



CARLOS VILLANUEVA

Universidad de Santiago de Compostela

El Nacionalismo musical en la obra de Alejo Carpentier: variaciones sobre la lira y el bongó

Alejo Carpentier, el historiador y ensayista musical, podría encerrar todo su pensamiento en estas pocas palabras: el compositor cubano debe buscar el sendero de la creatividad que le permita alcanzar su propia esencia. Para iluminar este camino, llenándolo de indicaciones y pistas, echará mano de las herramientas que considere más idóneas para generar un relato nacionalista “interesado”, cambiándolo según los protagonistas, las circunstancias y el marco para el que escribe. ¿A dónde y con qué alforjas debe viajar estéticamente el compositor cubano? ¿Cómo protegerlo de la gran tradición europea —para no ser anulado—, hasta llegar a alcanzar libertad, hondura y originalidad? La pluma exquisita de Alejo y sus relatos del “angel de las maracas”, o las variaciones sobre la “lira y el bongó” son alguna de sus metáforas predilectas, alternativas y complementarias a su relato histórico. Eso sí, todo para el pueblo pero con el pueblo.

All of the historian and music essayist Alejo Carpentier's thinking could be encapsulated in these few words: Cuban composers must follow the creative path that allows them to reach their essence. In order to enlighten this path, filling it with indications and clues, Carpentier used the tools he deemed necessary to generate a “biased” nationalist account, adapting it according to the protagonists, circumstances and framework for which he was writing. Which aesthetic direction should Cuban composers follow and which provisions should they use? How should they be protected from the great European tradition (so as not to be wiped out), in order to obtain freedom, depth and originality? Alejo's exquisite pen and his accounts of the “angel of the maracas”, or variations on the “lira and bongo” are some of his favourite metaphors, which complement and provide alternatives to his historical accounts. One thing's for sure, all for the people, but with people.

El legado musical de Alejo Carpentier es enorme, coherente y unitario. Un repaso por la bio-bibliografía de Araceli García-Carranza¹ nos reafirma en la idea de que sus intereses eran muy variados, pero también diferentes y jerarquizados sus enfoques: en función del medio para el que escribía (revista, diario, emisora de radio), el género elegido (ensayo, conferencia, crítica de prensa, entrevista, relato de historia o de ficción) o el propio nivel de competencia y entorno político del público receptor. Su herencia musical resulta de complejo análisis dada la cantidad de reediciones, antologías, entrevistas o escritos extemporáneos, recopilados sin

¹ Araceli García Carranza: *Biobibliografía de Alejo Carpentier*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1987; en lo referente a Carpentier y España, véase de la misma autora “Presencia de España en la obra de Alejo Carpentier: una aproximación complementaria y crítica”, *Alejo Carpentier y España: Actas del Seminario Internacional, Santiago de Compostela, 2-5 marzo de 2004*, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 2005, pp. 173-242.

un especial cuidado, con ocasión o excusa de su creciente popularidad como novelista: primando la peripecia del escritor o el peso político del personaje, antes que la propia coherencia del contenido musical.

Hay, pues, que ordenar y podar muchos de sus textos (reescritos, retocados, con interpolaciones propias o ajenas) para poder llegar a aquel enunciado de partida que yo mismo proponía hace un tiempo: “Carpentier transita como historiador y cronista ocupado en mostrar al mundo y al propio pueblo cubano cuál es el sendero de la creatividad musical que le permita a Cuba hallar su propia esencia y mostrarse como una nación libre y soberana”². En ocasiones, parece plantear su discurso musical como metáfora de la propia vida; otras veces se nos muestra como un entusiasta activista cultural; aunque su personaje preferido, con el papel pautado en la mano, es el de historiador nacionalista y positivista, con todo lo que ello comporta de “manipulación” interesada del relato.

Punto de arranque: el perfil didáctico

El silencio o la negación como punto de partida de la narración es algo muy habitual en el mundo de la creación musical, nos dice Carpentier (Wagner *vs.* Debussy; Schoenberg *vs.* todo el mundo). No podemos olvidarnos –escribe, parafraseando a Ortega– de que todo arte empieza por una actitud negativa: “una negación es un poco necesaria para la fecundación del futuro; es decir, prescindir de determinados elementos para reemplazarlos por otros”³. En su visión evolutiva de la vida, este principio generativo llega a convertirse en sistema: interesa alcanzar el final del argumento, encadenando razonamientos para concluir lo que ya viene preparado de antemano; si lo que se pretende es alcanzar una adhesión el relato ha de enunciarse claro y distinto, limpio y coherente.

