

*Carlos Santander T.*  
Universidad Nacional.

**LA ESTRUCTURA MUSICAL EN “LOS FUGITIVOS”,  
DE ALEJO CARPENTIER**

LETRAS 15-16-17



1. *ENCUADRAMIENTO (allegro ma non troppo)*

Después de una estadía de once años en Francia, Carpentier regresa a Cuba en 1939. En esto coincide con muchos otros intelectuales que, a consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, deciden retomar a América. “La Hispanoamérica de los años cuarenta a la que ingresa Carpentier —nos dice Roberto González Echeverría— es, para los intelectuales y artistas que como él habían vivido la vanguardia europea, ya sea en Europa misma o desde el Nuevo Mundo, la Hispanoamérica del regreso y la re-inmersión”. (1) Huyendo de las consecuencias de la Guerra Civil, llegan también importantes figuras intelectuales españolas. Ambos sucesos crean un fenómeno de los más trascendentales para la historia cultural hispanoamericana de este siglo. “Se crean casas editoras, se fundan revistas, surgen nuevos grupos intelectuales en las grandes capitales del continente.” (2) Una de las consecuencias más importantes es que aparece al mismo tiempo —como lo señala Rodríguez Monegal— “un crecimiento de la conciencia nacional” y “estimula la obra de ensayistas que se vuelcan cada vez con más ahínco en una doble indagación: del ser del país y del ser latinoamericano”. (3)

De regreso a su patria, Carpentier se aboca de inmediato, por encargo editorial, a una investigación sobre la música en Cuba. Una actividad ininterrumpida de seis años lo pone en contacto con centenares de documentos que le proporcionarán una materia informativa de la que seleccionará los asuntos de la mayor parte de las narraciones que escribirá en la década de los cuarenta. Entre ellas,

1. “Isla a su Vuelo Fugitiva: Carpentier y el realismo mágico”. *Revista Iberoamericana*, No. 86, enero-marzo 1974, p. 11.
2. *Ibid.*, p. 12.
3. “La nueva novela latinoamericana”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas* (México: El Colegio de México, 1970), pp. 47-48, (citado por González Echeverría).

todos sus cuentos. Hay que agregar que el interés por la música viene desde su misma infancia: estudia piano con su madre, aprende teoría de la composición, alcanza —al decir de él mismo— a ser un muy buen ejecutante y llega a destacarse como excelente crítico, tanto como atento cronista de acontecimientos musicales y artísticos en general.

En 1945, Carpentier se instala en Caracas. Un año después aparece su libro *La música en Cuba*. 1946 es el año también en que aparece publicado —el 4 de agosto— en el diario *El Nacional* de Caracas, su cuento *Los fugitivos*. Su actividad creadora va, pues, a la par de sus actividades profesionales de periodista, de investigador, de viajero —ha ido a Haití, a México y remontado el Orinoco y de cronista—.

Es en este mismo período —entre los años 39 y 46— que el pensamiento hispanoamericano empieza a ser conmovido por las ideas de Spengler. La Segunda Guerra Mundial, las traducciones que realiza en España la Revista de Occidente —de amplia e inmediata difusión en América Hispánica—, la influencia de profesores españoles, los renovados bríos de las preguntas por el ser hispanoamericano, el hecho de que el continente no haya sido alcanzado por el desastre, confluyen para que el autor de *La decadencia de Occidente* se convierta en un respaldo teórico del orgullo americano. ¿No había dicho Spengler en la introducción a este libro: “Y en cuanto a las grandes culturas americanas, han sido, sin más ni más, ignoradas, so pretexto que les falta conexión; ¿con qué?”.(4) El continente americano se revela como el espacio privilegiado para un momento —como lo solicitaba Spengler— “anterior a toda reflexividad”. Spengler, la herencia surrealista, el mismo sub-desarrollo de las fuerzas productivas, la propia historia, estaban alimentando esta nueva visión de América que ofrecía orígenes, vitalidad de mitos, fuerzas primitivas, realizaciones de oscuros deseos en el soñado “paisaje materno”. Se podía ya “viajar a la semilla”. Tiene razón, entonces, González Echeverría cuando caracteriza esta primera etapa de la obra carpenteriana que llega hasta la publicación de *El reino de este mundo* (1949) y su prólogo sobre lo real maravilloso, publicado en Caracas un año antes: “Busca de orígenes, rescate de la historia y la tradición, fundación de una conciencia americana autónoma, elaboración de una literatura fiel a los ritmos de una América erguida por sí sola y poseedora de un espíritu propio, síntesis de las diversas razas y culturas que la habitan; esa será la intención de Carpentier, el sentido de su empresa artística durante los años cuarenta”.(5)

