



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL ÁNGEL DE LAS MARACAS:  
UNA VISIÓN DE *LA MÚSICA EN CUBA* DE ALEJO CARPENTIER

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA  
ERNESTO JOSUÉ MENDOZA PÉREZ

ASESOR  
DR. SERGIO UGALDE QUINTANA



CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX.

FEBRERO 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

Al final de este largo camino, mientras el silencio al que me ató la escritura se desvanece, recuerdo con profundo cariño aquellas voces que me hicieron compañía. En la soledad, espesa de silencios, sus palabras tuvieron un fragor de creación. Los dueños de esas voces me enseñaron a escuchar sonidos que no eran notas, sino ecos hallados en mí mismo. A ellos van mis agradecimientos.

Al Dr. Sergio Ugalde, a quien conocí de manera fortuita en un salón de clases; desde entonces, mis días en la Facultad adquirieron un aire distinto. Gracias a él pude hallar el misterio de los textos que apasiona y descubrí que «sólo lo difícil es estimulante». Sin su erudición y calidad humana, posiblemente yo no estaría escribiendo estas líneas. Los diálogos que sostuve con él fueron fundamentales para la elaboración de mi trabajo. Más que un director de tesis, ha sido un amigo entrañable.

Al Dr. Miguel Orduña, quien me dio la confianza para charlar sobre historia y literatura. Sus lecciones de historiografía me ayudaron a comprender los cruces entre la narrativa literaria e histórica. Al Dr. Carlos Ham, quien siempre estuvo dispuesto a ayudarme para llegar a este punto. Al Dr. Miguel Ángel Esquivel, quien me motivó a escribir sobre la estética de Carpentier. A la Dra. Alejandra Amatto, quien se interesó por mi trabajo y me fortaleció con sus comentarios.

A la Universidad de Leibniz, Hannover, Alemania, por recibirme con tanta calidez y permitirme conocer archivos insospechados. Al Dr. Mark Minnes, amigo y maestro, del Seminario de Romanística de esa universidad. Nuestros diálogos transatlánticos enriquecieron mi visión sobre la obra de Carpentier.

A Ricardo Garza, mi gran amigo y compañero de batalla en la larga travesía. Gracias a él, un día me reencontré con la universidad y conmigo mismo.

Finalmente, aunque siempre al principio, quiero agradecer a mi hermosa familia. A tío José Luis, tía Carmen, tío Víctor, tío Meme, tío Paco, Roger, y abuelito. Muy especialmente a mi mamá Gaby y a mis hermanos, Luis y Miguelito. Todos ellos son la clave que guía el ritmo de mi corazón.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
PARA LLEGAR A LA MÚSICA EN CUBA	9
<i>La lira italianizante</i>	10
<i>El joven vanguardista y la ciencia del folklore</i>	14
<i>Del canto y el tiempo</i>	24
<i>Conformación de un archivo</i>	30
<i>El folklore soy yo</i>	42
MIRADAS HACIA HAITÍ	51
<i>Primeros acercamientos</i>	52
<i>Diálogos con los etnólogos haitianos</i>	54
<i>Haití en la música cubana</i>	70
LA MÚSICA EN CUBA, ENSAYO CONTRAPUNTÍSTICO	79
<i>Metodología del contrapunto</i>	81
<i>Indagaciones sobre el tango</i>	88
<i>Contrapunteo entre la música folklórica y la música «seria»</i>	95

DEL MITO DE ANACAONA AL MITO DE LA MA' TEODORA	103
<i>El areíto de Anacaona</i>	104
<i>El señor Don Gato</i>	112
<i>El son de la Ma' Teodora</i>	119
ANEXO. ÍNDICE TEMÁTICO DE <i>LA MÚSICA EN CUBA</i>	128

# El ángel de las maracas: una visión de *La música en Cuba* de Alejo Carpentier

Introducción:

«Una tradición real no es el testimonio de una época pasada; es una fuerza viva que anima e informa el presente». Este es el epígrafe que da inicio, a modo de *obertura*, a *La Música en Cuba*, escrita por Alejo Carpentier (1904-1980)<sup>1</sup>. El ensayo fue publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1946<sup>2</sup>. Aquellas palabras fueron escritas por Ígor Stravinsky, compositor ruso que marcó la carrera intelectual del novelista cubano. En ellas encontramos una clave para comprender la filiación del ensayista con la manera en que el autor de la *Consagración de la Primavera* concebía la creación musical. Para el compositor de Oranienbaum era necesario ser consciente de los estilos y formas musicales que le precedían, dar continuidad a ellas y proyectar su arte hacia el futuro.

El ensayo de Carpentier, inscrito en un contexto de redescubrimiento de la cultura americana, buscaba hallar esa tradición. Aunque la historia que nos cuenta Carpentier es la de los encuentros fortuitos y maravillosos, lo cierto es que pasó mucho tiempo investigando en varios archivos de su país natal buscando partituras, notas periodísticas, correspondencias, y la mayor cantidad de datos posibles sobre los músicos que habrían dejado huella en la historia de la isla. Luego de una visita a México en 1944, donde le fue encargada la redacción de *LMC*, Carpentier puso manos a la obra hurgando en archivos catedralicios con la esperanza de encontrar las partituras que pudieran dar testimonio de la obra de los primeros músicos americanos.

Gracias a su búsqueda intensa, el musicólogo localizó en la catedral de Santiago las partituras de Esteban Salas, abandonadas en un viejo mueble del recinto religioso. Salas,

---

<sup>1</sup> Las referencias a este ensayo corresponden a la siguiente edición: Alejo Carpentier, *La música en Cuba* [1946], 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1972. En adelante *LMC*.

<sup>2</sup> En entrevista con Jacobo Zabudovsky y Silvia Lemus, Carpentier cuenta que, en su visita a México, en 1944, se encontró con Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas. Éste último le encargó la escritura de *LMC* para publicarla en el Fondo de Cultura Económica. Sólo le dio once meses. En ese lapso de tiempo, Carpentier comenzó su búsqueda afanosa en los archivos de La Habana y Santiago, trabajando desde las seis de la mañana hasta las cinco de la tarde. Finalmente entregó el manuscrito en el tiempo acordado y *LMC* vio la luz en 1946 en la colección Tierra Firme de la editorial mexicana. Alejo Carpentier, «Del mito, de la magia, de la fantasía, habla Alejo Carpentier», en *Entrevistas*, La Habana, Letras Cubanas, 1985, p. 193.

maestro de capilla de aquella catedral en 1764, fue considerado por Carpentier como el «clásico de la música cubana». En aquellas partituras, el autor de *Los pasos perdidos* encontró los documentos que comprobaban la existencia de una tradición encajada en la isla dos siglos atrás. Después de Salas, hubo una línea de continuidad seguida por los músicos cubanos de gran renombre como Juan París, Antonio Raffelin, Manuel Saumell e Ignacio Cervantes. Al menos esa es la línea que nos presenta Carpentier en el libro que nos ocupa<sup>3</sup>.

Por la aparición de los «clásicos de la música cubana» el ensayo da la impresión de resaltar sobremanera la música europea. La erudición de Carpentier es capaz de ahuyentar a más de un lector. Porque cuando leemos en la portada del libro: *La música en Cuba*, nos imaginamos un manual sobre la historia del son, de la guaracha, la rumba y el danzón. Por el contrario, en sus páginas nos topamos con una gran cantidad de nombres y de datos históricos. Desde la aparición de Ortiz, el músico tañedor de vihuela que venía con los conquistadores; Miguel de Velázquez, primer maestro de capilla en la catedral de Santiago; Francisco Guerrero, maestro de capilla en la catedral de Málaga; los músicos barrocos Giovanni Battista Pergolesi, Johan Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Domenico Scarlatti; los músicos del periodo clásico, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn; los clásicos cubanos, Esteban Salas, Juan Paris, Antonio Raffelin, Ignacio Cervantes, Manuel Saumell; y los músicos modernos como Gustav Mahler, Edgar Varèse, Darius Milhaud, Ígor Stravinsky, Heitor Villalobos, Alejandro García Caturla, Amadeo Roldán y José Ardévol.

Por otra parte, encontramos alusiones a las religiones afrocaribeñas como la sante-ría, el palo mayombe, el vodú y el ñañiguismo, un sinnúmero de crónicas coloniales que nos hablan de los toques de tambor y de las danzas practicadas desde los primeros años de dominación europea. Encontramos a Fray Bartolomé de las Casas, a Jean-Baptiste Labat, a Moreau de Saint-Méry, a Emilio Bacardí, a Antonio Bachiller y Morales, así como a etnólogos y musicólogos coetáneos de Carpentier: Jean Price-Marce, Curt Sachs, Bella Bartók, Jacques Roumain, Israel Castellanos, Lydia Cabrera y, por supuesto, a Fernando Ortiz.

---

<sup>3</sup> Para mayor información sobre la vida y obra de los músicos cubanos que protagonizan *LMC*, véase el anexo al final de este trabajo, pp. 128-134.

La cantidad abrumadora de datos históricos arrojados por el autor del ensayo, exige la presencia de un lector activo, dispuesto a devorar información. Da la impresión de que Carpentier gozaba presentando una crónica tras otra para hablar a través de ellas o, como diría Enrico Mario Santí, componer una metacrónica. No por casualidad adoptó ese lenguaje arcaizante que le caracterizó en sus novelas más célebres, luego de que redactara *LMC*. Por lo mismo, considero que la obra literaria de Carpentier tiene un «antes y un después» de este ensayo. El discurso histórico que adoptó el novelista, a partir de *El reino de este mundo*, se debe en gran parte a sus investigaciones sobre la música de la isla, como se verá en este trabajo.

A lo largo de la narración presentada por Carpentier en el libro que da motivo a estas líneas, es posible avistar varios niveles en la construcción discursiva. En un primer nivel, *LMC* es una historia social y cultural sobre la nación cubana. Las consideraciones metodológicas hechas por Alejo para la elaboración del trabajo crean una visión de la música que la define como un dispositivo simbólico que adopta ciertas características de acuerdo con la sociedad que la produce. La música cubana es producto de las relaciones sociales establecidas en el Caribe a partir de la colonización europea; es creación, como diría Carpentier, «de los factores étnicos puestos en presencia», en esa «encrucijada de rutas marítimas que fue Cuba». Por ello, para Carpentier no se entiende la música de la isla si no se mira la historia social que le da sentido. Esa historia de la sociedad cubana se encuentra marcada por la dominación, la esclavitud, el cimarronaje, la explotación, las guerras y el imperialismo. O como en forma tan poética ha sido explicado por el sabio Fernando Ortiz: «Curioso fenómeno social este de Cuba, el de haber sido desde el siglo XVI igualmente invasores, con la fuerza o a la fuerza, todas sus gentes y culturas, todas exógenas y todas desgarradas, con el trauma del desarraigo original y de su ruda transplantación a una cultura nueva de creación»<sup>4</sup>.

El concepto que sintetiza estas experiencias es el de transculturación, enunciado por el autor del *Contrapunteo*. Dicho concepto es el eje teórico de *LMC*. La tradición musical que Carpentier encontró gracias a sus investigaciones es producto de las relaciones so-

---

<sup>4</sup> Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* [1940], ed. Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra, 2002, p. 256. Todas las citas de esta obra provienen de la misma edición. En adelante sólo me referiré a ella como *El Contrapunteo*.



ciales en la historia de Cuba y de sus relaciones de producción, como puede verse en este pasaje que parece un diálogo con Ortiz: «Mientras la catedral de Santiago atravesaba un momento de penuria, del que saldría, espléndidamente, en la segunda mitad del siglo XVIII, la música religiosa florecía en La Habana. En 1612, se instaló un órgano en la parroquial mayor. Parejamente con la aparición de carrozas y otros refinamientos debidos a buenos negocios de azúcar y tabaco, se concedía mayor atención a los oficios religiosos» (*LMC*, p. 56).

En otro nivel del discurso, que está ligado a una percepción de lo nacional, Carpentier nos muestra la tradición que quiere defender a lo largo del ensayo. Luego de varias confusiones a la hora de interpretar el contenido de *LMC*, me di cuenta de que el personaje adoptado por su autor es el de un «neoclásico» musical. En varias ocasiones, se manifiesta el Carpentier afocubanista que comparte algunos rasgos con el autor de *Ecué Yamba O!*, pero no es la voz principal en la narración. Se impone el Carpentier amante de las formas clásicas y del equilibrio que desde su perspectiva debe reinar en las composiciones sinfónicas. No en balde, el ensayo abre con la frase de Stravinsky. La posición estética de Carpentier cuando elaboraba el ensayo se define por la idea de una síntesis cultural, a partir de la cual, se hace coincidir la música folklórica con la música clásica. De acuerdo con esta visión, el músico latinoamericano debe dominar la forma y las estructuras más «universales» de la música seria. Cuando su formación se lo permita, la cultura nacional hablará a través del músico, de manera espontánea. A Carpentier le gustaba citar una frase del músico brasileño Heitor Villalobos que resume su posición estética: «el folklore soy yo». Villalobos fue para Carpentier el músico que en la práctica ejemplificaba la idea de síntesis. El ilustre maestro brasileño señalaba que «un músico verdaderamente creador es capaz de producir por obra de su propia imaginación melodías más auténticas que el propio folklore»<sup>5</sup>. Y, además, si se ajustaba al equilibrio clásico, haría de su música un discurso claro y comprensible para la mayor parte de la comunidad nacional. De ahí que el ensayo de Carpentier trate de convencer a sus lectores sobre la existencia de una tradición musical a la que debe darse continuidad. Se trata de la «invención de una tradición» en el sentido que le otorga

---

<sup>5</sup> En Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica*, La Habana, Cárdenas y Cía., 1950, p. 126.

Eric Hobsbawm a ese concepto: como la instauración de prácticas fijas con las cuales se busca establecer una continuidad imaginaria con el pasado histórico<sup>6</sup>.

Hay otro nivel que se encuentra entrelazado con el que he expuesto anteriormente. *LMC* es un discurso nacionalista que busca crear un mito para la sociedad cubana de su tiempo. Por una parte, Carpentier crea imágenes sobre una comunidad nacional que se encuentra hermanada por su cultura y, claro está, por su música. Es interesante que el escritor barroco se refiera constantemente a los dos extremos de la isla. Establece un contrapunto primero entre la música culta y la música folklórica al interior de las ciudades, para luego proponer un contrapunto entre la música de Santiago y La Habana. De esos intercambios, surge la música cubana, y la tradición cuyo origen Carpentier ubica en la obra de Esteban Salas (en el Oriente de la Isla) y de Antonio Raffelin (en el Occidente). Podríamos decir que el musicólogo cubano dibuja un mapa sobre los intercambios sonoros que dan sentido a la nación. En *LMC*, Carpentier se empeña en crear las imágenes de una comunidad<sup>7</sup> con una historia compartida y con rasgos culturales que la define como cubana.

Por otra parte, los acercamientos que Carpentier tuvo con etnólogos haitianos, le ayudaron a establecer una idea de nación a nivel regional. En 1943, cuando visitó Haití, había una política por parte del gobierno de Fulgencio Batista para generar acercamientos con la isla vecina. Así lo declaraba Carpentier en un discurso: «Nuestra experiencia mutua puede ser muy útil tanto para uno como para otros. Consagraré todas mis fuerzas a difundir esa experiencia en virtud de la misión de acercamiento que me fue confiada por mi gobierno»<sup>8</sup>. De estas experiencias surgió su tesis sobre la música de Oriente, la cual, en opinión de Carpentier, guarda vínculos estrechos con la música de Haití. De este acercamiento surgió también *El reino de este mundo*.

---

<sup>6</sup> Eric Hobsbawm, *La invención de la tradición*, trad. de Omar Rodríguez, Barcelona, Editorial Crítica, 2002, p. 10

<sup>7</sup> Acudo a la definición antropológica de la nación hecha por Benedict Anderson: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Aunque cada uno de los individuos no conocerá a la mayoría de sus compatriotas, en sus mentes habita la imagen de su comunión. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, 1ª ed. en español, traducción de Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 23.

<sup>8</sup> Alejo Carpentier, *La evolución cultural de América Latina*, conferencia pronunciada en el Teatro Paramount de Port au Prince, el texto fue traducido por Rafael Rodríguez Beltrán y recogido por Emilio Jorge Rodríguez en *Crónicas Caribeñas*, La Habana, Letras Cubanas, 2012, p. 123.

El último nivel que pude avistar a lo largo de mi lectura de *LMC*, fue un discurso de resistencia frente al imperialismo norteamericano; pero también de nostalgia por la posible extinción del folklore nacional. Tal parece que el ensayo fue pensado como un testimonio escrito de lo que alguna vez fueron las expresiones del pueblo cubano. En todo el ensayo hay una queja por parte de Carpentier sobre la presencia de la industria del entretenimiento y de la mercantilización de la cultura y de la música nacional. La tristeza embarga al narrador de *LMC* porque ve en las prácticas musicales del pueblo cubano una posibilidad de ejercer la libertad creativa que ha sido sesgada por la industrialización de la vida cotidiana.

En este trabajo propongo una lectura de *LMC* que considere las filiaciones y las afiliaciones del autor con algunas de las ideas de su tiempo. A Carpentier le tocó escribir en una época convulsa para el mundo. El país que adoptó como su nación, Cuba, había emergido en 1902 como una República enmendada por el poder estadounidense. Vivió la crisis de 1929, la aparición de regímenes fascistas, la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Creo que por eso se aferraba a resguardar los artefactos y las tradiciones musicales, danzarías y poéticas del folklore durante los años que analizaremos en este trabajo.

Para observar las filiaciones de Carpentier, utilicé la bibliografía empleada para la elaboración de *LMC*. Consulté los materiales que consideré más importantes para comprender las ideas estéticas del autor. Cuando leí por primera vez el ensayo, me di cuenta de que Carpentier construyó su discurso, que además pretendía ser científico, con base en las disciplinas que se estaban institucionalizando desde finales del siglo XIX. Por ello, traté de reconstruir la biblioteca del escritor habanero para comprender, aunque fuera mínimamente, la manera en que él concebía la música. Si no me equivoco, en *LMC* pueden encontrarse al menos tres disciplinas que formaron parte de la episteme de su época: la filología, la etnología y la musicología. Espero que se vea la relación en las páginas que siguen.

En el primer capítulo, traté de presentar la trayectoria de Carpentier como crítico musical, musicólogo, y colaborador en la composición de obras musicales, desde la década de 1920 hasta la década de 1940. Mi objetivo es que los lectores decididos a visitar las páginas de *LMC* tengan un panorama general sobre las ideas estéticas del joven Carpentier y del escritor en su etapa madura.

En el segundo capítulo, consideré la inscripción del texto, del ensayo, en medio de la misión cultural que tenía Carpentier con Haití. Quise resaltar la importancia de una red intelectual entre las dos islas. Creo que los vínculos de Carpentier con los intelectuales haitianos fueron cruciales para la formulación del concepto de lo real maravilloso americano y para la elaboración de *LMC*.

En la tercera parte, describo los contrapunteos que se establecen entre *LMC* y el *Contrapunteo* de Fernando Ortiz. Pues, el concepto de transculturación atraviesa todo el ensayo de Carpentier, lector apasionado de Ortiz. Además, la metodología etnológica empleada por el autor del *Contrapunteo* sirvió como base para el estudio musicológico expuesto en el ensayo que nos ocupa.

Finalmente, quise agregar un ensayo sobre la incursión de Carpentier en la filología, a partir de sus búsquedas de romances. Lo cual, le permitió desmentir la afirmación de algunos músicos cubanos sobre el origen indio del *areíto de Anacaona*. En el capítulo sobre los orígenes de la música cubana, el primero del ensayo, Carpentier destrozó un mito sobre un areíto que se suponía era el origen del cancionero cubano. Este mito era eficaz para los músicos que se negaban a reconocer la importancia de la cultura africana en el desarrollo histórico de la música nacional. Sin embargo, el autor de *LMC* contribuyó a establecer un nuevo mito basado en un canto que se supuso fue el origen del *son* cubano a finales del siglo XVI: el *son de la Ma' Teodora*. En la búsqueda de la tradición musical de la isla, el nuevo mito era eficaz para demandar la eliminación de las diferencias étnicas y constituir una sola identidad nacional.

Para el título de este trabajo tomé una imagen atraída por Alejo Carpentier para resumir la historia de la música en Cuba y América Latina: en el pórtico de un templo de Misiones, Argentina, puede verse un ángel maraquero. Dentro del concierto místico tradicional de laudes, arpas y tiorbas aparece un ángel que toca un instrumento tradicional usado por los indios en sus areítos y adoptado por los inmigrantes africanos en suelo americano. Ese instrumento pasó a formar parte del arsenal de percusiones utilizadas por las orquestas sinfónicas en nuestros días. De acuerdo con Carpentier, las aportaciones de América Latina a la música universal son más importantes de lo que comúnmente se cree. Por otro lado, la historia de la música que él escribió es como un contrapunto entre la música religiosa que

se ejecutó en las catedrales de las ciudades americanas con la música popular que, en las calles, tuvo su propia trayectoria. Ambas llegaron a conformar una música de carácter particular a la vez que universal. La música popular, por su dinamismo, adoptó algunos procedimientos propios de la música seria —música que requiere de conocimientos técnicos y formales para su elaboración—, principalmente de la música religiosa. La música seria tuvo que adoptar a su vez los ritmos y novedades armónicas de la música popular para deleitar los oídos del mundo a principios del siglo XX. Por ello el primer concierto donde quedaban definidas las características que habría de adoptar la música latinoamericana a través de su historia se llevó a cabo en 1608. Luego de que el obispo Juan de las Cabezas Altamirano fuera tomado prisionero en Bayamo por el pirata francés, Roberto Girón, y fuera rescatado por un negro esclavo de nombre Salvador Golomón, el pueblo se entregó a la música y al baile para celebrar el rescate. Ese día se compuso un motete. Los vecinos sacaron sus vihuelas y rabeles, sus zamponas y violincillos junto con tambores africanos, maracas y claves. Este acontecimiento quedó registrado en unas estrofas del *Espejo de paciencia* del poeta Silvestre de Balboa. Para Carpentier es «la primera crónica del concierto religioso y profano que resume todos los elementos sonoros que habrán de caracterizar la futura música del Continente, música que, tanto en sus expresiones cultas como en las populares y folklóricas, irrumpirá por dinamismo propio, a comienzos de este siglo [XX], en el panorama de la música universal»<sup>9</sup>. *LMC* fue el proyecto historiográfico en el cual Carpentier trató de registrar el origen del ángel maraquero: síntesis de la música producida por las culturas que convivieron en el Nuevo Mundo.

Este trabajo es una invitación a abrir el concierto de *LMC*. Luego pretendo abonar a la historia de las ideas estéticas en América Latina.

---

<sup>9</sup> Alejo Carpentier, «El ángel de las maracas. Lo que la música moderna debe a América Latina», en *Ese músico que llevo dentro*, O. C., t. XII, México, Siglo XXI, 1987, p. 282. Este texto fue publicado en *El correo de la UNESCO*, en junio de 1973 en París.

## PARA LLEGAR A LA MÚSICA EN CUBA

En 1927, Alejo Carpentier fue llevado a la cárcel del Prado por firmar un manifiesto contra el Presidente Gerardo Machado<sup>10</sup>. El texto acusaba al presidente cubano de gobernar en forma autoritaria y de ser un aliado de los capitalistas norteamericanos. El joven escritor se pasó siete meses en prisión, de agosto de 1927 a marzo de 1928, antes de exiliarse en París. Desde su encierro, comenzó a escribir una versión de lo que sería su primera novela: *Ecué Yamba O!* (¡Dios, loado seas! En dialecto ñáñigo). El asunto de esta obra hacía eco de la escalada en el discurso nacionalista que se había intensificado a lo largo de esa década. El mismo año, Ramiro Guerra había publicado *Azúcar y Población en las Antillas*, donde reflexionaba sobre el impacto negativo del latifundio para la producción agrícola en Cuba. Fernando Ortiz, había hecho lo propio al indagar sobre la cultura cubana en varios trabajos como «La fiesta afrocubana del día de Reyes» (1920) y «Los cabildos afrocubanos» (1921); además, había fundado la Sociedad del Folklore Cubano en 1923 y la Institución Hispano-cubana de Cultura en 1926. Ambas instituciones estaban destinadas a divulgar la ciencia, promover conferencias sobre cultura cubana y emprender una labor de «reconstrucción nacional». La obra de juventud de Carpentier se encuentra marcada por estas iniciativas.

Fue en los años veinte cuando Carpentier comenzó su labor como escritor en varios periódicos y revistas de circulación en La Habana. Al mismo tiempo, tendría participación activa como crítico musical y colaborador en la creación de obras sinfónicas nacionalistas. Durante esta década de fervor nacional, su orientación estética se encontraría signada por los estudios del folklore y el surgimiento del afrocubanismo. Su visión sobre la música y las artes estaba íntimamente vinculada con la ciencia del folklore y el estudio etnológico de las tradiciones populares en Cuba, en consonancia con las corrientes de vanguardia que alcanzaban un lugar relevante en la producción artística europea.

Años más tarde, Carpentier se refirió a este periodo como «la etapa folklórica». Una etapa que había quedado como anécdota histórica cuando se escribían las líneas de *LMC*, pero que fue un paso importante en la carrera del escritor para formarse una visión particular de la historia musical en la isla. Durante este periodo, recabaría muchos materiales para

---

<sup>10</sup> Para datos biográficos de Carpentier véase Klaus Muller-Bergh, *Alejo Carpentier: estudio biográfico crítico*, Madrid, Las Américas, 1972.

documentar la trayectoria de la música popular y sus vínculos con las prácticas religiosas de origen africano.

Desde los años veinte, década del vanguardismo y la «etapa folklórica», hasta la década de los años cuarenta, en que Carpentier escribe *LMC*, hay dos visiones sobre la música nacional que mucho tienen que ver con los momentos en que su autor trata de interpretar su mundo. El primero, se debe a la necesidad de acentuar la importancia de las tradiciones «no occidentales», como una vía de remediar el influjo del *fox trot* y el cine de Hollywood. Se trata de un nacionalismo caracterizado por la revalorización del folklore nacional y la adopción de la vanguardia europea; la denuncia contra el dominio de los Estados Unidos y la corrupción de la clase política cubana. El segundo momento, se relaciona con el regreso de Carpentier a su país después de casi once años de exilio en Francia, de 1928 a 1939. Años en que el discurso americanista se encuentra en ascenso y la búsqueda de universalidad para el arte latinoamericano ya no se halla en la vanguardia y el «nativismo», sino en el «ser» de América que se expresa a través de los artistas.

### *La lira italianizante*

El periodo vanguardista de Alejo Carpentier, en el terreno de la música, se caracteriza en gran medida como respuesta al dominio de la ópera italiana y el llamado «cancionero cubano» en el ambiente musical habanero. La ópera había llegado a Cuba desde principios del siglo XIX y había tenido gran aceptación entre la burguesía criolla. El gusto por la sinfonía y la música de cámara, que había comenzado a manifestarse a finales del siglo XVIII, fue interrumpido por el arribo de las obras románticas de Gaetano Donizetti y Vincenzo Bellini en suelo tropical. Fue tan grande el gusto por la ópera, que todavía a principios del siglo XX se escuchaba con fervor en los teatros. Con la aparición del disco, la ópera no perdió su beligerancia. Carpentier recuerda la pasión con que algunos cubanos se entregaban al género: «un famoso *dilletante* cubano de aquellos años exhibía orgullosamente, en su casa, un cofre que contenía... treinta y dos versiones de “La donna è mobile” por distintos cantantes»<sup>11</sup>. La música sinfónica había pasado a formar parte del catálogo de aficionados bien entera-

---

<sup>11</sup> Alejo Carpentier, *Panorama de la música en Cuba*, en *Ese músico que llevo dentro*, T. III México, Siglo XXI Editores, p. 163.

dos. Se le consideraba una música difícil y hubo algunas personas, como el padre de Carpentier, que tuvieron que esperar una vida para asistir a una presentación de la *Quinta sinfonía*. Pero el gusto por la ópera no era el único enemigo a vencer para los vanguardistas. Un nuevo problema hacía su aparición: la industria del entretenimiento impuesta por los Estados Unidos. El *jazz* y el *swing* ocupaban las carteleras de los clubes nocturnos de la Habana, y las celebridades de moda en Estados Unidos como Norma Talmadge, Ethyl Clayton, Rudolf Valentino, Charles Lindberg, Jack Dempsey y Josephine Baker, desfilaban por las páginas de las revistas de mayor circulación como *Carteles* y *Bohemia*. Además, algunos géneros que habían sido un símbolo de identidad nacional, como el danzón, comenzaban a transformarse en una mercancía junto con el fox trot, el black bottom, y el lamento afro.

Debido al influjo de la música comercial norteamericana, durante la segunda década de la República, los músicos cubanos se esforzaron por establecer un modelo de música nacional que concretara la integración cultural de los distintos componentes étnicos arraigados en la isla a lo largo de su historia. La complejidad del asunto fue definir cuáles de ellos eran auténticamente nacionales. Para una sociedad fuertemente estratificada donde la esclavitud había sido base de su desarrollo económico, principalmente a lo largo del siglo XIX, y donde la abolición de este sistema se retrasó hasta el año 1886, las tradiciones culturales del África occidental representaban un recuerdo de la barbarie y de retraso en la marcha de la civilización. Aunque la herencia africana de la música en Cuba era evidente, por más de veinte años se evadió el tema. Eduardo Sánchez de Fuentes llegó a afirmar que «la raza cubana permaneció libre de contaminación por parte del factor africano»<sup>12</sup>.

Sánchez de Fuentes fue quizás la figura más sobresaliente en lo que se refiere a un afán sistemático por negar la importancia de las tradiciones musicales africanas encajadas en suelo cubano. Y sus obras musicales, junto a las obras tempranas de Moisés Simons y Ernesto Lecuona, son la muestra más clara sobre el proyecto nacional criollo construido sobre

---

<sup>12</sup> Eduardo Sánchez de Fuentes, «Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero» en *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*, año 12, t. XI, La Habana, enero-diciembre de 1927, p. 115-166. Este texto fue reproducido íntegramente por la revista *Clave*, segunda época, núm. 1, año 12, La Habana, 2010, pp. 3-27. Las siguientes referencias provienen de esta edición.



la idea de blanqueamiento biológico y cultural de la población cubana<sup>13</sup>. Frente a la presencia evidente de ritmos africanos, la alternativa de estos compositores y críticos musicales fue por un lado buscar las raíces de los sonidos nacionales en el folklore de los campesinos blancos o guajiros: el punto, la décima y el zapateo; y por otro, resaltar una supuesta tradición indígena que brotaba en los géneros de salón más representativos de la isla como la contradanza, la habanera y el danzón. El estudio sobre estos géneros y sus elementos indígenas fue realizado por Sánchez de Fuentes en *El folk-lor en la música cubana*<sup>14</sup>, publicado en 1923. Ahí, el célebre compositor afirmaba que la música y bailes de la provincia de Oriente tenían una sonoridad «marcadamente india». Y, respecto de los orígenes del son, que en la década de los años veinte comenzaba a gozar de gran popularidad a nivel internacional, Sánchez de Fuentes señalaba que fueron los campesinos blancos de la misma provincia los responsables de la existencia de este género popular. Estas dos aseveraciones revelaban la postura estética de este músico y de una parte de la intelectualidad cubana de ese tiempo: lo que se conoce como indigenismo y guajirismo musical.

Los ensayos de Sánchez de Fuentes eran muy congruentes con la producción musical nacionalista previa al afrocubanismo<sup>15</sup>. La ciencia del folklore<sup>16</sup>, como se le conocía en

---

<sup>13</sup> Esta fue una idea muy difundida por las elites blancas durante los primeros discursos de definición nacional. La literatura de la época asumía la idea de nación sobre el estrato étnico blanco y la idea del mestizaje que borra las diferencias étnicas y culturales. La nación era representada por la imagen del mestizaje entre un estrato indígena casi desaparecido y la población de origen hispánico en proceso de blanqueamiento y de civilización. Frente a esta civilización aparecía la barbarie representada por los negros. La nación debía ser blanca como afirmaba José Antonio Saco «La nacionalidad cubana de que yo hablé [...] es la formada por la raza blanca, que sólo se eleva a poco más de 400,000 individuos». *Colección de papeles científicos, históricos, políticos y de otros ramos sobre la Isla de Cuba*, T. III, La Habana, Nacional de Cuba, 1963, p. 461. En lo que se refiere a la música y las danzas de la gente de color, la literatura costumbrista las asociaba con la barbarie. En un artículo sobre costumbres titulado *Baile de negros*, Francisco Baralt nos advertía: «Yo voy a presentar el baile en este artículo, no como se encuentra en casi todos los pueblos civilizados, más o menos adelantado por el estudio y la observación, gobernado por el gusto y regido por la decencia, sino que, dando un salto atrás, voy a tomarlo en un estado natural, rústico grotesco; voy a presentar el baile del salvaje». Cita-do por Salvador Bueno en *Costumbristas cubanos del siglo XIX*, Barcelona, Ayacucho 1985, p. 312.

<sup>14</sup> Eduardo Sánchez de Fuentes, *El folk-lor en la música cubana*, La Habana, Siglo XX, 1923.

<sup>15</sup> Este término fue acuñado por Fernando Ortiz en 1906 en *Hampa Afro-cubana. Los negros brujos (Apuntes para un estudio de etnología criminal)*. En esta obra, Ortiz trató de indagar en las prácticas religiosas de los afrodescendientes cubanos. De acuerdo con los estudios de antropología criminal del italiano Cesare Lombroso y el español Rafael Salillas, el antropólogo cubano asociaba las prácticas religiosas de los afro-cubanos, que él llamaba fetichismo y brujería, con una tendencia al crimen de este segmento de la población cubana. De modo que Ortiz exigía la prohibición de la «brujería» para resolver el problema de la criminalidad generalmente practicada por los negros, sin reconocer que este fenómeno era consecuencia de la situación marginal en que se encontraban. Señalaba Ortiz que «La brujería es un obstáculo de la civilización, principalmente de la población de color, ya por ser la expresión más bárbara del sentimiento religioso desprovisto

la época, sería un arma política en la lucha por apropiarse de la música nacional. Indigenismo, guajirismo y afrocubanismo tenían como base científica legitimadora de sus diferentes discursos los estudios del folklore cubano. Las óperas de Sánchez de Fuentes materializaban en la práctica su visión sobre la música folkórica. Muy cercanas a la literatura costumbrista del siglo XIX de un Ramón de Palma, en la cual surge un patriotismo que construye un mito ligado al pasado indígena, Sánchez de Fuentes compuso dos óperas representativas en esta línea: *Yurumí* (estrenada en el teatro Albisu en 1898) y *Dorea* (ópera que no difiere de la primera aun cuando fue estrenada veinte años después, en 1918). Ambas tienen argumentos similares, se centran en la vida amorosa de dos princesas indígenas que se enamoran de un conquistador español a pesar del desacuerdo de la «tribu». *Yurumí* escapa con su amado y muere en un terremoto; *Dorea* hace lo propio, pero termina asesinando por su tribu<sup>17</sup>. Estas composiciones estaban calcadas de acuerdo con la forma de la ópera italiana que había llegado a la isla en el siglo XIX para deleitar a los miembros de la alta sociedad.

El periodo más álgido de los debates entre afrocubanismo, indigenismo y guajirismo corresponde al gobierno de Gerardo Machado, que va de 1924 a 1933. Ese periodo es iden-

---

del elemento moral». *Hampa Afro-cubana. Los negros brujos (Apuntes para un estudio de etnología criminal)*, Madrid, Editorial América, 1906, p. 364.

El término «afrocubano» fue controvertido desde su enunciación: los negros y mulatos de la clase media que buscaban integrarse en la sociedad dirigida por las élites blancas consideraban que el concepto contenía un sentido de segregación al diferenciar a los afrocubanos de los cubanos. Desde la época en que se publicó *Los negros brujos* hasta mediados de los años 30, la obra de Ortiz no se libera de prejuicios racistas, aunque fue matizando sus opiniones. Durante la década de los años 20, un grupo de jóvenes intelectuales y artistas recuperaron el concepto enunciado por Ortiz para incorporar las expresiones culturales de los negros: su poesía, sus danzas, su música, en la producción de un arte vernáculo y que buscaba ser universal a partir de su puesta en tono con la vanguardia europea.

<sup>16</sup> Para varios estudiosos del folklore de aquella época, el folklore era la «ciencia que estudia el saber del pueblo»; pero no solo eso, sino que también se dedica a la interpretación del material folklórico, registros varios sobre la mentalidad y tradiciones de la vida popular, para conocer la historia de los pueblos. Según Aurelio M. Espinoza, catedrático de Stanford en la década de los años 20 y presidente de la American Folk-Lore Society, el folklore es una ciencia moderna que se institucionalizó en Europa hacia 1860 y 1870. Como se dedica al estudio de los saberes populares, mantiene una relación muy estrecha con la etnografía y la antropología. De hecho, es considerada una ciencia auxiliar para otras disciplinas como la Historia, la lingüística, la filología, la psicología, además de las ya mencionadas. Aurelio M. Espinoza, «La ciencia del folklore», en *Archivos del Folklore Cubano*, Vol. III, núm. 4, La Habana, octubre-diciembre de 1928, p. 1.

<sup>17</sup> Una descripción detallada sobre estas obras puede encontrarse en Robin D. Moore, *Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en La Habana. 1920-1940*, Madrid, Editorial Colibrí, 2001, p. 189.

tificado por Argeliers León como una época «bisagra» para el nacionalismo cubano<sup>18</sup>. Periodo que se extendió hasta los años de la Revolución de 1959 —y quizás hasta hoy—. Se trata de la revaloración de la cultura afrocubana como elemento consustancial de la nación. Las polémicas musicales serían mucho más intensas durante esta fase de la historia cubana tras la aparición de una nueva generación de intelectuales procedentes de la clase media que conformarían el grupo Minorista. Su programa fue la renovación de los valores artísticos en su país.

#### *El joven vanguardista y la ciencia del folklore*

Después de estudiar arquitectura en la Universidad de La Habana por algunos años, Alejo Carpentier tuvo que abandonar sus estudios universitarios en 1923 para dedicarse al periodismo y ayudar a su madre con los gastos familiares. A partir de entonces, comenzó a escribir una inmensa cantidad de artículos sobre temas diversos en varios rotativos como *La Discusión*, *Chic*, *Carteles*, *El Universal*, *El País*, *El Herald*, *Social* y el *Diario de la Marina*<sup>19</sup>. En estas primeras colaboraciones del joven periodista hay referencias a Pablo Picasso, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Paul Morand, José Clemente Orozco, Diego Rivera, entre otros artistas de vanguardia. Pero llama la atención que la mayoría de sus artículos versan sobre el arte musical y el teatro; tanto de los conciertos y puestas en escena presentados en Europa como en el pequeño mundo cultural de La Habana. De modo que Arthur Honegger, Claude Debussy, Eric Satie, Darius Milhaud, Manuel de Falla, Arnold Schönberg, Richard Wagner, Ludwig Van Beethoven, Richard Strauss, son los personajes principales en la obra periodística temprana de Carpentier. No es difícil observar sus intereses en aquellos años. Sus textos sobre compositores clásicos como Beethoven nos dan una muestra de que desde sus años de juventud estuvo apegado a las formas composicionales de la música sinfónica, lo cual se mantendrá hasta los años en que redacta *LMC*.

---

<sup>18</sup> «Of the Axle and the Hinge: Nationalism, Afro-Cubanism, and Music in Pre-Revolutionary Cuba» en Manuel Peter, *Essays on Cuban music: North American and Cuban perspectives*, Lanham, University Press of América, 1991, pp. 267-282.

<sup>19</sup> Véase Araceli García Carranza, *Biobibliografía de Alejo Carpentier*, especialmente la sección «Colaboraciones en publicaciones seriadas», La Habana, Letras Cubanas, 1984, pp. 25-219.

En la década de 1920, Carpentier comenzó a frecuentar a otros jóvenes intelectuales que, como él, estaban interesados en el arte de vanguardia y manifestaban su compromiso político frente a los problemas que afectaban a su sociedad. Las revistas *Carteles* y *Social* fueron sus vehículos de expresión. Aquellos años, fueron los de las tertulias dominicales en que se reunían poetas, pintores músicos e intelectuales en el café «Martí» y que continuarían con la mudanza de aquellas charlas al café «El figaro». Luis Gómez Wangüemert, Rubén Martínez Villena, José Zacarías Tallet, Juan Marinello, Alberto Lamar Scheweyer, Arturo Alfonso Roseló, Emilio Roig de Leuchsenring, Jorge Mañach, son algunos de los nombres que figuran en la memoria de Raúl Roa en un bosquejo biográfico a la *Pupila insomne* de Rubén Martínez Villena<sup>20</sup>.

Estos jóvenes intelectuales que compartían inquietudes artísticas y opiniones políticas similares llevarían a cabo algunas protestas contra el gobierno de Machado, como la famosa «protesta de los trece»<sup>21</sup> y tratarían de llevar a cabo un movimiento insurreccional que fracasaría rápidamente. Me refiero a la Asociación de Veteranos y Patriotas.

Al calor de las convulsiones políticas y la situación desastrosa de la economía cubana, tras la caída de los precios del azúcar al finalizar la Primera Guerra Mundial, estos jóvenes tomaron la ruta de un nacionalismo cuyo principal postulado estético era producir un arte vernáculo concomitante con el arte moderno que se estaba produciendo en Europa.

Para elaborar un arte vernáculo era necesario conocer el folklore de Cuba; pero no el folklore que explotaban los indigenistas y guajiristas de la generación anterior. Había que estudiar el folklore lleno de impulsos rítmicos de los ejecutantes negros que habían dado motivos a composiciones clásicas como «Gollowog's Cake Walk» de Debussy; el «Ragtime» de Stavinsky; la Suite para piano» de Paul Hindemith, o la «Negro Folk Symphony No. 1» del músico afroamericano William Dawson.

---

<sup>20</sup> Tomado de Klaus Muller Bergh, «Alejo Carpentier: autor y obra en su época», *Revista iberoamericana*, Vol. XXXIII, Núm. 63, enero-junio de 1967, pp. 9-44.

<sup>21</sup> Estos jóvenes dieron origen al grupo Minorista. En él, se concentraron escritores y artistas que criticaban la corrupción gubernamental y la presencia norteamericana. El minorismo tuvo una vida breve: más o menos de 1923 a 1928. Sus primeras reuniones se llevaron a cabo en medio de una situación de crisis, la caída de los precios del azúcar a partir de 1919 y el colapso del sistema bancario nacional. A partir de estos acontecimientos, la dependencia financiera hacia los Estados Unidos se tornaba casi insuperable. La famosa protesta de los trece, dirigida por Rubén Martínez Villena, fue la primera acción pública de los minoristas. Se reclamaba una dudosa transacción financiera por parte del gobierno de Zayas, quien había vendido un convento de la capital al 250% de su valor sin autorización del congreso. Roobin D. Moore, *op. cit.*, p. 224.

