

«La música como expresión humanística en una novela de Alejo Carpentier: estructura fugada de "La consagración de la primavera"»

POR

SAGRARIO RUIZ BAÑOS

SUMMARY

«La Consagración de la Primavera» means, within the carpenterian literary spectre, the peak of human aspirations and intellectual ideas of its author: the offering of an exalted image of a universal conception of Man, above accidental diversifications, seems to be its main goal. It is, therefore, the reason why the novel is configured as an authentic artistic «summa», and it is structurally presented by some original characteristics which bring it near the musical pattern of a fugue, as far as it is concerned with a narrative rythm, a stylistic tonality and even with a formal structure of the novel itself. Alejo's Carpentier cultural idea is splendidly shaped in a key work of our times.

NOVELA SIMBOLO DE UN HUMANISMO TOTALIZADOR

Pocas veces la esencia más íntima de un escritor, sus convicciones más profundas, aparecen en su obra de manera tan manifiesta, tan débilmente mediatizada como en el caso de Alejo Carpentier. Podría hablarse incluso de un hábil enmascaramiento del autor, tras la carátula de unos personajes que resultan criaturas de ficción tan sólo a medias, en un deliberado abandono de la «distancia» narrativa entre artífice y entes novelescos. Y es que, en efecto, el humanista cubano crea conscientemente un «alter ego» intelectual sin apenas dibujar sus contornos, en un genial proyecto de amplificación de una voz que tantas veces se ha expresado clara y contundentemente en primera persona. En este caso la palabra de Carpentier queda magnificada, proyectada al futuro de los siglos desde la Literatura: «La consagración de la primavera», casi un compendio del humanismo contemporáneo a la vez que testamento ideológico

e intelectual, supone la ficcionalización de un pensamiento sistemático y consciente de la inevitable responsabilidad que entraña la doble tarea de novelista y pensador comprometido con un «ethos» acuñado tras la fecunda experiencia vital.

Frente a la oposición absoluta que Ortega¹ establecía entre el hombre «activo» y el hombre «contemplativo» como expresión de la dualidad fundamental de la actitud humana ante la vida, Carpentier logra conciliar en su construcción novelesca los planteamientos unidireccionales e integrar su profundo vitalismo, su toma de contacto con una realidad sentida como tal, en una meditación sugestiva y honda que le permite trazar un meridiano ficcional estable.

Y así cabría considerar que una obra como «La consagración de la primavera» se constituye como novela-símbolo de un humanismo totalizador, sin reducciones arbitrarias a favor o en contra de lo vivido o lo pensado. La voz amplificada y bifurcada del autor en sus dos personales-máscara, Vera y Enrique, nos revela una síntesis armónica de dos corrientes de vida y de intelecto que confluyen en una cultura universal. No es gratuito que el entorno primero de Vera sea el ambiente de la Rusia pre-revolucionaria o el de Enrique el de la vida en La Habana durante los primeros años de nuestro siglo; por el contrario, ambos elementos diversificadores constituyen un primer contraste entre mundos que sólo aparentemente son extraños. La asimilación se produce en el terreno de la ficción novelesca sobre la idea, tantas veces puesta de manifiesto por Carpentier, de un sustrato común, en la materia de expresión, de todos los pueblos. Y así, los dos protagonistas constituyen el paradigma de una diversidad étnica e intelectual reducida en última instancia a unas constantes vitales que hacen posible la unidad: no hay una variedad inasible entre la multiplicidad de las manifestaciones que configuran una cultura; muy al contrario, cabe hallar una identidad en la diversidad abstrayendo intelectual y sensiblemente aquellas nociones únicas y comunes a la humanidad.

La complejidad cultural que se desprende de cada página de la novela parece apuntar en dos direcciones sintetizadoras: «La consagración de la primavera», ballet de Igor Stravinsky, obra musical y coreográfica y eje temático de la arquitectura narrativa de Carpentier en la identificación metafórica de un mundo sonoro renovado y una sociedad —y en consecuencia un hombre— definitivamente en plenitud.

