

**"DEL FOLKLORISMO MUSICAL" DE ALEJO CARPENTIER:
SOBRE EL ENSAYO Y SUS GRIETAS**

**"DEL FOLKLORISMO MUSICAL" BY ALEJO CARPENTIER:
ON THE ESSAY AND ITS FISSURES**

BERNAT GARÍ BARCELÓ

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA - UNIVERSITAT DE BARCELONA

Resumen: La reflexión que sigue trata de visibilizar uno de los ensayos musicales menos conocidos de Alejo Carpentier: "Del folclorismo musical", publicado junto a otros escritos en el volumen *Tientos y diferencias* en 1966. Se trata de un texto breve, de apenas quince páginas, que logra, sin embargo, definir de manera nítida las coordenadas en las que se tensiona la propuesta teórica del autor. Por su concisión y por su poder de penetración el ensayo consigue sintetizar las claves de lectura de otros textos menos accesibles, como *La música en Cuba*, más aún, revela las limitaciones y aporías que Carpentier dejó sin resolver en su intento de redirigir la

antropología de Fernando Ortiz y las teorías musicales de Sánchez de Fuentes hacia una musicología menos esencialista. A lo largo de mi recorrido rastrearé este proceso para mostrar que el camino tomado por Carpentier era irremediabilmente aporético, acaso porque asumió inconscientemente el registro de sus precursores o, tal vez, porque, en el fondo, no llegó a desembarazarse de los presupuestos sobre la cubanía que aterrizan en el seno del Grupo Minorista cubano a finales de los años veinte.

Palabras clave: Carpentier, ensayo, musicología, nacionalismo.



Abstract: The following reflection aims to bring into the spotlight one of Alejo Carpentier's lesser-known musical essays: "Del folklorismo musical". Published along with other writings in the 1966 volume *Tientos y diferencias*, Carpentier's essay is a brief piece of just fifteen pages which nevertheless manages to lay out with real clarity the central ideas around which the author's theoretical proposal revolves. Due to its conciseness and the depth of its insight, it succeeds in synthesizing the key ideas of other less accessible texts, such as *La música en Cuba*, and furthermore reveals the limitations and aporias that Carpentier left unresolved in his at-

tempt to redirect the anthropology of Fernando Ortiz and the musical theories of Sánchez de Fuentes towards a less essentialist musicology. Throughout this piece I will trace the course of this process to show that the path taken by Carpentier was hopelessly aporetic, perhaps because he unconsciously assumed the register of his forerunners or, perhaps, because he had not, deep down, rid himself of the assumptions about what it means to be Cuban that first found expression within the *Grupo Minorista* at the end of the 1920s in Cuba.

Keywords: Carpentier, essay, musicology, nationalism.

1. Palabras preliminares. Unos textos al margen de todo.

Muchas veces el examen de unos pocos textos en apariencia marginales, racionados por aquí y por allá con aparente desdén, anticipan las claves de una novela futura. Es lo que ocurre con los escritos musicales de Alejo Carpentier que, de entrada, parecen poca cosa, cuya dimensión literaria sería lícito incluso poner en duda si nos atenemos a una lectura meramente formal. Su mecánica fría, técnica, por momentos desapasionada, su tono engañosamente aséptico, además del sistema de citas y remisiones con el que el autor certifica sus credenciales como musicólogo, pueden alentar esa empobrecida percepción. A lo sumo, les reconoceremos cierta fresca narrativa, una ambición desmedida a nivel referencial o cierto valor como anecdotario brillante, inteligentísimo, pero poco más.

Un buen ejemplo, tal vez el mejor, sería el de *La música en Cuba* (1946), trabajo pionero dentro del campo de la musicología caribeña —cf., por ejemplo, Castellanos (1988) o Acosta (1982)—, que, sin embargo, no ha suscitado muchas adhesiones en el terreno de la literatura académica si se toma en consideración la superpoblación de artículos existentes sobre la novelística del autor. A este ensayo se lo menciona a veces de modo apresurado, a regañadientes, como referencia obligada, pero paradójicamente desatendida, indicando que ahí hay algo, si bien no suele entrarse a detallar ni el qué ni el cómo, no se nos dice si poco o si mucho, pero algo, sea lo que sea, parece que hay. Valgan dos o tres ejemplos para ejemplificar esa mecánica de menciones a vuelapluma. Müller-Bergh, en un clásico estudio sobre la obra de Carpentier, anticipa que el lapso de tiempo que transcurre entre la primera no-

vela del autor, *¡Écue-Yamba-Ó!* (1933), y la segunda, *El reino de este mundo* (1949), su periodo más prolífico como musicólogo, ha de leerse como una “larga época de estudios, periodismo, crítica musical” (Müller-Bergh, 1972: 32), que prefiguran una poética por venir. También Gabriel María Rubio Navarro, en *Música y escritura en Alejo Carpentier*, indica que “el trabajo investigador y musicológico, por ejemplo, realizado en la confección de *La música en Cuba* (1946) le sirvió [a Carpentier], según reconoce él mismo, como entrenamiento y maduración para *novelas futuras* [el énfasis es propio]” (Rubio Navarro, 1998: 100), o, por citar otro caso, Graziela Pogolotti, actual presidenta de la Fundación Alejo Carpentier, aduce, en *El ojo de Alejo*, que la ingente labor de hemeroteca que Carpentier realiza para la preparación de *La música en Cuba* fue “ese eslabón necesario para el tránsito de las ideas y de la cultura en *El reino de este mundo* y en *El siglo de las luces*” (Pogolotti, 2007: 85).¹ Esa retórica de atajos y desplazamientos forzados ha sido el registro habitual de la literatura crítica. Salta a la vista, no obstante, que bajo el manto de esos discursos inconexos se coincide en la remisión a una misma palabra: “futuro”. Por lo general, se apela al porvenir, a una novela que esperamos, y que solo será explicable genéticamente regresando a los ensayos musicales, marcadores de una transición del regionalismo literario de *¡Écue-Yamba-Ó!* (1933) al cosmopolitismo de *El reino de este mundo* (1949), un cosmopolitismo dentro de unos límites bien estrechos como veremos enseguida.