Las obras indigenistas de Eduardo Sánchez de Fuentes, con tintes de ópera italiana y las canciones de Ernesto Lecuona que trataban temas similares, como el tan popularizado «Canto Siboney» grabado por Rita Montaner, serían objeto de ataques vehementes a partir de mediados de los años 20 por parte de los músicos minoristas y de quien sería el crítico musical más destacado del grupo: Alejo Carpentier,

¿Acaso un verdadero son, una verdadera canción, un verdadero punto guajiro, oídos en sus ambientes, con sus armonías y sus ritmos prodigiosamente acertados, merced al poder de la intuición primitiva, no resultan superiores a las criollitas italianizantes que llenan las vidrieras de nuestras tiendas de música? Y, en lo que se refiere a elevar de plano nuestros elementos folklóricos, ¿no os parece más bien que lo que hacen esos compositores es degradarlos, quitándoles nervio y autenticidad?... Con algo puro y noble hacen melodías cursis; con algo que nunca es ridículo, hacen música *picúa*<sup>22</sup>.

En el espacio público de La Habana, se generaría una disputa por la apropiación simbólica de lo nacional a través de la música. Es decir, a partir de la apropiación de la organización de los sonidos como mecanismo articulador de sentido de pertenencia de una comunidad nacional; del posicionamiento de la música que cada uno consideraba la expresión artística más legítima, cubana y universal a un tiempo<sup>23</sup>.

Por un lado, se encontraban los músicos pertenecientes a la elite letrada conservadora, cuyo origen se remonta a las élites blancas de la sociedad colonial, con principios estéticos que se caracterizaban por el énfasis en la herencia tradicional hispánica e indígena, y un modelo compositivo apegado a los parámetros de la ópera italiana. Por otro, la juventud

---

<sup>22</sup> Alejo Carpentier, «Temas de la lira y el bongó», *Carteles*, La Habana, 28 de abril de 1929, p. 34 y 61-62. Texto recogido por Emilio Jorge Rodríguez en *Crónicas Caribeñas*, La Habana, Letras Cubanas, 2012, p. 54.

<sup>23</sup> Como señala Ángel Quintero, parafraseando al musicólogo John Blacking, la música es una forma de estructurar, significativa, emocional y/o estéticamente el sonido. Es tan importante en la vida que no hay una sola sociedad que no tenga una *organización humana del sonido*. La música representa una forma en que las personas interactúan con su mundo. Tiene una importancia enorme en la configuración simbólica de lo social. Esta importancia «le imprime a la música repercusiones fundamentales de tipo político [...] Históricamente, su apropiación y control [...] ha sido un elemento central en las luchas sociales, y la multiplicación de su ejercicio parte de las aspiraciones democráticas y la conservación ritual de la memoria. Ángel G. Quintero Rivera, *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, México, Siglo XXI, 2011, p.34.

de artistas e intelectuales provenientes de la clase media cubana que habían comenzado a reunirse en el café *Martí* y que se agruparon en torno de la revista *Social y Carteles*: la generación del 23; quienes se mantenían al tanto del arte producido en Europa, leían las traducciones del pensamiento europeo más actual en las traducciones de *La revista de Occidente* a cargo de José Ortega y Gasset y seguían con entusiasmo las investigaciones de Fernando Ortiz dedicadas a revelar los misterios del universo afrocubano. Había, por tanto, un choque generacional que representaba también una batalla entre dos visiones estéticas en el terreno de la música.

Por eso, Carpentier se empeñaba en seguir de cerca los estudios del folklore cubano emprendidos por los intelectuales de la generación de Fernando Ortiz, quienes, siguiendo la ruta de la etnología y la filología, trataban de encontrar las raíces culturales del pueblo cubano, el alma popular de la nación. En los trabajos de Israel Castellanos y Ortiz, el joven Alejo Carpentier halló los estudios pioneros sobre música, danzas, prácticas religiosas, instrumentos musicales y de culto, y la tradición oral de los negros cubanos<sup>24</sup>. No es difícil suponer que junto a la *Revista de Occidente*, que descansaba en la mesa del futuro novelista, yacían también los *Archivos del Folklore Cubano*<sup>25</sup>.

Estos *Archivos* habían surgido del esfuerzo continuado por parte de Ortiz por estudiar y divulgar la historia y la cultura cubana. Según el punto de vista del antropólogo cubano en esos años, era necesario cambiar la conciencia del ciudadano cubano que vivía en un estado de incultura; y, por otro lado, corregir los «atavismos» culturales, como las prác-

---

<sup>24</sup> Sin embargo, es importante señalar que las opiniones de estos etnólogos sobre los afrodescendientes cubanos eran muy imprecisas y estaban nubladas por prejuicios racistas. Influidos por la antropología criminal y evolucionista del siglo XIX, Israel Castellanos trazaba correlaciones entre la «conducta desviada» y las anomalías físicas supuestamente percibidas entre los reclusos negros de las cárceles de La Habana. Sus estudios contienen ilustraciones y tablas con medidas del cuerpo de más de cien individuos. Los resultados arrojados por sus mediciones de cráneos, labios, orejas, demostraban la semejanza de los negros con el hombre de Neanderthal. Véase Roobin D. Moore, *op. cit.*, P. 62.

<sup>25</sup> Al fallecer Ortega y Gasset, Carpentier recuerda lo que significó para él la *Revista de Occidente*: «La *Revista de Occidente* fue, durante años nuestro faro y guía estableció un nuevo orden de relaciones intelectuales entre España y América Latina —relaciones de las que surgieron empresas tan fecundas como la “Institución Hispano-Cubana de Cultura”, que presidía don Fernando Ortiz. Sus páginas eran ventanas abiertas sobre todo un pensamiento, ayer ignorado de quienes no fuesen lectores especializados, que se nos mostraba por vez primera ¿Cuántos autores alemanes, ingleses, franceses; cuántos filósofos; cuántos historiadores del arte, no conocimos gracias a la *Revista de Occidente*, cuyas entregas nos revelaban, además, los nombres de Lord Dunsany, de Georg Kaiser, de Franz Kafka, del Cocteau de “Orfeo” —toda una dramática, toda una cuentística— sin olvidar, para quienes se interesaban en los problemas de la música, los primeros ensayos de Adolfo Salazar?». En «Ortega y Gasset», *El Nacional*, 20 de octubre de 1955, p. 16. Citado por Roberto González González Echevarría en *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 2004, p. 94.

ticas religiosas de los afrocubanos, que frenaban el desarrollo civilizatorio de Cuba. Así quedaba fijado en una de las actas de la Sociedad del Folklore: «La sociedad del folklore tiene por objeto acopiar clasificar y comparar los elementos tradicionales de nuestra vida popular [...] El estudio descriptivo, encaminado a un fin de terapéutica social, de ciertas prácticas morbosas, como los actos de brujería y ñañiguismo, en que, en forma tan expresiva, se manifiesta la baja vida popular»<sup>26</sup>.

Quedaban expuestos los deseos de Ortiz y sus colegas de conocer las prácticas culturales de los distintos estratos de la población cubana con el fin de curar los males que entorpecían el desarrollo nacional. En tal declaración está implícita la imagen de una sociedad que funciona como un cuerpo, como un sistema orgánico, cuyas partes deben trabajar en armonía. Si la sociedad cubana no funcionaba adecuadamente, se debía a que era un pueblo enfermo. Los estudiosos de la sociedad desempeñaban entonces la tarea de un médico que diagnosticaba los males y luego podía recetar la cura. Desempeñaban también la tarea de un psicólogo, pues pretendían investigar la historia de la isla antillana para develar los traumas que aquejaban a su sociedad, generar conciencia de ellos y superarlos.

En el documento que hemos citado está depositado el derrotero que había de seguir aquella sociedad de científicos: «En la vastísima labor, que a grandes rasgos se ha descrito y en la que el círculo de la actividad folklórica necesariamente toca los de otras ciencias afines, como la antropología, la etnología y la arqueología, un fin nacionalista, un fin de reconstrucción nacional presidirá los trabajos de la sociedad»<sup>27</sup>. Había que reafirmar la historia y los valores nacionales frente a la situación política y económica convulsa. Era, pues, un proyecto que buscaba reivindicar categorías vitales como la tradición, la religión, el pasado. Las cuales otorgan históricamente sentido, dirección y certidumbre a las sociedades.

En el ámbito de la música, como en muchos otros, se estaba librando una disputa por la apropiación de estas categorías. Es decir, por la interpretación sobre la tradición y el

---

<sup>26</sup> «Actas de la sociedad del Folklore Cubano», en *Archivos del Folklore Cubano*, Vol. I, Núm. 1, La Habana, Imprenta del Siglo XX, enero de 1924, p. 78. La sociedad secreta *Abakuá* es una cofradía de carácter mágico-religioso exclusiva para hombres. Procede del Calabar (hoy provincia de Nigeria) se estableció por primera vez en el puerto habanero de Regla en 1836 por negros de origen carabalí. En toda América sólo se le encuentra en Cuba, en las provincias de La Habana y Matanzas. Sus miembros son conocidos popularmente como los *ñáñigos*. Véase el capítulo III «La sociedad secreta Abakuá: los ñáñigos» del estudio de Israel e Isabel Castellanos, *Cultura Afrocubana*, T. III, Miami, Universal, 1992, p. 205.

<sup>27</sup> *Ibid*, p. 79

pasado. Por lo tanto, la lectura de *Los Archivos* y las incursiones etnológicas al mundo de los afrocubanos, permitía a Carpentier y a sus colegas dedicados a la música, Amadeo Rol-dán y Alejandro García Caturla, tener los documentos necesarios para justificar su proyecto estético frente a la vieja generación. La ciencia del folklore, como señalaba Aurelio M. Espinoza, no sólo consiste en la recopilación de materiales sobre las tradiciones populares. También en la interpretación de estos documentos. Y algo sumamente importante: hay una concepción, el menos en aquellos años, del folklore como arte que «se interesa en los elementos artísticos que la humanidad ha desarrollado, los estudia, trata de conservarlos y *adaptarlos a la cultura y arte modernos*»<sup>28</sup>.

La idea del folklore como arte nos conduce al tema de la estilización de las expresiones tradicionales por parte de la élite intelectual durante los años de auge del afrocubano. El problema planteado por este movimiento no era tanto la lucha por reivindicar los derechos civiles y la comprensión profunda de las prácticas culturales del sector afrodescendiente. Es evidente otra intención: la utilización de las tradiciones musicales africanas para la producción de un nuevo arte, de «música nueva» e impulsar una campaña contra la presencia dominante de la ópera en el espacio musical cubano. Pues, de acuerdo con Carpentier:

los males traídos por la ópera no se limitaban a una desviación del gusto del público hacia los géneros inferiores del arte musical. Había algo mucho más grave aún. Algo que afectaba directamente la música cubana, en su esencia. Tanto se habían sobrestimado los valores melódicos de tipo sentimental, que los únicos géneros de música cubana que disfrutaban de beligerancia eran aquellos que, de alguna manera, guardaban relación con la ópera italiana [...] Se escribían boleros que eran bambucos disfrazados. Criollas sin la menor autenticidad, con letra de Amado Nervo. Estábamos totalmente invadidos por la melcocha. A juzgar por las melodías publicadas en aquella época, la música de inspiración vernácula ignoraba toda nerviosidad, todo alarde rítmico de *verdadera esencia folklórica*<sup>29</sup>.

Los minoristas que dieron impulso a la revalorización de expresiones culturales propias de los cubanos de color, trataban a la vez de crear un nuevo público, según ellos más culto. Pues, la ópera y los géneros considerados de auténtico folklore mantenían en una especie de modorra intelectual a la sociedad cubana. Habían pasado muchos años, casi un

---

<sup>28</sup> Aurelio M. Espinoza, «La Ciencia del Folklore», en *Archivos del Folklore Cubano*, Vol. III, Núm. 4, Cultural, La Habana, octubre-diciembre de 1928., p. 12. Las cursivas son mías.

<sup>29</sup> Alejo Carpentier, «Panorama de la música en Cuba», *op. cit.*, p. 164.



siglo, en los cuales la gente se arremolinaba en los teatros para escuchar las composiciones de Verdi, Donizetti, Bellini, Massenet, Leoncavallo, Mascagni y Puccini. «Y es que la ópera —con su poder de seducción, con las vanidades que se le añadían— había llegado a falsear totalmente la mentalidad del público. Tanto le habían dicho que “La donna è mobile” o el “Aria de la Locura” constituían las cumbres del arte musical, que habían llegado a creerlo. La llegada de los cantantes de ópera a la Habana era esperada con tanta ansiedad como la de los acróbatas del Circo Pubillones»<sup>30</sup>.

Había qué generalizar la ejecución de sinfonías para que el público local pudiera reconocer las virtudes del arte moderno que se hacía en Europa y las posibilidades que tenía Cuba para participar en él. La ofensiva por parte de los jóvenes vanguardistas se llevó a cabo a partir de 1923 por medio de una campaña cultural que se traduce en la fundación de una sociedad de música de cámara, una sociedad de música contemporánea, y su «obra maestra»: *La Orquesta Filarmónica de La Habana*<sup>31</sup>.

Estas instituciones fueron el vehículo utilizado por los minoristas para difundir la producción musical más novedosa y para introducir la música sinfónica en el ambiente sonoro de la isla. Pedro San Juan, fundador de la *Orquesta Filarmónica*, se decidió a estrenar en Cuba obras de Claude Debussy, Maurice Ravel y Manuel de Falla, por mencionar algunos nombres. Pero, más importante aún, fue su disposición a estrenar las composiciones de los músicos cubanos vanguardistas. Lo cual, naturalmente, comenzaría a trastocar los gustos del público y, sobre todo, la manera en que se escuchaba y se percibía la música. Si este arte, como los demás, puede producir una percepción sobre los símbolos que unen a los

---

<sup>30</sup>*Idem.*

<sup>31</sup>Alejo Carpentier, «La evolución cultural de América Latina», traducción de Rafael Rodríguez Beltrán, texto recogido por Emilio Jorge Rodríguez en *Crónicas, Op. Cit.*, p. 119. Este texto corresponde a una conferencia dictada por Carpentier en el Teatro Paramount de Port-au-Prince y publicada en francés en el *Häiti-Journal*, Port-au-Prince, 23 y 28 de diciembre de 1943, pp. 1-2 y 1,4. Un año antes, 1922, había sido fundada la Orquesta Sinfónica de La Habana bajo los auspicios del maestro Gonzalo Roig y el espaldarazo de Pablo Casals. También se encontraba activa la sociedad de músicos *Pro Arte Musical* que promovía la realización de conciertos sinfónicos y la presentación de interpretaciones de los más afamados solistas de la época. Sin embargo, la influencia de estas instituciones no era considerable en el público más amplio, debido al lugar que ocupaba la ópera italiana en el gusto de los aficionados. Es interesante observar que la fundación de la *Filarmónica* se dio en el mismo año en que vio la luz el libro de Sánchez de Fuentes, *El Folk-lor en la música cubana*. Esta orquesta fue fundada por Pedro San Juan Nortes apoyado por los jóvenes vanguardistas a los que hemos hecho referencia. San Juan Nortes fue un músico español que había escrito partituras inspiradas en el folklore de Castilla. A su llegada a La Habana, el mismo año 1923, comenzó a verse seducido por el folklore afrocubano. Fue así que compuso *Liturgia Negra* basado en «documentos folklóricos», según testimonio de Alejo Carpentier. Véase, «Amadeo Roldán-Alejandro García Caturla», en *LMC*, p. 309.

individuos con la comunidad, en el proyecto estético de los vanguardistas se esbozaba una idea distinta de la integración nacional a través de la música.

Fue en la *Orquesta Filarmónica* donde Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla terminaron de formarse como compositores. Ambos habían estudiado en Europa y conocían muy bien la escena musical del Viejo Mundo. Contagiados por el entusiasmo de los músicos de aquellas tierras por incorporar elementos folklóricos en las composiciones sinfónicas, los músicos cubanos estaban convencidos de que había un nuevo aire en el tiempo. Un aire que a decir de Jorge Mañach, se estaba colando entre ellos. El aire que comenzaba a soplar cuando Roldán llenaba sus partituras de semicorcheas y puntillos.

Fue el estreno en 1925 de la *Obertura sobre temas cubanos* compuesta por Amadeo Roldán el punto de arranque de las acaloradas polémicas sobre el folklore y la música en Cuba. En la Habana, los jóvenes intelectuales habían manifestado su inconformidad con algunas afirmaciones de Eduardo Sánchez de Fuentes a través de periódicos y revistas. Pero la llegada de Pedro San Juan y el regreso a Cuba de los músicos formados en Europa, generó mayor confianza en las ideas estéticas que se estaban gestando antes de 1923. Alejo Carpentier describe el estreno de la *Obertura* como uno de los acontecimientos más importantes en la historia de la música en Cuba: «Sin que fuera una obra lograda, puede decirse que el estreno de esta *Obertura* constituyó el acontecimiento más importante de la historia musical cubana en lo que lleva de corrido el siglo XX, por su proyección e implicaciones» (*LMC*, p. 310).

¿Cuáles eran estas implicaciones? Que Amadeo Roldán había hecho que los negros se asomaran en la música sinfónica. Además, daba continuidad histórica a una tradición musical en la cual se trató de tomar el folklore afrocubano como base para la orquestación: la *Obertura* se basaba en los ritmos y cantos del célebre *Cocoyé Oriental* que en 1836 Juan Casamitjana, un músico catalán, atraído por la música de una comparsa, había tratado de orquestrar. Así que los afrocubanistas trataban de enlazar el pasado histórico con la apuesta estética de su presente. Roldán y Caturla se sentían herederos de lo que había hecho Ca-

samitjana, Manuel Saumell, Louis Moreu Gottshalk y varios músicos que voltearon a ver la música de los negros en el siglo XIX<sup>32</sup>.

Pero había algo más; Roldán, en un afán por incomodar a los viejos estilizadores del folklore, dejaba sonar una sección de batería sola. El sonido de las percusiones era hasta entonces considerado el timbre de la barbarie que había traído la esclavitud. Por lo tanto, la osadía de Roldán era una afrenta contra el buen gusto y las buenas costumbres. Una declaración de guerra contra los músicos y críticos que se negaban a reconocer el valor del ritmo africano. La guerra se desató y fue como una guerra del tiempo. Porque se entreveraban dos concepciones sobre el tiempo de la música y la representación del paisaje nacional. Un bando concebía el tiempo musical de lo cubano como lánguido, casi parsimonioso; el otro, como una superposición de ritmos desenfadados que jugueteaban con la armonía moderna. El ambiente musical de La Habana comenzó a tensarse luego del estreno de la obra afro-cubana de Roldán y de las cada vez más constantes visitas de los intelectuales a la ciudad de Regla. Ciudad donde podían presenciarse rituales de la sociedad secreta Abakuá.

Como era de esperarse, la crítica musical de Cuba no recibió con buenos oídos la obertura de Roldán. No obstante, el músico estrenó un año más tarde *Tres poemas cubanos*, donde hizo sentir nuevamente el poder de la percusión afrocubana, sobre todo los toques ñañigos de los rituales que pudo presenciar junto con Carpentier. La reacción de la máxima autoridad en la musicología de la isla no se hizo esperar. Molesto por la difusión que comenzaban a tener estas composiciones que retomaban elementos de la tradición africana, Sánchez de Fuentes afirmaba que comprometían la unidad nacional, «La obra nacional de engrandecer nuestra música no debe sacrificarse al interés bastardo de atraer al populacho —siempre dispuesto a la vulgaridad y a las regresiones— al reclamo de un tambor africano [...] Hora es ya de puntualizar nuestra personalidad musical [...] nuestro deber es moralizarla y nunca prostituirla<sup>33</sup>.

El comentario de Sánchez de Fuentes era un eco de las opiniones racistas de la época sobre las expresiones culturales de los afrodescendientes cubanos. Para muchos intelec-

---

<sup>32</sup> Véase el anexo con el índice temático de los capítulos de *LMC* al final de este trabajo, en la descripción del capítulo sobre Nicolás Ruiz Espadero, p. 131.

<sup>33</sup> Eduardo Sánchez de Fuentes, «Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero», *op. cit.*, p. 26.

tuales de la Primera República, éstas eran manifestaciones de la «psiquis infantil» de los negros. Si se quería poner a Cuba al alcance de la civilización occidental, había que limpiar a la población de atavismos como la superstición, la brujería y la música estrepitosa de los tambores. Los toques de este instrumento que se escucharon en las comparsas durante la celebración del Día de Reyes eran considerados un signo de barbarie que evocaba la sensibilidad de pueblos en un estado inferior de civilización. No por casualidad las comparsas del 6 de enero fueron prohibidas al abolirse la esclavitud.

En tiempos donde la élite intelectual más conservadora pensaba en ponerse al día con la civilización europea, el ritmo de la música ritual o «profana» de herencia marcadamente africana era señalada como ruidosa. En un trabajo pionero sobre etnomusicología, publicado en los *Archivos del Folklore Cubano*, Israel Castellanos citaba al etnólogo alemán Friedrich Ratzel para describir la música de los negros en África que llegó a Cuba a bordo de los barcos negreros: «La música de los negros ha sido juzgada, aún por los críticos menos severos, como más estrepitosa que bella: la mayor parte de sus instrumentos tienden a hacer ruido y no a producir sonidos agradables»<sup>34</sup>.

Algo agradable para los oídos de quienes estaban a favor del blanqueamiento cultural, era la música organizada de acuerdo con los cánones occidentales del siglo XIX. Como sucedió con la estilización de las músicas bailables al pasar a los salones de la burguesía cubana. Las danzas de figuras como la contradanza cuyo metro era común en un compás de 6/8 eran simplificadas en el *tempo*, de modo que se adecuaban al «buen gusto» de la elite seducida por la música popular bailable. Como derivación de la contradanza, surgió la danza cubana que a su vez dio origen al danzón, a finales del siglo XIX.

Según la opinión de Sánchez de Fuentes, el danzón «ganó terreno rápidamente, debido a la comodidad de su ritmo pausado, que encontró calurosa acogida en los aliados de Terpsícore por estar más en consonancia con los rigores de nuestro clima que el un tanto agitado de su predecesora»<sup>35</sup>. Las imágenes de la nación creadas por este musicólogo fundían el paisaje tropical con el ritmo calmado de géneros musicales que en su opinión sintetizaban la sensibilidad de los cubanos. La criolla, la mayoría de las veces escrita para voz y

---

<sup>34</sup> Israel Castellanos, «Instrumentos musicales de los afrocubanos», en *Archivos del Folklore Cubano*, Vol. II, Núm. 3, La Habana, octubre de 1926, p. 197.

<sup>35</sup> Eduardo Sánchez de Fuentes, *El Folk-Lor*, op. cit., p. 22.

piano por ser apropiada para el *cantábile*, presentaba «cierta languidez que le imprime un verdadero carácter tropical»<sup>36</sup>.

No es difícil advertir las razones del enfado de Sánchez de Fuentes frente a las composiciones afrocubanas para orquesta sinfónica elaboradas por Roldán y Caturla. Más que algo bello, en ellas encontraba puro ruido y confusión. Y, en lugar de servir a la difícil labor de reconstrucción nacional, tan necesaria para la sociedad cubana, el afrocubanismo musical representaba un culto a la barbarie, una afirmación de los atavismos primitivos que frenaban el desarrollo cultural de Cuba. La concepción musical de Sánchez de Fuentes era similar a la de Francisco Baralt cuando, cien años atrás, se refería a la música y las danzas de los negros como prácticas indecentes y lascivas. Además, partía de fundamentos evolucionistas sobre el desarrollo de la cultura. De acuerdo con ellos, la música que había alcanzado un grado mayor de civilización se organizaba diacrónicamente en un tiempo regular, por lo general acentuado en el primer y tercer golpe del compás. La complejidad de la música más civilizada según esta perspectiva (la música europea) recaía en la organización del tiempo sincrónico, es decir de la armonía sistematizada a partir de un centro tonal.

Por lo tanto, si se pretendía elaborar una música nacional que estuviera a tono con la música más elevada de la civilización, ella debía reducir su sentido diacrónico a mero acompañamiento de la melodía y la armonía. En otras palabras, debía otorgar menor protagonismo a la percusión. De hecho, cuando Sánchez de Fuentes describe la sección rítmica del danzón en las orquestas de baile se refiere a ésta como «el ruido representado en estas pequeñas agrupaciones por los *timbales* y el *güiro*»<sup>37</sup>.

### *Del canto y el tiempo*

La apuesta estética de Alejo Carpentier durante esos años descansaba sobre la idea del ritmo como elemento distintivo de la música cubana. De modo que en su óptica encontramos una concepción diferente del tiempo en la organización del sonido. La lentitud del ritmo y los procedimientos armónicos relacionados con la ópera italiana le parecen principios estéticos de diletantes. La manifestación de un «neo romanticismo» poco coherente con el pul-

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>37</sup> Eduardo Sánchez de Fuentes, *El Folk-Lor*, op. cit., p. 62.

so de los tiempos modernos marcados por la guerra y la mecanización del mundo. Asimismo, los postulados de la antropología evolucionista comenzaban a ser fuertemente cuestionados. La concepción sobre el desarrollo unilineal de una civilización única entró en decadencia durante las primeras décadas del siglo XX.

Carpentier concibe una crisis de los valores estéticos musicales de la sociedad liberal del siglo XIX como lo estaba percibiendo para la novelística. La inminente consolidación del capitalismo monopólico y los avances tecnológicos que conllevaba, provocaban un ritmo de vida mucho más acelerado de lo que los neo románticos decían con su música. Además de esto, como ha señalado Carpentier en varios de sus ensayos, los países latinoamericanos como Cuba tenían que «quemar etapas» para estar en sintonía con las pautas de vida que imponía la modernidad. En la patria del escritor de *El reino de este mundo* se verificaba lo que años más tarde él describiera como un «desajuste cronológico». En un mismo espacio confluían los ruidos mecánicos de los ingenios azucareros industrializados y los ritos de la sociedad secreta abakuá. Ogún, el *oricha* de la santería que representa al hierro, comenzaba a ser considerado como la deidad del ferrocarril y el aeroplano por los creyentes. El aire de la época en que le tocó escribir a Carpentier era el mismo que inspiraba a Arthur Honegger a escribir la sinfonía *Pacific 231*, pero que también inspiraba el nacionalismo folklórico de un Stravinsky con *La Consagración de la primavera*.

De acuerdo con el ambiente artístico donde se resaltaba el maquinismo y a la vez se acentuaban los caracteres nacionales con base en estudios etnológicos, Carpentier concebía una obra musical que estuviera acorde con los tiempos que corrían y que reflejara el rechazo de los artistas jóvenes de La Habana frente a la ópera italiana y el «cancionero cubano». Como quedó expuesto anteriormente, el escritor de *LMC* consideraba que el ritmo es el elemento que otorga un carácter particular a la música de su país. Al referirse al estreno de la *Obertura* de Amadeo Roldán pone al descubierto su postura:

Una de las habilidades de Amadeo Roldán, ha sido la de enfocar la música cubana desde un punto de vista casi nuevo entre nosotros, y que es el verdadero: la música cubana debe considerarse ante todo, según él, en función del ritmo. Si bien los elementos puramente melódicos de nuestro folklore son interesantes, los ritmos lo superan de tal modo, que no cabe duda posible en la elección de elementos estilizables. Además, ante todo, se impone una razón de originalidad: nuestra melodía voluptuosa, lánguida, tiene equivalentes innumerables en

la música popular de América Latina; lo que nos sería casi imposible comparar con otros elementos folklóricos, por su carácter, son los ritmos riquísimos, inagotables, de las formas que suelen considerarse a la ligera como «afrocubanas»<sup>38</sup>.

Las palabras de Carpentier eran lanzadas directamente contra aquellos que emitieron críticas negativas a la *Obertura*. Es claro que la polémica en torno a la música de Cuba tenía como protagonistas a Eduardo Sánchez de Fuentes y a Carpentier. Polémica que se extendió hasta la década de los años cuarenta, aún después de la muerte del compositor de *Doreia*, y que atraviesa todo el ensayo de *LMC*.

No quedaba duda para Carpentier sobre la elección de elementos estilizables. Su proyecto estético tenía como base el ritmo; una concepción nueva sobre el tiempo que evocaba nuevas imágenes sobre el paisaje de la isla y la cultura nacional. Sus poemas escritos a partir de 1927, que fueron musicalizados por Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, ejemplifican la manera en que se trabajaba con el tiempo a partir de la exaltación del ritmo de la percusión de raigambre africana.

En 1928, Carpentier entregó un texto a García Caturla para que lo musicalizara. Era un poema titulado «Liturgia» que aludía a los rituales secretos de los ñañigos. En él, su autor trataba de revivir los toques de tambor afrocubano a través de grupos sonoros onomatopéyicos:

Teclean las tibias  
a la tibia con tibia  
tic tic de palitos.  
Rezumba y zumba  
Tam tam de atabal,  
timbal de ñangó,  
Rumba y tumba,  
tambor de cajón

---

<sup>38</sup> Alejo Carpentier, «Amadeo Roldán y la música vernácula», *Carteles*, La Habana, 13 de febrero de 1927, p. 10 y 33. Texto recogido en Emilio Jorge Rodríguez, *op. cit.*, p. 43.

y ecón con ecón.

¡Tambor!<sup>39</sup>

No es difícil advertir que no existe métrica como tradicionalmente era concebida a principios del siglo pasado. El poema, que está construido fundamentalmente a partir del ritmo, nos da la sensación de que éste es interrumpido por un contrarritmo que sigue, de acuerdo con Janheinz Jahn «por completo la tradición de las antífonas africanas»<sup>40</sup>. No hay cambios de sílabas breves a largas, sino de sílabas acentuadas y no acentuadas, de tiempos débiles y fuertes. La palabra se hace música al reproducir los acentos sincopados de la percusión.

Además, en la primera versión de «Liturgia» se pensaba en un arsenal de percusiones que acompañaría al poema cantado por un coro masculino. La presencia notable de las percusiones en la propuesta de Carpentier lo obligó a pensar en la utilización de un sistema de bocinas similar al que Stravinsky empleó en su *Edipo Rey*.

El ritmo era fundamental en la música de Alejandro García Caturla. He tomado su música como ejemplo porque considero que el análisis que el gran musicólogo español Adolfo Salazar hizo sobre ella arroja mucha luz sobre la estética del compositor cubano. Salazar afirma que «La estética más general de Caturla es el *son*: una melodía generalmente pentatónica, expuesta por un instrumento de timbre destacado y rodeada de un ambiente sonoro apenas definido tonalmente, sostenido por la *multiplicidad de ritmos simultáneos en instrumentos típicos*»<sup>41</sup>.

La indefinición tonal a que hace referencia el musicólogo madrileño tiene que ver con el rompimiento de los músicos vanguardistas y afrocubanistas con la armonía clásica que podemos describir, a grandes rasgos, como la sistematización de los sonidos de la escala musical occidental (escala diatónica) en torno de un centro tonal. Caturla, como lo hizo también Amadeo Roldán, trabajó sobre una organización del sonido basada en juegos de tiempos armónicos y rítmicos.

---

<sup>39</sup> Alejo Carpentier, «Liturgia» [1927], recogido en *O.C.*, T. I, México, Siglo XXI, 1983, p. 212.

<sup>40</sup> Janheinz Jahn, *Muntu: Las culturas neoafricanas* [1958], 1ª ed. en español, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, p. 310.

<sup>41</sup> Adolfo Salazar, «La obra musical de Alejandro García Caturla», en *Revista América*, Vol. XI, núm. 31, 1938, p. 5. Las cursivas son mías.



En cuanto a la armonía, Caturla construye sus acordes sobre intervalos poco usuales en la armonía tradicional<sup>42</sup>. Emplea intervalos de segunda menor y superposiciones de cuarta y quinta, generando combinaciones sin un bajo fundamental o inversiones que aparentemente no tienen un sentido o plan armónico. En la *Comparsa* No. 2 de la 1ª *Suite Cubana*, el compositor cubano emplea esos intervalos en sucesión sobre una disonancia concebida como percusión en los timbres más graves del piano. De acuerdo con Adolfo Salazar, esto es «muy representativo de la técnica de Caturla»<sup>43</sup>. Hay además una tendencia por abolir el sentido cadencial al evitar en la terminación de los períodos una resolución «normal» de la frase melódica. Salazar comenta que «tal abolición de la cadencia es el resultado inmediato de la supresión de un plan tonal determinado, pues que la cadencia es como la vértebra del organismo tonal, núcleo celular que presenta comprimido el sentido armónico en su evolución a través de la historia entera de la Música»<sup>44</sup>.

En lo que toca al ritmo, Caturla hace descansar el dinamismo de su música sobre él. Sus melodías llegan a ser repetitivas (como sucede en la música antifonal de raigambre africana), construidas en muchas ocasiones sobre escalas pentatónicas o hexafónicas, escalas que desde la perspectiva de la música académica europea son descritas, como lo hace Adolfo Salar, como «escalas defectuosas». Es el ritmo donde se expresa la mayor complejidad de la música afrocubana. En sus composiciones, el compañero de Carpentier establece una línea rítmica para el piano, otra para los alientos y varias más para los instrumentos de percusión. Los instrumentos melódicos recrean la función rítmica de los tambores, de modo que consigue un efecto polirrítmico (distintas células rítmicas actuando simultáneamente).

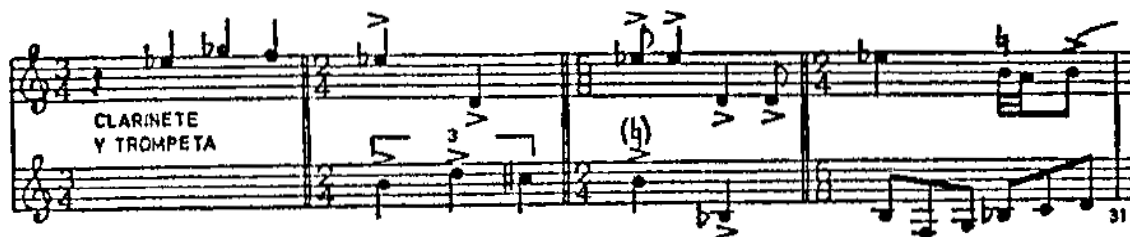
---

<sup>42</sup> Los acordes se construyen en la teoría clásica por terceras mayores y menores alternativamente. Las composiciones consideradas modernas, a las que nos hemos referido, y que no se sujetan a la formación clásica conciben sus acordes como aglomeraciones formadas por la superposición de cuartas y quintas en sus distintas variantes o segundas mayores y menores. Sobre teoría musical, formas de composición e historia social de la música puede verse: Donald Jay Grout, *Historia de la Música Occidental Vol.2*, ed. Española de León Mames, Madrid, Alianza Editorial, 1988. Durante las dos primeras décadas del siglo XX hubo movimientos que tendieron a la disolución de la tonalidad clásica. Un proceso que, de acuerdo con Jay Grout, comenzó a ser perceptible en Schubert y Chopin, continuó con Liszt y Wagner y se acentuó con los experimentos armónicos de Mussorgsky, Mahler, Strauss, Fauré, Debussy y Ravel. El rompimiento con la armonía tradicional tuvo su culminación en las obras de preguerra de Scriabin, Ives, Schoenberg, Bartók y Stravinsky. Estos últimos compositores recurrieron al empleo del cromatismo, acordes complejos no ortodoxos, la canción folklórica nacional, la modalidad, las escalas pentatónicas, escalas por tonos enteros, las corrientes de acordes y la politonalidad.

<sup>43</sup> Adolfo Salazar, *op., cit.*, p. 164.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 165.

Adolfo Salazar nos presenta un fragmento del movimiento sinfónico *Yamba-O*, el cual surgió del poema «Liturgia», propuesto por Alejo Carpentier. En un periodo de este movimiento puede notarse el juego rítmico establecido por Caturla. La línea superior está cantada por clarinetes y trompetas, mientras que la más grave está encomendada a las violas, cellos y corno inglés. En el juego melódico se presenta un contrapunto politonal:



Notación tomada de la transcripción hecha por Adolfo Salazar<sup>45</sup>

En la manera de componer música de Caturla hay muchas similitudes con la estética de Amadeo Roldán, aunque cada uno tuvo su personalidad artística. No me extendo en el análisis musical de los compositores afrocubanos porque no es el objetivo de este trabajo. Sin embargo, no es baladí observar la concepción estética de los jóvenes artistas cubanos durante la década de los veinte, sus experimentos con el lenguaje musical. Las coincidencias intelectuales con el joven Carpentier entorno de los elementos sonoros que dan carácter expresivo a la música y al arte nacional son indudables. Y me atrevería a decir que las ideas del novelista cubano sobre el juego del tiempo se mantienen hasta los días en que escribía *LMC*. El juego temporal que hemos descrito más arriba en la obra de Caturla se mantiene como una constante en la obra posterior de Alejo. Creo que la incorporación de distintas «dinámicas» del tiempo en el lenguaje musical, tenía que ver con las relaciones interétnicas que históricamente se produjeron en el Caribe. El tiempo armónico con sus complejidades contrapuntísticas inherentes a la tradición occidental, convivió con una tradición donde el ritmo representa un valor en sí mismo. Ambas maneras de concebir el tiempo dieron forma

<sup>45</sup> Adolfo Salazar, *op. cit.*, p. 171. Cuando se habla de politonalidad, se hace referencia a la sucesión continua de tonalidades muy dispares sin relación aparente. En este caso tenemos un ejemplo de politonalidad horizontal, recurso empleado en múltiples ocasiones por Dimitri Shostakovich e Igor Stravinsky.

a una música amestizada, por llamarla de algún modo, en ese hervidero de culturas que fue el Caribe.

### *Conformación de un archivo*

En cuanto al procedimiento de estilización al que se refería Carpentier, cabe señalar que el método empleado por los compositores vanguardistas de Cuba guardaba semejanzas notables con los procedimientos utilizados por el músico y folklorista Bela Bartók. El célebre compositor se encargó de recopilar cantos campesinos de su natal Hungría. El método del autor de *Microkosmos* para componer obras de color nacional consistió en la utilización de documentos etnológicos: hacía registros en papel sobre la tradición oral y la musicalidad de los campesinos de su país y de Europa del Este. Lo mismo sucedió con las otras escuelas musicales del Viejo Mundo: no de otra forma procedió Mijail Glinka al acercarse al folklóre español y componer sus *Recuerdos de Castilla*; tampoco lo hizo de otro modo Antonín Dvorák al consolidar el nacionalismo checo con su ópera basada en el cuento de Pushkin, *Boris Godunov*; ni Manuel de Falla cuando compuso *Las Noches en los jardines de España*.

El joven Carpentier seguía el derrotero explorado por los folkloristas europeos precisamente en una época en que la etnomusicología alcanzaba mayor reconocimiento como fuente de inspiración estética. Desde las postrimerías del siglo XIX el nacionalismo musical había sido alimentado por la conformación del Estado nación. Pero los métodos de recopilación de material folklórico se encontraban también en una etapa incipiente. Con el avance de las disciplinas etnológicas y su consecuente institucionalización, el folklorismo musical fue incorporando más fuentes documentales sobre la música tradicional que se practicaba fuera de las ciudades modernas. El caso de los músicos cubanos nacionalistas es ilustrativo sobre distintos modos de estudiar el folklóre nacional. Quienes consideraban que la música nacional mantenía rasgos indígenas se basaban en crónicas decimonónicas que describían la música tradicional como música indígena. La fuente principal de interpretación para los musicólogos indigenistas fue la obra de Antonio Bachiller y Morales, publicada en 1880, *Cuba Primitiva: Origen, lenguas, tradiciones e historia de los indios de las Antillas Mayores y las Lucayas*. Allí, Bachiller y Morales reproducía el problemático *Areíto de Anacao-*

na<sup>46</sup>, canto supuestamente indoantillano que sirvió como pretexto para la elaboración de obras musicales que reproducían la musicalidad de los indios. Este areíto fue un arco que tensó las cuerdas de la crítica musical habanera porque dio inicio a una polémica entre musicólogos que se dieron a la tarea de analizar las escalas en que se presumía fue elaborado el canto indígena. Moisés Simons fue uno de los primeros críticos del areíto al señalar que las escalas en que usualmente se escribía eran de factura europea. La melodía del *Areíto de Anacaona*, estaba compuesta sobre una escala heptafónica que los indios antillanos desconocían. Ninguna crónica sobre los rituales religiosos, económicos y festivos de los taínos que aparecen nombrados como areítos dejó constancia de los elementos musicales que los componían. Sánchez de Fuentes afirmó que la melodía y el estribillo que llegó a las manos de Bachiller y Morales eran auténticos, pero lo cierto es que nunca lo demostró a partir de un registro o documento que aludiera a los caracteres de la música indoantillana. Sus hipótesis al respecto, constituían una maniobra para evitar a toda costa su reconocimiento a la africanía de la música folkórica cubana.

Pero, era innegable que la musicalidad de los esclavos se había colado en suelo caribeño. Por ello, el joven Carpentier, quien seguía de cerca las investigaciones de Fernando Ortiz, insistía impetuosamente en que debía estudiarse el folklore de los negros cubanos de acuerdo con una nueva metodología: la etnología y la musicología comparada. No era una tarea sencilla en medio de un ambiente hostil para el estudioso que se internaba en el mundo prohibido de los toques de tambor. Pero algo impulsaba a Carpentier: dejar sin fundamentos científicos a los otros estilizadores de la música tradicional.

Durante este periodo que venimos describiendo, Carpentier basaría su postura estética musical en un cuerpo documental, el cual iría conformando a partir de sus exploraciones etnológicas. Lo que estaba haciendo era seguir los métodos de investigación que se difundían a través de los *Archivos del Folklore cubano* para recoger las expresiones culturales de los diferentes segmentos de la población cubana. Sin olvidar que todo aquel que se diera a la tarea de escudriñar las veneras de las tradiciones populares estaba realizando una empresa patriótica. El folklore de los afrocubanos sería la fuente de estilización y de resis-

---

<sup>46</sup> Véase Antonio Bachiller y Morales, *Cuba primitiva. Origen, lenguas, tradiciones e historia de los indios de Las Antillas mayores y Lucayas*, La Habana, Librería de Miguel de Villa, 1883, p. 44. Ese tema será tratado el último capítulo de este trabajo.

tencia frente a la influencia estadounidense en la cultura nacional. Además, sería un elemento que daría enorme resonancia a la música compuesta por los artistas jóvenes de la isla, debido a que tenían un público al cual satisfacer en el Viejo Mundo. Carpentier estaba observando cómo los músicos extranjeros que habían visitado América Latina, regresaban a sus respectivos países cargados de papeles con anotaciones sobre la música folklórica que se dejaba escuchar en los bailes y jolgorios. Como queda constatado en una entrevista de Alejo Carpentier durante su segundo año de exilio en Francia al compositor de aquel país Darius Milhaud, la obertura para la versión orquestal de las *Soudades do Brazil* fue inspirada por la orquesta típica de Antonio Romeo. Tiempo después, el compositor francés, fascinado por los ritmos que escuchó de pura casualidad en un hotel de Puerto Rico, donde se presentaba la orquesta típica de Romeo, pidió más material sobre música cubana. Pero un amigo suyo le hizo llegar composiciones guajiristas y boleros románticos que lo decepcionaron. Milhaud declaró a Carpentier: «Nada de aquello podía igualarse a la fresca expresión folklórica de Romeo [...] Esos músicos [los guajiristas] me dan la sensación de gente que poseen minas de diamante y minas de cobre, y que desdeñan las primeras por las segundas»<sup>47</sup>.

