

## Stravinsky y Carpentier: «La consagración de la primavera»

Paco Tovar

En 1.909, Serge Diaghilev presenta por primera vez, en el Théâtre du Châtelet de París, un sueño: sus Ballets rusos, iniciando en el corazón de Europa una verdadera revolución escénica. El espectáculo ofrecido se atreve a reunir las artes del espacio, del tiempo y del movimiento. Figuras, trajes, decorados, música y coreografía se funden provocando la sorpresa de un público deslumbrado no sólo por la magnificencia y el frescor de las representaciones, ni por el dominio de la técnica de unos intérpretes a los que puede ver y sentir por primera vez –Paylova, Nijinsky, Karsavina, Fokin o Ida Rubinstein–, sino por la distinta armonía de un conjunto plural, y, sin embargo, sintético, en el que cada elemento tiene valor en sí mismo y en relación a los demás. Variedad y unicidad se encuentran así sobre las tablas.

Lo anterior no tendría sentido si no fuera porque es precisamente Diaghilev el que introduce definitivamente, en París, a Stravinsky, el cual irá ligado de por vida al nombre y la actividad de su compatriota. El empresario ruso será también una referencia válida para Alejo Carpentier, que intentará dar a la literatura esa coherencia entre lo plural y lo único, lo específico y lo diferente, estableciendo para ello unos límites concretos, concibiendo y otorgando un espacio total que permita la evolución sin trabas del hombre inteligente.

París será el punto medio, el lugar común, en el que se cumpla el encuentro entre Igor Stravinsky y Alejo Carpentier –cabe matizar que este contacto no tiene por qué realizarse en su sentido más estricto. La coincidencia física no dejaría de ser anecdótica en el asunto que nos ocupa–, dos individuos marcados por su nacimiento a una tierra propia y obligados a emigrar, por distintos motivos, a una geografía extraña y, al mismo tiempo, acogedora, que les permitirá experimentar, comprender, asimilar y realizar una labor específica, distinta y, sin embargo, semejante.

El escritor cubano ya conocía, antes de acceder al ambiente intelectual parisiense, al compositor ruso. Sabemos del interés de Carpentier por la música en general y por la de Stravinsky en particular; también sabemos que aquel aceptará plenamente su compromiso revolucionario –dos datos que se desprenden de la lectura de sus obras y de su trayectoria biográfica–. Carpentier reconoce que a sus dieciocho años, Stravinsky era su

músico preferido, y que los primeros compases de *La consagración de la Primavera*, eran utilizados por cierta juventud de La Habana para saberse cómplices en su disidencia o en su postura algo más que crítica, frente a un poder que debía ser burlado y privado de sus privilegios. No obstante, la obra de Stravinsky es para Alejo Carpentier algo más que una simple impresión de sus años juveniles, guardada en la memoria con ese algo ineludible de nostalgia. La figura y la actividad del compositor ocupa demasiadas páginas de las escritas por el cubano como para que aquél sea únicamente una sombra pretérita o una evocación en el recuerdo del adulto. Artículos específicos, elaborados y distribuidos en diversas publicaciones europeas y americanas; referencias múltiples en el volumen de *La historia de la música en Cuba* y la elección de *La consagración de la primavera* como título para su penúltima novela, relato que oscila entre la biografía, la historia y la pura invención, nos dan motivos suficientes para considerar que Stravinsky va más allá de una inclinación o un gusto pasajeros, mereciendo el análisis equilibrado del musicólogo que fue Carpentier.

Para un hombre que se sabe, siente y quiere americano, sin rechazar por ello la parte que le corresponde de la vida y la cultura del viejo continente, y que además conoce a la perfección las historias de la historia, en donde la música ocupa la parcela que le corresponde, Stravinsky pudo representar el principio de un tiempo nuevo en el que deberá cumplirse la síntesis de las melodías, la armonía distorsionada de los movimientos, el estremecimiento emocionado y violento de los sonidos la magnificencia o sencillez de los escenarios, la valoración exacta de las formas, todos ellos en su simple complejidad, paradoja aparente con solución en la conciencia y la realización de una mente despierta empeñada en un proyecto minuciosamente concebido, estudiado y construido, siempre en función de un espectáculo grandioso, a veces grandilocuente, pero siempre extraordinario, maravilloso, real, capaz de mostrar y provocar la vida presentándola desde su origen.

Alejo descubre que Stravinsky, siendo europeo, tiene algo de negro y no por herencia genética o cultural—no podemos olvidar que si bien el compositor realiza gran parte de su trabajo en contacto con la vanguardia del primer tercio del siglo veinte, para quien la negritud se convierte en un valor que es necesario asumir, utilizándolo en sus experiencias artísticas, la manifestación musical del ruso, rebasa los límites de lo meramente formal, lo que hace posible su paso de objeto decorativo o impresivo para acceder a una categoría superior en la que el sujeto también cuenta. Stravinsky supo saltar las barreras anecdóticas rozando las fibras más íntimas de eso que podemos denominar genéricamente primitivismo—, como ocurre con la mayoría de los caribeños, sino porque sabe escuchar lo primigenio y ésto no es privilegio de una raza, sino que pertenece a cualquiera en cualquier parte. Stravinsky, sumiéndose en las raíces del pueblo ruso, en su espíritu en su mitología, se descubre como hombre, único ser capaz de encarnar el alma de los pueblos. Temas, argumentos y estructuras, se manifiestan con signos y éstos, ineludiblemente, forman parte de un sistema propio que no deja de ser común. La representación puede montarse en cualquier código siempre que se conserve la idea primera dejando a los otros la posibilidad de recorrer el mismo camino en una aventura similar.