No ha sido costumbre, pues, leer *La música en Cuba* o *Tristán e Isolda en Tierra Firme* como textos programáticos, menos aún como ensayos literarios. Lo curioso, sin embargo, es que en estos textos Carpentier escribe sobre literatura sin escribir sobre literatura. Le vemos remolcando ideas de aquí y de allá, trabajando a destajo con materiales inéditos (partituras, diarios personales, crónicas, etc.), inscribiendo referencias musicales dentro de un amplio abanico de interlocución que conecta el territorio de la vanguardia musical con la problemática identitaria de la cubanía, incluso, parece estar describiendo, desde la música, su legado literario, sobre todo, el de su primera novela, *¡Écue-Yamba-Ó!*, un texto primerizo, muy impactado todavía por la vanguardia europea, que el propio Carpentier tildó de meras “escalas y arpeggios de estudiantes” (Carpentier, 1983: 26), esa mecánica insulsa, pero necesaria, por la que ha de pasar cualquier neófito de la solfa.

Mi propósito, sin embargo, en este artículo, no es centrarme tanto en los ensayos musicales de mayor envergadura, *La música en Cuba* o *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, sino en otro ensayo muy desatendido, citado, muchas veces, de pasada, sin darle la importancia que merece, y omitido, tantas otras, en los estudios especializados en la narrativa de Carpentier desde una perspectiva musical. Me refiero, en concreto, al escrito “Del folklorismo mu-

¹ Véanse, también, Márquez Rodríguez (1970: 10), Wilfredo Cancio (2010: 16) o Leonardo Acosta (1981: 27-28) entre otros.

sical” (1966). Si me centro en este texto es porque he examinado *La música en Cuba y Tristán e Isolda en Tierra Firme* en otros artículos preparatorios – Garí Barceló (2015), Garí Barceló (2016) y Garí Barceló (2020)–, pero, también, porque creo que este ensayo tardío ofrece, en un formato sucinto, un marco conceptual que puede resolver los interrogantes más apremiantes que sobrevuelan la propuesta musicológica del autor y, también, porque sintetizan las claves de un escrito tan poco leído, probablemente por su extensión, como *La música en Cuba*. No solo eso, por su nitidez terminológica, la lectura de este texto favorece una comprensión del límite que Carpentier no supo eludir en su teorización de la música caribeña, límite que, más pronto que tarde, iba a extrapolarse a su obra literaria.

Parece que solo el tiempo todo lo cura y que la distancia crítica que imponen las buenas vejeces (recordemos que entre *La música en Cuba* y “Del folklorismo musical” media un arco ni más ni menos de dos décadas, y que Carpentier ostenta la poca halagüeña edad de cincuenta y dos años cuando escribe este segundo texto) llevan al autor a un cambio de registro. En “Del folklorismo musical”, Carpentier se arma de valor, obvia muchas de las redundancias que copan el espacio de *La música en Cuba*, ha perfilado su armamentística como ensayista, no ha de demostrar nada a nadie (menos aún a sí mismo) y consigue cierta soltura, cierto brío, y una competencia óptima para ir al meollo, a la esencia, como si solo con el paso de los años hubiera podido perfeccionar su ojo crítico, su escucha atenta de una realidad sonora que conoce mejor que nadie. Estos juicios no pretenden impugnar su obra anterior, pero como laboratorio de ideas, *La música en Cuba* se ramifica sin control, desplegando una prolija miriada de *proper names*, de partituras, de análisis técnicos, que no sin dificultad se le pueden atragantar a un lector poco familiarizado con la música cubana; se mencionan no escasos compositores (Esteban Salas, Espadero, Ignacio Cervantes, Amadeo Roldán, etc.) que podrían resultar, de forma injusta, poco seductores, por no decir insignificantes. Aunque en ese gesto de escritura está en juego también la política de *La música en Cuba*, una política sostenida en la lógica del desvío, del descenramiento de la mirada, por más que sea a costa de la claridad y la distinción.

Pues bien, trataré de ofrecer, de forma sumaria, las claves de la musicología de Carpentier desde ese otro texto de madurez porque creo que es una puerta de entrada razonable a un proyecto tan colosal y poco conocido como el de su ensayística musicológica, además de una forma pedagógica de rastrear los límites de su programa ideo-estético.

2. “Del folklorismo musical”, el ensayo y sus grietas.

2.1. Música folklórica y música popular: la (mala) resolución de un equívoco.

Cuando Carpentier publica *Tientos y diferencias*, en 1966, difícilmente se le

escapa su colocación privilegiada en el campo literario hispánico. El primer gran estallido de bibliografía crítica sobre la prosa carpenteriana, que se expande de manera ininterrumpida hasta principios del siglo XXI, tendrá lugar en los setenta. Valgan de ejemplos el célebre homenaje al autor coordinado por Helmy F. Giacomani, de 1972, la primera revisión integral de su narrativa por Klaus Müller-Bergh, del mismo año, o la tesis de Alexis Márquez Rodríguez, *La obra narrativa de Alejo Carpentier*, de 1970. Pero es desde mediados de los 60, sobre todo, después de la traducción de *El siglo de las luces* al francés por la editorial Gallimard, cuando empieza a captarse cierto movimiento y el goteo de producciones críticas se vuelve imparable. Las reseñas sobre la obra de Carpentier por Pere Gimferrer, en *El Ciervo*, la de Leopoldo Azancot en *Índice*, o la de Julio Manegat, en *El Noticiero Universal*, las tres de 1966, son solo síntomas, pruebas de un reconocimiento que poco a poco trascenderá el ámbito de las letras hispánicas.