Posiblemente, el autor de aquella crónica exageraba un poco los juicios de Milhaud puesto que el encuentro entre ambos en París fue recogido en las páginas de la revista *Carteles* y seguramente Carpentier buscaba impactar en el campo cultural de La Habana. Atestaba un golpe contra los músicos que defendían el «cancionero cubano» y proponía una nueva ruta para los compositores de su generación sin dejar de reconocer que

comenzar a laborar en canteras nuevas —la cantera virgen de lo afrocubano, por ejemplo— exige un valor ante el peligro y, sobre todo, conocimientos que no se tienen. La mina de diamante —mina de valores universales— es dura de explorar [...] ¡Rompamos, pues, la lira italianizante, símbolo de un género híbrido tan alejado de la música seria como de la música popular! ¡O folklore con tierra y todo, o alta música! ¡La *Novena Sinfonía* cubana o los funerales de Papá Montero!<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Alejo Carpentier, «Temas de la lira y el bongó», *Crónicas, op., cit.*, p. 53.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 56.

En las palabras de Carpentier encontramos el lema estético que proclamaba la juventud vanguardista de Cuba en el ámbito musical: abajo la lira y arriba el bongó. Sin embargo, pese a que comenzaba a reconocerse la presencia cultural africana en la música nacional, sus valores eran desconocidos ampliamente. Había que comenzar la tarea de exploración y recopilación de esos valores. El trabajo de recabar documentación al respecto es el que va a nutrir las páginas de *LMC* más de una década después, cuando la fiebre folklórica quede atrás. Pero, en esos años Carpentier trata de conocer la música litúrgica de los negros con el objetivo de incorporarla a la música seria. Su búsqueda de un nuevo lenguaje musical, como lo estaba haciendo en el terreno de la literatura, lo conducen al *fambá*, el templo de los ñañigos para registrar su poesía y su música, Carpentier comparte una anécdota sobre estas incursiones: «Un día, acompañados de Tata Nacho, nos hallábamos Amadeo Roldán y yo en Regla, asistiendo a un prodigioso ballet ñañigo, que desenvolvía sus figuras rituales, sin interrupción, desde la noche anterior (fiesta que he descrito detalladamente en cuatro capítulos de mi novela *Ecue Yamba-Ó*). Roldán no cesaba de tomar notas en un cuaderno de notas pentagramadas»<sup>49</sup>. Luego de tener una confrontación con el *obón* que dirigía la ceremonia, Roldán trata de darle la vuelta y le aclara que tomaba la música para sacar unos danzones. Carpentier recuerda que tuvieron que guardar los cuadernos, pero continuaron presenciando toda la ceremonia tratando de aprender de memoria aquellos ritmos y cantos. Tata Nacho hace un comentario a Roldán sobre las posibilidades de esa música como una «materia viviente» y lo que pensaría Julián Carrillo para hacerla convivir con su teoría del *sonido 13*, a lo que el músico cubano responde «¿Cómo permitir que se borren y olviden estos tesoros de expresión popular, para consagrarnos a un arte... tal vez justificable pero abstracto?... ¡En América el problema es tan distinto!... Ya el hecho de tener que conciliar un sistema armónico con estas melodías y estos ritmos nos crea un suficiente lote de responsabilidades»<sup>50</sup>.

Según testimonio del mismo Alejo, de esta ceremonia surgió el ballet *La rebambaramba* con argumento salido de su pluma. El argumento presentaba un cuadro viviente donde se representaba una comparsa que desfilaba por las calles de La Habana durante la

---

<sup>49</sup> Alejo Carpentier, «El recuerdo de Amadeo Roldán», en Emilio Jorge Rodríguez, *op. cit.*, p. 90. Este artículo fue publicado en *Carteles* el 4 de junio de 1939 y fue escrito por Carpentier desde París, en abril del mismo año.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 95.

celebración del Día de Reyes. Curiosamente, Carpentier se basaba en una pintura costumbrista de Federico Miahle, pintor y viajero francés que había estado en la capital de Cuba hacia el año 1838. En los dos primeros cuadros se presentaba música de contradanza al estilo siglo XIX; en los siguientes dos cuadros, esta música se iba africanizando por la mano de Roldán con el empleo de células rítmicas en un compás de 6 por 8. El músico acudía a sus notas depositadas en el cuaderno pautado para recrear los toques de tambor de una comparsa que, como es sabido, estaría compuesta por ejecutantes miembros de la sociedad secreta abakuá. Roldán y Carpentier pasaban por alto que los toques de tambor propios de un ritual diferían en gran medida de los toques que los músicos afrocubanos ofrecían en el espacio público<sup>51</sup>. Lo cual planteaba un problema respecto de la autenticidad del folklore que estaban buscando los afrocubanistas.

En sus primeros trabajos de creación, Carpentier recurre al mismo procedimiento: sus poemas como sus colaboraciones con músicos se basan en el trabajo de campo. Prueba de ello es una crónica de viaje titulada «Cuban magic» que fue publicada en Francia y Estados Unidos en la revista *Transition*, revista de vanguardia y de interés en «culturas exóticas». Ahí, Carpentier habla de un pequeño viaje a la ciudad de Regla, a la que él llamó «ciudad mágica», para presenciar liturgias afrocubanas. El estilo de la crónica, por su tono exotizante, es similar a los relatos sobre Haití y el vodú que William Seabrook publicó en su *Magic Island* en 1928 y que fue reseñado por Carpentier en *Carteles*. De este texto, es posible mirar la forma en que Carpentier percibía la coexistencia de tradición y modernidad en un mismo espacio, en la Cuba de los años 20:

The cuban negro of the lower classes has retained among his costumes a certain barbaric side, the charm of which is emphasized by the contrast with the way he lives. Havana, with its port, its skyscrapers, its visiting stars, its incredibly numerous automobiles: the country with its hundreds of sugar factories, its emigrants from all over, have not essentially changed his habits. He may wear American overalls, read the newspapers, and even dance

---

<sup>51</sup> El mismo Alejo Carpentier lo reconocería en *LMC* cuando admite la imposibilidad para los músicos de emprender una labor de etnógrafo y discernir las diferencias entre los toques rituales de tambor: «Sin creer que el compositor culto que se asoma sobre el alma primitiva deba realizar una labor de etnógrafo, observaremos, sin embargo, que en la obra de Roldán, como en la de un Caturra —cuando trabajan con el documento a la vista—, todos los elementos del vasto sector sonoro afrocubano están mezclados, encontrándose, lado a lado, el himno lucumí, el tema *bembé*, la invocación ñañiga, así como percusiones de las más distintas procedencias» (*LMC.*, p. 302). Ortiz también se refirió a la dificultad de conocer el amplio universo de la música tradicional africana y discernir las diferencias en *La africanía*, *op. cit.*, pp. 120-121.

the fox-trot: that does not alter the fact that in case of sickness he will always prefer the witch doctor to the doctor. He is afraid of witchcraft, and has a weakness for the thing «from over there», although none of his ancestors wanted to be re-patriated after the abolition of slavery<sup>52</sup>.

Son notables los prejuicios de Carpentier sobre las religiones de los afrocubanos. Lo cual se debe a un evidente desconocimiento por parte de la sociedad de la época sobre esas religiones. El propio Fernando Ortiz, que había inaugurado los caminos para emprender la investigación sobre la población afrodescendiente, confundía las distintas reglas religiosas de los afrocubanos tildándolas de fetichismo y brujería. Como puede verse, y como lo ha señalado Anke Birkenmaier, Carpentier adopta el discurso de escritor etnógrafo<sup>53</sup>. Como asombrado por el espectáculo que ve ante sus ojos habla sobre la cultura de los negros desde fuera. Sin embargo, persigue el dato etnográfico para conformar el archivo de tesoros estilizables. No debemos olvidar que, como uno puede constatar en *LMC*, el musicólogo y novelista era un lector apasionado de *Los Archivos del Folklore Cubano*. También de los trabajos de Fernando Ortiz quien en un pasaje de *Los Cabildos afrocubanos* se refería a las comparsas del día de reyes: «En esas comparsas de evidente primitividad encontramos su algo de arte [...] Y ¿por qué hemos de perderlo cuando podemos transformarlo, mejorarlo, e incorporarlo purificándolo, a nuestro folklore nacional?»<sup>54</sup>. En el mismo párrafo, el último de este texto, Ortiz se refiere a la música y baile de los negros como «supervivencias del infantil arte africano». Este artículo de Ortiz fue publicado en la revista *Bimestre cubana* y formó parte de la biblioteca de Carpentier cuando redactaba *LMC*. En *Los Archivos*, aparece el trabajo de Ortiz sobre la fiesta del día de reyes, lo cual podría haber sido uno de los motivos para la composición del ballet *La rebambaramba*. Aparte del diálogo que comenzaba a establecerse con la obra de Ortiz, cuando se leen las crónicas y textos creativos de juventud de Car-

---

<sup>52</sup>Alejo Carpentier, «Cuban magic», en revista *Transition*, núm 20 (verano de 1930), pp. 284-390. Esta publicación era una revista de vanguardia editada en Francia y con circulación en los Estados Unidos. Junto con textos de Tristan Tzara y pinturas de Paul Klee, hubo participación de escritores latinoamericanos como Vicente Huidobro y Alejo Carpentier. En esta revista se publicaron fragmentos de *Altazor*, en el mismo número en que se publicó el texto de Carpentier sobre religiones afrocubanas.

<sup>53</sup>Véase, Anke Birkenmaier, *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2006. Especialmente el apartado «*Ecué Yamba O!*: el museo surrealista», pp. 53-79.

<sup>54</sup>*Los Cabildos afrocubanos* [1921], La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1992, p. 24.



pentier, es claro que la perspectiva y los términos usados por el autor de *Los negros brujos* para referirse a los afrocubanos, brotan en las páginas de aquel<sup>55</sup>.

El relato sobre el viaje de Carpentier describe su experiencia en un templo de los ñañigos en la ciudad de Regla; se describen los altares que aparecerán más tarde en su primera novela, *Ecué Yamba O*, y se registran algunas oraciones y fórmulas mágicas que serían reproducidas textualmente en ella:

Encodo, endiminoco:  
Aracoroko, arabé soua.  
Enquico bagarofia  
Aguasike el-bongo  
Obon Yamba.<sup>56</sup>

También el poema «Liturgia» que serviría de texto al movimiento sinfónico de García Caturla (renombrada *Yamba O!*) se retoma la letanía y es re elaborada por Carpentier:

Endoko endiminoko,  
efímere bongó,  
enkiko bagarofia...  
¡Yamba-O!<sup>57</sup>

En *Ecué Yamba Ó!*, la primera novela que escribiera Carpentier, primero durante su estancia en la cárcel de la Habana en 1928 y terminada en Madrid en 1933<sup>58</sup>, el proceso de elaboración sería el mismo. Por ello, estoy de acuerdo con Anke Birkenmaier en que esta novela de juventud, más que una *novela de la tierra*, era un relato etnográfico. Cuando se lee la historia de Menegildo Cué, el protagonista del relato, nos queda la impresión de que el

---

<sup>55</sup> Por ejemplo: «Y la medicina bruja no sólo se extiende a los negros; bastantes blancos son sus víctimas, lo que prueba su arraigo y temibilidad». Fernando Ortiz, *Los negros brujos*, *op. cit.*, p. 363.

<sup>56</sup> Alejo Carpentier, «Cuba magic», en *Transition*, *op. cit.*, p. 389

<sup>57</sup> Alejo Carpentier, «Liturgia», *O. C.*, T. I, *op. cit.*, p. 212.

<sup>58</sup> *Ecué Yamba Ó!* [1933], en *O.C.*, T. I, *op. cit.*, p. 23.

texto está construido a partir de recortes de imágenes etnográficas. Las descripciones de los altares; los cantos afrocubanos que ahí se presentan, y la ceremonia de iniciación de Mene-gildo en la sociedad secreta de los ñañigos son incorporaciones de los datos recogidos por Carpentier en sus exploraciones. La novela afrocubana es como un *collage* de documentos sobre el folklore de Cuba, sobre todo de la música, los bailes y la religión afrocubana. Por si fuera poco, la primera edición de *Ecué Yamba Ó!* contenía una serie de imágenes fotográficas sobre el folklore afrocubano que acompañaban al texto, recurso habitual en los trabajos antropológicos y relatos de viaje de la época<sup>59</sup>. También contenía un diccionario lexicográfico; en él, se ofrecían definiciones sobre cubanismos y términos religiosos de origen africano. Carpentier estaba basando su obra literaria en los estudios etnológicos y filológicos que Fernando Ortiz y compañía venían publicando desde 1923 en los *Archivos*.

Algo similar ocurría con su participación en el ámbito de la crítica y la creación musical. A través de revistas nacionales e internacionales, sobre todo a partir de su exilio parisino, como *Carteles*, *Social*, *Documents*, *Transition*, *Bifur* entre otras, Carpentier difundía su postura estética en torno de la música nacional; el éxito comercial de la música popular cubana como la rumba y el son en París; y, sobre todo, sus conocimientos sobre el folklore cubano. Consciente de la aceptación que el público europeo tenía de culturas exóticas, tuvo varias colaboraciones con músicos europeos vanguardistas donde explotó la cantera de diamantes a la que se refería Milhaud. La estética musical de Carpentier estaba en plena etapa folklórica, en la que, como él mismo diría más tarde, se llegaría al «negro bajo palmeras ebrias de sol» (*LMC* p.307).

Una de las obras donde más claramente se advierte el método de composición de Carpentier, así como su estética y su postura política, es el ballet *El milagro de Anaquillé* que surgió de una colaboración con Amadeo Roldán en 1929. En este auto coreográfico en un solo cuadro, se representa el paisaje cubano con un par de bohíos a la sombra de una central azucarera. El bohío de la derecha es hogar de campesinos blancos; el de la izquierda, es la morada de un *Iyamba* (sumo sacerdote en la religión afrocubana). En medio del ruido mecánico del ingenio azucarero, entra un guajiro en escena haciendo sonar su música:

---

<sup>59</sup> Sobre el uso de la fotografía para los estudios de antropología criminal de Ortiz e Israel Castellanos, quienes consideraban a los afrocubanos como «especímenes científicos», véase el magnífico trabajo de Jorge Pavez Ojeda, «El retrato de los negros brujos: Los archivos visuales de la antropología afrocubana (1900-1920)», *Aisthesis*, núm. 46, diciembre, 2009, pp. 83-110.

guajiras y zapateo. Dos guajiras que lo siguen comienzan a bailar. De pronto, aparece un *bussinesman* yanqui, dueño del central, con una máscara enorme, un saco de cuadros, pantalones y medias de golf. Lleva en sus manos unos carteles, una bomba para inflar neumáticos de bicicletas, un tripie para una cámara y varios paquetes. Deposita todo frente a la casa del *Iyamba* y comienza a inspeccionar a los guajiros. Súbitamente la música da la entrada a un *black bottom* que baila una *flapper* y un marinero, acompañantes del *bussinesman*. Mientras estos personajes bailan, el dueño de la central comienza a pegar sus carteles de anuncios publicitarios: de chicle Wrigley's, Ice Cream Soda, Iglesia del Cristo Rotario. Luego, conecta su bomba entre dos tallos de caña; bombea desafortunadamente haciendo crecer un enorme rascacielos hasta que la bomba explota. Con el estallido acaba el *black-bottom*. El hombre de negocios instala su cámara y saca de uno de los paquetes disfraces con los cuales viste a la *flapper* de bailarina española y al marinero de torero; da unos panderos a los guajiros quienes los hacen sonar tímidamente mientras los dos foráneos ejecutan un número que imita una corrida de toros. El marinero amenaza a la *flapper* con su espada. En eso, los cortadores de caña negros invaden la escena siguiendo al *Iyamaba*; se atraviesan frente al *bussinesman* arruinando su toma. El yanqui protesta. Pero las miradas amenazantes de los negros lo hacen retroceder. El *Iyamba* emplaza los artefactos necesarios para llevar a cabo un ritual. Un *diablito* entra en escena saltando con un gallo en la mano. Los negros observan con reverencia y comienzan a bailar apasionadamente. Mientras esto sucede el *bussinesman* ha colocado una silla de director y observa la escena con detenimiento. De pronto, se pone de pie y dirige la cámara hacia el bohío del *Iyamba*, viste al marinero con una piel de tigre y a la *flapper* de bailarina de *hula* hawaiana, los conmina a unirse al baile de los negros quienes los rechazan violentamente. El hombre de negocios se enfurece y destruye el altar del *Iyamba* con el tripié. Los negros corren a atacarlo, pero de pronto aparecen la *jimaguas* (divinidades gemelas), que están vestidos como dos enormes muñecos rotundos de cabezas cilíndricas, ojos saltones y cortas faldas rojas. Están amarrados el uno al otro de una sogá por el cuello, la cual proceden a enroscar por el cuello del *bussinesman* sin usar las manos. La sirena de la central suelta un lúgubre silbido que se alarga, mientras el rascacielos se desinfla. Los cortadores de la caña levantan sus brazos hacia el cielo al tiempo que las otras figuras se quedan congeladas. Lentamente el telón cierra el ballet<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> La descripción detallada del *Milagro de Anaquillé* proviene de Roberto González Echevarría, *Ale-*

La música que acompaña la escena proviene también de las anotaciones que ha hecho Roldán sobre la música folklórica. Explota la música captada de los campesinos blancos cubanos y el *black bottom* que acompaña la danza de los norteamericanos sirve de puente para incorporar los toques rituales de los ñañigos. En *LMC*, Carpentier señala que en términos armónicos esta fue la obra más agresiva de Roldán y que «puede ser que haya, en este ballet, cierta influencia del Stravinsky posterior a *La consagración* y anterior a *Pulcinella*. Pero el color —ese color de acero, sin halagos, sin evanescencias ni difuminos, que es el de su orquesta madura— le pertenece por entero» (*LMC*, p. 314). La música y el argumento escrito por Carpentier sintetizan la postura de los jóvenes intelectuales cubanos en lo que se refiere al arte musical. El verdadero folklore debía acabar por un lado con las mixtificaciones de la industria estadounidense del entretenimiento que comenzaba a pesar enormemente en la cultura nacional; por otro lado, desacreditar el folklorismo conservador italianizante, indianista y guajiro que frente a la moda del jazz y la rumba en Europa y los Estados Unidos, y como afirmaba Darius Milhaud, había perdido su beligerancia.

En cuanto al argumento del ballet, Roberto González Echeverría se hace una pregunta que de alguna manera sintetiza las contradicciones a que se enfrentaba el afrocubanismo: «¿No es la posición del público y la del compositor básicamente la misma que la del Hombre de negocios?»<sup>61</sup>. Carpentier trataba de dar salida a la cultura de los negros cubanos a través del lenguaje artístico, literario y musical. Pero sucedía con ello algo similar a lo que ocurría con los directores del teatro bufo del siglo XIX: en fin de cuentas los negros eran puestos en la escena por los letrados blancos, de acuerdo con sus interpretaciones sobre la cultura del «otro». El afrocubanismo se tornaba contradictorio. Tenía amplia aceptación en las urbes europeas, en sociedades ávidas de africanía y exotismo. A escala internacional, las tradiciones de los afrocubanos tan arraigadas pese a la amputación social de la trata esclavista servían como símbolo de resistencia frente a la influencia política y financiera norteamericana y de su industria del entretenimiento. Pero en un nivel local, nacional, resultaba muy incómodo debido a las tensiones raciales que caracterizan a la sociedad cubana. Alberto Arredondo, intelectual perteneciente a la clase media afrodescendiente de Cuba, emitió juicios certeros contra el arte afrocubano que se basaba en la estilización del

---

jo Carpentier: *el peregrino en su patria*, op. cit., p. 131.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 133.

folklore recopilado en cuadernos etnológicos. Según este autor, el arte de los afrocubanistas no hacía más que caricaturizar a los negros al representar expresiones que ellos mismos ya no querían practicar. Además, acrecentaban las tensiones raciales e impedían la integración nacional. Ya a finales de los años 30, Arredondo afirmaba:

Al mismo tiempo que la teoría de la «auto-determinación» camina en Cuba la corriente del «afrocubanismo». Se hacen «versos negros», se hace «arte negro», se escriben «artículos negros» [...] se celebran actos y conmemoraciones referentes al negro y a lo negro [...] Y nada más absurdo, más confusionista, más desnaturalizador de los problemas de «lo negro en nuestra nación» y «el negro en nuestra realidad social», que esa etiqueta injusta de «afrocubanismo»<sup>62</sup>.

Es cierto que este era el malestar expresado por un sector afrodescendiente que se esforzaba por integrarse en los parámetros sociales y culturales de las élites blancas. Algunos clubes de convivencia social fundados por este sector, admitían como miembros a quienes demostraran blanqueamiento de sangre, y los nombres como *Club Atenas* y el *Club Minerva*, hacían referencia a la «alta cultura Occidental»<sup>63</sup>. Pero también es cierto que la estilización del folklore afrocubano podía caer en apreciaciones exóticas sobre las tradiciones de origen africano y por tanto caricaturizarlas. En especial cuando la antropología cubana apenas comenzaba a interesarse por el estudio de ellas. El mismo Carpentier reconocería años más tarde la superficialidad de la etapa folklórica al emitir una crítica a su novela *Ecué Yamba O!*:

En una época caracterizada por un gran interés hacia el folklore afrocubano recién «descubierto» por los intelectuales de mi generación, escribí una novela —*Ecué-Yamba-Ó!*— cuyos personajes eran negros de la clase rural de entonces. Debo advertir que crecí en el campo de Cuba en contacto con campesinos negros e hijos de campesinos negros, que, más tarde, muy interesado por las prácticas de la santería y del «ñañiguismo», asistía a innumerables ceremonias rituales. Con esa «documentación» escribí una novela que fue publicada en Madrid, en 1932 [sic], en pleno auge del «nativismo» europeo. Pues bien: al cabo de veinte años de investigaciones acerca de las relaciones sincréticas de Cuba, me di cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Alberto Arredondo, *El negro en Cuba*, La Habana, Editorial Alfa, 1939, p. 158.

<sup>63</sup> Roobin More, *op. cit.*, p. 269.

<sup>64</sup> Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967, pp. 11-12.

El afrocubanismo había sido una respuesta un tanto agresiva por parte de los jóvenes cubanos contra la burguesía nacional que había contribuido a provocar la crisis económica posterior a la Primera Guerra Mundial. Lo mismo contra el dominio de los Estados Unidos y la aceleración en la implantación de un modelo capitalista monopólico que cambiaba aceleradamente las pautas de vida tradicionales al interior de la isla. Los antiguos ingenios azucareros se expandieron como pulpos convirtiéndose en centrales, como ciudades de hierro, llegando a determinar la configuración del paisaje. El trazado de los caminos, el incremento de las vías férreas, la construcción de rascacielos, de hoteles de lujo, de clubes nocturnos, respondían a las necesidades impuestas por el central azucarero que operaba como un sistema viviente. La americanización de ciudades como La Habana, traía consigo la introducción de la comercialización de la música; se simplificaba la música tradicional para llevarla a los centros de entretenimiento como los cabarets «de primera»: el Montmartre, el Zuleta y el Club Bolero. Surgían géneros transformados para su comercialización como el lamento afro.

La intención del movimiento afrocubano era rescatar el folklore tradicional que representara la fuerza telúrica del nativo cubano; fuerza vital que estaba representada por los negros capaces de conservar sus tradiciones ancestrales y, por tanto, una cosmovisión opuesta a la racionalización y al materialismo de las sociedades capitalistas. Los integrantes del movimiento hablaban de un folklore vivo, que persistía entre los cortadores de caña, y rechazaban un folklorismo de fantasía que pregonaba tradiciones inexistentes. También rechazaban las mixtificaciones de la música por la industria del entretenimiento. Por eso, Carpentier planteaba dos opciones en cuanto a la creación musical: o la *Quinta Sinfonía* cubana o música folklórica con tierra y todo. Los músicos afrocubanistas trataron de hacer convivir ambas en sus composiciones, pero el ímpetu por incorporar el folklore de los negros cubanos produjo problemas similares a los planteados por la novela de Alejo Carpentier. Algo como un desorden en la forma que se hace notar en el *collage* etnográfico de *Ecué Yamba O!*

Un contemporáneo no identificado de los minoristas puede ejemplificar las críticas que se hicieron a la música afrocubana con su descripción de la música de Caturla: «Uno ve en sus obras el son y el minuet; la sonata y la comparsa, todo en un lenguaje que une ca-

dencias folkóricas tradicionales, modalismo, la estructura peculiar de la melodía criolla de Cuba así como el agresivo cromatismo de la vanguardia europea del momento»<sup>65</sup>. En este mismo tono fueron emitidas muchas críticas sobre el afrocubanismo musical por musicólogos y compositores. El musicólogo e historiador de la música Adolfo Salazar resaltaba la falta de orden en las composiciones de Roldán y Caturla. Un orden compositivo que se ajustara a una forma que pudiera dotar a la música cubana culta de carácter universal. Salazar afirmaba que la música folklórica de Cuba se caracterizaba por su color pintoresco, pero que al estar alejada de las formas tradicionales poco podría contribuir a la música universal.

Alejo Carpentier comprendió el sentido de aquellas críticas y, luego de once años en Europa difundiendo el folklore de Cuba y colaborando con músicos del Viejo Mundo, regresaría a su país en 1939 con una visión nueva sobre la música cubana y americana. El regreso marcaría una nueva etapa en la estética de Carpentier.

#### *El folklore soy yo*

Cuando Carpentier regresó a Cuba, la etapa folklórica se estaba cerrando. Consciente de que el artista latinoamericano tenía poco que agregar a los movimientos europeos de vanguardia, el autor de *El reino de este mundo* se dedicó afanosamente al estudio de la historia de América Latina y no dejaba de estar al día con los estudios etnológicos sobre África y los afrodescendientes en América.

Al cabo del tiempo, y de los esfuerzos consagrados a descubrir la cultura africana en suelo americano por parte de estudiosos como Arthur Ramos, Fernando Ortiz, Jean Price-Mars y Jacques Roumain, Carpentier hizo consciencia sobre el universo cultural tan complejo que se estaba revelando en esos estudios. Había mucho por hacer en el terreno de la antropología. Quedaba mucho por descubrir sobre la herencia de los africanos arrojados a la esclavitud. Los estudios pioneros sobre afroamérica demostraban la superficialidad de las primeras observaciones por parte de los jóvenes artistas sobre la música, las danzas y las religiones sincréticas venidas del África subsahariana.

---

<sup>65</sup> Charles Bryon Asche, *Cuban Folklore Traditions and Twentieth Century Idioms in the Piano Music of Amadeo Roldán and Alejandro García Caturla*, DMA tesis, University of Texas at Austin. p. 10, *Apud*. Robin D. Moore, *op., cit.*, p. 263.

Por ello, en la década de los cuarenta Carpentier intentó dar respuesta a las problemáticas planteadas por el afrocubanismo. En la literatura como en la música trató de hacer coincidir la historia occidental y sus tradiciones con la historia y tradiciones africanas a partir de una idea de síntesis cultural. Para superar el nativismo de los años veinte, el musicólogo cubano acudiría a la propuesta emitida por Alfonso Reyes en su *Discurso por Virgilio* de 1933: lo nativo es parte del pensador, del artista, del escritor, del pintor, del músico; por lo tanto, no es necesario ser deliberadamente nativista, «esta tendencia instintiva es tan evidente que defenderla con sofismas es defenderla de su mayor virtud: la espontaneidad»<sup>66</sup>.

Es importante mencionar que el Carpentier de los años cuarenta escribía en medio de las tensiones mundiales que desembocaron en la Segunda Guerra Mundial. El ascenso de los regímenes fascistas en Europa, sus reflejos en América Latina y el Caribe, y el recrudecimiento del racismo en el mundo. Lo cual generó una mirada distinta sobre los valores culturales del segmento afrodescendiente. Carpentier reconocería que anteponer el término afrocubano en arte podía ser interpretado como signo de segregación al resaltar las diferencias culturales al interior de una comunidad nacional. Frente al sacudimiento que significó otra guerra con proporciones mundiales, la idea sobre la decadencia de Occidente, enunciada por Oswald Spengler más de dos décadas atrás, se hacía realidad.

Los intelectuales latinoamericanos como los europeos exiliados en el Nuevo Mundo llegaron a creer que el futuro de la civilización podría encontrarse en América. Por ello, se volcaron hacia el redescubrimiento de su continente, se empeñaron en definir su ser y proyectarlo hacia el futuro. También fueron años en que la búsqueda de los orígenes aparecía como un tema recurrente. Fueron los años en que, ante el ensimismamiento de Europa, las miradas de los intelectuales latinoamericanos voltearon más fervientemente hacia el terruño. El rescate de la tradición y de la historia tanto nacional como latinoamericana iba acompañada de un esfuerzo por definir la cultura de América Latina en sus propios términos.

---

<sup>66</sup> Alfonso Reyes, «Discurso por Virgilio» en *O. C.*, T XI, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 162.



Otro asunto que ocupó a los intelectuales fue encontrar las vías de expresión más adecuadas para transmitir la experiencia histórica de América; la complejidad de su naturaleza y las tradiciones de grupos humanos de distintas procedencias étnicas, el desarrollo de un pensamiento propio y el lugar del Nuevo Mundo en la historia universal. En la década de los cuarenta se escribieron obras dedicadas a la historia y a la cultura de América como *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de Fernando Ortiz; *La última Tule*, de Alfonso Reyes; *Historia de la cultura en la América Hispánica* y *Corrientes literarias en la América Hispánica*, de Pedro Henríquez Ureña; *Hacia una filosofía americana*, de Leopoldo Zea; *De la conquista a la independencia*, de Mariano Picón Salas. El número de trabajos enfocados en una exégesis continental era cada vez mayor.

Había, por tanto, que buscar la manera de hacer circular las ideas por todo el continente. Fue así como Daniel Cosío Villegas pensó en la fundación del Fondo de Cultura Económica que se concretó en 1934. La importancia de la editorial mexicana era indudable en la década de los cuarenta, cuando Carpentier publicó *LMC* en la colección Tierra Firme. En la misma editorial se publicaron los libros de Pedro Henríquez Ureña, los de Zea y el de Picón Salas, *Historia de la cultura en la América Hispánica* apareció en la misma colección que *LMC*. Por primera vez, un trabajo de Carpentier podía alcanzar a un número considerable de lectores en gran parte del continente. Era la oportunidad para elaborar un trabajo monumental sobre una pasión que lo acompañó durante su vida: la música. Este era un anhelo que había manifestado desde los años de juventud en París: «El erudito que, entre nosotros, emprendiera una seria labor de recopilación y clasificación de ritmos y melodías populares —sin zafar el cuerpo ante los problemas, cuando resultan demasiado complejos— provocaría un *crack* de falsos valores musicales criollos, que sepultaría bajo sus propias obras a más de un compositor»<sup>67</sup>. La polémica en torno de la participación de los negros en la conformación de la música cubana era vigente cuando Carpentier se aventuraba a la escritura de *LMC*. En la búsqueda de partituras, de crónicas y demás documentos para la elaboración de su ensayo, Carpentier quería reunir la mayor cantidad de pruebas posibles para demostrar que la versión de los guajiristas sobre la historia de la música nacional estaba equivocada.

---

<sup>67</sup> Alejo Carpentier, en «Temas de la lira y el bongó», en *Crónicas*, *op. cit.*, p. 53.

Además, el trabajo con documentos antiguos sería un punto de partida para una nueva etapa en la obra de Carpentier: a partir de sus estudios históricos sobre la música en Cuba, comenzaría a definirse una nueva manera de abordar el lenguaje narrativo. La Historia comenzará a tener un papel protagónico en la obra narrativa del cubano, como puede verse en *El reino de este mundo*<sup>68</sup>.

La búsqueda de un lenguaje propio, latinoamericano, dejará de basarse en la estilización de las expresiones nativas o de un grupo étnico en especial. Desde que Carpentier trabaja con documentos históricos para la redacción de *LMC*, comenzará a defender la idea de un ser americano definido por la convivencia de tradiciones culturales diversas, en un mismo territorio a lo largo del tiempo. Según esta perspectiva, lo que borraría las diferencias entre el indio, el negro o el blanco, cualquiera que sea su procedencia étnica, es la convivencia en la misma tierra. Como lo había mencionado Waldo Frank unos años antes en su *Re-discovery of América*, la integración nacional podía verse como una «orquesta sinfónica» que toca el mismo tema con distintos instrumentos cada uno de los cuales posee un timbre peculiar. De esta forma, cada grupo étnico individual es parte de la unidad nacional y continental si perder su tonalidad étnica<sup>69</sup>.

Con base en el planteamiento de la síntesis cultural, Carpentier defendió una nueva posición estética sobre la música. El ritmo no sería lo único que definiría el perfil característico de la música cubana; mucho menos de toda América Latina. El compositor americano tendría que dejar de elaborar sus obras basándose en algún tema popular como el *Cocuyé* o melodías captadas en las comparsas —como lo hacía Caturla con la canción «Tira si va a tirá, mata si va a matá» para *La rumba* de 1933—. Ahora, tendría que tratar de expresar lo más íntimo y personal en su obra. Sólo de esta manera produciría un arte genuino y americano. Las palabras de Carpentier son más claras al respecto: «Era menester que el artista americano hiciera escuchar su voz propia, profunda, auténtica, recordando acaso —y acaso dolorosamente— que los grandes monumentos musicales, aquellos que transforman

---

<sup>68</sup> A. Carpentier, *El reino de este mundo*, [1949], en *O.C.*, Vol. II, México, siglo XXI, 1983.

<sup>69</sup> Waldo Frank, *The Re-discovery of America*, New York y Londres, Scribner's, 1929. Citado por Martin Stabb, *América Latina en busca de una identidad: modelos del ensayo ideológico hispanoamericano, 1890-1960*, Caracas, Monte Ávila, 1967, p. 114.

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»<sup>70</sup>.

La «etapa folklórica», como lo señaló Carpentier en *LMC*, fue una fase necesaria en el despertar de la conciencia del compositor americano. Sirvió para despojar el melodrama italiano del ambiente musical de Cuba. Contribuyó a formar una nueva sensibilidad entre los músicos y el público cubanos. En el mismo año de regreso de Carpentier a La Habana, 1939, José Ardévol plasmaría una declaración de principios entorno del arte musical cuyo eco se hace sentir en *LMC*:

El arte «Afro-cubano» ha tenido indiscutible poder higiénico: la sensibilidad cubana de hoy le debe, en gran parte, el alejamiento de la preferencia por el arte decadente y sensiblero. Si en Cuba ha disminuido la «sensibilidad de ópera mala», ello se debe, en una parte considerable, al arte afro-cubano. Este ha sido, pues, un poderoso exorcismo. Es, además, además, un aporte de savia nueva en una época en que el nacimiento de una nueva sensibilidad ha hecho envejecer rápidamente, inutilizándolo, al inmediato ayer.

Ahora bien; la creencia, que comparten muchos, de que lo «afro-cubano», es la única solución posible de los problemas que en la actualidad tiene planteados el arte cubano, me parece francamente errónea. Creo que las circunstancias históricas que motivaron la actualidad y necesidad del arte afrocubano —hasta cierto punto eco del ya olvidado «africanismo europeo»— ya han sido superadas [...] hoy lo más sano sería dejar a un lado todo lo típico, todo exagerado localismo y exotismo<sup>71</sup>.

Entonces, el compositor latinoamericano debía ir en busca de su propio estilo, lo cual no evitaría la producción de un arte nacional. La inspiración del músico surgiría como señala Carpentier «de adentro a afuera», el estilo debía «afirmarse a través de su historia». El estilo le vendría al compositor de su idiosincrasia, de las tradiciones captadas en el ambiente sonoro y de las que históricamente fueron implantadas en América. Por esta razón, el ensayo de Carpentier también es una búsqueda de esas tradiciones. Pues, lo que propició la etapa folklórica en países periféricos de Europa y América fue la falta de encuentro con una tradición musical, con una escuela a la cual pudiera darse continuidad y a la vez experimentar con nuevas técnicas de composición.

---

<sup>70</sup> Alejo Carpentier, «Del folklorismo musical» [1957], en *Ese músico que llevo dentro*, Madrid, Alianza, 2007, p. 405.

<sup>71</sup> José Ardévol, «Agua Clara en el caracol del oído», revista *Espuela de Plata*, La Habana, UCAR, GARCÍA y CÍA, agosto-septiembre de 1939, pp. 9-10.

Esa escuela fue hallada por Carpentier en su estudio histórico. A lo largo de su trabajo de investigación, se toparía con las partituras de Esteban Salas, músico religioso de La Habana, quien dejaría entrar la música de Joseph Hydn por las puertas de la catedral de Santiago. Las formas clásicas por lo tanto fueron utilizadas desde finales del siglo XVIII por un músico cubano. El descubrimiento de las partituras de Salas, desperdigadas en un mueble viejo de la catedral de Santiago, donde fue maestro de capilla, significó para Carpentier el encuentro con una tradición musical que definió el perfil de la música de la isla. Salas fue un músico que heredó las formas composicionales de la escuela napolitana. Giovanni Pergolesi, músico barroco que influyó en esta escuela, fue una de sus mayores influencias. Pero, lo que llamó la atención de Carpentier, fueron las capacidades creativas de Salas para componer obras donde deja ver un estilo propio sin abandonar la disciplina y el orden en la forma. Solía dotar sus *Villancicos* de tres partes bien equilibradas: *Recitativo*, *Pastorela* y *Allegro*. En ocasiones entraba en materia por medio de un preludio instrumental a modo de obertura italiana. La forma sonata fue empleada por el maestro, Carpentier nos dice que uno de sus villancicos, «Pues la fábrica de un templo» se acerca a ciertos pasajes de *Sonatas* de Scarlatti (*LMC*, p. 86). Y luego nos dice:

Salas fue, en suma, el clásico de la música cubana. Clásico que no constituyó un fenómeno aislado, ya que estableció sólidos contactos con la música europea de su tiempo, impuso disciplinas duraderas, y trajo a la isla, por vez primera, características de estilo que habrían de perdurar, pasando incluso, a determinadas expresiones de la música popular [...] Ciertos hábitos musicales del siglo XVIII marcaron el «criollismo» sonoro de la isla, en la fase de su formación (*LMC*, pp. 87-88).

No es casual que las transcripciones de las partituras de Salas aparecidas en *LMC* fueran realizadas por José Ardévol quien se asumía como un músico apegado más a las formas «universales» que al colorido de la música folklórica. Por eso Carpentier lo tildaba de «neoclásico». Lo interesante de este diálogo entre el escritor y el músico tiene que ver con las coincidencias en cuanto al camino que debería seguir el compositor latinoamericano. Pues, el desorden que mostraban las composiciones afrocubanas al basar su originalidad en la incorporación de temas folklóricos debía superarse a través de un apego a la forma de las sinfonías clásicas. El folklore dejaría de ser un material captado en un cuadernillo de notas para su estilización. La respuesta a la necesidad de una música americana se ofrece en *LMC*

como la expresión de la intimidad del músico a través de la forma musical bien estructurada, al lograr una obra ceñida a la tradición clásica

La famosa sentencia del músico Heitor Villa-Lobos «el folklore soy yo» se hace presente una y otra vez en *LMC* a manera de paráfrasis. Carpentier la había escuchado en 1928, en una entrevista con el autor de *Montañas de Brasil*. Seguramente, desde aquel momento no dejaba de pensar en el significado de lo que le había dicho Villa-Lobos. A su regreso, después de 11 años fuera del paisaje de la infancia y la juventud, Carpentier veía su país con ojos de turista. Los años en París, como colaborador con músicos de varias partes del mundo y productor en la radio, lo habían enseñado a mirar América desde la distancia. Seguramente, cuando arribó a la isla y miró con detenimiento el ambiente y abrió sus oídos a la música del Nuevo mundo, la frase de Villalobos venía de nuevo a su mente: «el folklore soy yo», a través de mí hablarán los míos.

Es esas palabras se hallaba una posible solución a las problemáticas dejadas por el afrocubanismo. Una de las más importantes, el riesgo de que la música nacional se quedara en el territorio de lo pintoresco y de que fuera incorporada al mercado musical estadounidense. Así lo había advertido Adolfo Salazar cuando estudiaba la música de Caturla:

Un áspero dilema se presenta: o el músico cae, por razón de la organización comercial americana [estadunidense], en lo que ha caído la música negra neoyorquina, en el *cabaret*, o ha de esforzarse incesantemente por encontrar procedimientos estructurales, modos técnicos de tratar su materia, una voluntad de ver *en grande*, a fin de elevar de nivel una música que propende a rampear, mejor que a elevarse<sup>72</sup>.

De ahí que Carpentier abogue en *LMC* por pasar de lo pintoresco a lo orgánico, por pasar a preocupaciones de índole técnica. Continuar con el camino abierto por Esteban Salas, Juan París e Ignacio Cervantes, quizás el músico más importante del siglo XIX cubano. El trabajo etnológico quedaría a cargo de los especialistas; el músico, más preocupado por elevar su producción a través de la forma, se encargaría de captar una sensibilidad colectiva a través

---

<sup>72</sup> Adolfo Salazar, *op. cit.*, p. 160.

de su individualidad. Además, había que evitar que el folklore se escribiera en clave de dólar. La tarea de preservarlo quedaba en manos de los etnólogos. En los músicos quedaba la tarea de elevar la música nacional a un plano «universal», según se decía en la época. Nadie mejor que Carpentier para sintetizar su visión estética en tiempos de *LMC*. Así los hizo cuando se refirió a la música de Ignacio Cervantes:

Cervantes trabaja con ideas propias, que nada deben al campo ni a la ciudad. Es muy interesante señalar, por tanto, que Cervantes se plantea la cuestión del acento nacional como problema que sólo podía resolver la sensibilidad peculiar del músico. Su cubanidad era interior. No se debía a una estilización de lo recibido; a una especulación de lo ya existente en el medio. Fue, pues, uno de los primeros músicos de América en ver el nacionalismo como resultante de la idiosincrasia, coincidiendo este concepto con lo que más tarde expondría un Villa-Lobos. De ahí que Cervantes pueda ser considerado como un extraordinario precursor. Sin haber conocido la «etapa folklórica», en que el músico colecciona cantos populares en un cuaderno de bolsillo, había rebasado esa crisis necesaria, considerando la cuestión del modo más actual (*LMC* p.223-225).

La trayectoria de Carpentier como musicólogo de 1923 hasta 1944, muestra diferencias notables en lo que se refiere a su apreciación crítica sobre el hecho sonoro. Durante los años de juventud, aceptaba la experimentación vanguardista como una bandera estética y como una posibilidad de poner la música cubana al «mismo nivel» que la música europea. El folklorismo fue para él la fuente de materiales que necesitaba para producir un arte legítimo y más verdadero que el de la generación anterior. Sin embargo, el riesgo de convertir el arte folklórico en una moda pasajera y en una mercancía más de la industria del entretenimiento lo llevó a buscar otros caminos. En *LMC* hallamos algunos puntos de acuerdo con José Ardévol y con el Fernando Ortiz de *La africanía en la música folklórica*, sobre la necesidad de ajustarse a una tradición. El motivo principal es que debe pasarse de un «individualismo experimental» que la mayoría de la gente no lograba comprender, hacia un arte que pudiera funcionar como un símbolo de cohesión social. Ortiz estaba de acuerdo con algunos de los argumentos expuestos en un Congreso de los Músicos Soviéticos y que resume en un párrafo del compositor Vasilenko: «Utilizad y seguir desarrollando las tradicio-

nes de la música clásica. Bebed en el tesoro de la obra popular. Cread una música en la que la enjundia ideológica, la claridad del lenguaje musical y la elegancia se combinen con la perfección artística y la maestría profesional»<sup>73</sup>. No es difícil imaginar que la postura estética de Carpentier fuera similar a la de Ortiz, porque el epígrafe que abre *LMC* corresponde a Igor Stravinsky, pero no al Stravinsky de *La Consagración de la Primavera*, sino a aquel neoclásico que, en 1940, compuso la *Sinfonía en Do*. Carpentier pasó de una moda vanguardista y etnográfica que satisfacía al público europeo, ávido de expresiones exóticas, hacia un «conservadurismo musical», con el cual se aferraba a la búsqueda de la creación universal y eterna.

