

# ¿Cómo suena El siglo de las luces?

**Rafael Rodríguez Beltrán**

*Profesor. Universidad de la Habana.*

Si, ¿cómo suena?, porque *El siglo de las luces* «suena», como sin lugar a dudas suenan, aunque de diferente manera, todas las novelas de Alejo Carpentier, unas más que otras, por supuesto. De forma estrictamente sumaria, y susceptible de un estudio más profundo y particularizado para cada una de ellas, las restantes se pueden caracterizar «musicalmente» de la siguiente manera, siguiendo un orden cronológico:

¡*Ecue-Yamba-O!* muestra ejemplos de la música ritual de origen africano, de la afrocubana (en particular «La canción de la culebra»), y otros ejemplos de la música popular cubana —bailable en la mayor parte de los casos—, así como una breve alusión a la ópera; de manera que la música que más encontramos es la que caracteriza a nuestro país, como un verdadero fondo musical hábilmente utilizado.

En *El reino de este mundo* la música es utilizada para brindar un cierto «color local», recrear un ambiente o insinuar una fecha (como ocurre con las óperas de Rossini) y «oímos» música creole y religiosa cristiana.

Ya en *Los pasos perdidos* la música deviene personaje, no podríamos considerarla ni fondo musical ni simple color local. Hay un predominio de la escuela alemana,

desde Bach hasta el propio narrador quien, aunque es un músico latinoamericano, se adscribe a ella, en la que descuella Beethoven, compositor clave en la novela, con su *Novena sinfonía* como centro de la atención musical del lector.

En *El acoso* volvemos al maestro de Bonn, pero esta vez con su sinfonía *Eroica*. También hay otras alusiones importantes tales como un *Dies irae* y menciones a Bach y a Buxtehude, así como una velada alusión a la escena del juicio, de la ópera *Aida* de Verdi.

La ópera barroca italiana ocupa un lugar privilegiado en *Concierto barroco*, aunque en esta novela lo más importante es el propio concepto, no solo en cuanto a la música. Pero, de hecho, se producen tres conciertos barrocos en la novela y muestras de variadas tendencias musicales que incluyen el baile de la culebra —que ya habíamos disfrutado en ¡*Ecue-Yamba-O!*—, la moderna escuela rusa y el jazz.

*El recurso del método* es la obra en la que encontramos más alusiones operísticas y, aunque se insiste en las producciones italianas, se nombran también compositores alemanes y franceses, entre los cuales aparece, como si fuera real, el ficticio Vinteuil proustiano.

La escuela rusa es la más mencionada en *La consagración de la primavera*, como era de esperarse, pero esta novela también es rica en alusiones musicales variadas; en particular, aparecen algunos de los músicos cubanos más conocidos.

Por último, *El arpa y la sombra*, a pesar de su título, es menos «musical» que el resto de las novelas carpenterianas, aunque afloran en ella antiguas referencias, entre las cuales está un *Te deum*, otras alusiones a varias óperas, y a la música popular de la época.

## El sonido de *El siglo de las luces*

El carácter protagónico de la música en la literatura, aunque frecuente, no es, ni lejanamente, universal. Si se analiza en detalle, veremos que no todos los autores hacen «sonar» sus novelas: si las de Balzac con frecuencia suenan mucho, las de Víctor Hugo lo hacen menos, y, en el patio, si las de Miguel de Carrión suenan a veces, las de José Antonio Ramos lo hacen menos, aunque pudiéramos considerar antológico el hermoso pasaje de la muerte de Caniquí, que tiene como «obertura» la alegre tonada de *Rosa de Jericó*. En Carpentier, lo que puede ser circunstancial en otro autor, es esencia misma de sus narraciones. Así lo reflejan todas sus novelas en las que, como hemos visto, cada una posee su propio contexto musical.

Resulta curioso, sin embargo, que cuando el propio Carpentier aborda el tema de los contextos en su «Problemática actual de la novela latinoamericana»,<sup>1</sup> no menciona ese tipo: lo buscamos entre los contextos culturales y allí solo hallamos alusiones literarias. Considero que la música merecía un espacio tan destacado como el de los contextos culinarios o de iluminación que tan bien detalla nuestro autor en ese ensayo. Asumo que ese concepto es posible y pretendo presentar en este espacio los resultados de un estudio sobre las sonoridades que acompañan *El siglo de las luces*; es decir, un estudio del «contexto musical» en esa novela.

Como decía más arriba, esta novela «suena» de muchas maneras y a aquel que, con toda malicia, pretendió que el estilo de Carpentier le debía mucho a la obra lexicográfica de Julio Casares,<sup>2</sup> se le desmiente con solo citar esta novela, que utiliza treinta verbos del dominio de experiencia sonora, entre los cuales *sonar* tiene veintisiete ocurrencias; a este sigue *cantar*, con quince; *gemir* y *clamar* con solo cinco, y luego, con dos o tres, *atronar*, *golpear*, *crujir*, *retumbar*, *estallar*, *ladrar*, *repicar* y *tocar*. Los restantes dieciocho verbos tienen una sola ocurrencia: *repercutir*, *tamborilear*, *estallar*, *aclamar*, *zapatear*, *pulsar*, *chillar*, *ejecutar*, *tronar*, *graznar*, *martillar*, *ritmar*, *llorar*, *percutir*, *aplaudir*, *ulular*, *aullar* y *desgañitarse*. El muestrario del ilustre Casares brinda más de ciento veinte posibilidades entre los artículos *sonido* y *voz*. Si nuestro

autor hubiera querido evitar la reiteración de *sonar*, en efecto, no hubiera tenido más que consultar a Casares, pero, evidentemente, *no lo hizo*. Además, Carpentier le enmienda la plana al español, pues utiliza algunos vocablos que este último no tuvo en consideración, como *ritmar* y *alborotoso*, entre otros.