Carpentier escribe, entonces, desde la comodidad de quien se sabe un escritor consagrado y desde el convencimiento de que lo que diga no caerá en saco roto. Es en este contexto en el que habría que inscribir la colección de ensayos *Tientos y diferencias* (1966). Estos escritos son un podio ideal desde el que es posible observar cómo se lee, o cómo se relee, el autor, o para captar las líneas teóricas que decide actualizar y privilegiar, como tratando de anticiparse a la escritura académica con el ánimo de mediatizarla, de indicarle los atajos que es conveniente transitar. El montaje y colocación de los distintos ensayos dista mucho, pues, de ser un acto irreflexivo y oculta un plan cifrado del que apenas quedan rastros e indicios. El autor trabaja a destajo y realiza una síntesis de sus temas principales, de los cuatro puntos cardinales de su prosa: música, mestizaje, barroquismo y socialismo. Su pretensión es armar un *ars* poética o, por qué no, como he hecho notar, una autofiguración autoral. Da la impresión de que Carpentier echa la vista atrás y aprovecha este espacio para poner orden en una obra que está adquiriendo dimensiones incontrolables; se dispone a revisar, a releer, a actualizar su herencia. Es desde este contexto que habría que entrar en el ensayo “Del folklorismo musical”, el segundo de *Tientos y diferencias*.

“Del folklorismo musical” es un texto breve, de apenas quince páginas, casi nada, que logra definir de forma nítida las coordenadas en las que se tensiona la propuesta musicológica del autor. Para Carpentier, serán las interacciones entre música culta y popular, entre lo popular y lo folklórico, entre la cultura europea y la afrocubana (todo lo situado visiblemente en la frontera entre campos semánticos) lo que ha disparado una serie de equívocos sobre qué es el folklore, y en las páginas de su escrito trata de destensar esa serie de malentendidos.

En contra de la creciente mercantilización de las expresiones autóctonas, tema al que García Canclini dedicaría un extenso apartado, años más tarde, en un clásico como *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (2001 [1990]), y en contra de la agotante pretensión de asimi-

lar el folklore y lo popular, de confundir lo propio con lo impropio, como diría Carpentier, el autor retoma en este ensayo ciertas tesis que, décadas atrás, había fraguado en las páginas de *La música en Cuba* al hilo del debate identitario sobre qué es lo cubano y cuál es la tradición originaria sobre la que reposa la música cubana. Dicho debate no está exento de polémica, se inscribe dentro de un entramado que trasciende la teorización musicológica y al que no le son ajenos ni la retórica esencialistas ni un nacionalismo del que el autor no logró desembarazarse desde su participación, en la década de los veinte, en el Grupo Minorista.

El posicionamiento del autor en dicho escrito interesa porque resulta anómalo, por no decir aporético, es decir, al tratar de echar luz sobre un equívoco terminológico y delimitar los contornos de lo popular y lo folklórico, Carpentier, como veremos, termina sentando en su teatro de operaciones un problema mayor: el del dogmatismo nacional-identitario. De hecho, bregando con el nacionalismo musical se deja vencer por otra forma sutil y menos explícita de nacionalismo, criticando un lenguaje que acaba por incorporar en su ideario, quedando atrapado, en fin, en la aporía que ha creado sin saberlo. A este problema regresaré más adelante, por ahora trataré de esclarecer su reflexión para mostrar que, a fin de cuentas, es su punto de partida lo que le lleva al callejón sin salida del nacionalismo musical.

Dirá Carpentier, al principio de su ensayo, en un fragmento que vale la pena citar prolijamente, que

en muchos países (y que no son de los menos importantes del mundo) el folklore musical y danzarino se halla totalmente extinto. Esto es lo que no entienden algunos alentadores de *lo popular* cuando, por espíritu de imitación, pretenden exaltar, explotar, valorizar folklores nacionales donde los folklores nacionales son casi nulos, pertenecen al pasado o tienen, en sus manifestaciones actuales, un escasísimo valor. Países hay, en Europa y América, donde se alimenta un folklore ficticio, de grabaciones eruditas, de interrogatorios impuestos a *informadores* muy ancianos, cuya memoria conserva las palabras de alguna copla de otros días; o, lo que es peor, se pretende mantener un folklore campesino donde una industrialización intensa, la formación de comunidades tecnificadas puestas en contacto directo con la opereta, con la música profesionalmente producida, hace absurda la misma palabra de *folklore* [los énfasis son del autor] (1974: 37-38)

El pasaje merece la máxima atención. Que se produzca esa remisión a un “folklore ficticio”, vinculado a renglón seguido a un “folklore campesino”, obedece a la voluntad del autor de deshacer lo que parece un oxímoron. En Cuba, según dirá Carpentier a lo largo de su obra, lo folklórico armoniza con el acervo cultural afrocubano y solo con él, pero, bajo ninguna circunstancia, con lo que más tarde ha dado en denominarse música popular, o criolla, las

habaneras, por ejemplo, cuyo tejido es parte del entramado de resonancias europeo. Que ese “folklore campesino” haya sido conectado a una serie de formas de socialización musical y de instrumentación indiscutiblemente ligadas al tonalismo es, para Carpentier, un error de cálculo si lo que se persigue es un proceso de diferenciación, de descolonización musical. Lo que se pone en juego ahí, de modo secreto, sutil, es la polémica que el autor habrá mantenido a lo largo de su vida con el compositor y musicólogo Sánchez de Fuentes, quien defendía lo que para Carpentier era una concepción errónea de lo nacional, una idea discreta, pero embarazosa, por no decir falsa, sobre el origen de la música cubana.²

