

DE UNAS DESIGUALES NUPCIAS ENTRE *DOÑA LIRA* Y *DON BONGÓ*. TEORÍA DE UN ARTE MESTIZO A TRAVÉS DEL ENSAYO *LA MÚSICA EN CUBA* DE ALEJO CARPENTIER

BERNAT GARÍ BARCELÓ

Universidad de Barcelona

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 practicado para con la ensayística de índole musicológica del autor. Con el presente ensayo procedemos, por un lado, a diseccionar, analizar y presentar el texto musicológico *La música en Cuba* de Alejo Carpentier, cuya importancia, como una significativa parte de la ensayística general del autor cubano, ha sido devaluada por los integrantes del aparato crítico; y a examinar, por otro lado, cómo el ensayo musicológico sirve al autor como teoría programática para la consolidación de su novelística ulterior.

Palabras claves: Carpentier, Ortiz, ensayo, música, literatura.

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 musical essays of the author, is, by far, poor and meagre. With this essay we proceed, on the one hand, to dissect, analyse and present Carpentier's musical work *La música en Cuba*, the importance of which, as a significant part of the general essays by the Cuban author, has so far devalued by the members of the critical apparatus; and to examine, on the other hand, how the musical essay is used by the author as a programmatic theory for the consolidation of his subsequent narrative.

Keywords: Carpentier, Ortiz, essay, music, literature.



El negro se escurría, inventando, entre las notas
impresas. El blanco se atenía a la solfa.

ALEJO CARPENTIER

Al blanquecino azúcar llamó, don Fernando Ortiz, Doña Azúcar; y Don Tabaco llamó al habano, al cigarrillo, a la picadura en hebra, al puro, al colorado, al veguero, a la tagarina, a la breva y al rapé; muy al decir de Juan Ruiz que en el *Libro de Buen Amor* a la carne y a la tentadora lujuria bautizó Don Carnal, y a la cuaresma, al decoro, a la circunspección, y a la rancia e insulsa contención apodó Doña Cuaresma:

Blanca es la una, moreno es el otro [pontifica don Fernando sobre Don Tabaco y Doña Azúcar]. Dulce y sin olor es el azúcar; amargo y con aroma es el tabaco. ¡Contraste siempre! Alimento y veneno, despertar y adormecer, energía y ensueño, apetito que se satisface e ilusión que se esfuma, placer de la carne y deleite del espíritu, sensualidad e ideación (Ortiz, 2002: 139).

Acaso Nietzsche, señaló el cubano, creyó que el azúcar es lo dionisíaco y apolíneo el tabaco. Acaso Freud “llegó a pensar que el azúcar es narcótico y el tabaco erótico” (Ortiz, 2002: 153). Acaso don Quijote fue el fumador -fabricador de ensueños-, y Sancho -bajo el signo de azúcar- el zampabollos glotón.

Don Tabaco prefigura al negro, Doña Azúcar al blanco. Dice Ortiz que ella -azúcar- representa el caciquismo, la explotación obrera, la casta política, el neoliberalismo, la central azucarera (tan denostada por el Carpentier de *¡Écue-Yamba-Ó!*), la dependencia del capital foráneo, la autocracia mercantil, el esclavismo, penuria y miseria para el negro, opulencia y riqueza para el blanco. Dice de él -tabaco- que representa equilibrio, justeza, igualdad, autogobierno, ensueño y libertad.

El *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz se inscribe, indica Matías di Benedetto, “en la matriz de un programa intelectual, liberal y republicano, que pugnaba por crear los fundamentos ideológicos de la nueva nación a principios del siglo XX” (Di Benedetto, 2012: 2), y, conjuntamente con las obras de un Nicolás Guillén, un Mañach, un Juan Marinello, el joven Carpentier y otros intelectuales que integrarían el futuro y folklorizante minorismo, haría ostensible “su inserción en el conjunto de manifestaciones ideológicas que reivindican los derechos de la población afrocubana” (Di Benedetto, 2012: 3). El contrapunteo propone, pues, una relectura de la historia económica de Cuba en miras a postular un mo-

delo más justo y enriquecedor. Dirá Ramos que “recomponer la memoria de un pasado [es] particularmente necesario en épocas de rupturas” (Ramos, 1989: 228). Ortiz lo hace desde la disciplina antropológica e historiográfica: entenderse en el ayer para transformar la sociedad presente.

