

Hacer Cuba con la música: la construcción de una identidad nacional cubana a través de la ensayística musical carpenteriana

Bernat GARÍ BARCELÓ
Universidad de Barcelona
bernatgari@hotmail.com

Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos surge la Palabra. Una palabra que ya es más que palabra. Una palabra que imita la voz de quien dice, y también la que se atribuye al espíritu del cadáver. Una sale de la garganta del ensalmador, la otra de su vientre. Una es grave y confusa como un subterráneo hervor de lava; la otra, de timbre mediano, es colérica y destemplada. Se alternan, se responden [...]. En boca del Hechicero, del órfico ensalmador, estertora y cae, convulsivamente, el Treno pues eso y no otra cosa es un treno-, dejándome deslumbrado por la revelación de que acabo de asistir al Nacimiento de la Música.

ALEJO CARPENTIER- *Los pasos perdidos*

RESUMEN

La proliferación de escritos teóricos e investigaciones en torno la figura de Alejo Carpentier y su novelística se hizo hecho notorio a lo largo de los años 80 e inicios de los años 90. No obstante, y tras un aplacamiento de la fiebre carpenteriana en los últimos años del siglo pasado, cabe apuntar que resulta pobre y exiguo el número de acercamientos de tipo interdisciplinario que se han realizado para con la obra general del autor. Con el presente artículo procedemos, por un lado, a diseccionar, analizar y presentar el ensayo capital de Alejo Carpentier *La música en Cuba*, cuya importancia, como una significativa parte de la ensayística del autor cubano, ha sido hasta ahora hartamente soslayada por la crítica; y a examinar, por otro lado, el proceso de confección de una identidad hispanoamericana, a la vez que nacional, a través de las páginas del ensayo que nos atañe. Procederemos, asimismo, a un ejercicio de intertextualidad relacionando *La Música en Cuba* con variadas obras de Carpentier donde también se desarrollan y se hermanan los conceptos de *música* y *nacionalismo*.

Palabras clave: Carpentier, música, ensayo, interdisciplinario.

ABSTRACT

The popularization of essays and theories that deal with Carpentier took place throughout the 80's and early 90's. However, after a smooth fever about Carpentier in the recent years of the last century, the number of such interdisciplinary approaches, which have already been made to the general work of the author, is, by far, poor and meagre. With this article we proceed, on one hand, to dissect, analyze and present the capital Carpentier's essay *Music in Cuba*, the importance of which as a significant part of the essays by the Cuban author has so far evaded critically, and to examine, on the other hand, the process of making a Latin American – and also national- identity, through the pages of the essay that concerns us. We will proceed, also, to an exercise in intertextuality linking *Music in Cuba* with various other works by Carpentier, which also develop and connect concepts such as music and nationalism.

Keywords: Carpentier, music, essay, interdisciplinary.

Sumario: 1. Introducción: canto ergo sum, 2. *La música en Cuba* o en busca del *hombre perdido*. 3. Coda: volver el ajiaco universal.

1. Introducción: canto ergo sum

Canto es libertad, idiosincrasia, afinidad revelada. La música es reflejo de los acontecimientos más importantes que vive un pueblo; es expresión de la civilización en su faceta más íntima y elocuente. No es en vano que el canto y la poesía lírica sean las manifestaciones más arcaicas de nuestras sociedades: la expresión primigenia del *decir* colectivo. “El canto nació con la palabra [dirá Carpentier]. Y la palabra fue, en sus orígenes, una expresión dotada de música, ya por onomatopeyas, ya por elección de sonidos simbólicamente representativos, ya por elección instintiva de sílaba dotada de calidad¹”.