Esa dialéctica ya había sido transitada, años atrás, en escritos marginales como “Los valores universales de la música cubana”, publicado en el número de mayo de 1930 de *Revista de La Habana*, artículo en el que Carpentier opone el folklore afrocubano a esa otra concepción “ficticia” de lo nacional: “se escribían [decía el autor] boleros que eran bambucos disfrazados. Criollas sin la menor autenticidad [...] la música de inspiración vernácula ignoraba toda nerviosidad, todo alarde rítmico de verdadera esencia folklórica” (1994: 155).³ El mandato de Carpentier de cifrar el origen de la música cubana en un lugar distinto despeja de su itinerario géneros como la criolla, el bolero o la habanera. Es ese gesto de exclusión lo que explica la escasa atención que el autor dedica a la música popular norteamericana, lo que pone en jaque, por ejemplo, al jazz.

Birkenmaier sostiene que esos juicios de valor con la música popular cubana son parecidos a los que Theodor W. Adorno dirigió contra la industria cultural en la primera mitad del XX: “prueba contundente de su falta de interés por lo propiamente “popular” [...] es el hecho de que en su libro *La música en Cuba*, [Carpentier] dedica tan solo las últimas tres páginas a este tema” (2006: 206-207). Si bien la correlación Adorno-Carpentier puede parecer fortuita y, de hecho, su horizonte referencial dista de ser similar, lo que anuda sus esferas de

² Puede consultarse, a tales efectos, una síntesis de este proceso en Garí Barceló (2015b) o Garí Barceló (2019).

³ Tras la publicación de *La música en Cuba* el alejamiento retórico de Carpentier de la órbita del Grupo Minorista cubano y de la etnomusicología de Ortiz adquiere consistencia física, tangible, como lo prueba el epistolario personal de Carpentier y su posicionamiento teórico (cf., a tales efectos, Garí Barceló, 2015: 118-130), y, sin embargo, ambos musicólogos coinciden en su refutación de las tesis de Fuentes. En *La música afrocubana*, sin ir más lejos, Ortiz indica 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* [...] todas esas culturas han tenido influencias evidentes en la formación de la música cubana, salvo las llamadas *indias*. Las influencias de las otras culturas genéricamente señaladas como *blancas* y *negras* han sido importantísimas, intensas, permanentes y muy variadas.” (Ortiz, 1974: 37-38)

creación es la sospecha lanzada contra la industrialización, la técnica y la modernización, un entramado de nociones con un ancho asiento en la prosa de Carpentier, en novelas como *¡Écue-Yamba-Ó!* (1933) o *Los pasos perdidos* (1953), en libretos inconclusos como *The One All Alone* (cf., de nuevo, Birkenmaier, 2006), que el autor había de escribir para Edgar Varèse, o, por qué no, en ensayos como el presente. Pero regresemos a “Del folklorismo musical”.

Del fragmento que citaba al principio se sigue que a Carpentier le preocupa el secuestro de la música cubana por esas ficciones sobre el origen que desencadenaron los estudios de Sánchez de Fuentes, si bien él no logrará salirse por la tangente del esquema que contradice, tal vez porque asume ese lenguaje y porque no logra articular su propia idea de un origen compartido desde cauces menos esencialistas, raciales. Ese es el sentido de esa alusión a tradiciones que intentan “valorizar folklores nacionales donde los folklores nacionales son casi nulos”. Aquí el dardo vuelve a ser otra vez para Sánchez de Fuentes, quien trató de documentar en el son cubano rastros amerindios, un “espíritu de melancolía” ligado a los areítos (Sánchez de Fuentes, 1939: VII), idea que goza de particular predicamento en la primera mitad del XX.⁴ Para Carpentier esa lectura que fragua la ilación entre música campesina y música amerindia no entra ni con calzador. Si quedaran rastros de música aborigen en la isla podría hablarse legítimamente de folklore, pero no parece que sea esa la fortuna de Cuba. Para que haya recreación, participación de un pasado cultural, se precisa de una materia prima, de la herencia, y todo parece indicar que la cadena de transmisión fue amputada por el impacto de la colonización, cuya violencia cercenó zafiamente las formas musicales preexistentes. No hay, pues, prueba empírica –y vale la pena recordar que el marco manejado por Carpentier y Sánchez de Fuentes es positivista en sentido rankeano– que sostenga dicha relación. Si Carpentier pretende, sin embargo, alejarse de la órbita folklorista del Grupo Minorista y de la musicología de Fernando Ortiz, mientras rompe con las tesis fuentianas, deberá cimentar su discurso desde algún otro lugar, sobre algún tipo de agente que no sea ni el amerindio ni el afrocubano, por lo menos no el afrocubano en los términos que lo reivindicó Ortiz.

