentier, 1983, p. 95).

La concepción de ‘lo real maravilloso’ no es ajena a este entendimiento de la poesía, el cual es clara respuesta del *Zeitgeist* de la generación del 68. Por ello, mantiene un corazón rebelde que tiende muchas veces al surrealismo. Lo real maravilloso presupone “la visión analógica, religante y hondamente intuitiva del poeta. La naturaleza es símbolo de la realidad profunda” (Maturó, 1972, p. 55).

Está claro que para Paz esa naturaleza está implícita en el lenguaje y en el cuerpo, y se podría decir que estos dos conceptos —la poesía para Paz y lo real maravilloso— responden a la idea de una “‘conciencia poética’, (...) que supone una mirada amplia a la totalidad del espacio y del tiempo y una comprensión profunda del símbolo como clave del sentido de la realidad” (1993, p. 56). Para Carpentier, la mirada debe sumergirse en la realidad y no tanto en el lenguaje como en el caso de Paz. Pero esto sencillamente es una diferencia al nivel sistemático de cada apreciación, ya que para Paz el mundo se constituye por medio del lenguaje, “la poesía revela este mundo; recrea otro” (Paz, 1993, p. 13).

Por otro lado, para los dos autores el sumergimiento en la realidad es el surgimiento de una irrealidad o bien de una nueva realidad. Pero, tal vez, lo que más une las dos concepciones es la idea de que esa conciencia poética debe revelar algo que está inconsciente, un ritmo o una imagen que están implícitos en la realidad y en el lenguaje. Valga aclarar, por último, que todos estos conceptos son claras consecuencias de las respectivas posiciones políticas. Tanto Carpentier como Paz y Deleuze mantienen una relación

cercana con el socialismo marxista y esto implica, de cierta forma, una manera específica de percibir al mundo y al arte: los tres elevan las palabras para erigir la revolución.²

En cuanto a Carpentier, se suman a este hecho varios factores del contexto histórico cultural como son los siguientes: (a) el muralismo mexicano —y en especial Diego Rivera— o como también (b) los trabajos de Fernando Ortiz, los cuales tuvieron mucha influencia sobre el autor cubano (Janney, 1981). De la misma manera, hay que recordar que la novela *¡Écue-Yamba-Ó!* se gesta en el periodo donde el autor cubano pasó prisión, ambiente propicio para esta novela que es un grito de libertad. Aparece, entonces, la novela, también, como rebelión y es por eso que vale la pena analizar de qué forma esta poetología, referida exclusivamente a la lírica, es aplicable de igual forma a ese oscuro género literario de la novela.

2.1 La música y Carpentier: La música afrocubana

Antes de seguir con las reflexiones sobre géneros literarios, vale la pena resaltar el exhaustivo trabajo de Alejo Carpentier en el área de la música y de la musicología. Carpentier era antes de escritor, musicólogo y amante de la música, y es por eso que su obra temprana está, en cierto sentido, dedicada a ella. La poesía juega para Carpentier el papel de ritmo, es decir, esta va marcando el ritmo de una composición musical; ya que su obra poética era concebida para esta. La poesía es, entonces, también entendida por el autor cubano como ritmo, el cual va marcando el paso de la melodía, o si se quiere de lo narrativo, como se evidencia a continuación:

² El prólogo a la novela *¡Écue-Yamba-Ó!* hace ya clara referencia al marxismo, pero véase también el contexto biográfico en Dill (1993).

Y, como usted verá, todo parte de un principio muy sencillo: *una cosa es hacer literatura, y otra cosa es escribir textos para un músico*. La obra literaria está destinada a la imprenta: debe bastarse a sí misma. Mientras que el texto destinado a inspirar una partitura debe ser completado por la música; debe exigir, por sí mismo, la intervención del comentario sonoro; debe, incluso, tener *huecos*, destinados a ser llenados con sonidos. (Carpentier; González, 1983, p. 15)

Aquí está también implícita aquella concepción de que la poesía debe ser simple, pero intensa; tan intensa que logre inspirar una partitura.³ De esta forma, los poemas de los *Cinco poemas afrocubanos* —que pertenecen a la colección de *Poemas de las Antillas*— fueron concebidos para servir de partitura para los músicos cubanos Amadeo Roldán y García Caturla. Del mismo modo, dichos poemas sirvieron de inspiración para sus ballets poéticos, los cuales fueron escritos en conjunto con el primero y presentados en París.

De la misma manera, es necesario aclarar que este trabajo, que le daba a la cultura afrocubana una singular actualidad, solo estaba destinado para un pequeño grupo de intelectuales franceses. Los mismos que encontraban en aquellas obras un deleite absoluto —tal vez fascinados por el surrealismo y guiados por sus ansias de exotismo— (Laferl, 2004). Y es, precisamente, la poesía —lenguaje que tiende a ser más considerado por las clases altas

³ El marco teórico que se presentó anteriormente contradice de cierta forma esta posición, porque para Carpentier la poesía cumple solamente un rol de segunda mano. Pero en este análisis no se caerá, sin embargo, en biografismos y se tratará, más bien, de actualizar la posición de Carpentier de tal forma que se pueda apreciar su obra.

y cultas— la que va a anticipar esa fascinación por lo afrocubano que se desplegará completamente en géneros musicales más populares, entre los que figuran el jazz, el son y la salsa de los años venideros.

La poesía, vinculada al ritmo en la obra temprana de Carpentier, cumplía el papel de marcar y darle sentido —como el ritmo para Paz— a la composición literaria que se derivaba de ella. Poesía es entendida como sentido, como voluntad del lenguaje, como génesis de movimientos corporales y lingüísticos. Asimismo, la poesía es la semilla de la literatura del autor cubano.

2.2 Ritmo y música en Carpentier

Queda claro que la música en la novela *¡Écue-Yamba-Ó!* está directamente ligada a una especie de transición de una realidad a otra. En este sentido, lo maravilloso se gesta justamente por medio de la música y en especial a través del ritmo de los tambores. Aunque es precisamente porque esta música está vinculada a la naturaleza que puede aparecer, asimismo, como revelación mística:

In *Écue*, music, particularly the elemental music of the cult drummers, is as childhood, a medium of contact with the primordial world of animals. Thus, Carpentier surrounds the session of musicians with animal contexts. Through their sacred music, man influences the elements, attracting animals through some arcane power of communication and regression, as if the music were a time-machine capable of transporting man back into a ritual «*illo tempore*,» or even beyond into the dawns of man's evolution. (Janney, 1981, p. 45)

Se puede entrever en esta aclaración de Janney la concepción de la poesía de Octavio Paz, y, precisamente, la idea del acto del ritmo como revelación coincide con el rol que juega la música en la novela. Ritmo, música, poesía y naturaleza son, entonces, conceptos que mantienen una relación cercana. En esta concepción se encuentra la semilla de esa obsesión de Alejo Carpentier por la metamorfosis del hombre en animal (Janney, 1981).

