

La música española en Alejo Carpentier*

CARLOS VILLANUEVA

Universidade de Santiago de Compostela

Alejo Carpentier transita por el mundo de la música –como narrador, musicólogo y crítico– ocupado en mostrarnos, al mundo en general y al pueblo cubano en particular, que Cuba es capaz de remontar la fase de dependencia colonial y lograr encontrar finalmente su propia identidad: optando desde sus primeros pasos por el camino de una estética musical vanguardista, competitiva y abierta al mundo. Pero aún da un paso más: al argumentar que no se puede tratar la historia –ni siquiera la ficción– sin la utopía de creer que todos, del primer al último ciudadano, pueden tener acceso a la Cultura, porque genéticamente forman parte de ella.

Para conseguir estas metas, no duda Carpentier en usar la pluma como arma y escribir “ex novo” su historia musical de Cuba eligiendo los argumentos e ingredientes que le interesan, “oscureciendo” lo que otros trataban de “blanquear”, destacando o minimizando autores, géneros y repertorios..., con el dardo siempre afilado como actitud: “Una negación siempre es un poco necesaria para la fecundación del futuro; es decir, prescindir de determinados elementos para reemplazarlos por otros”¹.

* He de expresar mi agradecimiento a las personas e instituciones que han allanado la presente investigación; sin su ayuda, atenciones y consejos no habría podido dar término a este empeño: la Biblioteca Nacional José Martí, la Fundación Alejo Carpentier, la Facultad de Letras de la Universidad de La Habana y la Cátedra de Cultura Cubana Alejo Carpentier de la Universidade de Santiago de Compostela.

¹ A. Carpentier, *Conferencias*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1987, p. 17.

España ocupa un papel relevante tanto en el armazón central de su obra musical como por los protagonistas principales y secundarios elegidos; y esto por diversos motivos:

- a) Carpentier adopta como historiador un método positivista que exige constantemente argumentos y pruebas, que él ficcionaliza a veces con testigos reales o inventados. Por tanto, España está obstruyendo necesariamente la puerta de salida del constructo nacionalista cubano que va a razonar con argumentos sobre la africanía del folklore, la transculturación, o los géneros musicales (tonadillas, zarzuelas, etc.). España es “el otro”, el enemigo que cualquier nacionalista necesita para apoyarse; contra el que apoyarse. Es la España musicalmente atrasada, pretenciosa y casticista, el problema a superar.
- b) Pero, por las mismas razones, España es parte necesaria e ineludible del relato: en sus crónicas de la conquista, en sus músicos del siglo XVI al XVIII, en la formación de los compositores criollos, como *speculum virtutis* en la figura de Falla, o como modelo ideal de la acción cultural encaminada a la victoria final.
- c) Y no sólo por los decorados o las finalidades, también por los protagonistas cuyos papeles Carpentier reparte y da texto: españoles son las primeras figuras del relato (P. Casals, P. Sanjuán, J. Ardébol, María Muñoz y tantos otros); junto con otros ideólogos en el cometido de co-guionistas: A. Salazar, J. Subirá o el propio J. Ortega y Gasset.

¿España el problema, Europa la solución?²

Ortega y Gasset bien puede servirnos como punto de partida, porque en la “década genésica” del pensamiento carpenteriano³ la proclama cultural del “Minorismo” nace vinculada, en su punto de arranque, a los presupuestos que sembraba desde 1923 *Revista de Occidente*, y en particular a las ideas orteguianas. Ciertamente, Carpentier llenará muchas páginas de sus escritos tratando de desvincularse del filósofo español y de su influencia: pequeñas diferencias sobre estética o grandes divergencias sobre acción cultural y política en años posteriores:

² “Verdaderamente se vio claro desde un principio que España era el problema y Europa la solución”, termina diciendo Ortega y Gasset en una conferencia pronunciada en Bilbao, en 1910. Según el pensador, España estaba dominada por sentimientos reveladores de individualismo, primitivismo y sectarismo que necesitaban ser reformados para alcanzar el desarrollo de un nuevo nacionalismo activo a través de una “pedagogía social”; Vid. J. Ortega y Gasset, “Pedagogía Social”, *Personas, hombres, cosas*, Renacimiento, Madrid, 1916; tema tratado por Joaquina Labajo, “Música y minorías o la teoría del miedo a la “Rebelión de las masas”, *Xornadas sobre Bal y Gay*. Xunta de Galicia, Santiago, 2003, pp. 159 y ss.

³ Vid. Ana Cairo, “La década genésica del intelectual Carpentier (1923-1933)”, *Letras. Cultura en Cuba*, nº 5 (Ana Cairo Edit.), Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1988.

Y hoy día, cuando releemos los tomos de *El Espectador*, de Ortega, vemos la gratuidad de muchos de estos ensayos sobre cualquier cosa, como el titulado "MUSICALIA", en el tercer tomo, en que crea una teoría completamente falsa, un paralelo inadmisible, una dicotomía Beethoven-Debussy inadmisible, o en su desdichadísima meditación sobre el marco y otros ensayos⁴.

Aquí y allá podemos localizar en los escritos del cubano la fijación anticomunista de Ortega que Carpentier persigue y combate⁵; pero tampoco le duelen prendas reconociendo el significado y la trascendencia de Ortega cuando escribe el obituario desde las páginas de *El Nacional*:

Algunos advertían, acaso, que ciertos conceptos fijados en "La deshumanización del arte", cierta teoría (concentración hacia fuera, concentración hacia dentro) expuesta en "Musicalia" [tomo III de *El Espectador*], eran contrariados a veces por el rápido desarrollo de las tendencias artísticas del momento, siempre modificadas por algún viraje imprevisto [...]. La *Revista de Occidente* fue durante años nuestro faro y guía. Estableció un nuevo orden de relaciones intelectuales entre España y América Latina [...]. La influencia de Ortega y Gasset en el pensamiento, las orientaciones artísticas y literarias, de los hombres de mi generación fue inmensa⁶.

No cabe duda, la repercusión fue notable, porque términos aplicados a la música como nacionalismo, europeísmo, educación social, etc., están presentes en los artículos neokantianos de Ortega y Gasset, en las discusiones y tertulias del Madrid de la República, y en los escritos de orteguianos tan capaces como Jesús Bal y Gay o Adolfo Salazar, del que en seguida hablaremos⁷.

⁴ A. Carpentier, "El ascenso de medio siglo", *Conferencias, Op. cit.*, p.123 [Conferencia pronunciada en el Museo de Bellas Artes en el 50º aniversario de la revista *Avance*, Octubre de 1977]. Resulta especialmente áspero el ataque a la memoria de Ortega en el ensayo recogido en su *Tristán e Isolda en tierra firme. Ensayos americanos*, Caracas, Imprenta Nacional, 1949, p. 12.

⁵ Ayuda a comprender la evolución del pensamiento político carpenteriano el estudio en paralelo con la obra de Robert Desnos en la década 1928-1938; Vid. Carmen Vásquez, *Robert Desnos et le monde hispanique*. Thèse pour le Doctorat de Troisième Cycle, Université de Paris III, 1978-9 (mecanografiado; por cortesía de la autora).

⁶ A. Carpentier, "Ortega y Gasset. Recuento de su obra y repercusión de su pensamiento", *El Nacional*, 20/10/5. Repercusión que deja clara en las últimas charlas con Ramón Chao: "¿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 Dunsay, de Georg Kaiser, de Franz Kafka, del Cocteau de *Orfeo* -toda una dramática, toda una cuentística- sin olvidar, para quienes se interesaban de los problemas de la música, los primeros ensayos de Adolfo Salazar?"; Vid. Ramón Chao, *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. 275.

⁷ Estos términos, utilizados en las últimas décadas del siglo XIX (fruto del pensamiento regeneracionista europeo), adquirieron a lo largo del XX nuevos significados, que Carpentier transpira, en un proceso no evolutivo sino demostrativo de profundas confrontaciones internas dentro de la sociedad española (y cubana). La aparición de nuevos discursos en defensa de las nuevas estéticas procedentes de Europa no podían explicarse, como proponía Ortega, desde la mera dialéctica sobre el gusto musical practicada desde la prensa frente a actitudes reacias del público, políticas culturales insuficientes o iniciativas conservadoras de los empresarios teatrales. Un hecho clave centra este proceso: el cuestionario de la capacidad y el

Carpentier cree de manera activa, al menos hasta la muerte de García Caturula y de Amadeo Roldán, y luego como crítico y ensayista independiente, en la necesidad de contar con ese equipo elitista (usando el sentido orteguiano de la *España invertebrada*⁸) capaz de hacer frente a las polémicas, de buscar la palabra precisa para definir esa redención de “las masas”, de contrarrestar la programación burguesa más edulcorada, de predicar el afrocubanismo, o de construir aquel nacionalismo activo orteguiano. En su equipo de élite habanero, Carpentier escogió el instrumento para el que se creyó más preparado⁹. Directa o indirectamente, Alejo fue incorporando al “equipo” a personas afines a sus ideas, fiel, por un lado, a su sistema de fortalecer su discurso con el criterio de músicos competentes (supuestas entrevistas con Kleiber, con Falla o con Villa-Lobos, por ejemplo) o bien con reseñas, citas de cartas o artículos de críticos y musicólogos sintonizados en la misma onda.

Nos sirve para ejemplificar esta idea la figura del más célebre crítico orteguiano de la República, Adolfo Salazar, el “alter ego” del cubano en el Madrid del 27 y, posteriormente, su estrecho colaborador desde México¹⁰, quien declaraba en Cuba, en 1939, de paso al exilio mexicano: “soy republicano por convicción,

derecho ciudadano para legitimar la música que tiene lugar en sus espacios; vid. al respecto Joaquina Labajo, “Música y minorías...”, *Op. cit.*, p. 158.