Si un escritor con el oficio de Carpentier pudo optar por la variedad y no lo hizo, podemos suponer que no quiso hacerlo, y entonces vale la pena detenernos un momento en esta reiteración, que no es fortuita. En principio, cabría señalar que, en el universo narrativo de una novela de la extensión de *El siglo de las luces*, las veintisiete ocurrencias del verbo *sonar* no se perciben como una verdadera iteración; solo el análisis lingüístico de corte estadístico revela esta característica. Sin embargo, pudiéramos pensar que el novelista, maestro de la pluma, ha querido conservar ese lexema que asume un carácter archisemémico en todo el contexto sonoro de la obra. Por otra parte, volviendo a la relación con Casares —quien concibe su serie ideográfica a partir del vocablo *sonido*—, Carpentier ha preferido el vocablo más concreto, el que nos remite a la acción, al verbo, clase léxico-semántica privilegiada en la narración, lo que de nuevo lo aparta del lexicógrafo hispano.

Al hacer el estudio de lo que pudiéramos llamar el contexto sonoro o, utilizando el término lingüístico, el dominio de experiencia sonora que se manifiesta en *El siglo de las luces*, he puesto en práctica el siguiente método de trabajo: consideré primeramente aquellos lexemas que de una forma u otra manifiestan la emisión de un sonido no articulado (he excluido, pues, todo el contexto puramente lingüístico, aunque sabemos que también es sonoro), y los he agrupado en tres categorías: tuve en cuenta primeramente aquellos lexemas que reflejan un sonido no musical (en términos coloquiales, se trata de los ruidos); luego vienen los lexemas que de un modo u otro —esto es, de forma directa o metafóricamente— se relacionan con la música. Para muchos especialistas, esto es ruido también, pero, en este caso, organizado de tal forma que refleja una determinada concepción o intención estética; por último, las alusiones a obras musicales específicas (los autores, las obras, los intérpretes y el género musical). De esta manera, he conformado un *corpus* en el que se incluye todo lo que pudiera servir para tener una idea de lo que sería algo así como la «banda sonora» de la novela, exclusión hecha de los diálogos de sus personajes. El estudio de esta banda sonora me ha permitido, además, proponer algunas hipótesis, que veremos en su momento.

## Los ruidos

En relación con las palabras que reflejan un sonido no articulado y no relacionado con el ámbito musical,

los verbos utilizados son relativamente pocos, y se reitera de manera muy especial el verbo *sonar*, seguido de cerca por *cantar*, que evoca ya directamente el mundo de la música, pero que, en el marco del análisis discursivo, resulta pertinente incluirlo aquí en los casos en que está referido a sujetos que «normalmente» no cantan.

Tal vez el ruido más significativo de toda la novela es el que producen los famosos aldabonazos. La primera vez se producen en La Habana y aparecen en la sección IV del primer capítulo.

Carlos oyó sonar reciamente la aldaba de la puerta principal [...] regresando la mano impaciente al punto de partida, para volver a atronar luego las otras puertas por segunda y tercera vez [...] las llamadas repercutían donde no había salida a la calle, en ecos que corrían por los rincones más retirados.<sup>3</sup>

Luego tienen un eco en Cayena en la sección XLVII del capítulo sexto: «Víctor, medio vestido de Comisario de la Convención, recobraba algo de la juventud, la fuerza, la dureza de quien, una noche, atronara cierta casa habanera con un estrépito de aldabas». (p. 366)

Y finalmente reaparecen, transformados, en Madrid, en la primera parte del capítulo séptimo: «el viajero alzó el pesado martillo del aldabón con figura de Dios de las Aguas que atronaba la gran puerta que daba a la calle de Fuencarral. Aunque el toque retumbara adentro, como un disparo de trabuco, arreció el alboroto de arriba». (p. 373)

Estos reiterados aldabonazos se convierten en un verdadero *leit-motiv*, de prosapia wagneriana, lo cual significa que los ruidos no musicales también, en una concepción muy moderna de lo que puede ser la música, asumen un significado musical, para no hablar ya de la dimensión estructural que puede tener su uso como tema o motivo conductor. Como puede apreciarse, los aldabonazos se materializan mediante los verbos *repercutir*, *atronar* y *retumbar*.

En mi opinión, hay además en estos aldabonazos una alusión no explícita, pero al mismo tiempo muy clara, a la *Quinta sinfonía* de Beethoven. Se cuenta que, interrogado en relación con el posible significado del motivo del *allegro* inicial, el maestro alemán respondió: «Así llama el destino a nuestra puerta»; y nada más parecido a una llamada del destino que esos aldabonazos que repercuten, atruenan y retumban en *El siglo de las luces*. Romain Rolland —como es sabido, autor muy estimado por Carpentier—, biógrafo, entre otros muchos, del maestro de Bonn, recoge esa anécdota, que se enriqueció más tarde con otro significado: con cierta liberalidad (ya que las fechas impiden confirmarlo) se atribuyó a ese tema inicial, que se compone de tres corcheas y una blanca, el de la victoria, dado que en la clave de Morse la letra V, inicial de la palabra *victoria*, se representa mediante tres puntos y una raya, o sea, tres

sonidos cortos y uno largo. Considerar la posibilidad de esta reminiscencia beethoveniana es perfectamente legítima: obsérvese la importancia que este compositor tiene en la obra narrativa de Carpentier, muy especialmente en *El acoso*, y *Los pasos perdidos*.