El ritmo perverso, desviador y metamorfoseante es el que es revelado por la poesía, es decir, aquel ritmo que tiene un poder de afección. Ese ritmo que desvía es una lengua extranjera que se revela, como la del ‘negro’, la cual brota en la novela inundando así la realidad con su peculiar intensidad. La voz del negro y, por consiguiente, la de la naturaleza —la cual es vinculada a esta por cuestiones culturales— aparece de forma musical, haciendo que la voz blanca del narrador, como se verá más adelante, devenga en ese *otro* que es el negro. El devenir, entonces, se entiende, asimismo, como un tipo de transculturación que viene a presentarse como contraposición de género y de voces.

Como la naturaleza viene a expresarse por medio de los tambores, de esta forma los tambores aparecen vinculados a una danza. Ahora bien, queda claro que en esta concepción de la música está incluida una corporalidad musical, que en el caso de la música afrocubana se presenta de manera explícita. Para Carpentier hay un componente corporal que juega un papel crucial en todo tipo de música, incluyendo la música de cámara o cualquier otro género musical (1987).

Carpentier rescata, en el momento en el que le dedica su producción literaria únicamente a la música afrocubana, una cultura que venía siendo ignorada como cultura cubana. Del mismo modo, Carpentier muestra con esto el error de encontrar los orígenes de la música cubana en la tradición

indígena o bien en la hindú (1991). El autor cubano logra, entonces, con sus trabajos como musicólogo y como poeta revelar las raíces africanas y españolas implícitas en la música popular de su tiempo (Carpentier, 1991). Así, rebusca en las raíces ignoradas de su cultura, en su inconsciente colectivo, como se constata en la siguiente cita: “En aquel mundo abigarrado y aquellos bailes [populares] se fueron fundiendo los elementos de melodías españolas” (Carpentier, 1991, p. 56).

Sin embargo, es justamente esa hibridez y esa ‘transculturación’, como la llamaría Fernando Ortiz, la que se gesta en medio de estas dos direcciones — de Europa a América y viceversa— (Carpentier, 1991). Esta transculturación va gestando una nueva voz, de manera inconsciente y como efecto de un impulso natural, de un impulso idiomático. Carpentier se dedica, entonces, a revelarlo y a fundar de esta forma un pueblo que alcanzará tal vez su máxima expresión en la poesía de Nicolás Guillén.

3. Teoría de la Novela y la Novela de Alejo Carpentier

La novela no es un género específico, más bien se trata, tal vez, del género sobre el que más se han desarrollado teorías, sin llegar realmente a resultados concisos. Sin embargo, esta discrepancia y disputa teórica son muestra, quizá, de lo único sobre lo que se puede estar más o menos seguro, en cuanto a la forma de la novela. Me refiero al hecho de que la novela posee un carácter dinámico y libre.

En esta línea, se parte del hecho que existen ciertas novelas que se podrían catalogar como *novelas poéticas*. Es decir, aquellas que tratan de rebelarse de la narración y que tiende a devenir lengua material o intensa, o bien aquellas que se recuestan en la prosodia y se convierten en un texto que parecería exigir ser recitado en voz alta. El término *novela poética* acentúa,

entonces, una característica que está implícita en todo tipo de novela: su esencia es la ejemplaridad. La pregunta sería: ¿Qué relación hay entre novela y poesía?

Sin duda alguna, Carpentier ha sido de los autores que se han planteado en repetidas ocasiones preguntas sobre el género novelesco, y esto se puede ver como reflejo de un contexto en el que la novela latinoamericana experimentaba su mayor auge. Para el autor cubano la novela no es un fenómeno particular, sino uno que implica una tradición. No hay novela, sino novelística latinoamericana (1990). Es por eso que su primera novela responde a ciertas tradiciones que vale la pena resaltar, como ya se ha señalado anteriormente respecto a la influencia naturalista o como lo que se verá más adelante sobre la influencia surrealista.

Sin embargo, la novela latinoamericana, siguiendo los planteamientos de Carpentier, le debe su origen a la novela picaresca y a su desarrollo y transformación más alta en el *Quijote* cervantino, que viene también a marcar el inicio de la novela moderna universal (Carpentier, 1990). De esta misma forma, tiempo después, el naturalismo francés viene también a influenciar a la tradición de la novelística latinoamericana.⁴ Ejemplo de ello sería la primera novela de Carpentier, la cual para el autor mismo significó un fracaso —ya que esta obra no logra presentar un ejemplo fiel de una visión naturalista—. En todo este enredo de influencias literarias, Carpentier (1990) intenta darle un rasgo propio a lo que él entiende por novela aclarando lo siguiente:

la novela empieza a ser novela (Proust, Kafka, Joyce...) cuando deja de parecerse a una novela; es decir: cuando, nacida de

⁴ Esta, a criterio de la presente investigación, le debe, asimismo, mucho a lo ya fundado por la picaresca.

una novelística, rebasa esa novelística, engendrando, con su dinámica propia, una novelística posible, nueva, disparada hacia nuevos ámbitos, dotada de medios de indagación y exploración que pueden plasmarse —no siempre sucede— en logros perdurables. (p. 18)

La novela, entonces, es un acto en contra de sí misma, como ocurre con el lenguaje en la poesía. La novela responde a una tradición, como la lengua responde a una gramática en la poesía, articulando así otra tradición, fundando un pueblo futuro. Pero esta respuesta y esta rebelión son en nombre del pueblo y, al mismo tiempo, por otro pueblo, es decir, no se trata en la poesía de una creación *ex nihilo*, sino de una rebelión y renovación.