Este tipo de planteamiento circular, evidente en *La Música en Cuba*, resulta de gran utilidad y rentabilidad para legitimar propuestas políticas.

El nacionalismo a la carta –dice J. G. Beramendi–, aunque encierra la peor de las vertientes epistemológicas posibles (sobrevaloración de unos aspectos y eliminación de otros que resulten incómodos; el favorecer una investigación circular y sesgada que minimiza todo lo que resulta ajeno, etc.), sin embargo, uniendo el concepto de “etnicidad objetiva” al discurso histórico y al propio concepto de

² Carlos Villanueva: “La Música española en Alejo Carpentier”, *Alejo Carpentier y España: Actas del Seminario Internacional, Santiago de Compostela, 2-5 marzo de 2004*, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 2005, pp. 323-376.

³ Alejo Carpentier: *Conferencias*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1987, p. 17.

Nación, resulta extraordinariamente útil en el plano político, pues permite fundamentar y legitimar de un modo sencillo y rotundo la propia realidad étnica⁴.

Hay, pues, en su visión de la historia ciertas porciones románticas de lo que E. Hobsbawm & T. Ranger llaman “la invención de la tradición”⁵. Se escogen unos elementos y se dejan fuera otros, materiales excluidos que con todo derecho pueden y deben formar parte del relato musical del país: “la música guajira, la indígena, la música de salón, la zarzuela, la música ‘creole’ o cualquier otra porción del relato global”⁶. Planteamiento que le llevará a silencios forzados: de personas, de géneros o de estilos, y que se irá suavizando con el paso de los años merced a un posicionamiento evolutivo sobre la “cubanidad” y a su propia peripecia política. Sólo así se explica, en un gusto musical abierto, generoso y ecléctico como el de Alejo Carpentier, ese forzado antirromanticismo, el rechazo a la ópera italiana, o la deslegitimación de la música “guajira”, por poner sólo algunos ejemplos⁷.

En este mismo sentido, Brenann se pregunta por qué *La Música en Cuba*, de Carpentier⁸, es uno de los libros sobre la historia musical de Cuba más citados, cuando sus métodos y modelos están siendo cuestionados; dando como respuesta, sencillamente, la vitalidad del discurso político que subyace, al ser Cuba el penúltimo bastión de la antiglobalización y cabeza del movimiento antiimperialista; y Carpentier un modelo clave para entender los estudios actuales sobre la cultura en Latinoamérica⁹.

Los modelos de la vanguardia: experimentación

Carpentier da sus primeros pasos “minoristas”¹⁰ muy influenciado por la lectura de Ortega y Gasset al que, sin embargo, pronto cuestiona y supera, pero haciéndose acompañar en todo momento por un orteguia-

⁴ Justo Beramendi: “Conciencia étnica e consciencias nacionais en Galicia”, *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia*, Santiago, Museo do Pobo Galego, 2000, vol. 2, p. 278.

⁵ Eric Hobsbawm & Terence Ranger: *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 274.

⁶ Véase C. Villanueva: “La Música española en Alejo Carpentier”..., p. 329.

⁷ *Ibidem*. En el reciente Congreso “Música y Cultura en la Edad de Plata, 1915-1939. En el cincuentenario de Adolfo Salazar” (Madrid, abril de 2008; UCM y UVA) hemos puesto en paralelo y analizado estas ausencias, silencios y polémicas de Carpentier, en comportamiento similar al de los críticos orteguianos más activos en la Edad de Plata: Salazar, Mantecón o Bal y Gay; Véase C. Villanueva: “Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas” (en prensa).

⁸ Alejo Carpentier: *La Música en Cuba*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1946.

⁹ Timothy Brennan: *At home in the world*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 259 y ss.

¹⁰ El equipo “orteguiano” de élite que en Cuba lideraba Alejo Carpentier se autodenominó “Grupo Minorista”; Véase para su nacimiento y evolución Ana Cairo: “La década genésica del intelectual Carpentier (1923-1933)”, *Letras. Cultura en Cuba*, n° 5, Ana Cairo (ed.), La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1988.

no sólido y fiel como es Adolfo Salazar. Los postreros desencuentros del cubano con Ortega son fruto, en realidad, de su propia evolución ideológica y del posicionamiento social y político en relación al planteamiento sobre la recepción y la función social de la obra de arte. Carpentier fue muy atacado por un sector de la crítica habanera (como lo fue Salazar en los círculos madrileños, o Jesús Bal y Gay en Galicia y más tarde en México) por su orientación “minorista” y por su exclusivismo, “como si deseara justificar y consagrar el mito orteguiano de la soledad de los ‘escogidos’”¹¹.