En relación con los sustantivos utilizados, estos son el reflejo de los dominios de experiencia sonora específicos que dimanan de la temática abordada. En este sentido, se destacan los sonidos no articulados emitidos por seres humanos, los que se relacionan con el mundo militar o de la guerra, los que tienen que ver con la naturaleza y, por último, los ruidos de la ciudad.

Entre los que son emitidos por seres humanos y que no podemos identificar con el lenguaje articulado están los angustiosos *silbidos* del asma de Esteban, que analizaré más adelante, y los ruidos festivos o que emanan de momentos de hilaridad, tales como *carcajadas*, *bolgorios*, *bullicio*, *algarabía*, *risas*, etcétera.

Abundan los sustantivos que nos remiten a contextos vinculados con la vida militar o decididamente bélicos: *explosiones*, *toque de diana*, *disparos*, *estrucidos*, *estrépitos* (entre otros, el *estrépito* de las aldabas), *batería*, *salvas*, *cañonazos*, *tumulto*, *trallaço*, *fusilería*, *estrucido de la metralla* y *de la artillería* y *explosión*, que no por casualidad es el último lexema del contexto sonoro que aparece en la obra, referido, en una primera lectura, a la famosa catedral (por lo tanto, de un dominio de experiencia más bien visual), y que fácilmente se incorpora al contexto sonoro, tanto más cuanto el entorno está inmerso, para esa última referencia, en «estrucido de metralla» y «descargas de fusilería»; esta explosión pudiera considerarse como otro *leit-motiv*.

La naturaleza está presente en muchas ocasiones, y no es extraño que sus sonoridades sean de las más agresivas y violentas. Estamos en un mundo de huracanes reales y metafóricos y no sería difícil encontrar reminiscencias románticas en esa consonancia entre las pasiones de los personajes y los elementos: *truenos* (entre otros, el «trueno de aldabas»), *ráfagas*, *oleaje* golpeando en las ventanas, por no citar más que unos pocos. Además, usados unas veces de forma metafórica y otras en su sentido directo, los ruidos del mundo animal acompañan la lectura con *bramidos*, *relinchos*, *aullidos*, *ladridos* y el sonido producido por la *zambullida* de un pez en el agua.

La ciudad, por último, vive pendiente de sus *campanas*, *esquilas* y *esquilones*, de sus *tañidos*, que son otras tantas formas de marcar el compás, el tiempo y hasta el *tempo* de la novela.

¿Y qué decir de los adjetivos y adverbios de trascendencia sonora? En todo el primer capítulo son prácticamente inexistentes, hecho nada extraño en la prosa carpenteriana. Al inicio del segundo encontramos *alborotoso* y luego *bullicioso*, *sordo*, *percutiente* y *relumbrante*

(que como calificación trascendida del dominio visual, se aplica sinestésicamente a un ruido, en este caso un «relumbrante estrépito»). Su utilización aumenta, pero solo muy discretamente, hacia la última parte de la novela con adjetivos tales como *ensordecedor*, *estrepitoso*, *bronco*, *plañideros*. En ocasiones, los adjetivos usados no siempre son sonoros *per se*, pero se aplican a un sustantivo que sí lo es, ampliando su sonido: *convulsivo*, referido a llanto; *tremebundo*, a un trueno; *fugaz* y  *siniestro*, a un ruido; y *bondos* y *desgarrados*, a sollozos.

Se observa que la adjetivación en términos de sonoridad suele estar cargada de valoraciones negativas, si exceptuamos *alboroto* y *bullicioso*, que reflejan una cierta ambivalencia desde el punto de vista axiológico. En esta novela se evidencia algo ya sabido: la caracterización o la calificación en el estilo de Carpentier se inclina hacia estructuras más complejas, con predominio verbal o nominal, y evita la simple adjetivación; podemos incluso añadir que el adjetivo de ascendencia verbal (en ocasiones, de la cosecha del propio Carpentier) se presenta con notable frecuencia: *relumbrante*, *percutiente*, *roncador*, *sollozante*, entre otros. No hay en el *corpus* ningún adverbio que se pueda incluir en el grupo de los ruidos no relacionados directamente con la música.

## La música

Entremos ahora en el dominio de experiencia sonora específicamente musical. Como ya expliqué, he distinguido dos formas de utilización: el término musical utilizado en sentido directo o figurado. Ambos casos son extraordinariamente abundantes en *El siglo de las luces*.

En especial rico el muestrario de instrumentos musicales mencionados: a la *flauta* —que, como sabemos, desempeña un papel protagónico—, y a los *clarinetes*, *arpas*, *clavicordios*, *pianofortes*, *violines*, *címbalos*, *instrumentos de madera*, *órganos*, *pífanos*, *laúdes* y *violas de gamba*, que muchos considerarían instrumentos más bien «nobles», se suman *cornetas*, *batería turca*, *redobles de cajas*, *batería de redoblantes* y *dianas*, que proporcionan el tono marcial que también acompaña el relato. A estos instrumentos se añaden los de origen más popular, entre los cuales se destacan la *guitarra*, el *tres* y la *vihuela*. También hay *gongs*, *pífanos vascongados*, *tamboras* y *tejoletas*, para terminar con *tambores*, *cencerros*, *calabazos*, *sonajas*, *pieles* y *parches de los tambores*, *macumbas*, *tambores djuka*, entre otros, que suelen aparecer cuando el ingrediente africano así lo exige. Además, el concepto general de *orquesta* es recurrente y, en particular, la reiterada *orquesta de monos*.

