



Representaciones culturales de América Latina y Caribe un análisis de *La música en Cuba* de Alejo Carpentier

Renata Pontes

Pontificia Universidad Católica de Chile

RESUMEN

En este análisis de *La música en Cuba* (1946), de Alejo Carpentier, discutimos la inclusión del *afrocubanismo* en la conformación de la música y la cultura cubana, en conexión con los debates del nacionalismo y del vanguardismo. Tanto en este libro como en la literatura de Carpentier resuena su visión del tiempo y el concepto de lo real maravilloso, relacionados con la «autenticidad» de América Latina. Al mismo tiempo, su posición sobre las tareas del escritor latinoamericano gana acento particular cuando la música se convierte en el principal elemento para forjar la nacionalidad. Esta obra, que propone el arte musical como la clave de la «originalidad» de la cultura cubana, también permite analizar el papel que cumplen los intelectuales, en una época en que la literatura “asumía un puesto central dentro de las fuerzas componentes de la cultura del país o de la región” (Ángel Rama, 1985).

Palabras clave: música; afrocubanísimo; vanguardismo; nacionalismo.

ABSTRACT

This analysis of Alejo Carpentier’s historiography *La música en Cuba* (1946) addresses the inclusion of *afrocubanismo* in the composition of Cuban music and culture in connection with the debates on nationalism and vanguardism. Carpentier’s vision of time and the concept of magical realism, related to the “authenticity” of Latin America, abound

throughout Carpentier's literature, and this book is no exception. Meanwhile, his position on the labor of the Latin American writer gains special emphasis as music becomes the principal element in the shaping of nationality. This work, which proposes that music is the key to the "originality" of Cuban culture, also analyzes the role played by intellectuals in an era in which literature "assumed a central position within the component forces of the country's or region's culture" (Angel Rama, 1985).

Keywords: music; afrocubanismo; vanguardism; nationalism.

*Quizás no deberíamos olvidar nunca
que el escritor es, ante todo, un productor*
Ángel Rama

¿Una historiografía, acaso, ficcional?

Alejo Carpentier define *La música en Cuba* (1946) como "la historia de la música cubana, primera que se escribe" (p.8). Sin pretensión de agotar el tema, este libro, según su autor, "logra establecer la continuidad del desarrollo de la música y de la cultura musical cubanas, desde sus primeras manifestaciones" (p.9), convirtiéndose en un punto de partida para los estudiosos del asunto. No obstante, sobre la proposición documental de este escrito, las primeras líneas del prefacio hacen dudar de su (de)limitación a una «información básica», una «visión panorámica», un «enfoque general» acerca de la música, como sugiere su autor:

"Huérfana de tradición artística aborígen, muy pobre en cuanto a plásticas populares, poco favorecida por los arquitectos de la colonia – si la comparamos, en este terreno, con otras naciones de América Latina – la isla de Cuba ha tenido el poder de crear, en cambio, una música con fisonomía propia que, desde muy temprano, conoció un extraordinario éxito de difusión. [Las cursivas se agregaron]" (Carpentier, 2004, p.5)

La abundante adjetivación introduce el argumento del relato. El punto clave de *La música en Cuba* es la excepcionalidad del material sonoro que, internamente, define la nacionalidad y, externamente, es capaz de «universalizar» su cultura. Al mismo tiempo, como se hace notar, la afirmación de la «originalidad» y «autenticidad» de la música cubana parte del reconocimiento de cierta carencia del aporte indígena y de las otras artes. Sobre la forma de narrar, la historiografía de Carpentier problematiza la idea de *cómo decir* un discurso historiográfico. La incisión de la ficción en la «objetividad» del relato es radical. Esto porque, a pesar de haber contado con documentos de primera mano, archivos de las catedrales, referencias perdidas, o de haber realizado una intensa y laboriosa investigación archivística en «un terreno casi virgen» (pp.7-9), es la aparición de la partitura del *Son de Ma'Teodora* lo que explica toda la historia de la música cubana: "Por

fortuna hemos sido providencialmente favorecidos por el *hallazgo del documento musical*, de la partitura, cuya carencia hubiera *reducido un libro de esta índole a la dimensión de una simple crónica*.” [Las cursivas se agregaron] (2004, p.7). Es perceptible como, desde el inicio del relato, el descubrimiento (no comprobado) del documento musical, no sólo da base a la conformación de la música cubana, sino que también legitima la veracidad del propio relato ya que, sin eso, la historiografía se reduciría a una «simple crónica». A los lectores, la fascinante conjetura estimula una pregunta: ¿Proponer una partitura musical como metáfora de la historia de la música (y de la cultura) cubana no es una hipótesis, acaso, ficcional? La dialéctica entre los dos discursos es un procedimiento narrativo. La constante remisión a esta partitura –que legitima la historia y el relato de la historia de Carpentier– es, asimismo, el principal recurso literario de *La música en Cuba*.