---

4. *La decadencia de Occidente*. Madrid: Espasa-Calpe, 1923, I, 41.

5. *Ibid.*, p. 16.

ma común de sus existencias es la servilidad; seres instalados en la alienación, desviados por fuerzas mayores —las del desarrollo de las fuerzas productivas— de sus destinos originales; cumpliendo tareas para otros, los amos, y sin rostros individuales en la jauría o en la comunidad de negros. Al perro "nunca lo habían llamado sino Perro" y su existencia se reduce a una cifra: "un còllar de púas de cobre con una placa numerada" (7). El negro es identificado sólo por su estado: Cimarrón. La fuga de éste resulta de una toma de conciencia de su degradada condición y la asunción de valores propios. La ruptura con la habitualidad que se le ha asignado, su rebelión, le abre las posibilidades de otro mundo, el de su libertad, en el que él pueda ser responsable de su propio destino. A partir de esta primera transformación se generan los roles actanciales de perseguido y perseguidor. Aquél en ruptura con su destinador primero y asumiendo él mismo este rol; éste, prolongación de la garra del amo, obediéndolo a cabalidad. Resumiendo, podemos concluir que al inicio de la lectura nos encontramos con una situación original (situación 1) definida por las relaciones entre un destinador y dos sujetos —uno animal, el otro humano— que obedecen al deber-ser y una situación segunda, donde el segundo rompe con el mandato y el primero continúa a obedecerlo, inaugurándose así dos programas contrarios.

A partir de este momento, el relato va a progresar en la sucesión de encuentros y separaciones. Exactamente tres situaciones de encuentro y tres separaciones.

El relato está organizado externamente en ocho partes, de similar extensión. En la primera, al comienzo mismo de la narración, la convivencia original se ha roto: Perro persigue a Cimarrón. Pero un olor a hembra —llamada de su instinto— desplaza la atención de Perro del olor a negro por este nuevo y llamativo olor: el olor de su propio celo, llamado por el olor de otro celo, se imponía a todo lo demás." (8) Perro rechazará el llamado a la nueva aventura, porque le infunde pavor el ladrido de la jauría salvaje que viene desde lo alto de la montaña y de la que procede el olor a hembra, y los ladridos de la pelea de machos. El hombre le aparece como más seguro. A su lado hay restos de costillas roídas. Cae la noche y ambos necesitan calor. Perro y Cimarrón se ovillan en un mismo sueño malo.

A partir de ese momento, los segmentos II, III y IV nos van a presentar su vida en común. Perro va a encontrar un nuevo dueño —y el peligro de ambos va a ser el olor a blanco—; realizarán actividades comunes y se arriesgarán en empresas paralelas ("la cabeza del hombre a la altura de la cabeza del perro") de asalto