Consciente del carácter ancestral y telúrico de la música y del canto (canto es *Verbo* en su estadio más puro y elemental), Alejo Carpentier consagraría gran parte de su vida y de sus esfuerzos al desarrollo de una identidad cubana e hispanoamericana, no únicamente a través de su novelística general, lo cual es ya historia sabida y mil veces contada, sino también y muy particularmente a través de su ensayística musical. La estudiosa Selena Millares apunta como “en un siglo convulso para las letras del *continente mestizo*, que se debate entre grandes dilemas –americanismo y universalidad, anticolonialismo e hispanismo, tradición y revolución, utopía y des-

¹ Chornik (2010), p. 124. Katia Chornik edita, en la citada tesis doctoral, un artículo inédito de Carpentier titulado *Los orígenes de la música y la música primitiva* de indiscutible belleza y valor.

encanto- Carpentier dedicó su vida y su escritura a la búsqueda de unas señas de identidad que garantizarían la dignidad de las letras hispanoamericanas²”.

En esta búsqueda del ser, la música se constituye, como vemos, en un elemento de marcada idiosincrasia y su trascendencia en la configuración de cualquier identidad cultural la deberíamos considerar eminente y capital. Toda comunidad se erige sobre unos elementos identificativos claros para los individuos que la conforman, como pueden serlo la lengua, el color de la piel, la religión o el canto. Benedict Anderson en su ya clásico manual *Comunidades imaginarias* apunta que “la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal³”; *compañerismo* que se sustenta, a menudo, en esos rasgos comunes de que son conscientes las entidades individualizadas de la imaginada comunidad, o en la necesidad antropológica del individuo de comulgar gregariamente junto con otros en pro de una ideología de tipo político o espiritual. En el fragmento inmediatamente posterior al citado, Anderson insiste en una de las líneas maestras de su ensayo recordándonos que cualquier noción de comunidad, nación o pueblo es una invención producto de delirios, de deseos o de quimeras: “En última instancia, es esta fraternidad la que ha permitido durante los dos últimos siglos que tantos millones de personas maten y, sobre todo, estén dispuestas a morir por imaginaciones tan limitadas⁴”.

Alejo Carpentier, conocedor de las particularidades históricas, sociales y culturales en las que amanece el continente americano a principios del XX tras unos muy genuinos y precoces procesos de emancipación, y conocedor también de la envergadura y de la importancia del canto y del componente musical en la confección, singularización y pulimento del ente identitario se enfrascará con tenacidad y determinación en la investigación, postulación y desarrollo de una prolífica y rigurosa ensayística musical. El propósito del ensayo musical carpenteriano trascenderá pues –como veremos- la voluntad académico-historiográfica de sistematización de los procesos musicales iberoamericanos, y se erguirá en estadio o excusa de reflexión identitaria y en un proceso de escudriño e indagación que permita delimitar *lo mestizo americano* (el ajiaco ortiziano⁵), concepto en el que cabe disgregar lo español de lo precolombino, y en el que cabe disociar lo afrocubano de lo europeo.

La música en Cuba (1946), *Tristán e Isolda en Tierra Firme* (1949) y otros textos breves como *El folklore musical* (incluido en el recopilatorio de escritos del autor titulado *Tientos y diferencias*, 1966) son algunos de los ensayos musicales fundamentales que analizaremos sucintamente en lo sucesivo. En estos, el autor desarrolla su propia percepción y asimilación de lo *cubano* y de lo *hispanoamericana-*

² S. Millares (2004), p. 7.

³ B. Anderson (2011), p. 25.

⁴ B. Anderson (2011), p. 25.

⁵ En su conferencia *Los factores humanos de la cubanidad*, el célebre antropólogo Fernando Ortiz se anticipa al concepto de transculturación y define lo cubano como un ajiaco: “Cuba es un ajiaco”. F. Ortiz (1940), p. 9.

no desde una heterogénea óptica que boga entre lo musicológico, lo historiográfico y lo antropológico. En armonía con este discurso ensayístico-sonoro deberíamos citar de pasada la holgada labor periodístico musical que emprende Carpentier a lo largo de décadas y que aquí no detallaremos pródigamente por falta de espacio⁶.