La música de Stravinsky demuestra que el tiempo y el espacio carecen de esa linealidad a que se obliga la historia. Esta evidencia es la que provoca la aventura de Carpentier, empeñado en buscar y construir nuevos modelos para novelar.

Alejo ve, en la evolución musical de Igor Stravinsky, el sentido profundo que la alimenta. Es cierto que en las partituras del compositor, anteriores a 1924, se puede admirar su sonoridad bárbara, pero no es menor cierto que después de esta fecha se pone de manifiesto en la música del ruso un retorno a las «virtuosas fuentes clásicas». Tinta y papel se derrochan en críticas y contracríticas, relativas a este doble viaje musical. El cubano considera que la trayectoria artística de Stravinsky puede resultar sorprendente, pero de ninguna manera ilógica o incoherente: «Es cierto —dirá Carpentier— que las sucesivas incursiones realizadas por Stravinsky, durante estos últimos años —los que preceden a 1930—, en tierras del pasado, constituyen un caso único en la historia de la música. Pero el desconcierto del público y de parte de la crítica ante este hecho, proviene, a mi juicio, de una manera harto primaria de enfocar el problema. Se ha esperado que Stravinsky escribiera el *Concierto*, la *Sonata* y el *Edipo Rey* para hablar del espíritu clásico que anima su obra. Sin embargo, un estudio detenido de su producción pasada nos indica que ese espíritu no anduvo nunca tan lejos de él como parecía a primera vista. No olvidemos que bajo la feria rusa de *Petrushka* se oculta una sinfonía perfectamente equilibrada. El *Piano rag music* es casi una sonata. La *Sinfonía para maderas y metales*, de una lógica y claridad sorprendentes. *Las bodas*, es una obra construida con espíritu clásico, con un final casi concebido como rondó... La diferencia entre estas creaciones y las actuales de Stravinsky sólo proviene de un diferente voltaje en la tensión rítmica y sonora, y de una distinta calidad de los materiales melódicos... A parte de ello, el fondo del estilo armónico de Stravinsky no ha variado, y el reciente *Capricho* resulta tan personal, tan característicamente suyo, como *Navra*, *El zorro* o *La historia del soldado*.

«A pesar del aspecto huraño de algunas de sus obras, Stravinsky, ha escrito siempre y ante todo en función de la arquitectura —lo que equivale a decir que el espíritu clásico no lo abandonó nunca» (1).

Si espíritu clásico implica copia o reiteración de contenidos en su sentido más superficial, menos arriesgado, Stravinsky no fue nunca un músico repetitivo, mimético; si, por el contrario, significa aceptar, asimilándolas, las reglas y los logros de aquellas obras musicales que evidencian lo mejor de un pasado cultural, procurándoles y otorgándoles un espíritu nuevo, una tensión adecuada, un voltaje distinto, el ruso cumple con su cometido. Carpentier no puede rechazar la propuesta de Stravinsky, su experiencia, y trata de aplicarla a la literatura. El cubano conserva en el relato las virtudes que adornaban las mejores páginas del pretérito, a la vez que se compromete en un trabajo nuevo, equilibrado, arquitectónico. Para Alejo cuenta la calidad de los elementos primeros, su perdurabilidad, su estudiado riesgo, pero también se plantea la necesidad de elaborar, dentro de las pautas que le ofrece un espacio, un tiempo y unos signos determinados, esa historia total. La música, la arquitectura, el ballet, la pintura y las palabras darán fe de la existencia de un mundo complejo habitado por el hombre. Cada uno de estos elementos puede ser considerado, analizado y comprendido independientemente, sin que ello le obligue a rechazar su necesaria relación con los demás. El éxito o el fracaso de la idea carpenteriana se demostrará en sus historias.

No toda la obra de Stravinsky alcanza el tono más alto. Algunas de las composiciones del músico no son sino como esas corbatas estridentes que acostumbraba a llevar, y que Carpentier menciona en uno de sus artículos sobre el ruso. No obstante, ni siquiera estas extravagancias o aquellas insuficiencias pueden ridiculizar al personaje o minimizar su

obra, la cual ha de ser considerada y valorada en su justa medida. El artista de los sonidos «persigue sus demostraciones sin destruirse a sí mismo: aborda a Händel, Scarlatti, el ballet clásico, el ballet romántico (*El beso del hada*), el estilo pianístico Chopin-Liszt, y sale remozado de su empresa... Así como pudo utilizar el motivo español de *No me mates con tomate* en un *Estudio para orquesta*, todavía inédito –en 1930–; así como escribió la «marcha real» de *La historia del soldado*, dislocando un aire de pasodoble oído en Madrid; así como logró componer un *Galop* a lo Offembach, sin dejar de ser el enorme Stravinsky, hoy puede recorrer la historia de la música, jugando magistralmente con los estilos más catalogados sin perderse» (2).