Pero esta síntesis descansa sobre una asimilación, en el orden de las ideas, de aspectos culturales que une dos mundos en un principio aparentemente extraños: la cultura rusa, simbolizada en Vera, la bailarina, quien habrá de arrancar sus raíces europeas para transplantarlas a una tierra completamente ajena a ella, y la cultura americana o antillana, representada por Enrique. Y la

1 ORTEGA Y GASSET, J. «Ideas sobre la novela». Austral. Madrid, 1976. «Acción y contemplación». Págs. 186-194.

simbiosis es posible en virtud de la unicidad subyacente a toda manifestación humana, noción que queda suficientemente expuesta a lo largo del desarrollo de la novela con la unión de las dos historias individuales en una España dividida que se desangra, para juntas converger e iniciar un nuevo proyecto vital: el regreso a Cuba, el acoplamiento, las dificultades... «la consagración». De ese nuevo enraizamiento surgirá un bello trabajo, sólo realizable en la fusión de los ámbitos. El sentido de la música innovadora y, paradójicamente, tradicional de Stravinsky, sólo puede ser expresado en toda su vitalidad por la manifestación danzaria ancestral de la cultura afrocubana, lo cual equivale a afirmar que los «Ritos de la Rusia pagana», como reza el subtítulo de la obra musical, traducen una universalidad, en la que todas las culturas son la Cultura, y todos los ritos, el Rito, en una total convergencia de aspiraciones, cuyo corpus puede integrarse en lo uno: la consagración de lo siempre renovado en un nuevo nacimiento. La primavera como epifanía de lo total.

Así, Vera, al contemplar los bailes «arará» ya en Cuba, penetra el sentido último de una música aún no entendida por los coreógrafos europeos y que constituye la metáfora de la Revolución, no sólo política sino humanizada que, según Carpentier, sólo será posible en la isla antillana tras un largo periplo histórico. La ficción de cabida, no sólo temática, sino también discursivamente a la palabra carpenteriana:

«Y aquí, una vez más, me hallaba estupefacta —sobrecogida como lo hubiese estado la noche en que asistí al primer baile arará en casa de Bola de Nieve— por la revelación de raras identidades entre esto y aquello, llegando a preguntarme si, en suma, el corpus de la cultura no era sino uno y universal, descansando en unas pocas nociones primordiales que eran de un entendimiento común a todos los hombres»².

Cabría señalar, llegados a este punto y como fundamento del pensamiento humanístico del escritor cubano, el profundo enraizamiento que esta idea tiene en sus propias vivencias. Es necesario constatar aquí la importancia de una biografía, étnica y ambiental, esencialmente cosmopolita que, al margen de unos datos irrelevantes, nos ofrece un perfil singular en la encrucijada de mundos opuestos en sus concepciones. No se trata de estudiar una trayectoria vital «per se», sino en función de los planteamientos que, cristalizando en materia escrita, sintetizan una obra no sólo novelesca sino también ensayística: el hecho de ser hijo de francés y rusa, así como el de haber vivido alternativamente en América y Europa, nos ofrece una singularidad vivencial en modo alguno inocua para la formación intelectual de Carpentier. No cabe duda de la gran influencia que todo ello supuso para la acuñación de nociones como la universalidad de la cultura, concepto engendrado por la experiencia y una observación de la realidad circundante que casi cabría calificar de empí-

² CARPENTIER, A. «La consagración de la primavera». Siglo XXI. Madrid, 1982, pág. 237.

rica. Todo lo cual no hace sino incidir en la idea apuntada de una conceptualización válida vitalmente que, desde su génesis de doble faz, informa lo sensitivo y lo mental en los actos de comprensión y asimilación básicos para un escritor.