Existen algunas líneas del pensamiento de Ortega y Gasset que, en positivo o negativo, condicionaron el discurrir de sus primeros proyectos habaneros:

- a) Es obligación de la elite (léase de los “minoristas”, cubanos o madrileños, de la década de los 20) elevar al aficionado mediante la instrucción. Usando palabras del propio Ortega: “el arte joven contribuye también a que ‘los mejores’ se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra muchos”¹².
- b) De modo espontáneo –característica propia de “la masa”, dice Ortega en *El espectador*– gusta escuchar obras del repertorio instrumental y operístico más difundido, pero rechaza las composiciones organizadas bajo nuevos preceptos estéticos (Strawinsky o Debussy). Sin duda, el rechazo de Carpentier de este punto concreto de “Musicalia” nos hace entender mejor su animadversión a la ópera italiana y a los aficionados habaneros; o su devoción por Strawinsky o Debussy, lo que expone “in extenso” en el ensayo *Tristán e Isolda en tierra firme*¹³.
- c) Estos términos (regeneracionismo, vanguardia, educación social, etc.), utilizados ya en las últimas décadas del siglo XIX –fruto del pensamiento regeneracionista europeo–, adquirieron a lo largo del XX nuevos significados, que Carpentier transpira en un proceso no evolutivo sino demostrativo de profundas confrontaciones internas dentro de la sociedad cubana [y española]. La aparición de discursos alternativos a la tradición en defensa de las nuevas estéticas procedentes de Europa no podían explicarse, como pretendía Ortega, desde la mera dialéctica sobre el gusto musical ejercitado desde la prensa, a partir de

¹¹ La frase es de J. Labajo, referida a Jesús Bal y Gay; en Joaquina Labajo: “Música y ‘minorías’ o la teoría del miedo a la “rebelión de las masas”, *Xornadas sobre Bal y Gay*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, p. 159.

¹² José Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, p. 13.

¹³ Alejo Carpentier: *Tristán e Isolda en tierra firme*, Ensayos Americanos, Caracas, Imprenta Nacional. 1949, p. 7 y ss.

actitudes reacias del público, políticas culturales insuficientes o iniciativas conservadoras de los empresarios teatrales. Alejo lo leerá también, y preferentemente, en clave política¹⁴.

En todo caso, Carpentier resulta muy orteguiano en su concepción de búsqueda y definición, ya desde su adolescencia, de aquel equipo de elite para el renuevo social: la amistad y el trabajo estrecho con Roldán y con García Caturla le aceleró la convicción de que sería mejor narrador, cronista y teórico de la historia de Cuba que compositor¹⁵. Escogió su papel y lo llevó a término hasta su muerte con gran coherencia y eficacia.

La orientación de Carpentier, tras el cambio político del 59, y su papel activo en el seno de la Revolución, le condujo, por un lado, a una mayor libertad práctica a la hora de enjuiciar las vanguardias o al reconducir el *afrocubanismo*; por otro lado, sus nuevas tareas culturales le exigirán un enfoque social más concreto a sus presupuestos teóricos sobre el arte del porvenir: “Vanguardia era ante todo, para Marx, –nos dice Alejo– la teoría de vanguardia como potente factor en la lucha por el renuevo total de la sociedad, porque si el artista no tiene acogida por parte de un público que ha sido formado ideológicamente por la doctrina política, en este caso la que hemos adoptado nosotros, si no tiene esa acogida, esa recepción, si no se establece una mutua comunicación entre sus funciones y las de su lector, la obra no existe”¹⁶.

Esta idea del encuentro-desencuentro tiene un paralelismo, aunque sea simbólico, con el colectivismo de la magia de la percusión, que para la *africanía* expusiera con minucioso y científico detalle Fernando Ortiz¹⁷, y que puede considerarse el punto de partida de la fascinación que sintió Carpentier por Igor Strawinsky y, más concretamente, por *La Consagración de la Primavera*, como base del sacrificio colectivo presente en las infinitas combinaciones rítmicas que se encuentran en la metáfora política que encierra y que fundamenta y “pone música” a sus primeras tesis africanistas sobre el nacionalismo cubano¹⁸. El propio Carpentier nos da una pista: “Cuando viajé, hace muchos años ya, a las comarcas casi inexploradas del Alto Orinoco, no fui en busca de pitoresquismos ni de

¹⁴ Véase al respecto J. Labajo: “Música y minorías...”, p. 158; y C. Villanueva: “La Música española en Alejo Carpentier”...

