

Modernidad y latinoamericanismo en Alejo Carpentier. Despliegues de un nacionalismo-internacionalista en *La música en Cuba*

Renata Pontes

Pontificia Universidad Católica de Chile

Recibido: 01/12/2014 • Aprobado: 12/12/2014

RESUMEN

En este acercamiento a *La música en Cuba* de Alejo Carpentier —una historiografía alternativa sobre la conformación, desde los orígenes, del «folklore sonoro cubano»— propongo la discusión sobre este libro y los presupuestos del *latinoamericanismo* que pone en evidencia. Uno de los puntos neurálgicos de mi argumento es la inscripción de Carpentier en su contexto histórico y los reflejos de la «modernidad» en su proyecto intelectual. Así como en su literatura, en este escrito resuena su concepción del tiempo, el concepto de lo real maravilloso y la defensa del barroquismo, relacionados con las características propias de América Latina. No obstante, su posición sobre las tareas del escritor latinoamericano ganó acento particular cuando la música —tan central en su vida y en su obra— se convirtió en el principal elemento para forjar la nacionalidad. Este libro, que propone la música como la médula de la *originalidad* de la cultura cubana y, por lo tanto, como el único arte capaz de proyectar «universalmente» la misma, también permite analizar el papel que cumplen los intelectuales en una época en la que la literatura —como aseguró Ángel Rama— «asumía un puesto central dentro de las fuerzas componentes de la cultura del país o de la región».

Palabras clave: modernidad, latinoamericanismo, vanguardismo, nacionalismo



RESUMO

Nesta aproximação a *La música en Cuba* de Alejo Carpentier – una historiografía alternativa sobre a conformação, desde sua origem, do “folclore sonoro cubano” – propomos discutir o caráter desse livro e os pressupostos do *latinoamericanismo* que põe em evidência. Um dos pontos nevrálgicos de nosso argumento é a inscrição de Carpentier em seu contexto histórico e os reflexos da “modernidade” em seu projeto intelectual. Como na sua literatura, neste escrito é possível perceber as ressonâncias de sua concepção do tempo, do conceito do real maravilhoso e a defesa do barroquismo, relacionados às características próprias da América Latina. No entanto, sua posição sobre as tarefas do escritor latino-americano ganha um tom particular quando a música – tão central em sua vida e obra – se converte no principal elemento para forjar a nacionalidade. Este livro, que propõe a música como a medula da *originalidade* da cultura cubana e, por tanto, a única arte capaz de projetar “universalmente” a mesma, também permite analisar o papel cumprido pelos intelectuais em uma época em que a literatura – como assegura Ángel Rama – “assumia um posto central dentro das forças componentes da cultura do país ou da região”.

Palavras chaves: Modernidade, latinoamericanismo, vanguardismo, nacionalismo

[El movimiento modernizador] es la (incierto) certeza de que no hay dogma, no hay fundamento absoluto que proscriba la duda y la innovación.

Néstor García Canclini

Alejo Carpentier definió *La música en Cuba* como «la historia de la música cubana, primera que se escribe» (2004, p. 8). Sin pretensión de agotar el tema, este libro, según su autor, «logra establecer la continuidad del desarrollo de la música y de la cultura musical cubanas, desde sus primeras manifestaciones» (p. 9), convirtiéndose en un punto de partida para las personas estudiosas del asunto. No obstante, sobre su proposición documental, las primeras líneas del prefacio hacen dudar de la (de)limitación del estudio a una «información básica», una «visión panorámica», un «enfoque general» acerca de la música, como sugirió su autor:

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

La abundante adjetivación introduce, categóricamente, el argumento y el procedimiento narrativo del relato. El punto neurálgico de *La música en Cuba* es la excepcionalidad del material sonoro que, internamente, cumple el papel de definir la nacionalidad; y, externamente, es capaz de «universalizar» su cultura. Al mismo tiempo, como también se hace notar, la afirmación de la *originalidad* o la *autenticidad* de la música cubana parte del reconocimiento de cierta carencia del aporte indígena y de las otras artes. Desde las primeras páginas del libro se destaca la imbricación entre el *qué* y el *cómo decir eso*. Empero, sabiendo la atención que le prestaba Carpentier a los problemas del lenguaje y conociendo sus innumerables declaraciones sobre la novela y las tareas del escritor latinoamericano —parte ineludible de su proyecto intelectual—, ¿por qué en este relato esta característica es tan fundamental? La supuesta neutralidad y la constante afirmación documental es un punto clave en esta narración. Su carácter historiográfico le asegura legitimidad y termina desplegando la polifonía del texto. La correspondencia entre forma y contenido asegura la reinterpretación de la cultura cubana y, por extensión, de la latinoamericana. A más de medio siglo de su primera publicación, en 1946, este escrito pone en marcha un sentido de *latinoamericanismo*.

La relación con la modernidad

El papel de Alejo Carpentier en la lucha por el poder simbólico es, en la actualidad, incontestable. Su proyecto intelectual opera en su discurso y la construcción de una identidad «auténticamente latinoamericana» es un objetivo tanto estético como político. En su actuación uno de los puntos fundamentales es la forma en la que se cruzan, dialécticamente, las especificidades de su latinoamericanismo y las teorías que determinan la epistemología occidental. En este sentido, *La música en Cuba* pone en evidencia la crisis del lenguaje como forma absoluta de representación, uno de los cambios que se produce en el umbral de la modernidad, como identificó Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966). Se manifiestan, en el relato, los cambios «del orden a partir del cual pensamos» y la transformación del «sistema de positividad» abre la grieta para la afirmación de un relato híbrido en el que ya no es posible definir de manera rigurosa un «orden de las cosas». Siendo así, en su forma y contenido, *La música en Cuba* no se sostiene en estrictas semejanzas y diferencias y revela que cualquier intento de clasificación implica vacilación y un profundo empirismo. Al mismo tiempo, la historiografía de Carpentier problematiza la idea de *cómo decir* un discurso historiográfico. La incisión de la ficción en la «objetividad» del relato es radical y no expresa solamente el fracaso de la separación del lenguaje en categorías. El «cientificismo» en *La música en Cuba* está construido de manera ficcional. La aparición de la partitura del *Son de Ma'Teodora* explica toda la historia de la música cubana: «Por fortuna hemos sido providencialmente