Por ello, el sustento intelectual de una ficción de Carpentier, jamás invalida la condición vital de la novela; antes al contrario nos ofrece una prueba más de la coherencia interna del hombre que se niega a disociar el pensamiento y la obra. Quizás sea el cubano uno de los escritores contemporáneos que menos pudor muestra a la hora de ejercer la creación artística de acuerdo con unas direcciones vitales convictamente asumidas; y, dentro de su obra, «La consagración de la primavera» es, sin lugar a dudas, su profesión de fe, el cénit de su proceso humano en el que concentra todo su universo literario. No es casual que su gran creación suponga la convergencia vital de dos seres representantes de la diversidad de los mundos, en una única aspiración fecunda en su unicidad: podría hablarse de un determinismo de la creación artística que exigió de Carpentier la formulación de su novela, al margen de una ideología determinada, en términos simbólicos. Porque al fin, «La consagración...» no representa en su totalidad sino la imagen sublimada de una concepción universal del Hombre por encima de diversificaciones accidentales.

La novela ha sido el vehículo propicio a la creación de un símbolo, el cual halla su correlato expositivo en un reducido artículo fechado en Caracas en el año 1952 y que expresa ya, en la labor periodística de Alejo Carpentier, la meditación sobre un tema inherente a la propia personalidad del autor, que hallaría su formulación más canónica y perfecta en su monumental obra.

El artículo citado tiene un evidente interés no sólo por lo que su contenido aporta a la determinación de una génesis del motivo temático, sino sobre todo, y muy especialmente, en lo que supone de auténtico el acto espontáneo de la redacción de un breve escrito, al que, como hace constar el autor, no había asignado previamente un tema, y que revela, mediante un mecanismo de asociación, una proclividad hacia la idea que, formulada en tono menor, modulará Carpentier más adelante en «La consagración...», magnificando el «leit-motiv» hasta constituir el soporte de toda la simbología narrativa. Quede transcrito un fragmento del texto como documento esencial que pone de manifiesto una preocupación, tanto a nivel vital como intelectual, por las realidades humanas y culturales en todas sus complejas mostraciones:

«Me instalo ante la máquina de escribir pensando en algún tema literario cuando suena, de pronto, bajo mi ventana, el caramillo de un amolador... No sé cuál es su nacionalidad; (...). Lo que me asombra hoy —como me asombró siempre, en todas partes— es la constante de ese caramillo, de esa flauta de Pan, que acompaña la profesión donde quiera que se practica. «¡Está tocando el modo mixolidio!» exclamaba Nicolás Sloninsky, atónito, al tropezarse con un amolador de cuchillos y tijeras en una calle de La Habana a poco de llegar.

Y en «modos» antiquísimos tocan también los caramillos de los amoladores que podríamos encontrar en los caminos de Francia y hasta en los suburbios de París...».
(«El hombre del caramillo») ³.

Recordando esta meditación periodística de Carpentier, cobra especial relieve aquella otra aseveración que, veintisiete años más tarde y puesta en boca de Vera, nos hablará desde la ficción de una «constante» que fundamenta toda una labor intelectual: «...esta noche en Guanabacoa, habíamos tocado, por así decirlo, los ritos más antiguos de la humanidad» ⁴. Porque precisamente esta concepción totalitaria posibilita no sólo un contenido, sino también una técnica adecuada a la visión integradora que aglutina sobre un eje las coordenadas históricas de una época en que culmina un proceso diacrónico y universal de aspiraciones humanas. «La consagración de la primavera» se nos ofrece como muestra literaria de un abigarrado complejo cultural en que cualquier actividad que el hombre manifieste y desarrolle, sea cual sea su carácter, aparece como materia susceptible de ser tratada narrativa y ficcionalmente. Este a modo de gran mural pictórico, construido mediante el lenguaje, allegable, en la medida en que las naturales disparidades entre artes del espacio y artes del tiempo permiten la analogía, a los del mexicano Diego Rivera, tan recordados por Carpentier en su obra, exige en virtud de su tema una estructura formada por la yuxtaposición de planos sucesivos (típico procedimiento cinematográfico) que muestran los contornos de la multiplicidad vital plasmada en una variedad de discursos acogidos a la novela, y que en rigor la constituyen, unificados en la perspectiva ambivalente del escritor. Ambivalencia manifestada en dos direcciones organizativas: aquella que cabría calificar de horizontal, y que afecta al doble eje visual que suponen Vera y Enrique como voces del autor en su contrapunto perspectivístico, y esa otra resultante de la visión en profundidad que, implicando un eje vertical, muestra la relación entre el individuo y el mundo en una precisa ejecución de un método primariamente musical y que Carpentier utiliza inconscientemente. Se trata de la técnica compositiva de «sincronización» que, curiosamente, empleó Igor Stravinsky, —autor de «La consagración...» musical— y que él mismo formuló al propugnar «la unión de los principios generales a los hechos particulares haciendo se sostengan mutuamente» ⁵.