El compositor, con su obra, pierde y sorprende a la crítica y a público en general, que lo incluirán en el catálogo de sus gustos o sus disgustos, pero no cae en el olvido. Si algún valor tiene Stravinsky es el de su trabajo, hasta el extremo de convertirse en asignatura necesaria para todo aquél que pretenda entender el proceso del arte sonoro. El ruso se ha convertido en esa cita obligada porque supo demostrar «a los jóvenes músicos un mundo de posibilidades nuevas, que ha venido a formar parte de lo que un compositor está obligado a saber hoy, apenas rebasado el período de mero adiestramiento técnico» (3). Para la historia queda el registro de un hecho concreto: entre 1910 y 1920, Stravinsky liquidó el impresionismo musical, abriendo caminos que fueron útiles a todos los compositores que le sucedieron. En este breve período, su obra, en cuanto a implicaciones, estaba perfectamente cumplida.

Pasado, presente y futuro, vanguardia y clacisismo, experiencia, técnica y emoción, revolución y juego, con los riesgos que toda práctica lúdica implica, libertad en suma, todo está en la obra del músico y ese es precisamente su atractivo y su legado, en el que la aventura sorprendente no está excluida. Alejo Carpentier quiere para su literatura lo que Stravinsky pretendía para su música y Serge Diaghilev para su espectáculo: dejar una marca precursora y renovadora, pero también totalizadora, y de ahí sus continuas fugas al pretérito y al futuro; su localización espacial diversa; su visión exacta de las formas y los vacíos en continuo movimiento. El resultado final es la consecución de un tiempo-sin-tiempo en el presente, de un espacio concreto y, a la vez, abstracto; de unas figuras singulares y, sin embargo, comunes. Todo esto encaja dentro de lo que Alejo Carpentier entiende como «lo real maravilloso». Nada más pero nada menos.

### **Ballet en dos actos**

Es primavera en San Petersburgo, ciudad en la que Igor Stravinsky se encuentra, en 1910, acabando la partitura de *El pájaro de fuego*, pieza encargada por su compatriota Serge Paulovich Diaghilev, ese peculiar «aficionado al arte», que con su empresa de ballets hizo posible una serie de espectáculos en los que se pretende reunir las principales tendencias y manifestaciones del arte contemporáneo.

En un país de clima riguroso, el cambio a una estación suave ejerce su influencia sobre un espíritu sensible y una mente despierta e instruida. Stravinsky reconoce su debilidad por la primavera rusa, «que parece iniciarse en una hora y es como si toda la tierra temblase» (4) y su impresión por las imágenes de un sueño inesperado. El músico admite haberse visto asaltado por una visión: «vi en mi imaginación un solemne rito pagano: los ancianos sabios, sentados en círculos, contemplan a una joven que bailaba hasta caer muerta. La sacrificaban para contentar al dios de la primavera» (5), pero también insinúa

y expresa su tendencia a relacionar los elementos extraños y los íntimos, los concretos y los abstractos, reales o fantásticos, única forma de configurar los distintos planos de un mundo al que hay que tratar de conocer en su totalidad –Stravinsky no puede dejar de evocar el deshielo del Neva, un hecho repetido anualmente y que le permite instalarse en la perspectiva del testigo atento de un proceso natural, inmediato, relacionándolo con la enfermedad y muerte de Tchaikovsky, en 1893, una historia referida a la que se accede por información mediatizada, en la que interviene el agua del río que se recuerda y contempla–, descifrando para ello cada una de las imágenes en su sentido más profundo. El compositor correrá junto a su amigo, Roerich, para contarle su sueño y pedirle ayuda en el desarrollo del mismo con vías a transformar la visión en un futuro ballet. Nicolás Roerich, además de ser un pintor reconocido, se interesa por la arqueología y la literatura, habiéndose especializado, fundamentalmente, en temas eslavos de evocación pagana, aferrado a la creencia de una cierta interrelación entre los mal llamados pueblos primitivos y las fuerzas telúricas. El entusiasmo de Stravinsky se contagia a Roerich, empeñando a ambos hombres en una tarea común: estructurar un discurso que contenga el sueño del compositor, dándole forma, nombre y orden a las figuras, los sonidos y los movimientos. Concebida la idea y las líneas básicas de su desarrollo, ya pueden acudir a Diaghilev, el cual aceptará de inmediato el proyecto, no sólo por las personas que se lo presentan, que ya gozan de prédica suficiente en el panorama artístico de la época, o por una mera inclinación afectiva hacia el tema o sus compositores –no hay que olvidar que tanto el músico como el pintor eran compatriotas y amigos del empresario–, sino por el hecho de que el espectáculo encajaba a la perfección en la línea que se traza la compañía de los Ballets Rusos.