¹⁵ A. Cairo: “La década genésica...”, p. 19; también Victoria Eli ha presentado recientemente la relación de Carpentier con García Caturla en clave “minorista” en su comunicación en el Congreso “Música y Cultura en la Edad de Plata”... (Madrid, abril de 2008; UCM y UVA) (en prensa).

¹⁶ Alejo Carpentier: *Conferencias...*, p. 131.

¹⁷ Fernando Ortiz: *Africanía de la música folklórica de Cuba*, La Habana, Universidad Central de las Villas, 1965.

¹⁸ L. Ospovat: “Música de la Revolución”, *Imán*, Año III (1986) 233-242.

taparrabos: fui en busca de *Le sacre du printemps*. La flauta de un indio pia-roa, casi desnudo, me hizo entender el tema inicial de la partitura de Stravinsky”¹⁹.

Las alforjas del compositor cubano

Despojados de una tradición musical hispana, decadente y rechazada por la propia intelectualidad española de la Generación del 98, se imponía escribir un nuevo relato. En música, como en cualquier empeño de creación, la incorporación a una nueva tradición supone/exige estar en posesión de oficio constructivo —*le métier*, como dice el novelista cubano—, y éste no se puede adquirir *ex novo* sin que se planteen serios conflictos. El mismo problema que se les presentaba a los músicos regeneracionistas españoles respecto a su visión de Europa. Así de claro lo formula Carpentier:

Si Rusia, España, Noruega o Europa Central, habían dado el ejemplo de un nacionalismo alimentado de esencias populares, el problema de afirmación de la personalidad que se planteaba en nuestros países era el mismo. Huérfanos de una tradición técnica propia, buscamos el acento nacional en la utilización de nuestros folklores. Si nada podíamos inventar todavía en los dominios de la factura, de la evolución tonal, de la instrumentación, buscábamos al menos una música que tuviera un aspecto distinto de la de Europa y acaso, por este camino, un aspecto propio²⁰.

El mismo enunciado encierra tres preguntas básicas: ¿A dónde y con qué alforjas debe viajar el compositor cubano? ¿Qué modelos seguir? ¿Cómo debe protegerse de su propia inexperiencia hasta alcanzar emancipación, hondura y esencialidad?

Aunque Carpentier en la ficción intenta moldear el futuro, como ya había hecho con el pasado en el relato histórico, narrativamente adopta más el papel de cronista que el de “demiurgo”, de ahí que sus planteamientos estéticos suelen responder más a las circunstancias que tiene que manejar: aconsejando, amplificando los éxitos o minimizando los fracasos de su enunciado puntual sobre la cubanidad. He aquí las diferentes propuestas y las precauciones que adopta:

1. El entusiasmo de “las cosas de Europa” ha dado origen en Latinoamérica a ciertos procesos imitativos nada aconsejables, de los que sólo

¹⁹ A. Carpentier: “Conversación con Alejo Carpentier (fragmento)”, *Temas de la lira y del bongó*, Selección de Radamés Giro, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1994, p. 50.

²⁰ A. Carpentier: *Conferencias...*, p. 205.

unos pocos han logrado zafarse. Lo plantea Alejo, referido a los escritores, en el prólogo de *Ecué-yamba-o*:

por ello es menester que los jóvenes de América conozcan a fondo los valores representativos del arte y la literatura moderna de Europa; no para realizar una despreciable labor de imitación y escribir, como hacen muchos, novelitas sin temperatura ni carácter, copiadas en algún modelo de allende los mares, sino para tratar de llegar al fondo de las técnicas, por el análisis, y hallar los métodos constructivos aptos a traducir con mayor fuerza nuestros pensamientos y nuestras sensibilidades de latinoamericanos²¹.