La riqueza que refleja la selección de los instrumentos musicales en *El siglo de las luces* es multifacética: instrumentos de cuerdas, de teclado, de viento y madera, de viento y metal, de percusión, si nos atenemos a la clasificación más tradicional; pero también hay una diferenciación entre los propios de la música europea de forma más general y los que poseen una marca regional como pueden ser la vihuela, los pífanos vascongados, el tres o las tejoletas o castañuelas. A estos se suman los instrumentos de ascendencia oriental, como los gongs y la batería turca y los de evidente origen africano como los tambores djuka. La «orquesta» que Carpentier nos revela en *El siglo de las luces* prefigura la concepción del barroco (como mezcla), que se manifiesta de manera mucho más explícita en *Concierto barroco*, ya que los elementos de muy diverso origen que la integran se funden en un todo armónico.

Los géneros musicales más mencionados son la música religiosa, la militar (en la cual podemos incluir los himnos revolucionarios, muchos de los cuales surgieron como marchas militares) y la ópera. Sin lugar a dudas, son los géneros esenciales en *El siglo de las luces* —y a ellos me referiré después con más detalle—; no obstante, contribuyendo al barroquismo musical que emana de la novela, aparecen otros géneros, muy en boga en la época que describe Carpentier, tales como *pregones*, *guarachas*, *canciones creoles*, *baladas escocesas*, *tonadillas*, *ballets*, *aires vascos*, *himnos masónicos*, *coplas*, *vales*, *sinfonías* y *toques de tambor*.

Nuestro novelista no es un simple diletante. Sus personajes protagónicos suelen ser, como resultaba frecuente entre las clases educadas europeas, no solo espectadores, sino también ejecutantes de buena música; por ello no es sorprendente que aparezcan muchos otros términos musicales utilizados en su sentido directo: *papel de música*, *desafinar*, *clave*, *cifrado*, *teclado*, *caja armónica*, *ejecución*, *solfa*, *ensayo*, *director de orquesta*, *variaciones*, *compás*, *calderón*, *obertura*, *bordón*, *tono*.

El uso metafórico de esa y otra terminología musical es también muy frecuente. A los usos ya casi banales de términos musicales para describir otros dominios de experiencia, como *ritmo*, *compás*, *tiempo*, *medida*, *coro* y *registro* (cualquier diccionario de medianas proporciones incluye, para estos vocablos, variantes léxico-semánticas a menudo muy alejadas de la música, que son utilizadas por los no conocedores de la terminología musical), se suman otros de uso menos frecuente:

*Tañendo la cuerda* amistosa, invocaba el recuerdo de Sofía y de la casa lejana donde todos «habían vivido como hermanos». (p. 126)

[...]

Pero nada era comparable, en alegría, en *euritmia*, en gracia de impulsos, a los juegos de las toninas... (p. 196)

**La riqueza que refleja la selección de los instrumentos musicales en *El siglo de las luces* es multifacética: instrumentos de cuerdas, de teclado, de viento y madera, de viento y metal, de percusión, si nos atenemos a la clasificación más tradicional; pero también hay una diferenciación entre los propios de la música europea de forma más general y los que poseen una marca regional como pueden ser la vihuela, los pifanos vascongados, el tres o las tejoletas o castañuelas.**

[...]  
... las toninas se integraban en la existencia de la ola [...] imprimiéndole *un tiempo y una medida, un compás y una secuencia*. (p. 197)

Se destaca la frecuencia de uso del término *diapasón* (cinco ocurrencias) utilizado de manera metafórica. Y no es casual: el diapasón puede significar búsqueda de equilibrio, concertación, orden, norma; en fin, de todo aquello que falta en ese mundo convulso de la Revolución. En los dos siguientes ejemplos, el vocablo anda aún cerca de su empleo metafórico coloquial:

Detrás de él, en acongojado *diapasón*, volvía el Albacea a su recuento de respuestas, crucero, ofrendas, vestuario, blandones, bayetas y flores, obituario y réquiem. (p. 13)

[...]  
A poco se alzó violentamente el *diapasón* de las voces. (p. 144)

Pero más tarde, el término llega a la selva y se encuentra en compañía de otros términos musicales, en un entorno decididamente desacostumbrado:

El rápido ensombrecimiento de la luz se acompañaba de secos capirotaos en las más altas ramazones, y, de repente, era la caída de lo gozoso y frío, hallando distintas resonancias en cada materia —dando la afinación de enredadera y del plátano, el *diapasón* de lo membranoso, la percutiente sonoridad de la hoja mayor. (p. 180)

Notable resulta también la descripción —que no podemos sino denominar «musical»— del asma de Esteban: «Su pecho exhalaba un *silbido sordo, extrañamente afinado en dos notas simultáneas*, que a veces moría en una queja». (p. 18)

Pero creo que se destaca, sobre todo, la descripción mucho más musical de las sonoridades marinas, donde el desconocimiento de la terminología oscurecería decididamente la imagen que nos trasmite el narrador:

Ciertas mañanas el mar amanecía tan quieto y silencioso que los crujidos isócronos de las cuerdas —más agudas de tono cuanto más cortas fueran; más graves cuanto más largas— se combinaban de tal suerte que, de popa a proa, eran anacrusas y tiempos fuertes, appoggiaturas y notas picadas, con el bronco calderón salido de un arpa de tenos calabrotos, de pronto pulsada en un alisio. (pp. 212-3)

Como último ejemplo del uso metafórico dentro del contexto musical, baste mencionar la decepción de

Esteban quien, destacado en el País Vasco, se siente marginado y piensa que

...no valía la pena haber venido de tan lejos a ver una Revolución para no ver la Revolución; para quedar en el oyente que escucha, desde un parque cercano, los fortísimos que cunden de un teatro de ópera a donde no se ha podido entrar. (p. 119)

En estos casos sobre todo, el contexto musical deja de ser una mera «banda sonora» para integrarse a la esencia misma del relato.

## Las obras, los autores, los intérpretes

Veamos ahora la música no ya como concepto más bien abstracto, sino como manifestación concreta, lo que implica la alusión a obras, autores e intérpretes. En primer término, se encuentra la música religiosa. Escuchamos primeramente un *requiem*; luego vendrán un *memento de difuntos*, los *salmos de la vigilia, maitines*, varios *te deum*, dos *magnificat* y el *cántico a la Virgen del Perpetuo Socorro*, otro *requiem*, para terminar con varios *dies irae*, uno de los cuales resulta ser la última cita musical de la novela. De manera que comenzamos con un *requiem* y terminamos con su segmento más enconado, el *dies irae*, que tanto inspirara a Goethe —quien lo cita casi íntegramente en la escena de la catedral, en la primera parte de su *Fausto*— y que, en el caso de Carpentier, es una referencia reiterada, ya que, además de sus frecuentes apariciones en *El siglo de las luces* (cuatro en total), lo encontramos en *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos*, *El acoso*, y *Concierto barroco*, para convertirlo así en una suerte de *leit-motiv* intertextual. En el caso de la novela que nos ocupa, ese día de la ira divina que reduce a cenizas toda la creación, guarda una estrecha relación con la imagen explosiva de la catedral.

He observado que la referencia a esta música religiosa nunca indica autor o intérprete. Es curioso. Carpentier es un conocedor, no hay que repetirlo, de la música barroca y neoclásica y de sus autores europeos; sabemos también que fue él quien dio a conocer a muchos la obra de nuestro Esteban Salas (presente no solo en *La música en Cuba*, sino también en *Oficio de*

*timieblas*, donde, digamos de paso, aparece de nuevo el *dies irae*). Sin embargo, nunca se mencionan autores ni intérpretes. La música religiosa es un «fondo musical», no un espectáculo y por ello es mejor dejarla en el anonimato. Hay una excepción: los himnos masónicos de Mozart que, tal vez, como su *Flauta mágica*, resultan demasiado «música», para ser identificados solamente con la que acompaña los ritos de esa comunidad. Tal vez mucha de la música de origen africano que se escucha en *El siglo de las luces* participa del mismo carácter religioso y por ello tampoco se precisa no ya de autores o de títulos (lo que sería bastante difícil), sino que tampoco se alude directamente a sus intérpretes, que se mantienen, en la inmensa mayoría de los casos, si no en su totalidad, desconocidos.

En segundo lugar, veamos la música militar y revolucionaria. Por supuesto que «La Marsellesa», «La Carmagnole», incluida una «Carmañola americana» citada *in extenso*, no podían faltar. Es sabida la rapidez con que estas obras se difundieron en América y la notable influencia que tuvieron, no solo por sus inflamados textos donde se hacen loas a la libertad y quedan muy mal paradas la monarquía y la aristocracia, sino también desde el punto de vista musical, como lo atestigua, por ejemplo, la primera versión de nuestro himno nacional cubano. Pero también tenemos aquí los himnos «El árbol de la libertad», el «Himno a la razón», «El despotismo aplastado», «Himno al salitre», «El despertador de los patriotas», el «Cántico a los mil herreros de la manufactura», todos de François Girouet. Este autor, hoy prácticamente olvidado, disfrutó de un considerable éxito en su tiempo gracias, justamente, a este tipo de composiciones, de espíritu popular y de textos muy transparentes: allí donde la prédica de los grandes oradores de la Revolución no llegaba o no era totalmente comprendida, sí llegaban las canciones de Girouet. De este autor es la canción que todos cantan en Pointe-à-Pitre: «J'ai tout perdu et je m'en fous» [Lo perdí todo y me importa un bledo]. También se escuchan las populares coplas de «Los tres cañoneros de Auvernia» y «El despertar del pueblo», cantada por el tenor Faucompré, tan histórico como el propio Víctor Hugues. Por último, se escucha una marcha de Gossec, mejor conocido como compositor de gavotas y otros opúsculos mucho más frívolos, pero que, en su momento, alcanzó gran popularidad también con esas muy oportunas marchas.

Y, finalmente, la ópera, género privilegiado en esta novela. Carpentier siempre tuvo presente este género musical aunque de forma muy variada, desde el aficionado Crescencio Peñalver de *¡Ecue-Yamba-O!* (que importunaba a su público con interpretaciones de óperas de Verdi y que pretendía encarnar en la Scala de Milán

el Oteló, único papel que le parecía adecuado a sus características físicas) hasta el *Fausto* de Gounod, al que se alude en *El arpa y la sombra*. No obstante, en *El siglo de las luces*, la ópera adquiere mucho mayor relieve, solo comparable al que tendrá en *Concierto barroco* y en *El recurso del método*, en cada caso con significados muy diferentes.