Si el argumento y el plan general de lo que habría de ser *La consagración de la primavera*, data de 1910, Stravinsky no empieza a escribir la partitura hasta 1911, en Ústihy. Este último año, los Ballets estrenan *Petrushka*; en París se presenta *Le martyre de Saint Sébastien*, de Debussy, bajo la dirección de Capelet, trayendo consigo el escándalo –debido a la temática y a la exposición de la obra, el cardenal arzobispo de la capital francesa se pronuncia en su contra, llegando a amenazar a los espectadores, reales o posibles, con la excomunión–; Schömbreg publica su tratado de armonía, claramente revolucionario; y en Viena puede escucharse la primera audición del *Canto de la tierra*, de Mahler, dirigido por Bruno Walter. La pieza de Stravinsky inicia su camino acompañada de los sonidos y las ideas del nuevo mundo.

*La consagración* se concreta en una serie de cuadros relativos a la rusia pagana –el subtítulo del ballet, más tarde reelaborado como sinfonía, responde a las imágenes que se refieren en los cuadros–, debidamente distribuidos en dos partes: «Adoración de la tierra» y «El sacrificio», ambas conducentes a simbolizar el nacimiento de la vida a partir de un rito sacrificial, proceso que se contempla y repite en la misma naturaleza y en los diferentes discursos estéticos que lo evocan y merecen ser considerados como verdaderas obras de arte.

Stravinsky pretende que el papel principal de *La consagración*, recaiga en el ritmo, aunque no le corresponda a éste la esencia primera de la obra. El mecanismo de la partitura se basa en la alternancia de tensiones y relajaciones, cuya eficacia depende de un empleo singular de la politonalidad, poniendo en peligro, sin destruirlo, el discurso total resultante. «Si consideramos la polifonía nacida de las fuerzas tonales como un equilibrio

—lo cual, no es exacto técnicamente—, concebiremos que la introducción, en medio de las estructuras que concretan esa estabilidad, de elementos que pertenecen a otras tonalidades lejanas, romperá la estabilidad, el equilibrio, o más bien, preparará su ruptura. Y se comprende que de esa ruptura esperada, pero no realizada, puede nacer el sentimiento de tensión extrema que observamos en algunos pasajes de *La consagración*» (6).

El músico intenta representar el continuo renovarse de la vida en expansión. La introducción de la primera parte, un lento, ofrece un clima misterioso, en donde el temor es capaz de sobrecoger el alma, conectándola con el poder de los elementos naturales. La melodía, invariable, se desarrolla horizontalmente, con inflexiones instrumentales que se refuerzan o debilitan en función de la misma dinámica sonora. Lo material y lo estético se funden en lo mítico, en lo sagrado, todo ello bajo la vigilancia del sol del mediodía. El advenimiento de la primavera se registra en un crescendo que pone en juego nuevas posibilidades musicales. La orquesta se convierte en eco que evoca el grito natal.

La primera parte, «los augurios primaverales», da entrada a las figuras. Los adolescentes y una mujer anciana, capaz de revelar los misterios de la vida, por conocerlos, establecen el primer cuadro. La vieja se erige en centro de una danza en la que, en un ritmo mantenido, se anuncia el pulso del tiempo nuevo. Inmediatamente, se suma al grupo una serie de formas femeninas, dando paso al segundo cuadro, «Danza de los adolescentes», en el que los nuevos cuerpos cercarán a los ya presentados, formando un todo complejo —«tranquilo»—. Las formas se aproximan al ritmo de la música, que anunciará una separación —«molto allegro»—, configurando el tercer, cuarto y quinto cuadros: «Juego del rapto», «Rondas primaverales» y «Juegos entre rivales». Los grupos se distancian, a la vez que emprenden una lucha, demostrando así la fuerza de cada uno de los componentes, tanto en el combate cruento como en su manifestación lúdica. Una comitiva anuncia su aparición mediante unos compases, que introducirán el sexto cuadro: «Procesión del sabio». Es la leyenda del anciano sacerdote que bendice la tierra —«lento»— con una señal que implica un nuevo despertar rítmico. Todo el conjunto se moverá en espiral que, sin interrupción, irá evolucionando en forma paralela a como se experimenta en el devenir de la naturaleza. Es la «Danza de la tierra», —«prestísimo»—.

La segunda parte comienza con el baile de las muchachas —«largo»— en el que el canto acompaña al movimiento y al sonido de los instrumentos, dando a la escena ese halo misterioso que necesita para retomar el proceso abandonado en la primera parte. Las jóvenes señalan, con sus gritos, el lugar en el que deberá situarse a la elegida, víctima propiciatoria incapaz de eludir su sacrificio. Este cuerpo nuevo es el que devolverá a la primavera las fuerzas que le han sido arrebatadas en la danza. Esta deviene en círculos —«vivo»—, dando lugar a los primeros cuadros: «Danza de los círculos misteriosos», y «Glorificación de la elegida», que invocarán la presencia de los antepasados en un tempo —«lento»—, que propicia la vuelta al origen, expresa en el cuadro tercero: «Evocación de los antepasados». Cuando el cuerpo sacrificial, que mientras tanto ha seguido sus evoluciones, cae agotado al suelo, los ancianos lo recogen, levantándolo hacia el cielo en ofrenda: «Ritual de los antepasados». El ciclo vuelve a comenzar en un continuo nacer-morir propio de todo proceso existencial. El rito se cumple, en su atemporalidad, manifiesta a través de un ritmo iniciático y esencial, que adquiere forma de rito en la «Danza sagrada».