En cuanto a la observación de las religiones afrocaribeñas, Carpentier trató de superar su tono exotizante. Habremos de ver cómo sus contactos con la etnología de Haití fortalecieron su idea sobre una síntesis cultural en las sociedades de las Antillas y su música. Pasó de la lectura de William Seabrock a la lectura de Jacques Roumain.

---

<sup>73</sup> Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica*, La Habana, Cárdenas y Cía., 1950, p. 129. En adelante *La africanía*.

## MIRADAS HACIA HAITÍ

Hay en la trama sobre la historia de la música en Cuba narrada por Carpentier, una visión casi mítica sobre el extremo oriental de la isla. Fue en la región oriental donde se establecieron los primeros colonizadores; a través del Oriente hicieron su entrada las comunidades indígenas procedentes de Sudamérica; fue ahí donde comenzaron los ciclos revolucionarios que dieron origen a la República cubana.

Algo similar sucede con la historia de la música que se cuenta en el ensayo de Carpentier. El primer músico cubano del que se tenga noticia perteneció a la primera generación de hombres nacidos en la isla. Hijo de castellano e india, Miguel Velázquez (descendiente del gobernador Velázquez), fue canónigo y maestro de capilla en la catedral de Santiago. Más de un siglo después, se estableció en la misma catedral Esteban Salas, también maestro de capilla, creándose a partir de su obra una verdadera tradición dentro de la música culta en Cuba. Su labor como maestro y promotor de métodos de composición clásicos dejó toda una escuela para las siguientes generaciones de músicos religiosos y profanos. Por otra parte, la musicalidad del pueblo se expresaba a través de los sones, con sus letras emparentadas con la métrica de romance y sus ritmos guiados por la percusión africana, que fueron ejecutados primero en Santiago. Sin olvidar la llegada de los bailes franceses como el minué y la contradanza de gran aceptación por la sociedad santiaguera desde finales del siglo XVIII, tras el levantamiento de esclavos en Santo Domingo, y el arribo de los negros franceses que llevaron el ritmo del cinquillo al folklore de Cuba. Cada una de estas tradiciones musicales producidas en el Oriente invadieron el otro extremo de la isla al cabo de los años.

Roberto González Echevarría ha descrito atinadamente este proceso de difusión de la música de Oriente hacia el Occidente de la isla, específicamente a la ciudad de La Habana, al analizar con perspicacia uno de los sones más famosos del Trío Matamoros, «el son de la loma»:

Si los cantantes son de la loma, pero cantan en llano, entonces ha habido un desplazamiento de su lugar de origen [...]. Son de la loma y cantan en llano quiere decir que los cantantes son de la región oriental de Cuba —donde se encuentran las montañas más elevadas de la isla, en la célebre Sierra Maestra—, pero cantan en La Habana [...] La provincia de Oriente tiene en la historia de Cuba un aura de origen. Fue en esa región donde empezó la colonización de la isla por los españoles, y por donde antes habían llegado los aborígenes. Es, ade-



más, en la región oriental, donde se han fraguado las revoluciones más importantes en la historia de Cuba, que luego se han esparcido hacia Occidente. A través de Santiago de Cuba [...] llegaron los colonos franceses huyendo de la Revolución Haitiana. Dando inicio a un proceso de transculturación que produce lo que conocemos hoy por música cubana. Oriente es el origen de las peregrinaciones hacia Occidente<sup>74</sup>.

Ese proceso de transculturación que dio forma a la música cubana fue explicado en *LMC* a través de una visión regional, caribeña, que enfatizaba los vínculos culturales e históricos de Cuba con Haití. La música del Oriente que tuvo amplia difusión en La Habana, capital económica de la isla ya desde el siglo XVII, era portadora de elementos sonoros llevados a Cuba por los inmigrantes blancos y negros que arribaron a las costas más cercanas a la colonia francesa tras los acontecimientos revolucionarios de finales del siglo XVIII. Por esta razón, la cultura musical de Haití es sumamente importante para Carpentier al tratar de mostrar los orígenes de la música nacional cubana. Basta un ejemplo para notar la trascendencia de la influencia haitiana en la música de Cuba: el valor del cinquillo, tan presente en el danzón fue introducido por los «negros franceses» —nombrados así por los criollos blancos cubanos—, y su importancia fue fundamental en la conformación de géneros considerados nacionales tanto en la música de salón como en la música tocada en las calles: la contradanza, el antecedente del danzón, o los cantos del *Cocoyé* oriental, sin olvidar el famoso *son* de oriente.

#### *Primeros acercamientos*

Pero este reconocimiento por parte de Carpentier sobre la importancia de la cultura haitiana en la conformación de la música de Cuba no se dio de manera espontánea. Durante los primeros años de recolección de documentos folklóricos, su visión acerca de los negros de Haití no era para nada positiva. Su principal preocupación, en lo tocante a la vida social del sector afrodescendiente de Cuba, era el despojo de tierras que sufrían los negros cubanos cuya libertad había sido alcanzada a través de su participación en las guerras de independencia. Además de que eran despojados de sus propiedades por las compañías azucareras norteamericanas, convirtiéndolos en una masa de trabajadores asalariados dentro de los grandes centrales, tenían que enfrentar la competencia de los braceros haitianos y jamaica-

---

<sup>74</sup> Roberto González Echevarría, *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover, Ediciones del Norte, 1987, p. 105.

nos que eran llevados por las mismas compañías como mano de obra barata en tiempos de la zafra. La postura de Carpentier parece resonar en los sentimientos de Menegildo, el protagonista de *Ecué Yamba O*:

Se sentía extraño entre tantos negros de otras costumbres y otros idiomas. ¡Los jamaicanos eran unos «presumíos» y unos animales! ¡Los haitianos eran unos animales y unos salvajes! ¡Los hijos de Tranquilino Moya estaban sin trabajo desde que los braceros de Haití aceptaban jornales increíblemente bajos! Por esa misma razón, más de un niño moría tísico a dos pasos del ingenio gigantesco ¿De qué había servido la Guerra de Independencia, que tanto mentaban los oradores políticos, si continuamente era uno desalojado por esos hijos de la gran perra...?75

De algún modo, Carpentier compartía la opinión sobre los efectos negativos de la inmigración haitiana: un problema étnico que hacía más difícil la definitiva integración de la sociedad cubana. La reivindicación de lo negro como fuente de inspiración de arte nuevo significaba la recuperación de los elementos poéticos y musicales casi exclusivamente de los negros cubanos. Además, si las prácticas religiosas afrocubanas eran definidas como superstición y fetichismo, los rituales vodú eran considerados ritos de brujería. En una de sus crónicas etnográficas, escrita desde su exilio parisino para la revista *Transition*, titulada «Cuban magic», Carpentier confirma su juicio sobre los inmigrantes antillanos:

In cuba, during the period of sugar production, while de Factory smokes and trembles, during five long months, one may meet in the shadows of the central roofs, many negroes imported from Jamaica and Haiti, imported in the real sense of the word as unskilled laborers by the American Companies, living side by side with native negroes, working in the cane fields. They are some different one from the other, that they look on each other as enemies and refuse to know each other. The Haitians live in grass-huts reminiscent of the first habitation of man. They are drunkards and love brawls; they raise fighting cocks and sell their women for a few dollars. They have the cult of the voodoo, which is unknown to the Cuban negroes76.

Como ya hemos observado, Carpentier por un lado compartía un interés con los artistas europeos por las formas artísticas de culturas subalternas como la afrocaribeña; y por otro, una curiosidad antropológica que invadía a varios investigadores y reporteros norteamericanos que incursionaban en tierras caribeñas para presenciar ceremonias vodú. En

---

<sup>75</sup> Alejo Carpentier, *Ecué Yamba Ó!*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>76</sup> A. Carpentier, «Cuban magic», en revista *Transition*, *op. cit.*, pp. 284-390.

los primeros años de su labor intelectual, durante la etapa folklórica, Carpentier veía al país vecino como lo hacían los reporteros. Haití era vista como la tierra de la brujería.

### *Diálogos con los etnólogos haitianos*

Un cambio de perspectiva a la hora de mirar Haití, tuvo que ver con un rompimiento progresivo de los prejuicios que colocaban las prácticas religiosas y danzarías de los afrodescendientes como «prácticas morbosas en las que en forma tan expresiva se manifiesta la baja vida popular»<sup>77</sup>. Posiblemente fue el recrudecimiento del racismo en el mundo y el ascenso de regímenes fascistas lo que provocó que algunos antropólogos cubanos siguieran la ruta del relativismo cultural que trataba de desmentir la superioridad de una cultura sobre otra. Durante la década de los treinta, Fernando Ortiz matizó su postura frente a las prácticas culturales de los afrocubanos y orientó sus esfuerzos en demostrar la invalidez científica de la noción de raza. Apenas un año después del ascenso del nazismo en Alemania, el 9 de junio de 1934, en el Palacio Municipal de La Habana, Ortiz pronunció un discurso sobre el igualitarismo martiano que más tarde se publicaría con el título de *Martí y las razas*:

Tuvo Martí una expresión genial para esas razas inventadas por los antropólogos, midiendo cráneos, narices, pelos y pigmentos, y acopiando datos y juicios en las crónicas apologéticas de las conquistas y en los relatos de los exploradores y los misioneros, siempre anhelosos de resaltar lo trascendente de su blanca empresa civilizadora, tanto más elevada cuanto más baja fuese la condición de los pueblos de color. Tales razas, dijo, son *razas de librería*<sup>78</sup>.

En 1936, Ortiz organizó una presentación de toques rituales de santería en el espacio público, en la Institución Hispanocubana de Cultura que él mismo dirigía. Fue un acontecimiento que provocó un escándalo entre la burguesía pacata de la isla; pero, algo comenzaba a cambiar en los estudios antropológicos del país: los estudiosos de la disciplina se interesaban por el sentido cultural de las religiones afrodescendientes, de sus danzas y su música,

---

<sup>77</sup> «Actas de la sociedad del Folklore Cubano», en *Archivos del Folklore Cubano*, op. cit., p. 78.

<sup>78</sup> Este discurso se encuentra recogido en Fernando Ortiz, «Martí y las razas», *Etnia y Sociedad*, prólogo y notas de Isaac Barreal, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1993, p. 113.

dejando atrás la antropología criminal y, por lo tanto, la asociación del comportamiento de los individuos a un pre condicionamiento biológico. La mirada de Ortiz, como la de Carpentier, comenzaba a tender hacia la observación histórica.

Una muestra de la postura de Ortiz fue su iniciativa por publicar artículos como los de Franz Boas sobre el prejuicio racial en la revista *Ultra*, órgano de difusión de la Institución Hispanocubana de Cultura. Ahí, se publicó «El prejuicio racial», donde Boas abordaba el problema del racismo en los Estados Unidos<sup>79</sup>. Durante la misma década, se nota un cambio en el lenguaje empleado para referirse a las religiones sincréticas provenientes del África Occidental. El mismo Ortiz defendió el uso de nuevos términos para referirse a los practicantes de ellas en su artículo titulado «Brujos o Santeros» que fue publicado en la revista *Estudios Afrocubanos*. El mismo año en que esta obra viera la luz, el joven antropólogo Rómulo Lachatañeré había emitido algunas críticas sobre los términos empleados por Ortiz en sus estudios previos. En su ensayo «El sistema religioso de los lucumís y otras influencias africanas en Cuba» publicado igualmente en *Estudios Afrocubanos*, el alumno de Ortiz conminaba a los antropólogos a abandonar la orientación penalista y a cambiar lo conceptos utilizados para referirse a las reglas religiosas<sup>80</sup>.

Carpentier seguía de cerca los trabajos antropológicos que se publicaban tanto en América Latina como en otras partes del mundo. El relativismo cultural pudo ser un motivo para el cambio de visión sobre Haití. Por otra parte, su llegada a Francia marcó un cambio de perspectiva sobre las culturas del mundo. Su acercamiento al grupo de etnólogos reunidos entorno de los antropólogos antifascistas Paul Rivet y Marcel Mauss le dio la oportunidad a Carpentier de conocer otras formas de tratar el tema de las religiones no occidentales.

Además, Carpentier mantuvo contacto con un grupo de etnólogos haitianos activos desde finales de los años veinte. El estudio apasionado de Carpentier sobre la historia de

---

<sup>79</sup> Franz Boas, “El prejuicio racial”, en *Ultra: cultura contemporánea*, núm. 4, La Habana, 1938 pp. 538-543.

<sup>80</sup> «Brujos o Santeros», *Estudios Afrocubanos*, Vol. III, núm. 1-4 1939, p. 85-90 y Rómulo Lachatañeré, «El sistema religioso de los lucumís y otras influencias africanas en Cuba», *Estudios Afrocubanos*, Vol. III, Núm. 1-4, p. 27-38 citados por Jorge Castellanos en *Pioneros de la etnografía cubana*, Miami, Ediciones Universal, 2003, p. 110 y 133. Los datos sobre las discusiones antropológicas en Cuba han sido tomadas del excelente estudio de Castellanos.

América Latina lo condujo hacia la lectura de investigaciones etnológicas sobre el vodú<sup>81</sup> y su importancia en el histórico levantamiento de esclavos de 1791, tema principal de *El reino de este mundo*.

El interés por el vodú comenzó desde finales de los años veinte. Recordemos que el famoso libro de Seabrock, *The magic Island*, fue publicado en 1928, y fue reseñado por Carpentier al año siguiente en un artículo que apareció en *Carteles*. En ese mismo año fue publicada una obra muy importante para Carpentier: *Ainsi Parla l'Oncle* del gran etnólogo haitiano Jean Price-Mars<sup>82</sup>. Obra que aparece una y otra vez en *LMC* cuando se describen las influencias de la cultura negra de Haití en el folklore de Cuba.

En la obra de Price-Mars se encuentra una labor de resistencia cultural nacionalista que hacía frente a la ocupación norteamericana de la excolonia francesa. La ocupación por el vecino del Norte se extendió de 1915 a 1934<sup>83</sup>, periodo durante el cual el vodú fue objeto de múltiples decretos que lo penalizaban. El gran antropólogo haitiano llamaba a los intelectuales de Haití a reencontrarse con su pasado africano y a revalorar sus tradiciones no francesas.

---

<sup>81</sup> En un artículo de Elsie C. Parsons publicado en *Los Archivos del Folklore Cubano*, Fernando Ortiz aclara en nota al pie que se escribe vodú dando la correcta pronunciación española a esa palabra del lenguaje del Dahomey, «El culto de los espíritus», en *Archivos del Folklore Cubano*, Vol. IV, núm. 3, La Habana, julio a septiembre de 1929, p. 194. A lo largo de este trabajo respetaré la grafía propuesta por el maestro cubano.

<sup>82</sup> He consultado la versión en español de este libro Jean Price-Mars, *Así habló el tío*, trad. de Virgilio Piñera, prólogo de René Depestre, La Habana, Casa de las Américas, 1968. En adelante me referiré a la obra por el título en español. En este trabajo pionero, Price-Mars definió el vodú como una comunidad religiosa. Un sincretismo de creencias; «un compromiso del animismo dahomeyano, congolés, sudanés y demás». Cuando los negros esclavos arribaron a Santo Domingo, se vieron obligados a jurar su fe a los dioses católicos por una orden gubernamental depositada en el Código negro, Edicto de marzo de 1685. Pero, como una forma de resistencia siguieron llevando a cabo, en secreto, sus viejas ceremonias religiosas en el fondo de los bosques. Como se trataba de tribus diversas, cada una de ellas tenía cultos diferentes que, por su convivencia en tierras dominicanas fueron conformándose en una denominación común que sería llamada vodú (espíritu) a finales del siglo XVIII. El vodú «resumía lo esencial, el substratum de todos los demás cultos y era, por añadidura, la forma más cercana de las tradiciones religiosas de las tribus diseminadas desde la Guinea septentrional hasta el Cabo López». Señala Price-Mars que la mayor parte de los negros importados a Santo Domingo pertenecían a la familia lingüística de los bantú y de los mandingas. En *op. cit.*, pp. 47-53.

<sup>83</sup> Los Marines norteamericanos invadieron Haití el 28 de julio de 1915 bajo el argumento de que había que resolver la inestabilidad política que se vivía en la isla. Las fuerzas de ocupación obligaron la redacción de una nueva constitución a través de la cual establecieron la *Gendarmerie d' Haiti*. La invasión provocó levantamientos armados por parte de los campesinos y el surgimiento de un movimiento guerrillero conocido como *cacos*, el cual fue violentamente reprimido por los marines estadounidenses. Hans Schmidt, *The United States Occupation of Haiti, 1915-1934*, New Jersey, Rutgers University Press, 1995.

El proyecto de Price-Mars se asemejaba a la iniciativa del grupo convocado por la Sociedad del Folklore Cubano; pero, el programa del haitiano trataba de salvaguardar prácticas que habían sido consideradas sinónimo de barbarie durante la ocupación francesa y censuradas bajo el gobierno impuesto por los Estados Unidos; principalmente la religiosidad de los segmentos marginados de la población negra, condensadas en la denominación común de vodú. Price-Mars fue, de algún modo, el responsable del surgimiento de un movimiento nacionalista, el *mouvement indigéniste*, dirigido por los artistas e intelectuales jóvenes de Haití. En 1927, este movimiento tuvo como vehículo de difusión la *La Revue Indigène* en cuyo programa, publicado en el primer número de la revista, firmado por Normil G. Silvain, se convocaba a establecer una unidad americana frente al enemigo común: los Estados Unidos<sup>84</sup>. Además, se invitaba a los haitianos a conocerse a sí mismos y a no menospreciar los elementos africanos de la cultura nacional. Se planteaba la necesidad de un cambio de orientación estética que dejara de abrazar la cultura francesa como una vía hacia la universalidad. La cultura nacional como resistencia política consistía en la defensa del *crèole* como vehículo de expresión literaria, y en una revaloración del folklore de los campesinos negros herederos de la cultura africana.

Entre los jóvenes escritores que respondieron al llamado de Price-Mars, se encontraban Carl Brouard, Antonio Vieux, Phillippe Thoby-Marcellin y el novelista, poeta y etnólogo marxista que forjaría una amistad entrañable con Carpentier, Jacques Roumain. Como ha señalado Joshua Clough, en su excelente estudio sobre la trayectoria de Roumain<sup>85</sup>, éste defendía una visión menos localista y radical que la de Carl Brouard, quien celebraba el vodú como «our only creation, it is the certain pledge of an architecture, of a literature, of a national mystique»<sup>86</sup>. Brouard consideraba que la cultura africana representaba un arma de resistencia frente al racionalismo de la civilización occidental.

Para Roumain, la cultura nacional no se sustentaba solamente en la herencia cultural africana, sino en la amalgama entre ésta y la herencia europea. Por ello, se separó del mo-

---

<sup>84</sup> El texto puede consultarse en la recopilación de documentos vanguardistas hecha por Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendonça Teles, *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos*, t. II, *Caribe. Antillas Mayores y Menores*, Madrid, Iberoamericana, 2000, p. 183.

<sup>85</sup> Joshua Clough, *Exile and Ethnography; Jacques Roumain and the Problem of Place in Haitian National Thought; 1927-1944*, New York, CUNY City College Academic Works, 2014.

<sup>86</sup> Carl Brouard, “Le livre de Mr. Price-Mars,” *Le petit impartial*, 13 de octubre de 1928, *Apud*. Joshua Clough, *Ibid.*, p. 21.

vimiento indigenista. Quizás fueron los contactos del autor de *La montaña embrujada* con la etnología francesa, después de exiliarse en París, en 1937, los que propiciaron su particular punto de vista sobre la cultura haitiana. Fue alumno de Paul Rivet y de Marcel Mauss, quienes junto con Georges Hèri Riviere, unieron fuerzas desde 1930 para fundar el *Museo del Hombre*, inaugurado durante la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, el mismo año del arribo de Roumain a París.

Tanto Rivet como Mauss encontraban en la etnología una ciencia universal capaz de combatir los fundamentos racistas del fascismo en ascenso. Paul Rivet se refería a la etnología como una «escuela del optimismo» que debía dedicarse a educar al pueblo y reformar las mentalidades<sup>87</sup>. Ambos argumentaban que todas las culturas humanas procedían del mestizaje y defendían la igualdad entre ellas. En torno de su escuela se reunió una generación de jóvenes dedicados a la disciplina como Jacques Soustelle, Claude Lévi-Strauss, Henri Lehmann, Deborah Lifchitz y Roumain.

La relación de Roumain con intelectuales que se oponían a los dogmas fascistas lo distanciaron de las ideas esencialistas sobre la negritud defendidas por Carl Brouard y más tarde por François Duvalier. Lo que más llamaba la atención de Roumain sobre el vodú fue su sincretismo entre catolicismo y las religiones del Dahomey. Para él, la cultura nacional estaba sustentada en una síntesis de tradiciones culturales y no sólo en el reconocimiento de un grupo étnico. Además, le interesaba observar un proceso dinámico en que las prácticas culturales de una comunidad se transforman debido a los contactos con otros grupos a lo largo de su historia.

Roumain había salido del país natal porque se declaró comunista, justo cuando el discurso de la negritud cobraba un sentido cada vez más esencialista en Haití y se hacían más fuertes las tensiones con el grupo indigenista. En 1931 publicó *La Montaña embrujada*, novela que se centró en las tragedias de una comunidad campesina. Aunque la obra mereció buenas críticas por parte de Jean Price-Mars, el joven François Duvalier, quien encabezaría el movimiento intelectual y político de los «Griots» lanzó duras críticas contra Roumain. En 1933, Roumain visitó los Estados Unidos y mantuvo contactos con el Partido

---

<sup>87</sup> Christine Laurière, «Paul Rivet hombre político y fundador del Museo del Hombre», *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 44, núm. 2, julio-diciembre, 2008, pp. 481-507. En línea <http://www.redalyc.org/pdf/1050/105012451008.pdf>

Comunista de ese país. A su regreso a Haití fue aprehendido y llevado a la penitenciaría nacional. En sus papeles había una carta que le fue confiscada. Había sido escrita para el periodista de izquierda Tristan Rémy. En la misiva, Roumain depositaba sus deseos de renunciar a su origen burgués y convertirse en un comunista. Además, mencionaba que había convivido muy de cerca con los campesinos de la isla, decía conocer su vida, su mentalidad, su religión —la sorprendente mezcla entre catolicismo y vodú—<sup>88</sup>.

Desde su exilio en Francia, Roumain criticó la campaña «anti superstición» contra el vodú emprendida por la Iglesia Católica en Haití hacia 1935. Lo hizo en un acalorado debate con Père Foisset en el periódico haitiano *Le Nouvelliste*. El etnólogo argumentaba que no existían bases científicas que sustentaran tal agresión. Es más, para practicar el vodú se necesitaba ser católico: el culto a los ancestros africanos había asimilado muchos elementos del catolicismo. Para Roumain, la campaña «anti superstición» más que ayudar a los campesinos a escapar de las garras del diablo, los privaba de la posibilidad de atenuar su sufrimiento en el infierno de sus condiciones materiales. Debía llevarse a cabo, en todo caso, una campaña «anti miseria»<sup>89</sup>.

Jacques Roumain estaba convencido de que a través de la etnología podía demostrarse la igualdad del hombre. Se distanciaba de la posición asumida por los «Griots», con Duvalier y Dorimer Lenis a la cabeza, sobre la idea de nación basada en el factor étnico o racial. Para el autor de *Los gobernadores del rocío*, lo que define el carácter nacional de una cultura son las condiciones de desarrollo histórico, el intercambio en un proceso dinámico de mestizaje. Por sobre la idea de raza, se encuentra el hombre. La explotación a la cual han sido sometidos los pueblos africanos, basada en la supuesta inferioridad de razas, se explica para Roumain por el impulso del capitalismo y la lucha de clases. Por eso, escribió:

África, guardé tu memoria  
tú estás en mí  
como la astilla en la herida

---

<sup>88</sup> Joshua Clough, *op. cit.*, p. 24.

<sup>89</sup> Jacques Roumain, «À Propos de la Campagne “Anti-Superstitieuse: Las supersticiones”», en *Oeuvres Complètes* Léon François Hoffman, Madrid, Colección Archivos, 2003, p. 758, *Apud.* En Joshua Clough, *op. cit.*, p. 38.



como un fetiche tutelar al centro del pueblo  
haz de mí la piedra de tu honda  
de mi boca los labios de tu llaga  
de mis piernas las columnas  
SIN EMBARGO yo sólo quiero ser de su raza  
Obreros campesinos de todo el mundo<sup>90</sup>.

Roumain emprendía una batalla de defensa por la cultura en dos frentes: contra el esencialismo de la negritud profesado por el grupo de los «Griots» que llegaría a decantar en un régimen totalitario; y, frente a los prejuicios de la burguesía mulata de Haití, que veía con muy malos ojos las prácticas heredadas de la civilización africana. Para mantener su lucha dio un paso muy importante al fundar el Bureau d'Ethnologie. Ahí se formarían nuevos etnólogos y sería un punto de contacto con otras instituciones a nivel internacional. Carpentier visitó el Bureau en su viaje de 1943 por tierras haitianas. Lo cual fortalecería sus vínculos con Roumain y con la cultura de aquel país. Esto fue crucial para la siguiente fase creativa del escritor cubano que arrancó en la década de los años cuarenta con la redacción de *LMC*.

Luego de la lectura de *Así habló el tío*, Carpentier seguía de cerca otras investigaciones sobre el folklore haitiano. Su interés se centraba principalmente en la religión y la música popular de la isla vecina. En un artículo para *El Nacional* de Caracas, escrito en 1957, a propósito de un nuevo libro de Alfred Métraux, nos confirma que tenía noticia sobre estos estudios:

Mucho se ha escrito acerca del vodú haitiano, desde que William Seabrook, hace unos veinte años, publicó su famoso libro *La isla mágica*, donde revelaba ciertos aspectos —bastante superficiales para decir la verdad— de una religión popular cuya poderosa presencia en el ámbito del Caribe constituye un hecho sociológico del más alto interés. Desde entonces aparecieron los estudios de Jacques Roumain, de Lorimer Denis y del mayor [Luis] Maximilien, amén de los trabajos de Herskovits y de Courlander, arrojando nuevas luces sobre un culto cuya complejidad y riqueza no acaba de asombrarnos. Ahora es Alfred Métraux, autoridad de primera línea en materia etnológica, quien nos entrega un estudio de fondo sobre la cuestión —estudio cuyo interés no se circunscribe solamente al área geográfica donde fue realizado, sino que aporta una contribución inestimable al conocimiento general de los ritos sincréticos afroamericanos. En efecto: ciertas observaciones de Métraux son igualmen-

---

<sup>90</sup> En Leopold Sedar Senghor (comp.), *Antologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, PUF, París, 1942, p. 116. Citado y traducido por Sergio Ugalde en *La poética del Cimarrón*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007, p. 55.

te válidas para explicar algunos aspectos de la santería cubana, por ejemplo, o del culto jamaicano de los *obeahs*<sup>91</sup>.

No era casual que Carpentier tuviera noticia de ello. La cultura haitiana, sobre todo la práctica del vodú, fue en verdad un tema que ocupó a los antropólogos más célebres durante la década de los años 30. Fue la prohibición sistemática contra esta práctica sincrética popular, durante la ocupación norteamericana y algunos años después, un factor que contribuyó a despertar un interés enorme en el público estadounidense y europeo. Las historias sobre *zombies* y posesiones por espíritus sobre los creyentes, así como los rumores sobre sacrificios humanos, alimentaron un fenómeno de mercantilización y divulgación de la religión más practicada en Haití.

Durante estos años circularon filmes, novelas y relatos de viajeros que, en tono de ficción y mito, aludieron a la cultura haitiana. Frente a la persecución, vino también la curiosidad científica y, por lo tanto, la investigación por parte de personajes como los mencionados en la crónica de Carpentier<sup>92</sup>. En 1932, se produjo la primera película sobre el vodú de Haití, *The White zombie*, basada en el libro de William Seabrock referido más arriba. El filme, como el libro, presentaba imágenes de la barbarie y el salvajismo que desde la mirada norteamericana eran características de la sociedad haitiana. La industria del entretenimiento estadounidense contribuía a formar un aura de misterio y terror entorno del vodú y sus practicantes: la máquina cinematográfica proyectaba la figura de un *bárbaro imaginario*<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> Alejo Carpentier, «Nuevas luces sobre el vodú», *El Nacional*, Caracas, 7 de agosto de 1957, en *Crónicas caribeñas*, *op. cit.*, p. 300.

<sup>92</sup> Desde la década de los veinte, hubo algunas anécdotas como la de la novelista Blair Niles, autora de *Black Haiti: A Biography of Africa's Eldest Daughter*, memoria escrita en 1926, sobre la concesión de permisos especiales a los investigadores y escritores norteamericanos para presenciar alguna ceremonia del rito de la culebra o, al menos, los toques de tambor del vodú. Niles cuenta cómo, al manifestar su interés por tomar parte en el culto proscrito, una tercia de oficiales de la policía llevó ante ella a un prisionero negro, quien era percusionista en las ceremonias, para que realizara un performance frente a ella. También Melville Herskovits narra en su diario las facilidades ofrecidas por las autoridades norteamericanas para que los etnógrafos estadounidenses pudieran presenciar algunos «performance» del culto vodú. Melville J. Herskovits, «Haiti Diary », 22 June 1934, Melville J. and Frances S. Herskovits Papers, MG 261, Schomburg Center for Research in Black Culture, Box 13, Folder 68, p. 1-4. Documentos citados por Kate Ramsey, «Prohibition, persecution, performance. Anthropology and the penalization of vodou in mid-20th-century», revista *Gradhiva*, Núm. 1, diciembre 2008, p. 165-179. En línea <http://gradhiva.revues.org/352>

<sup>93</sup> Laënc Hurbon, *El bárbaro imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 56.

Alfred Métraux, a quien posiblemente Carpentier conoció en Francia, visitó Haití en 1941 acompañado por Jacques Roumain. Tras presenciar la persecución sobre los practicantes del vodú, Roumain se convenció de que era necesario iniciar un programa de rescate de los elementos materiales e inmateriales que estaban en grave peligro de desaparecer. Según testimonio de Métraux, fue durante este viaje que Roumain se convenció de fundar un centro de investigaciones etnológicas sobre la cultura del pueblo haitiano: el Bureau d'Ethnologie, «Roumain was himself also convinced of the necessity to save the memory of Vaudou, so gravely threatened»<sup>94</sup>.

De acuerdo con Anke Birkenmaier, los estudios del Bureau d'Ethnologie fueron cruciales para la elaboración del concepto de lo real maravilloso como programa estético de Carpentier. Los múltiples contactos intelectuales del autor de *El reino de este mundo* con los etnólogos haitianos lo llevaron a apreciar de un modo distinto el sentido cultural de una religión sincrética que se resistía a desaparecer. Sobre estos contactos, quedan como prueba algunas crónicas de Alejo sobre su amistad personal y simpatía por los intelectuales y etnólogos haitianos. Una de las más representativa fue «Miremos hacia Haití», publicada el 12 de septiembre de 1951 en *El Nacional* de Caracas. Aquí, el escritor de *LMC* ofrece un panorama sobre la literatura y la etnología que se estaba produciendo en aquel país.

Junto a la novela, la etnografía conoce, en Haití, un desarrollo realmente portentoso, si se tiene en cuenta que su acertada orientación, dándose el frente a la verdad, ha tenido que toparse, en un principio, con inevitables prejuicios [...] Ayer, M. Lorimer Denis nos hablaba de *La evolución estadal del vodú* y esbozaba una primera organografía haitiana. Ahora, es Michelson P. Hyppolite, quien nos habla de *La literatura popular haitiana* y de *Los orígenes de las variaciones del créole haitiano*. A la sombra del maestro Price-Mars, a quien debemos las primeras veredas abiertas en la exuberante manigua del sincretismo religioso haitiano, un equipo de jóvenes trabaja activamente, centralizado por ese admirable museo de Etnología de Haití —uno de los lugares más fascinantes que existen en el Continente—, cuya observación es confiada, desde hace años, a ese apasionado estudioso de las religiones populares de su país, que es M. Lorimer Denis<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> Alfred Métraux, *Le Voudou haïtien*, París, Gallimard, 1958, p. 13 citado y traducido por Kate Ramsey, *Ibid.*, p. 171.

<sup>95</sup> Alejo Carpentier, «Miremos hacia Haití», en *Crónicas Caribeñas*, *op. cit.*, pp. 189-190.

El museo al que se refiere Carpentier, formaba parte del Bureau d'Ethnologie, ahí se resguardaron artefactos provenientes de culturas precolombinas e instrumentos del culto vodú hallados por Roumain y su equipo. El fundador del Bureau quería exponer los trabajos científicos de exploración del folklore y darlos a conocer manteniendo contactos con instituciones similares en otras partes del mundo. Su proyecto de rescate debía tener resonancias en otros países con el fin de encontrar el respaldo de los investigadores más autorizados. Uno de los puentes que tendió Roumain fue hacia Cuba, justo en la década en que se escribió *LMC*.

A principios de la década de los años cuarenta, el discurso americanista que concebía a la América Latina como el nuevo centro de la civilización occidental se encontraba en ascenso. Eran los años en que se plateaban proyectos de reinención de la historia del continente, así como a la integración cultural a través de acuerdos de cooperación intelectual. De ahí que una reevaluación de los lazos culturales entre Cuba y Haití fueran puestos en el ámbito de la discusión pública. También la necesidad de establecer mayor cooperación entre los intelectuales de ambas naciones. El poeta de Camagüey, Nicolás Guillén, había entablado amistad con Jacques Roumain desde su primer encuentro en París hacia el año de 1937. Luego Roumain pasó algún tiempo en Cuba entre 1940 y 1941. Durante esa estadía invitó a Guillén a participar como representante del Frente Nacional Antifascista de Cuba en un congreso de intelectuales en Puerto Príncipe. Como resultado de este encuentro, ambos escritores acordaron la creación del Movimiento de Cooperación Intelectual Haitiano-Cubano, cuya dirección estaba a cargo del poeta Roussan Camille. En 1942, en un artículo publicado en *Magazine de hoy*, Nicolás Guillén insistía en que los cubanos debían conocer mejor a la isla contigua:

¿Por qué no hemos de arrancar, en fin, el tupido velo que cubre para nosotros la cultura haitiana, que nos impide ver sus valores, apreciar sus grandes figuras históricas, sus pensadores, novelistas, poetas, hombres de ciencia? Allí, a unas millas del tan sólo del oriente cubano, hay una isla maravillosa, y la ignoramos; vive un pueblo heroico, y no lo conocemos; se asienta una tiranía brutal, insolente, corrompida, y apenas prestamos atención a los ayes lastimeros de sus víctimas<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> Texto recogido en Nicolás Guillén, *Prosa de prisa 1929-1972*, Vol. I, La Habana, Arte y Literatura, 1975, p, 232

Para el poeta cubano, Haití representaba el ejemplo de un pueblo «acostumbrado a luchar y morir por sus derechos»<sup>97</sup>. La revolución de la isla dominicana debía figurar en la conciencia histórica del pueblo caribeño. Por ello, Guillén expresaba sus deseos de tender puentes con el país vecino, lograr acercamientos a través de sus figuras intelectuales. De esta iniciativa, surgió la *Gaceta del Caribe* cuyo lanzamiento se llevó a cabo en marzo de 1944. Guillén fue miembro del consejo editorial; en las páginas de la revista aparecieron colaboraciones de José Luciano Franco, Carlos Rafael Rodríguez, Juan Marinello, Sergio Aguirre, Enrique Serpa, Enrique Labrador Ruiz, Fernando Ortiz, Emilio Roig de Leuchserning, José Antonio Ramos, Julio Le Riverand, Jacques Roumain y Alejo Carpentier. El mensaje del consejo editorial daba continuidad a los deseos expresados por Guillén un par de años antes: «Sólo nos guía el afán de servir a la cultura en esta parte del mapa con un limpio espíritu solidario hacia los pueblos con los que estamos hermanados en el Caribe»<sup>98</sup>.

La participación de Carpentier en la revista no fue menor: en la tercera entrega, de mayo de 1944, apareció un fragmento de *El reino de este mundo* que no se publicaría como novela sino hasta 1949. Este hecho demuestra que el proceso de elaboración de una obra le tomaba mucho tiempo al novelista. Su trabajo se caracteriza por la reescritura de textos previos y la incorporación de materiales históricos y etnográficos.

Por sus participaciones en *La Gaceta*, parece que Carpentier fue una figura importante en aquel proyecto. Antes de que la revista viera la luz, él también había tenido la oportunidad de conocer a Jacques Roumain. Lo hizo en la clausura del Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, llevada a cabo en París en 1937. Tras la muerte del investigador haitiano, Carpentier escribió:

«Conocí a Jacques Roumain en París, en la sesión del Congreso de Escritores, que había tenido un inicio memorable bajo las bombas de Madrid de «¡No pasarán!» [...]. Roumain consagró parte de sus actividades a la etnografía. Era director honorario del Buró de Etnología de la vecina república; era profesor de arqueología precolombina y de antropología

---

<sup>97</sup> *Ibíd.*, p. 156.

<sup>98</sup> Todos los datos sobre *Gaceta del Caribe* (en adelante me referiré a ella como *La Gaceta*) provienen del magnífico libro de Elzbieta Slodowska, *Espectros y espejismos. Haití en el imaginario cubano*, Madrid, Vervuert (Iberoamericana), 2009, p. 96. Al parecer, el hallazgo de la *Gaceta* se debe a Slodowska, quien ha sido la única investigadora que ha consultado la revista íntegramente. De acuerdo con la información que ofrece en su libro, la revista se encuentra alojada en la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana.

prehistórica en el Instituto de Etnología de Port-au-Prince [...] A estas actividades debemos dos obras de la mayor importancia: *Contribución al estudio de la etnobotánica precolumbina de las Antillas Mayores*, y, sobre todo, *El sacrificio del tambor assato(r)*. Este último tomo constituye uno de los trabajos de investigación en etnografía más serios que se hayan realizado en América [...] libro que será consultado por los etnógrafos dentro de cincuenta años: libro que llena una necesidad. (¡Y cuán respetables son, en nuestro continente, los libros que llenan una necesidad!)<sup>99</sup>.

Posiblemente a partir de ese contacto fue que comenzó a seguir de cerca el trabajo del autor de *Gobernadores del rocío*. Los detalles sobre el culto a los espíritus africanos que se narran en el *Sacrificio del tambor Assoto(r)* serán los datos que Carpentier necesitaba para completar su archivo del folklore y escribir la historia de la Revolución Haitiana desde la perspectiva de la fe religiosa que, según su punto de vista en esos años, era una característica del pueblo latinoamericano y caribeño<sup>100</sup>.

En su prólogo manifiesto a *El Reino de este mundo*, en medio de una densidad de datos históricos y culturales sobre Europa y América, aparece, como un destello, una cita a la obra del etnólogo y poeta haitiano:

Hay un momento, en el sexto canto de Maldoror, en que el héroe, perseguido por toda la policía del mundo, escapa a un ejército de «agentes y espías» adoptando el aspecto de animales diversos y haciendo uso de su don de transportarse instantáneamente a Pekín, Madrid o San Petersburgo. Esto es «literatura maravillosa» en pleno. Pero en América, donde no se ha escrito nada semejante, existió un Mckandal dotado de los mismos poderes por la fe de sus contemporáneos, y que alentó, con esa magia, una de las sublevaciones más dramáticas

---

<sup>99</sup> Alejo Carpentier, «Jacques Roumain», *La información*, La Habana, 23 de agosto de 1944, p. 14, recogido en *Crónicas*, *op. cit.*, p. 155.

<sup>100</sup> En una conferencia pronunciada por Carpentier en el Teatro Paramount de Port-au-Prince, se refiere al juramento de Bois Caïman como uno de los «acontecimientos capitales en la historia de nuestro continente». La revolución de Haití es para Carpentier de «un carácter netamente popular y se distinguió por el empuje de las masas hacia el ideal de libertad». Alejo Carpentier, «Miremos hacia Haití», en *Crónicas*, *op. cit.*, p. 111. Ese empuje fue propiciado por la fe religiosa, lo cual será fundamental en *El reino de este mundo*. En el prólogo de la novela, Carpentier señala que «para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe» y más adelante resalta una particularidad del pueblo americano cuando dice que «así como en Europa occidental el folklore danzario, por ejemplo, ha perdido todo carácter mágico o invocatorio, rara es la danza colectiva, en América, que no encierre un hondo sentido ritual, creándose en torno a él todo un proceso iniciado: tal los bailes de la santería cubana, o la prodigiosa versión negroide de la fiesta del Corpus que aún puede verse en el pueblo de San Francisco de Yare, en Venezuela. Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, *op. cit.*, p. 16.

y extrañas de la Historia. Maldoror —lo confiesa el mismo Ducasse— no pasa de ser un «poético Rocambole». De él sólo quedó una escuela literaria de vida efímera. De Mackandal, el americano, en cambio, ha quedado una mitología, acompañada de himnos mágicos, conservados por todo un pueblo, que aún se cantan en las ceremonias del vodú<sup>101</sup>.

La referencia sobre el vodú proviene de *Le sacrifice du Tambour Asoto(r)*, obra que, puesta en una nota al pie de página, Carpentier nos invita a consultar. Y dentro de la novela consagrada a la Revolución haitiana, presenta su concepción sobre la religión de los negros de Santo Domingo. Cuando Monsieur Lenormand de Mezy visita al gobernador después de la revuelta de esclavos, éste pronuncia una sola palabra: vodú. Entonces, Lenormand de Mezy recuerda que el abogado del cabo Moriu de Saint Mery había recogido algunos datos sobre «las prácticas salvajes de los hechiceros de las montañas [...] Este hecho, al volver a su memoria, lo llenó de zozobra haciéndole comprender que un tambor podía significar, en ciertos casos, algo más que una piel de chivo tensa sobre un tronco ahuecado. Los esclavos tenían pues, una religión secreta que los alentaba y solidarizaba en sus rebeldías»<sup>102</sup>.

Los esclavos se comunicaban por medio de los tambores y el ritmo de estos instrumentos marcaba el paso de lo profano a lo sagrado en los rituales religiosos. A través de ellos se comunicaban los *loas* y la exacta ejecución del ritmo era necesaria para llevar a cabo la danza que provocara el éxtasis. En palabras de Jacques Roumain «La danse provoque l'extase, anéantit la conscience de la réalité et introduit dans la conscience désagrégée du danseur possédé, une personnalité extérieure imaginaire: un moi-esprit»<sup>103</sup>.

Por eso Carpentier recurría al ritmo para marcar los tiempos de la novela, el sonido de los tambores anuncia el advenimiento de un acontecimiento importante para la comunidad. Así sucede en el capítulo 7 de *El reino de este mundo*, «El traje del Hombre», cuando después de cuatro largos años reaparece Mackandal ante los esclavos. Al compás de los tambores, bailaban las mujeres frente a él, contoneándose al ritmo del baile. Súbitamente, todas las voces se unieron en un yambalú que en forma solemne fue aullado. Carpentier coloca un canto *créole* que tristemente evoca la desesperación de un pueblo exiliado arrojado a la esclavitud. Representa el estallido de un toque yanvalú del grupo *Radá*:

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>103</sup> Jacques Roumain, *Le sacrifice du tambour Assoto(r)*, Port-au-Prince, Impr. de l'Etat, 1943, p. 8.