Más allá de lo sonoro, la labor ensayístico musical carpenteriana responde, como ya hemos apuntado, a la necesidad del hombre de encontrar su tiempo, su sitio y su función *en el reino de este mundo*, y a la insaciable avidez característica de nuestro autor -voraz comensal del festín cultural de la civilización occidental- que en su incansable afán por delimitar y sistematizar el *decir* hispanoamericano (cantado o no) viene a anclar una vez más en el mismo puerto tantas veces frecuentado: el del eterno *¿quiénes somos?, ¿de dónde venimos?, ¿adónde vamos?*

2. La música en Cuba o en busca del hombre perdido

La gran simbiosis étnico-cultural que tendrá lugar en territorio caribeño a lo largo de los siglos XVI y XVII ha llevado a varios autores, entre ellos a Carpentier, a bautizar la zona del Caribe como un segundo Mediterráneo donde vienen a converger culturas y civilizaciones hartamente divergentes: el mestizaje caribeño, cuna del nuevo hombre que poblará el continente americano; como cuna fue el mestizaje mediterráneo del primer ente latino. Apunta Rita Maeseneer que:

La diferencia estriba en que el Mediterráneo ha sido lugar de encuentro para pueblos más consanguíneos, mientras que en el Caribe se han mezclado, se han *malaxado* las grandes razas del mundo, las más apartadas, las más distintas. El Caribe no solo es otro Mediterráneo, sino que es un Mediterráneo otro, mestizo, criollo, a la vez inversión, prolongación y superación de lo mediterráneo europeo⁷.

Como una gran organismo vivo y brioso, esta América criolla desarrolla su naturaleza y su condición mestiza a través de una dialéctica estructural entre macrocosmos y microcosmos: la esencia simbiótica que se sabe característica idiosincrática del continente americano en un estadio general se halla en armonía con los contextos más nimios y dispares imaginables de la vida cotidiana del mestizo, como puedan serlo el contexto culinario o el contexto musical, entre otros.

El contexto culinario adquiere en las obras de Alejo Carpentier una importancia capital en tanto que se convierte en reflejo y paradigma del choque étnico-cultural

⁶ Las publicaciones periodístico-musicales de Carpentier se cuentan por centenares y empiezan con la labor del autor en La Habana durante los años 20 en revistas como *Cárteles* o *El país*, continúan en su etapa parisina durante los años 30 y culminan con su columna *Letra y solfa* en Caracas durante los años 40 y 50. Parte de estos artículos han sido recogidos en un recopilatorio de Eduardo Rincón titulado *Ese músico que llevo dentro*.

⁷ R. Maeseneer (2003), p. 181.

antes referido. En *La Consagración de la primavera*, por ejemplo, cuando se describen los pasos recobrados de Enrique junto con su pareja Vera en el retorno a la patria cubana, los amantes, que momentáneamente toman la mirada virgen y atónita del turista frente realidades exóticas, se extasían ante la cocina criolla que les brinda su retorno al hogar:

El ajiaco nuestro [...] es un plato que era como una ilustración complementaria de toda la historia del mal llamado Nuevo Continente. En una cazuela se *malaxaban* aquellos elementos que habían alimentado las razas criollas (... huasos, *cholos* y *huachinangos*, *negros*, *prietos* y *gentiles*, *serranos*, *calentones*, *indígenas*, *gente de color*, *morenos*, *mulatos* y *zambos*, *blancos porfiados* y *patas amarillas*, *tercerones*, *cuarterones*, *quinterotes* y *salta atrás*, los llamaban aquí, allá y más allá)⁸.

La comunicación con el texto ajeno (que se hace hermano en el ejercicio intertextual) en un autor tan cabal como Carpentier es una constante insoslayable. El fragmento precedente remite indefectiblemente a las palabras de Fernando Ortiz que define lo cubano como “mestizaje de cocinas, mestizaje de razas, mestizaje de culturas [...] Lo característico de Cuba es que, siendo ajiaco, su pueblo no es un guiso hecho, sino una constante cocedura⁹”.

El cocinero cubano y el músico criollo serán individuos que tendrán en común, a fin de cuentas, mucho más de lo que ellos mismos pudieran llegar a intuir e imaginar. Tanto el uno como el otro, desarrollarán su actividad creativa en pro de la felicidad del hombre -gustativa u olfativamente hablando; auditor o comensal-, y el resultado de sus esfuerzos se sabrá, en ambos casos, un compendio o un amalgama de elementos, *a priori* discrepantes, que vinieron a confluir en los mares del Caribe a lo largo de los siglos de la conquista.

