

EL ACOSO DE ALEJO CARPENTIER: ESTRUCTURA Y EXPRESIVIDAD

SEGÚN SUS PROPIAS declaraciones, Alejo Carpentier considera que todo escritor debe tener el conocimiento de un arte paralelo pues eso enriquece su mundo espiritual.

Estas comparaciones de campos que ofrecen cierto parentesco no son únicamente resultados de intuiciones de artistas, sino objeto de estudio. Citemos entre los trabajos más recientes: *Méthodologie comparée de la linguistique générale et de la philologie musicale* de G. Saint Guiron, la cual se inspira en la teoría del profesor Jacques Chaillez

Il ne faut négliger dans aucune discipline de l'esprit les leçons qu'en d'autres matières une méthodologie en mouvement a pu tirer de sa propre évolution.¹

En el caso de Alejo Carpentier, el arte paralelo escogido es la música y, para no limitarse a la teoría, aplicó a una de sus obras, *El acoso*, la estructura musical. Carpentier no es sólo un apasionado de la música como lo fueran Charles Baudelaire y Marcel Proust, sino más bien un casi profesional como Thomas Mann. Antes de elegir la carrera de novelista, la ambición de Carpentier era hacerse compositor.

Formado en una familia en la que la música se practicaba no sólo con amor sino con una exigencia profesional, Carpentier recibió en esta esfera una formación técnica excelente. Si más tarde prefirió la literatura a la música, nunca pudo despegarse de ésta.

En 1946 publicó para el Fondo de Cultura Económica de México la primera historia de la música de su país con el título *Música en Cuba*. Alejo Carpentier se complace en insistir sobre la influencia más o menos determinante de la música en su obra. Que uno de los personajes del *Siglo de las luces* toque flauta es un hecho interesante pero insuficiente para convencernos. Más significativa es la presencia de la mú-

¹ G. Saint Guiron: "Quelques aspects de la musique considérés au point de vue linguistique. Recherche d'une analyse musicale distinctive." *Etudes de linguistique appliquée*, Paris, Didier, T. 3, 1966.

sica en *Los Pasos perdidos* donde interviene en forma de símbolo transparente.

Si la música no se halla nunca ausente del mundo novelístico de Carpentier, en ninguna parte tiene tanta importancia como en *El acoso*. El relato se desarrolla en La Habana, hacia 1933, durante el período de desorden que sucedió a la caída del dictador Machado. El protagonista, un joven estudiante de arquitectura, es el acosado. Para escapar de sus perseguidores se refugia en una sala de conciertos algunos segundos antes que la orquesta ataque el primer compás de la Tercera Sinfonía de Beethoven, la Heroica. Es así como empieza el libro; el héroe se esconde en el rincón de un palco con la esperanza, por otra parte vana, de escapar de sus verdugos.

En esta sala desbordante de sonidos, el acosado recuerda —en un monólogo interior— las peripecias vividas durante estos últimos años. Gracias a ese monólogo interior, desdeñoso de cualquier continuación cronológica, el lector se entera de que el joven arrastrado a un movimiento de resistencia contra el dictador, fue detenido por la policía. Bajo la amenaza de la tortura ha revelado los nombres de sus cómplices.

Pasados los cuarenta y seis minutos necesarios para la ejecución de la Heroica, el acosado es asesinado en esta misma sala de conciertos por sus perseguidores, sus antiguos compañeros a quienes había traicionado.

El acoso nos da el ejemplo de una construcción doble. En esta obra podemos reconocer una estructura musical desarrollada en otra musical igualmente. Veamos cuáles son estas dos estructuras superpuestas. La primera es la duración de ejecución de la Heroica que representa también el lapso de tiempo en el que se desarrolla todo el libro. La Heroica, obra fuerte, persuasiva, irreversible, caracterizada por la yuxtaposición de los motivos es la armazón y el marco de la obra. Ésta se desarrolla en los cuarenta y seis minutos generalmente necesarios para la ejecución de esta sinfonía. Así el tiempo del relato más o menos mensurable hace juego con la experiencia vivida por el lector. Gracias a este procedimiento, Carpentier nos presenta una percepción objetiva del tiempo.

Una segunda estructura musical va a desarrollarse en este marco. Es esta forma sonora la que va a servir de molde al asunto de *El acoso*. Este asunto —o más bien intriga— lo constituye el monólogo interior del acosado, el que dominado por sus ansias e invadido por las reminiscencias, impone a su confesión íntima el orden subjetivo del tiempo psicológico.

Este relato se desliza según el esquema de la sonata cíclica de Cesar Franck. En la primera parte reconocemos la exposición con los temas A, B y C; en el tablero central, el desarrollo del tema B con las variaciones, y para acabar, en la tercera y última parte, en forma de coda o de final, la reaparición de los temas B y C. Así estas dos estructuras musicales nos traducen dos percepciones del tiempo: percepción objetiva y percepción subjetiva.

La obra no se puede leer de una manera discursiva. El escritor llega a vencer el obstáculo que le opone el carácter lineal del lenguaje escrito, consigue así sugerir una simultaneidad verdadera de las notaciones y una como estructura armónica, confiriendo a una obra literaria la densidad de la experiencia humana. Sin entrar en pormenores, veamos el esquema general de *El acoso*.