¿Cómo resolver, sin embargo, la aporía de crear un espacio de enunciación que sea propio e impropio a la vez? Si Cuba, y, por lo general, el Caribe, según Carpentier, no ha sido un lugar propicio para el rebrote de rastros musicales amerindios, en parte, porque el impacto de la colonización, en términos de des-

⁴ En un pasaje de *La música en Cuba*, por poner un ejemplo, Carpentier elabora una lectura alternativa (y no por ello menos desacertada, como probaron años después Muguercía y Bahrs) del *Son de la Má Teodora* con el ánimo de refutar la tesis indigenista de Fuentes: “Sánchez de Fuentes [diría Carpentier], fiel a una convicción meramente personal, que le llevó al más cerrado de los callejones sin salida, quiso ver una “influencia aborigen” en ese gracioso y lindo canto” (2004: 43).

trucción material y simbólica, fue colosal, y, en parte, porque los paisajes sonoros de colonos y esclavos absorbieron las formas musicales preexistentes, entonces, la música cubana solo podrá construirse desde un afuera, desde Cuba, pero, a su vez, desde otro lugar, aquí, pero, también, allá, a través de una semántica fronteriza que pueda disparar un nuevo relato de origen.

Ese “afuera” podría plantearse en términos de ruptura, de descolonización *avant la lettre*, tratando de desplazar o desfigurar la semiótica musical de los colonos desde músicas no occidentales, o, con mayor prudencia, desde un posicionamiento fronterizo, transcultural, que participe de distintos entramados referenciales, remolcando y movilizándolo distintas esferas de creación, y en donde el punto de sutura sería el mestizaje. La primera solución es la que Carpentier recorre en los años veinte en el seno del Grupo Minorista cubano, en una defensa del folklore afrocubano como condición de posibilidad de la música nacional, la segunda es la que se entona en los ensayos de madurez, en *La música en Cuba* y *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, primero, y, años después, en ensayos como “Del folklorismo musical”. Su andadura en el Grupo Minorista le condujo al callejón sin salida de un nacionalismo intransigente, del que han quedado obras como *¡Écue-Yamba-Ó!* o los libretos escritos para los ballets de Amadeo Roldán, de las que el autor toma distancia desde su ensayística de madurez y en sus correspondencias personales. En cambio, la reformulación de su musicología le llevaría a *El reino de este mundo* y las novelas posteriores, en las que se cifra la posibilidad de una música universal, inspirada en la *Weltliteratur* goethiana.

Lo que no se ha resuelto todavía en este ensayo es la cuestión de cómo se formula ese “universal” y cuál habrá de ser el punto de referencia de una música cubana distinta, diferenciada de la de Occidente, pues es eso y no otra cosa lo que se busca: “una música que tuviera un aspecto *distinto* de la de Europa —y acaso, por ese camino, un aspecto propio—” (Carpentier, 1974: 48). El resto de pasajes del ensayo intentan resolver esta cuestión y son los que abocan a Carpentier a la situación aporética antes mencionada.

2.2. El “universal” carpenteriano: forma y limitaciones.

En “Del folklorismo musical”, Carpentier enfila todas estas cuestiones dirigiéndose, primero, una autocrítica. El autor se había mostrado esquivo y receloso con sus compañeros de generación desde hacía años. En 1949, el mismo año en que se publican *Tristán e Isolda en Tierra Firme* y *El reino de este mundo*, había dirigido una misiva a Rodríguez Feo donde se muestra particularmente displicente: “el espectáculo de mi generación (la de 1927) me irrita bastante” (Rodríguez Feo, 1989:17). No es menos conocida su repulsa por su primera obra *¡Écue-Yamba-Ó!*, lastrada por el estigma de un regionalismo maniqueo, por cierto abuso de “metáforas, de símiles mecánicos, de imágenes de un aborrecible gusto futurista y por esa falsa concepción de lo nacional que teníamos entonces” (Leante, 1972: 22). En “Del folklorismo musical” se vuelve a la carga si cabe con mayor contundencia.

cia:

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* [...] Treinta años de trayectoria folklórica nos habían flexibilizado, ciertamente. En la aventura habíamos adquirido oficio y prestancia. Pero los huapangos mexicanos, el *cinquillo* cubano, las cuecas chilenas, las chacareras argentinas, los candombes brasileños, habían dado todo lo que podían dar. Una reunión internacional de compositores latinoamericanos no podía transformarse en una mera confrontación de emblemas locales (Carpentier, 1974: 47-49).

El prurito étnico del compositor, que embadurnaba su partitura con ritmos graciosísimos, inflexiones melódicas tomadas en un trabajo de campo, con exotismos singularísimos dio de sí resultados poco halagüeños, muy por debajo de lo que se espera de una gran obra: “hacia el año 1940 [indica Carpentier] [...] nos dimos cuenta de que lo rapsódico nos apartaba de los verdaderos problemas de la composición” (1974: 48). ¿Cuáles son esos problemas que habrían de acuciar el espíritu del músico cubano? No ha de sorprender que para el autor son los mismos que movilizaron la inteligencia de un Wagner, un Beethoven, un Schubert o un Bach, en su voluntad de forjarse una autonomía, de lograr un lenguaje propio, diferenciado, que no sucumbiese al dictado de las modas o, peor aún, del terruño. Debo insistir en el hecho de que Carpentier recibió desde pequeño una formación clásica en piano y armonía, no tiene otra vara de medir que la administrada por Occidente. De ahí que su marco de interlocución, en este ensayo y en otros, sea tan amplio, a menudo, incluso, aparentemente contradictorio.