Latinoamericanismos

Como indica Anke Birkenmaier, un lado “hay que ver la belleza convulsiva de Breton y lo real maravilloso de Carpentier, a pesar de sus diferencias, en el contexto moderno de crisis general en la relación del individuo con la realidad y la búsqueda de la epifanía en la literatura (2006, p.137)”; por otro, se nota una clara distinción, por parte de Carpentier, entre el mundo europeo y el latinoamericano. En una de las correspondencias más estudiadas en la obra de Carpentier, su relación con el *Surrealismo*, se explicita esta dualidad. La noción de lo *real maravilloso*, motivada por el sentimiento de defraude frente al momento histórico, se diferencia claramente de la persecución de lo maravilloso por los surrealistas, ya que la noción de Carpentier está marcada por la comprensión de que lo mágico, en América Latina, es parte de la historiografía. En este sentido, en la conferencia «Lo barroco y lo real maravilloso», Carpentier asegura que mientras el Surrealismo buscaba lo maravilloso en los libros, a través de retóricas prefabricadas, “lo real maravilloso, en cambio, que yo defiende, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano.” (2007, p.148).

Desde la perspectiva de Carpentier, esa confrontación con lo nuevo, intrínseca a la realidad latinoamericana, impone la necesidad de renovar el lenguaje. Siendo así, el escritor, en la tarea de revelar este mundo –de describir las nuevas cosas que se presentan a sus ojos– debe apelar al barroquismo. Apoyado en la defensa de Eugenio D’Ors del barroco como constante humana, Carpentier asocia el concepto a la pulsión creadora, que regresa cíclicamente en las manifestaciones literarias, plásticas, arquitectónicas o musicales. El barroco, para Carpentier, es un arte que teme al vacío, a las ordenaciones geométricas y apela al adorno enriquecedor. El barroquismo, además, significa una actitud estética que niega la mimesis. Y así como trastrueca el concepto de *barroco*, reinterpreta lo *clásico*: “Luego lo clásico

es lo académico, y todo académico es conservador, observante, obediente de reglas; luego enemigo de toda innovación, de todo lo que rompe con las reglas y normas.” (2007, p.128). Si el espíritu barroco es siempre innovador, lo maravilloso también se entiende desde esta lógica: “Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso.” (2007, p.143)

La epifanía del son

En *La música en Cuba* Carpentier corrobora la creencia en el empirismo como herramienta de creación. Siendo así, para comprender los *modos rítmicos* –la nueva categoría musical sugerida en la historiografía– es preciso participar del ambiente de ejecución. Combinando su posición teórica con su forma de narrar, el *estado límite de la palabra* expresa la dificultad de explicar verbalmente. Asimismo, la epifanía del son revela lo más «auténtico» de la música cubana:

En cierta oportunidad, en una fiesta de santería dada en la barriada de Regla, les oímos tocar una marcha y un llanto de considerable duración, que eran verdaderas piezas, completas, equilibradas, hechas sobre el desarrollo, dentro del tiempo, de células rítmicas fundamentales. Pero debe señalarse que, en muchos casos, ese toque fundamental cobra la amplitud de un modo rítmico. En efecto: ¿cómo vamos a hablar de ritmo, propiamente dicho, cuando nos encontramos con una verdadera frase, compuesta de valores y de grupos de valores, cuya anotación excede el límite de varios compases, antes de adquirir una función rítmica por proceso de repetición? Cuando eso se produce –y es frecuente– estamos en presencia de un modo rítmico con acentos propios que nada tienen que ver con nuestras nociones habituales del tiempo fuerte y del tiempo débil. El tocador acentúa tal o cual nota, no por razones de tipo escansional, sino porque así lo exige «la expresión tradicional» de un modo rítmico producido. ¡No por mera casualidad los negros suelen decir que «hacen hablar los tambores»!... Piénsese ahora en el desconcertante efecto de movimiento, de palpitación interior, que se desprende de la marcha simultánea de varios modos rítmicos, que acaban por establecer misteriosas relaciones entre sí conservando, sin embargo, una cierta independencia de planos, y se tendrá una remota idea del embrujo producido por ciertas expresiones de la percusión batá!...”. (2004, p. 200)