Se trata realmente de algo casual, pero resulta sorprendente una tan clara analogía entre el método del gran músico y el procedimiento utilizado por el escritor cubano, tanto más si tenemos en cuenta otro acercamiento ideológico de ambos autores en cuanto a la concepción de la cultura como universalidad

3 Artículo publicado en el diario «El Nacional» de Caracas el 25-X-1952 (en «Visión de América. Letra y Solfa». Selección, prólogo y notas de Alexis Márquez Rodríguez. Lotus Mare. Buenos Aires, 1976, págs. 40-41).

4 CARPENTIER, A. «La consagración...» Opus cit. Cap. 21, pág. 261.

5 STRAVINSKY, I. «Poética Musical». Taurus. Madrid, 1983, pág. 24.

(«El universalismo supone la fecundidad de una cultura esparcida y comunicada por doquier»⁶), y a la del artista como ser irreductible en su dualidad esencial («...No puedo empezar a interesarme por el fenómeno musical sino en tanto que es una emanación del hombre integral. Quiero decir del hombre armado de todos los recursos de sus sentidos, de sus facultades psíquicas y de las facultades de su intelecto»⁷). Ambos autores de «La consagración de la primavera» en versiones musical y literaria comprendieron bien que el prisma de lo particular resulta ser, paradójicamente, el único válido para aprehender el ámbito de lo general en un proceso de sincronización que parte, en el caso de la novela, del acoplamiento entre la vida de dos seres y la gigantesca vida casi orgánica de la sociedad, que muestra un perfil de época en su junción.

Así, la disparidad temática en virtud de la misma trabazón compositiva, no sólo no resulta inoperante en la obra de Carpentier, sino que en cierto modo viene exigida por la adecuación entre una materia, comprendida desde su formulación, como un símbolo de multiplicidad en lo único, y una forma que en lo múltiple revela su única identidad. La variedad discursiva responde en «La consagración...» a la exigencia de un maridaje fundamental en la creación artística, cualquiera que sea su índole, entre un contenido y una formulación expresiva, de tal modo que la compleja red de asociaciones que el autor establece entre los distintos campos de la experiencia humana —política, sociología, ballet, pintura, arquitectura, música, entre otros—, lejos de ser material farragoso al margen de la novela, constituye su esencia, acorde en todo un fondo ideológico con una forma literaria.

Y ello es destacable no sólo por la originalidad que surge de tal creación —hasta el punto de que se ha dudado de su condición de «novela»⁸ en virtud de ciertos matices ensayísticos e incluso periodísticos que pueden advertirse en ella—, sino sobre todo, por la profunda coherencia que la obra en sí tiene como expresión y soporte de una convicción asumida por su autor, y a la que sirve en los planos básicos de la creación artística, en cuya unión total tan sólo es apreciable la virtud del creador y no —como se ha pretendido demostrar— un defecto en la construcción, a la que, por el contrario, aporta Carpentier un fundamental equilibrio en la simbiosis de aspectos que afectan a la génesis de la obra y a su realización temática y técnica.

La clave para un entendimiento cabal de «La consagración de la primavera» viene dada por el propio autor, quien revela en la descripción musical de las danzas cubanas —de vital importancia a lo largo del desarrollo argumental de la novela— el verdadero punto de unión de una estructura que, aparentemente, nada tiene de tal y que está basada en concepciones integrales de la ficción narrativa, por lo mismo, mucho más complejas y válidas en su apoyo vital: un «todo coherente» exige no disección de elementos en arqui-

6 *Ibidem*, pág. 78.

7 *Ibidem*, pág. 31.

