

ALEPI



Jornada del 20 de enero 1990



organizada con el apoyo del Fondo Nacional de la Investigación Científica de Bélgica (NFWO-FNRS) y de las Universidades de Lovaina y Kortrijk (K.U.Leuven, Kortrijk).

novela ideológica: reivindicar el pasado desde el presente y el presente desde el pasado: Inglaterra desde Cuba y Cuba desde Inglaterra. Y por si la cita de Castro no fuera suficiente se necesitara otra confirmación del movimiento totalizador de esta teleología retroactiva, tenemos, además, estas dos conclusiones:

* la primera, de Luciano, pocas horas antes de morir:

Pensaste que si Ustedes eran martirizados pero morían sabiendo que vuestra (sic) *verdad triunfaría* en otros tiempos, esta pequeña derrota de no alcanzar el predominio de tus razones estaba compensada por una victoria mayor: la expansión futura de tus ideas en un mundo superior, más pleno y más armonioso. (TdA, p. 393)

* la segunda, de Lisandro Otero mismo:

Conocí y hablé con muchos personajes de la Revolución Inglesa en 1649 en La Habana en 1959₁₃

Hildegard VERMEIREN

13. Véase la entrevista con Lisandro Otero en: Agenor Martí. *Op. cit.*, p. 131.

Para citar este artículo: Geron, Franyoise. "La consagración de la primavera: una consagración de la danza". *Literatura Cubana*, número especial de *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana*, no. 5, De Paepe, C. (ed.). 1990, pp. 45-52. ISSN 1784-5114. Disponible en: http://ahbx.eu/ahbx/?page_id=7464

LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA: UNA CONSAGRACION DE LA DANZA

La sensibilidad del escritor cubano con respecto a la música de STRAVINSKY es tema muy conocido. De joven le encantaba "La consagración de la primavera" a tal punto que solía silbársela con su amigo Amadeo ROLDAN. También durante la época en que organizó conciertos modernos en La Habana fue "La consagración" la que se alzó como bandera de un grupo aficionado a la música de los vanguardistas europeos (POULENC, RAVEL, SATIE, STRAVINSKY...), el grupo Minorista.

Si vamos más allá de esta época descubrimos que incluso en su infancia Alejo CARPENTIER tuvo la suerte de conocer a Anna PAVLOVA cuando la bailarina estuvo de paso por La Habana. Así mismo encontramos a una tía materna que al igual que la protagonista de la novela se llamaba Vera y danzaba en los Ballets Rusos de DIAGHILEV.

En cuanto a la música y a la danza afrocubana, de todos es sabido la afición de Alejo CARPENTIER a los juramentos ñañigos. Fue él quien inaugura los estudios sobre la música en Cuba con su libro de 1946. Ya en 1927, en el manifiesto Minorista se puede leer su posición en favor tanto del arte vernáculo como del arte nuevo en sus diversas manifestaciones. Entre los años 20 en que descubre "La consagración de la primavera" y los 70 en que escribe la novela transcurre medio siglo. Sorprendente espera, maduración de una obsesión musical..

Ecué-Yamba-O, El Reino de este mundo, La Música en Cuba y Los Pasos perdidos son el reflejo de la cultura afrocubana. Pero mientras el protagonista de *Los Pasos perdidos* está en busca de una identidad, Vera, en *La Consagración de la primavera*, parece encontrarla. Desde un punto de vista formal, el camino hacia la respuesta, el equilibrio, sería el siguiente: se pone fin al monólogo y

empieza el diálogo entre las culturas afrocubana y europea. *Al* investigar sobre las ceremonias ñañigas, Vera establece paralelos entre el sacrificio de "La consagración" y la danza de Sicanueca. Ambas piden la sangre de una virgen, o de un sustituto, una cabra blanca. Otra prueba de este diálogo consiste en ese momento en que Vera pide a Calixto que baile según le dicten los ritmos de STRAVINSKY. Es la revelación y al verle bailar entiende que en esta música aflora el júbilo y no el sacrificio. El diálogo entre ambas culturas permite el nacimiento de una nueva coreografía.

Además, para medir el cambio se pueden comparar dos obras tan alejadas en la producción de CARPENTIER como *Ecué Yamba-0* y *La Consagración*. Notemos primero que de afrocubano, el protagonista pasa a ser europeo; luego el estilo de aquella participa todavía del "exotismo científico" mientras el de *La Consagración* es menos descriptivo. Por otra parte, la presencia de un glosario al final de *Ecué-Yamba-O* podría extrañarnos. Al dirigirse a un público "ignorante", profano, Alejo CARPENTIER actúa como un pedagogo quien da a los lectores los medios necesarios para iniciarse a esas nuevas realidades. Se supone que quien llega a *La Consagración de la primavera* ya ha sido iniciado: glosario y "exotismo científico" sobran. La novela de 1978 se presenta como el final de la iniciación. Sólo a partir de ahora con este conocimiento, tanto el lector como el protagonista son capaces de hacer una síntesis y de crear algo nuevo...