De ahí el requerimiento orticiano en pro de un modelo económico regido según la casuística de Don Tabaco, y no de Doña Azúcar, dado que el segundo modelo se sabe trasunto de vejación y maltrato, mientras el primero lo es de equilibrio armonioso: “en el azúcar el predominio extranjero siempre fue notable y en el presente casi exclusivo. El tabaco ha sido siempre más cubano que el azúcar por su nacimiento, por su espíritu y por su economía” (Ortiz, 2002: 210). Entonces, concluye Ortiz, “fácil es comprender cómo la unidad social productor del azúcar (ingenio y plantación), además de su carácter capitalista tenía que participar de cierto carácter feudalesco y señorial” (Ortiz, 2002: 215).

A través de las páginas de su historia de la música cubana, Alejo Carpentier, como Fernando Ortiz, no hace sino enfundarse una sotana y un rosario para convenir un nuevo y sacro casamiento, no el Don Tabaco y Doña Azúcar -cuya naturaleza llevaba rigiendo el macrocosmos caribe, en el plano mercantil, desde época inmemorial-, sino el de Doña Lira y Don Bongó, quienes emulando el entramado metafórico propuesto por el antropólogo representan, respectivamente, lo blanco y lo negro, lo armónico y lo rítmico, lo clásico y lo folklórico, lo apolíneo y lo dionisiaco¹.

Doña Lira es trasunto sonoro del occidente europeo, ergo representa el motete, el trino, el pentagrama, el violín, la viola, el violoncelo, la guitarra, el fagot, el clarinete, la flauta dulce, lo clásico, lo romántico, lo melódico, lo armónico, lo tonal, a Bach, a Mozart, a Beethoven y a Wagner -en ese orden-, cuyo correlato cubano se materializa en Salas, Saumell, Espadero y Cervantes -el músico-. Don Bongó, por su parte, es trasunto sonoro del occidente africano, ergo simboliza al negro y sus polirritmias, la pentatónica, el canto antifonal, el *griot*, el ñañiguismo, el tambor, la maraca, la batería, el sonajero, el *swing*, la caja, el bombo y el timbal.

¹ El musicólogo Radamés Giro ha reeditado, recientemente, el texto de Carpentier *La música en Cuba* (2013), anejando al mismo -bajo el epígrafe *Temas de la lira y el bongó*- todo un compendio de artículos y crónicas carpenterianas relacionadas con el ensayo mayor. De ahí que, con la venia del editor, nos permitamos el uso de las nociones *lira* y *bongó* para la confección de los imaginarios consortes de este desigual casamiento -*Doña Lira* y *Don Bongó*-, cuya naturaleza gobernaría, según lo prescrito por Carpentier en su ensayismo musicológico, el origen, desarrollo y culminación de la música cubana.

De la cópula *transcultural* entre Doña Lira y Don Bongó nace, en fin, el hijo, este es, el mulato, crisol de etnias, culturas y tradiciones; interpretando una música que también se sabe crisálida y compendio, *ajiacó* y sumario de los más ricos y variopintos paradigmas sonoros que han morado en el orbe. Recordemos que, lo sostiene Ortiz, “en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos” (Ortiz, 2002: 260), o sea, trátase de un nuevo e irreductible individuo. Dicha *transculturación* rítmico-sonora se encarna en el tratado carpenteriano a través de una holgada cantidad de músicos y géneros sonoros entre los que destacaríamos el *son*, la *contradanza*, el *tango*, Espadero, Ignacio Cervantes, Amadeo Roldán o Alejandro García Caturla, principalmente.