8 Así Francisco Rivera en su artículo de recensión crítica sobre «La consagración de la primavera» en la revista «Vuelta», número 32. Julio, 1979, págs. 35-37.

itectura geométrica y reductible a esquemas, sino diversidad aglutinadora, cuya relación es de índole interna. Así refleja el autor la auténtica trabazón de su obra:

«Y pronto se estableció un contrapunto de golpes secos, espaciados o repetidos, redoblados, sincopados, tremolantes, simétricos en intensidad, asimétricos en ritmo, y sin embargo integrados en una unidad, que se adicionaban como las voces de una fuga, en un todo coherente y estructurado por un instintivo sentido del equilibrio»⁹.

Ese «instintivo equilibrio» es realmente el punto de convergencia de la novela, la entidad que conforma la integración de aspectos dispares y alternos, tan característica de las formas fugadas que, partiendo de la música, extienden su dominio al ámbito literario, exigiendo una perspectiva profunda de sustentos contrapuntísticos para la determinación constructiva, que autores como Virginia Woolf —«Las olas»— y Aldous Huxley —«Contrapunto»— han ensayado con éxito en las letras inglesas. Carpentier, en la línea de estos novelistas, aboga por la unión de dos artes (música y literatura) que, en su afinidad, ofrecen al autor las condiciones óptimas para el desarrollo de su concepción vital. No hay más que comparar el sentido estructural interno de «La consagración...» con las palabras de Huxley en su citada obra: «Todo ocurre como en la música: armonías, contrapunto, modulaciones. Pero es preciso educar la atención»¹⁰. De lo cual resulta una mayor complejidad estructural que no puede ser captada tan sólo por una visión reduccionista de geometrías genéricas.

Y puesto que la unidad es el sentido final de lo diverso, el humanismo carpenteriano, en genial intuición, propone la metáfora musical y coreográfica como expresión inequívoca de contenidos y formulaciones. «La consagración de la primavera» asume la sublimación artística de la música como totalidad, porque, como acertó a decir Jorge Luis Borges, «todas las artes propenden a la música, el arte en el que la forma es el fondo»¹¹.

Así se constituye la monumental novela del escritor cubano en símbolo de un humanismo totalizador, desde el magnificado y espléndido universo literario.

ESTRUCTURA MUSICAL

Es «La consagración de la primavera» novela compleja en su diseño temático y estructural, en su organización narrativa y en su construcción téc-

9 CARPENTIER. Opus, cit. Cap. 21, pág. 358.

10 HUXLEY, A. «Contrapunto». En «Novelas». Planeta. Barcelona, 1957, pág. 1.182.

11 El gran escritor argentino cita una idea de Walter Pater, que al mismo tiempo hace suya. «Notas sobre Walt Whitman». En «Discusión» («Prosa completa», vol. 1. Bruñera. Barcelona, 1980, pág. 193).

nica, razón por la cual podría muy bien ser caracterizada como novela renovadora en el uso sistemático de los recursos que en la época actual configuran el espectro de la concepción novelesca en su integridad.

En términos generales, cabe advertir en «La consagración...» una disposición dual que propicia un a modo de ensamblaje de las dos vidas de ficción que modulan el discurso novelesco, desde el juego perspectivístico que suponen los dos ángulos de visión de Vera y Enrique, protagonistas de la obra y narradores de unos acontecimientos que quedan tamizados por sus recuerdos. Ambas perspectivas subjetivas abarcan lo exterior desde su propia visión personal, de manera que cada una de ellas nos revela un ser diferente ante la realidad a la que se enfrenta. Y así esa disposición configura una línea interrumpida y alterna sobre un «continuo»: las dos voces particulares sobre la unánime «voz» de la Historia.

Esta estructura tan claramente musical responde a la forma fugada, en que los motivos se equilibran en un contrapunto rítmico y modal a partir de un mismo tema expresado; forma, a través de la cual adquiere sentido la particularización de las voces sobre la generalidad del patrón expresivo que supone la frase musical, conformando una totalidad «sincronizada» como quería Stravinsky y conseguía Carpentier para su gran novela. Este procedimiento ha sido formulado también por Huxley en su obra ya mencionada «Contrapunto», en la que el autor pone de relieve la operatividad que en el terreno artístico tiene el hecho de observar y describir la realidad existente, comprendida en profundidad sólo a través de la significación de muy limitadas unidades particulares:

«En la fuga humana existen mil ochocientos millones de partes. El ruido resultante tendrá tal vez alguna significación para el estadístico, pero ninguna para el artista. Sólo considerando un par de partes a la vez podrá comprender algo el artista»¹².