Yenvalo moin Papa!  
Moin pas mangé q'm bambó  
Yembalou, Papá, yenvalou moin!  
Ou vlai moin lavé chaudier,  
Yenvalo moin?<sup>104</sup>

El lamento reproduce la monotonía del ritmo de los toques de tambor que acompañaban los cantos y las danzas de la comunidad, que fortalecían sus lazos y su fe religiosa. Monotonía que según Roumain tenía el poder de llevar al trance. Pero no sólo eso, sino el poder de convertir al vodú en un arma política. La religión de herencia africana es inseparable de la música, y de acuerdo con Roumain: «il serait arbitraire de segmenter la musique, la danse et le chant: ils forment un tout»<sup>105</sup>.

Carpentier sintetiza magistralmente sus conocimientos del vodú en su obra narrativa. La divinidad más importante del culto africano a los ancestros, que da motivo a la historia de *El reino de este mundo*, es Legba. Él es considerado como el «papá» de los creyentes y es la deidad que conecta el espacio profano con el ámbito sagrado de los *loas*<sup>106</sup>. Acompañados de un toque de tambor dedicado a Legba, los asistentes a la ceremonia le dirigen sus cantos: «¡Oh, padre, mi padre, cuán largo es el camino! ¡Oh, padre, mi padre, cuán largo es el penar!»<sup>107</sup>.

Es interesante observar que el material etnográfico empleado por Carpentier para la escritura de *El reino de este mundo* ya aparece desde *LMC*. Es muy claro que el trabajo histórico de Carpentier funcionó como un laboratorio para la elaboración de obras posteriores. En *LMC*, se refiere a las canciones *creole* entonadas por los negros que adquirirían hábi-

---

<sup>104</sup> Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, *op. cit.*, p.40 . El canto fue tomado de la colección de canciones Harold Courlander, *Haiti Singing*, Chapel Hill, The University The University of Carolina Press, 1939 p. 105. El dato proviene del trabajo de Anke Birkenmaier, quien señala que el libro de Courlander se encuentra en la biblioteca personal de Fernando Ortiz donde Carpentier pudo haberlo consultado. La traducción de Courlander del canto aludido más arriba es la siguiente My Yanvalo, Papá!/I have had nothing but bamboo to eat!/ My Yenvalo, my Yenvalo! / Do I have to wash the pots, / My Yenvalo?. Anke Birkenmaier, *op. cit.*, p. 108.

<sup>105</sup>Jacques Roumain, *op. cit.*, p. 21.

<sup>106</sup> Para más detalles sobre el sistema simbólico del vodú véase Alicia E. Vadillo, *Santería y vodú: sexualidad y homoerotismo: caminos que se cruzan sobre la narrativa cubana contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

<sup>107</sup> Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, *op. cit.*, p. 40.



tos propios de la burguesía francesa y que tenían un acento a lo Racan. Pero, hace una observación sobre la diversidad de la población de color en la colonia antillana; pues, aunque había negros libres y mulatos que tenían contactos con los colonos blancos, la trata esclavista seguía confinando muchos negros en los barracones:

Claro estaba que se seguía percutiendo en el *bamboula* (el tambor *boulá* del rito *radá*), que la *calenda* rumbera no estaba olvidada, y que el cinturón de cencerros (*bran-bram sonnette*) se agitaba a menudo en los *houmfort* del culto *vodú*. Pero entre los mismos negros se establecía una diversidad de gestos e intenciones. El *Yanvalou*, el *Dahomé-z'*, la invocación a Erzili, el Tambor Assotor, mantenían sus tradiciones, principalmente en las dotaciones de esclavos, donde los ritos mágicos, la religión de Papá Legba y Ogun Ferraille, estaban en camino de transformarse en un arma política (*LMC.*, p. 124).

En este pasaje Carpentier dialoga con los textos de Price-Mars y Roumain. Sus trabajos son las fuentes más importantes sobre la historia y la religión de Haití que el escritor cubano utilizara para indagar los orígenes de la música cubana. Justamente, el Yambalou a que hace referencia es el toque de tambor que corresponde a Legba, el señor de los caminos. Carpentier nos habla de la importancia política que tendría la religión entre los esclavos, ofreciéndonos un adelanto de la trama de *El reino de este mundo*.

Sin embargo, hay un acontecimiento crucial para Carpentier en *LMC* —como lo sería años más tarde al componer *El reino de este mundo*—. Me refiero al famoso pacto de sangre entre los esclavos la noche del 14 de agosto de 1791 que dio origen al levantamiento general contra los colonos blancos. En el capítulo «Introducción de la contradanza» de *LMC*, este acontecimiento dio inicio al proceso de transculturación musical aludido por González Echeverría en su interpretación histórica sobre «El son de la loma». Como lo había dicho Carpentier en un discurso pronunciado frente a una audiencia en buena parte conformada por los etnólogos haitianos: «el juramento de Bois Caïman es uno de los acontecimientos cruciales en la historia de nuestro continente». Y más tarde, en *LMC*, el capítulo antes mencionado que describe la introducción de la contradanza y la trascendencia de los modos de interpretación de los negros haitianos en este género, arranca el análisis a partir del dato histórico:

La noche del 14 de agosto de 1791, se produce, en Santo Domingo, un gravísimo acontecimiento. Suenan los tambores del *vodú* en Bois Caiman. Bajo una lluvia torrencial, doscientos delegados de la Llanura del Norte, llamados por el iluminado Bouckman, beben la sangre tibia de un cerdo negro, juramentándose para la rebelión. Ocho días después volaba sobre las montañas la voz ronca de los grandes caracoles. Los esclavos desaparecían en las selvas, después de haber envenenado los aljibes. En febrero de 1793, la Convención Nacional francesa abolía la esclavitud en las colonias. A pesar del desembarco de ingleses en el Mole Saint Nicolas y otros lugares que eran foco de insurrección, los blancos no lograrían ya hacerse respetar por sus antiguos esclavos. Con las primeras degollinas se inició la desbandada general. Los colonos que pudieron alcanzar un barco de tránsito, pasaron a la Nueva Orleáns. Pero, para los que sólo disponían de goletas, la costa de Cuba ofrecía el refugio más seguro y próximo (*LMC* p.127).

Los efectos de esta inmigración serían determinantes en la conformación de un género musical que ha sido considerado por muchos como el género nacional por excelencia: el danzón. La madre del danzón fue la contradanza; y la contradanza se bailó en Cuba por los colonos franceses instalados en Santiago. Baile burgués que, por ser una danza de figuras colocadas en hileras, tuvo buena aceptación entre los negros de Santo Domingo y fue bien recibida en Santiago de Cuba.

Debido en parte a que Carpentier conocía el folklore haitiano a través de sus lecturas de las obras de sus colegas de aquel país, logró plantearse una visión continental sobre la conformación de algunos estilos musicales que fueron incorporados al repertorio de tradiciones musicales durante la consolidación de las naciones latinoamericanas. La fuerza que ha tenido la inmigración de blancos y negros desde Haití en el ámbito de la cultura, transformando el folklore del Oriente de Cuba, es claro para Carpentier cuando se analizan los valores rítmicos característicos de la percusión africana, así como los cantos *créole* que seguramente conocía a través de las investigaciones sobre literatura oral de Michelson P. Hyppolite.

### *Haití en la música cubana*

La tesis musicológica de Carpentier sobre la música de Oriente, está emparentada con la visión antropológica de Jacques Roumain y con la idea de síntesis enunciada por Alfonso Reyes en sus *Notas sobre la inteligencia americana* y en su *Discurso por Virgilio*. Roumain planteaba la necesidad de estudiar la cultura poniendo mayor énfasis en las prácticas, las cuales tienen un carácter dinámico por el contacto entre comunidades distintas a lo largo del tiempo. El vodú es el mayor ejemplo de esta dinámica: es una religión abierta que se transforma muy rápidamente, su panteón ha crecido a lo largo del tiempo debido la incorporación de elementos de otras religiones. Por eso, el etnólogo de Haití afirmaba que para practicar el vodú hay que ser católico.

En cuanto a la lectura que hace Reyes de la inteligencia americana, el sabio regiomontano hablaba de una fusión de elementos autóctonos con los «instrumentos culturales» de Europa. Aunque no se refería a una simple suma de partes como sucedía en la «etapa folklórica», sino a la utopía del Nuevo Mundo, donde se concentran las herencias no de una o dos etnias en específico, sino de la humanidad: «no nos referíamos sólo a la tradición europea, sino a la herencia humana [...] Finalmente en la síntesis no vemos un compendio o resumen, una mera suma aritmética, como no lo es la del hidrógeno y el oxígeno a juntarse en el agua, sino en una organización cualitativamente nueva, y dotada como toda síntesis, de virtud trascendente»<sup>108</sup>.

Con base en estos principios, Carpentier muestra los orígenes de los géneros más importantes de la música nacional. Aunque con una mínima diferencia: el concepto usado por el historiador de la música es el de la transculturación. A partir de él, nos demuestra la dinámica cultural que ha resultado en la música que es una síntesis. La conformación de la música de Oriente a dependido, de acuerdo con las afirmaciones de Carpentier, de las fuerzas históricas, económicas y sociales que han actuado sobre Cuba y el Caribe. En la introducción de *LMC*, nos ofrece un adelanto sobre su método:

Hemos tratado de situar el hecho musical siempre en su medio histórico, sin perder nunca de vista el factor social, económico o demográfico [...] para comprender ciertas caracterís-

---

<sup>108</sup> Alfonso Reyes, «Posición de América», en *O.C.*, T XI, *op. cit.*, p. 265.

ticas de la evolución de la cultura musical y del folklore sonoro, en tierra que sufrió tantas y tan diversas inmigraciones. Por la misma razón, hemos tratado de llevar, junto con nuestro tema central, un estudio esquemático de la música de otras islas antillanas —y muy particularmente de Santo Domingo—, cuya revolución de esclavos hizo pasar a Cuba, de modo inesperado, un cierto número de ritmos y géneros que modificaron algunos aspectos de su folklore (*LMC*, p. 11).

La música en Cuba es resultado de procesos históricos. Por esta razón, sus características no son fijas: se trata, como diría Ortiz, de la historia de sus «intrincadísimas transculturaciones». Así, cuando Carpentier trataba de describir las características del danzón, que fue danza nacional hasta la década de los años veinte, este género ya se estaba transformando por su aceptación en la cultura de masas. Sin embargo, el musicólogo cubano trató de discernir las tradiciones que le dieron forma. Para ello, tuvo que considerar la historia, la música y el folklore de islas aledañas, principalmente de la antigua isla de Santo Domingo.

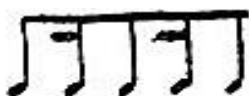
En la isla vecina, se bailó la contradanza, traída por una migración francesa arrojada al exilio por la revocación del Edicto de Nantes. La tierra que, desde unos años antes del Tratado de Ryswick, era feudo de aventureros comenzaba a atraer población con hábitos refinados que arribaría durante la primera mitad del siglo XVIII. Con los señores deseosos de encontrar tierras labrantías para remozar fortunas, llegaron los teatros y los conciertos de cámara. Carpentier nos cuenta que en 1764, año en que aparecía la *Gazzete de Saint Domingue*, se fundó un teatro en la ciudad del Cabo que inauguró actividades con la presentación del *Misántropo* de Molière. El ejemplo fue seguido por otras ciudades como Pourt-au-Prince, Leogane, Sint Marc, donde se inauguraron nuevos teatros. En ellos, alternándose comedia con música, se presentaron el *legatorio universal*, de Regnard; *El barbero de Sevilla*, de Baumarchais y se cantó *Anette et Lubin*.

Los franceses trajeron a las Antillas el minué, la gavota, el paspied y el baile más distinguido en los salones burgueses de Saint Domingue: la contradanza. Ésta era conocida en Inglaterra como *Country dance* y tuvo una gran difusión en Holanda y Francia hacia finales del siglo XVII. La contradanza no llegó a Versalles, pero adquirió carta de ciudadanía entre la clase media francesa. Por eso, cuando llegaron nuevos colonos a la parte Oeste de Santo Domingo, los salones y los teatros se animaron con la danza de origen inglés. Sin embargo, la contradanza que se cultivó en la isla adquirió características distintas de la que

se componía en la metrópoli. Había un factor que provocaba su transformación: la presencia considerable de negros y mulatos.

Un elemento que dotaba de un carácter peculiar a la contradanza de Saint Domingue fue la incorporación del cinquillo. Una fórmula rítmica que no figura en la contradanza francesa. Para demostrar lo anterior, Carpentier realizó estudios comparativos sobre el asunto con base en partituras y crónicas del siglo XVIII. De acuerdo con sus apreciaciones, las contradanzas de pequeños autores franceses como Vincent y Séchard no mostraban las particularidades rítmicas de las contradanzas ejecutadas en las Antillas

¿De qué manera fue incorporado el cinquillo, entre otras variaciones de ritmo, en la danza más popular entre los colonos franceses? La respuesta es ofrecida por el autor de *LMC* a través del testimonio del cronista más celebre en las tierras caribeñas dominadas por Francia: Moreau de Saint-Mery, quien en su *Déscription de l'Isle de Saint Domingue*, de 1798, hace la siguiente observación: «Los negros, imitando a los blancos, bailan *minués* y *contradanzas*» (*LMC* p. 125). Además, Saint- Mery admiraba la habilidad de los músicos negros para familiarizarse con los instrumentos europeos y convertirse en buenos ejecutantes. Muchos de ellos fueron músicos de salón y se dedicaron a elevar los ánimos de los bailarines. Para los negros y mulatos libertos, a quienes les estaban negados los cargos más importantes de la administración colonial, el oficio de músico resultaba muy atractivo. Por ello, estos músicos fueron los encargados de alterar la contradanza puesta en el papel. No se ajustaban a la solfa y fueron los responsables de salpimentar las partituras con corcheas y puntillos, de incluir el ritmo de tango y de volver el cinquillo un elemento inseparable de la contradanza ejecutada en el Caribe. El cinquillo es una fórmula rítmica que consta de un figurado de tres corcheas y dos semicorcheas; ocupan el valor de un compás de 2 por 4, por ello, su fácil adaptación al metro de la contradanza:



Las dos corcheas en los extremos del figurado le dan su carácter al cinquillo —aunque no se puede fijar una notación exacta, porque en la música caribeña es una fórmula abierta que permite variaciones—. Al observar la partitura, el documento histórico para el musicólogo, Carpentier se percataba de la difusión del cinquillo desde la colonia francesa: «Es interesante observar que en una contradanza publicada en París, a fines del siglo XVIII —época en que Bernardino de Saint Pierre había puesto las Antillas de moda— y que llegó a Cuba por el camino de Port-au-Prince, con el título bien significativo de *La insular*, hallamos el uso insistente de un ritmo (ajeno al carácter de la contradanza) que parece una notación torpe e inexacta, pero con la misma colocación de valores breves, del cinquillo» (*LMC*, p. 131).

Si este ritmo era ajeno al carácter de la contradanza, y sólo fue incorporado en territorio americano, era evidente que su origen se encontraba en África. La manera en que Carpentier llegó a esta conclusión fue a través de sus conocimientos sobre el folklore de Haití. Su hipótesis al respecto fue formulada a partir de sus observaciones de campo y del registro de lo que escuchaba en los toques y cantos de los practicantes del vodú:

el cinquillo es evidentemente de origen africano. Tiene la regularidad rítmica, la simetría de ciertas percusiones del *vodú*. Su difusión y persistencia se observa en las regiones de América donde el negro constituyó mayoría o estrato importante de la población [...] es un ritmo fundamental en Santo Domingo y Puerto Rico. Es la base del *merengue* haitiano. La colocación peculiar de las dos corcheas a ambos lados de la barra del compás se halla en las percusiones del *radá* (Haití) (*LMC*, p. 131).

Carpentier pudo escuchar la ejecución del cinquillo en Santiago de Cuba, ciudad donde realizó una parte de su investigación para la redacción de *LMC*. Ahí, el musicólogo observó los bailes que se hacían cada sábado conocidos como tumbadora francesa, baile de pareja suelta, muy similar a la contradanza, que fue practicado por los negros organizados en sociedades de ayuda mutua. En los bailes de tumbadora, que todavía se pueden observar, el cinquillo es fundamental<sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup> La tumba francesa es llevada a cabo por sociedades de ayuda mutua y de recreo. Su origen se remonta a las dotaciones de esclavos que fueron introducidas en Cuba por los colonos franceses inmediatamente

Por otra parte, debido a un interés filológico, Carpentier conocía los cantos *patois créole* llevados por los «negros franceses» a Santiago. Así lo muestra en su trabajo histórico cuando comenta lo siguiente: «La *tabatié mue tombé*, recogida por Emilio Bacardí, ofrece, de catorce compases, ocho de *cinquillos*. El *Cocoyé*, serie de coplas del mismo origen tan difundidas en Santiago que llegaron a constituir un canto nacional, hace del *cinquillo* una obsesión» (*LMC*, p.132).

La migración de fugitivos provenientes de la isla de Santo Domingo fue determinante en la formación de los géneros musicales que constituyen la música en Cuba. La contradanza comenzó a ser cultivada por los músicos criollos del siglo XIX; el *cinquillo* se convirtió en un elemento de estilo adoptado por ellos. Esto es muy importante en la visión histórica de Carpentier, pues fue durante el siglo XIX que comenzaría a hablarse de una contradanza cubana y del surgimiento de un nacionalismo musical sintetizado en la obra de Manuel Saumell, cuya obra es un antecedente del danzón.

El nacionalismo musical defendido por Carpentier como «más estimable» en *LMC* tuvo su punto de partida en la obra de Esteban Salas. El maestro habanero pasó la mayor parte de su vida en la catedral de Santiago, donde logró establecer una verdadera capilla de música. Fue el director de ésta desde 1764 hasta su muerte en 1803. Durante este periodo, formó compositores y ejecutantes, convirtiendo el coro de la iglesia en una sala de conciertos. Es muy probable que Salas fuera el primer músico que logró conformar una orquesta capaz de ejecutar sinfonías de Haydn, de Pleyel, de Gossec, así como música religiosa de Paisiello, Porpora y Reghini.

Su forma de escribir música creó un modelo a seguir para las generaciones siguientes: las partituras halladas por Carpentier en la catedral de Santiago contenían notas al margen hechas por manos que no eran las de Salas, lo cual demuestra que estos papeles constituyeron métodos de estudio. Un elemento en las composiciones de Salas fue la sucesión por tercetas. Este procedimiento armónico, que provenía de la escuela napolitana, fue una fuente estilística adoptada por el maestro habanero. Además, Salas trabajó con las formas fuga-

---

después de estallar la Revolución haitiana. La esencia de su proyección artística consiste en la imitación que hacían los esclavos de los bailes de salón propios de los amos franceses, pero apoyándose en los toques de tambor de origen dahomeyano. Yallexi Castañeda Mache e Ileana Hodge Limonte, «el vodú. Su impronta en la cultura religiosa cubana», La Habana, Centro de Investigaciones Sociológicas y Psicológicas, 2007. *Abud*. En Elzbieta Slodowska en *op. cit.*, p. 113.

das y creó un hábito de instrumentación que se correspondía con los maestros europeos del barroco. En *El reino de este mundo*, después del levantamiento general de esclavos en Saint Domingue, Ti Noel se la pasaba en la catedral de Santiago:

Dormía bajo el retrato de un obispo o asistía al ensayo de algún villancico, dirigido por un anciano gritón, seco y renegrido, al que llamaban don Esteban Salas. Era realmente imposible comprender por qué ese maestro de capilla, al que todos parecían respetar sin embargo, se empeñaba en hacer entrar a sus coristas en el canto general de manera escalonada, cantando los unos lo que otros habían cantado antes, armándose un guirigay de voces capaz de indignar a cualquiera<sup>110</sup>.

Luego de la muerte de Esteban Salas, varios músicos concursaron por hacerse del puesto de maestro de capilla en la catedral de Santiago. En las audiciones participó el músico alemán Juan Nepomuceno Goetz, quien por ser extranjero fue rechazado y tuvo que dirigirse a la catedral de La Habana. Ahí, se estableció por un tiempo como maestro de capilla. Goetz tuvo una sólida formación musical en Viena y había sido el responsable de la música de los oficios en la parroquia de Mole Saint Nicolas. Su presencia en Cuba se debía al levantamiento general de esclavos en la isla de Santo Domingo. Entre los documentos dejados en la catedral de La Habana por el músico europeo, Carpentier halló nueve sinfonías de Haydn. Por ello, en *LMC*, Salas y Goetz son considerados los responsables de sentar las bases de un sinfonismo cubano. Carpentier muestra una vez más su resquemor por la ópera italiana al señalar que los músicos del siglo XIX se mantuvieron fieles al estilo clásico y barroco del siglo XVIII, pese a la gran influencia de la ópera italiana, que gozaba de un público «seducido por un sentimentalismo directo y fácil, ese favor no resquebrajó la conciencia de músicos que estaban vinculados, por formación y hábitos adquiridos, con la tradición clásica» (*LMC*, p. 168).

Antonio Raffelin, activo en La Habana durante la primera mitad del siglo XIX, fue continuador de la tradición fijada por Goetz; Juan París, nombrado maestro de capilla de la catedral de Santiago en 1805, fue alumno directo de Esteban Salas. Ambos se empeñaron en impulsar la cultura musical de las ciudades donde tuvieron actividad: dieron clases gra-

---

<sup>110</sup> Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, *op. cit.*, p. 61.



tuitas, abrieron las puertas de la capilla para todo aquel interesado en la música, formaron a sus alumnos con un catálogo de partituras de maestros clásicos. A ellos se debió la entrada de Beethoven en el trópico. Crearon lo que Carpentier llama «un hábito». Por ello, a pesar del romanticismo musical que se apoderó del público en La Habana y en Santiago, permanecieron los procedimientos clásicos de composición.

A partir de esta afirmación, Carpentier desprende su conclusión sobre el origen del danzón. Un género que le permite comprobar que las prácticas musicales llevaron a una síntesis. Los «instrumentos europeos» mencionados por Reyes, lo «orgánico» de la música americana defendido por Adolfo Salazar, consistía en la tradición clásica encontrada por Carpentier en las partituras de las catedrales. Lo «nativo», aquello que creaba cualidades de estilo a la música americana, se encuentra en las «maneras de hacer» o en las modalidades de interpretación. La tesis que encontramos en *LMC* describe una relación contrapuntística entre la práctica de la música clásica y las modalidades rítmicas debidas a la presencia de factores étnicos diversos, principalmente el estrato africano.

La síntesis, el pilar del nacionalismo musical se encuentra en un alumno de Antonio Rafellín: Manuel Saumell. En un extenso catálogo de composiciones del maestro habanero se encuentran cerca de cincuenta contradanzas. Por la austeridad en que vivió Saumell, tuvo la necesidad de escribir piezas con el único fin de animar a la concurrencia de los salones. A pesar de ello, logró escribir varias contradanzas destinadas a deleitar los oídos. Como era de esperarse, dichas composiciones respetaban una estructura clásica con una *prima* y una *segunda*, a manera de un rondó. En ellas, Saumell trabajaba con técnicas de contrapunto y la sucesión de tercetas al estilo napolitano. La *prima* fue trabajada por los músicos cultos del siglo XIX a manera de *obertura* sinfónica; la segunda, regularmente estaba inspirada en los ritmos del folklore. Manuel Saumell e Ignacio Cervantes, por ejemplo, utilizaban el ritmo de tango<sup>111</sup> caracterizado por el bajo anticipado. La segunda parte de las contradanzas se nutrió, además, por la presencia del cinquillo, que había llegado con los «negros franceses». El proceso de transmisión de esta fórmula rítmica desde el Oriente al Occidente de la isla tardó cerca de cincuenta años. Este tránsito se debió en gran medida a las presenta-

---

<sup>111</sup> También es conocido como *tango congo* y es la base de la *habanera*. La célula rítmica del *tango* presenta una figuración básica de tres golpes: corchea con puntillo unido a una semicorchea, para el tiempo fuerte, y semicorchea ocupando la primera mitad del segundo tiempo de un compás binario. En el siguiente capítulo hablaré más sobre este ritmo.

ciones del teatro bufo a lo largo del siglo XIX. Luego de la decadencia de la tonadilla escénica, donde se ejecutaban zarzuelas para acompañar las presentaciones, autores como Francisco Covarrubias, el padre del teatro bufo, y José Agustín Millán comenzaron a utilizar personajes y asuntos «criollos» en sus obras de teatro. Desde 1812 Covarrubias comenzó a llenar la escena de guajiros, monteros, carreteros, peones y otros tipos populares de la isla. Pero fue José Crespo y Orbón, a mediados del siglo XIX, el responsable de llevar los negros a la escena. En su *Boda de Pancho Jutía* y *Canuto Raspádura*, los personajes principales eran los negros de nación y los llamados «negros catedráticos».

La presentación de personajes locales contribuyó a transformar la música del teatro bufo. Cuando se quería aludir al segmento negro de la población, se recurría a las formulas rítmicas captadas en el ambiente de la época. La mayoría de las veces se imitaba la música de las comparsas. El *Cocoyé* oriental fue un motivo que sirvió para referir a los «negros franceses». Así la contradanza de La Habana, fue incorporando la fórmula rítmica llevada por los esclavos de las plantaciones de la Antilla francesa. En la contradanza titulada *Como tú quieras* de Gaspar Villate, Carpentier detecta el uso del cinquillo, que se incluye, como era de esperarse, en la parte segunda de la obra a mediados del siglo XIX.

La estructura de la contradanza fue la misma durante todo ese siglo hasta la aparición del músico matancero Miguel Failde cuya composición, *Las alturas de Simpson*, de 1877, fue la entrada del danzón en la escena musical. Failde y otros danzoneros como Jorge Anckerman, simplemente añadieron una coda a la contradanza. Esta coda era por lo regular una rumba o un *son*, e hicieron del cinquillo haitiano un elemento central de este género. Por ello Carpentier señalaba lo siguiente:

Los adversarios de toda influencia negra en la música cubana, han declarado, repetidas veces, que con el *danzón* se «creó un género nacional», ajeno a toda influencia africana. *¡Voi-re!*... como diría Panurgo. Lo primero que llama la atención en los *danzones* de Failde es el uso abundante y deliberado del *cinquillo* que, salido de las manos de los negros franceses de Santiago, había hecho su camino, lentamente, a través de la isla (*LMC*, p. 238).

Podemos notar una mirada parecida a la de Roberto González Echevarría cuando se refería al célebre *son* del trío Matamoros. Carpentier dibuja un mapa sobre las transculturaciones dentro de la geografía cubana, de Oriente a Occidente; de Haití a Santiago, y de Santiago a

la Habana. Sus contactos con la etnología haitiana le permitieron esbozar esta interpretación histórica sobre los géneros musicales de la isla. Sumado a esto, Carpentier pudo reconocer los contactos culturales entre las islas vecinas a lo largo de la historia. Su visión, por tanto, pasó a ser regional, caribeña y americana. Sus miradas hacia Haití, le darían los argumentos para escribir *El reino de este mundo* y formular su teoría de lo real maravilloso americano.

En 1944, Alejo Carpentier dio inicio a una búsqueda rigurosa de partituras y notas de periódicos que le permitieron completar su visión sobre la historia de la cultura musical en Cuba. Fue así, como de acuerdo con su testimonio, después del encargo que le hiciera Daniel Cosío Villegas para escribir su estudio histórico que aparecería en la colección *Tierra Firme* del Fondo de Cultura Económica, Carpentier emprendió varios viajes por distintas ciudades de la isla en busca de la partitura, el documento musical, «cuya carencia hubiera reducido un libro de esta índole a la dimensión de una simple crónica» (*LMC* p.13).

Por otro lado, llamado por la estética del afrocubanismo y una afanosa lectura de los trabajos de Fernando Ortiz, José María Chacón y Calvo, Lydia Cabrera, Israel Castellanos, entre otros, Carpentier había trabajado desde muy joven con la recolección del documento folklórico, ya fuera a través de las investigaciones de otros estudiosos o de la recolección por cuenta propia de datos sobre prácticas populares. Dejado atrás el nacionalismo vanguardista y su impulso por estilizar el folklore nacional, quedaban en manos de Carpentier los materiales que le habían servido como base para sus conferencias sobre música cubana en Europa, para la redacción de sus crónicas y su obra de creación. Con las pesquisas iniciadas un par de años antes de la publicación de *LMC* y el material folklórico que ya había reunido durante largo tiempo, el musicólogo tenía las pruebas documentales que constituían, en palabras de Hyden White, un «campo histórico»<sup>112</sup>.

Para escribir *LMC*, faltaba establecer una trama que permitiera hacer inteligible este campo histórico. La narración o trama que da forma al ensayo de Carpentier, está articulada con base en una controversia, un diálogo, un contrapunteo, entre la música folklórica y lo que él llama la música seria. A lo largo de los dieciocho capítulos que componen *LMC*, van alternándose los contenidos, algunos enfatizando la historia de la música folklórica; otros, la historia de una tradición académica encajada en la isla a través de la música religiosa (con Esteban Salas como el fundador del estudio riguroso de las formas clásicas) y luego a

---

<sup>112</sup> Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, traducción de Stella Mastrangelo, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p.10

través de los gustos refinados de una élite azucarera que trataba de estar al día con la sociedad europea<sup>113</sup>.

Pero, pese a que la alternancia de los capítulos nos da una primera impresión acerca de la estructura narrativa del ensayo, cada uno de ellos se refiere en su contenido a las dos raíces de la música cubana, como para hacernos notar el contrapunteo que hay entre ellas, sus controversias y, en muchas ocasiones su feliz matrimonio, como aquel que imaginaba Fernando Ortiz con las bodas del azúcar y el tabaco. La convivencia entre la música folklórica y la música culta, en la historia que nos ofrece Carpentier, puede leerse como el desarrollo de dos voces en contrapunto que desembocan en una fuga: la transculturación. Pues, en la conformación de géneros nacionales como el *son*, la conga, la huaracha y el danzón, hubo un intercambio de abajo a arriba o a la inversa que generó la transformación de la música heredada de África y Europa. Esta transformación, o si se quiere transculturación, dio origen a un organismo nuevo, diferente a sus dos progenitores: la música en Cuba.

Por lo tanto, es inevitable pensar en la lectura del *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, que, aunque no aparece referenciado en la bibliografía de *LMC*, tuvo que haber sido consultado por Carpentier. Pues en muchas ocasiones dentro del ensayo nos encontramos con el concepto de transculturación, el cual fue enunciado por Ortiz como eje teórico articulador de su célebre obra.

El trabajo histórico de Carpentier dialoga de manera juguetona con el ensayo erudito de Fernando Ortiz; podríamos decir que establecen un contrapunteo entre ambos ensayos. Trataré de mostrar algunos de los temas en que se increpan y responden los dos intelectuales cubanos cual cantores de una controversia guajira. Primero resaltaré la metodología empleada por Carpentier para demostrarnos la difusión de la música y las danzas africanoides recibidas y transformadas en América para ser nuevamente llevadas al Viejo Mundo. Esta metodología coincide con la utilizada por Ortiz en uno de los capítulos más interesantes de su *Contrapunteo*. Luego, trataré de mostrar la sustitución de personajes hecha por Carpentier para tramar su ensayo: en lugar del tabaco y el azúcar, figura la música clásica y la música folklórica.

---

<sup>113</sup> Véase el anexo con el índice temático de los capítulos de *LMC* al final de este trabajo, pp. 128-134.

### *Metodología del contrapunto*

En primer lugar, es necesario enfatizar un elemento que une a Carpentier, más concretamente *LMC*, con Ortiz y su *Contrapunteo*. Me refiero al interés por la historia que compartían ambos autores. Ambos publicaron sus ensayos en la primera mitad del siglo XX, la década de los cuarenta. Los dos trataban de formar un acervo histórico sobre el pasado de Cuba, pues durante esta época una sensación de ahistoricidad invadía las mentes de muchos intelectuales de la generación de Ortiz y de la generación que le seguía, es decir, la de Carpentier. En varios de los textos que circularon en esos años, se deja ver la preocupación por estructurar una narrativa del pasado nacional y, por tanto, tratar de dar sentido de pertenencia a la comunidad que debería conformar la nación.

Por esta razón, la perspectiva teórica que adoptó Ortiz a la hora de escribir el *Contrapunteo*, estaba determinada por la preocupación de reconstruir la historia de la isla. Por tanto, su ensayo se ubica principalmente dentro de un discurso histórico que trata de encontrar los orígenes de los males de Cuba para explicar la situación política, económica y social en que se inscribe el *Contrapunteo*: las discusiones en torno de la abrumadora dependencia económica de Cuba de la producción y exportación azucarera, bajo la tutela de poderes extraños. Para demostrar las consecuencias históricas y sociales tanto de la producción del azúcar como del tabaco, Ortiz recurriría a distintas metodologías: la de la historia y la etnología.

No es baladí mencionar la forma en que trabajó Ortiz con el material que utilizó para narrar el contrapunteo que hubo entre el tabaco y el azúcar, pues considero que ese fue el camino que siguió Carpentier para componer su discurso histórico sobre la música en Cuba; o bien, de la controversia que hubo entre la música folklórica y la música culta. Un acercamiento a la propuesta metodológica de Ortiz, puede ayudarnos a comprender mejor el proceso de escritura llevado a cabo por Carpentier en *LMC*.

Sabemos que la primera edición de *El contrapunteo*, se acompañó de un prólogo escrito por el gran antropólogo Bronislaw Malinowski, el padre de la escuela británica de

etnología, a quien Ortiz había conocido en La Habana en noviembre de 1939<sup>114</sup>. Después de varios contactos entre los dos sabios, como lo deja ver la correspondencia publicada por Enrico Mario Santí, el 9 de junio de 1940 Mallinowski entregó un manuscrito a Ortiz que corresponde a lo que sería el apéndice al *Contrapunteo* y que finalmente fue publicado como prólogo en la primera edición de octubre de ese mismo año. Lo interesante de este texto es que Mallinowski trató de incluir el trabajo antropológico del cubano en lo que él describía como un «acercamiento antropológico y sociológico moderno que a mí me gusta llamar funcionalismo»<sup>115</sup> (introducción al *Contrapunteo*, p. 130).

Sin embargo, como ha resaltado Enrico Mario Santí, la metodología empleada por Ortiz difiere de los postulados teóricos sostenidos por la escuela británica de antropología social. Pues, como puede comprobarse al leer el monumental trabajo de Ortiz, el ensayo delantero de la obra, con sus apéndices escritos teniendo como base una abrumadora documentación, es ante todo un proyecto de reconstrucción histórica. El propósito era describir las transformaciones de la sociedad y la cultura cubanas a partir de la explotación de dos recursos vitales en la economía de la isla: el azúcar y el tabaco.

Nada más contrapuesto a la renuncia del análisis histórico que proponían los antropólogos funcionalistas, cuya metodología ponía mayor atención en los fenómenos sociales sincrónicos. Esta renuencia a la investigación histórica por parte de la escuela británica de antropología social tenía que ver con su fuerte rechazo a las corrientes antropológicas que la precedían: el evolucionismo y el difusionismo<sup>116</sup>. Por tanto, Mallinowski y sus alumnos prefirieron el análisis empírico y trataban de obtener conclusiones sobre el funcionamiento de una sociedad en el presente. En palabras del autor de *Ciencia, magia y religión*: «en vez de encadenar evidencias a través de la coordenada temporal y proyectarlas bajo los titulares

---

<sup>114</sup> Enrico Mario Santí, «Introducción», en *Contrapunteo*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>115</sup> Bronislaw Mallinowski, «Introducción», en *Ibid*, p. 130.

<sup>116</sup> La reacción de los antropólogos británicos fue especialmente en contra de las ideas etnológicas propias de la escuela difusionista inglesa, cuyo mayor representante fue Grafton Elliot-Smith. Las ideas de Smith se asemejaban a la propuesta teórica de la escuela difusionista alemana que podemos identificar principalmente con los trabajos del Padre Schmidt. En síntesis, la idea de ambos era que la creatividad humana es algo limitada y que por tanto el uso de ciertos artefactos o el ejercicio de prácticas culturales se deben a los flujos migratorios de las sociedades humanas desde núcleos culturales. A partir de estas migraciones humanas, los elementos de una cultura más compleja se van difundiendo entre otras sociedades. La cuestión con Elliot Smith fue que en su obra *Origen de la civilización* propuso y defendió la existencia de un solo centro de creación y difusión cultural: Egipto. Manuel Marzal, *Historia de la Antropología, Vol. II, Antropología Cultural*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Quito, 1996, p. 124.

del pasado, presente y futuro en una secuencia evolucionista o histórica, debemos regular los datos bajo categorías, todas las cuales existen en el presente y se pueden estudiar en el trabajo de campo empírico»<sup>117</sup>.

Ortiz, por el contrario, propone un estudio sobre la evolución del pueblo cubano que observe las relaciones sociales y las relaciones de producción a largo de su trayectoria en el tiempo, considerando las vicisitudes históricas que ha tenido que atravesar por causa de la convivencia, la mayoría de las veces violenta, entre diferentes grupos étnicos provenientes de tierras lejanas:

Hemos escogido el vocablo *transculturación* para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejíssimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de la vida [...] En todos los pueblos la evolución histórica significa siempre un tránsito vital de culturas a ritmo más o menos reposado o veloz; pero en Cuba han sido tantas y tan diversas en posiciones de espacio y categorías estructurales las culturas que han influido en la formación de su pueblo, que ese inmenso amestizamiento de razas y culturas sobrepuja en trascendencia a todo otro fenómeno histórico (*Contrapunteo*, p. 254).

Y remata Ortiz su descripción sobre la transculturación acentuando la utilidad analítica de su concepto para quien quiera estudiar la historia de Cuba y América Latina: «El concepto de transculturación es cardinal y elementalmente indispensable para comprender la historia de Cuba y, por análogas razones, la de toda América en general» (*Contrapunteo*, p. 260).

Como puede leerse en el capítulo donde se exponen las razones por las cuales se utiliza el famoso neologismo, se percibe un distanciamiento entre la propuesta teórica de la escuela británica de antropología y el planteamiento de Fernando Ortiz, claramente inclinado a valorar la observación histórica. De hecho, cuando se leen los capítulos adicionales que complementan y sustentan las conclusiones del ensayo delantero del *Contrapunteo*,

---

<sup>117</sup> Bronislaw Malinowski, *The dynamics of the culture. An Inquiry into Race Relations in Africa*, ed. Phyllis M. Kaberry, New Haven, Yale University Press, 1945, p. 32. Citado y traducido por Enrico Mario Santí en su introducción al *Contrapunteo*, *op. cit.*, p. 83.



encontramos algunas semejanzas con varios fundamentos difusionistas que tanto abominaban los antropólogos sociales de la época<sup>118</sup>.

El Capítulo adicional VIII, es sumamente interesante porque arroja luz sobre el método de análisis empleado por Ortiz al estudiar el uso del tabaco entre los indios del Caribe, el origen de la práctica de inhalar o fumar polvos de tabaco, así como su difusión por América y el mundo. El objetivo de Ortiz es demostrar que el tabaco es americano y que después del contacto con la civilización occidental que vivieron los indios del Caribe, especialmente los taínos, tuvo lugar un fenómeno de difusión y transculturación en el uso del tabaco. Primero el tabaco fue una hierba que funcionó como elemento estimulante durante los ritos religiosos de los taínos y caribes; luego sedujo a los negros esclavos que arribaron con los conquistadores, quienes al probarlo sintieron que el tabaco restaba dolor a sus sufrimientos; y, finalmente, con la llegada del capitalismo mercantil, la hierba sagrada de los taínos se transformaría en un objeto de valor económico por su alta demanda en Europa, por su difusión ultramarina a bordo de navíos españoles y de corsarios ingleses, holandeses y franceses.

Para comprobar que el tabaco es de origen americano y darse una idea sobre el uso de la hierba entre los indios cuando desembarcaron los primeros europeos en América, Ortiz se sirve de los registros hechos por los cronistas de Indias como Fray Ramón Pané, Gonzalo Fernández de Oviedo, Bartolomé de las Casas y, por supuesto, el mismo Colón. El método que emplea el sabio cubano para llegar a sus conclusiones particulares sobre la cultura del tabaco en la América antes de la llegada de Cristóbal Colón, y algunos años después del primer contacto, es la etnología comparada: «Creemos útil recopilar aquí los textos de los cronistas e historiadores de Indias concernientes al tabaco. Su lectura y cotejo ayudarán a dilucidar algunos problemas oscuros; pero tendrán que ser acompañados por algunas glosas y por referencias de etnografía comparada, sin las cuales algunas interpretaciones de los textos habrían de ser difíciles» (*Contrapunteo*, p.292).

---

<sup>118</sup> Como ya se ha mencionado, la respuesta anti histórica de antropólogos como Mallinowski y Radcliffe Brown, fue una reacción a las ideas de Ellioth Smith rotuladas bajo la categoría de *difusionismo extremo* o *Hiperdifusionismo*. Para los antropólogos funcionalistas era sumamente importante el rigor metodológico del trabajo de campo y evitar a toda costa cualquier «historia conjetural» inútil para el análisis del funcionamiento de una cultura determinada. Véase, Ángel Palerm, *Introducción a la teoría etnológica*, 3ª ed. México, Universidad Iberoamericana, 1997, p. 71.

Entonces, Ortiz nos presenta una serie de textos escritos por los cronistas sobre los indios de La Española, donde se hace referencia al uso de unos polvos llamados *cohoba* que eran colocados sobre la cabeza de un *cemí*<sup>119</sup> y eran inhalados por los *behiques*<sup>120</sup> para comunicarse con las fuerzas sobrenaturales. Cada uno de los textos nos ofrece imágenes semejantes sobre las prácticas mágicas y religiosas del pueblo taíno; y cada uno de ellos coincide en referir un uso extendido de un aparatito bifurco, parecido a una flauta con dos tubos pequeños en uno de sus extremos, los cuales eran colocados en las fosas nasales del *behique* para inhalar los polvos de *cohoba*<sup>121</sup>.

Ortiz trata a lo largo de este capítulo de probar el uso del aparato bifurco de caña o cálamo, como lo describieron Oviedo, Las Casas y Colón, y determinar de qué estaban compuestos aquellos polvos inhalados por los taínos durante sus ceremonias religiosas. La manera de hacerlo, fue a través de un exhaustivo cotejo de las primeras crónicas de Indias con registros etnográficos realizados por diversos viajeros en América del Sur en distintas épocas, como la *Relation abrégée d'un voyage fais dans l'interieur de l'Amérique méridionale* (1745), por el naturalista y geógrafo francés Charles-Marie de La Condamine y *Moeurs et coutumes des indiens sauvages de l'Amérique du Sud*, del Marqués de Wavrin,

---

<sup>119</sup> El *cemí* forma parte de los símbolos distintivos de los taínos, es un dios o entidad sobrenatural representado con figuras antropomorfas o zoomorfas talladas en piedra o madera, según comentario de Fray Ramón Pané. Véase una versión moderna y autorizada de la crónica de Pané, Fr. Ramón Pané, *Relación acerca de las antigüedades de los indios: el primer tratado escrito en América*, ed. José Juan Arrom, México, Siglo XXI, 1985. Y para más información acerca de las prácticas religiosas de los taínos puede verse un estudio reciente: José R. Oliver, *Caciques and Cemí idols, The Web Spun by Taíno Rulers between Hispaniola and Puerto Rico*, Alabama, The University of Alabama Press, 2009. Especialmente la segunda parte titulada «The form, personhood, identity, and potency of Cemí idols», pp. 59-67.