Músico y cocinero son herederos de un bagaje cultural orgánico que conferirá a sus empeños respectivos una fragancia singular y única, una envoltura nueva y extraña: la del *decir* prodigioso y exclusivo del mestizo americano. “Dos culturas musicales [dirá Carpentier en su historia de la música cubana] –la una heredera del Occidente cristiano y de la tradición morisca; la otra, la elemental, construida en función de ritmos y percusiones considerados como valores en sí- se encontraban en esa encrucijada de rutas marítimas que era Cuba¹⁰”. De ahí que el *hombre perdido* que citábamos en el título de este apartado y que debiera ser, a nuestro modo de ver, ingrediente primoroso del *ajiaco* cubano y del *cantar* hispanoamericano -por su naturaleza ancestral y milenaria- sea el ente indígena, cuya herencia musical, como

⁸ A. Carpentier (2004 [b]), p. 247.

⁹ F. Ortiz (1940), p. 12.

¹⁰ A. Carpentier (2004), p. 56.

vemos, Carpentier siquiera menciona en su aproximación historiográfica a la música cubana y caribeña.

Lo cierto es que lo aborígen o lo indígena se constituye en el único sector de lo cubano que tristemente no puede ofrecer muestras y materiales musicales en estado puro o primigenio, ni siquiera a partir de rastreos arqueológicos. “La música india [comenta Carpentier] tiene que hacerse a base de hipótesis¹¹”. De ahí que Alejo Carpentier arremeta contra la obra musical del compositor cubano Sánchez de Fuentes el cual “nunca quiso aceptar lo negro de la música cubana, estimando, de modo un poco simplista, que podía disociarse de *lo blanco*. [Además] siempre sostuvo, a base de referencias históricas, que lo aborígen había dejado huellas en la música cubana¹²”.

Sánchez de Fuentes nunca reconoció la triste y palpable realidad que marcó el curso y devenir de la música cubana, o sea, el incontestable hecho de que el canto *telúrico* y vetusto del indígena, lo comúnmente conocido como “aborígen”, no nos haya sido legado. De hecho, no existe una sola prueba documental o testimonial que certifique su existencia y, por lo tanto, su trascendencia en la constitución de la música criolla es completamente irrelevante, por no decir ilusoria o inexistente.

No ha llegado a nosotros un solo instrumento o elemento sonoro apto a producir una escala musical, de donde debiera surgir una hipotética armonía indigenista. Así lo hace constar Alejo Carpentier: “los únicos instrumentos aborígenes que han perdurado son las *maracas* y el *güiro* –idiófonos similares a otros existentes en el África y que los negros traídos a Cuba, por lo mismo, adoptaron fácilmente¹³”.

El *groove* cubano será, en definitiva, producto de un arduo mestizaje musical donde lo europeo se enmarida con lo africano en unas suertudas nupcias caribeñas. Este maridaje no será siempre pacífico y suscitará a lo largo de los siglos enervados juegos dialécticos entre idearios *a priori* antagónicos.

El proceso de confección de la música criolla en la isla caribeña se desarrollará bajo los preceptos y los parámetros de una dialéctica hegeliana en tanto que se produce, a lo largo de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX, una confrontación tenaz y constante entre *tesis* y *antítesis*: lo aborígen y lo africano *versus* lo latino; o también, como veremos, lo folklórico y local *versus* lo universal. El resultado de esta oposición dialéctica es la de un discurso musical *mestizo* integrador de elementos sonoros y rítmicos heterogéneos (síntesis) que se constituirán, en definitiva, en el correlato o el reflejo del ente cubano y del individuo hispanoamericano.

Por lo pronto, quedaba establecido un hecho de importancia reveladora en lo referente a la confección definitiva de la música y del *canto* cubanos durante la época colonial, y es que la escasez de ejecutantes con un conocimiento exhaustivo de las

¹¹ A. Carpentier (2004), p. 279.