Vera y Enrique suponen en su alteridad esas dos partes sobre cuyo perfil proyecta Carpentier su mirada, comprensiva de toda una época. No podía ser de otro modo: un hombre que conoció tan a fondo el mundo de la música no podía dejar de ser sensible a las posibilidades expresivas que ese arte le ofrecía y así, un gran conocedor de los fenómenos musicales elaboró una construcción literaria en que ambas artes, Música y Literatura interrelacionadas, ofrecen un monumento perdurable de representatividad humana. Carpentier parece personificar a la perfección a ese escritor-paradigma que realiza la simbiosis entre lo musical y lo literario de forma coherente y que parece desprenderse de las palabras del novelista francés Michel Butor al hablar —citado en el capítulo «Estructura musical», integrado en «Estructuras de la novela actual» de Mariano Baquero Goyanes— de cómo «Música y novela se explican mutuamente (...). Así es como los músicos sacarán grandes

12 HUXLEY. *Opus, cit.*, pág. 1.176.

ventajas de leer novelas; y cada vez será más necesario a los novelistas tener nociones de música. Por otra parte, todos los grandes novelistas lo habían, al menos, presentido»¹³.

Diríase que el escritor cubano ha compuesto su «consagración de la primavera» en términos constructivos de «fuga» musical, tal y como la conocemos desde que Juan Sebastián Bach fijara definitiva y genialmente su forma.

Ello puede ser probado contrastando simplemente el esquema fugado con la disposición estructural de la novela, lo cual pone de relieve no pocas analogías y curiosas coincidencias que merece la pena señalar.

En primer lugar, conviene prestar atención al concepto de «fuga», caracterizada como «composición con un número fijo de partes independientes»¹⁴. Estas partes independientes o «voces» hallan en «La consagración...» su correlato literario en las dos voces narrativas que, alternando por capítulos sus apariciones, glosan un mismo tema común. Vera y Enrique, en su calidad de narradores, se configuran como «sujeto» a dos voces, las cuales, a lo largo de la obra, forma un contrapunto «rítmicamente contrastado»¹⁵.

Sin embargo, Carpentier no utiliza tan sólo este simple procedimiento, sino que va aún más allá en la adopción de la técnica fugada aplicable a su obra: según Karl Geiringer, autor de un magnífico estudio sobre el gran compositor alemán ya mencionado, la secuencia media en el desarrollo de la composición musical «introduce modulaciones hacia tonalidades afines en tanto que, simultáneamente, explora las diferentes posibilidades contrapuntísticas del tema»¹⁶, siendo justamente el procedimiento adoptado por el escritor cubano al otorgar a las voces protagonistas la capacidad de oponerse tonal y rítmicamente (más meditativa e interiorista Vera; más abruptamente activo en su contraste consigo mismo Enrique):

«El suelo. A ras del suelo. Hasta ahora sólo he vivido a ras del suelo, mirando al suelo —1... 2... 3...—, atenta al suelo —lyyy 2yyy 3...—, midiendo el suelo que va de mi impulso, de la volición de mi ser, de la rotación, del girar sobre mí misma (...) hacia la luz aquella (...). El suelo. Medida del suelo. Tranco, salto, levitación, anhelada ingravidez sobre el suelo. La danza. La danza siempre, oficio de Alción. Y, por destino, haber vivido en llano, en inmensidades planas, entre horizontes de arena, de helechos, de nieves, a ras de tierra...» (Vera. «La consagración...», cap. 1).

«Andaba yo desnortado en cuanto al rumbo propio. Al llegar a París, había ido directamente al taller de Le Corbusier (...). A la vez acogedor y distante, atento y replegado —aunque punzante en sus observaciones, intransigente en sus teorías, capaz de una concentración extrema cuando maduraba una idea— Le Corbusier me hizo trabajar a su lado durante algunos meses...» (Enrique. «La consagración...», cap. 6).