Por consiguiente, la novela —por su libertad y rebeldía— se convierte en el ámbito propicio para la revelación poética. A esta idea sobre la novela se adhiere otra del mismo escritor, es decir, aquella que se refiere al “raro hecho de que la novela sea uno de los muy pocos medios de expresión artística que suelen prescindir de toda disciplina formal” (Carpentier, 1987, p. 96). Pero ante esta hipótesis hay excepciones —como la señalada por el mismo Carpentier en la novela de Hermann Broch *Der Tod des Vergil*—. Es decir, existen excepciones de novelas que tienden a una estructura fija oponiéndose a la poesía que tiende al caos. En estos casos, según Carpentier, la novela trata de retener todo en una estructura mientras la poesía se desborda en afecto y responde a ritmos afectivos (1987). Aclarando esa aparente despreocupación formal de la novela agrega Carpentier:

¿Por qué la novela habrá de sustraerse casi siempre a ese orden de preocupaciones? Se nos dirá que la novela —relato ante todo— equivale a lo que en música se designa con el nombre

de ‘libre composición’. El tema escogido dicta sus leyes y sus escalas de tiempo. (1987, p. 97)

Efectivamente, esto es lo que ocurre en la primera novela del autor cubano: el ritmo musical del ritual de la santería, con su revelación poética y rítmica, establece las leyes articuladoras de la novela. La novela se articula, entonces, como una composición musical. En otras palabras, la novela se acopla con intensidades, melodías y armonías, y sobre todo con ritmos que marcan sentidos distintos, que abren nuevos caminos a la narración.

3.1 La intensidad y el *Bildungsroman*

Se considera pertinente hacer algunas aclaraciones generales sobre la novela. Como ya se ha señalado anteriormente, se puede decir que la novela picaresca establece el nacimiento de la novela moderna. Asimismo, se podría decir que la novela moderna ubica al sujeto en el centro, y su tema principal, siguiendo la línea argumentativa de Georg Lukács (1989), es su carencia de hogar o su orfandad de ideología. Y es, en especial, esta estructura la que articula la novela picaresca.

En esta sociedad, la estratificación social ha perdido sentido, es decir, la sociedad de la sangre ha sucumbido. De este modo, la moneda hace devenir a las personas en lo que sus deseos ordenen, el sujeto debe tomar las riendas de su propia vida y forjarse un camino y un rostro propio. Es en ese momento histórico en el que el sujeto se vuelve intensivo y poético, celebra su libertad y se encuentra en una entrecruzada entre la universalidad y la particularidad.

Esta entrecruzada sirve de oportunidad para labrar su vida libremente —piensa uno en el caso contrastante de *Guzmán de Alfarache* y su conversión

religiosa al final de la novela, entregando así su libertad picaresca a un camino ya labrado, a la ideología—. El entretejimiento de la vida del sujeto es lo que articula la novela. Asimismo, es justamente Georg Lukács (1989) el primero en darse cuenta de esa orfandad del sujeto y de su soledad en un mundo donde la trascendencia ha perdido sentido:

[W]ir können in einer geschlossenen Welt nicht mehr atmen. Wir haben die Produktivität des Geistes erfunden; darum haben die Urbilder für uns ihre gegenständliche Selbstverständlichkeit unwiederbringlich verloren und unser Denken geht einen unendlichen Weg der niemals voll geleisteten Annäherung. (p. 25)

Esta soledad, que le da la libertad formal a la novela, es la que permite que el sujeto se vuelva productivo. La voz del sujeto toma fuerza y se vuelve carne y, asimismo, poesía. La forma del *Bildungsroman*, que trata de mostrar el desarrollo de esa vida, es una clara muestra de la novela moderna entendida de esta manera. *¡Écue Yamba-Ó!* es un ejemplo de una novela cuyo centro es el sujeto y cuya trama es la gestación de su figura. En consecuencia, es legítimo, entonces, ubicar esta novela en la tradición anteriormente mostrada, lo cual se verá más claramente en el siguiente apartado.

3.2 La novela de Carpentier

Tratando de ubicar la novela en una novelística específica, hay que resaltar lo que ya se ha señalado anteriormente, es decir, que la novela *¡Écue-Yamba-Ó!* responde a la tradición naturalista y surrealista al mismo tiempo. De esa forma, la novela es expresión de ese cambio de perspectivas literarias.

Sin embargo, hay también otras corrientes que vienen a influenciar esta primera novela de Carpentier, como la ‘novela fundacional’ y la ‘novela abolicionista’.

En este sentido, salta a la vista la relación que existe entre la novela y estas dos tradiciones. Por un lado, esta trata de resaltar la cultura afrocubana —ignorada por mucho tiempo y ahora reconocida como raíz de la cultura latinoamericana—. Por otro lado, ubica en el centro de la novela a un personaje de raza negra, al cual le son dados una nueva importancia y protagonismo cultural.

La ‘novela fundacional’ comprendía, según Carpentier, uno de los puntos de referencia y hasta llegó a ser una forma obligatoria que se tenía que tomar en cuenta, en aquel entonces, para la producción literaria en América Latina. La otra obligación que compartían los autores era frente al surrealismo y, de esta forma, a la vanguardia en general y a su necesidad de renovación (Carpentier, 1983). Se puede decir que la novela de Carpentier tiene todas las características de una novela picaresca, ya que el personaje principal, que procede de una baja clase social, es expuesto a esa lucha por ascenso en la sociedad, la cual se ve cada vez más frustrada por la fatalidad de su entorno. Justamente en este punto es que viene a jugar un papel crucial la discusión sobre la característica naturalista de la novela.

Para Christopher Laferl, el hecho de que este personaje esté marcado por una naturaleza salvaje es una característica clara de una constelación naturalista (Laferl, 2004). De la misma forma, señala Frank Janney que el hecho de que este personaje esté limitado por su entorno —tanto por fuerzas naturales como económicas— ubica la novela en una tradición naturalista (Janney, 1981). Menegildo, el personaje principal, es claramente una persona ingenua y sin capacidades de aprender, se deja llevar por su entorno y de esta forma también por la música.

Ahora bien, si se siguen las apreciaciones sobre las características naturalistas de la novela, se puede decir que esta novela está vinculada a un contexto claro y refleja una realidad concreta, como ya lo ha señalado el mismo autor (Carpentier, 1983). Se trata de aquella realidad de ‘la Plantación’ —ese concepto internacionalizado por Antonio Benítez Rojo— y de las diferencias sociales que este dispositivo instauró en la sociedad. La Plantación viene a situarse desde el principio como el espacio de la narración.