2. No hay que obviar que quienes tienen la tarea de hacer un arte americano y universal están arando en tierra virgen; "...hay que aquilatar el justo contenido de las tradiciones, elegir los elementos folklóricos más ricos en recursos, desechar prejuicios, crear una técnica apropiada. El compositor nuestro conoce angustias y dilemas que no preocuparon nunca al compositor europeo. El anhelo de 'hallar lo universal en entrañas de lo local', como quería Unamuno"²². Su concepto de "obra de inspiración nacional", en todo caso, desde el fulgurante estreno de *Obertura sobre temas Cubanos*, de Amadeo Roldán, hasta su análisis de las obras de Leo Brower o de Juan Blanco, irá transformándose con el paso de los años y de su propio discurrir estético, lo que obviamente repercutirá, como veremos a continuación, en su manera de entender el proceso de utilización de los materiales folklóricos.
3. Aunque en el planteamiento ejemplarizante carpenteriano sus modelos referenciales son aquellos que, fuera de Cuba, han sabido cumplir ese expediente de originalidad, esencialidad, pureza y universalidad a partir de lo local (Bartók, Falla, o Villa-Lobos..., Strawinsky en otra dimensión), la mejor y más didáctica ejemplaridad viene de los propios compositores cubanos que hayan cubierto aquellas expectativas por las que Carpentier luchó: en concreto, sus compañeros "minoristas" Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán, sobre todos. Dice de Roldán, al hilo del estreno de su *Obertura sobre temas Cubanos*: "Nos hallamos, de pronto, ante un músico fuerte, orientado, poseedor de una dialéctica sólida y concisa, que pretendía hacer música nacional sin concesiones, rompiendo con cierta tradición de voluptuosa indolencia que muchos exaltaban como norma única de una tropicalísima estética [...]"²³.

²¹ A. Carpentier: *Ecué-yamba-o*. Barcelona, Bruguera, 1979, p. 24.

²² A. Carpentier: "Una fuerza musical de América: Héctor Villa-Lobos", *Social*, XIV, n° 8 (Agosto, 1929).

²³ A. Carpentier: "Amadeo Roldán y la música vernácula", *Carteles*, 13 de febrero de 1927.

4. Al margen de la narración fluctuante surgida al hilo de sus crónicas, las teorizaciones de Carpentier sobre el Nacionalismo guardan una profunda relación con las ideas de Adolfo Salazar, quien desde su exilio mexicano se convierte en el auténtico “gurú” de la musicología latinoamericana; estos serían alguno de los puntos básicos que comparten:
- a) La universalización de la música latinoamericana radica en la emancipación de un cierto nacionalismo epidérmico, documental, pintoresco, que se manifestó en el Continente hace veinte años. Superados ya los nacionalismos en Europa hay que ir más allá de los *indigenismos*, *negrismos*, *aztequismos* o *boringuismos*, evitando los complejos de imagen pintoresca que Europa quiere proyectar sobre América²⁴.
 - b) Hemos pasado de una literalidad en el uso del material folklórico, en Cuba con las percusiones negras, los cánticos de santería o los himnos ñañigos, a buscar otros géneros que aporten, además de material en lo rítmico y en lo temático, elementos de estilo. “Los músicos –indica Carpentier– volvieron los ojos, poco a poco, hacia los géneros menospreciados. Descubrieron, entonces, que las romanzas, vales, serenatas, danzas, contradanzas, canciones, producidas con tanta profusión, en nuestro siglo XIX, por músicos de una cultura limitada y un tanto provinciana, habían fijado una estilística dotada de una fisonomía propia”²⁵.
 - c) Esta reorientación estética carpenteriana se incrementa y acentúa a partir de 1959, cuando ya un género musical no representa un estamento concreto o a una clase social; de hecho, en 1975, en su ensayo “América latina en la confluencia de coordenadas históricas”, indica explícitamente que

...no debe aceptarse como dogma que el compositor latinoamericano haya de desenvolverse forzosamente dentro de una órbita nacionalista. Bastante maduros estamos ya –habiendo dejado tras de nosotros ciertas ingenuidades implícitas en el concepto mismo del nacionalismo– para enfrentarnos con las tareas de búsqueda, de investigación, de experimentación, que son los que, en todo momento de su historia, hacen avanzar el arte de los sonidos, abriéndoles veredas nuevas²⁶.

²⁴ A. Carpentier: “Un artículo sobre el Nacionalismo”, *Letra y Solfa. El Nacional*, 19 de noviembre de 1952; hemos de tener en cuenta que las teorizaciones sobre el Nacionalismo cubano que referimos son posteriores a su estancia en París; con anterioridad predicaba, como veremos, un “afrocubanismo” del que, desde 1940, empieza a distanciarse.