Esta es la principal tesis sostenida por el cubano a través de las casi cuatrocientas páginas de su historia de la música cubana: cópula de Doña Lira y Don Bóngo, sumario de moldes blancos -armónica, melódica y estructuralmente hablando- y rítmica negroide, de lo que resultará, por fin, una poética mestiza. Veámoslo a través de algunos ejemplos específicos tomados del tratado musicológico y seleccionados aleatoriamente sin ningún afán de sistematización, lo cual sería labor tan fatua como inútil por tautológica e inagotable.

Ya en su *Prefacio* a la propia obra Alejo Carpentier sugiere que “en todos los momentos de su historia, la isla de Cuba elaboró un folklore sonoro de una sorprendente vitalidad, recibiendo, mezclando y transformando aportaciones diversas, que acabaron por dar origen a géneros fuertemente caracterizados” (Carpentier, 2004: 10). Mismamente, en el primer capítulo del tratado *-El siglo XVI-* señala el autor que nada se observa en el sonido caribe “que no haya sido traído, de manera absolutamente comprobable, por influencias andaluzas y extremeñas, francesas y africanas”, para añadir en la misma página que “si algo, en la música cubana, está siempre fuera de todo misterio, es su vinculación directa con algunas de sus raíces originales, aun en los casos en que esas raíces se entretujan al punto de constituir un organismo nuevo” (Carpentier, 2004: 31). Más adelante anotará preciso y categórico Carpentier que “si las coplas son de herencia española, los rasgueos son de inspiración africana. Los dos elementos, puestos en presencia, originan el acento criollo” (Carpentier, 2004: 46). En la misma línea teórica, apostilla el autor, en un fragmento del primer capítulo, que podríamos tomar cual conclusión accidental o provisoria de su principal línea de hipótesis y conjeturas, que “la cubanidad de la música criolla es muy relativa todavía, en la primera mitad del siglo XIX. Se debe más a inflexiones, a modalidades de interpretación, a malicias superficiales, que a una cuestión de gráfica” (Carpentier, 2004: 32). Por cierto que el

principal artífice de esas inflexiones singulares y particularizadas es, por supuesto, el afro cubano o el individuo de tez negruzca.

No obstante, el primer gran caso de transculturación sonora postulado a través de las páginas de *La música en Cuba*, lo hallamos virtualmente en la sección última del primer capítulo, cuando, en el examen del *Son de la Má Teodora*, Carpentier describe la pieza en el punto de partida de la música cubana definiéndola cual “un proceso de transculturación destinado a amalgamar metros, melodías, instrumentos hispánicos, con memorias muy netas de viejas tradiciones orales africanas” (Carpentier, 2004: 49). En la misma línea, el pianista y musicólogo cubano Odilio Urfé refirió, años después, en una conferencia en la Biblioteca José Martí, impartida a 7 de noviembre de 1972, de que “el *son* es la síntesis más decantada y original realizada por nuestro pueblo y sus músicos más representativos, sobre la base del caudaloso fondo integrado por las transculturaciones españolas y africanas” (Urfé, 1972: 2). El propio Nicolás Guillén confiesa, en un diálogo con Nancy Morejón, que en algunos fragmentos poéticos propios aparecen personajes y motivos inspirados en algunos sones cubanos como el *Son de la Má Teodora* -no en balde que uno de sus más celebrados poemarios lleve por título *Motivos de son*-: “la influencia más señalada en los *Motivos*, -y señala el autor discretamente- al menos para mí, es la del Sexto Habanero y el Trío Matamoros [...] Hay quien menciona a Langhston Hugues, a la Má Teodora y hasta un tomito de guarachas cubanas” (Morejón 1994: 41).

En el segundo capítulo del tratado musicológico *-El siglo XVII-*, Carpentier describe las músicas asociadas a los actos litúrgicos y populares del momento, que acompañaban, por cierto, los alocados bailoteos de un público multicolor en las plazas de la capital santiaguera:

El negro tendría oportunidad de asimilarse melodías de la Península, aportando a su vez un elemento de enriquecimiento **rítmico y percutivo**. Dos culturas musicales -la una heredera del Occidente cristiano y de la tradición morisca; la otra, elemental, construida en función de **ritmos y percusiones** consideradas como valores en sí- se encontraban en esta encrucijada de rutas marítimas que era Cuba (Carpentier, 2004: 58) [la negrita es nuestra].