---

7. Ibid., p. 118.

8. Ibid., p. 118.

2. ANALISIS TEXTUAL (*Andante analítico*)

*Los fugitivos* (6) fue publicado, como se ha dicho, en 1946. Es su tercer cuento. Ya antes, en 1944, había dado a conocer *Viaje a la semilla* y *Oficio de tinieblas*. Como su próximo cuento —*Semejante a la noche*— sólo aparecerá en 1952 (y *El camino de Santiago*, en el 54) se puede afirmar que estos tres primeros, desde el punto de vista de su fecha de producción, forman una unidad. Pero no sólo están emparentados por este dato externo. En los tres cuentos es importante la presencia del negro. Ya esté vinculado a la magia —es el chamán que nos invierte el tiempo en *Viaje a la semilla*—; ya a la música —ya a la esclavitud. Y, por encima de estas diferencias, siempre vinculado a la muerte. Es el negro, el ser explotado y discriminado por excelencia, la situación límite y ejemplar de la precaridad de la existencia humana.

El tema de *Los fugitivos* tiene como matriz semántica la oposición entre 'esclavitud' y 'libertad'. La esclavitud como condición de existencia y la libertad como aspiración, como objeto de valor. Las figuras que la encarnan son un negro que ha huído del ingenio azucarero donde era esclavo —llamado Cimarrón y un perro —llamado Perro— que lo persigue a la vanguardia de una batida. Esta situación configura el motivo de la fuga y de la persecución.

A partir de esta situación inicial, se establecen dos programas narrativos que se ligan entre sí por una relación de contrariedad, donde el éxito de uno (el estado final de conjunción con el objeto de valor) implica necesariamente el fracaso del otro (el estado final de disjunción con el objeto de valor). Así, para Perro, su objeto de valor es atrapar al negro, siendo la persecución el programa narrativo "de uso", el modal. Para Cimarrón, la situación final a que aspira es la de ser libre, para cuyo objetivo la performance modelizante es la fuga. De esta manera, al nivel actancial, un sujeto genera a su oponente, en una relación inicial denominada de afrontamiento, querido por uno en un caso; rechazado, eludido, en el otro; persecución y fuga; atrapar versus escapar. Así, con performances y objetos modales antagónicos, el relato se inicia en la fase de la competencia del programa narrativo básico.

Esto implica que una fase previa ha sido omitida, aunque está implícita: la de la manipulación.

Cimarrón se ha fugado de un ingenio donde era esclavo. Perro pertenecía a la jauría del ingenio, especializada en el rastreo de negros cimarrones. Un antagonismo en estado virtual al interior de un espacio socioeconómico común. El te-

---

6. Alejo Carpentier: **Cuentos completos**. Barcelona, Bruguera, 3a. ed, julio 1980, pp. 115-137.

y violación. El negro violará a una negra del ingenio y el perro a una perra inglesa, en noche de primavera. Pero las imprudencias repetidas —aceptación de llamadas provenientes del campo del instinto y del alcohol— tendrán como consecuencia el apresamiento del negro y su separación de Perro. Son los segmentos V y VI, donde Perro queda solo, liberado de Cimarrón, sordo a las campanas del ingenio que ya no reconoce y, en nueva primavera, apto para la lucha y la conquista de una perra gris, trofeo máximo de los machos de la jauría de jíbaros que se entredespedazan por ella en lo alto de la montaña.

El segmento sétimo nos presenta a Perro como formando parte ya de la jauría, a la cabeza de ella y sintiendo, en medio de sus correrías de nuevo el primer olor, el olor a negro. En efecto, Cimarrón se ha liberado —reducido a huesos y cadenas— y su nueva fuga abre la oportunidad de un nuevo reencuentro. “¡Perro! —alborozó el negro— ¡Perro!”. Pero esta vez la voz humana le evocó antiguas obediencias. Cuando el negro estiró su brazo cordial, Perro saltó a su cuello. “Había recordado, de súbito, una vieja consigna dada por el mayoral del ingenio, el día que un esclavo huía al monte”. (9) Los jíbaros —segmento octavo y último— se hartaron con la carne del negro y Perro y la perra gris se entretuvieron jugando con la camisa listada de Cimarrón hasta convertirla en menguado harapo. “Al fin, se dio la orden de partida. Los ladridos se perdieron en lo alto de las crestas arboladas”. Para las gentes, el lugar quedó condenado: “Durante años, los monteros evitaron de noche, aquel atajo dañado por huesos y cadenas”. (10)