Se llevan a colación, como modelos, a Debussy, Wagner, Villa-Lobos, Stravinski, Bach, Beethoven, básicamente, porque se persigue un ensanchamiento del sistema, mezclando la *melos* europea, como la denomina Carpentier, con la rítmica afrocubana, para facilitar otros modos de escucha y comprensión, otras (re)lecturas de los clásicos occidentales (cf., por ejemplo, la reapropiación del legado wagneriano en *Tristán e Isolda en Tierra Firme*). Se persiguen, a ojos vista, una serie de encuentros que reactualicen la tradición occidental en suelo cubano hibridándola con el universo rítmico de los afrocubanos. De este modo, la línea visiblemente mestiza y arbitraria de su propuesta, con esa ilación sutil de referentes musicales en apariencia disímiles, tiene que ver, pese a su aparente asistematicidad, con una voluntad de trastocar los códigos, de modificar los protocolos de escucha y composición, generando similitudes, extrañas familiaridades, encuentros fortuitos, en los que los clásicos occidentales son normalizados e inscritos en el interior de una dialéctica que reúne a propios y extraños. Parece poco plausible, pues, hablar, en Carpentier, de descolonización *stricto sensu*, o de poscolonialismo, en la línea de Miampika (2005), porque habría que asumir, primero, el camino irremediabilmente aporético que se ha tomado. Veámoslo.

La ruptura con la tradición occidental, para Carpentier, solo es viable desde la juntura, desde la participación simultánea en distintas esferas de comunicación musical, como corrobora, también, Isabel Abellán (2018: 99). No por otras razones Villa-Lobos, Stravinski, Edgar Varèse o García Caturla tienen tanto poder de penetración en su ensayística. Son puntos de referencia, por su carácter transterritorial, transcultural, como puede certificarse desde obras como *La consagración de la primavera*, de Stravinski, *Amériques*, de Varèse, o las bachianas brasileiras, de Villa-Lobos.

¿Es posible, sin embargo, sabotear el sistema de tonos y semitonos de los europeos manteniéndolo semióticamente intocado? Según Carpentier, el tonalismo y sus leyes internas pueden trastocarse a través del injerto, del extrañamiento que genera la incorporación de la rítmica afrocubana, amasando lo propio y lo impropio, por más que, valiente paradoja, lo propio, para Carpentier, sea también impropio, esto es, un préstamo, un resto de los ritmos esclavos, lo que le conduce a su propia ficción de origen que tiene su epicentro en el folklore afrocubano.

No es extraño que el agente capaz de obrar ese cambio, como se dijo en uno de los pasajes más brillantes de *La música en Cuba*, sea el percusionista, un percusionista que certifica su carta de ciudadanía en su origen no europeo:

el negro [dice Carpentier] se escurría, inventando, entre las notas impresas. El blanco se atenía a la solfa. Gracias al negro comenzaban a insinuarse, en los bajos, en el acompañamiento [...] una serie de *acentos desplazados, de graciosas complicaciones, de “maneras de hacer” que creaban un hábito, originando tradición* [el énfasis es mío] (Carpentier, 2004: 142)

Este posicionamiento es indesligable de una retórica esencialista, que se transparenta, de modo particularmente evidente, en el escrito que es nuestro objeto de estudio. Dos o tres ejemplos bastarán para dilucidar esta cuestión. Carpentier insiste, por ejemplo, en 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* [el énfasis es propio]” (1972: 49), o, unos fragmentos antes, se nos dice, en una remisión a Schubert, que “el acento nacional le surge, le brota, como debe ocurrirle al músico de raza: le viene de *dentro para fuera* [el énfasis es del autor]” (1974: 41). ¿Cuál es la significación de adverbios como “dentro” y “fuera” en el contexto de la teorización de la música caribeña? Carpentier no entra en detalles tal vez porque sabe mejor que nadie que los pormenores podrían echar tierra sobre sus hallazgos.

Se sobreentiende, cuando aparece esta expresión en otros escritos de Carpentier, que con el “fuera” se alude al mundo, al lugar al que el músico se adhiere para dirigirse a su público, lo que posibilita, como se diría desde las teorías de la recepción, que haya un horizonte de expectativas, y, por ende, música

propriadamente dicha. El “dentro”, en cambio, es más problemático, porque con él se alude al terruño, al *ethos*, o, de modo impreciso, a una “síntesis de herencias culturales y raciales”, expresión que reaparece ahora, pero que tiene su precedente en *Tristán e Isolda en Tierra Firme*. Es decir, hay un dentro, un resto intuitivo inexpugnable, que parece tener relación con una cuestión racial. El problema reaparece, años más tarde, en el ensayo “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”, donde se indica que *nuestras* músicas se deben, sobre todo, a esos chispazos, a esos “modos de cantar, de tañer los instrumentos, de manejar la percusión, de acompañar las voces [...] a la inflexión peculiar, al acento, al giro, el lirismo venidos de *adentro* –factores estos mucho más importantes que el material melódico en sí” (1981: 175).

Si dichos giros y acentos pueden ser aprendidos o, por qué no, socialmente construidos es asunto que a Carpentier no le incumbe demasiado, básicamente, porque en tal caso sería poco justificado hablar de diferenciación. Directamente, su propuesta se vendría abajo. Si se presupone la igualdad entre seres humanos para el canto, el baile y el ritmo, no se sabe muy bien dónde queda la diferencia, y Carpentier intenta, sobre todo, alentar una diferenciación, distanciarse de lo europeo aunque haya sido a costa de una extraña aproximación a lo europeo.

No es que el asunto carezca de interés, pero se opta por un juego de omisiones sutiles, de menciones apresuradas con adverbios como “dentro” y “fuera”, lo que no deja de resultar contradictorio si se piensa que en otros ensayos como “Las arrugas del lenguaje” o “El barroco y lo real maravilloso”, más centrados en la reflexión sobre el lenguaje, se defiende un referencialismo extremo según el cual es el “afuera”, el mundo americano, lo que condiciona el lenguaje de los escritores (Garí Barceló, 2018: 54-56).