favorecidos por el *hallazgo del documento musical*, de la partitura, cuya carencia hubiera reducido un libro de esta índole a la dimensión de una *simple crónica* [las cursivas son mías]» (Carpentier, 2004, p. 7). Frente a esta afirmación surge la pregunta: ¿Proponer una partitura musical como metáfora de la historia de la música (y de la cultura) cubana no es una hipótesis extremadamente ficcional? La dialéctica entre los dos discursos es un procedimiento narrativo. La constante remisión a este documento musical —que legitima la historia y el relato de la historia de Carpentier— es, asimismo, el principal recurso literario de *La música en Cuba*. Además, si al principio del libro el tono especulativo ya es identificable, más adelante el empirismo entra en escena y toda la narración parece culminar en el estado límite de la palabra en que lo real (maravilloso) se pone en evidencia. Finalmente, el «descubrimiento» de Carpentier refuerza el despliegue del relato hacia sí mismo: la revelación se refiere a la «verdad» de la música cubana y, al mismo tiempo, del propio texto.

La dialéctica con su proyecto intelectual

Como lo indicó Anke Birkenmaier, si por un lado «hay que ver la belleza convulsiva de Breton y lo real maravilloso de Carpentier, a pesar de sus diferencias, en el contexto moderno de crisis general en la relación del individuo con la realidad y la búsqueda de la epifanía en la literatura» (2006, p. 137); por otro se nota una clara distinción, por parte de Carpentier, entre el mundo europeo y el latinoamericano. En una de las correspondencias más estudiadas en la obra de Carpentier, su relación con el Surrealismo, se explicita esta dualidad. La noción de lo *real maravilloso*, motivada por este sentimiento de defraude frente al momento histórico, se diferencia, claramente, de la persecución de lo maravilloso por los surrealistas, ya que la noción de Carpentier está marcada por la comprensión de que lo mágico, en América Latina, es parte de la historiografía. En la conferencia *Lo barroco y lo real maravilloso* (1975) Carpentier aseguró que, mientras el Surrealismo buscaba lo maravilloso en los libros, a través de retóricas prefabricadas, «lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano» (Carpentier, 2007, p. 148). Como bien se sabe, para Carpentier esta confrontación con lo nuevo en la realidad latinoamericana impone la necesidad de renovar el lenguaje. El escritor, en la tarea de revelar este mundo, de describir las nuevas cosas que se presentaban ante sus ojos, debió apelar al barroquismo. Apoyado en la defensa de Eugenio D'Ors, del barroco como constante humana, Carpentier asoció el concepto a la pulsión creadora, que regresa cíclicamente en las manifestaciones literarias, plásticas, arquitectónicas o musicales. El barroco, para Carpentier, es un arte que teme al vacío, a las ordenaciones geométricas y apela al adorno enriquecedor. El

barroquismo, además, significa una actitud estética que niega la mimesis. Y así como trastrueca el concepto de *barroco*, transforma la idea de lo *clásico*: «Luego lo clásico es lo académico, y todo académico es conservador, observante, obediente de reglas; luego enemigo de toda innovación, de todo lo que rompe con las reglas y normas» (Carpentier, 2007, p. 128). Si el espíritu barroco es siempre innovador, lo maravilloso también se interpreta desde esta lógica: «Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso» (2007, p. 143). Al mismo tiempo, apelando a las dos nociones, se expresa la dialéctica entre posturas éticas y estéticas tan característica en Carpentier. Siendo así, lo barroco y lo maravilloso están relacionados con un devenir revolucionario:

El academismo es característico de las épocas asentadas, plenas de sí mismas, seguras de sí mismas. El barroco, en cambio, se manifiesta donde hay transformación, mutación, innovación; y no he de recordarles a ustedes, que en vísperas de la Revolución Soviética, quien representa la poesía en Rusia es Vladimir Maiakovski, cuya obra es un monumento de barroquismo. Por lo tanto, el barroquismo siempre está proyectado hacia delante y suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo en la sociedad. Puede ser culminante como puede ser premonición (Carpentier, 2007, p. 138).

En América esta discusión conceptual se conecta con el problema étnico: «¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del Barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo» (2007, p. 142). A esta actitud estética, cargada de trasfondo político —como dijo en «La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo»: «Hablar, en América Latina, de la neutralidad de la cultura es un absurdo» (2007, p. 80)—, se ajusta su posición hacia la historia:

Arrastra el latinoamericano una herencia de treinta siglos, pero, a pesar de una contemplación de hechos absurdos, a pesar de muchos pecados cometidos, debe reconocer que *su estilo* se va afirmando a través de *su historia*, aunque a veces ese estilo puede engendrar verdaderos monstruos (2007, pp. 113-114).

La negación de la modernidad: «Avanzamos de espaldas, mirando hacia el pasado»

El epígrafe de *La música en Cuba*, de Igor Stravinsky, asegura: «Una tradición no es el testimonio de una época pasada, es una fuerza que anima la vida e informa al presente». A esta recuperación del pasado se acompaña la relativización de lo nuevo: «Fui “vanguardista”, como lo fueron tantos y tantos jóvenes de

mi generación. Todo “lo nuevo” me fascinaba, sin advertir, a veces, que no bastaba que algo fuese “nuevo” para que fuese bueno» (Arias, 1977, p. 17). Asimismo, Carpentier fue más allá de esta ponderación sobre la importancia del pasado y de lo que apunta al futuro. En su descripción del presente empezó a responder la constante pregunta sobre su concepto de historia como un círculo cerrado —en el que el ser humano siempre regresa al punto de partida después de luchar por alcanzar cosas— y la obsesión por el tiempo que se pueden extraer de sus libros:

El presente es adición perpetua. El día de ayer se ha sumado ya al de hoy. El de hoy se está sumando al de mañana. La verdad es que no avanzamos de frente: *avanzamos de espaldas, mirando hacia un pasado* que, a cada vuelta de la Tierra, se enriquece de veinticuatro horas añadidas a las anteriores. No somos —en cualquier tránsito de nuestras vidas— sino hechura de nuestro pasado. Lo que hacemos hoy no es, no puede ser, sino consecuencia de lo hecho hasta ahora — aunque un comportamiento, una decisión, inesperados, operen por proceso de reacción, negación o rechazo [las cursivas son mías] (Arias, 1977, p. 24).