Ese ambiente de la Plantación es descrito exhaustivamente al comienzo de la novela y representa de cierta forma una visión naturalista que, de manera emblemática y por medio de un lenguaje poético, intenta analizar las relaciones de poder en este ambiente. Esto se puede ver en esa relación entre lo orgánico y la máquina. Dicha dinámica juega un papel crucial en la novela y es fiel reflejo también de las ideas políticas del autor:

¡Azúcar, azucara, azucarará! ¡El ingenio es de ley! Un olor animal de aceite, de grasa, de caramelo, de sudor, se estaciona en el paraninfo que jadea y tiembla. Los conductos y bielas tienen sacudidas y contradicciones de intestinos metálicos. Una formidable batería de tambores redobla bajo tierra. (Carpentier, 1983, p. 37)

Sin embargo, hay ciertas fuerzas en la novela que hacen que este personaje se rebelde ante la cárcel de su génesis y de su entorno. El ambiente de la Plantación cambia entonces por uno que tiende a lo místico. Es precisamente en estos intentos de salir de esa cárcel cuando aparece la poesía y con ella también pasajes que se apartan de lo narrativo y devienen poesía o prosa poética. En ese sentido, se puede hablar sobre una escritura experimental que se inscribe en la línea del surrealismo y de esta manera se

rebela del naturalismo; aquel surrealismo que también se puede ver en la forma fragmentaria de los capítulos que recuerda a técnicas de collage de esta corriente vanguardista.

Hay, entonces, en torno a ese sujeto que se rebela y parte para la ciudad, un acto ético frente a una realidad que se rechaza como a otra que se postula a modo de reemplazo, lo cual ha sido destacado en la novelística de Carpentier por Pedro Lastra (1977), pero que se podría extender a una concepción de la novela en general. El sujeto rechaza a una sociedad y se forja a sí mismo, de la misma forma que la novela instauro, en respuesta a una tradición, una novelística propia. La ‘autopoiesis’ de este sujeto ocurre por medio de la música en la novela, por medio de un ritmo que lo zafa de su cárcel y le da una intensidad propia, y es justamente la música la que cumple esa “función liberadora” (Lastra, 1977, p. 329) en la obra.

Queda claro, entonces, que la primera novela del autor cubano se inscribe en el entrecruce de varias tradiciones, pero manteniendo una forma de la novela que es justamente esa deformación de lo formal en algo que deviene otro: el desvío, lo maravilloso, lo perverso. La novela se deja infectar a sí misma, siguiendo las pulsiones de su naturaleza, por corrientes de poesía que la desvían de la narración. Por tanto, las fronteras del género se diluyen haciendo de la obra simplemente la expresión de lo poético. Ahora bien, el siguiente paso será ver, concretamente, la relación entre los poemas y la novela.

4. *¡Écue-Yamba-Ó! y los Cinco Poemas Afrocubanos*

La primera novela de Carpentier, que curiosamente deja al escritor cubano sin producción en prosa desde 1933 hasta 1947,⁵ es pues un híbrido

⁵ Así como señala muy acertadamente Christopher Laferl (2004).

extraño, el cual, tal vez, es la razón para que el mismo autor (1983) la calificara “como cosa novata, pintoresca, sin profundidad – escalas y arpegios de estudiantes” (p. 26). Se podría decir, si se sigue la línea de lo planteado anteriormente, que la novela es una extraña fusión entre novela picaresca, novela poética y documento etnográfico.⁶ Respecto a este último punto, vale la pena aclarar el siguiente aspecto lingüístico: El lenguaje y la perspectiva del narrador es distante y se asemeja a la perspectiva de un etnólogo. Esto ha sido señalado por la mayoría de las voces críticas sobre este texto. Christopher Laferl (2004) resalta lo que él llama la “distanzierte Haltung” (‘postura distante’) del narrador de la siguiente manera:

Es mag in der Tat sein, dass der Erzähler —und damit in diesem Fall Carpentier selbst— bei der Beschreibung afrokubanischer religiöser Riten eine fast wissenschaftlich kühle, gleichsam eine ethnologische Perspektive einnimmt, der Roman selbst kann aber nicht auf [diese] Szenen (...) reduziert werden (...). Das Gefühl, dass hier in gebildeter und neugieriger Weißer auf eine ihm ursprünglich gänzlich fremde und geheimnisvoll erscheinende Welt blickt, ist allerdings fast das ganze Buch hindurch spürbar. (p. 29)

Las escenas donde se ve más esta perspectiva son aquellas que reflejan y retratan el proceso de los rituales de la santería. En estas escenas el lenguaje pretencioso del narrador vanguardista está en pleno contraste con las expresiones de los personajes —que son en su mayoría estrofas que vienen

⁶ Birkenmaier (2006) habla de una tensión “entre narrativa mítica, novela naturalista y documento científico” (p. 54).

a ser cantadas—. Pero también donde este mismo se expresa de la manera más poética. Son en estos episodios en donde los poemas vienen a cortar la narración de manera más frecuente.

Del mismo modo, la falta de diálogos marca una mudez del objeto etnográfico que resalta así la distancia y la mirada fría del etnólogo. Esta mirada es lo que Anke Birkenmaier (2006) califica como “lente etnográfico”, ese “que permite enfocar la perspectiva sobre la cultura afrocubana” (p. 53). Birkenmaier resalta este aspecto sobre todos los restantes en la novela y muestra que el carácter principal de esta es ese carácter científico, el cual es sustentado con las imágenes fotográficas del mismo autor que debían acompañar la trama y las descripciones en la novela. Esto lo trata de fundamentar con el fenómeno de la revista *Documents*, dirigida por el filósofo Georges Bataille, donde se publicaron estudios científicos de calidad narrativa (2006).

Esta revista de carácter surrealista anticipaba, entonces, la forma científico-literaria de la obra de Carpentier. Llama la atención el hecho de que esta nueva etnología literaria persigue un ideal de “igualdad genética entre negros y blancos” (Birkenmaier, 2006, p. 57), lo cual fracasa en la novela por medio de esa mirada distante que se traiciona a sí misma. Sin embargo, esto no es el valor literario de la novela, más bien es producto de una respuesta de esta a la historia y, meramente, un componente formal y no de valor artístico.

De esta misma manera, reconocido por Birkenmaier al final del texto, se señala que existe un carácter poético en lo “fantástico inventado” (2006, p. 79). Y es en esta yuxtaposición de lo científico y lo poético que contiene “una coherencia poética perturbadora” (2006, p. 78). Esa contraposición es bastante análoga a aquella entre lo discursivo y lo poético descrito anteriormente. Los poemas se inscriben de cierta forma también en esta tradición pero de manera distinta, ya que la poesía no se presta

para la descripción científica, más bien se encuentra en una posición formal tangencialmente opuesta, lo cual da campo a una retroalimentación de lenguajes.

Este reflejo del discurso etnológico de aquella época es producto, asimismo, de una concepción de Alejo Carpentier de la novela en general. La novela tiene que responder a sus contextos —los cuales son bastantes y todos vienen a ser enumerados por el autor—.⁷ Dentro de estos figuran, indudablemente, los contextos naturales y culturales con todas sus procedencias y raíces, como se manifiesta en la siguiente cita: “¿Dónde vive, palpita, resuella, sangra, gime, clama, la época tremebunda, hecha de contextos, que es la nuestra? Como decía Epicteto: *los deberes (...) derivan de un orden establecido por las relaciones*” (Carpentier, 1990, p. 24).