Debido al carácter elusivo de esa retórica, la vocación cosmopolita de Carpentier, reflexionada en ensayos como este o en *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, debe leerse con sumo cuidado. Se nos dice, sin ir más lejos, en *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, que

el hombre hallado dentro y no fuera, lo universal en lo local, lo eterno en lo circunscrito. Ese sistema, ese método de acercamiento, único posible en América, es de pura cepa romántica, puesto que tiende a fomentar un necesario nacionalismo prólogo de un más amplio y más profundo conocimiento de la realidad circundante (Carpentier, 1949: 11).

La cronología nos devuelve esta vez un dato fiable porque revela la relación entre *Tristán e Isolda en Tierra Firme* y “Del folklorismo musical”, texto que define lo folklórico al hilo de lo que se ha dicho en ese otro ensayo del año 1949. Se indica, por ejemplo, que obras como *Tristán e Isolda*, de Wagner, la novena de Beethoven o *Don Giovanni* de Mozart no le dan al folklore mucha importancia, y que son universales válidos desde cualquier punto geográfico, si bien, matiza Carpen-

tier, son, también, obras “*nacionales* porque reflejan las características profundas, entrañables, de determinados hombres definidos por una nacionalidad” (1974: 49).

El universal carpenteriano adolece, pues, de los mismos límites que, por lo general, hemos endilgado a la *Weltliteratur* de Goethe. Se presupone la nación, muy al contrario de otras propuestas de su época como la de “El escritor argentino y la tradición” (1953), de Borges, más aún, se asume un meridiano que habrá de remolcar y guiar otras tradiciones culturales, digamos, menos “universales” que la francesa, la inglesa o la alemana, ejemplos a los que Carpentier suele remitirse para describir metonímicamente el todo (Europa) por la parte. Esa crítica fue propalada, desde distintos enfoques, en la correspondencia mantenida por Auerbach y Benjamin en los años treinta (1967), por ejemplo, o, desde el ámbito poscolonial y descolonial, por Edward Said (2018) y Walter Mignolo (1989), solo que Carpentier es incapaz de articularla y, en lugar de esto, propone un movimiento extraño, un juego de malabares que no le permitirá sortear el problema del nacionalismo ni tampoco el de un paneuropeísmo con el que no se sentiría demasiado cómodo como lo prueba su correspondencia con González Echevarría (2008: 25).

Para Carpentier, el foco de enunciación solo podrá ser Europa, pero habiendo pasado previamente sus herencias por el tamiz del folklore afrocubano. Con dicho rodeo, en teoría, se salva la idiosincrasia de la música cubana, pero solo se ha propuesto un nuevo modo de balancear la importancia del acervo cultural afrocubano en la música nacional, lo que hace que el distanciamiento del Grupo Minorista y Fernando Ortiz haya de entenderse no como una ruptura, sino como un distanciamiento retórico que deja el problema de la definición de la identidad y la música cubana en el mismo punto del que se había partido.

3. A modo de conclusión: la aporía carpenteriana.

En las páginas de “Del folklorismo musical”, Carpentier realiza un doble movimiento argumentativo que se entrecruza en una aporía desgarradora. Si, por un lado, trata de salirse por la tangente del nacionalismo fuentiano, y de todo lo que pudiera haber de añejo en el afrocubanismo de Fernando Ortiz – lo que explica su distanciamiento de la órbita del Grupo Minorista –, por el otro, crea un universal dependiente de la idea de raza, de identidad, de nación. No resulta extraño que el autor cite tan de seguido a un precursor del romanticismo como Herder en ensayos como *Tristán e Isolda en Tierra Firme* o en “Del folklorismo musical”, si se tiene en cuenta que, para Herder, el concepto de “nación” en el contexto de la unificación alemana, muy al contrario de la noción de “estado”, de Fichte, era un concepto natural, una consecuencia necesaria, inevitable, en la estela de los pueblos que progresan.

Por algún motivo que se me escapa, tal vez porque la sutileza y el esmero que el autor puso en la elaboración de su propuesta no le permitieron

ver más allá de ella, Carpentier no supo eludir el espectro del nacionalismo o, tal vez, ni siquiera puso mucho interés en espantarlo y echar por tierra un entramado de referencias con el que se sentía cómodo, ni demasiado europeo ni demasiado afrocubano. La prueba es esa retórica imprecisa, huera (“el acento nacional [...] le viene de *dentro para fuera*”), que lastra la economía discursiva de su reflexión, como si sus fuegos de artificio retóricos sirvieran para apaciguar los restos del nacionalismo de Sánchez de Fuentes y de Fernando Ortiz que perviven en su propuesta o para encubrir este extraño itinerario que cristaliza en un precipitado de ideas en las que se asume el mismo lenguaje que *a priori* se criticaba.

De este modo, si la solución de Carpentier es alzarse contra el nacionalismo de Sánchez de Fuentes y el folklorismo de Ortiz relocalizando el folklore afrocubano dentro del entramado de la *Weltliteratur* es porque se ha apostado en contra del nacionalismo, pero por otra forma sutil, blanqueada, de nacionalismo o, si se quiere, por una solución paneuropeísta. Su solución solo podría ser provisional, nunca satisfactoria, por cuanto asume los presupuestos que critica desde esa nueva posición sin haber resuelto de manera lógica los términos en conflicto (nacionalismo/cosmopolitismo, hombre/raza, particular/universal).

Por esa sencilla razón, es posible aventurar que la experiencia de Carpentier en la órbita de la vanguardia cubana, su participación en el Grupo Minorista, en la que aterrizan no escasos presupuestos sobre qué es lo cubano y qué debemos hacer para definir un tejido referencial propio y diferenciado, además de las primeras calas del autor en el campo del folklore afrocubano, no se haya resuelto nunca, por más que él se distancie de esos pasajes de su vida como se desprende de algunos epitextos puntuales.