Al cambiar la versión de Igor STRAVINSKY, Alejo CARPENTIER se enfrenta de un lado con lo sagrado de un sacrificio y de otro, con una palabra incontrovertible: "leyenda". En relación con la fundación de un pueblo o de una comunidad- la del Cáucaso - la leyenda, según BACHTIN, tiene un carácter sagrado reforzado por su distancia temporal. Todo tuvo lugar hace muchos años, al principio. Por el contrario, Alejo CARPENTIER, poco a poco, dejando de escribir en pasado, privilegia el presente. La leyenda no permanece protegida por una distancia remota sino que se hace peligrosamente contemporánea.

Esta contemporaneidad desemboca en una actitud crítica que destruye por supuesto la palabra incontrovertible de la leyenda. El análisis de esta actitud nos lleva a lo que la genera: un sacrificio. Basta con seguir el desarrollo de la novela para verificarlo: de hecho, Vera se marcha a España para ver a su amante Jean-Claude comprometido en las Brigadas Internacionales. Allí lo encuentra herido; de vuelta a París se hunde en el trabajo, en el ballet. Mientras tanto llega la noticia de la muerte de Jean-Claude. Poco tiempo después, Vera tiene que participar en el famoso ballet de STRAVINSKY. La última parte de esta obra, la "danza sagrada", en la que tiene lugar el sacrificio de una virgen produce en la bailarina misma un rechazo tajante.

Vera se enfrenta con la certitud de que el sacrificio del ballet deja de ser una ficción. La virgen elegida no pertenece a un pasado lejano sino que toca a su presente. Quien tiene el papel del sacrificado es Jean-Claude. Pero éste no sigue existiendo en tanto que hombre: su nombre se borra para ser identificado sólo como "quien se hubiese sacrificado" (p. 187). En este caso, el uso del subjuntivo muestra una inhibición: según Maurice MOLHO, es el lugar "donde la conciencia histórica actúa, presa de su propia contradicción vital rechaza la imagen de un pasado que no puede seguir asumiendo"¹. Entonces el sacrificio parece algo irreal, su integración en la realidad sería demasiado horrible: ¡la víctima es él!

Tanto los mecanismos del sacrificio como la reacción de Vera pueden explicarse. De hecho, todo sacrificio es un método eficaz para desatar una violencia latente en la sociedad, según puede verse en el análisis de René GIRARD *La Violence et le sacré*. El sacrificio no suele ser visto con lo expiatorio, lo violento, sino que

1. "Le subjonctif est donc ce lieu de refoulement ou la conscience historique actuelle, en proie à sa propre contradiction vitale, expulse l'image d'un passé qu'elle ne peut plus assumer".

Maurice Molho, "Alejo Carpentier ou le refoulement de l'histoire", in *Quinze études autour de "El Siglo de las luces"*, Paris, L'Harmattan, 1983, p. 137.

queda vinculado a lo sagrado. "Lo que constituye el corazón mismo y el alma secreta de lo sagrado es la violencia"²; los fieles ven el sacrificio como algo imprescindible que, al no cumplirse, desencadenaría una catástrofe. Por otra parte, al no elegir la víctima idónea, se pone en peligro la creencia. De ahí que surja una reflexión crítica y un deseo de venganza, dos actitudes que la creencia impide.

Vera empieza a rechazar este rito sacrificatorio porque la víctima ha sido mal elegida y quiere vengarla.

Que ningún miembro de la sociedad se identifique con la víctima es la condición *sine qua non* del sacrificio. Entonces busquemos la víctima en un sector bien definido de la sociedad: el que todavía no tiene responsabilidades o que no ha sido iniciado. Las víctimas consagradas la primavera suelen ser una virgen o un sustituto animal: una chiva blanca, por ejemplo. Todas se caracterizan por su pureza moral y física, y por su fragilidad.