La fascinación que provoca la irrupción del son se debe a la capacidad de emancipar (casi totalmente) la música cubana de las influencias del siglo XIX. El nuevo alcance de la percusión afrocubana –hasta ahora, confinada en barracones y cuarterías de barrio– permite que Cuba «invente un ritmo» y eleve sus recursos expresivos a la categoría de «valor universal» (Carpentier, 2004, p.165). Además, para Carpentier, el son es parte del movimiento de renovación de la música, que irrumpe en todo el mundo. En *La música en Cuba*, el nuevo ritmo es comparable a *Las bodas* de Stravinsky en estado rudimentario (166). Por otro lado, la riqueza e ímpetu del son están relacionados, principalmente, a la puesta en escena de la

fantasía del ejecutante: “El gran mérito del son está en que la libertad ofrecida por él a la espontánea expresión popular, propició la invención rítmica. Los valores se subdividieron y diversificaron dentro del compás. A partir de determinado momento, hubo verdadera creación. (Carpentier, 2004, p.168)

Gesta intelectual y nuevas representaciones

Ángel Rama, en su ya clásico *Transculturación narrativa en América Latina* (1985), sostiene que, establecidas en un momento de gran entusiasmo emancipador, las premisas que orientan la constitución de la literatura en el continente latinoamericano siguen vigentes en los períodos siguientes:

De tales impulsos modeladores (independencia, originalidad, representatividad) poco se distanció la literatura en las épocas siguientes, a pesar de los fuertes cambios sobrevenidos. El internacionalismo del período modernizador (1870-1910) llevó a cabo un proyecto de aglutinación regional por encima de las restringidas nacionalidades del siglo XIX, procurando restablecer el mito de la patria común que había alimentado a la Emancipación (el Congreso Anfictiónico de Panamá convocado por Simón Bolívar) pero no destruyó el principio de representatividad, sino que lo trasladó, conjuntamente, a esa misma visión supranacional, a la que llamó América Latina, postulando la representación de la región por encima de la de los localismos. (Rama, 1985, p.14)

Nos interesa destacar, del lúcido análisis que nos ofrece Rama, que el criterio de la representatividad, animado por las clases medias emergentes, permite apreciar el papel que se concedía a la literatura dentro de las fuerzas componentes de la cultura del país o de la región: “Se le reclamó ahora que representara a una clase social en el momento en que enfrentaba los estratos dominantes, reponiendo así el criterio romántico del «color local», aunque animado interiormente por la cosmovisión y, sobre todo, los intereses de una clase, la cual, como es propio de su batalla contra los poderes arcaicos, hacía suyas las demandas de los estratos inferiores”. (1985, p.15). Es así como los llamados «criollismo, nativismo, regionalismo, indigenismo, negrismo, vanguardismo urbano, modernización experimentalista, futurismo» terminan sirviendo para restaurar el principio de la representatividad, teorizado como condición de originalidad e independencia, en un esquema que, ahora, debía mucho a la sociología. (Rama, 1985, p.15)

Sobre la nueva función del intelectual latinoamericano, en Cuba, Jorge Ibarra (2002) asegura que desde la década de 1920 en la pintura, en la música sinfónica y en la poesía, y a partir de 1930 en la novelística, aparecen una serie de obras cuya orientación ideológica fundamental será nacional-popular. La aparición de estas obras, al mismo tiempo que implica un mayor grado de desarrollo y da cohesión a la comunidad cultural cubana, da cuenta de un desplazamiento clasista:

“La cultura de tipo nacional, elaborada por una intelectualidad que se arrogaba la representación ideológica y cultural del pueblo-nación, a partir de su sistema de valores peculiares, correspondía estructuralmente con la hegemonía que había ejercido ésta en el proceso de liberación nacional del 95 y con la dispersión y fragmentación ideológica que sufrirá el pueblo bajo los mecanismos de dominación neocolonial. (p. 420)