<sup>120</sup> El *behique* era la autoridad religiosa entre los taínos quien además tenía la capacidad de curar a los enfermos mediante el uso de la *cohoba*.

<sup>121</sup> Dice así la crónica del padre Las Casas citada por Ortiz: «Ya dijimos arriba cómo en esta isla tenían ciertas estatuas aunque raras, en éstas se cree que a los sacerdotes que llaman *behiques* hablaba el diablo, y también los señores y reyes para cuando ello se disponían, de manera que aquellas eran sus oráculos; de aquí procedía otro sacrificio y ceremonias que ejercitaban para para agradallo, que él debía habellos mostrado. Éste se hacía por esta manera: Tenían hechos ciertos polvos de ciertas yerbas, muy secas y bien molidas, de color de canela o de alheña molida; en fin, eran de color leonada. Éstos ponían en un plato redondo, no llano sino un poco algo combado o hondo, hecho de madera, tan hermoso, liso y lindo, que no fuera muy más hermoso de oro o plata; era casi negro y lucio como de azabache.

Tenían un instrumento de la misma madera y materia, y con la misma polideza y hermosura; la hechura de aquel instrumento era del tamaño de una pequeña flauta, de los dos tercios de la cual en adelante se abría por dos cañutos huecos, de la manera que abrimos los dos dedos del medio, sacando el pulgar, cuando extendemos la mano. Aquellos dos cañutos puestos en ambos a dos ventanas de las narices y el principio de la flauta, digamos, en los polvos que estaban en el plato, sorbían con el huelgo hacia adentro, y sorbiendo recibían por las narices la cantidad de los polvos que tomar determinaban, los cuales recibidos salían luego de seso cuasi como si bebieran vino fuerte, de donde quedaban borrachos o cuasi borrachos (*Contrapunteo*, p. 302).

publicado en París en 1937. Ambos textos describen el empleo de una caña dividida en dos ramas que tienen la figura de Y, el primero entre los indios omaguas del Amazona peruana; el segundo entre los guaharibo de la cuenca del río Orinoco. También se vale Ortiz de las pruebas aportadas por Max Uhle sobre los tubos bifurcos inhaladores hallados por él en Tihuanaco (actuales países de Bolivia, Perú y Chile) y descritos en su «A Snuf-fing-Tube from Tihuanaco» de 1898, y de Alejandro Von Humboldt, quien describió la misma práctica entre los indios Otomacos, en la actual Venezuela en *Personal Narrative of Travels to the Equinoctial Region of America During the years 1799-1804*<sup>122</sup>. Así pues, a través de la lectura acuciosa de los textos etnográficos, y de los datos arqueológicos sobre el aparato de fumar, cuyos ejemplares se encuentran dispersos en museos etnográficos de todo el mundo, el antropólogo cubano llega a la conclusión de que esta manera de tomar los polvos fue una práctica de las tribus indígenas de América del Sur que fue difundida por las migraciones de los indios aruacos hacia las Antillas y se refiere a «zona de los polvos inhalados, o sea, la Española, en el Orinoco y en Tihuanaco». Hipótesis que secunda la de Sven Loven quien «opina que esos tubos bifurcos para inhalar polvos con el objeto de experimentar visiones son un elemento cultural que de Suramérica, y por la vía del río Orinoco, llegó a Haití. Probablemente esto ocurrió a través de la isla de Trinidad, dice, donde es común el uso de rapé con dicho fin» (*Contrapunteo*, p. 319).

Pero lo más interesante de la metodología etnológica empleada por Fernando Ortiz, es el recurso utilizado para descifrar qué elementos eran los componentes de la *cohoba*. Después de una larga descripción sobre la controversia en torno de las hierbas utilizadas por los indígenas que el cubano Álvaro Reynoso, basándose en las observaciones de La Condamine, decía provenían de una mezcla con *floripondio* y *curupá*, Ortiz argumenta que era tabaco mezclado con polvos de concha molida. Pues, recuerda el pasaje de Las Casas que ya hemos citado «Tenían hechos ciertos polvos de ciertas yerbas, muy secas y bien molidas, de color de canela o de alheña molida; en fin, eran de color leonada». Y se resiste a creer que el color descrito por Las Casas no proceda del tabaco. La vía que escoge Ortiz para llegar a su conclusión sobre la *cohoba* es la filología:

---

<sup>122</sup> Transcribo los títulos de estas obras como aparecen citadas por Fernando Ortiz en el capítulo VIII del *Contrapunteo*, pp. 289-413.

Creemos que quizás no sea ocioso advertir la aproximación fonética y acaso semántica entre la voz *cohoba* y el vocablo indio *cobo*, que aún se usa en la zoología y en el lenguaje popular de Cuba para significar cierto gran caracol marino del cual se hacen bocinas o trompas. El *cobo* tuvo gran importancia en la mítica y en las prácticas religiosas los indios taínos, y entre sus antecesores, los siboneyes, fue empleado frecuentemente como material para hacer utensilios, tales como vasijas, punzones, gubias [caracol grande, cubanismo], raspadores, etc. En Cuba hubo una «cultura de la concha»; y el *cobo* tuvo un «complejo cultural». El *cobo* era, pues, una sustancia arcaica para los taínos y de sentido mitológico muy pronunciado, ligado, a nuestro modesto juicio, con la interpretación religiosa de ese gran fenómeno meteorológico del trópico que es el *huracán*. ¿Sería pues, inverosímil el empleo de los indios del *cobo* molido en polvos calizos para ser absorbido con el propósito de asimilar su potencia sobrenatural? ¿No serían polvos de *cobo* o *coobo* («la media sílaba luenta» como diría Las Casas) los polvos calizos que según los autores citados solían unirse a los del tabaco, intensificándoles sus efectos fisiológicos, aparte de responder a fines mágicos? (*Contrapunteo*, p. 335).

De este modo, el autor del *Contrapunteo* nos habla de la posibilidad de conectar en un mismo complejo de cultura religiosa el huracán, la concha y el tabaco mezclado con polvos de *cobo* que se eleva por los aires con el humo, forma visible de la fuerza mítica o *Cemí* «que penetra en el mundo del dios *Huracán* llegando a él con sus ondas y nubes» (*Contrapunteo* p. 336). Finalmente, Ortiz reconoce la complejidad cultural del uso del tabaco entre los indios del Caribe y señala que se ha transformado en una práctica mucho más simplificada en su transculturación por los pueblos blancos. El análisis peculiar del antropólogo cubano nos muestra la transformación del tabaco, de origen americano, cuyo sentido era mágico religioso, en una simple mercancía por la llegada del capitalismo.

La metodología etnológica de Ortiz fue empleada por Carpentier en *LMC*, especialmente en el capítulo II, «El siglo XVI», dedicado a las danzas de origen africano, las cuales llegaron a América y tuvieron amplia difusión en el resto del mundo. En esta parte del ensayo, el escritor quiere demostrar que el ritmo de tango, el cual puede encontrarse en la música folklórica latinoamericana, es de origen africano<sup>123</sup>.

---

<sup>123</sup> Hasta la fecha, la tesis de Carpentier sobre el origen africano del *tango* o *tango congo* es la más aceptada. Aunque no se le reconoce al escritor cubano esta aportación. Quizás debido a que *LMC* es tomada en cuenta más por su riqueza literaria, ensayística, que por sus aportaciones a la antropología y la musicología. Odilio Urfé define las aportaciones de los congos, de la zona bantú del África Occidental, en Cuba: «El legado musical de los congos se expresa en: a) originaron en lo fundamental, los perfiles rítmicos, organológicos y danzarios presentes en el complejo de la rumba. b) conformaron las variantes del complejo de la rumba denominadas *tango congo*, *taona*, [...] *guaguancó*. c) La célula matriz del *tango congo* ha servido de basamento rítmico a formas o géneros nacionales tales como la *contradanza*, la *habanera*, los primeros

### *Indagaciones sobre el tango*

El segundo capítulo de *LMC*, mencionado arriba, es probablemente uno de los más importantes del ensayo. En él se nota la perspectiva continental de Carpentier a la hora de indagar sobre las raíces de la música folklórica en América. Además, a lo largo de este capítulo, hay un debate entre líneas con el musicólogo argentino Carlos Vega, quien se empeñó en demostrar que los descendientes de africanos habían ejercido una influencia mínima en la música popular del Nuevo Mundo. Como lo deja ver en su estudio titulado *Danzas y canciones argentinas*, para el fundador de la musicología en Argentina, las danzas de su país tuvieron su origen en la Península Ibérica, sobre todo en la provincia de Andalucía<sup>124</sup>. Lo mismo el ritmo de tango, que llegó a constituir un elemento sonoro de identidad nacional en su país.

Como respuesta, Alejo Carpentier expuso en su estudio histórico de la música que el ritmo de tango surgió a partir de los intercambios musicales entre los negros, que ya habitaban la Península, y los navegantes hispánicos. Para él, las provincias andaluzas fueron espacios de convivencia y de libertinajes por su condición de ciudades marítimas, antes y después de que Colón se topara con el Nuevo Mundo. Cuando el puerto de La Habana se convirtió en un punto neurálgico de los circuitos comerciales entre España y sus dominios, los intercambios de mercancías y costumbres con Sevilla originaron ritmos y danzas nutridas de elementos que les daban novedad. La presencia de los negros fue determinante.

Para demostrar lo anterior, Carpentier se valió del método empleado por Ortiz en el *Contrapunteo*, la etnología comparada. Método fundamental para llevar a cabo una reconstrucción histórica sobre la cultura nacional. Esa reconstrucción fue realizada por el musicólogo cubano a partir de los documentos históricos que logró reunir para el ensayo, observaciones directas de prácticas danzarias y el análisis de las primeras partituras publicadas en la isla. Los textos de cronistas juegan un papel fundamental en su método comparativo, así como las alusiones de danzas americanas hechas por los poetas del Siglo de Oro español.

---

*danzones musicales* de Miguel Faílde». Véase, «La música y la danza en Cuba», en Manuel Moreno Fraginals (relator), *África en América*, México, Siglo XXI, 1977., p. 223.

<sup>124</sup> Carlos Vega, *Danzas y canciones argentinas: teorías e investigaciones; un ensayo sobre el tango*, Buenos Aires, G. Ricordi, 1936, pp. 263-264.

Estos materiales sirvieron a Carpentier para demostrar que América fue parte de un proceso de intercambios culturales entre diversos factores étnicos y no sólo un espacio de asimilación de las prácticas de una cultura dominante, como podría deducirse de las apreciaciones de Carlos Vega<sup>125</sup>. Se trata, de una visión contrapuntística de la cultura, donde cada una de las comunidades involucradas participa en la elaboración de expresiones nuevas, o como diría Ortiz, de un «toma y daca entre culturas». Es indudable, nos dice Carpentier, «que, desde muy temprano, América comenzó a crear una música de expresiones muy diversas —de acuerdo con los elementos étnicos puestos en presencia— capaz de crear modas en la península» (*LMC*, p. 59).

Las pruebas se encuentran en las alusiones de danzas y músicas hechas por los poetas del Siglo de Oro que Carpentier encontró en la obra del filólogo y musicólogo Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas*, publicada en 1911. Ahí, se encuentran varios entremeses que mencionan danzas traídas de las Indias, como el entremés de «Los sones», de José de Villaviciosa, donde se menciona un *zarambeque*, «que es baile tan rico que es de las Indias». En el mismo entremés, cuando el poeta presenta a una negra bailando reproduce, en forma onomatopéyica, los toques de tambor: «con vueltas de zarambeque, teque, reteque, teque, reteque» (*LMC*, p.60). También Lope de Vega se refirió a las danzas americanas, aludiendo a una *chacóna* que se bailaba «cogiendo el delantal a dos manos». La *chacóna*: «De las indias a Sevilla ha venido por la posta» (*LMC*, *idem.*).

La forma de bailar, mencionada por Lope de Vega, es la misma que se observaba en la rumba que tuvo un gran éxito de difusión en la segunda década del siglo XX. Además, Carpentier observa una similitud fonética entre los nombres de las danzas que llegaban a Sevilla, mencionadas por los poetas ibéricos del siglo XVIII, y las danzas que se ejecutaron en América:

Hay, además, una constante analogía fonética entre los nombres de *gayumbas*, *retambos*, *cachumbas*, *yeyés*, *zambapalos*, *zarambeques*, y *gurrumbés*, aludidos por los poetas del Si-

---

<sup>125</sup> Vega dividió la música latinoamericana en dos regiones de acuerdo con dos patrones rítmicos que él pudo observar: cancionero ternario occidental y cancionero binario oriental. Éste último corresponde a la zona donde hubo mayor población de origen africano. Sin embargo, Vega reduce la importancia de las tradiciones musicales africanas porque considera que fueron borradas por una cultura más fuerte: la cultura ibérica. Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, Losada, 1944, p. 154.

glo de Oro español, con los de *guaguancós*, *candombes*, *tumbas*, *chcuchumbés*, *carrumbas*, *yambús*, que proliferaron en Cuba, en Argentina, en Chile, en México, en Brasil, en Colombia, y donde quiera que hubo esclavos negros en América. Al referirse al *fandango*. El Diccionario de Autoridades lo da como «baile introducido por los que han estado en los reinos de Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo (*LMC*, p. 61)<sup>126</sup>.

Esta observación de Carpentier, lo conduce a la conclusión de que los nombres de esas danzas son una reproducción onomatopéyica del tambor, cuyos toques servían por lo común de base rítmica a los bailarines. Además, muchas crónicas de los religiosos que describieron las costumbres en las Indias, definen estas danzas como «bailes de negros». Incluso el *fandango*, que ha sido considerado un baile tradicional del Sur de España, fue descrito por Fray Iñigo Abbad en la isla de Puerto Rico, en 1782, como baile de negros. Carpentier menciona que en su visita al Museo Etnográfico de Pourt au-Prince, en 1943, pudo presentar la demostración por parte del *haungan* Abraham, sacerdote e informador del culto vodú, de una danza llamada *fandán*.

Un interlocutor directo de Carpentier en *LMC* fue el musicólogo Curt Sachs, quien también había escrito sobre el origen de las danzas hispanoamericanas. El fundador de la organología moderna, reconocía que el *fandango* tenía sus orígenes en «Los reinos de Indias», pero señalaba que éste provenía de una herencia de dos mil años que se remontaba a los fenicios y que había sido transmitida a través de España. Respaldo por su revisión de las crónicas de indias, Carpentier complementa la afirmación del maestro berlinés:

Hay un hecho cierto: las primitivas danzas, traídas de la Península, adquirirían una nueva fisionomía en América, al ponerse en contacto con el negro y el mestizo. Modificadas en el *tempo*, en los movimientos, enriquecidas por figuras de origen africano, solían hacer el viaje inverso, regresando al punto de partida con caracteres de novedad. También nacían, en el calor de los puertos, bailes que no eran sino reminiscencias de danzas africanas, desposeí-

---

<sup>126</sup> Es interesante notar que Carpentier se ha dado cuenta de la similitud fonética entre los nombres de las danzas para llegar a la conclusión de que la presencia africana ha sido de suma importancia en su creación o transformación. Años más tarde, Fernando Ortiz, haría una observación filológica similar al referirse a ciertas particularidades de las lenguas africanas: «No olvidemos la frecuencia, sobre todo entre los congos, de los sonidos labiales fuertes como el fonema mb, o sea, el labialismo, que nosotros, en criollismo afrocubano hemos denominado bembismo (de bamba «labios prominentes o prognatos»): fenómeno de origen semántico que da a muchas palabras una resonancia de tamboreo, como en las onomatopéyicas hispánicas «bombo», «rebumbio», «rimbombancia» y «rebambaramba». Fernando Ortiz, *La música afrocubana* [1934], Madrid, Biblioteca Jucar, 1975, p. 339.

das de su lastre ritual. Pero América, en el periodo de formación de sus pueblos, dio mucho más de lo que recibió (*LMC*, p. 62).

Las danzas descritas por los cronistas se practicaban de una forma semejante a lo que hoy se conoce como rumba. Distintos viajeros, dejaron testimonio de la manera en que se practicaban las «danzas de negros». Hubo una de estas danzas que fue llevada desde La Habana a Veracruz, en 1776, por inmigrantes de color quebrado. Fue conocida como *Chuchumbé*. Carpentier comenta que debido a sus coplas llenas de intenciones licenciosas se elevó una denuncia a la Santa Inquisición de México, a fin de que fuera prohibida. Lo interesante en el relato de Carpentier, es la descripción detallada por parte de un informador de la Santa Inquisición al referirse a la danza endiablada: «Las coplas se cantan mientras otros bailan, ya sea entre hombres y mujeres o bailando cuatro mujeres con cuatro hombres; el baile es con ademanes, meneos, zarandeos contrarios a toda honestidad... por mezclarse en ellos abrazos y dar barriga con barriga» (*LMC*, p. 66)

A partir del reporte del informador de la Inquisición, Carpentier comienza su análisis comparativo sobre las danzas africanoides que se practicaron en diversas partes del continente americano. Sobre Santo Domingo, recurre a las informaciones de Jean-Baptiste Labat, quien describe una danza muy parecida vista por él en 1698. También, toma las observaciones de Moreau de Saint Mery, de 1798, quien además incluye un elemento adicional en su descripción: «El talento, para la bailarina, está en la perfección con que puede mover sus caderas y la parte inferior de sus riñones [sic] conservando todo el resto de su cuerpo en una especie de inmovilidad que no le hacen perder los suaves movimientos de sus brazos que sostienen las dos extremidades de un pañuelo o *de sus faldas*. Un bailarín de acerca ella; se lanza súbitamente y cae a compás, cuando está a punto de tocarla. Retrocede y avanza de nuevo, invitándola a la lucha más seductora. La danza se anima y pronto ofrece un cuadro cuyos rasgos, de voluptuosos, se hacen lascivos» (*LMC*, p. 67).

Carpentier encuentra en los documentos coloniales los mismos principios dancísticos de la rumba que él pudo observar en el teatro *Alambra* unos veinte años antes de elaborar su ensayo sobre la historia de la música cubana. Las maneras de «dar ombligo con ombligo», de sostener el pañuelo o «el delantal a dos manos» corresponden a la descripción de



Max Radiguet sobre la *Resbalosa* bailada en Sudamérica por los negros y zambas, pero, se añade un comportamiento de la bailarina similar al que presentan las mujeres en la rumba:

La mujer tenía en la mano derecha un pañuelo desplegado, al cual un impulso circular imprimía una lenta rotación que parecía llamar al caballero. Este los dos codos hacia afuera y las manos ceñidas a las caderas, se aproximaba balanceándose con confianza. La bailarina, entonces, con artimañas llenas de coquetería, comienza una serie de deslizamientos y de piruetas, con la intención aparente de evitar la mirada de su compañero, que, por su parte, se agota en vanos esfuerzos por mirarle la cara (*LMC*, p. 68)<sup>127</sup>.

Todas las descripciones sobre los bailes que se practicaron en el nuevo mundo, sobre todo en los puertos y en los arrabales, son utilizadas por Carpentier para sostener una tesis sobre el origen del ritmo de tango y, por lo tanto, de la habanera contraria a las apreciaciones de su colega Carlos Vega.

El musicólogo argentino escribió un ensayo titulado *Música sudamericana* que se publicó el mismo año que *LMC*. Ahí, Vega resaltaba la raíz europea del ritmo de *habanera*, ubicándolo dentro de lo que él denomina «Cancionero binario colonial», el cual recoge aportes musicales principalmente de origen español<sup>128</sup>.

Vega afirmaba que el ritmo de tango, que se encuentra en la música tradicional de América Latina, es una derivación del *tanguillo gaditano*. Ante lo cual, Carpentier se pregunta si es posible que un ritmo proveniente de España pudiera tener tanta influencia en un gran sector geográfico del continente americano, incluyendo a la colonia francesa de Santo Domingo. Además, Bachiller y Morales se refería al tango como un conjunto de danzas de negros. De donde se puede deducir que este ritmo acompañaba los bailes descritos por los cronistas.

---

<sup>127</sup> La cita proviene de Max Rodiguet, *Souvenirs de l'Amérique Espagnole*, París, Michel Lévi, 1856. La obra no aparece en la bibliografía de Alejo Carpentier, al parecer la traducción fue hecha por él mismo.

<sup>128</sup> *Música sudamericana*, Buenos Aires, Emecé, 1946.

El ritmo de tango se instaló en los acompañamientos de bajo en la contradanza francesa ejecutada en las Antillas y se convirtió en un hábito luego de la llegada de los colonos franceses al Oriente de Cuba. Para Carpentier, el origen de este ritmo se encuentra en las primeras danzas populares que surgieron por los intercambios culturales entre África, Europa y América.

La única explicación que se puede ofrecer sobre la existencia de ese ritmo en cada rincón del Nuevo Mundo, se encuentra en la inmigración de esclavos venidos del África Occidental. De acuerdo con el punto de vista de Carpentier, el ritmo que caracteriza varias danzas nacionales en América Latina como el merengue haitiano, la bomba puertorriqueña, el tango argentino, fue elaborado en América a partir de las danzas rituales africanas que eran desprendidas de su carácter religioso<sup>129</sup>.

Ese ritmo se mantendría en la música de salón a lo largo del siglo XIX y aparecería en el danzón cuando Miguel Failde reelaborara la contradanza. El tango sufrió también un proceso de transculturación porque era un ritmo originado en los toques rituales de los bantú, pero, debido a su poder de seducción, logró atraer a los colonizadores blancos cuando olvidaban sus mitos sobre la superioridad racial y se entregaban a todo tipo de diversiones en los puertos. Luego se escuchó en la fiesta del Corpus Christi, cuando las autoridades eclesiásticas permitían a los afrocubanos sacar todo su arsenal de percusiones. También el *Cocoyé* oriental se basaba en el ritmo de tango y seguramente fue escuchado por los compositores de contradanzas en Santo Domingo. Así, pasó a los salones burgueses para luego instalarse en la música nacional de Cuba.

El tango es para Carpentier uno de los ritmos fundamentales de la música tradicional en América Latina como lo es para Carlos Vega. El debate entre ambos, surge por el andalucismo musical que defendía el musicólogo argentino. En las páginas de *LMC*, nos encontramos con la controversia:

---

<sup>129</sup> La propuesta de Carpentier sobre la importancia de los esclavos africanos para la formación del ritmo de *habanera* coincide con la tesis de Victoria Eli y Zoila Gómez, quienes colocan este ritmo dentro de lo que denominan complejo de la contradanza binaria y lo describen de la siguiente manera «uno de los más importantes y decisivos en la conformación del repertorio de músicaailable en el área de Latinoamérica y el Caribe». *Música Latinoamericana y caribeña*, La Habana, Pueblo y Educación, 1995.

En *La Guabina*, cantada en La Habana mucho antes de 1800, hayamos ya, perfectamente definidas, las características del llamado *tango andaluz*. Obsérvese, además, que si Argentina, por ejemplo, al haber perdido sus negros, necesitó que el ritmo del *tango* le viniera (o volviera) de España, a través de la zarzuela y de la *habanera* editada en Europa, creándose con ello lo que es hoy su danza nacional, Cuba nunca se interesó gran cosa por ese ritmo, que formaba parte de sus bailes como vieja rutina como incapaz de engendrar una novedad (*LMC*, p. 63).

Muchas eran las razones que llevaron a Carpentier a considerar que el tango es de origen africano. Una de las más importantes, es que el musicólogo se percató de que, al referirse a las rumbas o «danzas de negros», los cronistas aludían a varios instrumentos que conformaron el arsenal de percusiones de la rumba que él observó en los barrios de La Habana. Al comparar los textos de Saint Mery, Fray Íñigo Abad, Bachiller y Morales, Jean-Baptiste Labat, con las observaciones hechas por él mismo, Carpentier ofrece una lista de instrumentos que fueron difundidos por los esclavos africanos: *la quijada*, *la marímbula*, los *econes* o cencerros *bram bramsonette*, los *cajones*, *la tumba*, *el catá*, los *güiros* y *la clave*<sup>130</sup>.

Carpentier estaba siguiendo los pasos Israel Castellanos, quien fue un pionero de los estudios organológicos en Cuba. En su investigación *Instrumentos musicales de los afrocubanos*, obra que figura en la bibliografía de *LMC*, proponía una metodología similar a la de Ortiz para identificar el origen y la difusión de objetos usados y modificados por los grupos humanos. En este caso los instrumentos músicos:

la etnología es básica en el conocimiento de los objetos usados y modificados por los grupos humanos; pero en su defecto, puede seguirse la distribución de ciertas razas o pueblos por la visible difusión de sus caracteres etnográficos más salientes. Estos, científicamente agrupados y analizados, pueden servir para identificar la oriundez. Un viejo adagio castellano expone nuestro concepto etnográfico: *Dime qué instrumentos tocas y te diré de dónde eres*. Y por qué no decir: *Dime cómo cantas y bailas y te diré de dónde eres*<sup>131</sup>.

---

<sup>130</sup> Es muy interesante observar que varios de los instrumentos enlistados por Carpentier, coinciden con lo que Odilio Urfé llama «El fondo organológico de ancestro bantú congo». Urfé también ofrece una lista donde figuran los tambores yuka, denominados *caja*, *mula* y *cachimbo*, *la tumba*, *la marímbula* y *la claves xilofónicas*. Odilio Urfé, «La música y la danza en Cuba», en Manuel Moreno Friginals, *op., cit.*, p. 223.

<sup>131</sup> Israel Castellanos, «Instrumentos musicales de los afrocubanos», en *Archivos del Folklore Cubano*, Vol. II, Núm. 3, La Habana, octubre de 1926, pp. 194-195.

Aunque en *LMC*, Carpentier no define el fondo organológico como bantú congo, logra ubicar la «oriundez» del *tango* en África. Sus conclusiones surgen de la comparación de los instrumentos musicales y de las crónicas de Indias. La etnología era la base de sus argumentos. Debido a que su interés consiste en la reconstrucción histórica de la cultura cubana, su método es la etnología comparada. Esta manera de buscar las raíces de la música, se debe a las lecturas de los trabajos de los pioneros de la etnología en la isla. Fernando Ortiz e Israel Castellanos, ocupan un lugar importante en el Carpentier de *LMC*.

### *Contrapunteo entre la música folkórica y la música «seria»*

Aunque el autor no lo declara en forma tácita, *LMC* tiene una estructura contrapuntística. Desde las primeras páginas, Alejo nos ofrece un adelanto sobre la trama de su ensayo, al describir en pocas palabras la música de su país: «Dos culturas musicales —la una heredada del Occidente cristiano y de la tradición morisca; la otra, elemental, construida en función de ritmos y percusiones considerados como valores en sí— se encontraban en esa encrucijada de rutas marítimas que era Cuba». (*LMC*, p. 56).

Claro que estas culturas no fueron las únicas que se encontraron en la Gran Antilla. Pero, esa frase nos anuncia la idea de síntesis que será ejemplificada por Ignacio Cervantes y Manuel Saumell. El hilo conductor del ensayo se basa en la controversia entre la música europea ejecutada en los oficios y en el salón, con la música producida por la gente del campo y los barracones. Esto se debe a los años dedicados a la recolección de un archivo. En la década de los cuarenta, Carpentier conocía bien el folklore de Cuba y de Haití porque se había interesado en la etnología que se estaba profesionalizando en América y Europa. Por otro lado, su afición por la música clásica y su participación como crítico musical en varios rotativos lo hacían un conocedor de las tradiciones musicales de Occidente. Las facetas variadas de Carpentier: musicólogo, crítico y etnólogo folklorista, le permiten integrar sus conocimientos para analizar la música nacional, tan compleja como sus intrincadísimas transculturaciones.

Así, vemos cómo se van alternando los contenidos del ensayo; unos, exaltando la historia de la música folklórica; otros, la música religiosa ejecutada bajo las bóvedas de los coros. En forma similar al ensayo delantero de Ortiz, vemos los contrastes entre la «música negra» y la «música blanca». Una prohibida y asociada con el culto a los demonios; la otra, aspiración de clérigos para lucimiento de los oficios religiosos. Una hecha por la percusión y tocada fundamentalmente para el baile; la otra, música para el deleite de los oídos y los cantos celestiales. Una es puro libertinaje y divertimento; la otra seriedad y orden.

En *LMC*, se nos muestra la historia de la música cubana como una convivencia, en apariencia armónica, entre ambas. De ahí que primero se presente la tradición del romance traído por los primeros conquistadores que luego será incorporado al *son* de Oriente. Los sones serían bailados en Santiago al compás de los tambores afrocubanos y luego formarían parte de la coda agregada a los danzones. Con la aparición de Esteban Salas, se crearían hábitos de instrumentación y de estructuración en la forma musical que se convertirán en una regla y serán detectables en las contradanzas cubanas ejecutadas por Saumell a mediados del siglo XIX. De la tonadilla escénica se pasa al teatro bufo cubano. El proceso, lo aclara Carpentier, se debe a modalidades de interpretación, a la presencia de los negros en la escena musical de la isla: «las *contradanzas* [...] al caer entre sus manos adquirirían una trepidación singular, que llenaba los compases de puntillos y semicorcheas. El llamado “ritmo de tango”, se instalaba en los bajos. La percusión acentuaba las malicias de los violinistas negros, alabados por Saint Mery. Una vez más se operaba un proceso de substanciación, debido a lo que Carlos Vega llama, tan acertadamente, “la manera de hacer”» (*LMC*, p. 126).

En la visión de Carpentier, son las prácticas musicales las que van definiendo el dinamismo de la música en Cuba. En este ensayo no mira su objeto de análisis como un compendio de escuelas musicales y de biografías de músicos. Por el contrario, trata de presentarnos las relaciones sociales que van produciendo los géneros de la música nacional. Cuando se refiere a la música negra y a la música blanca, se refiere a la práctica musical basada en el tambor, del ritmo, por un lado; y, por otro, a la práctica musical que estructura su expresión a partir del sistema armónico. Por los «factores étnicos puestos en presencia», en el hervidero de culturas que fue el Caribe, la música cubana es una superposición de

formas distintas de concebir el tiempo. El tiempo de la música culta es sistematización y búsqueda de universalidad; la música folklórica es libertad de improvisación y música abierta a la transformación. Esta es la razón por la cual, los negros arrojados por la fuerza hacia tierras americanas pudieron adecuarse a las formas musicales que les eran impuestas, en muchas ocasiones adoptando elementos de otras culturas. Esto puede observarse en los instrumentos musicales: la bandola, antecedente de la guitarra, cuando llegó a manos de los negros, pasó de ser un instrumento principalmente armónico a ser un instrumento de percusión. Sin embargo, las relaciones sociales que originan los procesos de transculturación no siempre son armónicas.

Además del contrapunteo entre distintas culturas musicales, en *LMC* se nos presenta otro contrapunteo: entre un aparente intercambio armónico de prácticas musicales y el conflicto que hay entre los distintos grupos étnicos. Podríamos decir que el barroquismo de Carpentier aparece en *LMC*, al presentarnos una realidad engañosa como los *trompe-l'oeil* que abundan en ese arte. La interpretación de Enrico Mario Santí sobre la estructura del *Contrapunteo* de Ortiz, funciona para comprender la propuesta de Carpentier:

Si en Gracián [...] el mundo está concertado (valga la contradicción) mediante oposiciones y desconciertos, ello revela un mundo en lucha permanente consigo mismo. De igual manera, y añadido al consabido tono nostálgico del libro, el ingenioso esquema del ensayo delantero —lo que Ortiz llama «la dramática dialéctica de la vida»— constituye la superficie engañosa de un violento y doloroso trasfondo histórico (la transculturación) que documentan los capítulos adicionales<sup>132</sup>.

Detrás de la alegría expresada por los cantos de *son*, se encuentra la historia de la esclavitud. El tener que «rajaz la leña», trabajar en las plantaciones de manera forzada. Detrás de la construcción de capillas de música para el lucimiento de los oficios religiosos, se encuentra el trabajo esclavo que cimentó la economía de la isla. La economía de plantación es el trasfondo de la música en Cuba. Porque la producción de azúcar destinada al mercado internacional provocó el arribo de grandes contingentes de mano de obra esclava que, como

---

<sup>132</sup> Enrico Mario Santí, «Introducción», en el *Contrapunteo*, *op. cit.*, p. 98

ha señalado Eric Williams, transformó algunos puertos en prósperos centros comerciales en las orillas del Atlántico<sup>133</sup>.

En varios pasajes de *LMC*, Carpentier hace algunos guiños para mostrarnos las relaciones de dominación que se encuentran detrás de la historia de la música de Cuba. El hecho de que no exista una marcada herencia taína en la música de Cuba, se debe al exterminio de los indios luego de que fueran tratados como máquinas para la producción de azúcar en los viejos trapiches:

Fray Bartolomé de las Casas recomendaría [...] el uso del *areíto* con palabras cristianas como buen auxiliar de la evangelización. Desgraciadamente, cuando algunos pudieron pensar en aplicar este sistema, los indios de Cuba tenían la palabra *hambre* demasiado encajada en las mentes para pensar ya en «componer cantos y bailes con el estribillo de Santa María (*LMC*, p. 20).

La transculturación del tabaco, considerado por Fernando Ortiz como un orgullo nacional de Cuba, tiene como trama la violencia ejercida por los europeos contra los indios hasta llegar a su exterminio. En un capítulo adicional del *Contrapunteo*, «De los comienzos de la industria sacarífera en América», Ortiz definió este proceso histórico como un genocidio:

Los conquistadores, sedicentes, propagadores de la religión de Cristo, maltrataban a los indios haciéndoles fuerzas, matándolos, supeditándolos arbitrariamente al trabajo y arrebatándoles hijos, mujeres, riquezas, patria y libertades, todo ello con el pretexto de servir a Dios [...] fue la principal defensa teológica de las conquistas y sobre todo de las esclavitudes, así de los indios como de los negros [...] ¿Por qué dicen que el delito de genocidio es una manera de criminalidad... moderna? (*Contrapunteo*, p. 621).

Tanto para Ortiz como para Carpentier, la historia de las transculturaciones se acelera con la llegada del capitalismo a la isla. La industria del azúcar hizo de los hombres máquinas de trabajo y los sometió a un tiempo monótono, rígido, ligado al proceso de producción. «Se interponía la producción industrial, que requería maquinarias y técnicos que aquí

---

<sup>133</sup> Eric Williams, *Capitalismo y esclavitud*, trad. de Martin Gerber, Madrid, Traficantes de sueños, 2011, p. 21.

no existían y los cuales tenían necesariamente que ser importados de Ultramar. En definitiva, se necesitaba capital para comprar esclavos, para traer maestros y oficiales de azúcar y para la maquinaria del molino [...]. Aun prescindiendo de la tierra, la producción azucarera es un negocio necesariamente capitalista» (*Contrapunto*, p. 630).

La industria del azúcar marcaría los ritmos de la historia nacional, así como los perfiles de la cultura cubana. Cuando se establecieron los primeros teatros en La Habana, estos se debían a los jugosos negocios del azúcar. Al haber un mercado seguro en Europa, en los albores del siglo XVIII se iba consolidando una burguesía criolla que gustaba de las *zarzuelas*, pequeñas óperas y conciertos. En 1776 se inauguró el *Teatro Principal*. Ahí se ejecutaron óperas de Gretry y Paisiello. La bonanza económica permitió, además, el surgimiento de un comercio musical dentro de la isla. La música de concierto podía ser un oficio lucrativo. Además, hubo compra y venta de instrumentos, de partituras y de métodos de aprendizaje. La cultura musical europea se había introducido en las costumbres. Carpentier nos presenta una plana del *Papel periódico de La Habana* que sirve como ejemplo del comercio musical que se estaba conformando en la ciudad. Sin embargo, «desnuda feamente los hábitos de una burguesía criolla que se cultivaba a costa del sudor de más de sesenta y cuatro mil esclavos»:

Un juego de órgano a grande orquesta y a cuatro cilindros sobre los cuales están anotadas las *aperturas* de las más superiores óperas de los famosos Gretry y Paisiello, en pecio de 300 pesos. (marzo-1794).

Dos hermosas flautas transversas, en precio equitativo. (mayo-1794)

Dos claves, una negra y una cómoda con su estante para libros. (junio-1794)

Una espineta de buen uso, en precio de 50 pesos. Un potro nuevo, obscuro y de paso, en 100 pesos. Un negrito criollo de edad de 7 años y libre de viruelas, en 200 pesos. (agosto-1794) (*LMC*, p. 104).

La construcción de capillas de música para el mayor adorno de los oficios religiosos también se debía a la explotación de mano de obra esclava. Curiosamente, la tradición «clásica», tan valorada por Carpentier, tuvo su entrada en la isla gracias a los dineros que generaba el sistema de plantación. No por ello basa su concepto de música nacional únicamente en



el factor africano. Como ya hemos visto, su concepción estética parte de la idea de síntesis cultural. A pesar de que los tiempos de «las altas disciplinas de la música» evocan el recuerdo de la dominación colonial, siempre hubo un espacio de creatividad y de resistencia para los subalternos. De ahí que el eje teórico de Carpentier sea el concepto de transculturación. Pues, el famoso neologismo es ante todo una categoría histórica, que en palabras de ángel Rama, «Revela resistencia a considerar la cultura propia, tradicional, que recibe el impacto externo que habrá de modificarla, como una entidad meramente pasiva o incluso inferior, destinada a las mayores pérdidas, sin ninguna clase de respuesta creadora»<sup>134</sup>.

Para el autor de *LMC*, la transculturación refleja la dinámica de la música cubana a través de su historia. Sobre todo, porque remite a una visión contrapuntística en las relaciones sociales, siempre acompañadas de conflictos, resistencias y espacios de negociación. Los Cubanos Ortiz y Carpentier se adelantaron a la visión contrapuntística propuesta mucho más tarde por Edward Said en su libro *Cultura e imperialismo*, cuando afirma que «ninguna identidad puede existir por sí sola sin un conjunto de opuestos, negaciones, oposiciones: los griegos siempre necesitaron de los bárbaros, y los europeos de los africanos, los orientales, etc»<sup>135</sup>.

Carpentier encuentra la «respuesta creadora» en la música tradicional de los afrocubanos. Por eso, cuando estudia la conformación de los géneros de salón durante el siglo XIX no deja de lado la intervención creativa de los ejecutantes negros. Es cierto que vivían bajo la opresión y el prejuicio racial. La mayoría de los negros libres trataron de adecuarse a la cultura de los blancos europeos. De ahí la figura chusca, pero triste, del «negrito catedrático». Sin embargo, el hecho de que ellos fueran los músicos de profesión a lo largo de aquel siglo, dotó de un carácter dinámico a la música de la isla y del Caribe. A la rigidez del ritmo y a la organización jerárquica e individualista que caracteriza a la música «seria», los afrocubanos opusieron formas de expresar la libertad creativa, siempre dejando un espacio abierto para la improvisación. «En música mestiza y negra [...] la materia sonora es de una riqueza increíble. Por ello, se regresa siempre, tarde o temprano, a uno de sus géneros o ritmos, cuando se pretende hacer obra de expresión nacional» (*LMC*, p. 304). El danzón fue

---

<sup>134</sup> Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982, p.33.

<sup>135</sup> Edward W. Said, *Cultura e imperialismo*, trad. de Nora Catelli, Barcelona, Anagrama, 1996, p.52.

tan popular porque era el resultado de una rumba agregada en el último movimiento de la contradanza.

De acuerdo con Carpentier, la mayor novedad para la música cubana provino de los ritmos e instrumentos del *son*. En la contradanza, los músicos negros y mulatos se adecuaban a su forma, de catadura clásica, enriqueciéndola rítmicamente. En el *son*, el ritmo es el dueño de la escena, puesto que es puro canto y percusión. «Gracias al *son*, la percusión afrocubana, confinada en barracones y cuarterías de barrio, reveló sus maravillosos recursos expresivos, alcanzando una categoría de valor universal» (*LMC*, p. 245).

Las premisas de Carpentier por momentos parecen contradictorias. Por un lado, está su apego a las formas clásicas como medio para crear un arte universal; por el otro, hay una clara simpatía por la innovación y dinámica que ofrece la percusión de la música afrocubana. Creo que la respuesta se encuentra en una de las características inherentes al arte musical, expuesta por Jacques Attali en un interesante ensayo. El polígrafo francés señala que la música encierra un carácter contradictorio: por un lado, presenta una imagen de orden coherente en su organización de los sonidos existentes y, por otro, crea nuevos efectos sonoros que quiebran su propia «coherencia previa»<sup>136</sup>.

La estética musical presentada en *LMC* parte de esa contradicción, que podríamos llamar controversia o contrapunto. Como dije antes, Carpentier trata de fijar valores universales para la música americana al proponer un apego técnico a las formas clásicas. Sin embargo, las características de la música en América Latina nunca son fijas porque ella es producto de la dinámica de las prácticas sociales: siempre está abierta a la novedad y a la reconfiguración de su sentido. La multiplicidad de tiempos de la música caribeña surge de la tensión entre orden y libertad; coherencia e improvisación; sistematización armónica y dinamismo del ritmo. Como observó Fernando Coronil al referirse al contra fetichismo de Ortiz en su *Contrapunteo*, azúcar y tabaco son dos mercancías que funcionan como una metáfora, una farsa, sobre las relaciones sociales, muchas veces conflictivas, que se encuentran detrás de su producción<sup>137</sup>. La música «seria» y la «música popular» también pueden

---

<sup>136</sup> Jacques Attali, *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI, 1995.

<sup>137</sup> Fernando Coronil, «La política de la teoría: el Contrapunteo Cubano de la Transculturación», en Liliana Weinberg (coordinadora), *Estrategias del pensar*, T.I, México, UNAM, 2010., p. 386.

serlo. Ya lo dijo el sabio Fernando Ortiz: «Blanco, azúcar y guitarra; negro, tabaco y tambor. Hoy día, sincretismo mulato, café con leche y *bongó*. Historia vivida en *contradanza* y *tango*, *habanera* y *danzón*, *rumba* y *bembé*, *conga* que arrolla y *son* que enerva<sup>138</sup>.

---

<sup>138</sup> *La africanía de la música folklórica, op., cit.*, p. 116.

En los años de regreso de Alejo Carpentier al continente americano hay, en su obra, una búsqueda constante de los orígenes del ser. En 1944, cuando residía en Cuba, publicó «Viaje a la semilla», relato fantástico que manifiesta, de acuerdo con Roberto González Echevarría, «una aguda ansiedad del origen en el sentido más físico y literal»<sup>139</sup>. La trama es conocida. Se trata de la vida del Marqués de Capellanías que es narrada al revés, como si el tiempo se revirtiera. Esta biografía comienza por la muerte del protagonista y finaliza más allá del nacimiento, en un estado prenatal donde se halla la marca del origen que explica y da legitimidad a la vida<sup>140</sup>.