La tesis que postula que la música cubana es fruto de un casual acoplamiento entra la lira y el bongó será registrada por Carpentier en muchísimos pasajes más. Sin ir más lejos, el segundo ejercicio más evidente y plausible de *transculturación* rítmico-sonora (tras el *Son de la Má Teodora*) lo presenta el castrista en la disección del género *tango* en el segundo capítulo de su ensayo musicológico. Dirá taxativo el escritor que “en la *Guabina*, cantada en la Habana mucho antes de 1800, hallamos ya, perfectamen-

te definidas, las características del llamado *tango andaluz*" (Carpentier, 2004: 63), para añadir y concluir ulteriormente que "demasiadas son las razones que nos induce a creer que el ritmo del *tango* se conoció en América antes que en la Península, y que fueron los negros los principales responsables de su difusión" (Carpentier, 2004: 64). Años más tarde, en 1954, en su *Breve historia de la música cubana*, texto que reseña sucintamente lo que el ensayo madre, compilado en una enciclopedia ilustrada que abarca las artes, las letras y las ciencias de la historia cubana, anotará Carpentier que mucho se bailaba y [...] esto facilitaba considerablemente el proceso de fusión de lo hispánico con lo negro" (Carpentier, 1994: 60). El negro legó, a las generaciones venideras, un mensaje arcano oculto entre los tamborileos y polirritmias del bongó. Era, podría decirse, un rítmico modo de reivindicar la identidad.

La retahíla de ejemplos de esta índole pudiera redoblar o elevarse al cubo. En el capítulo VI del manual *-Introducción a la contradanza-*, verbi-gracia, Carpentier apunta que los negros franceses, llegados de Haití tras las sublevaciones lideradas por Bouckman -acontecimiento histórico que, por cierto, será escuetamente literatulado en la segunda de las cuatro partes que integran *El reino de este mundo-*; los negros franceses, decíamos, desempeñarían "un importantísimo papel en la formación de la música cubana -hecha de elementos heredados y transformados- por la aportación de un elemento rítmico fundamental, que se incorporó lentamente con muchos géneros folklóricos de la isla: el *cinquillo*" (Carpentier, 2004: 130). El *cinquillo* es, según Carpentier, y no yerra en el intento, un elemento de ascendencia africana y este, junto a otros elementos de índole rítmico-interpretativa también de oriundez africanoide, es el que generará la reconfiguración de las músicas blancas: "las modificaciones de géneros europeos por obra de ritmos africanoides, se operaba en la isla al calor de *modalidades de interpretación* -modalidades que no pasaban al papel sino al cabo de cierto tiempo-" (Carpentier, 2004: 133).

Mismamente, en el capítulo séptimo, dedicado a los negros, relata el autor que estos fueron "los creadores de una música mestiza, de la que toda raíz africana pura -en cuanto a melodía y ritmos rituales de percusión- ha quedado excluida" (Carpentier, 2004: 143). Según Carpentier, el negro añadía "un acento, una vitalidad, un algo no escrito, que *levantaba*" (Carpentier, 2004: 141). De ahí que en el ensayo «América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música» se hable también de la inflexión particular, el acento, o "el lirismo venidos de *adentro*" (Carpentier, 1981: 175).