⁸ “La misión de las masas no es otra que la de seguir a los mejores, en vez de pretender suplantarlos..., donde más importa que la masa se sepa masa, y por tanto sienta el deseo de dejarse influir, de aprender, de perfeccionarse es [...] en su manera de pensar sobre las cosas de que se habla en las tertulias y se lee en los periódicos, en los sentimientos con que se afrontan las situaciones más vulgares de la existencia”, (J. Ortega y Gasset, *España invertebrada*, Espasa Calpe, 2001, p. 114)

⁹ En opinión de A. Cairo, Alejo Carpentier, como músico, integró con Amadeo Roldán, su hermano Alberto y Alejandro García Caturula, un equipo de inseparables, cuyos proyectos para el desarrollo de un nacionalismo sinfónico comenzaron a materializarse con el estreno de *Obertura de temas cubanos* (29 de noviembre de 1925) de Amadeo. Ellos mismos promovían otro proyecto complementario: el de hacer conciertos de música nueva, para desarrollar las habilidades como intérpretes de la música internacional más polémica y, de paso, actualizar o crear un público más culto. La amistad y el trabajo diario y estrecho con Roldán y Caturula, probablemente, le aceleró la convicción de que podría ser mejor narrador que músico. Así, quedaban bien jerarquizadas sus prioridades vocacionales: primero, su condición de narrador; segundo, su labor como compositor, teórico y cronista de los nuevos creadores musicales; Vid. Ana Cairo, prólogo, en Alejo Carpentier, *El Camino de Santiago*, Ed. crítica de Ana Cairo, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 2002, p. 19.

¹⁰ Adolfo Salazar y Palacios (Madrid 1890 - México D.F. 1958), en opinión de su biógrafo E. Casares, es uno de los intelectuales más destacados en el campo del pensamiento musical y gran animador del período denominado “Edad de Plata” de la cultura española; se inicia como compositor bajo la influencia de Felipe Pedrell y los consejos de M. de Falla. Desde su incorporación a la crítica de *El Sol* y como asiduo colaborador de *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*, y *La Revista Musical*, entre otras, o bien como director de la sección musical del Ateneo de Madrid se convierte en un auténtico mecenas y amigo de los músicos de la generación del 27, experto en temas musicales o del mundo del Arte. En 1939 se traslada al exilio de México donde prosiguió su actividad crítica y musicológica con importantes trabajos de notable peso internacional: *La música en la Sociedad Europea*, *La música en la cultura griega* o *El siglo romántico*. Sus archivos y biblioteca se conservan en el Fondo Salazar de México, propiedad de la familia de Carlos Prieto. Vid. E. Casares, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, Madrid, 2002, t. 9, p. 578; y ___: “La música española hasta 1939, o la restauración musical”, *Congreso Internacional España en la música de Occidente*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, t. 2, concretamente, pp. 281-285.

liberal por inclinación y demócrata por extradición; soy hijo del pueblo y al pueblo pertenezco, pero no a la masa”¹¹.

Salazar colaborará con Carpentier en distintas ocasiones: con un primer artículo, “Paisaje de la actual música española”, publicado en enero de 1928 en *La Gaceta Musical*, revista creada en París por Manuel M. Ponce, de la que el cubano llegó a ser secretario de redacción¹². También a través artículos enviados a la revista habanera *Musicalia*, que dirigía el matrimonio Quevedo-Muñoz y que, en el año de su fundación, en 1928, según podemos leer en la correspondencia de María Muñoz con García Caturla¹³, era prácticamente el órgano portavoz del equipo de Carpentier. Precisamente en el número 3, de septiembre de 1928, Salazar firma un artículo desde Munich: “Tres mil cuadros y una lección”, con reflexiones sobre la grandeza cultural de la capital bávara; en ese mismo número se recoge un largo, elaborado y elogioso artículo de María Muñoz sobre *La rebambaramba*¹⁴, ballet de Roldán-Carpentier.

Salazar recensiona, en 1949, el libro de Carpentier *La Música en Cuba*, en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*¹⁵:

Cuatro siglos y medio de historia musical, por lo tanto: la historia entera del país. Casi podría decirse que, hasta este libro, los escritores dedicados a buscar la fuente del autoctonismo musical en los países americanos acostumbraban a poner en sus escritos cierto tonillo entre poético y político, como reivindicación justa y no negada nunca, de los aborígenes. Su historia resultaba, más bien, una larga elegía, que no propiamente historia, objetiva y desapasionada. Ese tono ha desaparecido en Carpentier. Estilo llano de prosa de buen andar a la que sirve de sazón un polvillo casi imperceptible de ironía... El capítulo de la influencia cubana sobre danzas que se mencionan en el teatro español del XVII, chaconas, zambapalos, zarambeques, más tarde fandangos y tangos, es materia apasionante para los musicólogos. Carpentier lo trata con suma prudencia y buena documentación. Entran en este capítulo los instrumentos y los ritmos acompañantes, en los cuales el influjo negro va a tomar pronto la delantera.

Carpentier, siguiendo su costumbre de “escudarse” en un narrador de peso, usa otro escrito del crítico madrileño como cadena de transmisión de sus propias

¹¹ Cit. por E. Casares, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Op. cit., p. 580.

¹² Se publicaron diez números entre enero de 1928 y enero de 1929; la *Gaceta Musical* se había propuesto ser la única revista internacional en castellano, exclusivamente dedicada a cuestiones musicales. Salazar escribió en el número de enero de 1928 el artículo “Paisaje de la actual música española”; vid. sobre esta publicación Carmen Vásquez, “Alejo Carpentier y *La Gaceta Musical*”, *América Hispánica*, Facultad de Letras, Universidad de Río de Janeiro, julio-diciembre de 1991, p. 147.

¹³ María Antonia Enríquez, *Alejandro García Caturla*, Ed. Unión, La Habana, 1988.

¹⁴ *Musicalia*, 3 sept.-oct. (1928), pp. 88 y 102, respectivamente.

¹⁵ A. Salazar, “Alejo Carpentier, *La Música en Cuba*, F.C.E. 1946”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Año III, julio – sept., 1949; una copia del original del artículo se conserva en el Fondo Carpentier de la BNJM (CM 75).

ideas afrocaribbeanas. Así, haciéndose eco en "Letra y Solfa" de una reseña de Salazar al libro de Fernando Ortiz *La africanía de la música folklórica de Cuba*, nos deja una síntesis muy precisa sobre folklore y folklorización, tema básico en el pensamiento carpenteriano¹⁶. Este procedimiento de cita lo utiliza de la misma manera en otras ocasiones, como vemos en su comentario, también en *El Nacional*, sobre un artículo de Salazar a cerca del "Nacionalismo", publicado en la revista *Pro Arte Musical* de La Habana, en el que el uso aleatorio y fragmentado de la cita salazariana le da una gran flexibilidad y apoyo a sus propias ideas¹⁷. En otras ocasiones, las llamadas a Salazar son puntuales y breves, metiéndolo en un leve paréntesis¹⁸; o bien reforzando con su presencia la categoría del jurado del I Concurso de composición "José Ángel Lamas de Caracas", cofundado por Carpentier, en el que, en su primera edición, figuran los grandes iconos/testigos del relato musical carpenteriano: Vicente Emilio Sojo, Héctor Villa-Lobos, Edgar Varèse, Adolfo Salazar y Erich Kleiber¹⁹.

Salazar visitó varias veces La Habana, al menos en los años 1930 y 1937, en ciclos de conferencias organizados por la *Sociedad Hispano Cubana*, y, ya de paso al exilio mexicano, en 1939. La relación del crítico español con Carpentier y con los editores de *Musicalia* facilitó, sin duda, el contacto de Salazar con Alejandro García Caturla, quien, durante su periplo parisino de 1928, había recibido la inestimable ayuda de Salazar para estrenar en Barcelona y Sevilla sus *Danzas*, con Ernesto Halffter al frente de la Orquesta Bética, tal como se recoge en la correspondencia de García Caturla²⁰. También queda registrada en la biografía de García Caturla la favorable crítica (sobre *Danzas Cubanas, Bembé*, o la *Primera Suite Cubana*) que Salazar publicó en *Social* al hilo de su segundo viaje a La Habana²¹.

Ortega y Gasset está presente a través de Salazar, o al menos apoyado en él, en la síntesis teórica que Carpentier elabora y que, a partir de 1959, va transformando más allá y en otra dirección: una proyección social (sobre el público, la recepción de la música o la vanguardia) que Salazar nunca pudo completar²². Aunque en un primer momento Alejo Carpentier o Jesús Bal y Gay adopten la

¹⁶ A. Carpentier, "Abuso de la palabra folklore", *El Nacional*, 22/10/1952.

¹⁷ A. Carpentier, "Un artículo sobre el Nacionalismo" [De Adolfo Salazar], *El Nacional*, 19/11/1952.

¹⁸ "Estoy de acuerdo con Adolfo Salazar, cuando afirma que...", A. Carpentier, "Schöberg-Mahler", *El Nacional*, 17/2/1954.

¹⁹ A. Carpentier, "Ha quedado constituido el jurado del concurso promovido por la institución "José Ángel Lamas", *El Nacional*, 22/4/1954.

²⁰ María Antonia Enríquez, *Alejandro García Caturla*, *Op. cit.*, p. 182.

²¹ A. Salazar, "Música de Cuba: Alejandro García Caturla", *Social*, diciembre de 1937, p. 25.

²² Vid. al respecto Joaquina Labajo, "Música y "minorías", *Op. cit.*, p. 126. Podemos constatar a lo largo de los 10 primeros años de vida de *Revista de Occidente* importantes artículos de Salazar que, a nuestro entender, fueron determinantes en el discurso musical de Carpentier, en concreto: A. Salazar, "Polichinela y Maese Pedro", XI (1924) p. 229; __: "Isaac Albéniz y los albores del renacimiento musical en España" VI (1926) p. 99; __: "La música española en los tiempos de Goya. Nacionalismo y casticismo en la música española del siglo XVIII y comienzos del XIX", VI (1928) p. 224; __: "Diaghilev", VII (1929) p. 121, entre otros.

terminología analítica de Ortega, su trayectoria política y la propia peripecia personal, a pesar de ser acusados de “dandismo” y de cierto distanciamiento elitista, los llevará por otros derroteros: popularismo social, esencialismo sobre la bondad de “las masas”, o puro comportamiento revolucionario, según las circunstancias, que también se han tenido presente a la hora de analizar su obra²³. De cualquier modo, observamos que Carpentier transforma considerablemente el tono de su discurso según el medio para el que habla o escribe.