En la primera parte se desarrollan los temas A, B y C. El tema A tiene lugar a la entrada de una sala de conciertos de La Habana. Este tema introductorio lo presenta un taquillero, hombre melómano, tipo sedentario opuesto al del acosado, que es estudiante de arquitectura. La situación social poco deseable del taquillero se traduce por el *leit motiv*: “sentado detrás de las rejas como los monos”, frase musical que se reduce, a veces, a unas notas “como los monos”. Tras la percepción interior de este personaje antitético se descubren los elementos humanos, sociales, espaciales y temporales que van a reaparecer. Son esas repeticiones concertadas las que nos darán la clave de la obra.

El pensamiento del taquillero no está ya en la sala de conciertos, sino que ha volado para fijarse en una gran casa vecina llamada Casona del Mirador donde están ahora velando a un muerto. Más allá de la Casona del Mirador, mansión de la muerte, vive una prostituta, Estrella, cuya casa simboliza para él inmovilidad y espera: es la casa del tiempo parado. Allá va ahora el pensamiento del taquillero.

La sala de conciertos, la Casona del Mirador y la habitación de Estrella son los tres puntos que limitan el triángulo de su universo espacial. Si este triángulo constituye también tres puntos sobresalientes para el acosado, su universo espacial, que comprende la ciudad de La Habana, es mucho más amplio.

El acosado y el taquillero no se conocen ni se conocerán nunca, pero Carpentier sabe explotar la poesía de esos entrecruzamientos de destinos, de los cuales los personajes no tienen conciencia. Pone de relieve que más allá de las circunstancias locales y temporales, existe entre todos los hombres una esencial identidad de naturaleza. Entre el pequeño universo resucitado por Carpentier y la menor frase de la obra hay una relación estrecha, consciente, absolutamente necesaria.

Pasemos ahora al tema B: Construido según el ritmo rápido del allegro, el estilo de este tema se caracteriza por la acumulación de frases breves y la predominancia del presente. El lugar de este tema es la sala de conciertos y su protagonista el acosado, quien está sufriendo física y moralmente en el rincón de un palco. Teme las miradas de aquel público del que se destacan dos personajes que van a reaparecer con su frase musical en toda la obra. Se trata de "la mujer del zorro", símbolo del lujo y de la riqueza, y del espectador "cuyo cuello está marcado de acné". Este *leit-motiv* "cuello marcado de acné" reaparece con insistencia por recordar al acosado la silueta de su primera víctima y homicidio.

El tema C, consagrado de nuevo al taquillero, evoca su visita a la casa de Estrella y su regreso a la sala de conciertos. Así termina la primera parte.

La segunda parte desarrolla el tema en forma de variaciones que no son sino un retorno al pasado. Estas variaciones nos hacen conocer la historia del joven por su monólogo interior.

Así, delante de nosotros, el joven, en cuarenta y seis minutos, pierde y recupera simultáneamente su identidad mediante la apasionada evocación de sus tribulaciones y modificaciones. Estas variaciones no se desarrollan como cintas, sino como trenzas en las que reaparecen los elementos del tema B.

Quien dice variaciones dice repeticiones y éstas no son únicamente válidas para la comprensión general de la obra sino que se imponen como elemento poético. Dice el lingüista Roman Jakobson que el principio constitutivo del lenguaje poético reside en la utilización de las relaciones de equivalencia para construir la cadena sintagmática y añade:

...c'est seulement sur ce point qu'est donnée en poésie par la réitération régulière d'unités équivalentes, une expérience du temps de la chaîne parlée qui est comparable à celle du temps musical.²

Esta segunda parte adopta el ritmo lento del adagio: el estilo se caracteriza por las frases amplias, barrocas, donde predomina el empleo del pretérito y del imperfecto.

Sigue la última parte, el final, que recoge de nuevo los temas B y C en un andante animado. Como es imposible recordar en sus detalles

² Roman Jakobson: *Essai de linguistique générale*, tr. fr. París, p. 221.

todo lo que pasa y se mezcla en las variaciones, parece mejor llamar la atención sobre lo más importante. El autor disminuye cuando puede el elemento individual de sus obras, transformando sus personajes anónimos en *leit-motiv*. Alrededor del acosado y de su antítesis el taquillero, giran la vieja nodriza, una negra, símbolo de la mezcla de raza en la sociedad cubana; la viuda, silueta tan típica de la vida provinciana y campesina; la mujer del zorro, brillante producto de una sociedad que no ignora la prostitución representada en Estrella o astro de la noche. Entre los personajes secundarios se destaca el Alto Personaje, tipo de una clase social influyente e inasequible.

Entre los temas desarrollados, el más interesante parece ser el de los encadenamientos que llevan al acosado hasta la portentosa novedad que es Dios. Es el gesto de su nodriza, la vieja negra, cuando tomó la brasa del fogón lo que produjo en el alma del acosado, el desarrollo de las sensaciones. Este gesto que había visto tantas veces en las cocinas de su infancia lo lleva a la idea simbólica del fuego inicial. Es la imagen que, sostenida por todas las imágenes semejantes de la infancia, se superpone a “la zarza ardiente” de Moisés. La emoción provocada por estas representaciones mentales superpuestas se produjo cuando oía —sin quererlo— la Heroica de Beethoven tocada en la vecindad en un viejo gramófono.