En la misma línea teórica, explicará el autor en el capítulo noveno de su ensayo madre *-Espadero, el romántico-* que "Gottschalk [antecedente de Espadero] fue, por lo tanto, el primer músico que utilizó en una partitu-

ra sinfónica la batería afrocubana -intento que solo volvería a cobrar realidad en 1925, con la *Obertura sobre temas cubanos* de Amadeo Roldán” (Carpentier, 2004: 203). Se reincide una vez más en el mismo patrón: el talante del *griot* negro cocinando musicalmente en un hogar de fogones y hornillos de ascendencia europea -del negro, el ritmo, lo dionisiaco; del blanco, la armonía, lo apolíneo-. Más tarde, también referirá el autor que “la *contradanza* se encontraba al final de una evolución de tipo rítmico y melódico -ritmo negro, melodía europea- que había durado más de ochenta años” (Carpentier, 2004: 225). Inclusive, cuando el cubano pasa a describir las propiedades del *danzón* relata que este “tal y como se tocó a partir de 1880, es una mera ampliación de la *contradanza*, con las puertas abiertas a todos los elementos musicales que andaban por la isla, cualquiera que fuese su origen” (Carpentier, 2004: 238), agregando después -extraña finura- que “dentro de los hábitos auditivos del cubano se incluye una noción clara de las escalas pentatónicas chinas que, muy a menudo, aparecen en las danzas arrabaleras” (Carpentier, 2004: 238). No en vano, indicaría Ortiz, años después, en su tratado *La música afrocubana* que “en la música de Cuba han podido confluír cuatro corrientes étnicas, que *grosso modo*, pueden denominarse *india, europea, africana y asiática*, o también *bermeja, blanca, negra y amarilla*” (Ortiz 1974: 37), si bien agrega justo después que las culturas por él felizmente compendiadas bajo el rótulo de *bermejas* no han legado ningún elemento rítmico o sonoro apto a ser considerado en lo que a la configuración definitiva de la música criolla atañe.

Los ensayos musicales de Ortiz y Carpentier se hallan, como vemos, en los preámbulos de un itinerario reflexivo de índole musicológica que entronca con las teorías más oficialistas de la historiografía musical caribeña en la actualidad. En ese sentido, sus aportaciones en el ámbito disciplinar de la musicología son absolutamente pioneras. Tratados como *Caribbean currents. Caribbean music from rumba to reggae* (1995) de Peter Manuel, *Músicas del Caribe* (1998) de Isabel Leymarie, o *Music of the Caribbean* (1996) de Beverly Anderson se hallan también en vías de identificar, desde variopintas perspectivas, “las raíces europeas y africanas de los ritmos” (López de Jesús, 2003: 19).

Finalmente, según Carpentier, es “gracias al *son* [que], la percusión afrocubana, confinada en barracones y cuartearías de barrio, reveló sus maravillosos recursos expresivos, alcanzando una categoría de valor universal”, rememorando así el trayecto suscrito por don Miguel de Unamuno -de raigambre manifiestamente martiana y romántica- que conducía el arte de lo específico a lo ecuménico, de lo local a lo universal, de lo *uno* a lo *diverso*, y viceversa, en un itinerario de ida y vuelta y de abajo a arriba. Esa senda, inexcusable y forzosa según el autor, por la que habrán de encauzarse las huellas del artista latinoamericano, hacedor de una poética mesti-

za, hallará su perfecto correlato en la obra de Amadeo Roldán que “siguiendo el camino inevitable para todo el que trabaja dentro de una órbita nacionalista, se desprende del documento folklórico verdadero [...], para hallar, dentro de sí mismo, motivos de catadura afrocubana” (Carpentier, 2004: 315). Lo mismo para Alejandro García Caturla que halló “una síntesis de todos los géneros musicales de la isla, dentro de una expresión propia” (Carpentier, 2004: 321). Puede decirse que ambos compositores se hallan, en definitiva, en el ciclo culminativo de la tesis mestiza postulada por Carpentier en *La música en Cuba*. El nacionalismo musical debe de ser, según el autor, de factura “cosmopolita” -entre comillas por cuanto su cosmopolitismo es un paneuropeísmo al uso en la línea de Mazzini, Texte o Brunetiè-re. En lo que pertoca al caso cubano, cabe reubicar el elemento negroide en un organigrama de tez blancuzca en aras de humanizarlo y *desfolklorizarlo*.