²⁵ A. Carpentier: “Nuestra música menor”, *Letra y Solfa. El Nacional*, 28 de febrero de 1954.

²⁶ A. Carpentier: “América latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”, en *La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1981, p. 159 [Artículo escrito en 1975]. La deconstrucción de la estética cubana seguida por Carpentier hasta esas fechas y la revalorización de estilos considerados antes como menores o decadentes ha sido tratada ampliamente por Hilario González: “Algunas tesis sobre las raíces de nuestra música sinfónica”, *Letras. Cultura en Cuba*, Nº 5, Ana Cairo (ed.) La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1988, p. 421.

d) El crecimiento de la propia estética latinoamericana no tiene el desarrollo lógico que siguió en Europa:

cuando nos enfrentamos con la música latinoamericana, en cambio, nos encontramos con que ésta no se desarrolla en función de los mismos valores y hechos culturales, obedeciendo a fenómenos, aportaciones, impulsos debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado. Hoy, por ejemplo, nos resulta mucho más fácil entender y explicar la obra de un Schoenberg –pongamos por caso– que la de un Héctor Villa-Lobos²⁷.

Carpentier es un nacionalista en estado puro, tanto en el tratamiento histórico como estético, como ya queda dicho. Es consciente del retraso operativo con el que los compositores cubanos se enfrentan diariamente: “al instaurarse la República, se produjo en Cuba un fenómeno que ya había podido observarse en otros países del continente: la adquisición de la nacionalidad se acompañó de una momentánea subestimación de los valores nacionales”²⁸.

Ciertamente, España no ofrecía el necesario estímulo cultural para la restauración nacional, aunque buena parte de sus modelos hayan sido españoles²⁹. “Por ahora, –nos dice Carpentier– España aparece ante los ojos del cubano como una realidad ajena a los vientos del progreso que soplan en toda Europa. Y, en su anhelo de ponerse al día, de recuperar el tiempo perdido, se deja penetrar por el espíritu cosmopolita –espíritu que caracterizará los primeros veinte años de la independencia cubana”³⁰.

La determinación del equipo “minorista” para devolver al país la autoestima se nutrió con elementos adquiridos en la etno y en la antropología (sobredimensionados y maquillados, como el *afrocubanismo*), y con el consiguiente enfrentamiento con sectores de la intelectualidad –aquella negación necesaria– que no admitían aquel sentido de *transculturalidad* propuesto por Fernando Ortiz, ni la orientación directa hacia la vanguardia nacionalista marcada por la obra de García Caturla o Amadeo Roldán. Con la temprana muerte de ambos se perdió la primera directriz diseñada por Carpentier y, de algún modo, el paso natural a las siguientes generaciones, como nos recuerda el propio Alejo: “...con la muerte de Roldán y de Caturla –muertes tan trágicas la una como la

²⁷ A. Carpentier: “América latina en la confluencia de coordenadas históricas...”, p. 159.

²⁸ A. Carpentier: *La Música en Cuba...*

²⁹ C. Villanueva: “La Música española en Alejo Carpentier”...

³⁰ A. Carpentier: “Variaciones sobre un tema cubano”, *Crónica* (La Habana), 25 de octubre de 1951.

otra— la música cubana quedaba decapitada. El paso armonioso de generación a generación se hacía imposible. Ahí fue donde intervino, para suerte nuestra, la providencial labor de José Ardévol³¹. Sonó otra música imprevista a la que Carpentier supo adaptarse.

La africanía en la música cubana

Pudo haber sido de otra manera, pero las muy documentadas “historias de negros” que escribían Ortiz, Ramos, Mars y otros, frente a la línea etnicitaria más romántica y “salonier”, fueron adoptadas literalmente y justificadas por Carpentier en su relato utópico y premeditado³²; los temas de *la lira* frente al *bongó* se debatieron en la prensa de la Cuba post republicana durante años, con polémicas de extraordinaria riqueza de contenidos y de mil matices que Alejo cuenta con gran viveza, tanto cuando hace ficción como cuando ejerce de historiador.