Por consiguiente, es el deber de cada escritor buscar estos contextos y revelar el mapa de estos. En otras palabras, tiene la misión de revelar las arrugas, los ritmos y las intensidades de la malla que crea la realidad de una sociedad. Es por eso que la santería, la magia, la mística, la poesía y los cantos populares hacen parte de ese contexto latinoamericano que forja una realidad específica y con ella un sujeto.

4.1 El gallo, los diablitos, la muerte y la iniciación

Hay varios motivos que se repiten en los poemas y en la novela mostrando así la gran dependencia que existe entre estos dos textos. Uno de los más explícitos es la figura del ‘gallo’ que viene a tener un protagonismo indudable en los rituales. Además, dicho animal tiene una simbología mítica y religiosa que, explícitamente,

⁷ Contexto racial, contexto económico, contexto ctónico, contextos políticos, contextos burgueses, etc. Véase Carpentier (1990).

juega un papel importante en los rituales de la santería.

Por otro lado, los así llamados ‘diablitos’, que representan a los espíritus que son invocados en estas danzas, aparecen repetidas veces, de la misma manera que la expresión “¡Yamba-Ó!”. Es decir, van marcando, explícitamente, una referencia semántica entre la novela y los poemas. Se podría hasta plantear que la lectura de los poemas requiere el conocimiento de estos contextos semánticos que vienen a ser expuestos descriptivamente en la novela. Sin embargo, el valor de estos poemas es independiente y radica en la marcación del ritmo, es decir, en su revelación que es la que ocupa el centro de los rituales. El valor de los poemas, por tanto, es independiente al de la novela.

Expresiones africanas se repiten, igualmente, en los dos textos y vienen a aparecer más contextualizados en la novela (como “endoko”, “endiminoko”, entre otras). “Liturgia” es, probablemente, el poema que mantiene un vínculo más explícito con la novela. Esto debido a que casi de manera narrativa se muestra el procedimiento del ritual de iniciación que comprende una gran parte del tercer bloque de la novela. Se puede encontrar en “Liturgia” una filtración de lo narrativo en lo poético, de la misma forma como aparece en la novela la poesía dentro de la misma trama. Lo descriptivo lineal viene a ser cortado en la novela por lo puntual intensivo de los poemas, de la misma forma que lo intensivo del ritmo viene a marcar líneas narrativas en el poema.

La expresión en el poema “diez nuevos escobios” (Carpentier, 1983, p. 213) muestra explícitamente que se trata del rito de iniciación en la cultura ñáñiga. En esta iniciación participa Menegildo cuando se encuentra en la ciudad. El procedimiento de este ritual de iniciación es el centro del poema, el cual es descrito de la siguiente forma en la novela:

El Nazacó del Juego trazó un círculo con pólvora negra frente al templo de las ofrendas, en el lugar del suelo que estaba mejor apisonado por la danza de los Diablitos. En el centro del misterioso teorema —engomobasoroko de la geometría ñáñiga— fue colocada la olla que contenía el cocido destinado a los muertos. (...) Entonces la música se hizo lenta y tajante. (...) El sol, ya rojo y redondo como disco del ferrocarril, parecía haberse detenido sobre el velo de brumas sucias que denunciaba la lejana presencia de la ciudad.

Cara al poniente el brujo gritó a voz en cuello:

Ya, yo, eee.

Ya, yo, eee.

Ya,

yo,

ma,

eee.

Un Diablito negro y rojo surgió del templo empuñando un enorme bastón. (...) Rapidísimamente, Menegildo traspuso la frontera del círculo mágico, se zambulló en el fuego sagrado, asió la olla y corrió hacia la entrada del batey dando gritos. (Carpentier, 1983, pp. 156-157)

Por otro lado, la temática de los muertos y de la muerte en general aparece en los dos textos, la cual juega un papel importante en la santería.

En los poemas se habla de un “Papá Montero” y de su funeral, de la misma manera como los muertos vienen a jugar un papel importante en la novela, ya que es a ellos a quienes están destinadas las ofrendas del ritual. Pasado y futuro se funden —los iniciados y los antepasados— para unirse en el tiempo (como en un círculo de pólvora sobre el piso donde se lleva acabo del ritual) como en un círculo de la misma forma que lo hace la narración de la novela terminando con la muerte de Menegildo y con el nacimiento de su hijo.

Esta forma circular es reflejo mismo de la cultura ñániga y de una concepción mística, que implica de cierta forma una vuelta a lo primordial —la sístole y diástole de la naturaleza, la muerte y el nacimiento, el devenir del mundo— que no es ajena a una concepción poética. La muerte y el nacimiento responden a un ritmo natural, simbolizado con la muerte y el nacimiento al final de la novela; ya que “[Menegildo’s] body is rapidly reincorporated into nature and turned fodder in the cycles of decay and regeneration” (Janney, 1981, p. 50). Hay que resaltar que no solamente “Liturgia” mantiene una relación cercana con la trama de la novela; también “Mari-Sabel” hace referencia a la cultura ñániga y, por otro lado, “Juego Santo” contiene casi los mismos elementos que vinculan a “Liturgia” con la narración.

4.2 Religiosidad y música

El primer corte poético de la narración ocurre en el séptimo capítulo. Precisamente, cuando se cita una canción popular que hace referencia a la muerte. Dicha situación se percibe desde el principio de la narración:

Señores,

Señores:

Los familiares del difunto

*Me han confiado
Para que despida el duelo
Del que en vida fue
Papá Montero. (Carpentier, 1983, p. 48)*

Esta cita ocurre de manera formal interrumpiendo drásticamente la narración. Existen otras citas o interrupciones del hilo narrativo. Estas se entremezclan con dicho hilo haciendo que haya una correlación entre las dos formas de género, entre el verso y la prosa:

Lo bailarán y se acabó. Lo bailarán, sí; lo bailarán, no. Lo bailarán, sí; lo bailarán, no.