Tal noción, apenas desarrollada, en el tratado diacrónico del autor, será generosamente desembrollada en su ensayística musicológica en formato breve, en escritos como *Tristán e Isolda en Tierra*, donde nos recuerda el castrista que el único método apto para *fixar y cantar* el *epos* mestizo es el del “hombre hallado dentro y no fuera, lo universal en lo local, lo eterno en lo circunscrito” (Carpentier, 1949: 11), o en *Del folklorismo musical* en donde rememora Carpentier que “la corriente nacionalista folklórica que se afirma en nuestro continente en los alrededores del año 1920 - fecha en que Villa-Lobos se halla ya en plena producción- respondió a un proceso lógico, que expuse ya, hace años en mi libro *La música en Cuba*” (Carpentier, 1974: 47), para añadir, ulteriormente, que “los grandes monumentos musicales, aquellos que transformaron la fisonomía de la música en distintas épocas, poco o nada debían al folklore, sino a la expresión personal, síntesis de herencias culturales y raciales” (Carpentier, 1974: 49). O, finalmente, en *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música* afirma el cubano que la música caribe se constituye según “modos de cantar, de tañer los instrumentos, de manejar la percusión, de acompañar las voces [por parte del afrocubano, entiéndase]”, o, “a la inflexión peculiar, al acento, [...] -factores estos mucho más importantes que el material melódico en sí” (Carpentier, 1981: 175). Asimismo, es en este ensayo en donde Carpentier acuña, en detrimento de los posicionamientos teóricos esencialmente folklorizantes de Lydia Cabrera o Fernando Ortiz, las consideraciones subsiguientes:

Invirtiendo la escala de valores establecida por compositores latinoamericanos cuyas obras quedaron, por lo general, al margen de la historia de la música universal -esa es la triste verdad-, nos encontramos con que, por parte de ellos, hubo un malentendido inicial en cuanto a los enfoques de la música un tanto respetuosamente calificada por ellos de folklórica [...]. Pero

no vieron esos menesteres de clerecía que cuando una música se nos muestra en “estado puro” de función ritual primigenia, no puede ser considerada todavía como música, puesto que ahí el significante responde a un significado debido a nociones que hemos perdido (Carpentier, 1981: 165).

Empiezan a esbozarse entonces, en los fragmentos que preceden al presente, algunas de las contradicciones que desunen el primer Carpentier -activo copartícipe del minorismos y del folklorismo más exacerbado- del Carpentier maduro, este es, el que nace en el ensayismo de cariz eufónico o sonoro de los años cuarenta.

De ahí, por cierto, las reticencias de Fernando Ortiz para con el ensayo *La música en Cuba* de Alejo Carpentier: “el estudio de la música afrocubana es, pues, muy difícil y **está por hacer** [...] el reciente libro de Carpentier sobre *La música en Cuba* es una acertada apreciación de sus perspectivas históricas y **globales**” (Ortiz, 1974: 169) [la negrita es nuestra], por cuanto el castrista obvió de modo deliberado todo un bagaje sonoro de raigambre africanoide que sí estimó y ponderó con justeza y ecuanimidad Fernando Ortiz a través de su ensayística de calado musicológico -*La música afrocubana*, en cabeza-. Huelga decir que a través de las cuasi cuatrocientas páginas que ostenta el ensayo diacrónico del autor, en la sección dedicada al análisis y estudio del afrocubanismo musical, Carpentier se explaya apenas veinte páginas, lo cual es indiciario de una teoría sonora y mestiza –blaqueadamente mestiza- según pautas y preferencias muy íntimas.