Ibarra también indica que la intelectualidad, al subrogarse ideológica, culturalmente en lugar de las clases fundamentales del pueblo-nación, en virtud de la función hegemónica que había desempeñado en las gestas independentistas, legitimará sus valores, psicología, lenguaje y concepción del mundo como los de la nación, en las obras de cultura nacional (2002, p. 421). En la conclusión de su estudio, el historiador observa que, a principios del siglo XX, la intelectualidad –tanto la de tendencias nacionalistas como la que permaneció bajo la influencia europea– manifiesta dos características principales: el rechazo a la penetración norteamericana y la no-incorporación de los valores populares en la producción literaria y artística. No obstante, apunta también que el nuevo rostro de la nación será captado fielmente por una nueva intelectualidad que surge entre 1923 y 1933, cuando la imagen del obrero, del negro, del machetero, de la mujer, del campesino y del desempleado hacen acto de presencia, por primera vez, en la nueva cultura de tendencia nacional-popular con vida propia” (2002, pp. 429-430).

Afrocubanismo, vanguardismo y transculturación en el nacionalismo musical

Considerando estos antecedentes, ¿qué papel cumple la afirmación afrocubanista? Carpentier empieza el capítulo XVI de *La música en Cuba* afirmando que la repugnancia de Sánchez de Fuentes –renombrado «folklorista» de la época– a la presencia de los «ritmos negroides» en la música cubana se explica como reflejo de un estado de ánimo muy generalizado, en los primeros años de la República:

Hacia tiempo que los negros habían dejado de ser esclavos. Sin embargo, en un país nuevo que aspiraba a ponerse a tono con las grandes corrientes culturales del siglo, lo auténticamente negro –es decir: lo que realmente entrañaba supervivencias africanas al estado puro– era mirado con disgusto, como un lastre de barbarie que sólo podía tolerarse a título de mal inevitable. En 1913 se prohibieron las comparsas tradicionales. Las fiestas religiosas de negros fueron objetos de interdictos. (2004, p.193)

Estos acontecimientos evocan el impacto social de la poesía «negra» en este período. No obstante, la innegable importancia política de incluir lo afrocubano en la conformación de la música nacional debe ser ponderada por la constatación de que este gesto atendía también a la necesidad de renovación estética y, al mismo tiempo, de proyección internacionalista del «folklore musical» cubano.

Proponiendo una combinación entre posturas éticas y estéticas, Carpentier da inicio al capítulo sobre Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla rescatando una época marcada por el fervor cultural, por los intercambios entre Europa y América y por la publicación de revistas que representaban una nueva manera de pensar y ver que sumergió a la juventud cubana en la fiebre de los *ismos*. En Cuba, en el mismo momento en que se «descubría» lo afrocubano, aparecía Amadeo Roldán. Bajo la influencia de Fernando Ortiz se exaltaron los valores «folklóricos» y, súbitamente, “el negro se hizo el eje de todas las miradas”. Los acontecimientos en Cuba son, al mismo tiempo, parte de un movimiento más amplio. René Depreste sintetiza esa tendencia en *Buenos días y adiós a la negritud* (1985):

Buscando una nueva identidad, artistas y poetas demandaron enseñanzas, sensaciones y emociones al «arte negro», al jazz, a los blues, a las danzas de Estados Unidos y del Caribe. En la misma época, paralelamente a ese interés de los intelectuales de Europa, llegaron a la escena del arte y de la literatura las inteligencias negras, como diría Nicolás Guillén, a hablar en negro de verdad. (p.23)

Elaborado en este contexto, Depreste define el concepto de *negrismo* como una denominación, un nuevo adjetivo, que conlleva un cambio de tratamiento del «tema» y «personaje negro», hasta este momento, invariablemente burlesco, fabuloso, mítico, decorativo, bucólico, o, en otras palabras, siempre falso, peyorativo y desvalorizado (1985, p.25). Sin embargo, es solamente a partir de la «cimarronería cultural», practicada por las «inteligencias negras», que se empieza: “[...] a *desracializar las relaciones sociales* y a descolonizar las trampas semánticas que la semiología colonial fabricó con las nociones de «blanco» y «negro», para designar los tipos sociales nacidos del sistema esclavista y de las relaciones sociales entre amos y esclavos de la plantación” (1985, p.25). De acuerdo con el punto de vista de Depreste, la actuación de un sector de la intelectualidad, tanto en Europa como en América, fomenta la inversión del signo negativo que acompaña la concepción de vocablo «negro» que, de larga trayectoria, ha sido muy funcional a la explotación colonizadora:

El negro, con su connotación peyorativa, su semiología somática, su «esencia inferior», su señalización tenebrosa, hará su aparición en las «literaturas negras», como resultado de la doble reducción mitológica que estructuró la falsa consciencia de una Europa «cristiana y blanca» y los estados de consciencia desesperada de los hijos de una África «pagana y negra». A partir de estos arquetipos platónicos del modo de relaciones fetichistas de la esclavitud, se tendrán todas las variantes burlescas del *negrismo* de plantación. (1985, p.26)

Teniendo en cuenta el tratamiento del negro en el campo artístico occidental, la compleja inclusión de este «personaje» en la cultura cubana genera polémicas en el interior de la isla. Como asegura Celina Manzoni, “[...] la poesía negrista

se constituye como una tensión que condensa el punto máximo de encuentro entre Vanguardismo y Nacionalismo.” (2009, p.16). Porque, al mismo tiempo que existe una moda de lo negro –como denota el artículo de la *revista de avance* «Moda y modos negros»– que significa originalidad, audacia, alegría, rebeldía, desacralización del canon anquilosado, la cuestión racial, en el ámbito antillano, va más allá de cualquier estética (Manzoni, 2009, p.16). A través de la propuesta de «armonización» de la aspiración espiritual del negro con la del blanco para la constitución de un nacionalismo único, –defendida en la *Revista de avance*– se niega el racismo blanco para afirmarse un «racismo negro». Como insiste Manzoni, esta ideología, en el sentido de mala consciencia, informa la contradicción y el límite del nacionalismo de vanguardia. Nueve meses después, la *Revista de avance* publicará «Cuba. Caso antillano» en que se defiende que el ennegrecimiento de Cuba es equivalente a su lenta decadencia y ruina intelectual: “En la línea de Ramiro Guerra y de Luis Araquistáin, el nacionalismo (contra el imperialismo) se apoya en «los iconos del miedo», que convirtieron a los afrocubanos en peligro para la comunidad blanca y, por extensión, para la civilización occidental. Es la frontera que no puede atravesar el nacionalismo del vanguardismo. Su límite y su fracaso.” (Manzoni, 2001, pp. 246-247)

En este complicado contexto, la defensa de lo afrocubano en *La música en Cuba* se realiza bajo la motivación principal de asegurar la excepcionalidad del material sonoro. Es la presencia del «genio musical innato del negro» –en palabras de Carpentier– que consolida la riqueza del «folklore» cubano, capaz de superar en importancia cualquier moda vanguardista traída de Europa:

[Sobre la fiebre de los ismos] En Cuba, no obstante, los ánimos se tranquilizaron con rapidez. La presencia de ritmos, danzas, ritos, elementos plásticos tradicionales, que habían sido postergados durante demasiado tiempo en virtud de prejuicios absurdos, abría un campo de acción inmediata, que ofrecía posibilidades de luchar por cosas mucho más interesantes que una partitura atonal o un cuadro cubista. Los que ya conocían la partitura de *La consagración de la primavera* –gran bandera revolucionaria de entonces– comenzaban a advertir, con razón, que había, en Regla, del otro lado de la bahía, ritmos tan complejos e interesantes como los que Stravinsky había creado para evocar los juegos primitivos de la Rusia pagana. [las cursivas se agregaron] (2004, p.204)

En el capítulo «Afrocubanismo», Carpentier refuerza esta posición afirmando que la desconfianza hacia todo lo negro no advertía que, bajo pésimas condiciones, se movía una humanidad que conservaba formas rítmicas y musicales muy dignas de ser estudiadas (2004, pp.193-194). Se suma a la preocupación artística – la necesidad de renovación y superación de las anquilosadas formas nacionales– la defensa del son como objeto transculturado. En esta perspectiva, la inclusión de lo afrocubano ya no será en su forma bruta. La contribución fundamental de lo