¹² A. Carpentier (2004), p. 282.

¹³ A. Carpentier (2004), p. 31.

estructuras musicales europeas o con una holgada destreza en el manejo del ritmo no permitió la discriminación racial o la segregación en el oficio del músico. De hecho, ya en 1553 existe en La Habana una orquesta de negros. Gabriel María Rubio Navarro en un exhaustivo estudio de tipo interdisciplinar titulado *Música y escritura en Alejo Carpentier* comenta lo siguiente:

Los datos del censo habanero de 1827 revelan que, de los 16.520 hombres blancos censados, 44 eran músicos, mientras que de los 6754 negros libres listados, lo eran 49. Proporcionalmente las cifras hablan por sí solas. La profesión de músico excluía la posibilidad de discriminación racial¹⁴.

Justo después, el citado autor alude a un detalle harto revelador que pasaremos a desarrollar en lo sucesivo:

Ahora bien, *la música no sonaba igual cuando la tocaban blancos que cuando la tocaban negros* [la cursiva es nuestra]. A las melodías de la península que debía ejecutar añadía el negro su ritmo y percusión peculiares. Según los postulados del afrocubanismo defendidos por Alejo Carpentier, la raíz del “ser cubano” residirá en esa síntesis de corrientes que venía produciéndose desde el siglo XVI¹⁵.

Podemos decir que primero el negro hace música blanca y sus aportaciones se reducen a una serie de marcas y señas distintivas incorporadas en el *groove* de lo que se está tocando. Como si de una suerte de intransigencia subrepticia o de rebeldía sigilosa se tratase, el afrocubano se resiste a la plena aceptación de la música blanca y quiere legar su rastro o su huella a las generaciones venideras –al menos en un estadio rítmico sonoro–: el arcano mensaje de los ancestros y de las loas se inculcará a los hijos través de la música del colonizador, que muy irónicamente se convierte en el huésped y portador del elemento africano. Dicho de otro modo: el afrocubano nutre la partitura europea con licencias interpretativas y contribuciones de tipo exclusivamente rítmico traducidas, en la mayor parte de los casos, en la progresiva desatención del ritmo fuerte del compás, que desde Europa ha recaído tradicionalmente en el primer tiempo de los compases en 2/4 y en 3/4, y en el primer tiempo y el tercero en los compases en 4/4¹⁶.

Solo cuando lo europeo se halle plenamente modificado y consolidado merced a las contribuciones rítmicas del afrocubano, el negro “esperará a que el blanco se

¹⁴ G. M. Rubio Navarro (1999), p. 37.

¹⁵ G. M. Rubio Navarro (1999), p. 37.

¹⁶ Recordemos que frente a esta concepción clásica y vertical de los tiempos fuertes y débiles, formulada desde los preceptos elementales del clasicismo europeo dieciochesco, el *swing* desarrollaría posteriormente una inversión del modelo clásico a partir de la proliferación de la síncope, el contratiempo y la variación acentual, convirtiendo el segundo y cuarto tiempo del compás en los tiempos fuertes.

incline sobre su mundo más secreto, para legarle el material melódico que lleva, potencialmente, dentro de sí¹⁷”.

La música popular que se va gestando en territorio cubano durante la época colonial a partir del citado proceso simbiótico adquirirá por momentos una fisonomía completamente original e innovadora, cuya fuerza arrolladora acabará absorbiendo, mutando y transfigurando una gran cantidad de elementos y aportaciones musicales de origen español y francés.

De hecho, cuando Igor Stravinsky estrena el sonado ballet *La consagración de la primavera* en París en el Théâtre des Champs-Élysées el 29 de mayo de 1912 con Pierre Monteux como director de orquesta -obra que se convierte en un gran escándalo y que genera un enorme rechazo entre el público asistente por la importante cantidad de elementos transgresores y atípicos que contiene a nivel rítmico, melódico y armónico-; es fácil percatarse de que lo cubano ya incluye de forma madura e integral todas esas novedades y concepciones que a nivel rítmico se proponen en el ballet del compositor ruso.