Así, la identidad vivida entre varias sensaciones —unas presentes, pasadas otras— provocan la idea simbólica de Dios, y más allá, para el acosado, la esperanza de una salvación: “un lenguaje sin palabras acaba de revelarle el sentido expiatorio de los últimos tiempos”.

Estas analogías estéticas, muy propias para ilustrar verdades espirituales, se parecen mucho a las metáforas. Sin confundir las variaciones de Carpentier con las comparaciones abreviadas que son las metáforas, podemos decir que hasta cierto punto tienen el mismo papel a la vez evocador y global.

Si nuestra finalidad es presentar *El acoso* como el equivalente de una composición musical, importa no olvidar diversas fases de aclimatación de la música en esta obra literaria.

El autor sabe explotar el dominio de los ruidos desorganizados. Citemos entre varios ejemplos “El paso de un tren de ganado que rodaba en un trueno de mugidos” (p. 44) y “el ritmo de un cansado cabecear de cascabeles” (p. 81).

Si vamos del dominio de los ruidos desorganizados al dominio de la voz humana, vemos que Carpentier ha oído hablar a sus criaturas. Así el recuerdo de la institutriz se reduce a veces a una “voz regañona y ácida cansada de dar clases a los niños del vecindario”. Pero la forma

más elaborada de esta fusión entre música y literatura es el empleo de la imagen musical: “Los álamos bajo una luz suavemente aneblada gorjeaban por todas sus plumas” (p. 101) y a propósito del acosado: “Todo él no era sino un vasto clamor de hambre y de miedo” (p. 115).

Veamos ahora cuáles son las posibilidades que ofrece el aplicar una estructura musical a una obra literaria. La primera ventaja parece comunicar al lector no sólo la idea abstracta del tiempo sino la sensación casi física del fluir de las horas. Como Carpentier ha dicho en sus *Pasos perdidos*, “la única raza humana que está impedida de desligarse de las flechas es la de quienes hacen arte”.

Al contrario de Jorge Luis Borges que cultiva una noción abstracta del mundo, Carpentier, percibidor concreto del tiempo, quiere imponer a su lector esta experiencia suya. Para conseguir su propósito emplea los recursos de un arte esencialmente temporal, la música. Así la acción se desarrolla con armonía en el tiempo y en el espacio. El desarrollo en el tiempo es el de la música; el que se hace en el espacio es el de las formas y colores evocados por las palabras. Estas dos nociones —tiempo y espacio— se reúnen en la percepción interior.

Siendo la música un arte esencialmente temporal, aplicar su estructura a la obra literaria es conferir a esta última una nueva dimensión. Carpentier dota la psicología de un enriquecimiento comparable al que nos hace pasar de la geometría plana a la geometría descriptiva. El tiempo confiere a los personajes una nueva dimensión y a la obra una nueva perspectiva.

Para poner aún más de relieve su concepción viva y dinámica del tiempo, Carpentier le opone al hombre primitivo que consigue ignorar la historia y el transcurso de las horas. Representan esta actitud el taquillero y Estrella quienes repiten, sin saberlo, el mito de Sísifo. Cuando el taquillero se representa a Estrella no puede imaginarla sino esperando, hasta tal punto que su casa es la casa sin relojes:

En esta casa el “hoy” se reiteraba en una apetencia sin fecha, podría ser el “hoy” de ayer y el de mañana que renacía con idénticas palabras.

Esa percepción algo circular del tiempo desaparece cuando es el tiempo el que pone un término a la existencia. El acosado recuerda así la condenación de uno de sus antiguos compañeros:

La palabra *muerte* es pronunciada y luego de lo dicho, del verbo que es término, de la palabra que es desplome de creación, se alarga el silencio. Silencio ya en lo después.

El tiempo y la palabra van íntimamente ligados, y raras veces la distinción entre forma y fondo apareció tan artificial. Mientras no sea dicho, pronunciado, el tiempo sigue su carrera. Sólo puede detenerse por intermedio de la palabra. El lenguaje es el que puede operar una detención artificial en el fluir incesante de la vida.

Cuando acaba el monólogo interior del protagonista casi al mismo tiempo que muere la última nota de la Heroica, él es también muerto. Así la vida del acosado, comedia trágica, cuyo teatro fue el mundo político de su país, encontró su verdadera dimensión gracias al tiempo materializado en la música.³

JACQUELINE CHANTRAINE DE VAN PRAAG

Centro Universitario de Amberes

³ Señalamos de Helmy F. de Giacomán, "La relación músico-literaria entre la tercera sinfonía, Heroica, de Beethoven y la novela *El acoso* de Alejo Carpentier". México, *Cuadernos Americanos*, núm. 3, mayo-junio de 1968, vol. CLVIII, pp. 113-129, artículo de que hemos tenido conocimiento después de presentar nuestra ponencia.