Leonardo Acosta, en *Música y descolonización*, indica que con mucha frecuencia “encontramos libros que ostentan un título a la vez sencillo y abarcador: **Historia de la música**. Una simple ojeada al «índice general» de cualquiera de ellos basta para comprobar que se nos ha dado otra cosa: una historia de la música occidental” (Acosta, 1982: 13). Ocurre algo parecido con *La música en Cuba*, rótulo bajo el cual se engloban toda una serie de paradigmas sonoros de ascendencia europea, que desplazan el folklore afrocubano a un plano episódico. La obra de Esteban Salas o Espadero, por ejemplo, a la que Carpentier consagra decenas de páginas, se rigen por una imitación al uso del canon sonoro clásico y romántico, respectivamente, y como muestras, estamos ante todo un subconjunto de piezas de naturaleza francamente menor, en parangón a las sonatas de un Hayden o un Beethoven. La teoría programática sobre un arte mestizo que Carpentier desarrolla a través de las disquisiciones de *La música en Cuba* se sabe, en fin, profundamente jerárquica por cuanto suele supeditar a la *melos* blanca, el acento negro.

Vemos, en conclusión, que la transculturación musical postulada por Carpentier en *La música en Cuba* no deja de ponderar el elemento negro cual correlato de la otredad. La rítmica negroide pasa, en definitiva, a reubicarse en un entramado de elementos más complejos -estructural y armónicamente hablando- cuya simiente cabe buscar en el Viejo Continente. Ernesto Martín Ghioldi, en un breve opúsculo sobre la transculturación en la novela *Concierto barroco*, señala que a fin de cuentas, “ningún elemento del sistema cultural fuente es reproducido de la misma forma una vez que es admitido en la cultura receptora. Estas situaciones de intercambio cultural son, como en *Concierto barroco*, de proyección recíproca y, por lo general, asimétricas” (Martín Ghioldo, 2007: 118). De ahí resulta, por tanto, la música cubana, con un poco más de Doña Lira que de Don Bongó, el cual, en última instancia, no hace sino reubicarse para aportar el rasgo distintivo y el acento particular.

Tales nupcias, desiguales en esencia, se proyectarán en el itinerario narrativo del autor desde *El reino de este mundo* en adelante y, más particularmente, en un plano musicológico en su novelita *Concierto barroco* y en la obra *La consagración de la primavera*, si bien tal problemática ya no es asunto a desarrollar en el presente ensayo.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA:

- Acosta, Leonardo (1982): *Música y descolonización*, La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Di Benedetto, Matías (2012): «Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar de Fernando Ortiz: ¿un ensayo vanguardista?», *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, del 7 al 9 de mayo de 2012*, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, pp. 1-6.
- Carpentier, Alejo (1949): *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, Harvard: Poetique Musical, Harvard University Press.
- (1974): *Tientos y diferencias*, La Habana: Contemporáneos.
- (1981): *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid: Siglo XXI Editores.
- (1994): *Temas de la lira y del bongó*, La Habana: Letras Cubanas.
- (2004): *La música en Cuba*, México: Fondo de Cultura Económica.

- (2011): *El reino de este mundo*, Madrid: Alianza Editorial.
- Martín Ghioldi, Ernesto (2007): «Situaciones de transculturación a través de expresiones artísticas en *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier», *Antropol.Sociol*, 9, pp. 105-199.
- J. Anderson, Beverly (1996): *Music of the Caribbean*, Nueva York: The McGraw-Hill Companies, Inc., College Custom Series.
- Leymarie, Isabel (1998): *Músicas del Caribe*, García Miranda, Pablo (trad.), España: Akal Ediciones.
- López de Jesús, Lara Ivette (2003): *Encuentros sincopados. El caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Manuel, Peter (1995): *Caribbean currents. Caribbean music from rumba to reggae*, Filadelfia: Temple University Press.
- Morejón, Nancy (1994): «Conversación con Nicolás Guillén», en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, La Habana: Casa de las Américas.
- Ortiz, Fernando (1975): *La música afrocubana*, Madrid: Biblioteca Júcar.
- (2002): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid: Cátedra.
- Ramos, Ángel (2003): *Desencuentros de la modernidad en América latina en el siglo XIX*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Urfé, Odilio (1972): «Bosquejo histórico sobre el origen y desarrollo del complejo musical y coreográfico del son cubano», ciclo de conferencias en la Biblioteca José Martí, 7 de noviembre de 1972.