Stravinsky consigue, en esta obra, exponer la dinámica biológica e histórica, otorgando el papel principal al sonido y a las figuras: «los medios musicales empleados están

perfectamente de acuerdo con el elemento espectacular, con su carácter primitivo y abrupto; con ese misterioso poder de renovación vital que había impresionado profundamente a nuestros antepasados» (7). La presencia de lo primigenio tiene el efecto de una revolución verdadera, entendida ésta no en su sentido apocalíptico y destructivo, sino en el salvador y asimilativo. Solo así se concibe la necesidad y el desarrollo de un nuevo orden. El compositor obtiene la máxima eficacia con la sucesiva utilización de impulsos y reposos musicales, tensiones y relajaciones súbitas que arrastran consigo a los cuerpos en un baile primitivo y auténtico. «La rítmica de Stravinsky significa una negación del sistema rítmico clásico. Los cambios de compás, los compases desusados, ya no reposan sobre extensiones, o abreviaciones, de los motivos, sino que, o bien el cambio de compás es el objetivo rítmico y la alteración del motivo no es sino el recurso melódico, o bien, los motivos de diferentes duración son unidades fijas e irreductibles, o se varía siempre un motivo, es decir, que los acentos caen siempre sobre otras notas al repetirse el motivo. Los acentos no son acentuaciones fundamentales por el contenido melódico y armónico de los motivos que no necesitan una enfatización exterior, sino que, son acentos enfáticos que se agregan exteriormente a los motivos» (8). Y hemos de entender en su justa medida qué se entiende por «clásico» y qué por «primitivo».

En *La consagración de la primavera*, los cambios de compás se inspiran en la música popular rusa –la poesía de este tipo también posee esta característica rítmica, en donde las necesidades de la estrofa dicta la medida de cada uno de sus versos–, cuyas melodías intercalan secuencias binarias o ternarias ( $2/4$  y  $3/4$ ;  $5/4$  y  $7/4$ ). Esta combinación tampoco es una novedad ya que Tchaikovsky escribiría todo un movimiento de su última sinfonía en compás de cinco partes –sexta– en si menor; Ravel haría algo similar, en 1912, en la sección final de su *Dafnis y Cloe*.

Los términos de carácter, de matiz y de acentuación, están sabiamente colocados por Stravinsky en *La consagración*, creando una atmósfera adecuada. Ello implica que desde los *accelerandi* y los *rallentandi*, de los primeros compases, hasta los cambios constantes que se registran en la «Danza sagrada», pasando por los obstinatos y asimétricos se encuentran en el sitio que les corresponden, manteniendo siempre ese difícil equilibrio entre lo primitivo y lo culto. En *La consagración*, más que suspender o aniquilar la tonalidad «se trata de “aumentar” sus resonancias e intensificar sus poderes» (9). Contra toda apariencia, puede descubrirse que en el seno de la composición subsisten los fundamentos básicos de la armonía que habían servido para edificar las obras cultas precedentes, ampliando así el ciclo natural que se encontraba agotado.

En cuanto a la melodía de *La consagración de la primavera*, se desarrolla en tres fases o intervalos similares, modificándolos, en todo paralelos a algunos registrados en composiciones del folklore ruso, sin que ello obligue a pensar en mimesis o banas identidades. La única melodía auténticamente popular que contiene la partitura de Stravinsky es la que entona el fagot al inicio de la composición, tomada no directamente, sino a partir de su registro en la antología de la música folklórica lituana, llevada a cabo y editada por Anton Juskiewicz. La evocación de las raíces del pueblo al que pertenece el compositor no es una copia de modelos primigenios, sino una adaptación de los mismos, en función de condicionantes de tipo emotivo e intelectual. El resultado será una obra nueva que contiene ecos y sombras de una historia original. Temas de escalas reducidas, pocas notas que obsesionan por su repetición, su sorpresa y su misterio, dan forma y contenido a *La*

*consagración*, confiriéndole sentido a su argumento y a su proceso. La anécdota se diluye en favor del mito. Realidad, técnica y resultado se confunden y complementan en un espectáculo perfectamente concebido, asimilado y construido.

Es cierto que *La consagración de la primavera* es una obra sencilla, al menos en apariencia, pero no es menos cierto que su discurso está plagado de disonancias y politonalidades, todas en una síntesis ligada a un núcleo, que sin condicionar al resto de la composición la obligan a recordarlo. Fragmentación y tonalidad se realizan en la obra que contiene por igual lo singular y lo plural, lo concreto y lo abstracto, lo real y lo ficticio. La vida y la muerte, no excluyentes sino necesariamente complementarias, se manifiestan en su pequeña grandeza.

Stravinsky reconoció su incapacidad para concebir la música, su música, como único modo de expresión, al mismo tiempo que rechazaba ser señalado como artista, en favor de un trabajo artesanal –entendido este término en su verdadera acepción–. Todo ello le lleva a erigirse en hombre que atiende y entiende, fabrica, trabaja, ordena y ofrece los elementos que le son propios. Sonido, tiempo y espacio se resumen en el sujeto que es capaz de sentir, pensar y hacer la vida. *La consagración* incluye, entre otras, «un tratamiento muy particular infligido a esa materia primera esencial de la música que es el tiempo» (10), de aquí que siga sorprendiéndonos.