«negro» a la constitución de una fisonomía criolla será tan «auténtica» como mediada por un proceso anterior. Carpentier defiende en *La música en Cuba* que “el negro cubano perdió en contacto con el África, conservando un recuerdo cada vez más difuminado de sus tradiciones ancestrales” (p.195). En este sentido, ratifica el punto de vista de Arthur Ramos en *Las culturas negras en el Nuevo Mundo* (1937) que afirma la segregación y separación de las culturas en América como causa de la desaparición, casi total, de las instituciones primitivas. Ramos defiende en este estudio que el individuo, cuando aislado de su grupo cultural y puesto en contacto con otros grupos y otras culturas, tiende, en la segunda o tercera generación, a olvidar las culturas primitivas y a asimilar las nuevas con que ha entrado en contacto (Carpentier, 2004, p.194). Desde esta perspectiva, la «transculturación» del negro no sólo revela que “poco había quedado de las culturas primitivas de sus abuelos” (p.194). De acuerdo con Carpentier, también determina que: “[...] sólo el instinto –en este caso el instinto rítmico– de esos negros contribuyera a hacer evolucionar la música cubana en su primera fase, sin afectar la forma ni el acervo melódico existente.” (2004, p.194)

La fantasía del ejecutante: por la hibridez e improvisación en la interpretación del son

La gran contradicción de la historiografía de Carpentier se debe a la evidencia de que la formación del principal ritmo cubano supera la fórmula que le ofrece la famosa partitura del *Son de la Ma' Teodora*, en que las coplas de herencia española y los rasgueos de inspiración africana “puestos en presencia, originan el acento criollo” (2004, p.30). Para pensar el asunto, volvamos al inicio del relato. Defensor de los sincronismos históricos, Carpentier, en *La música en Cuba*, fomenta la necesidad de recuperar la tradición para explicar la «originalidad» y «auténticidad» contemporánea de la música cubana. En este esfuerzo, la exploración archivística, además de otras fuentes, revela lo africano como un elemento esencial de la *cubanidad*: “El hecho cierto es que, cuando aparecen, a fines del siglo XVIII, canciones cubanas estudiables y comparables por existir los manuscritos, o por haber sido editadas con posterioridad a la fecha de su difusión en la isla, nada se observa en ellas que no haya sido traído, de manera absolutamente comprobable, por influencias andaluzas y extremeñas, francesas o africanas”. (Carpentier, 2004, p.21)

Luego de observar los materiales, Carpentier indica como éstas «raíces originales» se entretrejen. En este sentido, el examen del *Son de la Ma' Teodora* –“la única composición que puede dar una idea de lo que era la música popular en el siglo XVI” (p.29)– resulta extremadamente interesante porque “revela, en el punto de partida de la música cubana, un proceso de transculturación destinada a amalgamar metros, melodías, instrumentos hispánicos, con remembranzas muy

netas de viejas tradiciones orales africanas” (2004, p.33). Las afirmaciones del primer capítulo demuestran que «la partitura» –que legitima la historia y el relato de la historia de Carpentier– le ofrece una fórmula conciliadora de inclusión del negro en el proceso transculturador. No obstante, es posible visualizar el papel que se le asigna a este sujeto en las conclusiones del mismo apartado: “El negro, situado en la escala más baja de la organización colonial española, aspiraba a elevarse hasta el blanco, adaptándose en lo posible al tipo de arte, de hábitos, de maneras, que se le ofrecía por modelo. Pero no por ello olvidaba su instinto de la percusión, transformando una bandola en un productor de ritmos.” (Carpentier, 2004, pp. 33-34)

No obstante, a contrapelo de esta explicación jerarquizadora, la admiración de Carpentier, al presenciar la complejidad sonora del son, evidencia la imposibilidad de emparejar el nuevo ritmo con elementos de fácil entendimiento, que no exigen la capacidad intelectual del interpretante. Se desconstruye el axioma “quien piensa no disfruta y viceversa”, que Leo Brouwer identifica en *La música, lo cubano y la innovación* (1989) como la contradicción básica de la división entre música culta y música popular (pp. 10-11). También se evidencia, en la recuperación de la música afrocubana, cómo el análisis de los componentes técnicos va concediendo lugar a una consideración de las circunstancias que rodea al creador. Si bien este elemento está siempre presente en las evaluaciones de Carpentier –en consonancia con la idea de relacionar el hecho musical a los demás aspectos sociales– lo excepcional de la perspectiva sobre lo afrocubano consiste en cómo el narrador establece contacto con un «mundo interior» muy distinto del suyo. Se expresa el intento de restar distancias y, a lo largo del relato, se percibe el esfuerzo por comprender el universo cultural negro. En este ejercicio, Carpentier capta, acertadamente, correspondencias entre la herencia africana en Cuba y modalidades de interpretación. Además, identifica que, en lo afrocubano, la vivencia del músico, su acúmulo teórico, no depende tanto de las circunstancias individuales, como en los compositores de raigambres clásicas, sino de las condiciones de una compleja colectividad.