*Lo bailarían,
Lo bailarían,
Que sí,
Que no.
Lo bailarían,
Y se acabó.
Se
a-
ca-
bo...*

La fiebre había anclado un ritmo absurdo en su cerebro y sus oídos. Un coro de rumberos fantasmales, de los que zarandeaban ataúdes en funerales ñáñigos, se alzaba ahora desde el macizo central de su ser. (Carpentier, 1983, p. 60)

La voz en verso no es aquí una voz externa; esta se ha entrelazado más bien con la voz del narrador y se ha incrustado en el corazón del personaje, marcando ya su vida y su destino, es decir, su destino en la santería. Precisamente, por medio de lo formal se marca en la novela una diferencia de voces. De manera que se muestra una voz poética que se filtra y tiende, a medida que avanza la narración, a no diferenciarse con el resto de la voz narrativa.

De igual modo, es necesario dar más precisiones. Este no es el único ejemplo en el texto donde aparece esta simbiosis entre la poesía y la prosa. Hay un sinnúmero de ejemplos como la filtración del estribillo de “Huye alacrán que te pica el gallo (...) Huye alacrán que te pica el gallo (...)” (Carpentier, 1983, p. 121) en el capítulo treinta.

Existe, entonces, un hundimiento del narrador y del observador etnológico en el centro de esta cultura que viene a ser descrita por ellos: “Carpentier no se limita a *describir* la ceremonia de iniciación, que culmina con el ‘rompimiento de la potencia’, sino que se adentra en el mito que está detrás del ritual, para volver a recrearlo ante nosotros” (Maturó, 1972, p. 65). Y todo esto ocurre por medio de la música que es revelación religiosa, una revelación que sabotea lo discursivo en la novela y que articula los poemas. En este sentido, la música es en la novela aquel *daemon* que hace que el narrador que observa fluctúe entre una perspectiva externa e interna por ese “discurso indirecto libre, pasando del punto de vista del narrador al de los personajes, [que] le permite ubicarse en una perspectiva interna y externa a la vez a los hechos que narra” (Maturó, 1972, p. 66).

De igual forma, hay bastantes indicios que dejan sustentar la hipótesis de que esta novela es una *novela poética*. Pero por ‘novela poética’ se debe entender aquella novela que aspira más allá de lo narrativo y tiende a lo musical (por ejemplo un tipo de novelística tangencialmente opuesta a la

novela realista, por más que esta última contenga muchas veces bastantes momentos poéticos). Sin embargo, esta tesis parecería ser tautológica, porque como ya se ha mostrado, es casi imposible concebir literatura sin lo poético. Pero entiéndase bajo novela poética un cierto tipo de novela de especial carácter musical. Hay ciertas partes en la obra de Carpentier que se alejan de la función narrativa y adquieren una intensidad prosódica o fonética, cuya única diferencia con el género de la poesía es meramente de carácter formal y superficial, como se puede ver en la siguiente cita:

Y un pez mujer, heredero de esas cuaternarias, moría de soledad centenaria en alguna ensenada arenosa. Sobre polvo y ruina de miríadas de caracoles, el manatí, bastardo de pez y jutía, se calentaba el vientre al sol, y los “majases” viejos, cubiertos de mataduras y pelos blancos, regresaban al Océano maldiciendo al hombre que no los mató cuando se atravesaron en su camino como liana viviente. ¡Madremar, madrenácar, madreámbar, madre coral! Madreazul cuajada de estrellas temblorosas, cuando las barcas de pesca partían a media noche, llevando una vela encendida en la proa (...). (Carpentier, 1983, p. 141)

La riqueza lingüística y la cantidad de figuras retóricas hacen de muchos fragmentos de prosa como este, prosa poética. La musicalidad de la lengua se vuelve más explícita en los momentos en los que la religión viene a jugar un papel más importante en la trama. Esto es tal vez reflejo de lo paradójico del estilo de la novela, pues el lenguaje etnográfico y poético viene a aparecer y a confundirse en todo su esplendor a medida que va avanzando la novela, cuyas últimas partes se concentran en una temática religiosa. Este aspecto de la religión es, asimismo, el más crucial al momento

de la revelación poética. La iniciación religiosa de Menegildo funciona sin palabras, es decir, sin palabras discursivas, sino por medio del ritmo y de la corporalidad:

Era cierto que Menegildo no sabía leer, ignorando hasta el arte de firmar con una cruz. Pero en cambio era ya doctor en gestos y cadencias. El sentido del ritmo latía con su sangre. Cuando golpeaba una caja carcomida o un tronco horadado por los comejenes, reinventaba las músicas de los hombres. (Carpentier, 1983, p. 47)

La música es, entonces, un lenguaje innato que mantiene un vínculo claro con la naturaleza. Asimismo, esta es el centro de la religiosidad de la santería. Los animales y las plantas contienen una intensidad por la cual se expresa el lenguaje divino de esta cultura, así se evidencia en la siguiente cita:

Música de cuero, maderas, huesos y metal, ¡música de materias elementales! (...) A media legua de las chimeneas azucareras, esa música emergía de edades remotas, preñadas de intuiciones y de misterio. Los instrumentos casi animales y las letanías negras se acoplaban bajo el signo de una selva invisible. (Carpentier, 1983, pp. 47-48)

Justamente después de este pasaje es que aparece la primera interrupción poética ya citada anteriormente (véase página 17). Aquella que lleva al personaje guiándolo hasta la ciudad, hasta una situación en la que pareciera que solamente el ritmo fuera el protagonista. El ritmo aflora como aquel latido que despierta a la naturaleza, como se manifiesta en la siguiente cita:

Y un confuso retumbar de tambores comenzó a inquietar la noche surcada de efluvios tibios. Una batería sorda, misteriosa, que parecía colaborar con la naturaleza, repercutiendo en el tronco de los árboles; vago latido —imposible de localizar— que se cernía sobre las frondas y anclaba en los oídos (...). El ritmo metálico, inflexible, de la ciudad, se había borrado totalmente ante la encantación humana de los atabales. La tierra parecía escuchar con todos sus poros. Las hierbas estaban de puntillas. Las hojas se volvían hacia el ruido. (Carpentier, 1983, p. 146)

El ritmo se incorpora y aviva toda la naturaleza; el ritmo ha sido revelado y ha vuelto a ese centro “imposible de localizar”, ya que es el mismo corazón del mundo. Y es que la religiosidad y el folclore (el cual, igualmente, está impregnado de religión) no tienen ninguna función de entretenimiento, sino que son, en cambio, revelaciones de lo oculto. El folclore presenta un repertorio de imágenes difíciles de entender (Carpentier, 1987).