Y dos opiniones sobre su concepción del tiempo son de extrema relevancia. Primero, la negación de la «modernidad» en el sentido que se le otorga, porque «el hombre es a veces el mismo en diferentes edades y situarlo en su pasado puede ser también situarlo en su presente» (Arias, 1977, p. 69). Segundo, la idea de que «América es el único continente donde distintas edades coexisten, donde un hombre del siglo veinte puede darse la mano con otro del Cuaternario o con otro de poblados sin periódicos ni comunicaciones que se asemeje al de la Edad Media» (1977, p. 67). Como se nota, si la delimitación del ser humano a su tiempo no es una verdad absoluta, en América Latina la sincronía entre los diversos períodos históricos se da de forma privilegiada. Coherente con esta posición, la elaboración del concepto de real maravilloso y de sus escritos *El reino de este mundo* (1949) y *La música en Cuba* —que ocurre casi simultáneamente— está inspirada en su visita a Haití, en 1943. En esta ocasión Carpentier —gracias al empirismo y a su fe en esta exaltación del espíritu ligada a la sensación de lo maravilloso— accedió, cotidianamente, a los acontecimientos insólitos que marcan la realidad latinoamericana. Al mismo tiempo, visitó el reino de Henri Christophe. Esta experiencia con el presente y el pasado «sortilégico» de Haití también le incitó a establecer una nueva relación con el tiempo en su escritura:

Vi la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles, americanos, recurrentes, *por encima del tiempo*, relacionando esto con aquello, el ayer con el presente. *Vi la posibilidad de traer ciertas verdades europeas a las latitudes que son nuestras actuando a contrapelo* de quienes, viajando

contra la trayectoria del sol, quisieron llevar verdades nuestras adonde, hace todavía treinta años, no había capacidad de entendimiento ni de medida para verlas en su justa dimensión [las cursivas son mías] (Carpentier, 2007, pp. 114-115).

La epifanía del son y una nueva historiografía

La recuperación del proyecto intelectual de Carpentier permite ratificar que, marcado por su contexto, el escritor fue, esencialmente, un representante de las preocupaciones estético-políticas latinoamericanas. Ahora, ¿cómo todo esto se relaciona con su estudio sobre la música cubana? Carpentier señaló, en el ensayo sobre la novela latinoamericana, que la mayor facultad que puede conferir una «cultura verdadera» es la facultad de pensar inmediatamente en otra cosa cuando se mira una cosa determinada. Esta enunciación pone en evidencia su idea problemática (e insistente) de que es posible definir la cultura y atribuirle una verdad. Empero, teniendo en cuenta esta nueva correspondencia que propuso el mismo Carpentier, considero que en su escrito sobre la música y la cultura cubana también se remite a otra cosa, más allá de lo que explicita la narración. *La música en Cuba revela modos de hacer* del latinoamericanismo; y en la lucha por el poder simbólico es tan relevante como los textos ficcionales de Carpentier. Este relato, sin dejar de ser documento historiográfico, cuenta con un alto valor literario, y los dos discursos se amalgaman en el propósito común que mencioné al principio: asegurar a la música el papel definidor de la cultura en la batalla por el nacionalismo y la universalización.

Por otro lado, la actitud de Carpentier en *La música en Cuba* corrobora la creencia en el empirismo. Alineando su posición teórica a su forma de narrar, el *estado límite de la palabra* evidencia la imposibilidad de describir verbalmente. La epifanía del son es, al mismo tiempo, la revelación de lo más *auténtico* de la música cubana:

En cierta oportunidad, en una fiesta de santería dada en la barriada de Regla, les oímos tocar una marcha y un llanto de considerable duración, que eran verdaderas piezas, completas, equilibradas, hechas sobre el desarrollo, dentro del *tempo*, de células rítmicas fundamentales. Pero debe señalarse que, en muchos casos, ese toque fundamental cobra la amplitud de un *modo rítmico*. En efecto: ¿cómo vamos a hablar de ritmo, propiamente dicho, cuando nos encontramos con una verdadera frase, compuesta de valores y de grupos de valores, cuya anotación excede el límite de varios compases, antes de adquirir una función rítmica por proceso de repetición? Cuando eso se produce —y es frecuente— estamos en presencia de un modo rítmico con acentos propios que nada tienen que ver con nuestras

nociones habituales del tiempo fuerte y del tiempo débil. El tocador acentúa tal o cual nota, no por razones de tipo escansional, sino porque así lo exige «la expresión tradicional» de un modo rítmico producido. ¡No por mera casualidad los negros suelen decir que «hacen hablar los tambores»!... Piénsese ahora en el desconcertante efecto de movimiento, de palpitación interior, que se desprende de la marcha simultánea de varios modos rítmicos, que acaban por establecer misteriosas relaciones entre sí conservando, sin embargo, una cierta independencia de planos, y se tendrá una remota idea del embrujo producido por ciertas expresiones de la percusión batá!... (Carpentier, 2004, p. 200).