Siendo así, el relato de Carpentier registra la densidad y heterogeneidad del mundo poscolonial, corroborando la hipótesis de un gran número de trabajos etnográficos recientes que han establecido que los «otros tiempos» no son meras supervivencias de un pasado premoderno: son los nuevos productos del encuentro con la propia modernidad (Chatterjee, 2008, p. 63). Por otro lado, los límites de su discurso coinciden con los límites de los nacionalismos, dando lugar a la crítica de Homi Bhabha a la representación de la nación en las tradiciones del pensamiento político y el lenguaje literario. Discrepando de un punto de vista que persigue la «unidad» en la construcción de la «cultura nacional» –que estimula

fórmulas históricas, sociológicas e, incluso, literarias– Bhabha indica que: “Encontrarse con la nación *tal como está escrita* implica poner de relieve una temporalidad de la cultura y de la consciencia nacional más acorde con el proceso parcial, sobredeterminado, por el cual el significado textual se produce mediante la articulación de la diferencia en el lenguaje [...] (2010, p.13)”. Este punto de vista pone en tela de juicio la autoridad de los objetos nacionales del conocimiento –la Tradición, el Pueblo, la Razón del Estado, la Cultura de la Elite, por ejemplo– cuyo valor pedagógico, a menudo, reside en el hecho de que son presentados como conceptos holísticos, situados dentro de una narrativa evolucionista de la continuidad histórica (p.13). En un movimiento inverso, Bhabha incita la necesidad de evocar el margen ambivalente del espacio-nación para refutar el supuesto derecho a la supremacía cultural y, asimismo, establecer “las fronteras culturales de la nación para que éstas puedan ser reconocidas como umbrales de contención del significado que, en el proceso de producción cultural, deben ser atravesados, borrados, traducidos.” (2010, p.15).

Asumiendo esa perspectiva, estimular una forma más híbrida de articulación de las diferencias e identificaciones culturales puede contribuir a expandir la fisura instaurada por los experimentadores cubanos. Desviándose de los caminos trazados por la crítica recalcada –que insiste en la filiación de estos autores al nacionalismo– habría que poner atención a otros aspectos de sus obras y resaltar la importancia del son en la lucha por la liberación del procedimiento y de la presión occidentalista, que educa para la previsión. Acaso en la ejecución del son se revela una expresión plenamente viva que, como nos asegura Leo Brouwer, concede a «la improvisación» y a la «forma abierta» el derecho de titularse el medio condensado de la más intensa comunicación (1989, p.36)

Referencias

- Arias, Salvador (comp.) (1977). *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana: Casa de las Américas (serie valoración múltiple).
- Bhabha, Homi K. (2010) «Introducción. Narrar la nación». En Bhabha, Homi K. (comp.). *Nación y narración. Entre la ilusión de la identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Birkenmaier, Anke (2006). *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Iberoamericana, Vervuert.
- Brouwer, Leo. (1989). *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Letras cubanas.
- Carpentier, Alejo (2004). *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.

- Carpentier, Alejo (2007). *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Chatterjee, Partha (2008). *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Buenos Aires: CLACSO.
- Depreste, René (1985). «Las aventuras del negrismo en América Latina». *Buenos días y adiós a la negritud*. La Habana: Casa de las Américas, pp. 19-34.
- Ibarra, Jorge. (2002) «Cultura nacional y nacional-popular en las primeras décadas de vida republicana». En *Ensayo Cubano del siglo XX. Antología*. Selección, prólogo y notas de Rafael Hernández y Rafael Rojas, Ciudad de México: FCE.
- Manzoni, Celina (2001). *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Manzoni, Celina (2009). «Vanguardia y nación en Cuba». Clase teórica, Universidad de Buenos Aires, 04 de junio de 2009.