Cerramos este capítulo con el sentido y sincero obituario que Carpentier dedica a Salazar²⁴:

Puede ser que en Alemania, patria de grandes musicólogos y teóricos de la música, la muerte de Curt Sachs, pongamos por caso, pase algo inadvertida... Lo que me extraña es que el cable haya concedido tan poca importancia, en América Latina, continente de pocos musicólogos de una envergadura internacional, a la muerte de Adolfo Salazar. Porque Adolfo Salazar era el musicólogo máximo, no tan sólo de nuestro Nuevo Mundo, sino también de España, donde casi ningún especialista de los estudios musicales, salvo mosén Higinio Anglés –y este en un terreno muy particular– podía igualársele.

Analizando la génesis teórica carpenteriana nos hallamos, por un lado, ante la construcción de un nacionalismo esencializador, pero, por otro lado, el regeneracionismo que conlleva su discurso no es de corte tradicionalista, sino que arranca de ciertos prejuicios ineludibles para “formatear” (entiéndase borrar el disco duro) la nueva Cuba republicana: eliminando cualquier resquicio de imperialismo, no basándose en fórmulas estéticas reconocibles en el pasado político, y escogiendo “a la carta” aquellos elementos que permitan presentar al país como un espacio joven, sano, vigoroso y atractivo de cara a la exportación.

Hay, pues, en Carpentier y su visión de la historia elementos románticos de lo que E. Hobsbawm llama la “invención de la tradición”²⁵, y algo que es

²³ Me ha interesado, de manera especial, el análisis del compromiso utópico de Carpentier realizado por T. Brennan, que resalta los puntos de interés que, a pesar de las limitaciones metodológicas y el devenir decadente de su discurso afro-cubano, siguen pareciéndonos atractivos, debido en parte: a) al aislamiento de Cuba como último bastión de la antiglobalización y cabeza de la lucha por los países del tercer Mundo, lo que Carpentier defendió y se sumó a ello; también debido a que, aunque la Cuba revolucionaria no ha jugado un papel destacado en la teoría cultural América-Europa, el ejemplo de Carpentier es la llave para entender la contribución de la etnografía actual para la comprensión de los estudios sobre cultura; Vid. Timothy Brennan, *At home in the world*, *Op. cit.*, en especial el Cap. 6, “*The World Cuban: Alejo Carpentier and Cuban Popular Music*”, pp. 259 y ss. Otro enfoque de estas ideas, sobre el papel político que conlleva el afro-cubanismo y la transculturación, pueden verse en Carmen Vásquez, *Robert Desnos et le monde hispanique*, *Op. cit.*, pp. 19-25.

²⁴ A. Carpentier, “Adolfo Salazar (1890-1958)”, *El Nacional*, 30/12/1958.

²⁵ “Tradiciones” que reclaman ser antiguas pero son totalmente recientes, y en ocasiones “inventadas”; los nuevos presupuestos no llenan plenamente el espacio vacío que dejó la antigua tradición y las costumbres; Vid. E. Hobsbawm y T. Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona, 2000.

característico: se escogen unos elementos y se dejan fuera otros, materiales excluidos que con todo derecho pueden y deben formar parte del relato musical del país: la música guajira, la indígena, la música de salón, la zarzuela, la música “creole” o cualquier otra porción del relato global²⁶.

Este “nacionalismo a la carta”, aunque encierra la peor de las vertientes epistemológicas posibles (sobrevaloración de unos aspectos y eliminación de otros que resulten incómodos; el favorecer una investigación circular y sesgada que minimiza todo lo que resulta ajeno, etc.), sin embargo, uniendo el concepto de “etnicidad objetiva” al discurso histórico y al propio concepto de Nación –como bien indica J. G. Beramendi²⁷–, resulta extraordinariamente útil en el plano político, pues permite fundamentar y legitimar de un modo sencillo y rotundo la propia realidad étnica. Podemos señalar, además, que la “invención consciente” dio buenos resultados sobre todo en proporción a la medida en que se retransmitió en una longitud de onda con la que el público ya sintonizaba²⁸.

Los testigos del relato

Carpentier es riguroso y concienzudo al tratar las fuentes y sumar testigos: cronistas, actas, testimonios, etc., aunque resulta menos sistemático al analizar partituras o criterios de transcripción, quizá porque su encuadre no pretende ser analítico sino didáctico²⁹. Lo vemos en sus incursiones en el siglo XVI y XVII: de

²⁶ Resulta clarificador y esperanzador el planteamiento deconstructivo de Hilario González rebuscando las raíces de la música sinfónica cubana que enmienda muchas de las afirmaciones y llena alguno de los clamorosos silencios de Carpentier: el papel de José White, la valoración de Sánchez de Fuentes, de José Mauri y su “africanismo”, etc. De las conclusiones de Hilario González resaltamos éstas: a) dos corrientes coexisten paralelamente a través del desarrollo de nuestra música sinfónica: una eurocentrista, cuya línea pudiera estar formada por Estaban Salas, Raffelin, Cervantes, Tomás; y otra integradora de elementos diferenciales, que pudiera estar formada también por José White, Sánchez de Fuentes, Mauri, Caturla y Roldán; b) tanto García Caturla como Roldán utilizaron temas directos del folklore, tanto urbano como rural, y tanto africanos como hispánicos o mulatos en distintos grados, sin repudiar la cita textual de los mismos o distorsionándolos y reelaborándolos, así como creando temas propios de tal fidelidad a los modelos que pudieran parecer temas tomados del acervo folklórico; Vid. Hilario González, “Alejo Carpentier precursor del “movimiento” afrocubano”, *Alejo Carpentier, Obras completas*, Vol. I, Ed. Siglo XXI, México D.F., 1983, p. 11.

²⁷ J. G. Beramendi, “Conciencia étnica e conciencias nacionais en Galicia”, *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia*, Santiago, Museo do Pobo Galego; vol. 2, p. 278.

²⁸ E. Hobsbawm, *Op. cit.*, p. 274. En la línea generatriz del “mito” podemos encuadrar como “variación” esta interesante propuesta de González Echevarría: “Dado que los mitos son relatos que tratan primordialmente de los orígenes, es comprensible el interés de la ficción latinoamericana en la historia y los mitos latinoamericanos. Por una parte, la historia latinoamericana siempre ha ofrecido la promesa no sólo de ser nueva sino diferente, de ser, por así decirlo, la única historia nueva, para retener la fuerza del oximoron [...] ¿Es posible, entonces, hacer de la historia latinoamericana un relato tan perdurable como los antiguos mitos? ¿Puede la historia latinoamericana ser un instrumento hermenéutico tan flexible y útil para penetrar la naturaleza humana como los mitos clásicos, y puede la novela ser el vehículo para la transmisión de esos nuevos mitos? [...] Es por este vínculo textual entre la historia de América y los orígenes de la novela que los grandes novelistas hispanoamericanos de la actualidad regresan a las crónicas”, en Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1998, p. 29.

²⁹ No se ha realizado aún una revisión en detalle del planteamiento musicológico carpenteriano ni de su concepción de la historia; sigue siendo muy valorado en los círculos académicos cubanos su papel en

una gran ocurrencia, riqueza de imágenes e ingenio narrativo al tratar tanto el tema de la transculturación de las danzas, presente en los testimonios de los escritores españoles del Siglo de Oro, como en la relación de las “décimas” y el romancero español, temas ambos de extraordinario interés en su planteamiento y que no acaban de desarrollarse con tablas comparativas sobre la génesis y desarrollo de metros y ritmos, de detalles que perfilen lo que sobre el pentagrama significa aquello de las “danzas endiabladas traídas de las Indias por la posta”³⁰, tan frecuentemente mencionado, concepto aclaratorio y hasta brillante para un relato de ficción.

Esta presentación de “testigos de época”, habitual cuando no hay otras pruebas y necesaria dentro de cualquier planteamiento tendente a la mitificación, deja de tener valor argumental cuando el autor concluye algo distinto a lo que las crónicas plantean, o cuando ya de antemano sabemos a dónde van a llegar las conclusiones. Así, por ejemplo, después de traernos en detalle jugosas crónicas de Fray Diego Sarmiento o de Gonzalo Fernández de Oviedo sobre la práctica musical de los indígenas, de cómo cantaban y bailaban los aretos, concluye Carpentier, pasándose al terreno más estricto de la musicología positivista: “El hecho es que ignoramos totalmente cómo era la música de los primitivos habitantes de Cuba”³¹. Y añade, antes de iniciar sus argumentaciones proafricanistas:

Al caso cubano puede aplicarse la ley general establecida por Carlos Vega: si algunos elementos de su vida material pasaron a engrosar el caudal de los vencedores [...] ni una sola melodía, en cambio, ni una sola nota, ni una danza... fueron adoptadas por los habitantes de origen europeo. El concepto que merecía a los colonizadores la música de los taínos se expresa brutalmente en cartas del obispo Sarmiento al rey de España: como los indios no tengan que hacer, no se ocuparán sino de areitos y en otros vicios y disoluciones.... Como sean libres, no harán sino holgar y hacer areitos; y en ello perderán vidas y ánimo, y los vecinos sus haciendas, y Vuestra Majestad la isla³².

Ciertamente, el planteamiento moralizante del obispo Sarmiento no apoya el argumento de Carpentier, si acaso lo contradice. Hemos de anotar la presencia de un prestigioso etnomusicólogo, el argentino Carlos Vega, traído por Carpentier como “*auctoritas*” para reforzar una argumentación débil y fuera de contexto.

la construcción musical de Cuba: líneas de trabajo, metodología y orientación en general, consecuencia de las propias experiencias vitales del escritor, su posicionamiento político y del juicio que hace de la realidad cubana; Vid. Yarelis Domínguez, “Breves acotaciones sobre la proyección musicológica de Alejo Carpentier” *La Jiribilla. Letra y Solfa*. 6/9/2003 <http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/sumario/letrasolfa.ntmi>

³⁰ Idea repetida una y otra vez por Carpentier para explicar, de manera muy eficaz, por cierto, el proceso de transculturación de las danzas; vid. A. Carpentier, “Nuestra música menor”, *El Nacional*, 28/2/1954; también en Ramón Chao, *Conversaciones con Alejo Carpentier*, *Op. cit.*, pp. 167-8.