Esta es la organización del nivel narrativo. Convivencia inicial, separación en roles antagónicos, anulación del antagonismo por pacto tácito y recíproco, separación por fuerza mayor, reencuentro con rechazo de un nuevo pacto, anulación de un antagonista por muerte y devoración, acesión a un nuevo estado —vuelta al origen de la lectividad primitiva— del ser animal.

En relación con los objetos de valor de los programas narrativos de base, el del negro que era el de su liberación, fracasa. Encuentra la muerte por intermediación de un perro, que es brazo extendido del Amo. Su imprudencia contrasta con la prudencia instintiva del perro que desconfía de los lugares humanos que el negro comienza a frecuentar, solicitado por fuerzas instintivas —en el fondo demoníacas— que él no sabe controlar. Ha sido incapaz de procesar los datos de la realidad tanto social como animal. Se ha dejado llevar por el espíritu del Carnaval, sin lograr establecer un nuevo orden. De él no van a quedar sino restos —huesos y cadenas—, testimonios de su existencia ineficiente. Se ha demostrado incompetente para ser hombre libre, incompetencia que proviene de su falta misma de libertad. No había aprendido a ser libre. Su rebelión desafiaba a la Epoca.

---

9. Ibid., p. 136.

10. Ibid., p. 137.

Saltando al cuello del negro, el perro realiza su mandato; pero al cumplirlo se inscribe en otro orden, en el orden de la jauría salvaje y realiza, sin habérselo propuesto, su propia liberación que es su reencuentro con el mundo original de perro libre y jíbaro, liberado de toda domesticación.

Así, entre Perro y Cimarrón, es Perro quien triunfa, disuelto en su comunidad primitiva. El hombre, el negro, reducido por condiciones económico-sociales a puro instinto, fracasa en su proyecto. Perro está inscrito en la naturaleza. Cimarrón, a pesar de él mismo, en la historia. A finales del siglo XVII y en el siglo XVIII, no había posibilidad objetiva de liberación.

Pero trascendiendo el nivel de la mera fábula, hay, al nivel de la puesta en discurso, otros elementos que se superponen a los ya indicados y que hasta los contradicen. Veamos:

Del ingenio azucarero surge un negro cimarrón. Su condición de cimarrón lo convierte en perseguido y obliga a la aparición de un perseguidor, que se encuentran, se desencuentran y se vuelven a encontrar para ser subsumido uno en el otro. La narración, surgida de un narrador básicamente omnisciente, se focaliza alternativamente en el perro y en el cimarrón. Si tenemos presente que en Carpentier es constante la técnica de acudir a referentes modélicos (Ecuá-Yamba-O; Oficio de tinieblas; El acoso; Los pasos perdidos; El siglo de las luces; El arpa y la sombra; La consagración de la primavera; Concierto barroco) no es difícil asociar esta estructura narrativa con la de la fuga musical. En efecto, este tipo de construcción musical, llevada hasta su paroxismo de matemática belleza por J. S. Bach, se desarrolla a partir de la música sacra, de 1650 adelante y alcanza su apogeo en el siglo XVIII, fechas que coinciden con la época de los acontecimientos que se nos relatan. La fuga, en esencia, consiste en un tema que da origen a un sujet que genera un anti-sujet y ambos, persiguiéndose y en contrapunto, originan un tercer sujet que los absorbe en el final. (11) Al nivel actancial del relato es exactamente lo que se produce: el ingenio (tema) genera un sujet (negro) que genera un anti-sujet (perro) y ambos, encontrándose y desencontrándose —como la técnica del contrapunto y de la fuga— generan un tercer sujet que es la jauría, conformando el indispensable “strette” final. Ya desde el primer capítulo se ordenan potencialmente estos elementos. Perro persigue a Cimarrón. Cimarrón se oculta. Perro olfatea el olor a hembra de una jauría distante de la cual se escuchan los ladridos. Cuando se ovillan y duermen, nos dice el narrador: “. . . Ambos seguían en plena fuga”. (12)