Si la descripción de los *modos rítmicos* revela la dificultad de hablar de estos acentos en los criterios de la música occidental, sobre los cantos, que responden a usos y emociones diversas, confesó: «Inútil sería insistir sobre la riqueza sonora de este tipo de folklore» (2004, p. 201). Además, si a lo largo de *La música en Cuba* siguen operando algunas dicotomías entre *música seria* y *música negroide*, en la culminación del relato se produce una fisura que estimula el reconocimiento de otro saber musical, inspirado en otra tradición. Muchos años después, en su conocido ensayo «América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música» (2007), Carpentier formuló, de manera definitiva, la tesis de dos historiografías musicales: la europea y la latinoamericana. Sostuvo esta posición en afirmaciones fundamentales: «Cuando una música se nos muestra en “estado puro” de función ritual primigenia, no puede ser considerada todavía como música, puesto que ahí el significante responde a un significado debido a nociones que hemos perdido» (Carpentier, 2007, p. 259).

En el mismo ensayo llegó hasta las últimas consecuencias de este razonamiento: Así, la música fue música antes de ser música. Pero fue música muy distinta de lo que hoy tenemos por música deparadora de un goce estético. Fue plegaria, acción de gracia, encantación, ensalmo, magia, narración escandida, liturgia, poesía, poesía-danza, psicodrama antes de cobrar (por decadencia de sus funciones más bien que por adquisición de nuevas dignidades) una categoría artística (2007, p. 259).

Finalmente, su posición permite superar la polémica sobre el *ser* o *no ser folklore* que rebasan discusiones inútiles sobre el *ser* o *no ser sonoro*, como afirmó en el mismo escrito.

Complejidades de un nacionalismo «universalista»

Eu vi o mundo...começava em Recife

Cícero Dias

Título de un panel expuesto
en el Salón Revolucionario, 1931

Ángel Rama, en su ya clásico *Transculturación narrativa en América Latina* (1985), sostuvo que las culturas latinoamericanas, conformadas dialécticamente por la imposición colonizadora y la ineludible influencia de la civilización hispana, «nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconciliaron con su pasado ibérico» (p. 11). Más que la legítima búsqueda de enriquecimiento complementario respecto a otras naciones, los movió —de acuerdo con el mismo Rama— el deseo de independizarse de las fuentes primeras, «al punto de poder decirse que, desde el discurso crítico de la segunda mitad del XVIII hasta nuestros días, ésa fue la consigna principal: independizarse» (p. 11). Ese esfuerzo de independencia, para Rama, fue tan tenaz que desarrolló una literatura autónoma respecto a las peninsulares. No se trataba de invención insólita sin fuentes conocidas. Representaba cierto vínculo con varias literaturas extranjeras occidentales en un grado no cumplido por las literaturas-madres (Rama, p. 12). Paralelamente, la emancipación política pone estas mismas literaturas independientes en el cauce del principio burgués que alimentó al triunfante arte romántico: «La originalidad y la representatividad, ambas situadas sobre un dialéctico eje histórico» (p. 13). Y siguiendo a Rama:

Esa originalidad sólo podría alcanzarse, tal como lo postula Bello y lo ratificarán los sucesores románticos, mediante la *representatividad* de la región en la cual surgía, pues ésta se percibía como notoriamente distinta de las sociedades progenitoras, por diferencia de medio físico, por composición étnica heterogénea, y también por diferente grado de desarrollo respecto a lo que se visualizaba como único modelo de progreso, el europeo. La que fue la consigna inicial de Simón Rodríguez, «o creamos o erramos», se convirtió en Ignacio Altamirano en una misión patriótica, haciendo de la literatura el instrumento apropiado para fraguar la nacionalidad (1985, p. 13).

Establecidas en este momento de gran entusiasmo emancipador, las premisas que orientaron la constitución de la literatura en el continente siguieron vigentes en períodos posteriores:

De tales impulsos modeladores (independencia, originalidad, representatividad) poco se distanció la literatura en las épocas siguientes a pesar de

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

Me interesa destacar del lúcido análisis que ofreció Rama que este criterio de la representatividad, animado por las clases medias emergentes, permite apreciar el papel que se le concedía a la literatura dentro de las fuerzas componentes de la cultura del país o de la región:

Se le reclamó ahora que representara a una clase social en el momento en que enfrentaba los estratos dominantes, reponiendo así el criterio romántico del «color local» aunque animado interiormente por la cosmovisión y, sobre todo, los intereses de una clase, la cual, como es propio de su batalla contra los poderes arcaicos, hacía suyas las demandas de los estratos inferiores (1985, p. 15).

Es así como los llamados criollismo, nativismo, regionalismo, indigenismo, negrismo, vanguardismo urbano, modernización experimentalista y futurismo terminaron sirviendo para restaurar el principio de la representatividad, teorizado como condición de originalidad e independencia en un esquema que le debe mucho a la sociología (Rama, 1985).

Alfredo Bosi, en «La parábola de las vanguardias latinoamericanas», aseguró que la novela juvenil de Alejo Carpentier *¡Ecué-Yamba-O!* (1933), como un ejercicio singular de atención a los ritos afrocubanos, puede servir como subterránea prehistoria de un proyecto narrativo donde «“lo particular” ofrece el medio más feliz para sondear la cara enigmática de lo universal» (2002, pp. 22-23). Corroboran la afirmación de Bosi las palabras de Carpentier, que el historiador brasileño recuperó en su prefacio: «Hay que tomar *nuestras cosas, nuestros hombres* y proyectarlos en los acontecimientos universales para que el escenario americano deje de ser una cosa exótica» (p. 23). Este propósito, en conjunto con su concepción particular de la historia, estimula conexiones «por encima del tiempo» que motivan el tratamiento temático y estilístico de novelas como *El siglo de las luces* (1962) y *El recurso del método* (1974), en las que los mitos precolombinos se conectan con la historia de Occidente y el pasado latinoamericano con los mitos universales (Bosi, 2002). Además de esta (ya mencionada) relación particular con

el tiempo y la historia, Carpentier afirmó que su cosmos subjetivo no era más que recreación de la realidad y que la concepción de una novela siempre partía de un hecho real que lo había impresionado de alguna manera (Arias, 1977). Este punto de vista evidencia que su empirismo no se resumió al proceso de captación del espíritu real maravilloso. Para Carpentier, no hay contradicción en el hecho de que la ficción sea siempre autobiográfica —porque parte de experiencias personales— y, al mismo tiempo, histórica. Sobre la concepción de *Los pasos perdidos* (1953) Carpentier aseguró que:

En cuanto a lo histórico diré que creo de tal manera en la persistencia de ciertas constantes humanas que no veo inconveniente en situar una acción en cualquier momento del pasado puesto que los hombres en todas las épocas han tenido reacciones semejantes ante ciertos acontecimientos. Lo que tú ves como dicotomía yo lo veo como elementos complementarios, como partes de una unidad (Arias, 1977, p. 23).