Al comparar a Jean-Claude con este tipo de individuos, descubrimos algunas semejanzas que permiten la asimilación. Cuando Vera lo encuentra herido en Benicassim, nota un cambio físico y moral: el rostro de su amante se ha adelgazado, sus ojos brillan, sus manos están húmedas y a ratos tiembla. Luego se queda abrazado a su cintura y solloza. La fragilización es completa. Alejo CARPENTIER compara a Vera con la "Pieta". Por consiguiente, esta referencia bíblica anticipa la realidad de la desaparición y al mismo tiempo, da a Jean-Claude los rasgos necesarios para ser elegido. Con la frase siguiente, Vera aparta definitivamente a su amante del grupo social: "Tú no eras un hombre hecho para la guerra" (p. 129). Por muy fragilizado, marginalizado que sea, Jean Claude es el amante de Vera, tiene una relación privilegiada con un miembro de la sociedad. De ahí que el sacrificio resulte ineficaz y Vera se vuelve "dura y rebelde", su violencia se desencadena; es decir, mientras está bailando "La consagración", imagina un nuevo

2. "C'est la violence qui constitue le coeur véritable et l'âme secrète du sacré", René Girard!, *La Violence et le sacré*", Paris, Bernard Grasset, 1972, p. 122.

rito, el de nunca acabar. Los dioses no se dan por satisfechos y piden más.

En aquel momento surge la segunda guerra mundial y la huida de Vera a Cuba. Allí empieza un cambio radical: antes de llegar a la isla, la danza para la bailarina es un mundo aparte en donde le gusta hundirse para olvidar, para deshacerse de todo conflicto.

Sus desdichas son la Revolución rusa que provoca el exilio de su familia y la despedida con su primera escuela de danza; la guerra civil española con la muerte de Jean-Claude; la segunda guerra mundial con la huida hacia Cuba y, por fin, la Revolución cubana en 1959.

Danza y política se viven como dos hechos antagónicos. Vera danza por miedo a la política, a la historia. Ella no quiere oír hablar de estos temas porque caminan juntos con otra palabra terrible: el sacrificio.

Pero al final de la novela leemos "los dos - es decir Vera y Enrique - girábamos ya en el ámbito de una revolución" (p. 510). Después de haber huido tanto, la Revolución vuelve a unirlos. La última imagen que nos muestra es la de una pareja triunfante. Esta pareja victoriosa, la encontramos también en "La consagración" puesta en escena por el coreógrafo Maurice BEJART quien, en 1959, cambió por primera vez la versión sacrificatoria de STRAVINSKY. A pesar de nuestra investigación no hemos descubierto un escrito que pueda atestiguar alguna relación entre el escritor cubano y el coreógrafo francés.

Dentro de la novela misma, Vera encarna el papel de una coreógrafa que se impone la meta de montar un ballet: "La consagración de la primavera". Vera llega también a un rito exultatorio que une a una pareja, Mirta y Calixto. La chica es de cultura europea y su compañero de cultura afrocubana.

Pues, la danza lleva claramente en la novela una carga socio-cultural y política que podría relacionarse con ese "oficio de hombre" del que Alejo CARPENTIER habló en Caracas en 1976:

En cuanto a mí, a modo de resumen de mis aspiraciones presentes, citaré una frase de Montaigne que siempre me ha impresionado por su sencilla belleza: "No hay mejor destino para el hombre que el de desempeñar cabalmente su oficio de Hombre".

Ese oficio de Hombre, he tratado de desempeñarlo lo mejor posible.

En eso estoy, y en eso seguiré, en el seno de una revolución que me hizo encontrarme a mí mismo en el seno de un pueblo. Para mí terminaron los tiempos de la soledad.

Empezaron los tiempos de la solidaridad³,

Vera anda por el mismo camino, de la soledad a la solidaridad; de bailarina pasa al papel de coreógrafa a la vez que se siente más segura de sí misma y que acepta los acontecimientos políticos.

Sin embargo, la novela es también un trabajo de escritura que requiere un dominio perfecto del instrumento lingüístico, más específicamente en nuestro caso, el uso del vocabulario de la danza. Este, como el de cualquier léxico técnico, conlleva dos riesgos: el primero es que al no saber emplearlos con precisión, los escritores dan la espalda a esta realidad, la dejan olvidada. Por consiguiente, una parte de la experiencia humana escaparía a la literatura por falta de conocimiento. El segundo riesgo es que al desconocer estos términos, el público rechaza tal libro "hermético".

En cuanto al primer riesgo, Alejo CARPENTIER demuestra su afán por conocer una nueva realidad y dominar el lenguaje que la expresa. Ante el segundo riesgo, nos damos cuenta de que el escritor actúa como un diestro pedagogo: "fouettés", "pliés", "grand écart", ••• aparecen entre comillas en mayúsculas. Además se enuncian dentro de un contexto definido: descripción de ballet, clase de danza; por locutores especialistas: bailarinas coreógrafo.

3. Alejo Carpentier, *Razón de ser*, Caracas, &l. del Rectorado, 1976, pp. 24-25.

Que la PAVLOVA sea descrita como un "cisne" no nos extraña, que la profesora de danza llame a sus alumnas por nombres como "burra", "vaca", eso puede sorprender a más de uno (pero en verdad son palabras "técnicas" autenticadas: basta con asistir a una clase de baile).