Si, como hemos visto, en *El siglo de las luces* las obras religiosas son siempre anónimas, e incluso las canciones revolucionarias pueden serlo en ocasiones, la ópera, en cambio, es espectáculo, y como tal, proclama títulos, autores e intérpretes. Dicho sea de paso: si fuera cierto que cada novela de Carpentier es una paráfrasis literaria de una forma musical, *El siglo de las luces* sería probablemente la más cercana a la ópera, por su teatralidad, por su musicalidad, por ser una novela en la que los personajes principales se identifican también por su registro vocal, y donde el coro es un acompañante eficaz de la trama.

Dos autores son especialmente citados: el primero, Grétry, que constituyó un vínculo entre el ya caduco neoclasicismo (aunque revolucionario para la ópera, sobre todo francesa) de Gluck, y el romanticismo (incipiente y todavía en vísperas de una consolidación con autores de ingenio superior) de Auber, de Méhul y de Halévy, ninguno de los cuales puede, en rigor, ser mencionado en la novela. El segundo es Rousseau. Esos dos autores, Grétry y Rousseau, constituyen la antítesis estética que, en el campo de la ópera, nos propone Carpentier.

Si del primero se mencionan fundamentalmente *Zémire et Azor* y *Richard Coeur de Lion* (las de argumento más inocuo), y del segundo solo se alude a *Adivino de la aldea*, de contenido más filosófico, aún sin los textos añadidos después de 1789, y se ignoran *L'amant jaloux*, del primero —obra de tema un tanto osado para la época por su tono más realista—, y *Daphnis et Chloé*, del segundo —de espíritu eminentemente rococó—, es porque Carpentier ha querido oponer dos maneras de concebir el espectáculo operístico: el simple entretenimiento musical de la vieja ópera del XVIII y el nuevo estilo que se aproxima, más «contenidista» y menos subordinado a la tiranía musical, donde el texto asume una importancia cada vez más creciente. Algunos años más tarde, Giuseppe Mazzini, en su *Filosofía de la música*,<sup>4</sup> sentará definitivamente las bases de la ópera del futuro: espacio ideológico y, si es necesario, político y siempre de difusión cultural, que tuvo un impacto en el mundo occidental durante todo el siglo XIX, solo comparable al del cinematógrafo en el XX.

Carpentier, que como es sabido tuvo una importante evolución en su apreciación de la ópera, opone pues, también en el terreno musical, el clásico pero frívolo siglo XVIII al romántico, pero más serio, siglo XIX. Por

lo tanto, coincide con la tesis de Mazzini, quien no reconoció ni en Rossini, ni en Bellini ni en Donizetti, a los verdaderos representantes de la transformación que debía tener la ópera y que encarnarían en la segunda mitad del siglo los dos polos de la producción operística del romanticismo: Verdi y Wagner. Pero si en otros textos estas ideas están expuestas con mucha mayor claridad, tendremos que esperar a *Recurso del método* o a *La consagración de la primavera*, para verlas reflejadas en su obra de ficción. Por el momento, en *El siglo de las luces*, novela que transcurre por otros derroteros mucho más acuciantes para el novelista, quedan en estado todavía embrionario.

Otros autores, más o menos «clásicos», mencionados son Haydn (el más importante si exceptuamos a Mozart) del que «escuchamos» una sinfonía, y Pergolesi, del que «oímos» fragmentos de su *Serva padrona*, ópera que, a diferencia de la mayoría de las otras aludidas, se mantiene en la actualidad en los repertorios de muchos teatros y en las grabaciones, gracias a su deliciosa partitura, pero también al tema, atrevido para su época, que ya se deja entrever en su título: la sirvienta que deviene ama. Esa pequeña ópera bufa (junto al *Stabat mater*, del mismo autor) acompañará a Carpentier hasta *El arpa y la sombra*, cerrando así el contexto operístico en el marco de sus novelas.

También se mencionan músicos que hoy pudiéramos considerar «menores», como Stamitz, Monsigny, Philidor o Cannabich. Se producen asimismo vagas alusiones a dos grandes: Cimarosa y Paisiello, pero no se menciona ninguna de sus óperas. Esto confirma, en mi opinión, la tesis de que Carpentier ha querido establecer la oposición entre Grétry y Rousseau; el primero, por su superficialidad, y el segundo por su carácter de músico-filósofo. Cimarosa y Paisiello, músicos de transición, sobre todo el segundo, cuyas obras se caracterizan por un alto nivel musical y por contar con libretos de mayor calidad, hubieran podido servir para fines semejantes. Baste recordar que Cimarosa musicalizó una «atrevida» comedia del inglés Garrick —*El matrimonio secreto*—, en la que un conde arruinado busca un enlace económicamente ventajoso con una de las hijas de un rico burgués, y Paisiello musicalizó, antes que Rossini, la entonces escandalosa comedia de Beaumarchais, *El barbero de Sevilla*. Pero es obvio que el autor prefirió atenerse a los ejemplos que le brindaba Francia. No olvidemos que Mozart también hubiera sido un serio contrincante para Grétry en esta oposición que establece Carpentier: su *Bastien und Bastienne* nos presenta aproximadamente el mismo argumento que *El adivino* y la música es ya, a pesar de que el autor está en plena adolescencia, impecable; pero, sin dudas, el hecho de ser austríaco lo excluyó del

contraste, además de que, musicalmente hablando, hubiera sido una competencia desleal para con Grétry.