Asimismo, la importancia de esta novela está en la especulación —que no es meramente literaria— de que el gran río Orinoco, en su inmutabilidad, representa el transcurso del tiempo. Así, América Latina se convierte —una vez más— en el espacio privilegiado para que el ser humano moderno pueda sentirse contemporáneo de los seres humanos de su pasado. En cuanto al compromiso del escritor con su tiempo, Carpentier defendió lo siguiente:

Todo hombre debe vivir su época, padecer su época, gozar su época tratando de mejorar lo que es. Todo lo demás son anhelos de evasión individual, que sintieron muchos escritores pero hasta mismo el en sí, para sí, en la época presente sólo se logra en función de las contingencias que circundan y solicitan el hombre actual y de su actitud o comprometimiento frente (o dentro) de tales contingencias (Arias, 1977, p. 23).

Relacionada con la discusión sobre el papel del escritor latinoamericano, la polémica sobre la herencia cultural indígena o africana que divide a los «folkloristas» de las primeras décadas de la República cubana es un punto central en *La música en Cuba*. Como afirmó Celina Manzoni, en «Vanguardia y nación en Cuba» (2009), se establece una relación particular entre el vanguardismo cubano y la peculiar tradición republicana del país, que se inició tardíamente, en 1902. Corroborando el sentimiento de insatisfacción de la sociedad cubana de ese momento, las vanguardias consideraron que la República tenía lastres importantes, como la dependencia del imperialismo. Por eso mismo, uno de los ejes del vanguardismo fue la recuperación de José Martí como poeta moderno y patriota. Siguiendo a Manzoni, esta vanguardia instauró una diferencia en torno a la tensión

implícita entre vanguardismo artístico y político, expresando una vocación internacionalista. Gracias a un nuevo modo de pensar y de constituir la idea de nación se reivindicó un americanismo muy fuerte que, en los años veinte y treinta, se caracterizó también por un contenido antiimperialista. Se instaló una lucha de ideologías que se manifestó en varios medios de expresión y, con especial privilegio, en el interior de las revistas de vanguardia. A los problemas típicos de la «modernidad latinoamericana» de cómo constituir una nación y, al mismo tiempo, cómo edificar sus vanguardias en dialéctica con los movimientos europeos se sumó, en el caso del Caribe,¹ la complejidad cultural que generó la economía de plantación (Manzoni, 2009). Sobre las diferencias e incoherencias perceptibles entre los diversos vanguardismos, Alfredo Bosi defendió, en el mismo texto mencionado, que las vanguardias latinoamericanas debían ser observadas en sus modos y ritmos diferentes, a la imagen de la unidad sufrida y obligadamente contradictoria del amplio proceso social en el que se gestaron. Concluyó lo siguiente:

Las diferencias entre el movimiento *a* y el movimiento *b*, o entre posiciones del mismo movimiento, sólo son plenamente inteligibles cuando se logra aclarar por dentro el sentido de la *condición colonial*, ese tiempo histórico de larga duración en el cual conviven y se conflictúan, por fuerza estructural, el prestigio de los modelos metropolitanos (Bosi, 2002, p. 21).

Y si la obra de Carpentier, según el mismo Bosi, realiza el tránsito del «campo nuestro» a «nuestra sede de horizonte y de galope» (de lo que habló Oliverio Girondo) es evidente que la relación de la «música clásica» con las «formas populares» es un problema fundamental en su proyecto. Para Carpentier la importancia del vanguardismo consistía tanto en la creación de obras innovadoras —como el tema inicial de *La consagración de la primavera* «que llegó a ser para muchos cubanos de su generación algo como un santo y una seña que nos hubiese abierto las puertas arcanas de un nuevo mundo sonoro» (2007, p. 49)— como en haber constituido una nueva forma de atención respecto a las formas populares, como las desarrolladas en el barrio de La Regla, en Cuba.

1 Ana Pizarro sintetizó en su reciente trabajo *El archipiélago de fronteras externas*: «¿Qué se ha entendido por Caribe durante el siglo XX? Decíamos que durante el siglo XX se han manejado dos acepciones. La primera tiene que ver con la clásica de Caribe insular, es decir, el conjunto de islas que dibujan la medialuna de las Antillas. La segunda tiene que ver con la cuenca del mar Caribe, es decir, con las islas y la costa del continente, que están bañadas por el mar Caribe, en donde ha existido la economía de plantación y en general en donde la historia y el desarrollo económico de la región han dejado como legado formaciones sociales y culturales próximas. A lo largo de las últimas décadas de este siglo se puede pensar en una tercera acepción. Es sobre todo con esta acepción que se desarrollan las reflexiones que presentamos en este volumen. Se trata en este caso de un Caribe en desplazamiento, de un Caribe que, por razones económicas, políticas, también sale de las islas para instalarse en el norte y sur del continente, así como en algunos otros lugares» (2002, p. 28). A pesar de no negar la última perspectiva presentada por Pizarro, me manejo con la segunda acepción, que me parece más adecuada para pensar mi objeto de estudio.