### **La historia, un espectáculo ritual**

La página, para Alejo Carpentier, es un reto y un problema que deben ser enfrentados y resueltos con una actitud, un compromiso, humanos, incluyendo en este último término la habilidad que todo buen narrador necesita para llevar a cabo su aventura. El resultado ha de responder a eso que el cubano entendía por «lo real maravilloso», complejo nominal que reúne en una sola secuencia dos palabras aparentemente dispares y, sin embargo, complementarias. Lo inmediato en su concreción, lo extraordinario en su misterio, se funden en la obra literaria que deberá sustentarse en una estructura, sin que esta ponga límites a la libertad creadora del sujeto.

Dos pilares fundamentales sustentan la narrativa de Alejo Carpentier: uno espacial y otro temporal; «el espacial remitido a la oposición *aquí-allá* y el temporal a la de *ahora-entonces*» (11) –la ambigüedad semántica del «entonces», destruye la rigidez del «antes», «después» o «siempre», introduciendo ese tiempo-sin-tiempo que se cumple en el presente, característica esencial del mito, debidamente recordado en su escenificación ritualizada, repetida y, sin embargo, distinta–. Alrededor de estos dos ejes referenciales, de naturaleza bipolar, se mueven los personajes y se construye el ambiente, dando lugar a un mundo habitado en el que el movimiento servirá de puente entre los extremos, principio y final de un viaje en el que cada héroe, cada hombre, ha de ver cumplida su aventura. El viaje y la aventura pueden ser reales o extraordinarios; el asunto, en consecuencia, ser tomado de la historiografía o de la literatura. En cualquier caso, en el momento en que toman forma en el relato, se objetivan. El viaje «encarna de un modo concreto, hasta específicamente geográfico –ilustra en suma–, el tránsito de una situación anímico-espiritual (histórico-cultural), a otra. Es una proyección del movimiento del espíritu, una concretización de una subjetiva y necesaria voluntad de hacer. Que el asunto se extraiga de

los archivos de la historia demuestra, por otra parte, la vigencia permanente, omnitemporal, de la experiencia» (12).

Cronología, geografía y formas en continuo movimiento, integran el espectáculo que, para serlo, ha de poseer una dinámica, exterior e interior, capaz de otorgarle verdadero sentido. La literatura de Carpentier responde a estos presupuestos, situando la obra del escritor en el «territorio de la subjetividad, en la naturaleza de sus aspiraciones tan mezquinas cuanto sublimes y toma la forma de un movimiento que va desde una situación límite, existencialmente precaria, hasta la meta maravillosa. Es un desplazamiento del espíritu –un espíritu fáustico– que arrastra al modo de los aluviones lo malo y lo bueno del alma humana y que se historiza, sin excepciones, por medio de un desplazamiento de los personajes a través de un espacio-tiempo también dual-hasta éticamente dual–, ordenado, incluso geográficamente, en zonas opuestas» (13). El discurso novelado se convierte, así, en la imagen de una aventura singular y colectiva, susceptible de ser comprobada en la realidad cotidiana, inmediata o mediatizada, lo que puede conducirnos a la desilusión, a la vez que nos permite el encuentro con lo maravilloso, esa segunda realidad que marca el camino de regreso y con él la posibilidad de volver a empezar desde el origen. En los relatos de Alejo Carpentier, es «toda una historia –antigua y contemporánea– la que respalda sus concepciones» (14).

Si la danza, para Stravinsky, representa la evidencia de unos signos capaces de dar sentido a sus vacíos aparentes; la literatura, para Carpentier, es la presencia del verbo que se esfuerza por encontrar la razón profunda de la historia. En cualquier caso, el sujeto es necesario como objeto, autor e intérprete de su propio ejercicio.

*La consagración de la primavera*, penúltima novela del cubano, repite una vez más lo ya expuesto en su narrativa anterior, eligiendo como clave del discurso el título del ballet homónimo de Stravinsky, y ello se debe, a pesar de las declaraciones del propio Carpentier, a algo más que a una mera relación literaria. Escuchando la música del ruso y contemplando su espectáculo, leyendo la obra del cubano, e imaginando su representación, asistimos a un solo ballet, en el que la única diferencia se encuentra en el código utilizado para reflejar los sonidos –palabras o notas– y en el diseño de la escenografía. El resto, sin ser idéntico, no deja de ser semejante. El conjunto se mueve en una danza en la que no valen los mensajes a medias. «El gesto ha de magnificarse, dentro de un estilo predeterminado, para llegar a su máximo poder de suscitar la emoción colectiva, de exaltar o manifestarse en términos de una absoluta belleza» (15). La partitura de Stravinsky se fundamenta en una visión que, debidamente desarrollada, será ofrecida a un público, el cual asistirá a un ritual de fecundación original y extraordinario, repetido cada nueva primavera. El rito no es, aunque lo aparente, una copia de sí mismo, en tanto ofrece a la comunidad que participa la esperanza de un tiempo nuevo, con todo lo que ello implica; la novela de Carpentier se basa en la música del ruso como eco en el que se reconoce una experiencia personal, que, debidamente, ordenada, se expone al lector, el cual concebirá el libro como símbolo de un porvenir esperanzado. Las dos obras, aún siendo distintas, establecen puntos de contacto que deberán ser descubiertos e interpretados por ese receptor comprometido con su historia. El resultado último-primero es un acto revolucionario. En el relato de *La consagración*, se siente el ritmo de la primavera, la evolución de los adolescentes, el juego del rapto y de la lucha entre las tribus rivales, la presencia del sabio y el sonido de la tierra, todos encerrados en el círculo preciso que señala una víc-