No negaré que, en efecto, entre el Carpentier de *¡Écue-Yamba-Ó!* y el del prólogo a *El reino de este mundo*, habrá ruptura, diferenciación, merced a la lectura a la que es sometida la realidad latinoamericana desde ensayos como *La música en Cuba* o *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, pero también habrá repetición, continuidades que Carpentier no habría estado dispuesto a reconocer, motivo por el cual las encubre desde una ficción biográfica propalada desde distintos espacios (ensayos, conferencias, discursos, etc.). El Carpentier de finales de los cuarenta renegó abiertamente de su participación en el Grupo Minorista y en la vanguardia cubana, pero puede que su distanciamiento haya sido más retórico que esencial.

¿Es posible que no haya habido ningún giro en la narrativa de Alejo Carpentier?

BIBLIOGRAFÍA:

- Abellán Chuecos, Isabel (2018): *La novelística de Alejo Carpentier y sus claves musicales*. Vigo-Pontevedra: Academia del Hispanismo.
- Acosta, Leonardo (1981): *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Acosta, Leonardo (1982): *Música y descolonización*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Auerbach, Erich (1967): "Philologie der Weltliteratur". *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Ed. Fritz Schalk y Gustav Konrad. Bern – München: Francke Verlag, 301-310.
- Bahrs, Karoline (2011): "El origen de sonos afroantillanos: perspectivas dominicanas con respecto al "Son de la Ma' Teodora"". *Revista de Música Latinoamericana*, 32, 2, 218-239.
- Birkenmaier, Anke (2006): *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Carpentier, Alejo (1949): *Tristán e Isolda en Tierra Firme (Reflexiones al margen de una representación wagneriana)*. Caracas: Imprenta Nacional Caracas.
- Carpentier, Alejo (1974): *Tientos y diferencias*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas.
- Carpentier, Alejo (1981): *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Carpentier, Alejo (1987): *El adjetivo y sus arrugas*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Carpentier, Alejo (1994): *Temas de la lira y del bongó*, La Habana: Letras Cubanas.
- Carpentier, Alejo (2004): *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carpentier, Alejo (2009): *Los pasos perdidos*. Madrid: Akal.
- Carpentier, Alejo (2010): *¡Écue-Yamba-Ó!* Madrid: Akal.
- Carpentier, Alejo (2011): *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cancio, Wilfredo (2010): *Crónicas de la impaciencia. El periodismo de Alejo Carpentier*. Madrid: Editorial Colibrí.
- Castellanos, Jorge; Castellanos, Isabel (1988): *Cultura afrocubana. 1. El negro en Cuba 1492-1844*. Miami: Ediciones Universal.
- García Canclini, Néstor (2001): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Garí Barceló, Bernat (2015): *La ensayística musicológica de Alejo Carpentier*. Eu-

- fónica vía a una poética de la novela*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Garí Barceló, Bernat (2015b): “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”. *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, 13, 70-80.
- Garí Barceló, Bernat (2016): “Sobre un novísimo concepto: la microcosmía sinfónica. Pesquisas identitarias desde el ensayismo musicológico de Carpentier”. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*. 31, s.p.
- Garí Barceló, Bernat (2018): “‘Sampleo’ de textos coloniales en ‘Concierto barroco’ de Alejo Carpentier”. *Nuevas de Indias: Anuario del CEAC*, 3, 43-59.
- Garí Barceló, Bernat (2019): “Reconceptualización de la noción transculturación en *La música en Cuba* de Alejo Carpentier”. *Anales de literatura hispanoamericana*, 48, 485-500.
- Garí Barceló, Bernat (2020): “La palabra ausente. Reflexiones al margen de un ensayo perdido de Alejo Carpentier”. *Revista Chilena de Literatura*, 102, 339-353.
- Giacoman, Helmy F. (1970): *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York: Las Americas Publishing.
- González Echevarría, Roberto (2008): *Cartas de Carpentier*. Madrid: Verbum.
- Leante, César (1970): “Confesiones sencillas de un escritor barroco”. En *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Coord. Helmy F. Giacoman. New York: Las Americas Publishing, 11-31.
- Márquez Rodríguez, Alexis (1970): *La obra narrativa de Alejo Carpentier*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca/ Universidad Central de Venezuela.
- Miampika, Landry-Wilfrid (2005): *Transculturación y poscolonialismo en el Caribe. Versiones y subversiones de Alejo Carpentier*. Madrid: Verbum.
- Mignolo, Walter (1989): “Teorías literarias o teorías de la literatura. ¿Qué son y para qué sirven?”. En *Teorías literarias en la actualidad*. Coord. Graciela Reyes. Madrid: El Arquero, 41-78.
- Muguercia, Alberto (1972): “Teodora Ginés, ¿Mito o realidad histórica?”. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 3, 53-84.
- Müller Bergh, Klaus (1972): *Alejo Carpentier. Estudio biográfico-crítico*. Nueva York: Las Americas.
- Ortiz, Fernando (1975): *La música afrocubana*. Madrid: Biblioteca Júcar.
- Pogolotti, Graziella (2007): *El ojo de Alejo*. La Habana: Ediciones Unión.
- Rodríguez Feo, José (1989): *Mi correspondencia con Lezama*. La Habana: Ediciones Unión.

Rubio Navarro, Gabriel María (1999): *Música y escritura en Alejo Carpentier*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Said, Edward (2018): *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Debate.

Sánchez de Fuentes, Eduardo (1939): *Prólogo a Emilio Grenet*. La Habana: Popular Cuban Music.