Las argumentaciones de Carpentier cimentando y fortaleciendo la transculturación de la música negra con la primera música española de la conquista ofrecían varias vertientes, tanto en su relato histórico como en el de ficción: a) en el proyecto del sinfonismo cubano representado por Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, donde la percusión negra es protagonista, metáfora y universo; b) en la valoración de la propia música popular “de raíz parda”, de mayor interés, originalidad y viveza que la “guajira”, según el escritor cubano; y c) en el propio proyecto histórico de *La Música en Cuba*, con una elección de los materiales y protagonistas, que acabaron entrando o no en el relato de la cubanidad, relato hecho a la medida de sus ideales políticos. Así, explícitamente, lo aplica Carpentier como dogma a la estética del sinfonismo de Roldán en plena guerra “negrista-guajirista”: “Una de las habilidades mayores de Amadeo Roldán ha sido la de enfocar la música cubana desde un punto de vista casi nuevo entre nosotros, y que es el verdadero: la música cubana debe considerarse ante todo, según él, en función del ritmo. Si bien los elementos puramente melódicos de nuestro folklore son interesantes, los rítmicos los superan de tal modo que no cabe duda posible en la elección de elementos estilizables”³³.

³¹ A. Carpentier: “Nuestra música menor”, *Letra y Solfa. El Nacional*, 28 de febrero de 1954. En ediciones de *La música en Cuba* posteriores a 1959, desapareció el capítulo dedicado al taller *Renovación Musical* del español Ardévol, tan influyente en la formación de nuevos valores de la joven escuela cubana, por desencuentros más políticos que estéticos; Véase C. Villanueva: “La Música española en Alejo Carpentier”..., pp. 348 y ss.

³² Véase la interesante orientación que da al tema T. Brennan: *At home in the world...*

³³ A. Carpentier: “Amadeo Roldán y la música vernácula”, *Carteles*, 13 de febrero de 1927, p. 37.

Pudieron haber sido los indios indígenas cubanos los protagonistas del mito, en paralelo a lo que narran las crónicas en México o en Perú, pero las razones del exterminio y la supuesta debilidad del indígena para imponer su folklore aconsejó dar protagonismo a la vivaz riada de esclavos negros que viajan desde Sevilla ya desde los primeros años del siglo XVI, situándolos en la vertiente del romance, mezclándose con él, con lo que al posibilismo histórico Carpentier le añadió el ingrediente del mito, tan necesario en cualquier relato nacionalista³⁴. El relevante papel del mito ofrece también una vertiente literaria fundamental en la narrativa latinoamericana, lo que tan bellamente ha expuesto González Echevarría: “Dado que los mitos son relatos que tratan primordialmente de los orígenes, es comprensible el interés de la ficción latinoamericana en la historia y los mitos latinoamericanos. Por una parte, la historia latinoamericana siempre ha ofrecido la promesa no sólo de ser nueva sino diferente; de ser, por así decirlo, la única historia nueva, para retener la fuerza del oxímoron...”³⁵.

A la riqueza y variedad de los toques de tambor del negro, hemos de añadir su rápida asimilación a cualquier nueva música, lo que ha permitido un sin fin de relatos notariados y supuestamente testificados por plumas tan prestigiosas como Quevedo, Lope de Vega o el propio Cervantes:

La zarabanda como la chacona era cosa “venida de Indias”. El zambapalo (de zamba, samba), bailado en España en los siglos XVI y XVII se da también como danza nacida en América. Igual proceso con el retambo o retambico. Danzas movidas, siempre sexuales... Hay además una constante analogía fonética entre los nombres de gayumbas, paracumbés, retambos, cachumbas, yeyés, zambapalos, zarambeques y gurrumbés, aludidos por los poetas del Siglo de Oro español, con los de rumbas, bembés, sambas, batiques, macumbas, guaguancós, candombes, tumbas, chuchumbés, carrumbas, yambús, que proliferaron en Cuba, en Argentina, en Chile, en México, en Brasil, en Colombia, y en donde quiera que hubo esclavos negros en América...³⁶.

Y ahí se mezclaban los ritmos negros con las melodías del romance y la póstuma presencia de “las sonajeras indias”, como las llamaban los cronistas, “amaridándose con las claves, las maracas, los bongoes, los tambores diversos, los instrumentos de percusión normal, de entrechoque, de sonido idiofónico”³⁷.

³⁴ R. Maíz: “A función político-ideolóxica da historia no discurso do nacionalismo galego”, *Actas do Congreso Internacional da Cultura Galega*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1992, pp. 107-116.

³⁵ R. González Echeverría: *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 29.

³⁶ A. Carpentier: *La Música en Cuba...*, p. 61.

³⁷ A. Carpentier: “El ángel de las maracas. Lo que la música moderna debe a América Latina”, *Visión de América*, Barcelona, Seix Barral, 1999, p. 132.