Pero no sólo en el nivel actancial se produce esta referencia modélica. Tam-

11. Jacqueline Jamin: *Histoire de la musique*. París, Alphonse Leclerc, 1966. pp. 41-42.

12. *Ibid.*, p. 119.



bién en el de la espacialización, que se organiza como una partitura. Perro persigue a Cimarrón. Es el sentido lineal o sintagmático de la acción del relato. Están juntos, se separan, están juntos, se separan, se enfrentan y desaparecen en el acorde final de la jauría. Pero hay también un eje paradigmático constituido por un espacio vertical. Cuando Perro rastrea a Cimarrón, el rastro se pierde al pie de un árbol. Cimarrón, oculto arriba; Perro olfateando abajo. Y cuando ambos se juntan al pie del árbol, una araña, con curiosidad de narrador-testigo, "que había descendido para ver mejor, recogió el hilo y se perdió en la copa del almendro". (13) Y aún hay más. En el cuento se establecen tres espacios diferenciados; el del ingenio, en el valle; el de los actantes, en el monte; el de la jauría salvaje, en la montaña. Lo que hace exactamente el espacio de dos octavas. Del monte al valle, de donde los actantes proceden y que, después, clandestinamente visitan; y del monte a las altas "cumbres arboladas" donde reside la jauría de jíbaros. Desde el do intermedio que ocupan los protagonistas se puede subir o bajar. Desde el punto de vista espacio-musical, Perro se realiza en el espacio sinfónico —así sea de ladridos— de las cumbres.

En los tres niveles del mundo imaginario, observamos la misma estructura de fuga y contrapunto en el sentido lineal y la de la octava, en el sentido vertical. No es raro, entonces, que el texto se presente segmentado en ocho capítulos.

### 3. *Allegro molto pretenzioso. Finale*

A todo momento, la actividad cognoscitiva de los protagonistas se ha realizado a través de la interpretación de indicios sensoriales que los orientan en la realidad, principalmente, el olfato y el oído: "el rastro se perdía", "olor a negro", "olor a hembra", "olor a blanco", "campanas del ingenio", "ladridos". Lo que predomina a nivel de los personajes es su percepción sensorial. Y, sin embargo, a nivel del discurso y de la disposición externa de la materia narrativa, digamos a nivel del escritor, hay una evidente voluntad constructiva, iniciadora de sólidos referentes modélicos seleccionados del campo de otras artes, en particular, en nuestro caso, de la música. Entre el fenómeno de la fuga, en el campo musical, y "los fugitivos" de la literatura, se establece un diálogo, una intertextualidad. La exaltación de los valores del instinto como en el caso del celo de Perro, ritmados por el ciclo natural; la naturaleza misma con su propio ritmo —el relato termina en primavera— fuerzas vitales que conducen a la vida, a la libertad y a la permanencia, está envuelta en una forma que es también exaltación, pero de la más alta y lúcida y voluntariosa racionalidad. Entre el mundo imaginario y el lector se erige un prisma de arte. Si el lector no está informado de éste, realizará una lectura deficiente.

13. *Ibid.*, p. 119.