13 BAQUERO GOYANES, M. «Estructuras de la novela actual». Planeta. Barcelona, 1970, págs. 93-94.

14 GEIRINGER, K. «Johann Sebastian Bach. La culminación de una era». Altalena Editores. Madrid, 1982, pág. 128.

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*, pág. 129.

Ambos personajes se definen en su vocación —la danza y la arquitectura respectivamente— formando entre sí un contrapunto reflejado incluso en el ritmo sintáctico y en el diverso tono —tonalidades diferentes sobre el tema de la vocación— que adquieren ambos monólogos y que afecta fundamentalmente al «tempo» del relato, de las dos gigantescas «frases» moduladas. En el esquema del «fugado» se observa la introducción del contrapunto, bien en «aumentación» (incrementando la duración de las notas) o en «disminución» (reduciendo la duración de las notas)¹⁷, lo cual comporta «tempos» diferentes en las variaciones narrativas que suponen las dos voces alternas en su particularidad ficcional.

Por otra parte, y considerando la totalidad de la obra, cabe señalar la sorpresa que produce un «Interludio» situado entre las partes VI y VII de «La consagración de la primavera», y que así titulado supone algo extraño en apariencia a la composición estructural de la obra, la cual consta de nueve partes. Cada una de ellas, excepto la última, comprende un número variable de capítulos en los que las dos voces van alternándose formando un bloque auditivo definido. Por ello la continuidad de la obra en sus «secciones» musicales queda interrumpida por un monólogo de la voz de Enrique, quien narra un breve «exilio» en Caracas que se convierte en una reflexión acerca del país venezolano. Realmente, muy poco tiene que ver este «Interludio» con el resto de «La consagración...», y, sin embargo, cumple una función estructural de primer orden en lo que se refiere al patrón de «fuga», analizado en consonancia con la obra literaria: atendiendo de nuevo al desarrollo fugado, cabe señalar cómo «los compositores —en palabras de Geiringer¹⁸— solían intercalar pasajes que no contenían el sujeto y que podían estar sólo muy de lejos relacionados con él. Esas inserciones, conocidas como «episodios», separaban los desarrollos contrapuntísticos del tema de la fuga». Y esto resulta ser, en también increíble contrapunto de forma literaria y musical, el sentido de ese breve fragmento dentro del corpus novelesco, no por apartado del tema menos significativo dentro de la totalidad de la obra, el cual integra la reflexión sobre el tema americano, «constante» en la obra del escritor, que no podía quedar fuera de ese universo carpenteriano, pues no otra cosa es «La consagración de la primavera»:

«...Permanentes eran los portentos de lo circundante, de lo que era de la naturaleza, del ambiente, y de la esencia auténtica del Hombre nacido de los más vivificantes mestizajes que hubiesen consignado las crónicas del planeta (...). El hombre de aquí vivía hondamente enraizado en una tierra cuyas energías telúricas pesaban en su destino» (Enrique «Interludio») ¹⁹.

Sin embargo no es esto todo en lo que concierne a la gigantesca «fuga a

17 *Ibidem.*

18 *Ibidem.*

19 CARPENTIER. *Opus cit.*, págs. 447-448.

dos voces» que resulta ser la gran novela de Alejo Carpentier, cuya estructura desde este punto de vista, no resulta «digresiva» a la manera de «La montaña mágica», genial composición de Thomas Mann en que la voluntad de creación quiere una «digresión sobre el tiempo», conscientemente titulada²⁰, sino, en movimiento inverso, realmente integradora sobre el «continuo» de la escritura, incluso tipográficamente fluida y sin interrupciones: la novena y última parte supone, en su único capítulo, la reunión, alrededor del episodio de Playa Girón, de las dos voces narrativas en una casi simultaneidad rítmica de contrapunto perfecto en la idea de la Revolución plenamente conseguida en la que se integran dos personas en su total madurez vital. El contrapunto entre la Historia y dos seres enrolados en ella produce un magnífico final en el que se vuelve al tono e incluso al motivo con el que da comienzo la obra, cerrando todo un ciclo temático y expresivo:

«—1... 2... 3...—, atenta al suelo —lyyy 2yyy 3...—» (cap. 1; I parte).
 «1. 2. 3. lyyyyy 2yyyyy 3. me conté a mí misma cuando quedé sola... 1. 2. 3. lyyyyy 2yyyyy 3...» (cap. 42; IX parte).