³¹ A. Carpentier, *La música en Cuba*, *Op. cit.*, p. 27.

³² *Ibidem*.

En su particular “invención” de la “etnicidad objetiva”, Carpentier elegirá, por múltiples razones, el afrocubanismo como determinante de interesantes vías de desarrollo para la creación artística y para la explicación de su historia musical de Cuba³³. La línea explicativa contraria al “blanqueamiento cultural” que proponían Sánchez de Fuentes y otros, y cuya estela acompaña a Carpentier buena parte de su vida, encierra en sí no sólo la elección de una metodología genética de fundamento antropológico, sino una concepción de una nueva sociedad, un posicionamiento estético y hasta una visión política por la que Alejo luchó hasta su muerte; y por supuesto, supone el papel sustancial de España en el relato histórico de la cubanidad. En suma, la elección muy cuidada de argumentos para la construcción de esa “etnicidad objetiva”³⁴.

El afrocubanismo, además de las reivindicaciones estéticas propias del equipo de Carpentier, supuso una selección cuidadosa y un “ennegrecimiento” interesado de crónicas y de noticias, junto con una cubanización apresurada de todo elemento hispano, tanto en el relato y en los géneros como en los protagonistas. Con el final de las tendencias compositivas nacionalistas el propio Carpentier fue librándose del rígido corsé afrocubanista, en buena parte debido a la línea estética del nuevo equipo que se formó en La Habana, tras la muerte de Caturla y de Roldán, en torno a José Ardévol³⁵.

Otro componente de capital importancia de referencia hispana es el relativo a los romances, y que vienen muy bien a Carpentier para definir y asentar una cultura de tradición oral indigenista y su relación con danzas y con otros géneros populares como las “décimas”³⁶:

La décima sabe a miel, a café, tabaco y caña... Con la firma de Espinel nos vino la décima, efectivamente, de España. Pero aquí se le añadió el sabor

³³ Yarelis Domínguez, “Sobre la crítica musical de Alejo Carpentier” (trabajo mecanografiado. Premio Letra y Solfa de 1994), p. 1 (por cortesía de la Fundación A. Carpentier).

³⁴ La génesis y desarrollo de este rico complejo mercado de ideas ha sido estudiado desde diversos puntos de vista, entre otros, por A. Cairo, “La década genésica”, *Op. cit.*; Franck Janney, *Alejo Carpentier and his Early Works*, Tamesis Books Limited, London, 1981; Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, *Op. cit.*; James Reid-Baxter, *A certain Unity of Purpose: Alejo Carpentier and his novel “La Consagración de la Primavera”*. Tesis para el grado de Ph.D. Universidad de Aberdeen, 1982.

³⁵ En palabras de Carpentier: “de ahí que estos últimos años, los compositores nacionalistas de nuestro continente se hayan despojado gradualmente del indigenismo, del negrismo –de su afición por lo autóctono y lo intocado– para estudiar, con fecundos resultados, cierta música menor, desechada durante muchos años en virtud de una posición polémica, perfectamente justificada en su momento, por lo demás”; A. Carpentier, “Nuestra música menor”, *El Nacional*, 28/2/1954.

³⁶ A. Carpentier, “Los trovadores del pueblo”, *El Mundo*, 22/11/1960; ver también la importancia del género y su conexión con la canción política en Cuba, en A. Carpentier, “Décimas para cantar y coplas para arrollar, de la Guerra de Independencia de Cuba”, *El Nacional*, 22/7/1952. Desnos y Carpentier trataron el tema de la expresión popular en Cuba, especialmente a través de Juan Cristóbal Nápoles Fajardo; como poeta fue conocido sobre todo por sus *décimas*, composiciones de diez versos de carácter popular que los paisanos hicieron propias. Sus poemas fueron asimilados a la tradición oral y, eventualmente, derivaron en auténticos cantos revolucionarios al fin de siglo XIX; vid. Carmen Vásquez, *Robert Desnos et le monde hispanique*, *Op. cit.*, p. 193.

a “café, tabaco y caña” que aún va pregonando por las tierras donde el buen manejo de esa forma poética es, entre gentes campesinas, un arte que se empareja, en la estimación colectiva, con el de bien jinetear. He aquí, pues, la décima cubana de cuerpo entero, en una trayectoria que se abre en los albores del presente siglo para cerrarse con los cantos muy recientemente inspirados por la Revolución. Suma y compendio.

No es mucha la aportación de Carpentier, en términos analíticos, al tratar el romance, ya que no emprende un estudio métrico comparado, ni establece relación con la música de otros romances españoles o americanos, más que citándolos. En todo caso, a través de la cita de autoridad de Ramón Menéndez Pidal, al que siempre recurre como “testigo” cuando del romance se trata, da una pátina de erudición a sus argumentos que ya venía desarrollando en *La Música en Cuba* y en otros muchos artículos como primer paso del supuesto mestizaje cultural³⁷:

Está demostrado que los romances, aludidos por Bernal Díaz del Castillo y por otros cronistas, ejercieron una influencia cierta en el metro y la inflexión melódicas de las primeras canciones criollas nacidas –por proceso de mestizaje musical– en nuestro continente. Yo mismo he encontrado esa huella en el “Son de Ma Teodora”, que se cantaba en Cuba en la segunda mitad del siglo XVI.

Mayor relevancia para nuestro estudio tiene el descubrimiento llevado a cabo por Carpentier de un buen número de partituras y el consiguiente estudio, novedoso en 1945, del compositor habanero Esteban Salas, maestro de Capilla de la catedral de Santiago de Cuba. Siguiendo su relato de *La Música en Cuba*³⁸ destacamos estos datos para su posterior análisis: a) desconocimiento de sus progenitores o de cualquier otro antecedente; b) en el terreno del villancico el estilo de Salas procede de la escuela napolitana, con posible influencia de Francesco Durante, con notas de Pergolesi; c) ciertos hábitos musicales del siglo XVIII marcaron el criollismo sonoro de la Isla.

Ciertamente, fue todo un descubrimiento, especialmente valioso y reconfortante cuando se está construyendo un mito nacionalista, empeño en el que se hallaba Carpentier cuando recibe el encargo del Fondo de Cultura Económica de México. El hallazgo le permitió abrir a la historia, de par en par, la puerta de las principales catedrales cubanas, con una madurez de repertorio que difícilmente un historiador se puede explicar sin constar otros antecedentes.

Hemos de pensar, como así era, que no existían por aquella época trabajos sobre el barroco americano, y muy poco sobre el villancico español del XVIII³⁹ y

³⁷ A. Carpentier, “Música de la conquista”, *El Nacional*, 22/5/1954.

³⁸ A. Carpentier, “III. Esteban Salas”, *La Música en Cuba*, *Op. cit.*, pp. 73-88.

³⁹ Recomiendo para la contextualización de este tema mi libro *El villancico Gallego*, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1994, que contiene un amplio estado de la cuestión.

su relación con las grandes catedrales americanas; pero sobre todo, tenemos la fundada sospecha de que Carpentier quiso transmitir la sensación de vacío, antes del magisterio de Salas, con el fin de revalorizar su figura y su obra en el marco general del gran relato de la cubanía.

En la Biblioteca Nacional José Martí, en los Fondos A. Carpentier (CM 26), se conserva buena parte de la pesquisa previa al capítulo III del manuscrito final de *La música en Cuba*. En dicho expediente figura el nombre de los padres, de procedencia canaria: D. Tomás de Salas y Doña Petrona Montes de Oca⁴⁰, apellidos que se nos antojan que no pertenecen, precisamente, a las clases bajas de la sociedad habanera. Se añade, además, que hizo sus estudios de humanidades en La Habana (ciencias eclesiásticas y música con gran ejemplaridad y aprovechamiento). Si le sumamos a ello su encuentro en La Habana, en época de formación, con el músico catalán Cayetano Pagueras⁴¹, hemos de concluir que Carpentier se reservó estos datos para mantener en nebulosa la trayectoria estilística de Salas; al menos pudo haber dejado suelta la hipótesis de su relación con Canarias y con la escuela española del villancico (Sebastián Durón, Antonio Soler, entre otros)⁴². Recientemente, hemos sabido que Salas recibió y copió obras de Diego Durón, maestro de capilla de Las Palmas⁴³, estilo muy próximo al de sus villancicos. Carpentier prefiere establecer la referencia estilística de Salas con la escuela napolitana de Francesco Durante, sin sopesar que nada de lo que ocurría en la Isla: ni la llegada de libros de coro o partituras, músicos o instrumentos, se hacía sin el beneplácito de la Casa de Contratación, como en ocasiones recuerda el propio Carpentier. Hemos de pensar, pues, que el historiador está reservándose información para que el lector no saque otras conclusiones que la posible procedencia criolla, “*ex nihilo*”, del maestro Esteban Salas⁴⁴.

⁴⁰ Dato tomado por Carpentier del *Seminario Cubano*, de Santiago de Cuba, 1855; allí mismo se anuncia la próxima publicación de las letras de los villancicos de Salas, editadas anteriormente en fascículos para uso de los fieles, como era habitual en todas las catedrales españolas y americanas.

⁴¹ Este dato del encuentro con C. Pagueras en La Habana también lo da Miriam Escudero, *Esteban Salas y la capilla de Música de la catedral de Cuba. Villancicos y cantadas de Navidad*, Vallaçolld, 2001. Cayetano Pagueras era a los 14 años organista en Barcelona; se afincó en Cuba a mediados del siglo XVIII, considerando Cuba “como suelo patrio por matrimonio”; se conservan obras suyas en la iglesia habanera de la Merced; vid. Carmen Sáenz, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 8, p. 353.