Esta preocupación por conocer los orígenes se inscribe en las discusiones nacionalistas del periodo. Fueron los años del americanismo, en los cuales hubo una iniciativa de rescate de la historia y la tradición que explicara el origen de un espíritu propio, netamente americano. En esos años surgió, en palabras de Emir Rodríguez Monegal, «un crecimiento de la conciencia nacional —que había tenido sus manifestaciones más notables en México después de la revolución, para poner un ejemplo conocido— estimula la obra de ensayistas que se vuelcan cada vez con más ahínco en una doble indagación: del ser del país y del ser latinoamericano»<sup>141</sup>.

En *LMC*, Carpentier se aventura en esa doble indagación. El primer capítulo del ensayo, simplemente titulado «siglo XVI», trata sobre los orígenes de la música en Cuba y América Latina. El escritor nos ofrece una mirada sobre las bases culturales que dieron forma peculiar a la música nacional. Aunque dicho capítulo es muy breve, posiblemente sea el más polémico del libro. En él resurge una controversia que se había mantenido en La Habana durante el exilio de Carpentier y que era vigente en la década de los años cuarenta: la teoría sobre el *areíto de Anacaona*<sup>142</sup> enunciada por Eduardo Sánchez de Fuentes.

---

<sup>139</sup> Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria, op. cit.*, p. 32.

<sup>140</sup> Alejo Carpentier, *Viaje a la semilla*, La Habana, Úcar y García, 1944.

<sup>141</sup> Emir Rodríguez Monegal, «La nueva novela latinoamericana», *Actas del tercer congreso internacional de Hispanistas*, El Colegio de México, 1970, p. 48.

<sup>142</sup> El *areíto* fue la poesía religiosa de los indios antillanos, del Sur y del centro de América. Se sabe de su existencia por las crónicas de Indias. El primero en realizar una investigación sistemática sobre ello fue Fernando Ortiz, quien los define de la siguiente manera: «La máxima expresión de las artes musicales y poé-

En el ensayo encargado por Daniel Cosío Villegas, Carpentier aprovechó para derribar la tesis del autor de *El folk-lore en la música cubana*. Para ello, recurrió a sus conocimientos sobre filología, concretamente sobre el estudio del romancero hispánico en América que había comenzado a principios del siglo XX por iniciativa de Ramón Menéndez Pidal. Con base en el manejo de fuentes folklóricas sobre la tradición oral, Carpentier deslegitimó un mito sobre la música nacional que se basaba en la autenticidad del areíto de *Anacaona*. Sin embargo, como trataré de mostrar en este capítulo, Carpentier destruyó un mito para imponer otro: el del supuesto origen del *son* de Oriente en la canción de la *Ma' Teodora*.

Ambos historiadores, Sánchez de Fuentes y Carpentier, se esforzaron por dotar de un sentido de continuidad a las fuentes históricas, de modo que pudiera identificarse una conexión de su presente con las tradiciones musicales que ellos consideraban más importantes. En ambos casos encontramos la construcción de un mito nacional que se ajusta a las circunstancias de los musicólogos y sus necesidades. Para Sánchez de Fuentes era necesario enaltecer la música cubana al reconocer sus raíces locales: indígenas e hispánicas. Para Carpentier la música jugaba un papel fundamental para la unidad nacional por ser un espacio de integración entre blancos y negros.

### *El areíto de Anacaona*

En 1927 Eduardo Sánchez de Fuentes presentó en La Habana una serie de conferencias bajo el título *Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero*. En el mismo año fueron publicadas en un solo texto con el mismo nombre<sup>143</sup>. En varios pasajes de la conferencia el musicólogo habanero llamaba la atención sobre las modas extranjeras que en ese momento seguía la juventud de la isla. Para él, la fiebre del *son* se debía al snobismo del público europeo que, cansado de tradiciones académicas, recibía con entusiasmo el jazz

---

ticas de los indios antillanos era el *areíto*, que era como un conjunto de música, canto, baile y pantomima, aplicado a las liturgias religiosas, a los ritos mágicos, a las narraciones epopéyicas, a las historias tribales y a las grandes expresiones de la voluntad colectiva. Tal como ocurre en los pueblos negros del África, donde suelen ir juntos música, canción y danza para trascendencia de la grey social». Fernando Ortiz, *La africanía*, *op. cit.*, p, 26

<sup>143</sup> La conferencia fue publicada en *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*, año 12, t. XI, La Habana, enero-diciembre de 1927, p. 115-166. Reproducida en la revista *Clave*, *op. cit.*, pp. 3-27.

norteamericano y los ritmos afro antillanos. Sánchez de Fuentes lamentaba la influencia del jazz band y los ritmos africanos, «tan grande, que compositores máximos, como Stravinsky, Satie, Ravel y otros, han abrevado en sus descoyuntamientos rítmicos y en sus rarezas estructurales; y actualmente, los ultramodernistas hincan el gancho del trapero en tales exotismos, que ellos estiman de verdadera novedad y atracción»<sup>144</sup>.

Como una respuesta al estreno de las obras aforcubanas de Roldán y García Caturla, el autor de *Dorea* pedía a la juventud cubana que buscara inspiración en los elementos folklóricos netamente nacionales. Para él, la incorporación de ritmos africanos equivalía al reconocimiento de valores estéticos extranjeros. Primero, por el snobismo que esto implicaba; luego, porque consideraba que los descendientes de esclavos africanos no formaban parte de la comunidad nacional. Al menos esto es lo que se puede deducir de sus juicios:

Aceptemos su influencia, pero cuidemos, a la hora de utilizar diseños originarios para nuestras composiciones, de no dignificar, con nuestra elección, esos elementos, por interesantes que sean, porque corremos el peligro, queriendo ser nacionalistas, de resultar exóticos, y nos exponemos, al aparecer como africanos, a que se nos acuse de lamentable extranjerismo.

Encamínese la búsqueda de motivos originales hacia otras fuentes, que existen, como hemos visto, dentro de nuestro folklore, y que no haga la moda, ni el snobismo imperante, resucitar ni ampliar esas influencias de la desaparecida esclavitud<sup>145</sup>.

Los «motivos originales» referidos por Sánchez de Fuentes son los géneros que conforman el cancionero cubano. El danzón, la guaracha, la criolla, el bolero, la guajira, el zapateo, la habanera y la canción cuya riqueza, de acuerdo con las apreciaciones del musicólogo, se encuentra en la melodía y no en el ritmo. Por ello, sus orígenes se localizan en una forma de canción indígena y en los cantos populares venidos de España. Para sostener la primera raíz, indígena, de la música folklórica defendida por Sánchez de Fuentes, el único documento con el que pudo contar fue el polémico *Areíto de Anacaona*, recogido por Bachiller y

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 25.

Morales en su *Cuba primitiva*<sup>146</sup>. Este areíto era considerado el único registro de la música elaborada por los taínos en el siglo XVI, además de las relaciones de los cronistas donde se mencionan los bailes rituales de los indios. El estribillo es reproducido por Sánchez de Fuentes en *Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero* de la siguiente forma:

Aya bomba ya bombay (bis)  
La Massana Anacaona (bis)  
Van van tavana dogal (bis)  
Aya bomba ya Bombay (bis)  
La assana Anacaona (bis)<sup>147</sup>

Y afirmaba el musicólogo que este era un «areíto compuesto con referencia a «Anacaona, reina de la Maguana, hermana de Mayobanex, rey de los Ciguayos, y de Behequio, cacique de Xaraguá y mujer de Canoabo, “la inteligencia más clara y más bien dispuesta de la Isla”»<sup>148</sup>.

Las referencias a la reina Anacaona, anotadas por Sánchez de Fuentes, están copiadas del cuarto libro de la primera década que corresponde a *De orbe novo*, escrita por Pedro Mártir de Anglería cerca de 1511. Pero el musicólogo cubano no menciona que en la crónica se habla del «reino de la Hispaniola». De hecho, tanto Gonzalo Fernández de Oviedo en la *Historia general y natural de las Indias*, como Fray Bartolomé de las Casas en su *Brevísima relación* relatan el episodio en que Anacaona es acusada por conspirar contra el poder real en tiempos de Nicolás de Ovando que, como sabemos, fue administrador colonial en La Española entre 1502 y 1511. De acuerdo con la información proporcionada por Oviedo, la célebre india fue capturada y ejecutada junto con otros caciques en 1503<sup>149</sup>.

---

<sup>146</sup> Véase Antonio Bachiller y Morales, *Cuba primitiva. Origen, lenguas, tradiciones e historia de los indios de Las Antillas mayores y Lucayas*, La Habana, Librería de Miguel de Villa, 1883, p. 44. En adelante *Cuba primitiva*.

<sup>147</sup> Eduardo Sánchez de Fuentes, «Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero», *op. cit.*, p. 5.

<sup>148</sup> *Idem*.

<sup>149</sup> Las referencias a Anacaona en las crónicas de Indias fueron consultadas en Aldo Albónico, «Anacaona, reina de Jaraguá, en las crónicas del descubrimiento y en la literatura ochocentista», en *Caribana*, Núm.1, Roma, Bulzoni Editore, 1990, p. 13-23. En línea: [http://users.unimi.it/caribana/essays/caribana\\_1/ALBONICO\\_pdf.pdf](http://users.unimi.it/caribana/essays/caribana_1/ALBONICO_pdf.pdf)

En su siguiente libro, *El folklorismo*, de 1928, Sánchez de Fuentes reconocía que el origen de Anacaona era la isla de Santo Domingo y afirmaba que ella fue la responsable de componer aquel areíto, que muy probablemente la reina había pasado algún tiempo en la isla de Cuba, donde hizo famoso el canto entre los indios del lugar: «Pudiera ser que este areíto de Anacaona fuera de La Española importado a nuestra Isla (Cuba) por dicha reina»<sup>150</sup>. Según la tesis del musicólogo, cuando Anacaona pasó a Cuba, hubo un proceso de amalgamamiento entre sus cantos y la música de las *folías*, el *villano*, el *canario* y otras danzas venidas de la Península, las cuales «sirvieron de materia prima para la amalgama que forzosamente hubo de producirse en la música cubana de aquellos días»<sup>151</sup>.

Esta suposición fue desechada fácilmente por Fernando Ortiz, uno de los más duros adversarios de la tesis indianista, quien al revisar la partitura del supuesto areíto llamaba la atención sobre la melodía compuesta en una escala heptafónica que no pudo ser utilizada por los indios del Caribe a principios del siglo XVI. Además, una simple observación era suficiente para echar abajo la hipótesis de Sánchez de Fuentes: «cuando se pobló Cuba y se fundaron aquellas villas, ya Anacaona había muerto en martirio, con la colaboración de Diego Velázquez que aún no había conquistado esta Antilla»<sup>152</sup>.

Por otra parte, el canto recogido por Antonio Bachiller y Morales muy difícilmente podía tomarse como una prueba auténtica sobre la forma en que se cantaron los areítos antes y después de la conquista. El mismo autor de *Cuba Primitiva* ponía en duda la autenticidad del supuesto canto antillano al afirmar que «no es todo lo auténtico que era de desearse»<sup>153</sup>. Y el polígrafo cubano informaba a sus lectores sobre la procedencia del canto y la anotación pautada.

Resulta que, en marzo de 1847, el Congreso de los Estados Unidos dispuso que el Ministerio de guerra recogiera datos sobre la historia y las tribus indias aún existentes en América. Se nombró una Comisión a cargo de H.R. Schoolcraft. El areíto fue facilitado a este personaje por el reverendo Hamilton Pierson quien lo obtuvo de Guillermo J. Simone,

---

<sup>150</sup> Eduardo Sánchez de Fuentes, *Folklorismo. Artículos, notas y críticas musicales*, La Habana, Molina y Compañía, 1928, pp. 11-12.

<sup>151</sup> *Idem.*

<sup>152</sup> Fernando Ortiz, *La africanía*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>153</sup> Antonio Bachiller y Morales, *Cuba primitiva*, *op. cit.*, p. 138.



de Paurt-au-Prince quien «era vecino de Charleston, aunque residió mucho tiempo en Haití». Como resultado de las investigaciones de la comisión, fueron publicados cinco volúmenes donde se recogieron los datos que sobre los pueblos indígenas pudieron recabarse. Antonio Bachiller y Morales se refiere a ellos con el título de *La información*. El *areíto de Anacaona* fue reproducido en el segundo volumen por Hamilton Pierson quien escribió un artículo especial titulado *Anacaona*. De este artículo fue tomada fielmente la música por Bachiller y Morales<sup>154</sup>.

Fernando Ortiz se dio a la tarea de revisar *La información*, como queda constatado en *La africanía*. El sabio cubano cayó en la cuenta de que el *areíto* presentado por Pierson no es idéntico al canto generalizado en Cuba, el cual «ofrece alteraciones ortográficas que “anacaonizan” más el canto. El texto de Pierson dice textualmente así:

Aya bomba ya bombai (bis)  
Lamassam ana-coana (bis)  
Van van tovana dogai (bis)  
Aya bomba ya bombai (bis)  
Lamassam ana-coana (bis)»<sup>155</sup>.

En *La africanía*, Ortiz comprobaría de forma sistemática una tesis que ya había lanzado sobre el *areíto* desde 1935 y que había retomado en 1940: el *areíto de Anacaona* era un *couplet* acriollado por el vodú de los negros de Haití en sus guerras contra los blancos<sup>156</sup>.

El método empleado por Ortiz para llegar a esta conclusión fue una combinación entre la etnología comparada y la filología. En el libro ya citado, el antropólogo cubano nos recuerda que Jean Price-Mars también reprodujo el canto afro haitiano en *Así habló el tío*. Price-Mars presenta la descripción de una ceremonia de iniciación del vodú hecha por Moreau de St-Méry, quien señala que después de trazar un círculo negro en la tierra, un personaje referido por él como «el Rey del Vodú» golpea ligeramente la cabeza del neófito con una pequeña paleta de madera mientras entona esta canción africana:

---

<sup>154</sup> *Idem*.

<sup>155</sup> Fernando Ortiz, *La africanía*, *op. cit.*, p. 62.

<sup>156</sup> *Historia de la Arqueología Indocubana*, La Habana, Imprenta Cultural, 1935, p. 290; y *Los factores humanos de la cubanidad*, La Habana, Molina y Cía, 1940, p. 19.

Eh! Eh! Bmba, Hen! ben!  
Canga Cafio té  
Conga moune déle  
Conga doki la  
Conga li...<sup>157</sup>

Luego, en una nota al pie, St-Méry sugiere que se compare este canto con el recogido por un historiador y colono francés, Drouin de Bercy, quien trató antes que él sobre las revoluciones libertadoras de Haití en un libro de 1814 titulado *De Saint Domingue, de ses guerres, de ses révolutions, de ses ressources*. El estribillo tomado de este libro guarda una semejanza sorprendente con el que Sánchez de Fuentes defendía como la única prueba de un auténtico areíto:

A ia bombaia, bombé  
Lamina romana quana,  
E van Vanta  
Vana docki<sup>158</sup>.

Al percatarse del innegable parecido fonético de los cantos anotados por varios etnólogos interesados en la historia de las Antillas, Ortiz tomó muy en serio la sugerencia de St-Méry y se dedicó a comparar los estribillos que ya hemos aludido. Además, se esforzó en traducir, palabra por palabra, el canto de la ceremonia de iniciación captado por St-Méry y el canto que fue tomado del libro de Drouin. Éste último presentaba una traducción dudosa del estribillo vodú que fonéticamente es muy similar al de Anacaona: «Traducción: Jura- mos destruir a los blancos y todo lo que ellos poseen, moriremos antes que renunciar a ello». Al copiar la traducción, St-Méry advertía lo siguiente: «Tengo esta traducción por algo sospechosa. Desde luego no nos dice a qué idioma africano pertenece»<sup>159</sup>.

---

<sup>157</sup> Jean Price-Mars, *Así habló el tío*, op. cit., p. 143.

<sup>158</sup> *Idem.*

<sup>159</sup> *Idem.*

El misterio sería resuelto por Fernando Ortiz. El autor del *Contrapunteo* estaba de acuerdo con el antropólogo brasileño Arthur Ramos quien, al revisar los cantos afro haitianos a través del libro de Jean Price-Mars, dice que en ellos parece haber voces derivadas del *qimbundo*<sup>160</sup>. El texto anotado por Drouin de Bercy era entonces de origen congo y en nada aludía a guerras, ni revoluciones ni juramentos de vencer o morir. Fernando Ortiz nos ofrece una traducción basándose en sus conocimientos sobre aquella lengua y, principalmente, en el diccionario del reverendo W. Holman Bentley, *Dictionary and Grammar of the Kongo Language*, publicado en 1887<sup>161</sup>. El antropólogo cubano había escuchado la fórmula del vodú en las ceremonias religiosas de origen congo en Cuba y por ello señala: «atendiendo a los vocabularios congos y del *créole* o *patois* de Haití, debe ser redactada ortográficamente como sigue, que es tal como correctamente aún se pronuncia en Cuba:

¡Jei! ¡Jei!, ¡bomba! ¡Jei! ¡Jei!  
Kanga Bafiote, Kanga Mundéle  
Kanga Ndoki (la)  
Kanga (Li)<sup>162</sup>»

Y nos brinda un análisis del canto traduciendo cada palabra. Del examen detenido hecho por Ortiz, se puede extraer una lista que lo resume:

*jjei!*: es la voz que los afrocubanos dicen mucho por la castellana ¡eh! o hei. Exclamación de los negros mandingas para jalear a los bailadores.

*Bomba*: no es sino la del idioma congo *mbumba*, que en Haití fue afrancesada como *bombé* y castellanizada en Cuba como *bomba*. En África y las Antillas refiere a un fetiche, imagen o habitáculo material de una entidad sacra o mágica.

*Kanga*: en congo significa amarrar y por metáfora amarre o hechizo.

---

<sup>160</sup> Arthur Ramos, *As Culturas Negras no Novo Mundo*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1937, p. 178.

<sup>161</sup> Puede consultarse el prólogo a este diccionario en la red a través de la Biblioteca Digital Mundial. Este libro se encuentra resguardado en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos.

William Holman Bentley fue aceptado por la Sociedad Misionera Bautista para una misión en el Congo embarcándose en abril de 1879 con otros tres misioneros. Bentley rabajó para dominar el idioma congo. En 1884 regresó a Inglaterra y llevó consigo a un ayudante congoleño, Nlmenvo, quien trabajó con él en la realización de su diccionario que se publicó hasta 1887. *Dictionary and Grammar of the Kongo Language, spoken at San Salvador, the Aucient Capital of the Old Kongo Empire, West Africa*, London, Trubner and Co., 1886.

<sup>162</sup> Fernando Ortiz, *La africanía*, op. cit., p. 81.

*Bafiote*: plural de *mfiote*, hombre negro.

*Mundele*: hombre blanco<sup>163</sup>.

La traducción al castellano de los seculares versos del vodú haitiano es presentada por Ortiz de la siguiente manera:

¡Eh! ¡Eh! ¡Bomba! ¡Eh! ¡Eh!  
¡Conjuro a los negros!  
¡Conjuro a los blancos!  
¡Conjuro a los espíritus! ¡Allá!  
¡Conjúralos!<sup>164</sup>

Sobre la versión primitiva del *areíto de Anacaona*, la ofrecida por Drouin de Bercy, Ortiz observa que el segundo verso *Lam ma sama na quana*, se parece fonéticamente a una fórmula del vodú congo: *Loá m marasa, mana, kuana*. Resumimos la traducción de Ortiz con otra lista:

*Loá*: es el nombre genérico que en el vodú se da a los sacros númenes.

*Marasa*: vocablo *Marassás* que en vodú significa ciertos espíritus gemelos o «jimaguas» que se consideran malévolos o díscolos.

*Mana*: verbo congo que significa cumplir totalmente o terminar.

*Kuana*: vocablo litúrgico de la hechicería conga, significa escupir, disparar, jalar o halar de un solo golpe, realizar una acción violenta, instantánea y repentina. Era esta una expresión conminatoria al ente conjurado que acentuaba el imperativo *mana*.

Y señala Ortiz sobre este último vocablo «Y fue de esas palabras de la brujería conga de donde, por artificio fonético y de romanticismo, fue derivado el supuesto nombre de *Anacaona*»<sup>165</sup>.

En lo que respecta al texto, la duda quedaba despejada. La tesis de Ortiz cerró la discusión sobre los versos que se decía habían sido compuestos en una lengua indígena en honor de la cacica de Xaraguá. La conclusión del fundador de la Sociedad del Folklore Cubano fue que se trataba de unos versículos de la magia vodú de los congos que debió repe-

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 86.

tirse en las liturgias de los sacerdotes afro haitianos en los días de la guerra por la independencia, «pues se sabe que ellos intervinieron muy activamente en el desarrollo de los movimientos bélicos de los negros independentistas contra los dominadores blancos y sus partidarios y tropas»<sup>166</sup>. Esos cantos pasaron a la parte hispánica de la isla de Santo Domingo, donde fue conocida la traducción expuesta por St-Méry. El patriotismo criollo adoptó esta traducción como un símbolo de resistencia frente a la dominación hispánica, pero adjudicaron el canto a los personajes indígenas que murieron por la defensa de la libertad: Anacaona y Huatey. Era en fin de cuentas una idea de inspiración romántica propia del siglo XIX que se extendió a la isla de Cuba. Sánchez de Fuentes basó todo su aparato teórico en aquel areíto. Esta era la fuente documental que le permitía afirmar que los orígenes de la música cubana se hallaban en la capacidad melódica de los antepasados indios.

### *El señor Don gato*

En *LMC*, Alejo Carpentier es un partidario de la hipótesis sobre el areíto que Fernando Ortiz había formulado desde los años treinta: «debemos atenernos a la conclusión lapidaria de Fernando Ortiz “el carácter indio de este couplet afrofrancés es ilusorio”» (*LMC*, p. 31). El origen lingüístico del areíto que causó polémica fue buscado minuciosamente por Ortiz. Sin embargo, era necesario plantearse una pregunta más sobre el asunto: ¿De dónde provenía la música del areíto reproducida en el libro de Antonio Bachiller y Morales?

Carpentier trataría de ofrecer una respuesta. En 1946, cuando las páginas de *LMC* estaban ya en prensa y el escritor cubano residía en Venezuela, llegó a sus manos un volumen del *Cancionero popular del niño venezolano*, editado ese mismo año. El libro contenía armonizaciones de romances<sup>167</sup> por el maestro Vicente Emilio Sojo. Al revisarlo con dete-

---

<sup>166</sup> *Idem.*

<sup>167</sup> El romance es un poema narrativo, breve por lo regular, que se ha transmitido a lo largo de siete siglos por medio de la oralidad y que pertenece a la literatura de tipo tradicional, es decir, que vive de variantes. Es considerado el equivalente hispánico de la balada europea. Los especialistas del Romancero coinciden en que el origen del género fue durante la Edad Media, a finales del siglo XIII y principios del XIV. Es descendiente de la épica-lírica, de los antiguos cantares de gesta, pero conforme las batallas épicas pasaron a formar parte de un pasado lejano, el pueblo se inclinó por los temas novelescos. Durante su primer siglo de vida, su forma de transmisión era fundamentalmente oral aunque se conoce un manuscrito que da testimonio sobre una incipiente tradición escrita. Paloma Díaz-Mas define al romance de la siguiente forma: «Como toda poesía oral es anónima; pues, aunque en el origen de cada poema hubo un autor individual, en el proceso de transmi-

nimiento, Carpentier halló una versión del *Romance de Don Gato* que es, en sus palabras, «con el mismo ritmo, los mismos valores, con el mismo mecanismo cadencial, el *Areíto de Anacaona*. (De los ocho compases de copla, cuatro idénticos, y cuatro con muy ligeras variantes)»<sup>168</sup>. Luego comenta que dicho romance ha hecho su aparición en varias recopilaciones de versiones nacionales de la poesía de tradición oral. «El *Romance de Don Gato* es uno de los que mayor difusión conocieron en América. Vicente T. Mendoza señala once variantes mexicanas. Vicuña Cifuentes lo halló en Chile, Edna Garrido de Boggs lo incluye en sus *Versiones dominicanas de romances españoles*»<sup>169</sup>.

En *LMC*, Carpentier ya había adelantado sus hipótesis sobre la importancia del romance hispánico en la conformación de la música popular en América Latina. La recopilación y el estudio de los romances era parte de un clima intelectual de la época. En la indagación del «alma nacional», un elemento fundamental para definirla era la poesía de tradición oral. Aquella que fue elaborada y transmitida por el pueblo: «múltiples creaciones de que se suman y entrecruzan; su autor no puede tener nombre determinado, su nombre es legión»<sup>170</sup>.

Creo que fue a través de sus lecturas de los *Archivos del Folklore Cubano* que Carpentier tuvo noticia sobre los estudios del romancero. En esa revista, el filólogo cubano José María Chacón colaboró activamente, siendo uno de los socios fundadores. En 1914,

---

sión se volvió colectiva. Genéricamente se le llama *balada* a este tipo de poesía; en la tradición hispánica recibe el nombre de romance y «por lo general adopta la forma de una canción narrativa en versos octosílabos, con rima asonante en los versos pares, quedando sueltos los impares». Paloma Díaz-Más, «El romancero hispánico: riqueza y variedad, tradición e innovación» en *Romancero*, Barcelona, Crítica, 2006 p.7.

Menéndez Pidal señalaba que el romance tradicional vive de variantes, ya sean léxicas o de sentido, porque es una poesía que se recrea en el tiempo y en el espacio, de acuerdo con los contextos en que se enuncia. Sólo de esta manera, podemos identificar la tradicionalidad de un texto que se transmite por medio de la lengua hablada: cuando éste se reactualiza y se introduce en los valores estéticos e ideológicos de la comunidad que lo adopta, consiguiendo con ello una gran vitalidad a pesar de los avatares del tiempo. Por esta razón, la amplitud del Romancero es sorprendente, pues se ha transmitido a lo largo de siglos en los distintos confines del planeta. En América, el Romance habita desde el Sur de los Estados Unidos hasta Brasil y Tierra de Fuego. Aurelio González Pérez, *El romancero en América*, Madrid, Síntesis, 2003, p.9.

<sup>168</sup> Estos datos se encuentran en un ensayo de Carpentier escrito en 1960 para la revista *Lunes de Revolución*, «En torno a los orígenes de la música cubana», recogido en *Crónicas Caribeñas*, op. cit., p. 349. Es interesante observar que el discurso nacionalista sobre la historia de la música cubana esbozado en *LMC*, desde mediados de los años cuarenta, seguía funcionando apenas un años después de lograda la Revolución Cubana. El mito sobre la integración de blancos y negros en una misma comunidad nacional que se establece en el ensayo que venimos trabajando cuadraba muy bien con el discurso revolucionario sobre la nación.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>170</sup> Ramón Menéndez Pidal, «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española» [1921], en *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, p. 75.

Chacón había intentado organizar un grupo de investigación dedicado al folklore cubano. Ese mismo año publicó *Romances tradicionales*, donde siguió los métodos de recopilación y comparación de variantes establecidos por los primeros investigadores españoles de la tradición oral: Milá i Fontanals, Menéndez y Pelayo, Ramón Menéndez Pidal.

Posiblemente fue Menéndez Pidal quien despertó la curiosidad por el estudio de la literatura folklórica en América Latina. Motivado por una campaña panhispanista, en la cual se trataba de definir la unidad cultural entre España y sus antiguas colonias, en 1905 se aventuró en la búsqueda de romances de tradición hispánica en suelo americano «abrigando la confianza de que esta semilla literaria de la colonización no podía haber quedado infecunda»<sup>171</sup>.

Fue así que el filólogo español viajó por varios países de Sudamérica. En Lima encontró una versión de *Las señas del marido* facilitada por el doctor Mariano H. Cornejo. Luego se dirigió a Chile, donde conoció al catedrático y folklorista Jorge Vicuña Cifuentes, quien se ofreció a colaborar en la recolección de romances. De acuerdo con el testimonio de Menéndez Pidal, fue a partir de entonces que pudo hallar una lista larga de romances que circularon en América, entre los que se encuentran *La adúltera*, *Blanca Flor* y *Filomena*, *Lucas Barroso*, *El Conde Alarcos*, *La magdalena*, *El galán y la calavera* y, por supuesto *Muerte del señor don Gato*<sup>172</sup>.

Luego de la investigación de Menéndez Pidal, publicada en 1906 en la revista *Cultura española*, comenzaron a surgir estudios sobre el romance realizados desde América Latina. Entre ellos se encuentran *Romances dominicanos* (1913), de Pedro Henríquez Ureña; el *Romancerillo del Plata* (1913), de Ciro Bayo, *Romanceros tradicionales* (1914), de Chacón y Calvo, y *El romance en Cuba* (1914), de Carolina Poncet y de Cárdenas.

Los folkloristas cubanos cuyas recopilaciones fueron publicadas en 1914 tuvieron una relación intelectual muy cercana con Menéndez Pidal y el Centro de Estudios Históricos. Carolina Poncet viajó en 1920 a España, donde asistió a un curso del autor de *Romances de América*. Chacón y Calvo se dirigió a aquel país en 1918 y se estableció en Madrid como diplomático. Ahí, continuó su labor de recopilación y estudio del romancero junto

---

<sup>171</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Los romances de América y otros estudios*, 5ª ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, p. 12.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 26.

con Menéndez Pidal. En 1934 participó con él en una encuesta para recoger romances en Arcila (Marruecos) para el proyecto del *Romancero judaico español*<sup>173</sup>. Por su presencia en Madrid, Chacón fue un puente entre los proyectos culturales de Cuba y España, contribuyó a impulsar la fundación de la Institución Hispanocubana de Cultura y gestionó para que los trabajos lexicográficos de Fernando Ortiz fueran publicados o reseñados en *La revista de Filología Española* y *La revista de Occidente*<sup>174</sup>. En una estancia en Cuba entre 1922 y 1923, Chacón obtuvo una comisión de la Secretaría de Instrucción Pública para un viaje de recopilación y propaganda folklórica por toda la isla. En esa misma estancia, sumó fuerzas con Fernando Ortiz para la fundación de la Sociedad del Folklore Cubano.

En el órgano de difusión de esta Sociedad, los *Archivos del folklore cubano*, Chacón y Calvo publicó un cuestionario que servía como método para la recopilación de romances. Lo elaboró con ayuda de Carolina Poncet y Manuel Pérez Beato y tomaba como base las indicaciones de los primeros versos insertos en la publicación de Doña María Goyri de Menéndez Pidal «Romances que deben buscarse en la Tradición Oral» en *Revista de Archivos y Museos*. «Aunque no hay reglas propiamente para la investigación folklórica, conviene que los colaboradores del folklore cubano, que esperamos sean todos los que sientan de alguna manera la vida nacional, tengan en cuenta estos principios, elementos y observaciones»<sup>175</sup> señalaba el redactor.

Algunas sugerencias como no alterar los que dice el narrador, considerar que el folklore se puede hallar tanto en los pueblos alejados como en las ciudades y que el investigador es aquel que siente el alma nacional, fueron acompañadas de algunos romances hallados en suelo cubano. En su bibliografía consultada, Alejo Carpentier colocó el primer número de *Los archivos*. Por lo cual podemos suponer que siguió las investigaciones realizadas por los filólogos cubanos respecto de la tradición hispánica encajada en la isla. Además, en la lista de libros consultados se ubica el trabajo de Chacón y Calvo, antes citado, *Romances tradicionales*, de 1914. En este estudio aparece publicado el romance de Santa Catalina, en la sección de «Romance hagiográficos y de sucesos maravillosos», cuyo ante-

---

<sup>173</sup> Carmen Ortiz García, «Cultura popular y construcción nacional: la institucionalización de los estudios del folklore en Cuba», *Revista de Indias*, 2003, vol. LXIII, núm. 229, pp. 695-736.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 704.

<sup>175</sup> José María Chacón y Calvo, «Cuestionario de literatura popular cubana», *Archivos del folklore cubano*, Vol. I, núm. 1, La Habana, Imprenta del siglo XX, 1924, p. 9



cedente más próximo a la versión cubana, según Chacón, es el romance andaluz, recogido por Rodríguez Marín y publicado por Menéndez y Pelayo en su *Romancero tradicional*<sup>176</sup>.

En el primer capítulo de *LMC* Carpentier afirma:

Cuba es uno de los países de América que mejor han conservado la tradición del romance. Entre los de distintas épocas, recogidos en las ciudades o en el campo, se hallan algunos de los más famosos y universales por su contenido mítico afectivo: *Delgadina* (o *Angarina*), *La esposa infiel*, *Las señas del esposo*, *Isabel*, *Las hijas del rey Moro*. Hace poco, en plena ciudad de La Habana oímos cantar a unas niñas que bailaban la rueda (*LMC*, p. 33)

Y presenta un romance de Santa Catalina muy parecido al hallado por Chacón durante sus investigaciones de 1914, sólo se diferencia por mínimas variantes léxicas o de significantes:

En Galicia hay una niña  
en Galicia hay una niña,  
que Catalina se llama,  
sí, sí,  
que Catalina se llama.  
Todos los días de fiesta (bis)  
su madre la castigaba,  
sí, sí,  
Porque no quería hacer (bis)  
lo que su padre mandaba, etc.  
Y mandó hacer una rueda (bis)  
de cuchillos y navajas, etc.  
Y en medio de la rueda (bis)  
a Catalina arrodillaba, etc.  
Y bajó un ángel del cielo  
a salvar a Catalina, etc.  
Sube, sube Catalina, (bis)  
Que el Rey de los Cielos te llama, etc.

Enseguida, Carpentier, en coincidencia con la aseveración de Chacón, respecto al antecedente andaluz, presenta «[una] anotación, hecha por nosotros en un parque municipal, [que] no es sino una supervivencia, en Cuba, de un viejísimo romance andaluz»:

---

<sup>176</sup> José María Chacón y Calvo, *Romances tradicionales*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2001, p. 60.

Por la banda del cielo,  
se pasea una zagala,  
vestida de azul y blanco,  
que Catalina se llama.  
Su padre era un perro moro,  
su madre una renegada.  
Todos los días del mundo  
el padre la castigaba.  
Mandó hacer una rueda  
de cuchillos y navajas  
para pasarse por ella  
y morir crucificada.  
Y bajó un ángel del cielo  
con su corona y su palma,  
y le dice: “Catalina,  
toma esta corona y palma  
y vente conmigo al cielo  
que Jesucristo te llama”. (LMC, p. 34)

El novelista y musicólogo cubano seguía los pasos de quienes, podríamos decir, fueron sus maestros. La lectura que hizo Carpentier sobre las investigaciones filológicas publicadas en los *Archivos del Folklore Cubano* o en obras individuales como la de Chacón y Calvo le sirvieron como base metodológica para el rastreo de una parte de la cultura nacional: la literatura de transmisión oral. Por eso, pudo detectar los momentos en que el romance evidenciaba su presencia en los manuscritos de canciones, principalmente desde finales del siglo XVIII y todo el XIX, periodo en el cual se transcribieron muchas de ellas.

Los romances eran acompañados de música, Menéndez Pidal los definió como «poemas épico líricos breves que se cantan al son de un instrumento, sea en danzas colectivas, sea en reuniones tenidas por recreo simplemente o para el trabajo común»<sup>177</sup>. Por esta razón, era muy importante hacer anotaciones pautadas de sus formas melódicas. Cuando Carpentier tuvo en sus manos el *Cancionero del niño venezolano* recurrió al método empleado por Menéndez Pidal y Chacón para identificar las variantes: consultar los cancioneros antiguos, como el *Romancero general*, para llevar a cabo comparaciones. De esta forma, el autor de *LMC* se percató de que el *Romance de Don Gato* no figuraba en las colecciones antiguas de romances hispánicos, por lo cual dedujo que se trataba de un romance francés del siglo XVIII que fue pasado a España del mismo modo que el *Mambrú*.

---

<sup>177</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955 p.7.

Fernando Ortiz nos cuenta en *La africanía* que Carpentier le hizo llegar una carta donde le explicaba los pormenores sobre sus investigaciones del folklore afrofrancés. Al parecer estaba recopilando canciones para la escritura de *El reino de este mundo*. Ortiz describe el trabajo de Carpentier: «Llevado al estudio de todo el grupo de romances franceses pasados a España y a buscar sus orígenes en Francia, se encuentra con que muchos presentan las mismas características rítmicas, a tal punto que se hallan en realidad una serie de canciones francesas del siglo XVIII casi idénticas al *areíto de Anacaona*»<sup>178</sup>.

El interés de Carpentier por el folklore de Haití lo había llevado a formular una hipótesis sobre el areíto en *LMC* «Lo cierto es que el areíto de marras se asemeja, sorprendentemente, a ciertas canciones y rondas infantiles del siglo XVIII, del tipo de *J'avait un petit homme, nommé Titi Carabi, mon ami*, y otras que cantaban los hijos de colonos franceses establecidos en Santo Domingo, antes del levantamiento general de esclavos (*LMC*, p. 30). Sumadas las pruebas de Ortiz con las de Carpentier se llegó a la conclusión lapidaria sobre el *areíto de Anacaona*, a saber: el romance de origen europeo fue transportado en el siglo XVIII a la isla de Santo Domingo. Ahí pudo correrse por sus campos y en Haití acopló su música con un conjuro del vodú, por ser himno sacromágico y patriótico de los haitianos revolucionarios contra los blancos. Luego, este canto afrofrancés, al entrar en la parte hispánica de la isla, donde debió resonar durante los veinte años de dominación haitiana, se convirtió no menos patrióticamente en el himno de *Anacaona*, como heroína epónima de la independencia nacional.

Así, el debate sobre el areíto de *Anacaona* fue cerrado por los dos cubanos estudiosos del folklore de Haití. Fernando Ortiz terminó por enterrar las tesis indianistas de Sánchez de Fuentes: «Los que afirman la realidad de un legado musical de los indios de Cuba no fueron capaces de aportar ni una simple demostración objetiva. Esas suposiciones *indoetnofonistas* quedaron en antojadizas fantasías»<sup>179</sup>. Carpentier comparó las melodías de los romances que halló a lo largo de sus investigaciones sobre las tradiciones populares. Su argumentación, para debatir la tesis de Sánchez de Fuentes, se basó en el análisis de las

---

<sup>178</sup> Fernando Ortiz, *La africanía*, *op. cit.*, p. 91. Ortiz conocía esta información gracias una carta enviada por Carpentier en 1948. No he podido consultarla, pero aparece citada en la bibliografía de *La africanía* como «Carta de A. Carpentier, 9 de junio de 1948».

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 92.

partituras del *Señor don Gato* y la partitura que del *Areíto de Anacaona* recogió Bachiller y Morales. En la última parte del capítulo sobre el siglo XVI, trataría de encontrar la relación entre la música de los romances de tradición hispánica con el *son de la Ma' Teodora*. Al comparar la partitura de este supuesto *son* del siglo XVI con la música de los romances, Carpentier quería demostrar que el origen de la música cubana se encuentra en la amalgama de dos culturas musicales, una del África occidental, otra de la Península Ibérica, desde el primer siglo de encuentro en el Caribe.

### *El son de la Ma' Teodora*

En *LMC*, Carpentier había adelantado su hipótesis sobre el origen de la música del *areíto de Anacaona* en el *Romance de don Gato* y comentaba la imposibilidad de ubicar, más allá del uso de algunos instrumentos, una raíz indígena en la música cubana. La melodía que tan fervientemente defendía Sánchez de Fuentes como la sustancia fundamental de la música nacional no tenía nada que ver con la supuesta musicalidad de los indios. A través de métodos históricos comparativos, Fernando Ortiz había derrumbado el mito. Carpentier siguió el mismo camino al comparar las partituras de los cantos tradicionales. Sus conocimientos sobre el romancero le permitieron identificar fácilmente el parentesco entre el *areíto de Anacaona* y un romance del siglo XVIII. Ahora, había que buscar una tradición que permitiera establecer una línea de continuidad entre el pasado y el presente de la música popular cubana. Carpentier se basaría en sus conocimientos sobre el romance para inventarse una tradición, misma que basaría en el *son de la Ma' Teodora*.

El examen de este canto, anota Carpentier en *LMC*, «es interesante en extremo porque revela, en el punto de partida de la música cubana, un proceso de transculturación destinado a amalgamar metros, melodías, instrumentos hispánicos, con remembranzas muy netas de viejas tradiciones orales africanas» (*LMC*, p. 49).

La historia de Ma' Teodora presentada en *LMC* fue basada en un documento apócrifo como el *areito de Anacaona*. En un artículo publicado en 1971<sup>180</sup>, el musicólogo Alberto Muguercia demostró la inexistencia de Teodora Ginés, personaje a quien Carpentier atribuye la composición de un *son* «primitivo», cuyo origen se remonta a finales del siglo XVI. Muguercia señala que el responsable de tal invención fue Laureano Fuentes Matons. En su obra *Las artes de Santiago de Cuba* de 1893, utilizada por Alejo Carpentier para la elaboración de *LMC*, el musicógrafo santiaguero hizo aparecer por primera vez el nombre de Teodora Ginés.

Sin embargo, el origen de la leyenda se encuentra en una crónica que Joaquín José García dijo haber encontrado hacia 1845 y que utilizó para redactar su *Protocolo de Antigüedades, Literatura, Agricultura, Industria, Comercio, etc.* De acuerdo con el contenido de la crónica, el texto fue escrito a finales del siglo XVI por un tal Hernando de la Parra, quien se encontraba observando las costumbres de la ciudad de La Habana. Ahí se menciona por primera vez la existencia de un conjunto musical, procedente de Santiago de Cuba, activo entre 1580 y 1598. En el grupo musical participaba una negra de origen dominicano llamada Micaela Ginés. Este es el fragmento que dio inicio a la historia mítica del *son*:

Los bailes y diversiones en La Habana son graciosos y extravagantes, conservan todavía en los primeros la rudeza y poca cultura de los indígenas, y en las segundas la escasez y ningunos recursos de la población que comienza a levantarse. Hay en esta villa cuatro músicos que asisten á los actos a que se les llaman mediante un previo convenio. Son estos músicos, Pedro Almanza, natural de Málaga, violín; Jácome Viceira, de Lisboa, clarinete; Pascual de Ochoa, de Sevilla, violon; Micaela Ginez negra horra, de Santiago de los Caballeros, viguellista; los cuales llevan generalmente sus acompañados para rascar el calabazo y tañir las castañuelas. Estos músicos siempre están comprometidos y para obligarlos á la preferencia es preciso pujarles la paga y además de ella que es exorbitante, llevarles cabalgadura, darles ración de vino y hacerles á cada uno, también á sus familiares además de lo que comen y beben en la función un plato de cuanto se come en la mesa, el cual se lo llevan á sus casas, y á este obsequio llaman propina de la función. Estos mismos músicos concurren á las fiestas solemnes de la parroquia que son las de San Cristóbal, san Marcial, Córpus...<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> Teodora Ginés, *¿Mito o realidad histórica?*, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, núm. 8, septiembre-diciembre, 1971, pp. 53-85.

<sup>181</sup> Joaquín José García, *Protocolo de Antigüedades, Literatura, Agricultura, Industria, Comercio, etc.*, núm. 1, t. I, La Habana, Imprenta de M. Soler, octubre de 1845, p. 118. Citado en Alberto Muguercia, *op. cit.*, p. 56.

Mugercia nos muestra que este texto fue utilizado por varios historiadores cubanos del siglo XIX para referirse a las costumbres de la isla durante la primera centuria de colonización. José María de la Torre en *Lo que fuimos y los que somos o La Habana antigua y moderna*, de 1857; Antonio Bachiller y Morales en *Apuntes para la historia de las letras y de la Instrucción Pública en la isla de Cuba*, de 1860; el primer historiador de la música cubana, Serafín Ramírez en *La Habana artística. Apuntes históricos*, de 1891, y Laureano Fuentes Matons en *Las artes de Santiago de Cuba*, editada en la provincia de Oriente en 1893<sup>182</sup>.