Volvamos de nuevo al texto de Geiringer para comprobar hasta qué punto redondea Carpentier la estructura eminentemente musical de su novela: «Al final la fuga volvía a la tonalidad inicial y los compositores gustaban de producir en este punto efectos contrapuntísticos muy espectaculares»²¹. De una forma magistral ha sabido el escritor cubano adaptar los moldes musicales a la expresión literaria en feliz maridaje de artes que se completan.

Y con la estudiada forma de fuga musical se relaciona la disposición de las dos voces que la componen, las cuales, estableciendo un contrapunto de perspectivas hacen «variar» en sentido musical el tema. Así, cuando Vera y Enrique enjuician unos hechos históricos, lo hacen aplicando la muy personal visión que cada uno de ellos posee como resultado de una trayectoria vital, ofreciendo en el contraste (surgido de la amplia y abarcadora mirada carpenteriana) las variaciones.

Como ha observado Baquero Goyanes «la estructura caracterizada por las «variaciones» se relaciona, a veces, con la (...) de los «puntos de vista». Ocurre entonces que un mismo tema se modula y configura de modo distinto —variación— según el diferente «punto de vista» de cada personaje»²²; y cabe relacionar a partir de ello estructuras como las de «La consagración de la primavera» y aquella que configura una de las obras cumbres de la novela contemporánea, «El cuarteto de Alejandría» del británico Lawrence Durrell, cuyo mecanismo perspectivístico se basa en una serie de variaciones interpretativas a partir de unos hechos (el tema alejandrino) en los que quedan

20 MANN, T. «La montaña mágica». Editorial Apolo-Victoria. Barcelona, 1945. págs. 93-96.

21 GEIRINGER. Opus cit., pág. 129.

22 BAQUERO GOYANES. Opus cit., pág. 91.

implicados varios personajes: Durrell lleva al extremo el procedimiento, hasta el punto de hacer que las «variaciones» múltiples queden recogidas ficcionalmente en manuscritos, a los que a su vez se superponen textos que dan lugar, en el contrastado contrapunto de interpretaciones que modifican el tema, a otros manuscritos. Así «Balthazar» surge de los comentarios hechos por el personaje del mismo nombre, que a modo de segunda voz complementaria y a su vez amplificadora, se integra en «Justine», primera voz del «cuarteto», creando un contrapunto perspectivístico que constituye en sí la variación sobre el tema ²³.

En «La consagración de la primavera», de mayor simplicidad estructural, puede observarse también la identificación entre «variación» como resultado y «contrapunto» como técnica, tal como el mismo Bach quería en su «Arte de la Fuga» ²⁴, desde una generalización global de la novela: las voces de Vera y Enrique suponen en lo particular, un contrapunto en la alternancia de sus monólogos; sin embargo, en relación con su realidad histórica, sus ópticas sustancialmente diferenciadas (Enrique «busca» la Revolución; Vera huye de ella) componen variaciones sobre el tema continuo de la Historia.

Lo general y lo individual, en perfecta sincronía —de nuevo Stravinsky— nos ofrecen un auténtico «arte de la fuga» en versión literaria, cuyas implicaciones musicales sitúan a «La consagración de la primavera» en ese territorio utópico para la Literatura que comprende coordenadas de ambas artes, porque, como decía Butor, «Música y novela se explican mutuamente».

23 DURRELL, L. «El cuarteto de Alejandría». Edhasa. Barcelona, 1979.

24 «A medida que Bach presenta su tema en alteraciones rítmicas y melódicas siempre cambiantes, expone de modo gradual un tratado completo de composición fugada. Cada «Contrapunctus» (como llama a las diferentes variaciones...)...». GEIRINGER. Opus cit., pág. 355.