⁴² Pocas veces hace referencia Carpentier al P. Antonio Soler, autor que conoce a través de Subirá y a partir de la edición de Joaquín Nin de una antología de *Sonatas para tecla* que el novelista cubano califica de deliciosas; vid. A. Carpentier, “Clásicos españoles”, *El Nacional*, 15/6/1957; lamentablemente, desconocía los villancicos y otras obras litúrgicas de Soler en las que Salas tuvo una obligada referencia y una razonable dependencia.

⁴³ A. Carpentier, “Clásicos españoles”, *El Nacional*, 15/6/1957.

⁴⁴ Podemos pensar que la contextualización y las referencias hispanas sobre la música en las catedrales cubanas eran mínimas en el momento en que Carpentier redacta su tercer capítulo de *La Música en Cuba*. Mucho más si analizamos los trabajos posteriores de Hernández Balaguer, Hilario González, Zoila Gómez y, ya por el volumen IV, la monografía de Miriam Escudero sobre Salas, quienes, existiendo medios y buenas tesis sobre el tema, siguen sin contextualizarlo: parece como si, milagrosamente, Esteban Salas apareciera un día, sin avisar, para escribir su gran legado musical.

En otro terreno, Carpentier resulta muy intuitivo al establecer conexiones temáticas y estilísticas del villancico de Salas con los géneros más populares que derivarían a lo largo del XIX en las plasmaciones románticas popularizantes y que, de manera explícita, se manifestaba en el teatro bufo español y cubano que se representaba en La Habana. Igualmente, resultan muy agudas sus observaciones sobre las derivaciones populares de los villancicos, a partir de los “aguinaldos” y las “parrandas” que, dice Carpentier, se conservaron especialmente en Venezuela, y que él estudió a partir del trabajo de Vicente Emilio Sojo⁴⁵.

Tonadillas y zarzuelas

El tratamiento que hace Carpentier de géneros tan típicamente hispanos como la tonadilla escénica y la zarzuela le permite mostrar las dos caras de la España que tanto ama y tanto rechaza. En el repertorio de la tonadilla escénica, su información es más “de oficio”, más de referencia bibliográfica: él precisa del puente de la tonadilla para explicar la implantación en Cuba de distintos géneros de impacto popular hasta la llegada a escena del personaje del negro⁴⁶. Lo hará siguiendo los dictados de Salazar y especialmente de José Subirá y no parece que haya una experiencia práctica con este género, salvo el deseo de ver representadas tonadillas de famosos compositores, por su carácter y su bajo coste de producción⁴⁷.

En cuanto a la zarzuela, la trata desde un doble punto de vista: por un lado, considerando el atraso que para el público supone el seguir ligados a un “género menor”, descolgado de cualquier estética de vanguardia y que, una y otra vez, presenta las mismas parodias de manera generalmente ramplona y sin arte, con obras casticistas carentes de toda novedad. Era un cordón umbilical poco deseable para su política de formación popular.

Pero, por otra parte, la zarzuela aparece como precursora del tratamiento esencialista de lo popular presente en Manuel de Falla, supone la relación con la España neoclásica y goyesca, y cuenta con sobrados recursos escénicos, madurados durante años de experiencia, que ayudarán a la materialización del ballet actual, del teatro de vanguardia, de las marionetas, etc., recursos plenamente vigentes que Carpentier tendrá en cuenta en sus libretos. Al escribir sobre la zarzuela habla por propia experiencia: representaciones en vivo, en Madrid o en La Habana, directores, discos, cantantes preferidos, puestas en escena, etc., desapareciendo prácticamente las referencias bibliográficas. Y, por supuesto, con el paso de los años, se va

⁴⁵ A. Carpentier, “Aguinaldos y parrandas”, *El Nacional*, 14/12/1951.

⁴⁶ Carpentier no conoció o no reconoció el tratamiento musical del “pastor negro” de los villancicos españoles y americanos del XVIII; Vid. C. Villanueva, *El villancico gallego*, *Op. cit.*, p. 235.

⁴⁷ A. Carpentier, “Carta a Carlos Zozaya”, *El Nacional*, 24/3/1955.

suavizando su primera visión negativa del “género chico”, algo que también les ocurre a Salazar o a Bal y Gay al final de sus vidas⁴⁸.

Desde 1929, Carpentier tiene en sus manos el libro sobre la tonadilla de José Subirá, autor muy elogiado por el cubano por sus aportaciones sobre el teatro madrileño del XVIII y primera mitad del XIX⁴⁹. En *La Música en Cuba* ofrece directamente la referencia de Subirá como la máxima autoridad en el tema, asociando la tonadilla con los géneros bufos cubanos que le seguirán⁵⁰:

Subirá nos asombra cuando apunta tímidamente, deduciendo de “alusiones contenidas en esas obras teatrales” y de luchas de directores de compañías contra editores que surtían los teatros de Indias, que “la difusión de la tonadilla *debió* de ser grande en Ultramar”. En Cuba la difusión fue extraordinaria [...]. Cuando el género tonadillesco pasó de moda en la Península, por un fenómeno de *decalage*, de desajuste cronológico siempre observado en América Latina en cuanto al rebote retardado de tipos y estilos ya sin energía en el Viejo Continente [...], todo Santiago coreó las coplas del *Trípili-trápala*. Más de doscientas tonadillas se cantaron y volvieron a cantar en La Habana, hasta la saciedad, de 1790 a 1814, año en que comenzaron a verse desplazadas de los programas ofrecidos en la Capital, hallando un renuevo de favor en provincia.

Carpentier tomará de Subirá, y repetirá insistentemente, alguna de las anécdotas que se acabaron convirtiendo en tópicos: sobre la situación de la escena española, en Madrid o en su relación con Cuba; el atraso de España en relación a la recepción de Wagner; las anécdotas sobre cantantes y las compañías que viajan a América, o la propia gestación del *cuplé* a partir de la tonadilla⁵¹. De cualquier modo, llevando el relato por donde más le interesa, Carpentier traza líneas claras de reconversión de la tonadilla en espectáculos cada vez más complejos, más integrados en la nueva sociedad, en un largo discurrir en el que España siempre está presente: compañías, actores, guiones, y hasta crisis (cuando por la guerra con los franceses no pueden acudir las compañías)⁵²:

En 1810 llegó a La Habana una compañía española que habría de actuar en Cuba –con modificaciones parciales del elenco– durante más de veintidós años [...]. La presencia de esta compañía vino a dar, como era de esperarse,

⁴⁸ “Adolfo Salazar, tan adverso al género chico español durante un tiempo, hace tabla rasa, actualmente, de sus prejuicios primeros, para reconocer un papel altamente precursor a ciertos compositores de zarzuelas del siglo XIX. Entre ellos sitúa en primer término a Tomás Bretón”; A. Carpentier, “La Verbena de la Paloma”, *El Nacional*, 30/12/1958.

⁴⁹ J. Subirá, *La tonadilla escénica*, (3 vols.), Madrid, 1928-30; ___: *La tonadilla escénica, sus obras y sus autores*, Barcelona, 1933; ___: *Historia de la Música*, 2 vols., Barcelona, 1947; ___: *Historia y anecdotario del teatro Real de Madrid*, Madrid, 1950, entre otros libros de Subirá citados por Carpentier.

⁵⁰ A. Carpentier, *La Música en Cuba*, *Op. cit.*, pp. 97-99.

⁵¹ Vid. A. Carpentier, “Historia del Teatro Real”, *El Nacional*, 28/6/1951, comentario a la obra de Subirá recién aparecida; o el divertido artículo ___: “Genealogía del *cuplé*”, *El Nacional*. 31/5/1952.

⁵² A. Carpentier, *La música en Cuba*, *Op. cit.*, pp. 160-1; y capítulos VII y VIII.

nuevo auge a la tonadilla escénica. Pero el espectáculo se despojaba de su monótona estructura, a base de drama o comedia, más tonadilla, más sainete, siguiendo las normas nuevas que Isidoro Maiquez había impuesto al *Teatro de los Caños*, en Madrid, al asumir su dirección.

Escribiendo en positivo, también pone el ejemplo de la tonadilla escénica como género especialmente adecuado, frente a lo que a veces se dice, para el perfecto uso de la lengua española: las obras de los “tonadilleros” se adapta perfectamente al idioma, con sus propias inflexiones en materia melódica/prosódica, herencia que recibirá y mejorará la zarzuela⁵³.

La zarzuela en Cuba y en su recuerdo

En el relato carpenteriano interesa mucho la zarzuela española como hecho social de inevitable repercusión, pero, ciertamente, sus tesis afrocubanistas le llevan por otros derroteros al contar esa parte de la historia. En *La música en Cuba* dedica escasas líneas a la zarzuela criolla: “El género estaba creado, y pasando por las finísimas zarzuelas de Raimundo Cabrera y José Mauri, llegaría, con pocas variantes, hasta nuestro días”⁵⁴. Páginas más adelante lo despacha, al comentar su ópera *La esclava*, indicando que: “la partitura de Mauri no podía librarse de un cierto italianismo en los pasajes meramente dramáticos”; le atribuye el mérito de anticiparse a las concepciones (más cubanas) de otros compositores⁵⁵.

En el denominado *Libro de Oro* del Fondo Carpentier de la BNJM, integrado por materiales recopilados por Carpentier susceptibles de ser publicados, figura un largo y muy elogioso artículo, recogido de la *Habana Artística*⁵⁶, sobre el compositor valenciano-habanero José Mauri. Del valor e interés de su obra, para entender la evolución del romanticismo cubano en la entrada del siglo XX, dan cuenta Victoria Eli⁵⁷ e Hilario González⁵⁸, quien valora no sólo la gran altura de sus composiciones sino la aportación de un compositor que refleja una “negritud” más reivindicativa de la planteada por Sánchez de Fuentes. Sin embargo, su

⁵³ A. Carpentier, “Los compositores y el idioma”, *El Nacional*, 8/10/1958.

⁵⁴ A. Carpentier, *La música en Cuba*, *Op. cit.*, p. 251.

⁵⁵ *Idem*, p. 285.

⁵⁶ BNJM, Fondo Carpentier, CM 175, nº 173. *La Habana artística*, pp. 1127-28.