Es necesario adentrarse un poco más en la conformación cultural de Cuba a principios del siglo XX para entender la importancia de la polémica inclusión de lo afrocubano como elemento de la nacionalidad. Jorge Ibarra, en «Cultura nacional y nacional-popular en las primeras décadas de vida republicana» (2002), aseguró que, desde la década de 1920, en la pintura, la música sinfónica y la poesía, y a partir de 1930 en la novelística, aparecieron una serie de obras cuya orientación ideológica fundamental fue nacional-popular. La aparición de estas obras, al mismo tiempo que implicó un mayor grado de desarrollo y cohesión de la comunidad cultural cubana, dio cuenta de un desplazamiento clasista:

La cultura de tipo nacional, elaborada por una intelectualidad que se arrogaba la representación ideológica y cultural del pueblo-nación, a partir de su sistema de valores peculiares, correspondía estructuralmente con la hegemonía que había ejercido ésta en el proceso de liberación nacional del 95 y con la dispersión y fragmentación ideológica que sufrirá el pueblo bajo los mecanismos de dominación neocolonial. Al subrogarse ideológica y culturalmente la intelectualidad, en lugar de las clases fundamentales del pueblo-nación, es decir del proletariado y el campesinado, en virtud de la función hegemónica que había desempeñado ésta en el curso de las gestas independentistas, legitimará sus valores, su psicología, lenguaje y concepción del mundo como los de la nación en las obras de cultura nacional (Ibarra, 2002, pp. 420-421).

Considerando la perspectiva de Ibarra, hay que entender la producción cultural de este momento histórico como una representación del punto de vista de la intelectualidad sobre los problemas nacionales. No obstante, como constató el historiador cubano, aunque la intelectualidad no haya incorporado a su obra las maneras de sentir y pensar dominantes de las clases fundamentales del pueblo-nación —sino las representativas de la clase ilustrada—, su oposición a los valores que imponía o sugería la presencia norteamericana era representativa de los intereses del pueblo en su conjunto: «Su defensa de los valores culturales propios era una defensa de los valores nacionales frente a los valores de penetración extranjera» (Ibarra, 2002, pp. 421-422). Por otro lado, hay que diferenciar esta resistencia a la penetración neocolonial en el plano de la cultura de la reivindicación de los valores fundamentales de la cultura europea, que venía realizándose desde el siglo XIX:

En la música de mayor vuelo se destacaban dos tendencias. La primera continuaba formalmente el esfuerzo nacionalista de Cervantes, sin profundizar en las raíces populares, mientras la segunda se mantendrá fiel a los módulos de la escuela verista italiana, adicionando ocasionalmente alguna

pincelada de música nacional. Sánchez de Fuentes, que parece haber sido el teórico de esta generación musical, se planteaba que lo cubano era tan solo una derivación de las expresiones folklóricas españolas, opuestas de raíz, según su manera de ver, a todo lo africano (Ibarra, 2002, p. 423).

Esta opinión de Fuentes —nada menos que el teórico de esta generación musical— ratificó la voluntad y los gustos de una clase esclavista de plantación que devino, hacia la década de 1880, en clase burguesa de plantación. Y si bien es cierto que la música, en virtud de su tendencia cohesiva y totalizadora, se adelantó a las demás manifestaciones artísticas, incorporando tempranamente valores musicales de las etnias esclavizadas, en la conformación de la comunidad cultural cubana los compositores que se dedicaban a la creación de la música sinfónica estaban, mayoritariamente, vinculados a los gustos de las clases dominantes:

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, esta burguesía dependiente condenará las modificaciones sucesivas que le imprimirán creadores populares al molde típico de la contradanza. De ese modo el danzón y otras manifestaciones musicales de raíz popular serían acremente censuradas por el gusto de la burguesía de plantación, al tiempo que se consagraba la música operática de inspiración italiana (Ibarra, 2002, p. 425).

Este proceso también se reflejó en la definición del público. Como lo destacó Gonzalo Roig, en *Historia de la nación cubana* (1952), la pompa y la magnificencia de las temporadas líricas de 1870 dependían del patronazgo de la alta sociedad habanera colonial integrada por franceses, alemanes, italianos y elementos oficiales del régimen español, además de la aristocracia cubana, que frecuentaban los espectáculos originales en Europa. Mientras tanto: «Al pueblo le era difícil el acceso a unas empresas de arte de cuota costosa, aparte de la natural repulsa, por lo que se consideraba privilegio de un régimen odiado y odioso» (Ibarra, 2002, pp. 427-428). Complementa esta perspectiva la conclusión de José Luis Vidaurreta, en «La música cubana en el período republicano», sobre los avatares de la música sinfónica en la isla:

Así, la música en los primeros veinte y cinco años de nuestro período republicano, gira y se desenvuelve dentro de la órbita de un romanticismo tardío que, en lo tocante a su vertiente culta, y en esta la obra de largo vuelo, sólo presentaba la veta de la cubanía pura de manera incidental, como a ráfagas, con pinceladas de color demasiado diferenciadas y sin fundirse con la esencia misma del arte más calificado ((Vidaurreta, 1952, p.269; Ibarra, 2002, p. 428).

Para concluir, Ibarra aseguró que la intelectualidad cubana en su conjunto —tanto la de tendencias nacionalistas como la que permaneció bajo la influencia europea— manifestó dos características principales: el rechazo a la penetración norteamericana y la no-incorporación de los valores populares en la producción literaria y artística. El nuevo rostro de la nación —argumentó— solo fue captado fielmente por una nueva intelectualidad que surgió entre 1923 y 1933, cuando la imagen del obrero, del negro, del machetero, de la mujer, del campesino y del desempleado hizo acto de presencia, por primera vez, en la nueva cultura de tendencia nacional-popular, con vida propia (Ibarra, 2002).