Por ese motivo, se necesita paciencia para poder esperar la revelación (tal vez de una imagen, como para Paz), paciencia para poder sentir que “[h]emos llegado al folclore, en un segundo de fulgurante revelación. Pero quien dice revelación nunca dice ‘espectáculo’. Porque el espectáculo nada tiene que ver con la revelación (...)” (Carpentier, 1987, p. 41). La revelación es un evento religioso más allá de toda banalidad. Todo ritmo es, también, una estructura simple que tiende a repetirse, marca un paso, lo cual se refleja también en la composición cíclica de la novela, entre el nacimiento y la muerte, la predestinación y la fatalidad, aspectos que, a su vez, son de carácter meramente religioso.⁸

⁸ Sobre la forma cíclica véase Lastra, 1977, p. 279.

Esa lengua religiosa de la naturaleza es inarticulada, es decir, se asemeja al ritmo de un tambor y no al lenguaje de un sacerdote (la verdad inarticulada del tambor en contraste con la mentira discursiva del orador). Es por eso que la revelación ocurre por medio de pasajes poéticos que no pretenden revelar nada más que su propia musicalidad, como ocurre de manera análoga en “Liturgia”. Y es que esta revelación musical contiene también un carácter revolucionario que va de la mano con una concepción religiosa implícita en la novela, la cual muestra un aspecto de sincretismo religioso explícito. La santería se revela como verdad detrás de la religión cristiana que es vista en la novela como mera representación de una verdadera religión negra.

4.3 La novela poética y el surrealismo

La revelación rítmica y poética es respuesta explícita a la tradición surrealista que viene a respirar Carpentier en su estadía en Francia justo después de su paso por la cárcel. Dentro de esta primera novela de Carpentier se encuentran bastantes aspectos vanguardistas. Por un lado, se tienen aquellos que corresponden al nivel formal (como la ya mencionada forma de collage o el lenguaje experimental), y, por otro lado, los que competen al nivel del contenido.

Un aspecto que vale la pena resaltar es el que aparece explícitamente en una parte de la novela e implícitamente en el nombre de la madre de Menegildo, Salomé. Se trata del motivo de la *femme fatale* (que es un personaje clásico del modernismo y que viene a ser contrastado con el quiebre vanguardista), el cual recuerda a la ópera de Richard Strauss o bien a la obra de Oscar Wilde. Dicho aspecto viene a aparecer en la tercera parte de la novela donde Menegildo actúa en un circo como Juan Bautista

decapitado (Carpentier, 1983). Sin embargo, esto, antes de ser un aspecto surrealista, ubica a la novela en un contexto donde dichos motivos literarios no eran de poca importancia.

El aspecto más importante que vincula a la novela con la tradición surrealista es la presentación de su objeto de estudio o de su temática principal, es decir, la del negro como exotismo o inconsciente de la cultura cubana o latinoamericana. Como ya se ha mostrado anteriormente, la novela trata de efectuar la revelación de una voz, que se diluye poco a poco en una mirada distante de etnólogo. La mirada del etnólogo marca las fronteras de una otredad, las cuales vienen a ser transgredidas por la musicalidad de su lenguaje.

Se trata, pues, de esa paradoja del proyecto de la etnología que, tratando de rescatar un concepto implícito de humanidad, por medio de su perspectiva distante, no logra más que construir a su objeto como a un *otro* y cargar a esa otredad de exotismo. En el afán de asir su objeto de estudio, lo que logra el etnólogo es alejarse aún más. En suma, el interés por el exotismo es claramente, como señala Christopher Laferl, una obsesión europea de la época (2004). De esta forma, lo exótico se presenta también como inconsciente, como una especie de expresión de nosotros mismos, entre lo cual se oye una voz freudiana: “Ya se sabe que Cristo, San José, las Vírgenes, San Lázaro, Santa Bárbara y los mismos ángeles son divinidades ‘de color’. Pero son blancas en su representación terrenal, porque así debe ser” (Carpentier, 1983, p. 107).

Ese *inconsciente negro* es análogo a un inconsciente de la naturaleza, ya que la religiosidad que se revela está vinculada al cuerpo y a la naturaleza de la misma forma. El carácter oculto de la cultura ñáñiga y en general de la santería parece ser un objeto del deseo por excelencia de cualquier movimiento vanguardista (uno piensa en el cubismo y en los mismos

estudios etnográficos enmarcados en la tradición surrealista). De esta forma se clausura un ritual ñáñigo con las siguientes palabras: “Callen imprudentes, que estamos en tierra de blancos” (Carpentier, 1983, p. 156).

La novela responde a un impulso de Carpentier por buscar en él lo del otro. Así, al responder a ese afán, el autor notó que “[b]uscando lo extraño dimos con lo propio (...) algún tesoro oculto debía esconderse bajo la piel oscura cuando el mundo todo se daba a su hallazgo” (Marinello citado en Janney, 1981, p. 13). Es justamente ese afán del poeta por buscar en su voz al otro, por escavar en el subconsciente, lo que posibilitó que, por medio de la música, su voz fuera llevada a una fuente regeneradora, a una naturaleza, a sus pulsiones primarias, a sus ritmos. Ello se evidenciará en la siguiente cita:

Through Menegildo Carpentier seeks to accomplish his primitivist goal – to arrive at the marrow of life, to reduce it to its most elemental acts and rituals, to contemplate man denuded of all artificial contexts of modern society and Western culture. (Janney, 1981, p. 34)

No se trata, entonces, de un primitivismo visto desde una perspectiva del progreso, sino, más bien, como lo ha señalado pertinentemente Janney, se trata de desnudar al sujeto occidental y revelarle sus entrañas. Este desnudar, que ocurre por medio de la figura novelesca y que se forja a partir de todas las voces del entorno, revelando así la fuente de su voz, es un acto meramente poético. En la poesía como reconocimiento está implícita la fundación de un pueblo.

A propósito de desnudar, cabe aclarar que esta visión de la voz africana como inconsciente encuentra una expresión en el Jazz, que responde, según

Carpentier, a una doble tradición, por un lado a África y por el otro a Europa (Carpentier, 1991). De esta misma manera, la cultura popular responde a una tradición que venía siendo ignorada y que brota en los poemas y en la novela de Carpentier revelando el ritmo puro. La maduración y la asimilación de este ritmo africano fueron aquello que llevó a la música popular a lo que el escritor cubano entiende como la madurez de sí misma:

Por ello, la aportación del negro al mundo a donde fue llevado, muy a pesar suyo, no consiste en lo que ha dado en llamarse erróneamente “negritud” (...), sino más bien en algo mucho más trascendental: la sensibilidad que vino a enriquecer a la de los hombres con quienes se le había obligado a convivir, comunicándole una nueva energía para manifestarse en dimensión mayor, tanto en lo artístico como en lo histórico, puesto que el criollo de indio y europeo no alcanzó a la edad adulta, en América, mientras no contó con la sensibilidad del negro. (Carpentier, 1991, p. 300)

5. Conclusiones y la Voz del Negro

Por más que esta primera novela del autor cubano sea tan compleja, como se ha mostrado anteriormente, no es de gran valor literario. Dado que parece ser un bosquejo de una obra prometida, parece ser meramente un garabato sin acabar. Sin embargo, hay ciertas concepciones y hasta ciertos pasajes en la novela que valen la pena ser considerados para el estudio de la obra de Carpentier.