⁵⁷ Victoria Eli, “José Mauri Esteve”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 7, pp. 369-370, con catálogo de obras a cargo María Antonia Enríquez. Mauri incorpora a la ópera y a la zarzuela cubanas géneros como la habanera y los aires de danza y rumba que provocó enfrentamientos en el sector conservador de la sociedad, que veía impropias estas concesiones populares en espacios musicales cultos: el gran campo de batalla de Carpentier.

⁵⁸ “Mauri” –nos dice H. González– “integra por primera vez en nuestra música los elementos africanos a grandes escenas coral-sinfónicas que anticipan la grandeza de *Porgy and Bess* y utiliza igualmente otros géneros que caracterizan distintas escenas, pero no como un muestrario, sino sólidamente integradas en un lenguaje wagneriano cuya intensidad y sinceridad le restan cualquier apariencia de anacronismo. Todos los músicos cubanos del momento” –concluye González– “aplaudieron y admiraron su obra”; Hilario González, “Algunas tesis sobre las raíces de nuestra música sinfónica”, *Op. cit.*, p. 426.

orientación escénica no era la que perseguía Carpentier, razón por la que se quedó fuera del relato. Como indicábamos más arriba, toda opción de etnicidad conlleva descartes.

Carpentier tampoco atiende en su relato las actividades zarzuelísticas del Centro Gallego; llegado el caso, hará una leve referencia al lugar donde, como en ningún otro de La Habana, se acudía a bailar los danzones; en aquel hermoso salón de gala se celebraban las mejores fiestas de sociedad de la ciudad, y en su teatro se ponían en escena obras con música gallega, española o cubana, de gran repercusión en la génesis del teatro popular⁵⁹. Comprendemos que en un relato etnicitario cubano no tenía mucho sentido recordar que en La Habana había unas burbujas culturales aisladas (los centros regionales), de fuerte carga localista, si bien, a nuestro entender, jugaban un importante papel en la música de la isla, especialmente el Centro Gallego⁶⁰.

Así pues, la zarzuela en el relato carpenteriano es género fundamentalmente español y castizo (la vertiente de la “zarzuela grande” o de la ópera sería apenas se contempla). El tono y modelo de escritura elegido para hablar de ella es variadísimo: dinámico, literariamente rico y lleno de referencias personales, anécdotas y vivencias. Por momentos deja de interesarse por la temática musical para convertir la zarzuela en un elemento contextualizador de ideas y de recuerdos.

Uno de los cuadros más recurrentes es, precisamente, *La Verbena de la Paloma*, de Tomás Bretón; esta obra es la heredera natural de la tonadilla escénica⁶¹, fuente de inspiración de otros géneros menores, como el cuplé⁶², y hasta inspiradora de los grandes momentos líricos de Manuel de Falla⁶³. Con la excusa de *La Verbena de la Paloma* y de un homenaje a la zarzuela, usa Carpentier un recurso narrativo muy querido por él: traer a colación una posible entrevista (en género directo, escasamente usado por el cubano en sus críticas) que nunca

⁵⁹ A. Carpentier, *La música en Cuba*, Op. cit., p. 57. En 1957 publica en “Letra y solfa” un largo y entretenido artículo de carácter costumbrista sobre la peripecia del gallego en La Habana, de referencias tópicas pero nada ilustrativo en lo que a música se refiere; vid. A. Carpentier, “Trayectoria del gallego”, *El Nacional*, 27/2/1958 [Publicado también en *La Voz de Galicia*, A Coruña, el 19/12/1976].

⁶⁰ C. Villanueva, “Los músicos gallegos de la emigración a Cuba”, *Galicia-Cuba: un patrimonio cultural de referencias y confluencias* (C. Fontenla, ed.), Edicións do Castro, Sada (A Coruña), 2000, pp. 380-403. He publicado recientemente la biografía de un músico gallego/habanero, con amplia peripecia en los años “minoristas”, que estrenó, al menos, tres zarzuelas de temática gallega; vid. C. Villanueva, “José Fernández Vide (1893-1981): la figura y la obra de un músico de la emigración”, *Porta da Aira. Homenaje a Dolores Vila-Jato*, Ourense, 2004.

⁶¹ “Por lo demás, soy de los que consideran la zarzuela un género menor –¡ciertamente!– pero que tiene una tradición que empalma con la tonadilla escénica del siglo XVIII y que, por esa misma cuestión de pervivencia, de abolengo, merece algún respeto dentro de lo español”; A. Carpentier, “La zarzuela en 1955”, *El Nacional*, 15/12/1955.

⁶² A. Carpentier, “Genealogía del cuplé”, *El Nacional*, 31/5/1952.

⁶³ “Sobre todo cuando pensemos que tiene a su activo algunos logros (no son numerosos, desgraciadamente), tan irrefutables como “La verbena de la Paloma”, anunciador de Falla en sus “Soleares”, y cuyo “Nocturno”, que asombra a Julián Orbón, sigue siendo una página maestra”; A. Carpentier, “La zarzuela en 1955”, *El Nacional*, 5/12/1955.

sabremos si se habría realizado (porque el director acababa de fallecer) pero que refuerza, por el criterio de autoridad de quien habla, la idea que él quiere transmitir; el protagonista es Erich Kleiber⁶⁴:

– ¿Y no era penoso –le pregunto– consagrar su talento a ese género frívolo?

– En modo alguno– contestaba el maestro, sonriente. El hecho de dirigir zarzuelas me planteaba nuevos problemas de oficio. Acaso he llegado a una perfecta comprensión de la música española contemporánea a través de la zarzuela... Ninguna labor propia de su oficio debe descorazonar a un artista... Creo que he aprendido mucho dirigiendo a Bretón y a Chapí.

Así, alguna vez, ciertos públicos de teatros de zarzuela española pudieron escuchar ejecuciones particularmente cuidadas de *La verbena de la Paloma* y *La Revoltosa*, sin sospechar que quien movía la batuta en el foso de la orquesta era uno de los más grandes directores de todos los tiempos.

Carpentier rinde homenaje a otras zarzuelas que aparecen en sus crónicas y en sus recuerdos: *Agua, azucarillos y aguardiente*⁶⁵, *La Gran Vía*⁶⁶, *La Revoltosa*⁶⁷, *Luisa Fernanda*⁶⁸, *Gigantes y cabezudos*⁶⁹, *La Patria Chica*⁷⁰, *La Canción del olvido*⁷¹, *La Montería*⁷², o *Doña Francisquita*⁷³, entre otras. Como vimos, nunca se interesa en su relato por la “zarzuela” grande o por la ópera española –en el sentido regeneracionista que planteaban Pedrell o Barbieri– sino como cronista vivaz de lo que era cotidiano: el gran éxito en la temporada de ópera de *La Dolores*, del maestro Bretón⁷⁴, o comentando *La Vida Breve* de Falla, dentro del contexto de la obra con formato de gran zarzuela⁷⁵.

Carpentier cambia sustancialmente el tratamiento en las primeras crónicas de *La Discusión*, *El Heraldo*, o *Carteles*, en las que se comporta como un cronista puntual, respecto a las de la sección “Letra y solfa” de *El Nacional*, ya de la década de los 50, en donde reflexiona como teórico, bien sobre el papel de la zarzuela en el contexto general de la música culta, de su difusión dentro de un plan social para

⁶⁴ A. Carpentier, “El recuerdo de Kleiber III”, *El Nacional*, 12/2/1956.

⁶⁵ A. Carpentier, “Bajo el signo de La Cibeles”, *Carteles*, 30/9/1934; __: “La Verbena de la Paloma”, *El Nacional*, 30/12/1958.

⁶⁶ A. Carpentier, “Genealogía del cuplé”, *El Nacional*, 31/5/1952.

⁶⁷ A. Carpentier, “Zarzuelas”, *El Nacional*, 5/5/1954; __: “La Vida breve”, *El Nacional*, 16/6/1955; __: “Los compositores y el idioma”, *El Nacional*, 8/10/1958; __: “Bajo el signo de La Cibeles”, *Carteles*, 30/9/1934; __: “El recuerdo de Kleiber III”, *El Nacional*, 12/2/1956.

⁶⁸ A. Carpentier, “La Zarzuela en 1955”, *El Nacional*, 5/12/1955.

⁶⁹ A. Carpentier, “Zarzuelas”, *El Nacional*, 5/5/1954; __: “Sobre la Habana”, *Conferencias*, *Op. cit.*, pp. 67-68.

⁷⁰ A. Carpentier, “Teatros” “La Patria Chica”, *La Discusión*, 18 /7/1923, p. 3.

⁷¹ A. Carpentier, “Teatros” “La canción del olvido”, *La Discusión*, 19/7/1923, p. 3; __: “El debut de Pilar Aznar”, *El Heraldo*, 14/10/1924.

⁷² A. Carpentier, “Teatros” “La Montería”, *La Discusión*, 18/5/1923, p. 3.

⁷³ A. Carpentier, “Por los teatros. El tenor Peñalver en Martí”, *El Heraldo*, 9/10/1924, p. 7; __: “Nuestro entrevistado: hablando con el Maestro Vives”, *Carteles*, 22/2/1925.

⁷⁴ A. Carpentier, “Teatros” “Una gran temporada de ópera en perspectiva”, *La Discusión*, 17/6/1923, p. 3.

⁷⁵ A. Carpentier, “La vida breve”, *El Nacional*, 16/6/1955.

acercar al público a representaciones y grabaciones, o bien como historiador de la relación estilística con otros géneros.

La zarzuela también será un buen pretexto en sus crónicas para dar a conocer la vida habanera de los años 20, los entresijos de la escena, las distintas compañías, la valía de los cantantes (Casimiro Ortas, Manuel Alba, Rodolfo Blanca, La Saturnini, Juan José Blanca, Rafael López, María Marco, Caridad Davis, entre otros).