Síntesis y transculturación en el nacionalismo musical

Considerando este contexto, ¿cuál es la importancia del gesto nacional-internacionalista de Carpentier? ¿Qué papel cumple la afirmación afroclubanista? Carpentier empezó el capítulo XVI, uno de los últimos de *La música en Cuba*, afirmando que la repugnancia de Sánchez de Fuentes de admitir la presencia de los «ritmos negroides» en la música cubana se explica como reflejo de un estado de ánimo muy generalizado, en los primeros años de la República:

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

Estos acontecimientos permiten apreciar el significado profundo de la poesía «negra» y social que defendió Carpentier:

A él [Fernando Ortiz] debimos mucho de nuestro interés por el folclor negro de Cuba. Había en ello un afán de recuperación de tradiciones despreciadas por toda una burguesía. Interesarse por lo negro, en aquellos años, equivalía a adoptar una actitud inconformista, por lo tanto, revolucionaria. La obra sinfónica de Amadeo Roldán, de Alejandro García Caturla —por su utilización de materiales populares afroclubanos— causaban el escándalo de los puristas (Arias, 1977, p. 52).

No obstante, la innegable importancia política de incluir lo afroclubano en la música nacional debe ser ponderada por la constatación de que este gesto atendía también a la necesidad de innovación estética y, al mismo tiempo, de proyección

internacionalista del «folklore musical» cubano. No por casualidad Carpentier dio inicio al capítulo sobre Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla —inmediatamente posterior al «afrocubanismo»—, rescatando la formación del Grupo Minorista, al calor de la abortada revolución de veteranos y patriotas, de 1923. Esta época, marcada por el fervor cultural, por los intercambios entre Europa y América y por la publicación de revistas que representaban una nueva manera de pensar y ver, sumergió a la juventud cubana en la fiebre de los *ismos*. En Cuba, en el mismo momento en el que se «descubrió» lo afrocubano, apareció Amadeo Roldán. Bajo la influencia de Fernando Ortiz se exaltaron los valores «folklóricos» y, súbitamente, «el negro se hizo el eje de todas las miradas» (Carpentier, 2004, p.205). A pesar de las particularidades de la realidad cubana, es posible incluir este movimiento en el desplazamiento general que identificó René Depreste en *Buenos días y adiós a la negritud* (1985):

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

Elaborado en este contexto, Depreste definió el concepto de *negrismo*² como una denominación, un nuevo adjetivo, que conlleva un cambio de tratamiento del «tema» y «personaje negro», hasta ese momento invariablemente burlesco, fabuloso, mítico, decorativo, bucólico, o, en otras palabras, siempre falso, peyorativo y desvalorizado (1985). Sin embargo, es solamente a partir del «negrismo contemporáneo» —paralelo a la cimarronería cultural practicada por las inteligencias negras— que se empieza «a *desracializar las relaciones sociales* y a descolonizar las trampas semánticas que la semiología colonial fabricó con las nociones de “blanco” y “negro”, para designar los tipos sociales nacidos del sistema esclavista y de las relaciones sociales entre amos y esclavos de la plantación» (1985, p. 25). Se empezó a invertir el signo negativo que acompañaba la concepción del vocablo *negro*, muy funcional para la explotación colonizadora:

2 Al buscar una definición del *negrismo* René Depreste refutó la hipótesis de que fuera una doctrina literaria o artística, una cultura en el sentido que le confiere la antropología o una declaración de identidad lanzada por los propios descendientes de africanos. Enseguida, ofreció una descripción: «Sus expresiones se agrupan bajo múltiples nombres: arte negro, novela negra, poesía negra, poesía afroamericana, poesía mulata, poesía negroide, literatura neoafricana, poesía indomulata y *tantos apelativos que, lejos de ser inocentes, portan una jerarquía muy sutilmente racista*. Estas denominaciones, por más bien intencionadas que hayan podido ser los que las empleaban, establecen insidiosamente una relación de causas a efecto entre un cierto color de piel y la expresión poética, novelesca y plástica [las cursivas son mías]» (Depreste, 1985, p. 20).

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

El racismo —siguiendo a Depreste— es una superestructura congénita del capitalismo: «Es su proceso de fetichización de las relaciones sociales, de los productos del trabajo humano, el que se ha trasladado a las relaciones “raciales” en un cuadro colonial, entre amos “blancos europeos y esclavos *negros* africanos”» (1985, p. 25). Se trata de una jerarquía social de clase disfrazada de jerarquía racial y, más extensivamente, étnica.

La profundidad del problema generó polémicas en el interior de la isla de Cuba. Como aseguró Celina Manzoni: «La poesía negrista se constituye como una tensión que condensa el punto máximo de encuentro entre Vanguardismo y Nacionalismo» (2009, p. 16). La posición de Fernando Ortiz, expresada en una conferencia de 1929, que propone suplantar el concepto de raza por el de cultura es una excepción. Si para Ortiz la necesaria superación de las distinciones de color respondía al deseo de integración del aporte afrocubano a la cultura nacional, en las propuestas de «armonización» de la aspiración espiritual del negro con la del blanco para la constitución de un nacionalismo único —defendidas en la *Revista de Avance*— resonaba la negación del racismo blanco para afirmar un «racismo negro», como se explicita en el artículo «La cuestión del negro» (Manzoni, 2001, p. 245), publicado también en 1929. Como insistió Manzoni, esta ideología (en el sentido de mala consciencia) informó la contradicción y el límite del nacionalismo de vanguardia. Nueve meses después, la misma revista publicó «Cuba. Caso antillano» (Manzoni, 2001, p.246), artículo en el que se defiende que el ennegrecimiento de Cuba es equivalente a su lenta decadencia y ruina intelectual:

En la línea de Ramiro Guerra y de Luis Araquistáin, el nacionalismo (contra el imperialismo) se apoya en «los iconos del miedo», que convirtieron a los afrocubanos en peligro para la comunidad blanca, y, por extensión, para la civilización occidental. Es la frontera que no puede atravesar el nacionalismo del vanguardismo. Su límite y su fracaso (Manzoni, 2001, pp. 246-247).