De manera marginal, aparecen otros elementos musicales: coplas, pregones, tonadillas y, en particular, la «Tonada del marabú». Acaso mención especial merezca la canción creole cantada por Ogé, parte de cuyo texto es citado, y que contrasta con la balada escocesa que interpreta Sofía, y el aria de Grétry cantada por Víctor.

Respecto a estas alusiones precisas a obras, autores e intérpretes, resulta interesante consultar *La música en Cuba* del propio autor, donde encontramos información acerca del contexto musical del Caribe en el período que abarca la novela. De hecho, el novelista Carpentier se sirvió ampliamente de lo que el estudioso ensayista Carpentier había descubierto. Obsérvese el pasaje siguiente tomado del ensayo:

Después del afortunado esfuerzo hecho por los cómicos españoles, nueve años antes, en diciembre de 1800 la ópera *Zemira y Azor* volvió a ser cantada para los habaneros. Pero esta vez se trataba de una interpretación de mejor calidad, dada por una compañía francesa, de tránsito para Nueva Orleans, y en la que actuaban de primeras figuras el tenor Faucompré y Madame Villeneuve [...] En representaciones sucesivas estrenaron: *La serva padrona*, de Pergolesi. Para el beneficio de M. Faucompré se dio, a todo espectáculo, una «segunda representación» de *La bella Arsena*, de Monsigny.<sup>5</sup>

Compárese con los siguiente fragmentos de la sección XXVII de *El siglo...*:

Se trataba de la troupe de Monsieur Faucompré, fuerte tenor que desde hacía años paseaba el *Ricardo Corazón de León* de Grétry del Cabo Francés a La Habana y a la Nueva Orleans, como parte de un repertorio que incluía *Zémire et Azor*, *La Serva Parona*, *La belle Arsène* y otras de gran lucimiento [...] Con Faucompré venía[n] Madame Villeneuve, cuyo talento versátil se acomodaba, si era necesario, a los papeles de pastora ingenua. (pp. 221-222)

Más adelante, en el ensayo se alude a una puesta en escena de *El adivino de la aldea* en Cabo Francés, cosa que, al parecer, nada agradó a su compositor-filósofo, ya que dudaba de la calidad de los intérpretes.<sup>6</sup>

## La función

Hasta aquí he propuesto un estudio vertical de lo que llamo el contexto musical de *El siglo de las luces*, pero cabe preguntarse cómo se observa esto de manera horizontal, al ritmo de la lectura. Imaginemos que la novela es un concierto o una función de teatro lírico. Veremos que el elemento sonoro y en particular el musical no está distribuido de manera homogénea en la obra. Más bien aparece en momentos importantes que contrastan con el «silencio» de otros fragmentos.

El contexto sonoro, incluido el musical, es fuerte en el primer capítulo; encontramos aquí *orquestas, sonatas, flautas, cencerros, funciones de ópera, truenos, ruido, diapason, silbidos, notas simultáneas caja de música y orquesta de monos* y los verbos *sonar* (dos veces) y *cantar*.

Luego se produce como un silencio en las secciones V, VI, VII y VIII (enfermedad y cura de Esteban, y alarma por la persecución a los francmasones). Es obvio que el casi total silencio, solo interrumpido por el asma de Esteban, es también un elemento de importancia en la «banda sonora» de la novela. Los silencios son parte importante de la música y nuestro novelista sabe sacar mucho partido de ellos: recordemos, por ejemplo, el  *siniestro silencio* de La Habana a la llegada de los viajeros procedentes de México, en *Concierto barroco*.

Un paréntesis sonoro en esa sección lo constituye el huracán, que viene asociado, como en casos ya citados, a la música:

Un vasto rumor cubría, envolvía, la casa, concertando las afinaciones particulares del tejado, las persianas, las lucetas, en sonidos de agua espesa o de agua rota; de agua salpicada caída de lo alto, escupida por una gárgola, o sorbida por el tragante de una gotera. Luego hubo una tregua, más calurosa, más cargada de silencio que la calma de la primera noche. (p. 60)

Luego el huracán retoma fuerza con un «bramido inmenso» y vemos que «las puertas eran golpeadas por inimaginables aldabas. Tiritaban las ventanas entre embate y embate. Estremecíanse las casas de los basamentos a los techos, gimiendo por sus maderas». (p. 60)

El contexto sonoro, y la música en particular, se animan en la finca, donde se prefigura una especie de concierto barroco, por la mezcla de géneros que allí escuchamos, que es el sentido que, en mi opinión, tiene el concepto de «barroco» en la futura novela de ese nombre:

A pesar del tiempo ingrato, iban los viajeros cantando... Cantaba Ogé una canción en creole [...] Cantaba Sofía en inglés una linda balada escocesa... Cantaba Víctor desafinando mucho, pero tomándose bastante en serio algo que empezaba siempre por: Oh! Richard! Oh!, mon Roi!... (p. 74)

Este ambiente musical se mantiene durante el segundo capítulo hasta que llegamos a la polémica sobre la guillotina, donde se produce como un silencio. No resulta fácil imaginar qué sonoridad, musical en particular, correspondería a una temática de tal sordidez.