tima y la sitúa en el lugar de su sacrificio, única manera de trascender, resolviendo el conflicto del sujeto histórico, en el encuentro consigo mismo. Las figuras, en su danza, rechazan el caos para aferrarse a un nuevo orden. El espectáculo ya está servido, sólo resta construir su imagen.

Diez capítulos divididos en dos grandes bloques de seis y tres unidades respectivamente, separados entre sí por un fragmento único que le sirve de interludio, configuran el discurso total de Alejo Carpentier en su *Consagración de la primavera*. El autor se empeña aún en descomponer su historia en trozos más pequeños para agilizar la narración y permitir al lector el acceso gradual a ese proceso novelado que se resuelve en una sucesión de cuadros, impresivos y expresivos, cada uno con sentido en sí mismo y en función de los demás. De lo pequeño y su justa ordenación se va hacia lo grande y su verdadero significado, todo ello en un perfecto cálculo en el que la finalidad no excluye la fuga, como tampoco se rechaza el valor de las unidades en su armónico conjunto. La dinámica del texto se sitúa ya a ambos lados del espejo. El libro se mueve en un juego de símbolos, de tiempos, de espacios y de personas, empeñados en una acción que va explicando su argumento. Las figuras evolucionan al ritmo que impone el escritor, a la vez que éste se obliga a seguir con atención la representación de sus reflejos. El lector se enreda en la función, sumándose a la aventura que éste le propone, a la par que introduce las debidas variantes en relación al mundo que le afecta. El lugar común será la novela, manifestación documentada y pública de un rito propio y extraño, singular y plural, en el que lo concreto se vuelve abstracto y a la inversa. Todo se resuelve en un presente en el que cabe lo pasado y lo pretérito, alcanzando así la atemporalidad que todo mito reclama. Y es precisamente este aspecto el que nos sitúa en el límite de la historia, en la geografía del misterio, haciéndolos tan reales como la vida misma.

Alejo Carpentier, sitúa su relato en ese aquí y ahora necesarios para evocar ese allá-entonces perseguidos. Entre 1937 y 1962 discurre el tiempo de *La consagración de la primavera*, si bien se permite la proyección hacia otro pretérito, el de 1906, fecha en que se registra la primera revolución social rusa, y otro futuro, el señalado en la data última, debidamente especificados por el autor al final del libro, ampliando así el segmento cronológico que abarca la vida y el recuerdo de los personajes y del responsable último-primero del relato: Alejo. Dos mundos distantes en apariencia: el europeo y el americano, se encuentran en su centro: España, permitiendo así la síntesis de los cuerpos en un espacio común que, aún teniendo límites geográficos e históricos permite concebir la ilusión de transgredirlos. En cualquier caso, la escena, la acción y el argumento totales no condicionan, sino que proponen esa otredad en la que se instala la esperanza, en una continua invitación para alcanzarla.

La dualidad también se cumple en las figuras, personificación de un misterio sin fronteras, sin ubicación precisa, «Hombres, Mujeres, Adolescentes, el Anciano-Sabio-Augur-Sacerdote y los protagonistas centrales» (16), elementos que permiten el paso de lo intuitivo y cierto a lo analítico y posible –de lo concreto a la abstracción–, dando al discurso el verdadero enfoque del problema, lo demás se construye «sobre la marcha, por fragmentos y secuencias» (17). El complejo se resuelve en «la manera de mover el *elemento colectivo* del ballet» (18), en el que lo verdaderamente importante es la pareja central. Dos figuras, dos sexos y dos viajes, distintos y, sin embargo, complementarios. Todo se transforma en un «*enorme pas à deux*, que fuese llevando una danza agónica hacia una

Danza de la Vida» (19).

*La Consagración* abandona la forma tradicional de la novela decimonónica para bañarse en «las fuentes primigenias de lo prehistórico, elemental y totémico (postes con cara humana hincados en las playas del lago Baikal, duendes de la taiga, espíritus de la tundra, ceremoniales chamánicos, anteriores al prendimiento de aureolas doradas en las tablas de los íconos...» (20). El desenlace de la obra, aún cumpliéndose el sacrificio, no condena a la muerte, sino que permite su concepción «como el ascendente rito *vernal*, propiciador de fecundidad, que debió ser en sus albores. Las tribus de las Eras-sin-Crónicas, en que el ser humano asumió la tarea fundamental de sobrevivir y perpetuarse, no eran lo bastante numerosas como para permitirse el lujo de inmolar a una hermosa doncella, de vientre destinado a la proliferación de un linaje» (21). Y todo se reúne en su principio, se identifica en la memoria, se comprende en el recuerdo y se expresa, ordenado, en la leyenda, encontrándose ésta a medio camino entre la historia y el mito.