En definitiva, a través de las páginas de *La Música en Cuba*, se nos irá descubriendo, a modo de comparsa maravillosa, una gran familia de músicos y demiurgos sonoros que pueden considerarse los verdaderos artífices y fundadores del lenguaje nacional o del folklore cubano: desde el genésico Esteban Salas y Castro –primer compositor cubano ampliamente documentado-, al compositor Samuell –completamente profético en el desarrollo y asimilación de ciertas células rítmicas de marcada *africanía*-, o, ya en un estadio culminativo, Ignacio Cervantes: el músico más importante del siglo XX cubano según Carpentier que se sitúa “ en el final de una evolución de tipo nacionalista, que cierra su ciclo en el siglo pasado, sobre un género preciso, [...] donde la cubanidad es pura emanación del individuo sometido a una peculiar formación ambiental¹⁸”.

Este estadio folklórico, casi embrionario, de la música cubana es un primer paso hacia la constitución definitiva de un *canto* propio y privativo, inconfundible y original. No obstante, cabe remarcar que cualquier nacionalismo emergente suele enquistarse en un primer momento –y de manera transitoria- en este estadio primerizo o *nacionalismo primitivo* donde se canta lo exótico y lo estrambótico, antes que lo verdaderamente intrínseco y esencial. La labor novelística y ensayística de Alejo Carpentier no solo posibilitaría la paulatina transformación de la *novela regionalista* o folklórica en la novela moderna hispanoamericana –completamente universalizada-, sino que permitiría también la circunscripción de lo cubano en el atlas del mundo. “Es dentro, y no fuera, [dirá don Miguel de Unamuno en unos versos que

¹⁷ A. Carpentier (2004), p. 150.

¹⁸ A. Carpentier (2004), p. 226.

ahija Carpentier] [...] donde hemos de buscar al Hombre; en las entrañas de lo local y circunscrito lo universal; y en las entrañas de lo temporal y pasajero, lo eterno¹⁹”.

3. Coda: volver el ajiaco universal

Ecue-Yamba-Óh o la novela repudiada es la primera incursión narrativa del aquel entonces joven escritor Alejo Carpentier. La obra puede enmarcarse dentro de lo que comúnmente la crítica ha convergido en denominar *novela regionalista*, cuyas pilares se erigen sobre un *criollismo* fácil y esperable y sobre un *realismo socialista* que estuvo y que está muy de vuelta. Alexis Márquez Rodríguez imputa a la novela “un estilo torpe, en que los citados elementos –*criollismo* y *denuncia político social*- se expresan en medio de un aburrido convencionalismo nada convincente, y orientados por una suerte de populismo literario²⁰”.

Este pecado de juventud, cuya reimpresión el autor se ocupó de prohibir durante muchos años, es el perfecto ejemplo de lo folklórico que se queda en lo folklórico, de lo nacional expresado en un tono un tanto panfletario y superficial. En las *Conversaciones con Alejo Carpentier* de Ramón Chao el autor apunta que “al cabo de veinte años de investigaciones acerca de las realidades sincréticas de Cuba, me di cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero del mundo que había pretendido pintar en mi novela, había permanecido fuera del alcance de mi observación²¹”.

El músico o el escritor nacionalistas, hambrientos por expresar su ser, han de entrenar el ojo avizor para no quedarse en la envoltura o el cascarón, han de trascender aquello que entonan por tal de colocarse en la espalda misma del objeto cantado, para desde allí devolverle al espectador la esencia pura y primigenia del motivo trazado. Hay que evitar que la mente “tropiece por su vertiente habitual, gastada por el uso, y mediante un rodeo inesperado ponernos ante el dorso nunca visto del objeto de siempre²²”.

Estas son algunas de las líneas maestras que Carpentier desarrollará tanto en su ensayo *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, como en su extenso artículo *Del folklorismo musical*.