En la novela se articulan dos ideas, una inconsciente y una consciente. La primera es aquella vinculada al género, es decir, a la revelación poética

(que mantiene matices del surrealismo) y al diálogo entre prosa y poesía, el cual tiene que ser articulado a un nivel meta-literario (es decir, por la crítica). La segunda idea tiene que ver con el hecho de que la novela se entiende a sí misma como acto revolucionario (tratando de revelar el inconsciente negro e inscribiéndose en una tradición marxista), lo cual es explícito desde sus primeras páginas.

En cuanto a la idea precedente, el mismo Carpentier reconoce su fracaso al afirmar lo siguiente: “Me di cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación” (Carpentier citado en Lastra, 1977, p. 280). De la misma forma Marinello, citado por Janney (1981), recalca que Carpentier “[l]os vio [a los negros] por dentro, pero no se metió con ellos; les sorprendió el perfil, les robó el acento, no les llegó a las vísceras recónditas.” (p. 24) En suma, se puede decir que la novela fracasa más claramente en cuanto a sus propósitos éticos y políticos, cuyo intento conserva, sin embargo, un valor mesurado.

Su peculiar relación con la obra poética hace que estas fricciones entre géneros literarios puedan ser intuitivas de mejor forma, lo cual no ha sido considerado hasta ahora por la crítica. Esta idea de la poesía como revelación, que puede ser entendida por medio de la poética de Paz, viene a aparecer de manera ejemplar en la *poesía negra* que va a tener su mayor expresión en los siguientes años.

La *poesía negra* es la ejemplar revelación poética como la entendería Paz. En primer lugar, porque contiene un componente religioso innegable que aparece, asimismo, vinculado con la música. En segundo lugar, porque esta trata de revelar un subconsciente que está vinculado a la naturaleza y con este rompe revolucionariamente con lo discursivo. Este rompimiento con lo discursivo conlleva a la instauración de lo corporal en una primera

instancia y al remontar del lenguaje a su función de génesis del mundo.⁹ En una tercera instancia se puede decir que la *poesía negra* trata de instaurar una voz y con esta funda un pueblo.

La *poesía negra* es, entonces, literatura pura, ya que es expresión misma de la sexualidad del lenguaje, de sus pulsiones y de sus giros, de su intensidad. Es decir, de aquella que nos da una voz, nuestra voz propia. Un procedimiento similar se puede encontrar de forma embrional en la obra temprana de Carpentier, lo cual hace de esta última un primer aviso de la irrupción de la voz negra en la poesía hispanoamericana.

⁹ “La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. (...) El poeta arranca las [palabras] arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer” (Paz, 1993, p. 38).

Referencias

- Birkenmaier, A. (2006). *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Fráncfort del Meno, Alemania/ Madrid, España: Iberoamericana/Vervuert.
- Carpentier, A. (1983). Écue-Yamba-Ó. En *Obras completas de Alejo Carpentier* (Vol. 1, pp. 21-193). México D.F., México: Siglo XXI.
- Carpentier, A. (1983). Cinco poemas cubanos. En *Obras completas de Alejo Carpentier* (Vol. 1, pp. 211-219). México D.F., México: Siglo XXI.
- Carpentier, A. (1987). El músico que llevo dentro. En *El músico que llevo dentro 3. La música en Cuba. Obras completas* (Vol. 12, pp. 1-140). México D.F., México: Siglo XXI.
- Carpentier, A. (1990). Problemática de la actual novela latinoamericana. En *Ensayos. Obras completas* (Vol. 13, pp. 11-37). México D.F., México: Siglo XXI.
- Carpentier, A. (1991). Sobre la música cubana. En *Conferencias. Obras completas* (Vol. 14, pp. 42-78). México D.F., México: Siglo XXI.
- Carpentier, A. (1991). Cómo el negro se volvió criollo. En *Conferencias. Obras completas* (Vol. 14, pp. 290-300). México D.F., México: Siglo XXI.

- Deleuze, G. (1993). La littérature et la vie. En *Critique et clinique* (pp. 11-17). Paris, Francia: Les Éditions de Minuit.
- Dill, H. O. (1993). *Lateinamerikanische Wunder und kreolische Sensibilität. Der Erzähler und Essayist Alejo Carpentier*. Hamburgo, Alemania: Verlag Dr. Kovac.
- González, H. (1983). Alejo Carpentier: precursor del ‘movimiento’ afrocubano. En *Obras completas de Alejo Carpentier* (Vol. 1, pp. 11-20). México D.F., México: Siglo XXI.
- Heidegger, M. (1976). Brief über den Humanismus. En *Wegmarken. Gesamtausgabe Band 9* (pp. 313-364). Frankfurt del Meno, Alemania: Vittorio Klostermann.
- Janney, F. (1981). *Alejo Carpentier and his early works*. Londres, Inglaterra: Tamesis Books Limited.
- Laferl, C. F. (2004). Écue-Yamba-Ó – ‘afrocubanismo’ in E und U? En Ostleitner, E. & Glanz, C. *Alejo Carpentier (1904-1980). Jahrhundertgestalt der Moderne in Literatur, Kunst, Musik und Politik* (pp. 29-47). Viena, Austria: 4/4 Verlag.
- Lastra, P. (1977). Aproximaciones afrocubanas. En Diez, D. *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier* (pp. 279-292). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

- Lukács, G. (1989). *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Fráncfort del Meno, Alemania: Luchterhand.
- Maturo, G. (1972). Religiosidad y liberación en *¡Écue-Yamba-Ó!* y *El reino de este mundo*. En Palermo, Z., Müller-Bergh, K., Serra, E., Perosio, G., Verzasconi, R., Maturo, G. & Paujol, S. *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier* (pp. 53-86). Buenos Aires, Argentina: Fernando García Cambeiro.
- Paz, O. [1956] (1993). *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Petzold, J. (2010). *Sprechsituationen lyrischer Dichtung. Ein Beitrag zur Gattungstypologie*. Würzburg, Alemania: Königshausen & Neumann.