Frente a esta compleja situación, la defensa de lo afrocubano en *La música en Cuba* se realiza bajo la motivación principal de asegurar la excepcionalidad del material sonoro. Es la presencia del «genio musical innato del negro» —en las palabras de Carpentier— que consolidó la riqueza del «folklore» cubano, capaz de superar en importancia cualquier moda vanguardista traída de Europa:

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

En el capítulo anterior, «Afrocubanismo», Carpentier también afirmó que la desconfianza hacia todo lo negro no advirtió que —bajo pésimas condiciones— se movía una humanidad que conservaba formas rítmicas y musicales muy dignas de ser estudiadas (2004). Se sumó a la preocupación artística —a la necesidad de renovación y superación de las anquilosadas formas nacionales— la defensa de la música cubana como objeto transculturado. Desde esta perspectiva, la inclusión de lo afrocubano ya no se dio en su forma bruta. La contribución fundamental del «negro» a la constitución de una fisionomía criolla fue tan «auténtica» como mediada por un proceso anterior. Carpentier señaló en *La música en Cuba* que «el negro cubano perdió el contacto con el África, conservando un recuerdo cada vez más difuminado de sus tradiciones ancestrales» (2004, p. 195). En este sentido, ratificó el punto de vista de Arthur Ramos en *Las culturas negras en el Nuevo Mundo* (1943), texto en el que afirmó la segregación y separación de las culturas en América como causa de la desaparición, casi total, de las instituciones primitivas. Ramos defendió, además, que el individuo separado de su grupo cultural y puesto en contacto con otros grupos y otras culturas tiende, en la segunda o la tercera generación, a olvidar las culturas primitivas y a asimilar las nuevas con que ha entrado en contacto (Carpentier, 2004, p. 194). Ésta transculturación de arriba-abajo también determinó que «sólo el instinto —en este caso el instinto rítmico— de esos negros contribuyera a hacer evolucionar la música cubana en su primera fase, sin afectar la forma ni el acervo melódico existente» (Carpentier, 2004, p. 194).

A modo de conclusión: (de)limitación nacionalista en un tiempo heterogéneo

Queda por decir que *La música en Cuba*, en su afán nacionalista, remite a la idea de *DissemiNación* (1990) de Homi Bhabha, que indica la inevitable ambivalencia, con dos planos temporales que interactúan, en la narrativa de la nación. Por un lado, el pueblo es objeto de una pedagogía nacional, ya que se encuentra siempre en construcción, en un proceso de progreso histórico hacia un

nunca culminado destino nacional. Por otro, la unidad del pueblo, su identificación permanente (desde y hasta siempre con la nación) debe ser continuamente significada, repetida y escenificada. Desde esta perspectiva, es notable que las consideraciones de Carpentier en «América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música» (1977) también sirvieron al proyecto nacionalista. La revisión y, al mismo tiempo, la reafirmación de varias de las posiciones de *La música en Cuba* están motivadas por la comprobación histórica de que la *música popular* o *populachera* fue mucho más útil que otras para la afirmación del acento nacional. No obstante, a pesar de los límites del discurso de Carpentier que expresan, justamente, los límites del nacionalismo, es importante destacar que *La música en Cuba* afirma la densidad y heterogeneidad del tiempo en el mundo poscolonial. Siendo así, en el movimiento contrario a la confrontación entre un *tiempo moderno* y un *tiempo premoderno* —en los que cualquier resistencia es categorizada como arcaica y atrasada— explícita que la afirmación de *otros tiempos* es producto del encuentro con la propia modernidad.

Inspirada en el planteamiento de Partha Chatterjee en *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos* (2008), termino con la reflexión de que nada es más revelador del utopismo del espacio homogéneo y vacío de la modernidad capitalista que la evidencia de que el mundo poscolonial, fuera de Europa Occidental y América del Norte, constituye, en realidad, la mayoría del mundo moderno.

Referencias

- Arias, S. (Compilación y prólogo). (1977). *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple.
- Bhabha, Homi. (1990). DissemiNation. En Bhabha, Homi (ed.), *Nation and Narration* [(pp. 19-31)]. Londres: Routledge.
- Birkenmaier, A. (2006). *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Bosi, A. (2002). La parábola de las vanguardias latinoamericanas. En J., Schwartz (ed.), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* [(pp. 19-31)]. Ciudad de México: FCE.
- Carpentier, A. (1964). *El reino de este mundo*. La Habana, Cuba: Bosilibros union.
- Carpentier, A. (1985). *Los pasos perdidos*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (2004). *La música en Cuba*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (2006). *El recurso del método*. Madrid, España: Cátedra.

- Carpentier, A. (2007). *¡Ecué-Yamba-O!*. Madrid, España: Alianza.
- Carpentier, A. (2007). *Ensayos selectos*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- Carpentier, A. (2008). *El siglo de las luces*. Madrid, España: Akal.
- Chatterjee, P. (2008). *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Depreste, R. (1985). Las aventuras del negrismo en América Latina. En Depreste, R., *Buenos días y adiós a la negritud* (pp. 19-34). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.
- Foucault, M. (2010). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- Ibarra, J. (2002). Cultura nacional y nacional-popular en las primeras décadas de vida republicana. En R., Hernández y R., Rojas (selección, prólogo y notas), *Ensayo Cubano del siglo XX. Antología* [(pp. 420-430). Ciudad de México: FCE.
- Manzoni, C. (2001). *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Manzoni, C. (4 de junio, 2009). *Vanguardia y nación en Cuba* [clase teórica]. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Rama, A. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Roig, Gonzalo. (1952). La música. En Guerra y Sánchez, Ramiro (dir.) *Historia de la nación cubana*. La Habana, Cuba: Editorial historia de la nación cubana.
- Vidaurreta, José Luis. (1952). La música cubana en el periodo republicano. En Guerra y Sánchez, Ramiro (dir.) *Historia de la nación cubana*. La Habana, Cuba: Editorial historia de la nación cubana.