Siendo éste un procedimiento, intentemos captar su porqué, dado que en literatura todo —incluso los significantes— significan. Nuestras proposiciones son las siguientes:

- 1) Lo evenemencial, que es la temporalidad por excelencia, queda subsumido en un mundo de formas que nacen de una época, pero al mismo tiempo la rigen. Son la abstracción, las categorías últimas y formales, de la caótica de los acontecimientos múltiples y dispersos. Inscribir los acontecimientos en estructuras formales artísticas es una operación de sacralización de los mismos, de mitificación; de transformarlos en proceso ejemplar del acontecer humano.
- 2) La búsqueda de relaciones simétricas con la naturaleza y con los hombres no se da en la realidad real; ni en el nivel social, ni económico, ni ideológico. No queda sino el arte como posibilidad —y precaria— de salvación. El arte significa aquella contradicción insoluble de aspirar a orígenes, viajes a la semilla y paisajes maternos en una naturaleza primera a través de signos doblemente modelizados y, por lo tanto, dos veces distantes de ese origen, pero que, sin embargo, fantásticamente, como en el sueño o como en el juego, lo realizan.
- 3) En la realidad histórica, América es percibida como más próxima a ese objeto de valor cultural y artísticamente postulado. Es el espacio en que lo maravilloso puede ser real, por oposición a Europa, demasiado inmersa en el tiempo, como decía Hegel. En esta dirección, hay una coincidencia de fondo con el programa surrealista, pero también un distanciamiento práctico. A las pulsiones del inconsciente, objetos del deseo, se le aplica rigurosamente la opresión de las formas, extraídas justamente del mundo que se rechaza.
- 4) Nuestro referente, el mundo americano, si bien percibido como original, también es percibido, desde el punto de vista de las formas, como un mundo caótico. El horror al caos —a la jauría “en lo alto de las crestas arboladas”— y el afán de aprehenderlo sin dañarse, lleva al artefacto, a la arquitectura perfecta que conjura el infierno de la geografía, de la sociedad, de la política.
- 5) Así y todo, este mundo existe y es el nuestro. Más hecho de tierras y de selvas, de mares y cordilleras, que de cultura. Los sucesos acaecidos aquí, los subsumimos en formas engendradas allá. Y es una manera de incorporarse a lo universal. Y a una herencia que se arrastra desde los cronistas en esa preocupación de darle un sentido a lo nuestro en la estructura ecuménica.

Entiendo que existen al menos tres niveles en que este mensaje de Alejo Carpentier para ser comprendido.

El primero es el biográfico. Un escritor nacido en Cuba, hijo de madre rusa y de padre francés. Allá, crucificado en medio del pentagrama. Europeo de origen; americano de nacimiento. Nacido en un aquí, piensa en un allá. Y cuando se halla en Europa, está leyendo a América. No pocos de sus personajes se extravían en este crucero entre la Estrella Polar y la Cruz del Sur.

Pero el dilema de su mestizaje es ejemplar, por metáfora o metonimia, porque es el dilema de todo el continente. Mestizos por mezclas de razas —y cuántas—; mestizos por efectos de la ley del desarrollo combinado con esa mezcla de tecnologías, contraste de costumbres y superposiciones de tiempos diferentes en un mismo momento; mestizos culturales que producimos imágenes de ángeles con maracas caminando al compás de una fuga de Bach.

Y, por último, tal vez habría que leer a Carpentier sub specie del hombre universal. De aquél que, buscando simetrías, le han fracasado todos su proyectos. Aquel que, en cada época —y es el caso de la nuestra también ahora— ha elaborado un sueño, ha figurado social y políticamente su objeto del deseo y no lo ha podido todavía realizar en el reino de este mundo. Fugitivos de una realidad rechazada —y a diferencia de Perro— no hemos alcanzado las altas cumbres.

"En su camino los hombres suelen dejar huesos y desperdicios" —dice Carpentier en este cuento. Huesos y cadenas dejó Cimarrón a la posteridad. Carpentier, ya desaparecido, tal vez nos ha dejado también sus restos. Respetuosamente, como arqueólogos curiosos por saber más del hombre, nos inclinamos ante este cuento por saber más de los huesos y encadenamientos de su escritura.