La idea de nación, tal y como la desarrolla Benedict Anderson en el susodicho manual, es un concepto hartamente moderno que no entra en vigor hasta bien entrado el siglo XIX. Durante los siglos renacentista y barroco respectivamente, la voluntad del artista era alcanzar lo *universal* y lo *eterno*, no quedarse en el canto de lo propio, lo exclusivo o lo particular. El afán por cantar y ensalzar lo nacional, en cambio, es un proceso connatural del XIX, que culmina -en último término- en el tercer tercio del citado siglo y en las puertas del siglo inmediatamente posterior, con es-

¹⁹ A. Carpentier (1987), p. 35.

²⁰ A. Márquez Rodríguez (1970), p. 15.

²¹ R. Chao (1988), p. 216.

²² J. Ortega y Gasset (1985), p. 1444.

cuelas tan variopintas como *Le Six* en Francia o *Los Cinco* en Rusia. ambas de marcada filiación nacionalista.

El ciclo final al que aspira cualquier *canto* es, fundamentalmente, el del abrazo con lo universal, conservando a su vez todo aquello que lo haga identificativo, particular y original. Alejo Carpentier ensalzará al músico brasileño Villa-Lobos por considerarle el ejemplo ideal de lo local circunscrito en lo eterno: folklore universal que al eruirse como discurso global deja de ser folklore para penetrar el alma colectiva y convertirse en mensaje de todos y para todos: “el acento nacional le surge, le brota [a Villa-Lobos], como debe ocurrirle al músico de raza: le viene de *dentro para fuera*²³”.

Con todo lo apuntado, se nos hace explícito y manifiesto el proceso de construcción de una identidad cultural cubana (la *cubanidad* tal y como la definiría Fernando Ortiz) a partir de la ensayística musical carpenteriana.

El ensayo musical de Alejo Carpentier ha sido, en el momento de la publicación del presente artículo, asunto escasamente desarrollado y sistematizado por el hispanismo. Con este escrito queremos reavivar el interés por la figura del autor cubano tanto en un sentido estrictamente interdisciplinar como en lo referente a la necesidad de un acercamiento riguroso y cabal a su ensayística general.

Cerraremos nuestro hilo argumental cediendo la palabra al sabio Alejo en su feliz intento por delimitar el concepto *cultura*, lo cual entronca abiertamente con todo lo comentado, examinado y diseccionado en los fragmentos precedentes:

Yo diría que cultura es: el acopio de conocimientos que permiten a un hombre establecer relaciones, entre dos realidades semejantes o análogas, explicando una en función de sus similitudes con otra que puede haberse producido muchos siglos atrás²⁴.

OBRAS CITADAS

- ANDERON, Benedict: *Comunidades imaginarias*, México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- CARPENTIER, Alejo: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, España: Siglo Veintiuno Editores, 1981.
- CARPENTIER, Alejo: *Ese músico que llevo dentro*, México: Siglo XXI Editores, 1987.
- CARPENTIER, Alejo: *La música en Cuba*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- CARPENTIER, Alejo: *La consagración de la primavera*, Madrid: Alianza Editorial, 2004 [b].

²³ A. Carpentier (2007), p. 395.

²⁴ A. Carpentier (1981), p. 17.

- CARPENTIER, Alejo: *Ese músico que llevo dentro*, Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- CARPENTIER, Alejo: *Los pasos perdidos*, Madrid: Ediciones Akal, 2008.
- CHAO, Ramón: *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- CHORNIK, Katia: *The Role of Music in Selected Novels and Associated Writings of Alejo Carpentier: Primeval Expression, Structural Analogies and Performance*, London: The Open University, 31 August 2010.
- MAESENEER, Rita: *El festín de Alejo Carpentier: una lectura culinario-intertextual*, Genève: Librairie Droz, 2003.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis: *La obra narrativa de Alejo Carpentier*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.
- MILLARES, Selena: *Alejo Carpentier*, Madrid: Síntesis, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José: *El espíritu de la letra*. Madrid: Cátedra, 1985.
- ORTIZ, Fernando: *Los factores humanos de la cubanidad*, La Habana: Revista Bimestre Cubana, marzo-abril de 1940, vol. XIX, no. 2, pp. [161] 186
- RUBIO NAVARRO, Gabriel María: *Música y escritura en Alejo Carpentier*, Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999.