Una reflexión más profunda de la zarzuela y de la escena de tradición española en general (saitenes, tonadillas, cuplé, etc.), nos viene de las vivencias de Carpentier durante sus distintas estancias en España (crónicas de viaje), y en los recuerdos de los amigos más vinculados a su política cultural cuya presencia es permanente en diversos contextos. Madrid es el centro de la nostalgia carpenteriana, con técnicas narrativas próximas a las del lenguaje cinematográfico⁷⁶, como aquella anécdota del ciego madrileño del armonio, tras asistir –¡cómo no!– a *La verbena de la Paloma*⁷⁷:

El músico ciego es otro personaje que me hizo feliz en Madrid. Lo encontré una noche, en una calle oscura, al salir del alegre bullicio de *La Verbena de la Paloma*. Instalado en un armonio, ejecutaba pasodobles y aires de zarzuela con verdadera habilidad. Me detuve para observarlo. Cada transeúnte, al dejar caer dos perras gordas sobre el instrumento, exigía la interpretación de algún trozo conocido. De *La viejecita* a *Las corsarias*, pasando por el *fox-trot* de moda. De pronto, un obrero preguntó al músico:

–¿Toca usted la Internacional, maestro?

–Si, señor... ¿Pero quiere oír la Internacional socialista o la comunista?

–¿No es la misma?

–No, no señor. La socialista es floreada. La otra es de acompañamiento.

Intrigado ya por los conocimientos de este extraordinario virtuoso ambulante, quise saber si su repertorio incluía obras de Granados, Falla y Turina. Su erudición en este sentido era de primer orden. Cada vez más sorprendido, aventuré una pregunta:

–¿Podría usted tocar algo de Strawinsky?

Observé que el nombre del músico no le sonaba. Pero con una rapidez pasmosa, me respondió sin darse por vencido:

–Yo sólo toco autores nacionales.

⁷⁶ "In a sense, Carpentier's novels are films, already provided with setting, lighting and soundtrack as well as actors. All those elements are integral"; en James Reid-Baxter, *A certain Unity of Purpose*, *Op. cit.*, p. 5.

⁷⁷ A. Carpentier, "Crónicas de un viaje sin historia", *Carteles*, 11/2/1934.

Madrid pone el decorado ideal para su curiosidad musical, analizando la zarzuela con ese fondo surrealista que recuerda el teatro más vanguardista, con las marionetas de su querido *Retablo de Maese Pedro* como justificación⁷⁸:

Cada vez que me hallo en Madrid, me vuelvo espectador asiduo de los teatros de zarzuela y género chico. Después de asistir a cien representaciones de teatro avanzado, de óperas y de ballets nuevos por su estética, su técnica o su ideología, me veo siempre maravillado por el extraordinario primitivismo escénico del típico espectáculo español. *Agua, azucarillos y aguardiente, El dúo de la Africana, El santo de la Isidra o La Revoltosa* tienen para mí todo el encanto de una evocación de la «comedia del arte» italiana –origen de nuestro teatro– por el carácter improvisado de la interpretación, de la escenografía, por la ingenuidad de las intrigas, por la puerilidad de los chistes y situaciones cómicas. Tengo siempre la sensación de hallarme ante un enorme guiñol, animado por marionetas humanas... ¡que se tomen en serio! Hay un buen señor que aparece en escena dando gritos, porque unos ladrones lo han dejado en paños menores en el medio de la calle.

¿Y qué tenía Madrid que después de tantos años se le sigue recordando y queriendo? Aquel Madrid de la nostalgia justifica que siempre los intelectuales latinoamericanos hablasen de Madrid, que pasó del más absoluto desierto al centro de culto donde pasaron los Falla, Lorca, los hermanos Halffter, Pitaluga, Casal-Chapí... “¿Comprendes ahora, mi joven amigo de veinte años –le escribe a un anónimo tertuliano– por qué la otra noche añorábamos tanto, en charla de sobremesa, el Madrid de hace un cuarto de siglo?”⁷⁹.

Nombres: los modelos, los colaboradores, los amigos

El discurso musical carpenteriano trata de ser pedagógico y ejemplarizante a distintos niveles: una sola crónica puede tener un valor puntual pero varias adquieren un valor teleológico. Por eso mismo, presenta a los músicos que considera modélicos, también a los valiosos, luego a sus colaboradores y finalmente a sus amigos (concepto que no implica, necesariamente, proximidad o conocimiento directo: sencillamente, Carpentier los eleva a su consideración de amigos y los incorpora a sus argumentos).

Manuel de Falla es, por su obra y evolución de la misma, el arquetipo del músico “de raíces” modélico, junto con Strawinsky, Villa-Lobos y, en menor medida, Bela Bartok; pero más aún, si cabe, por el silencio y por su exilio, por la espera de su *Atlántida*, y por su propia vida austera que tanto llamaba la atención al cubano.

⁷⁸ A. Carpentier, “1934. Bajo el signo de la Cibeles”, *Carteles*, 30/9/1934.

⁷⁹ A. Carpentier, “El por qué de cierta añoranza”, *El Nacional*, 26/9/1953.

Para Carpentier, Falla es el modelo a seguir para cualquier compositor iberoamericano, falto de tradición, de orientación y de oficio; y este honor le cabe por las razones técnicas de una obra perfecta, por la evolución de su escritura (progresiva y abierta a la vanguardia), por su cosmopolitismo y por su talento humano, una suerte de “sinceridad” que podemos traducir por el adecuado planteamiento del tratamiento de los materiales populares, sin falsas folklorizaciones:

Lo admirable –nos dice Carpentier⁸⁰– es que, utilizando temas arrancados del pueblo, prestando oído a todos los ritmos tradicionales, el autor de *El Retablo* construye una música de fuerte sabor, de vida intensa, pero que jamás nos atreveríamos a mirar como ensayos de “folklorismo” sonoro o meras aristocratizaciones de aires típicos. Falla no es el sucesor de Albéniz, por esto mismo que tiende a la “música pura”, sin prejuicios descriptivos. Si recurre a menudo a la música andaluza es, sobre todo, porque el gitanismo constituye una parte integrante de su temperamento.

Se completa este matiz del autor “sincero” con la actitud contraria: la falsedad de mal folklorista, el que da “gato por liebre”⁸¹:

Si españoles son los temas usados por Rimsky en su “*Capricho*”, el resultado no pasa de ser una españolada sinfónica. Como la *España* de Chabrier, como la *Carmen* de Bizet, como las *Danzas Españolas* de Mozkowsky –obras muy amables todas pero exentas del españolismo en profundidad que hallamos en un Manuel de Falla. Y es que, en cuanto a la expresión nacional, “la partida de nacimiento” mencionada por Leopoldo Hurtado, se hace un factor decisivo [...]. Pero hace tiempo que los compositores de nuestra América abandonaron esa actitud ingenua –paralela a la del Tchaikowsky del “*Capricho Italiano*”, a la de Rimsky del “*Capricho español*”, comprendiendo que los temas populares se bastan a sí mismos, muy bien situados donde llevan vida propia... Nunca fue Manuel de Falla más español que en el “*Concierto*”, en “*El Retablo de Maese Pedro*”, que cuando se olvidó de Andalucía....Ese nacionalismo y no otro, es el que hoy defendemos en América.

Valoración que complementa con dos elementos consustanciales en su sintaxis: la perfección formal unida a la sencillez de medios, lo cual da como resultado un tratamiento “puro”, lejos de falsos pintoresquismos o atrasos; reflejo del modelo deseable de la España que avanza, cosmopolita⁸². Carpentier no sólo valora y subraya la perfección de Falla sino su modélica escritura, más y más progresiva hasta llegar a lo que Carpentier considera el punto culminante de su obra: *El Retablo* y el *Concierto para clavicémbalo*⁸³:

⁸⁰ A. Carpentier, “La danza de la molinera”, *El País*, 27/7/1925.

⁸¹ A. Carpentier, “Nuevos planteamientos para un problema”, *El Nacional*, 6/3/1954.

⁸² A. Carpentier, “La danza de la molinera”, *El País*, 27/7/1925.

⁸³ A. Carpentier, “Manuel de Falla en París”, *Social*, agosto/1930.

A pesar de no ser lo que podríamos llamar un “compositor de carrera ruidosa” –como Strawinsky por ejemplo–, no puede negarse que Falla, en la evolución de su obra, ha dado más de un viraje desconcertante. Sus creaciones, largamente maduras, supieron presentarse cada vez con un aspecto nuevo. Después de *Noches en los jardines de España* y de *El amor brujo*, producciones aún llenas de impresionismo –dígase lo que se diga–, supo darnos el nervioso, agudo y personalísimo *Sombrero de tres picos*, revelándonos un Falla capaz de sonreír y de mostrarse humorista en profundidad. Luego de una atmósfera a lo Alarcón, nos vino el transparente e inefable *Retablo de Maese Pedro*, que ejerció una influencia precisa –aunque a sotto voce– en muchos sectores del arte musical europeo... Su reciente *Concierto para clavicémbalo y orquesta* produjo más efecto sobre los espíritus agudos que muchas bombas cargadas de disonancias... Fijando la mirada en los clásicos de la música española, Manuel de Falla encontró su solución para el problema. Por ello *El Retablo*, generador de muchas concepciones que enriquecieron la música europea en los últimos años, se reveló desde el primer momento como obra de una importancia decisiva. Esta partitura no encierra, tal vez, sonoridades violentas: ofrece un dibujo de líneas tensas y claras, pero no es creación menos moderna por ello, ya que resume y orienta a su manera las inquietudes del arte musical de una época.

Falla rezuma equilibrio, especialmente pensando en una proyección hacia América: por su planteamiento antirromántico, por su herencia de las formas cultas y populares del XVIII (el romance, la tonadilla dieciochesca...) y por su construcción, “*ex nihilo*”, de su propio discurso, sin haber tenido que deconstruir viejos edificios románticos, dado que en España, como en América, –en opinión de Carpentier– no existió el romanticismo⁸⁴:

El Retablo de Maese Pedro –nos dice Carpentier– no es la antítesis de romanticismo, como ha querido afirmarse con fines polémicos. *El Retablo* ignora el romanticismo, por no haberlo conocido nunca. Lo ignora, que no es lo mismo que oponérsele. Del mismo modo, casi todas las danzas de salón que pasaron a América a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX –las contradanzas, sobre todo– apoyadas por la presencia muy dieciochesca de la tonadilla de Laserna, Esteve, Pisón, Guerrero, La Riba y otros, marcaron nuestras músicas populares con cierto sello clásico que aún perdura en ellas. Así, siempre solidaria del destino artístico de España, América Latina, a pesar de uno que otro guaraní, tampoco tuvo problemas de tránsito romántico en su música.