Vuelve la música en Pointe-à-Pître y nos acompaña hasta la última sección de ese capítulo. Carpentier nos brinda casi todo el texto francés de las nostálgicas coplas del Marqués de Bouillé, lo que tiene particular importancia, dado que en ellas se aprecia la presencia

de lo que el novelista llama «dialeto isleño». Otra cita, notable también, es la de la canción de Girouet en la que se califica a Jorge III de «tirano de Inglaterra» y se le hace morder el fango del oprobio.

Cuando se da a Esteban una nueva tarea (escribano de corsarios), entramos a una sección que transcurre en un casi absoluto silencio, reflejo acaso de la decepción que embarga al personaje.

El capítulo tercero es el más musical de todos; encontramos aquí el triunfo de la ópera en su sección XXVII. El contrapunteo Grétry-Rousseau fue suficientemente comentado más arriba, de manera que no es preciso añadir nada a su significado en el contexto de la novela. Señalemos, no obstante, que al narrar la puesta en escena de *El adivino de la aldea*, Carpentier cita textualmente fragmentos del aria de Colette, sobre todo de la de Colin, ya que en esta se encuentran los pasajes cargados de significado político, y dice:

El público, muy agudo en lo de agarrar alusiones al paso, supo aplaudir las estrofas dotadas de algún contenido revolucionario que el personaje de Colin, interpretado por Monsieur Faucompré, se afanaba en señalar con guiños dirigidos al Agente del Directorio, y a los oficiales y capitanes acompañados de sus amigos. (p. 224)

El cuarto capítulo, que se desarrolla en Cayena, es bullicioso, en particular la sección XXXII, donde nos encontramos con Billaud-Varenes y que contiene el único adverbio del dominio sonoro presente en toda la obra: *rítmicamente*. En este capítulo, además, se desarrolla el hermoso segmento del crucifijo que posee, desde el punto de vista sonoro, un montaje muy singular. Luego de un profundo silencio que dura varias páginas, tenemos una discreta reminiscencia sonora: «y me acuerdo ahora de la caja de música con su pastora traída a mi cuarto por aquellos Reyes en una Epifanía que me fuera particularmente dolorosas, a causa de la enfermedad». (p. 245)

Obsérvese que si bien es un recuerdo de un objeto potencialmente sonoro, no se indica que esté sonando, por lo que podemos considerar que el silencio se prolonga mientras el personaje prosigue con sus cavilaciones. Pero luego hay una interrupción de ese silencio, discreta también, pero ahora decididamente sonora:

Sacado de sus reflexiones por un toque de corneta arrojado desde lo alto de la fortaleza, pasó bruscamente a pensar que la debilidad de la Revolución que tanto atronaba el mundo con las voces de un nuevo *dies irae*, estaba en su ausencia de dioses válidos. (p. 246)

Se diría que asistimos a una puesta en escena donde las reflexiones del personaje, el decorado y la música se han puesto de acuerdo para sobrecogernos.

De regreso a La Habana, el contexto sonoro se anima notablemente y se hace muy musical, sobre todo

en Artemisa, donde una orquesta de treinta músicos negros interpreta obras de Stamitz, Cannabich, Telemann o Pergolesi (de nuevo se alude a *La serva padrona*).

A partir de aquí disminuye el elemento sonoro, que se activa notablemente a la llegada a Madrid: «Un concertado jaleo de tacones pegaba recio, a compás de guitarras, en el suelo del piso principal». (p. 373)

Aquí escuchamos la «Tonada del marabú», se menciona el «Polo del contrabandista»; se cantan *soleares* y se recuerda la orquesta de monos. No obstante, pronto la música vuelve a su inicial tono luctuoso. El *dies irae* cierra musicalmente la novela, que había comenzado con un *requiem*. Este día de la cólera, es el 2 de mayo y, en efecto, parece que se avecina el juicio final:

Las calles estaban llenas de cadáveres, y de heridos gimientes, demasiado destrozados para levantarse, que eran ultimados por patrullas de siniestros mirmidones, cuyos dormanes rotos, galones lacerados, chacós desgarrados, contaban los estragos de la guerra a la luz de algún tímido farol, solitariamente llevado por toda la ciudad, en la imposible tarea de dar con el rostro de un muerto perdido entre demasiados muertos... (p. 383)

¿Qué mejor fondo musical que un *requiem*? ¿El de Mozart? Tal vez. Pero Carpentier, que gustaba de los rejuegos temporales, no hubiera desdeñado la posibilidad de que fuera el de Verdi, que todavía no ha nacido. En esta ocasión lo más importante, en todo caso, no es quizás la música, sino el texto:

*Dies irae, dies illa  
Solvat saeculum in favilla:  
Teste David cum Sibylla.*

*Quantus tremor est futurus,  
Quando iudex est venturus,  
Cuncta stricte discussurus!*

Y siendo *explosión* (la de la catedral) la última palabra del dominio sonoro en *El siglo de las luces*, acompañemos esa imagen del cuadro olvidado con las últimas palabras del texto ritual, en medio de las descargas de fusilería, con uno de los pasajes más famosos del texto litúrgico:

*Lacrimosa dies illa  
Qua resurget ex favilla  
Judicandus homo reus.*

## Notas

1. Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, UNEAC, La Habana, 1974.
2. Julio Casares, *Diccionario ideológico de la lengua española*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1942.
3. Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1974. Todas las citas están tomadas de esta edición. En lo adelante se mencionarán solo las páginas.
4. «Filosofía della musica», en Giuseppe Mazzini. *Scritti letterari*, Istituto Editoriale Italiano, Milán, s/f.
5. Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979, p. 79.
6. *Ibidem*, p. 97.

© TEMAS, 2004.