La maestría de Alejo CARPENTIER se hace sentir también en aquellas líneas que se armonizan con los pasos y el aliento de la bailarina. A los tiempos de pausa corresponde una respiración lenta y, por consiguiente, frases largas, complejas. A saltos y pasos muy marcados que piden una respiración acelerada corresponden frases cortas, nominales.

El suelo. A ras del suelo. Hasta ahora sólo he vivido a ras del suelo, mirando al suelo 1 ... 2 ... 3 ... - atenta al suelo 1 y 2 y 3 ... -, midiendo el suelo que va de mi impulso, de la volición de mi ser, de la rotación, del girar sobre mí misma (y sin poder pasar nunca de diez y siete, diez y siete, diez y ocho fouettés, sonando con los Grandes Cisnes Negros que alcanzan a redondear treinta y dos...) hacia la luz aquella, cabo de candilejas - faro y meta - que, prendida a la orilla del abismo negro poblado de cabezas, marcara mi regreso a una efímera inmovilidad de estatua en el inseguro equilibrio - aquietamiento aparente - de músculos que se fatigaron en la lanzada, sosteniendo un pecho que mal contiene sus apresurados respiros, sus málpitos subidos a la garganta, con los brazos repentinamente alzados sobre la cabeza en ojiva temblorosa y endeble. El suelo. Medida del suelo. Tranco, salto, levitación, anhelada ingravidez sobre el suelo (p. II).

Mientras el "suelo" es el espacio del tranco, salto y levitación, el "ahora" es el tiempo de la inmovilidad, del inseguro equilibrio a la

vez que el de la crítica, del pensamiento,

Podemos afirmar que Alejo CARPENTIER nos hace ver la realidad, esta realidad de la danza, con la mirada y el vocabulario de un especialista, de un experto.

Esa actitud tiene el privilegio, según Jean RICARDOU, el "de dejarme ver con ojos nuevos al desorientar la miopía de miaber"⁴.

En definitiva, la danza es una manera de reorientar nuestro saber. Y, más importante, para Alejo CARPENTIER, la danza es un compromiso.. político. *La Consagración de la primavera* rechaza todo sacrificio, exalta la unión de las culturas europea y afrocubana por medio de una pareja negroblanca. El humanismo de Alejo CARPENTIER lo compromete con su tiempo, con la Historia.

Este libro se escribió hace once años y hace poco tiempo, acaba de realizarse el sueño de Vera: se ha bailado "La consagración de la primavera" en Cuba. De hecho, Jorge LEFEBREY el Ballet Royal de W allonie se marcharon en 1987 para el festival de Camagüey. Por supuesto, la coreografía se dejó influir bastante por el trasfondo afrocubano. **Pero** eso nos lleva a otra historia..

Franltoise GERON,

4. "(*) de me faire voir avec d'autres yeux en désorientant l'assurance un peu courte de mon savoir". Jean Ricardou, *Problemes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 19.

LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA: UNA IN-CITA-CION

Al comentar la estructura de la *Consagración de la primavera*. Carpentier dijo en varias ocasiones que era una cantata a dos voces, la de Vera, la bailarina rusa, y la de Enrique, el cubano arquitecto. Intentamos actuar de segunda voz respecto a *La consagración de la primavera*...

Es sabido que Carpentier tenía un saber enciclopédico y el mismo título de la obra ya nos abre al mundo de la cultura. De ahí que nos haya parecido interesante reflexionar sobre algunas citas y su manera de constituir una in-cita-ción...

Miremos qué puede sugerir la palabra "incitación". Empecemos por la raíz 'cita'. Hablar de citas¹ es una forma de hablar de intertextualidad y por consiguiente de dos textos, el hipotexto y el hipertexto en la terminología genettiana². Y la presencia/ausencia de esos dos "textos" ya nos permite hacer una primera aproximación a las citas: se puede ver qué forma tienen, qué transformaciones han sufrido, (eje paradigmático) y cómo se integran en el texto (eje sintagmático)... o sea consideramos en

1. Indiquemos de paso que entendemos la palabra cita no sólo como cita literaria, que son las más frecuentes, sino también menciones de obras de otros campos artísticos, de autores, pintores, ... Nos llevaría demasiado lejos elaborar la delimitación entre cita, referencia, alusión...

2. No vamos a discutir la gran variedad de términos que existen para designar los dos textos entre los que se establece una intertextualidad. Al hablar de la hipertextualidad Genette la define como "toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) a un texte antérieur A (que j'appellerais, bien sur, *hypotexte*) sur lequel il se greffe (...)". *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 10-11.