La novela de Carpentier es también una evolución porque la asume y la muestra en el texto y sus referencias. El ser está abocado a cumplir su sentencia para seguir adelante. Dolor, sangre y muerte, forman parte del hombre-símbolo, izado de la subjetivización del objeto en que se encuentra el yo mediocre y fracasado, capacitándolo para una proyección hacia adelante en una aventura perpetua y libre, emancipada de «férulas académicas donde, sin renegar de disciplinas básicas, la danza se encaminará hacia una intensidad de expresión desconocida hasta ahora» (22). Al inagotable cuerpo humano con su caudal de recursos expresivos le quedan muchos idiomas que inventar, y quizás éstos estén aún por descubrir en la historia total, sonido, movimiento y voz resumidos en un espectáculo en el que cabe la vida por palabras, práctica común e iniciativa que nos devuelve al origen, poniéndonos en condiciones de retornar al proyecto que desemboque en la completa libertad, final feliz reservado al ser que pueda merecerlo, porque «solo merece la libertad y la vida aquel que cada día debe conquistarlas» (23). Y eso bien merece un último trabajo.

Alejo Carpentier nos cuenta un cuento en el que lo tradicional descubre sus propias formas, sus sonidos y sus ecos, para provocar al lector, entregarle su magia y conducirlo a la infinita sorpresa.

*La Consagración de la primavera*, traspasa las fronteras de lo real sin dejar de serlo; de la ficción, sin renunciar a sus ventajas, en una labor en la que los símbolos se funden en una habilidosa síntesis en la que el artista cumple su aventura y en ella se contempla, ofreciendo al lector la posibilidad de participar como actor y realizar para siempre ese movimiento primigenio que adquiere sentido en su contexto. El ballet de Stravinsky, no es para Carpentier una excusa necesaria sino un juego plagado de disonancias y politonalidades, ligadas en su sintaxis a un núcleo que, lejos de condicionar la obra iniciánica la obliga a recordarla en sus distintas voces.

A partir de lo que se ha dicho, podemos afirmar que la intención de Alejo Carpentier, al llevar a cabo su obra literaria, excede los límites de la teoría y la práctica del relato para instalarse en la certeza del discurso. La palabra es sólo un signo más, un intento que, con sonido propio, proyecta al terreno de la música, convertida ésta en un modo de expresión que nos refiere el mito, verdadero lugar en donde se encuentra lo real maravilloso de una vida que tiende a cambiar la esperanza de un futuro perpetuo en el que el tiempo, el espacio y el movimiento se funden en ese presente infinito capaz de compren-

ernos. Stravinsky y su obra ofrecen a Carpentier y la suya la imagen de un sujeto original y extraordinario, ideal, en el que se cumple la sorpresa de un espectáculo total en cada uno de sus centros. Cuerpos y figuras danzarán en un acto ritual, en el que el sacrificio no implica el advenimiento de un final apocalíptico, sino un verdadero acto de vida en continuo movimiento.

---

#### NOTAS

- ( 1) CARPENTIER, Alejo: «Stravinsky, el clacisismo y las corbatas». *El Social*. La Habana, mayo 1930, en *Ese músico que llevo dentro*. Vol. I. Ed. Letras Cubanas. La Habana, 1980.
- ( 2) Ibid.
- ( 3) CARPENTIER, Alejo: «Stravinsky cumple setenta años», *El Nacional*. Caracas, mayo 1952, en *Ese músico que llevo dentro*. Op. cit. vol. I.
- ( 4) Esta frase, que corresponde a la autobiografía de Stravinsky, *Crónique de ma vie*, es citada en numerosos textos que nos hablan del músico.
- ( 5) Id. id.
- ( 6) SIOMAN, Robert: *Stravinsky*. Antoni Bosch Editor. Barcelona, 1983, pp. 48.
- ( 7) Ibid. pp. 50-51.
- ( 8) BÜCHERI, Fischer: *Música*. Compañía General Fabril de Ediciones. Buenos Aires, 1964. pp. 64.
- ( 9) SIOMAN, Robert. op. cit. pp. 51.
- (10) Ibid. pp. 51.
- (11) SANTANDER, Carlos: «El tiempo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier», en *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. Edit. Taurus. El escritor y la crítica. Madrid, 1976. pp. 134.
- (12) Ibid. pp. 135.
- (13) Ibid. pp. 139.
- (14) Ibid. pp. 151.
- (15) CARPENTIER, Alejo: «Nada en la danza le es ajeno». *Cuba eb el ballet*. La Habana, enero, 1972, en *Ese músico que llevo dentro*. Op. cit. Vol. III, pp. 41.
- (16) CARPENTIER, Alejo: *La consagración de la primavera*. Siglo XXI Edit. Madrid, 1978. pp. 312.
- (17) Ibid. pp. 313.
- (18) Ibid. pp. 313.
- (19) Ibid. pp. 312.

(20) Ibid. pp. 311-312.

(21) Ibid. pp. 312.

(22) Ibid. pp. 414.

(23) Ibid. pp. 557. Esta cita pertenece a un verso del *Segundo Fausto*, de Goethe.