Laureano Fuentes fue el responsable de añadir un elemento más a la historia del conjunto musical aludido por la cónica de Hernando de la Parra. Según cuenta en *Las artes de Santiago de Cuba*, su padre dejó una memoria donde se dice que dieciocho años antes de que apareciera el conjunto de Pedro Almanza en La Habana, dos músicos de su orquesta, Pascual de Ochoa y Micaela Ginés, se encontraban activos junto a otra negra horra: Teodora Ginés:

En 1580, apenas había en Santiago de Cuba dos ó tres músicos tocadores de *pífanos*; un joven natural de Sevilla nombrado Pascual de Ochoa, tocador de violón, que había venido de Puerto Príncipe con unos frailes Dominicanos, y dos negras libres, naturales de Santo Domingo, nombradas Teodora y Micaela Ginés, tocadoras de Bandola [...] De esta curiosa coincidencia, se vé claramente que Pascual de Ochoa marchó luego á La Habana, y que las dos vihuelistas o bandolistas dominicanas se separaron más tarde, yéndose una a La Habana, y quedándose aquí Teodora, ocupada de amenizar con su instrumento, los pífanos, un tamboril y un *calabazo*, *rascador* ó güiro, los bailes que también se acompañan con *palillos* o castañuelas.

Infiérase que Teodora vivió muchos años, y fue tal su *celebridad*, que nosotros hemos alcanzado las tonadillas que después de sus días se cantaron pos sus contemporáneos y generaciones que la sucedieron.

*¿Dónde está la Ma' Teodora?*

*Rajando la leña está.*

*¿Con su palo y su bandola?*

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 57.

*Rajando la leña está*  
*¿Dónde está que no la veo?*  
*Rajando la leña está*<sup>183</sup>.

Aparecía entonces el canto que Carpentier utilizó para documentar el origen de ese género. Pero, como afirma Muguercia, hasta ahora nadie ha visto el documento que se supone fue escrito por el padre de Laureano Fuentes. Además, Don José de la Cruz Fuentes y Pérez nació en Santiago de Cuba en 1764 ¿Cómo llegó a él la información referida por su hijo?

Por otra parte, la crónica de Hernando de la Parra presenta muchas inconsistencias que demuestran su carácter apócrifo. La más importante de ellas es que aparecen instrumentos que no existían en el siglo XVI. Se dice que Pedro Almanza tocó el violín, instrumento que no se inventó sino hasta el siglo XVIII cuando se desplazó a la antigua familia de las violas. Jácome Viceira sacaba sonido al clarinete; pero, este instrumento fue inventado entre 1690 y 1700 por Cristóbal Denner en Nuremberg. El violón que tañía Pascual de Ochoa no podía haber existido en el siglo XVI porque el vocablo violón corresponde a la voz italiana violone, gran viola, nombre del primitivo contrabajo de viola durante los siglos XVII y XVIII<sup>184</sup>.

Ya desde principios del siglo XX, otros historiadores cubanos habían declarado la falsedad de aquella crónica basándose en argumentos contundentes. Manuel Pérez Beato afirmaba que de todos los personajes mencionados en la crónica de Hernando de la Parra sólo el Gobernador D. Juan Maldonado se conoce en los documentos de la época; los demás no aparecen en los escritos parroquiales y municipales. En las actas municipales se menciona que el cabildo contrató ministriles, en 1597, pero no constan sus nombres<sup>185</sup>.

---

<sup>183</sup> Laureano Fuenest Matons, *Las artes en Santiago de Cuba*, ed. de Abelardo Estrada, La Habana, Letras Cubanas, 1981, p. 114. Curiosamente Alberto Muguercia no comparte las páginas de donde ha extraído los fragmentos de la obra de Laureano Fuentes.

<sup>184</sup> Alberto Muguercia, *op. cit.*, p. 63.

<sup>185</sup> Manuel Pérez Beato, «Los primeros días del teatro cubano», *El curioso americano*, La Habana, año 6, núm. 1, julio-agosto de 1927, p. 26.

También José Juan Arrom expresaba sus sospechas sobre la autenticidad del documento publicado por Joaquín José García. Al tratar sobre la historia del teatro cubano, Arrom puso en duda la autenticidad de la crónica de Parra porque ahí se menciona la presentación de una obra que, por mucho tiempo, fue considerada el primer drama en Cuba. Se decía también que después de esa obra titulada *Los buenos en el cielo y los malos en el suelo*, la actividad teatral se reanudó hasta finales del siglo XVIII. Pero, cuando Arrom revisó varias actas del Cabildo se percató de que «Los hechos [...] demuestran justamente todo lo contrario»<sup>186</sup>.

Al seguir el estudio de Arrom, Mugerica hace notar que la situación económica de La Habana era muy distinta a la realidad ofrecida por la crónica de Parra. Por ejemplo, ante la falta de recursos, Benito de la Milla, creador de gigantes para la fiesta del corpus, acepta un pago en especie<sup>187</sup>. En un *Acta Capitular* del cabildo de La Habana utilizada por Carpentier en *LMC* queda confirmada la penosa situación en que los músicos desempeñaban sus funciones: «se vio y leyó una petición de los ministriles que al presente residen en esta ciudad, pidiendo algún salario para ayudar a su sustentar, y visto y platicado por la dicha Justicia de Regidores, de un acuerdo acordaron que de los propios de la ciudad... se les den cien ducados por año a *todos los cuatro*» (*LMC*, p. 42). En su capítulo sobre el siglo XVI cubano, Carpentier quiere hacernos creer que esta acta del cabildo se refiere a los músicos que se decía conformaron la primera orquesta cubana. Pero, como afirmó Manuel Pérez Beato, en ningún lugar de los documentos coloniales aparecen los nombres de los músicos. Cuando leemos *LMC*, el manejo de los documentos y el lenguaje literario de Carpentier nos dan la impresión de que las actas del cabildo se refieren al grupo de Micaela Ginés. Cuando el escritor presenta el acta citada, antes ha escrito este párrafo donde conecta la crónica dudosa de Parra con la supuesta memoria del padre de Laureano Fuentes:

Desde 1553, la Habana era lugar oficial de residencia de los gobernadores de la colonia. La seguridad ofrecida por su puerto, la creación de nuevas líneas marítimas a la Veracruz, a Trujillo, y a Cartagena, aumentaron la importancia de la ciudad, transformándola en «llave del Nuevo Mundo». Las noticias que de esto habían llegado a la provincia oriental motiva-

---

<sup>186</sup> José Juan Arrom, *Historia de la literatura dramática cubana*, Yale University, 1944, p. 9.

<sup>187</sup> Alberto Mugerica, *op. cit.*, p. 61.



ron la desintegración de la primera orquesta santiaguera. Un buen día, Pascual de Ochoa y Micaela Ginés se decidieron a probar fortuna en la Habana, dejando en Santiago a Teodora. A fines del siglo, hallamos a estos músicos, unidos en cuarteto con un español y un portugués: el malagueño Pedro Almanza, violinista, y el lisboeta Jacome Viceira, “clarinete”» (*LMC*, p. 41).

Como para subsanar los anacronismos respecto de los instrumentos empleados por los músicos, en una nota al pie Carpentier nos dice que ese clarinete debió ser una zampona. En un párrafo anterior afirma el parentesco entre Teodora y Micaela, «las hermanas», y señala que aquella orquesta, donde ellas rasgaban la bandola o vihuela, participaba en las fiestas y que tocaba también en las iglesias (*LMC, Ibídem.*). El parentesco entre Teodora y Micaela nunca fue declarado por Laureano Fuentes; la participación de estos músicos en las iglesias, como advierte Alberto Muguercia «no puede ser avalada por ningún documento pues ni en la catedral, las iglesias, ni en ningún otro archivo de la ciudad aparecen papeles del siglo XVI»<sup>188</sup>. Parece que Carpentier simplemente ha tomado como cierto el pasaje de la crónica de Parra que citamos más arriba, cuando se dice que «estos mismos músicos concurren á las fiestas solemnes de la parroquia que son las de San Cristóbal, san Marcial, Córpus».

Luego de presentar la historia de la Ma’ Teodora como verdadera, el autor de *LMC* aprovecha sus conocimientos sobre el romance para hacer coincidir una tradición oral hispánica y otra africana en ese canto primitivo. Por cierto, Carpentier es el responsable de ponerle la etiqueta de *son* al basarse en la descripción, hecha por Laureano Fuentes, de los instrumentos que acompañaban el canto de Teodora Ginés. Al buscar las raíces de ese canto señala: «La verdad es que un examen somero de este “primitivo” antillano desnuda sus raíces con bastante facilidad. Se trata, simplemente, de un calco de romance extremeño, cuya melodía ha sido un poco modificada por hábitos de entonación popular (*LMC*, p. 43)». Y procede a analizar la melodía que, de acuerdo con la métrica en octosílabos, guarda un parentesco con romances tan difundidos como la *Delgadina*. La partitura reproducida por Carpentier en el ensayo que nos ocupa proviene de *Las artes en Santiago de Cuba*, de Laureano Fuentes. Es decir que no aporta algún documento adicional que ayude a confirmar la existencia del célebre personaje femenino. En el análisis de Carpentier la melodía del *son*

---

<sup>188</sup> Alberto Muguercia, *op. cit.*, p. 73.

*de la Ma' Teodora* es un ejemplo del proceso de transculturación en la música, en este caso a través de la poesía de tradición oral. El origen de ese canto era la melodía de los romances extremeños porque «La trovera de Santiago había asimilado lo que entonces se escuchaba en la isla, y lo devolvía a su manera, añadiéndole un rasgueado estribillo que, no por mera casualidad, tiene el mismo ritmo que solía introducir, en el siglo pasado, las coplas de *La Resbalosa*, danza de negros en Argentina y Chile» (*LMC*, p. 46). Las viejas memorias de tradiciones orales africanas a que se refiere Carpentier, las encuentra en las formas antifonales de «pregunta respuesta» documentadas por los etnólogos como Fernando Ortiz y Lydia Cabrera: «Fernando Ortiz señala su presencia en la totalidad de los cantos religiosos de los yorubas [...] Lydia Cabrera ha recogido, en Cuba, un antiguo canto, de esencias mucho más primitivas, que responde al mecanismo del *son de la Ma' Teodora*» (*LMC*, p. 48).

Un detalle es de llamar la atención. José Juan Arrom fue, junto con Manuel Pérez Beato, uno de los primeros historiadores que dudaban de la autenticidad de la crónica de Parra. La *Historia de la literatura dramática cubana*, obra publicada en 1944 en la que Arrom cuestionaba la veracidad del texto decimonono, figura en la bibliografía consultada por Carpentier. ¿Por qué entonces el autor de *LMC* lo dio por verdadero? ¿Desconocía la polémica entorno del documento apócrifo?

No es atrevido suponer que Carpentier era consciente de aquella discusión. Pero se aferró a satisfacer una necesidad: hallar una tradición histórica en la música popular cubana para hacerla coincidir con las tradiciones musicales europeas, populares y eruditas. Quien mejor que un músico, José Ardévol, podría sintetizar el proyecto historiográfico del autor de *LMC*: «Es indudable que en Cuba existe una verdadera tradición musical. Si alguien se ha sentido pesimista sobre este punto, las recientes investigaciones de Alejo Carpentier, que verán la luz en *La música en Cuba*, de próxima publicación, son más que suficientes para convencer a los incrédulos»<sup>189</sup>.

La tarea consistía en convencer con base en las disciplinas de la época sobre la existencia de una tradición musical capaz de cohesionar a la sociedad cubana y diluir las dife-

---

<sup>189</sup> José Ardévol, «Posición del compositor cubano actual» recogido en *Música y revolución*, La Habana, ediciones UNEAC, 1966, p. 38. Ese texto fue publicado originalmente en *Conservatorio*, núm. 5, octubre-diciembre de 1945.

rencias por cuestiones étnicas. Cuando Carpentier afirma la existencia del conjunto Santiaguero a finales del siglo XIX, nos ofrece su visión sobre la música cubana: «quedaba un hecho establecido que habría de tener una considerable influencia sobre la formación de la música cubana: ya en el siglo XVI (como lo observamos con caracteres decisivos en todo el siglo XIX) la profesión de músico excluía, tácitamente, por la escasez de ejecutantes capacitados, la posibilidad de una discriminación racial» (*LMC*, p. 43).

El *son de la Ma' Teodoa* representaba un símbolo de la integración entre los dos principales segmentos de la población cubana, uno de los principios del discurso intelectual sobre la identidad nacional en los años de la República. Los intelectuales de la época se esforzaron por descubrir un carácter o una idiosincrasia propia de la comunidad nacional. Las imágenes tejidas por Fernando Ortiz y Carpentier evocan la convivencia entre los distintos estratos étnicos de la población a lo largo de la historia. De acuerdo con ellos, el intercambio cultural entre grupos étnicos generó una realidad nueva: la cultura cubana. En la descripción del platillo tradicional de la isla, el *ajiacao*, Ortiz nos da un ejemplo: «mestizaje de cocinas, mestizaje de razas, mestizaje de culturas. Caldo denso de civilización que borbullea en el fogón del Caribe»<sup>190</sup>.

La música jugaría un papel determinante en la definición del carácter nacional. Destrozada la postura romántica sobre la influencia indígena en la música cubana, se impondría un discurso que consideraba la importancia de la inmigración africana en la conformación de la cubanidad musical. Carpentier era parte de esta atmósfera intelectual. Por ello contribuyó a crear un mito que diera sentido a las demandas políticas de su presente: la integración de blancos y negros. Esta fue una de las consignas más importantes durante la movilización popular conocida como la Revolución del 30. La discusión sobre «el tema negro» llegó al sistema político cubano. En la Constitución de 1940 figuró el problema de la discriminación, en el artículo 20 se declaró ilegal y punible toda discriminación, por sexo, raza, casta o clase, y en el artículo 74 se refrendó que en la distribución de oportunidades de trabajo en las industrias y comercios no debería prevalecer la discriminación<sup>191</sup>.

---

<sup>190</sup> Fernando Ortiz, *Los factores humanos de la cubanidad*, op. cit., p. 12.

<sup>191</sup> Véase Velia Cecilia Bobes, «Cuba y la cuestión racial», revista *Perfiles latinoamericanos*, núm. 8, enero-junio de 1996, p. 127.

En la construcción del mito de Carpentier es posible advertir una de las tareas más importantes de los intelectuales en América Latina: hacer inteligibles los cimientos culturales de la comunidad nacional. La veracidad que Carpentier le otorgaba a la leyenda del origen del *son* cubano respondía a las necesidades de su época. Como Sánchez de Fuentes consideraba el género como un síntoma de extranjería, Carpentier se esforzó en demostrar que la raíz del *son* se encontraba en la isla, como resultado de la mezcla entre la tradición hispánica y la tradición africana. Con base en sus incursiones en la etnología, la filología y la historia trató de convencer a sus lectores y adversarios sobre la existencia de prácticas musicales que a lo largo de un proceso de transculturación contribuyeron a la integración de blancos y negros en la «civilización cubana». De esta manera, la historia escrita por Carpentier quiso presentar la música como una continuidad, como una legítima sucesión de la tradición. El carácter de la música que él definió, como una práctica de integración étnica y social, funcionaba como un símbolo a partir del cual los cubanos podían sentirse legítimos herederos y sucesores. Con ello, podrían tener la fuerza para un nuevo comienzo.

Anexo. Índice Temático de *La música en Cuba*.

Capítulo	Temas
I. El siglo XVI	Se cuenta el arribo de los conquistadores españoles a la isla de Cuba, así como la presencia de los primeros músicos españoles como Ortiz, Alonso Morón y Miguel Velázquez. Al tiempo que se fundaban ciudades tan antiguas como Bayamo (1511) se iba encajando en Cuba la tradición del romance y la musicalidad africana. En este capítulo aparece la discusión sobre el areíto de Anacaona y el mito de la Ma' Teodora. El trabajo filológico de Carpentier se hace presente.
II. El siglo XVII	Establecimiento de plantaciones de caña en los alrededores de La Habana. Comienzan las tensiones entre esta ciudad y Santiago, la antigua capital de la isla: las autoridades eclesiásticas solicitan al rey que sea trasladada la capital a La Habana. Con el aumento de vecinos en las villas y ciudades se celebran festividades religiosas, como la fiesta del corpus, que dan origen al teatro cubano (se nota que Carpentier dialoga con la obra de José Juan Arrom). Con la economía de plantación crece la población de origen africano. A partir de un método comparativo, el autor trata de demostrar que las danzas consideradas en su época de origen andaluz guardan un parentesco sorprendente con las ejecutadas en África. Aparece el debate sobre el origen del tango.
III. Esteban Salas	Se narra el encuentro de Carpentier con las partituras del maestro Esteban Salas. El autor de <i>La música en Cuba</i> analiza con detenimiento la obra del músico para sostener su tesis sobre una tradición poderosa que proviene de la música para los oficios religiosos. Algunas de las obras encontradas por Carpentier son: <i>Misa de réquiem</i> , <i>Misa en fa</i> y treinta villancicos. No se sabe la fecha de nacimiento de Salas, solamente que nació en La Habana. Murió en Santiago en el año de 1803.
IV. El salón y el teatro a finales del siglo XVIII	Crecimiento de la economía basada en la plantación azucarera. Los negocios de azúcar en-

	<p>gendraron carrozas. Las carrozas sirvieron para que las élites fueran al teatro. En octubre de 1776 se funda en La Habana el <i>Teatro principal</i>, donde se ejecutaban óperas, conciertos y tonadillas. Comienza a establecerse una cultura musical en las ciudades más importantes.</p>
<p>V. Una conjura en la catedral de la Habana</p>	<p>Tras la muerte de Esteban Salas (1803) quedó vacante la plaza de maestro de Capilla en Santiago. Hace su aparición Juan Nepomuceno Goetz, músico alemán muy sólido formado en la Universidad de Viena. Una carta al cabildo en la cual este músico se ofrece a ocupar la plaza en la catedral provoca una reacción belicosa por parte del músico santiaguero Francisco Hierrezuelo, alumno de Salas. Para evitar mayores tensiones se niega el puesto tanto a Goetz como a Hierrezuelo y Juan París pasa a ser el maestro de capilla de aquella catedral. Nepomuceno Goetz ofrece sus servicios en la catedral de La Habana provocando malestar entre los músicos criollos deseosos de hacerse con el mismo puesto: Joaquín Gavira y Rondón, José Francisco Rensoli y Juan Pagueras. Finalmente, Goetz es expulsado, luego de una conspiración organizada por los músicos cubanos para sabotearlo. Estos acontecimientos son importantes para Carpentier porque «ofrece cuatro retratos típicos de los maestros y ejecutantes que entonces había en América y a los que debemos, en fin de cuentas, la formación de nuestra cultura musical» (<i>LMC</i>, p. 108).</p>
<p>VI. Introducción de la contradanza</p>	<p>Ocupación de la parte occidental de la isla de Santo Domingo a manos de colonos franceses. España cede ese territorio a Francia en 1697 en el Tratado de Ryswick. Se anima la cultura musical en <i>Saint Domingue</i>, se fundan teatros y salones. Con los franceses, la contradanza se pone de moda en el Caribe.</p> <p>Estalla la revolución de esclavos en Bois Caiman, la noche del 14 de agosto de 1791. Muchos fugitivos alcanzan las costas de Santiago de Cuba. Con los colonos franceses llegaron también los negros esclavos y libres de Haití. La contradanza arrancaba un proceso de mestizaje cultural hasta convertirse en una base fundamental de la música nacional cubana. En este capítulo, Alejo Carpentier demuestra que la forma peculiar de la danza caribeña se debe a la presencia de los negros al introducir el valor</p>

	del cinquillo.
VII. Los negros	Luego de los acontecimientos revolucionarios en Haití, la isla de Cuba pasa a ser la mayor proveedora de azúcar en el mundo. Por tanto, crece la masa de población compuesta por esclavos negros. Por otra parte, a lo largo del siglo XIX aumenta la población de negros manumisos que han alcanzado su libertad. Muchos de ellos se dedican al oficio de la música. Intelectuales como José Antonio Saco registraron la enorme presencia de los negros en el arte musical. Por las disposiciones discriminatorias que impedían a los negros participar en la música de la iglesia, la mayoría se dedicó a animar los bailes de salón, acelerando el proceso de transculturación entre la música popular europea (la contradanza) y modalidades de interpretación en el tempo de origen africano (el cinquillo y el ritmo de tango).
VIII. Inicios del siglo XIX	Comienza la moda de la romanza sentimental y de la ópera italiana. La tonadilla escénica entra en decadencia en la primera mitad del siglo XIX y las compañías italianas hacen su aparición. Bellini, Donizetti, Mercadante y Meyerbeer hacen su aparición, barriendo a los compositores del siglo XVIII.
IX. Antonio Raffelin—Juan París	Se narra la vida y obra de dos músicos cubanos del siglo XIX que permanecieron fieles a la forma clásica, manteniendo una línea de continuidad con la tradición hallada en Esteban Salas. Antonio Raffelin nació en La Habana en 1796 y murió cerca de Marianao en 1882. Fue quizás el primer músico cubano que compuso verdaderas sinfonías. Carpentier pudo analizar su <i>Sinfonía en sol</i> . Juan París nació en Santiago en 1759 y murió en esa misma ciudad en 1845. Fue el continuador de la escuela de Salas en la catedral de Santiago. París fue un formador de músicos en su ciudad. Imponía el aprendizaje de obras de Porpora, Pergolesi, Paisiello, Cimarosa, Haydn y Cherubini. Las obras encontradas por Carpentier son <i>Misa a tres, con violines, falutas y bajo</i> y un <i>Villancico de Kalenda</i> .
X. Saumell y el nacionalismo	Vida y obra de Manuel Saumell. Este músico nació en 1817 en La Habana y murió en 1870

	<p>en la misma ciudad. Fue un músico de origen humilde, pero logró ser alumno de Juan Federico Edelmann. Con Saumell, de acuerdo con Carpentier, nació la idea del nacionalismo. Hacia 1839, cuando estaba perdidamente enamorado acometió una gran empresa: la composición de una ópera nacional. El argumento se basaría en <i>Antonelli</i>, de José Antonio Echeverría. Debido a la falta de un mecenas, Saumell abandonó su proyecto musical y se dedicó de lleno a la contradanza. En obras como <i>Recuerdos tristes</i>, <i>Lamentos de amor</i>, <i>La Matilde</i>, <i>La Tedezco</i>, <i>La suavcita</i>, se encuentran fijados los caracteres del danzón, la habanera, la clave, la guajira y la criolla.</p>
<p>XI. Espadero, el romántico</p>	<p>Vida y obra de Nicolás Ruiz Espadero. El músico romántico nació en La Habana en 1832 y murió en 1890. Trabó una entrañable amistad con Luis Moreau Gottschalk, quien le ayudó a difundir su obra en París y Nueva York. Ambos, Espadero y Gottschalk, estuvieron apegados a las modas de la época: la <i>fantasía brillante</i>, la <i>paráfrasis de concierto</i>, el <i>capricho</i>, etc. En este capítulo emerge el Carpentier neoclásico que critica duramente la obra de Espadero por reproducir las modas europeas. Considera importante presentar la obra de Espadero para mostrarle a los músicos lectores lo que no deben hacer. «Cuando escribió su célebre <i>canto del esclavo</i>, lo que compuso, en realidad, fue el <i>canto del esclavista</i>» (LMC, p. 206). En este capítulo aparece el pasaje en que Gottschalk, seducido por el folklore de los negros, organiza un festival en el <i>Teatro Tacón</i>. Convoca a los músicos profesionales de la época: Espadero, Saumell, Desvernine, Cervantes, Edelmann, Laureano Fuentes para que ejecuten el piano. La composición de Gottschalk constaba de cuarenta pianos, se titulaba <i>Una noche en el trópico</i>. Pero había un hecho interesante: para la percusión se trasladó de Santiago a La Habana al rey del cabildo de los negros franceses. En este acontecimiento, Carpentier, Amdeo Roldán y Alejandro García Caturla hacían recaer una tradición afrocubana de la cual se sentían herederos.</p>
<p>XII. Ignacio Cervantes</p>	<p>Vida y obra de Ignacio Cervantes. Nació en La Habana en 1847; murió en 1905. Cervantes es para Carpentier el músico más importante del</p>



	<p>siglo XIX. Estudió en París, en el Conservatorio imperial. Fiel a una tradición clásica, ejecutó obras <i>sonatas</i> de Beethoven, así como <i>preludios</i> y <i>fugas</i> de Bach. Fue alumno de Nicolás Ruiz Espadero, pero se distanció de su estilo. Cervantes dejó composiciones de catadura clásica como su <i>Sinfonía en do</i> o su <i>Scherzo Capriccioso</i>. Sin embargo, su obra más famosa está conformada por sus <i>danzas</i>, donde incorporó algunos ritmos negros como el tango y la conga. Como las danzas noruegas de Grieg, Cervantes puso el acento nacional en sus <i>danzas cubanas</i>. Para Carpentier este músico fue el Villalobos del siglo XIX, adelantándose varios años en su concepción estética.</p>
<p>XIII. Los bufos cubanos</p>	<p>Breve historia del teatro bufo del siglo XIX. Luego de la decadencia de la tonadilla escénica, donde se ejecutaban zarzuelas para acompañar las presentaciones, autores como Francisco Covarrubias, el padre del teatro bufo, y José Agustín Millán comenzaron a utilizar personajes y asuntos «criollos» en sus obras de teatro. Desde 1812 Covarrubias comenzó a llenar la escena de guajiros, monteros, carreteros, peones y otros tipos populares de la isla. Pero fue José Crespo y Orbón, a mediados del siglo XIX, el responsable de llevar los negros a la escena. En su <i>Boda de Pancho Jutía</i> y <i>Canuto Raspadura</i>, los personajes principales eran los negros de nación y los llamados «negros catedráticos».</p> <p>La presentación de personajes locales contribuyó a transformar la música del teatro bufo. Cuando se quería aludir al segmento negro de la población, se recurría a las formulas rítmicas captadas en el ambiente de la época. La mayoría de las veces se imitaba la música de las comparsas. El Cocoyé oriental fue un motivo que sirvió para referir a los «negros franceses».</p>
<p>XIV. Laureano Fuentes—Gaspar Villate</p>	<p>Vida y obra de Laureano Fuentes y Gaspar Villate, músicos continuadores de la tradición clásica en Santiago y La Habana respectivamente. Fuentes nació en Santiago en 1825 y murió en 1898 en su ciudad natal. Fue alumno de Juan París y fundó la <i>Academia de música de Santa Cecilia</i> y <i>La Academia de Apolo</i>. Dejó un gran número de obras religiosas, <i>Misa de difuntos</i>, dos <i>Requiems</i>, un <i>Responso</i>, un <i>Stabat Mater</i>. Fue el primer músico en compo-</p>

	<p>ner una ópera en la isla (<i>La hija de Jefté</i>) y también el primero en componer un poema sinfónico (<i>América</i>).</p> <p>Gaspar Villate nació en La Habana en 1851; murió en París en 1891. Fue un hombre mayormente dedicado al teatro. En 1879 escribió la música de <i>La Czarine</i>, sobre un libreto de Armand Sylvestre. En 1885, estrenó en el <i>Teatro Real de Madrid</i> su ópera <i>Baltazar</i>, inspirada en el drama de Gertrudis Gómez de Avellaneda.</p>
XV. Época de transición	<p>Aparecen músicos como José Mauri (1856-1937) y Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), quienes son, para Carpentier, los músicos que representan un puente entre el romanticismo del siglo XIX a la música moderna del XX.</p>
XVI. Afrocubanismo	<p>Se presenta un panorama sobre la tradición musical de los descendientes africanos. Descripciones sobre los toques de los ñañigos, bantús y yorubas. Se describe el arsenal de percusiones de esta tradición compuesta por instrumentos como el <i>bencomo</i>, el <i>cosillemará</i>, el <i>bonco enchimilla</i>, los tambores <i>batás</i>, el <i>cajón</i>, la <i>marímbula</i>, el <i>güiro</i>, los <i>econes</i>.</p> <p>Aparecen citadas las obras de Fernando Ortiz, Arthur Ramos, Jacques Roumain, Israel Catellanos, entre otros.</p>
XVII. Amadeo Roldán—Alejandro García Caturla	<p>Carpentier narra los detalles sobre el origen, evolución y muerte del movimiento afrocubano en música. Su adhesión al minorismo y a las manifestaciones políticas contra el gobierno de Gerardo Machado, así como la importancia que tuvo para su generación la vanguardia europea y, sobre todo, la música de Ígor Stravinsky.</p> <p>Se presenta la vida y obra de Roldán y Caturla. Amadeo Roldán nació en París en 1900 y murió en 1939. Estudió en el conservatorio de Madrid y fue alumno de Conrado del Campo. Llegó a Cuba en 1919. Cuando se fundó la Orquesta filarmónica, en 1922, Roldán ocupó la plaza de violín concertino. Entre sus composiciones más destacadas se encuentran <i>Liturgia negra</i>, <i>Obertura sobre temas cubanos</i>, <i>Los tres pequeños poemas</i>, <i>La rebambaramba</i>, y <i>El milagro de Anaquillé</i>, en colaboración con Alejo Carpentier.</p> <p>Alejandro García Caturla nació en Remedios</p>

	<p>en 1906 y murió asesinado en La Habana, en 1940. Fue alumno de Nadia Boulanger y Pedro San Juan. Dejó una obra considerable, la mayor parte en la órbita estética del afrocubanismo: <i>Tres danzas para orquesta, Bembé, Yamba-O, La rumba, Obertura cubana</i>. Escribió un gran número de obras para voz y piano, con poemas de Nicolás Guillén.</p> <p>En este capítulo surge, además, la polémica en torno de la música nacionalista. Nuevamente Carpentier defiende la presencia de la tradición africana en la música cubana, tanto culta como popular.</p>
<p>XVIII. Estado actual de la música cubana</p>	<p>Se describe la obra de los músicos contemporáneos de Carpentier: José Ardévol y el <i>Grupo renovación</i>. Aparecen los nombres de Julián Orbón, Hilario González, Harold Gramatges, Gisela Hernández, Gilberto Valdés y Pablo Ruiz Castellanos. Se habla del grave peligro que representa la industria cultural norteamericana para la música tradicional de Cuba.</p>

## Bibliografía

### OBRAS DE ALEJO CARPENTIER

- Alejo Carpentier, «Cuban magic», en *Transition*, núm. 20, verano de 1930, pp. 284-390.
- , *Viaje a la semilla*, La Habana, Úcar y García, 1944.
- , *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967.
- , *La música en Cuba* [1946], 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- , *O.C.*, T. I, México, Siglo XXI, 1983.
- , *O.C.*, T. II, México, siglo XXI, 1983.
- , *Ese músico que llevo dentro*, *O. C.*, T. XII, México, Siglo XXI, 1987.
- , «Del folklorismo musical» [1957], en *Ese músico que llevo dentro*, Madrid, Alianza, 2007.

### GENERAL

- ALBÓNICO, Aldo, «Anacaona, reina de Jaraguá, en las crónicas del descubrimiento y en la literatura ochocentista», en *Caribana*, Núm.1, Roma, Bulzoni Editore, 1990, p. 13-23. En línea: [http://users.unimi.it/caribana/essays/caribana\\_1/ALBONICO\\_pdf.pdf](http://users.unimi.it/caribana/essays/caribana_1/ALBONICO_pdf.pdf)
- ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, 1ª ed. en español, traducción de Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ARDÉVOL, José, «Agua Clara en el caracol del oído», revista *Espuela de Plata*, La Habana, UCAR, GARCÍA y CÍA, agosto-septiembre de 1939, p. 9-13.
- , «Posición del compositor cubano actual» [1945] en *Música y revolución*, La Habana, UNEAC, 1966.
- ARREDONDO, Alberto, *El negro en Cuba*, La Habana, Alfa, 1939.
- ARROM, José Juan *Historia de la literatura dramática cubana*, Yale University, 1944.

ASCHE, Charles Bryon, *Cuban Folklore Traditions and Twentieth Century Idioms in the Piano Music of Amadeo Roldán and Alejandro García Caturla*, DMA tesis, University of Texas at Austin, 1983.

ATTALI, Jacques, *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI, 1995.

BACHILLER Y MORALES, Antonio, *Cuba primitiva. Origen, lenguas, tradiciones e historia de los indios de Las Antillas mayores y Lucayas*, La Habana, Librería de Miguel de Villa, 1883.

BIRKENMAIER, Anke, *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2006.

BOAS, Franz, "El prejuicio racial", en *Ultra: cultura contemporánea*, Núm. 4, La Habana, 1938 pp. 538-543.

BOBES, Velia Cecilia, «Cuba y la cuestión racial», *Perfiles latinoamericanos*, núm. 8, enero junio de 1996.

BUENO, Salvador, *Costumbristas cubanos del siglo XIX*, Barcelona, Ayacucho, 1985.

CASTELLANOS, Jorge e Isabel Castellanos, *Cultura Afrocubana*, T. III, Miami, Universal, 1992.

—, *Pioneros de la etnografía cubana*, Miami, Universal, 2003.

CASTELLANOS, Israel, «Instrumentos musicales de los afrocubanos», en *Archivos del Folklore Cubano*, Vol. II, Núm. 3, La Habana, octubre de 1926, pp. 197-208.

CHACÓN Y CALVO, José María, *Romances tradicionales* [1914], México, Frente de Afirmación Hispanista, 2001.

—, «Cuestionario de literatura popular cubana», *Archivos del folklore cubano*, Vol. I, núm. 1, La Habana, Imprenta del siglo XX, 1924, pp. 9-37.

CORONIL, Fernando, «La política de la teoría: el Contrapunteo Cubano de la Transculturación», en Liliana Weinberg (coordinadora), *Estrategias del pensar*, T.I, México, UNAM, 2010.

CLOUGH, Joshua, *Exile and Ethnography: Jacques Roumain and the Problem of Place in Haitian National Thought; 1927-1944*, New York, CUNY City College Academic Works, 2014.

COURLANDER, Harold, *Haiti Singing*, Chapel Hill, The University of Carolina Press, 1939.

DÍAZ-MÁS, Paloma, «El romancero hispánico: riqueza y variedad, tradición e innovación» en *Romancero*, Barcelona, Crítica, 2006.

- ESPINOZA, Aurelio M., «La ciencia del folklore», en *Archivos del Folklore Cubano*, Vol. III, núm. 4, La Habana, octubre-diciembre de 1928, pp. 1-15.
- FUENTES MATONS, Laureano, *Las artes en Santiago de Cuba* [1893], ed. de Abelardo Estrada, La Habana, Letras Cubanas, 1981.
- FRANK, Waldo, *The Re-discovery of America*, New York y Londres, Scribner's, 1929.
- GARCÍA CARRANZA, Araceli, *Biobibliografía de Alejo Carpentier*, La Habana, Letras Cubanas, 1984.
- GÓMEZ, Zoila y Victoria Eli, *Música Latinoamericana y caribeña*, La Habana, Pueblo y Educación, 1995.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover, Ediciones del Norte, 1987.
- , *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 2004.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio, *El romancero en América*, Madrid, Síntesis, 2003.
- GROUT, Donald Jay, *Historia de la Música Occidental Vol.2*, ed. española de León Mames, Madrid, Alianza, 1988.
- GUILLÉN, Nicolás, *Prosa de prisa 1929-1972*, Vol. I, La Habana, Arte y Literatura, 1975.
- HOBBSAWM, Eric, *La invención de la tradición*, traducción de Omar Rodríguez, Barcelona, Crítica, 2002.
- HOLMAN BENTLEY, William, *Dictionary and Grammar of the Kongo Language, spoken at San Salvador, the Ancient Capital of the Old Kongo Empire, West Africa*, London, Trubner and Co., 1886.
- HURBON, Laënc, *El bárbaro imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- JAHN, Janheinz, *Muntu: Las culturas neoafricanas* [1958], 1ª ed. en español, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- LACHATAÑERÉ, Rómulo, «El sistema religioso de los lucumís y otras influencias africanas en Cuba», *Estudios Afrocubanos*, Vol. III, Núm. 1-4, pp. 27-38.
- LAURIÈRE, Christine, «Paul Rivet hombre político y fundador del Museo del Hombre», *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 44, núm. 2, julio-diciembre, 2008, p. 481-507. En línea <http://www.redalyc.org/pdf/1050/105012451008.pdf>
- LEÓN, Argeliers, «Of the Axle and the Hinge: Nationalism, Afro-Cubanism, and Music in Pre-Revolutionary Cuba», en Manuel Peter, *Essays on Cuban music: North American and Cuban perspectives*, Lanham, University Press of América, 1991, pp. 267-282.
- MALINOWSKI, Bronislaw, *The dynamics of the culture. An Inquiry into Race Relations in Africa*, ed. Phyllis M. Kaberry, New Haven, Yale University Press, 1945.

MARZAL, Manuel, *Historia de la Antropología, Vol. II, Antropología Cultural*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Quito, 1996.

MENÉNDEZ PIDAL, «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española» [1921], en *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.

—, *Los romances de América y otros estudios*, 5ª ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948.

MOORE, Robin D., *Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en La Habana. 1920-1940*, Madrid, Colibrí. 2001.

MUGUERCIA, Alberto, *Teodora Ginés, ¿Mito o realidad histórica?*, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, núm. 8, septiembre-diciembre, 1971, pp. 53-85.

MULLER BERGH, Klaus, «Alejo Carpentier: autor y obra en su época», *Revista iberoamericana*, Vol. XXXIII, Núm. 63, enero-junio de 1967, pp. 9-36.

—, *Alejo Carpentier: estudio biográfico crítico*, Madrid, Las Américas, 1972.

—, *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos*, t. II, *Caribe. Antillas Mayores y Menores*, Madrid, Iberoamericana, 2000.

OLIVER, José R., *Caciques and Cemí idols, The Web Spun by Taíno Rulers between Hispaniola and Puerto Rico*, Alabama, The University of Alabama Press, 2009.

ORTIZ, Fernando, *Hampa Afro-cubana. Los negros brujos (Apuntes para un estudio de etnología criminal)*, Madrid, América, 1906

—, *Los Cabildos afrocubanos* [1921], La Habana, Ciencias Sociales, 1992.

—, «Martí y las razas» [1934], *Etnia y Sociedad*, prólogo y notas de Isaac Barreal, La Habana, Ciencias Sociales, 1993.

—, *La música afrocubana* [1934], Madrid, Biblioteca Júcar, 1975

—, *Historia de la Arqueología Indocubana*, La Habana, Imprenta Cultural SA, 1935.

—, «Brujos o Santeros», *Estudios Afrocubanos*, Vol. III, núm. 1-4 1939, pp. 85-90.

—, *Los factores humanos de la cubanidad*, Molina y Cía, 1940.

—, *El Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* [1940], ed. Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra, 2002.

—, *La africanía de la música folklórica*, La Habana, Cárdenas y Cía., 1950.

ORTIZ GARCÍA, Carmen, «Cultura popular y construcción nacional: la institucionalización de los estudios del folklore en Cuba», *Revista de Indias*, 2003, vol. LXIII, núm. 229, pp. 695-736.

- PALERM, Ángel, *Introducción a la teoría etnológica*, 3ª ed. México, Universidad Iberoamericana, 1997.
- PANÉ, Ramón, *Relación acerca de las antigüedades de los indios: el primer tratado escrito en América*, ed. José Juan Arrom, México, Siglo XXI, 1985.
- PARSONS, Elsie C., «El culto de los espíritus», *Archivos del Folklore Cubano*, Vol. IV, núm. 3, La Habana, julio a septiembre de 1929, pp. 194-205.
- PAVEZ OJEDA, Jorge, «El retrato de los negros brujos»: Los archivos visuales de la antropología afrocubana (1900-1920), *Aisthesis*, núm. 46, diciembre 2009, pp. 83-110.
- PÉREZ BEATO, Manuel, «Los primeros días del teatro cubano», *El curioso americano*, La Habana, año 6, núm. 1, julio-agosto de 1927, pp. 26-29.
- PRICE-MARS, Jean, *Así habló el tío*, trad. Virgilio Piñera, prólogo de René Depestre, La Habana, Casa de las Américas, 1968.
- QUINTERO RIVERA, Ángel G., *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, México, Siglo XXI, 2011.
- RAMA, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.
- RAMOS, Arthur, *As Culturas Negras no Novo Mundo*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1937.
- RAMSEY, Kate, «Prohibition, persecution, performance. Anthropology and the penalization of vodou in mid-20th-century», *Gradhiva*, Núm. 1, diciembre 2008, pp. 165-179. En línea <http://gradhiva.revues.org/352>
- REYES, Alfonso, «Discurso por Virgilio» [1933], en *O. C.*, T XI, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- , «Posición de América», en *O.C.*, T XI, México Fondo de Cultura Económica, 1997.
- RODRÍGUEZ, Emilio Jorge *Crónicas Caribeñas*, La Habana, Letras Cubanas, 2012.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, «La nueva novela latinoamericana», *Actas del tercer congreso internacional de Hispanistas*, El Colegio de México, 1970.
- ROUMAIN, Jacques, *Le sacrifice du tambour Assoto(r)*, Port-au-Prince, Impr. de l'Etat, 1943.
- SACO, José Antonio, *Colección de papeles científicos, históricos, políticos y de otros ramos sobre la Isla de Cuba*, T. III, Editorial Nacional de Cuba, 1963.
- SALAZAR, Adolfo, «La obra musical de Alejandro García Caturla», en *Revista América*, Vol. XI, núm. 31, 1938, pp. 5-23.
- SAID, Edward, *Cultura e imperialismo*, trad. Nora Catelli, Barcelona, Anagrama, 1996.



SCHMIDT, Hans, *The United States Occupation of Haiti, 1915-1934*, New Jersey, Rutgers University Press, 1995.

SÁNCHEZ DE FUENTES, Eduardo, *El folk-lor en la música cubana*, La Habana, Siglo XX, 1923.

«Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero» [1927], en *Clave*, segunda época, núm. 1, año 12, La Habana, 2010, pp. 3-27.

*Folklorismo. Artículos, notas y críticas musicales*, La Habana, Molina y Compañía, 1928.

SLODOWSKA, Elzbieta, *Espectros y espejismos. Haití en el imaginario cubano*, Madrid, Iberoamericana, 2009.

STABB, Martin, *América Latina en busca de una identidad: modelos del ensayo ideológico hispanoamericano, 1890-1960*, Caracas, Monte Ávila, 1967.

UGALDE, Sergio, *La poética del Cimarrón*, México, Tierra Adentro, 2007.

URFÉ, Odilio, «La música y la danza en Cuba», en Manuel Moreno Fragnals (relator), *África en América*, México, Siglo XXI, 1977.

VADILLO, Alicia E., *Santería y vodú: sexualidad y homoerotismo: caminos que se cruzan sobre la narrativa cubana contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

VEGA, Carlos, *Danzas y canciones argentinas: teorías e investigaciones; un ensayo sobre el tango*, Buenos Aires, G. Ricordi, 1936.

—, *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, Losada, 1944.

—, *Música sudamericana*, Buenos Aires, Emecé, 1946.

WHITE, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, trad. Stella Mastrangelo, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

WILLIAMS, Eric, *Capitalismo y esclavitud*, trad. Martin Gerber, Madrid, Traficantes de sueños, 2011.