La facilidad musical del negro provoca su acercamiento a repertorios y espacios anteriormente exclusivos de los blancos. Cualquier cosa que “tocan” se transforma, se “mejora”, dando pie a lo que será para Carpentier la música cubana: popular, de salón, de teatro o, posteriormente, sinfónica. A las razones estéticas y laborales vino a sumar Carpentier la creatividad: a lo afrocubano se oponía lo “guajiro”, representativo de la música “blanqueada”, más noble, más melódica, más limpia, pero menos creativa: “el guajiro canta sus décimas con acompañamiento de tiple, pero no inventa música...; lo mismo ocurre con el zapateo”³⁸.

Nuevas perspectivas y coda

Tras la entrada en escena de las nuevas generaciones que florecieron entre la docencia de José Ardévol, el propio Carpentier saca, con las nuevas tendencias que siguieron, sus propias conclusiones:

[...] al cabo de algunos años, se vio que si bien las músicas primitivas, rústicas, elementales, suministraban un rico material en lo rítmico y lo temático, en modo alguno aportaban elementos de estilo... Descubrieron, entonces, que las romanzas, valeses, serenatas, danzas, contradanzas, canciones, producidas con tanta profusión, en nuestro siglo XIX, por músicos de una cultura limitada y un tanto provinciana, habían fijado una estilística dotada de una fisonomía propia³⁹.

En sus últimos ensayos, ya libre de estelas africanistas, sigue Alejo dándole vueltas al tema básico, tantas veces formulado ante la partitura de obras de vanguardia: ¿no existe el peligro de que perdamos nuestro acento nacional?; siempre quedará un resquicio de cubanidad en el uso de la percusión, en la disposición orquestal de los metales, auténtica tradición de las orquestas criollas:

[...] con las obras de Leo Brouwer y de Juan Blanco aportamos a la música contemporánea universal nuestro acento, nuestro acento vertido a nuevas técnicas, sin que por ello deje de ser nuestro acento. Podemos decir que en la gran corriente de la historia musical contemporánea, hemos puesto nuestras voces gracias a la obra de estos compositores jóvenes, que no son los únicos entre nosotros, aunque sí los primeros en haberse lanzado al terreno de una fecunda experimentación⁴⁰.

³⁸ A. Carpentier: *La Música en Cuba...*, p. 302.

³⁹ A. Carpentier: “Nuestra música menor”, *Letra y Solfa*. *El Nacional*, 28 de febrero de 1954.

⁴⁰ A. Carpentier: “Nuestro acento a la música contemporánea universal”, *Revolución y Cultura*, La Habana (enero, 1984).

A pesar de la gran dispersión y diversidad de sus escritos musicales, Carpentier nos resulta de una gran unidad y coherencia en su formulación de las cuestiones primordiales de cara a la crónica de la “cubanidad”: en un país libre de su carga histórica colonial; buscando en su interior, en el uso de su folklore, los elementos precisos para “hallar lo universal en entrañas de lo local”, como repite una y otra vez el cubano citando a Unamuno.

El relato histórico que acompaña tal pretensión es positivista en el método, y claro, limpio y transparente en la formulación, aportando al relato no siempre lo que gusta sino lo que interesa, lo que él propone como esencialmente cubano: con una base de primitivismo y de creatividad. Quedan, pues, minimizados en su discurso anterior a la victoria de la Revolución muchos protagonistas, géneros y estilos, por considerarlos colaterales al eje central de la transculturación de lo africano con lo español del romance; sin embargo, su posicionamiento, cuando ya no hay una lucha social de clases que se adscriban a una música determinada, cuando la línea nacionalista europea está ya agotada, y tras la desaparición de Roldán y de García Caturla, que deberían haber marcado la supuesta evolución del nacionalismo sinfónico, Carpentier se adaptará escuetamente a la realidad: convirtiéndose en cronista y animador de todo lo cubano que se exporta; tanto lo clásico como lo popular, abriendo las puertas de la etnicidad ideal a géneros “blancos”, a compositores antes marginados, a danzas de salón, etc., dando cabida en su club –cada vez, menos exigente y más abierto–, a todo lo que representase a cualquier sector de la “cubanidad”, sin discriminar a nadie..., ahora que, precisamente, con la Revolución, es tiempo de sumar, no de restar. Porque el Arte supone una lucha diaria y permanente por la renovación de la sociedad, y la obra de arte ha de ponerse a la mesa de todos los convidados, de otro modo la obra de arte no existe.