Carpentier se convierte en promotor directo y esforzado propagador de la obra de Manuel de Falla, en *El País*, en *Carteles* y ya de manera sistemática desde

⁸⁴ A. Carpentier, *Tristán e Isolda en tierra firme*, Op. cit., p. 25.

El Nacional de Caracas, analizando los rasgos de su personalidad y de su obra, de manera especial de *El Retablo*, cuya promoción, en 1955 en la presentación de Caracas, y en 1960, en La Habana, acaba asociando con el propio *El Quijote* en la masiva edición aparecida en La Habana aquel año⁸⁵.

El anecdotario de Carpentier sobre el compositor gaditano es abundante y aunque no hemos encontrado correspondencia suya en el archivo Falla de Granada, no dudamos que las conversaciones y consejos que le da el maestro en París, y que se registran en las crónicas, tengan una cierta base en la realidad, especialmente dada la amistad que unía a ambos al matrimonio Quevedo-Muñoz, editores de la revista *Musicalia*, lo que no hubiera sido fácil soslayar.

El interés por Manuel de Falla nunca decayó en Carpentier; decayó, sí, la actividad del maestro hasta el silencio total y la muerte, que se llevó no sólo la esperanza de ver ultimada *La Atlántida*⁸⁶, sino todos los recuerdos de los amigos comunes dispersos: Federico García Lorca, Juan Vicente Lecuna, María Muñoz y Joaquín Nin, entre otros. Y siempre mantuvo informado a su público de cada nueva grabación, de cada viejo recuerdo del maestro Falla.

Los colaboradores próximos a Carpentier

Directa o indirectamente, buena parte de los músicos que rodearon la peripecia musical de Carpentier guardan relación con España desde los primeros años de "guerrilla". Empezaremos por los más próximos: Amadeo Roldán y su hermano Alberto, formados musicalmente en el Conservatorio de Madrid, en la cátedra de violín y de cello, respectivamente, y en la de composición de Conrado del Campo, conservatorio y ambiente artístico de no muy buena estima para Carpentier, especialmente cuando lo relaciona estéticamente con los años anteriores a la Segunda República⁸⁷:

⁸⁵ Propongo la lectura de los más interesantes artículos sobre *El Retablo* a través de los que se pueden sintetizar los aspectos básicos de la obra y de su autor: A. Carpentier, *Tristán e Isolda en tierra firme*, *Op. cit.*; ___: "Notas del extranjero. París. Manuel de Falla", *Musicalia*, 12, abril-mayo (1930) 57; ___: "Manuel de Falla en París", *Social*, agosto, 1930; ___: "Anecdotario contemporáneo", *Social*, nº 8, agosto/1932; ___: "El estreno de "El Retablo", *Nacional*, 1/2/1955; o sus artículos al hilo de la grabación de *El retablo*, en 1953, ___: "Grabaciones esperadas", *El Nacional*, 30/10/1953; ___: "El Retablo de Don Manuel", *El Nacional*, 11/11/1953; ___: "Maese Pedro en Caracas", *El Nacional*, 28/1/1955. De la presentación en La Habana, promocionando la edición de *El Quijote*, vid. el programa de mano con textos de José Ardévol y del propio Carpentier analizando el texto cervantino, en BNJM, IMPR. 137-142, programa del concierto celebrado los días 9, 10 y 11 de agosto de 1960 en la Sala Covarrubias.

⁸⁶ "Y yo creo sinceramente [nos dice Ernesto Halffter ahora] que *La Atlántida* no sólo es, por todos los conceptos, la cumbre de la música de Falla, sino el gran poema hispánico: algo así, para decirlo con lenguaje vulgar, como la *Novena Sinfonía* española, o, aun mejor, nuestro *Parsifal*. *La Atlántida* valdrá para nosotros lo que las cimas beethovenianas o wagnerianas para la música y cultura germánicas". "No menos esperábamos de don Manuel, después de esas dos obras maestras, de un carácter único en la historia de la música moderna, que siguen siendo el *Concierto para clavicémbalo* y *El Retablo de Maese Pedro*..." ; en A. Carpentier, "La Atlántida", *El Nacional*, 21/8/1955.

⁸⁷ A. Carpentier, "El por qué de cierta añoranza", *El Nacional*, 26/9/1953. Con el catedrático madrileño estudiaron Sanjuán, Falla y Turina; en todo caso, siempre se referirá a Conrado del Campo como un músico

¿Quién iba a estudiar teatro en una ciudad cuyos escenarios estaban monopolizados por los Linares Rivas, los Dicenta, Benavente, Arniches y otros hermanos Quintero? ¿Quién iba a estudiar música, donde un Conrado del Campo, para vivir, tenía que escribir zarzuelas?... ¿Y en cuanto a los músicos? Desde comienzo de siglo, los Albéniz, los Manuel de Falla, los Granados, tenían que hacerse objeto de veneración, sin embargo, por parte de los jóvenes latinoamericanos... Casi no habría que citar sus nombres.

Su posicionamiento sobre el Madrid musical y el supuesto atraso guarda relación en el relato carpenteriano (una cuenta pendiente) con la polémica sobre “América, como España de Tercera dimensión” del Conde de Foxá⁸⁸, o la controversia que le acompañó toda su vida sobre la propuesta de Jiménez Caballero de señalar a “Madrid como meridiano de la intelectualidad latinoamericana”⁸⁹. Pero Madrid, es, además, la ciudad de procedencia de Pedro Sanjuán Nortés⁹⁰, músico ligado a Carpentier y a Roldán en todas las batallas “afrocubanistas”. El papel de Sanjuán en el relato carpenteriano es determinante: tanto por el empuje en la creación de la *Orquesta Filarmónica*, en la formación de los jóvenes valores cubanos, como crítico, desde *Musicalia* y otros medios, y, sobre todo, por su sintonía con la problemática afrocubanista que llegó a trascender a su propia obra⁹¹.

de sólida formación, en A. Carpentier, “Sobre la música cubana”, *Conferencias, Op. cit.*, p. 49. Madrid, artísticamente, salvo el paréntesis de la generación del 27, representaba para Carpentier el atraso, el contraste con París y Berlín; en un momento “cuando encallaban, en nuestros teatros, unos cantantes que habían sido famosos en las postrimerías del siglo XIX: cuando cualquier Primer Premio del Conservatorio de Madrid se creía autorizado a venir a hacer sus primeras armas ante nuestros públicos, anunciándose como “el mejor pianista del mundo”; vid. A. Carpentier, “Principiantes y acabantes”, *El Nacional*, 22/5/1953.

⁸⁸ A. Carpentier, “De una falsa hispanidad”, *El Nacional*, 8/5/1954.

⁸⁹ “Por lo demás, esas cuestiones se debatieron ya, con bastante acritud, cuando *La Gaceta Literaria*, que dirigía entonces Jiménez Caballero, lanzó, en 1927, la malhadada idea de proponer la ciudad de Madrid como el “meridiano intelectual de América”. En aquella ocasión, nadie pensó en negar la tradición cultural española, ni en restar méritos a Madrid como centro intelectual; pero se dijo muy a las claras que el amor a ciertos valores eternos no era incompatible con la voluntad adulta de seguir caminos propios y de cultivar todo aquello que, precisamente, podía llegar a dotarnos de rasgos nacionales definidos”. A. Carpentier, “De una falsa hispanidad” *idem*, vid. también, ____: “Carta abierta” al *Diario de la Marina*, en septiembre de 1927; Reid-Baxter relaciona esta polémica con el posicionamiento de Carpentier de la década de los 20 sobre el folklorismo: demostrada la limitación de recursos de la música folklórica “guajira” la contestación de Cuba al imperialismo yankee no se solucionaba adoptando Madrid como “meridiano intelectual de nuestra América”; Vid. James Reid-Baxter, *A certain Unity of Purpose*, *Op. cit.*, p. 147.

⁹⁰ Nacido en San Sebastián, en 1886, Pedro Sanjuán se formó en Madrid con Conrado del Campo, Pérez Casas, Falla y Turina, ampliando estudios en la *Schola Cantorum* de París; con una buena formación como director de banda y de orquesta, se traslada a La Habana, en 1923, haciéndose cargo de la Orquesta Filarmónica, siendo promotor de estrenos muy significativos de música cubana, española y de la vanguardia europea, hecho que Salazar considera básico como punto de partida de la música sinfónica cubana, tema que Carpentier relata y analiza; su regreso a Madrid, en 1930, para hacerse cargo de la Sinfónica de la capital (lo que no lograría) y la imposibilidad de recuperar la dirección de la Filarmónica habanera le obligaron a buscar otras opciones que lo lanzaron a una carrera internacional como director de gran éxito, en la que presentó primordialmente la obra de autores contemporáneos de España y de los Estados Unidos, país que lo acogió y en donde falleció en 1976; Vid. Amaia Gorosabel, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 9, p. 707.

⁹¹ Vid. A. Carpentier, “El Maestro Sanjuán y la Orquesta Filarmónica de la Habana”, *El País*, s/f. Reid-Baxter especula, sin fundamento, que el encuentro entre Roldán y Carpentier vino a través de Sanjuán, en James Reid-Baxter, *A certain Unity of Purpose*, *Op. cit.*, p. 129.

Carpentier lo corresponsabiliza del éxito del estreno de la *Obertura sobre temas cubanos*⁹²:

El maestro Sanjuán puede estar satisfecho: su discípulo predilecto nos ha dado una obra de las que no se olvidan fácilmente. La verdadera labor nacionalista en arte no podrá hacerse siguiendo otra senda que la señalada por Amadeo Roldán. Su lozana *Obertura sobre temas cubanos*, pese a quien pese, señala una fecha capital en la historia de nuestra música.

Pedro Sanjuán a su llegada a La Habana se dio a conocer por sus artículos –“Charlas musicales”– en el *Diario de la Marina*⁹³. El 7 de marzo de 1924, Amadeo Roldán y otros abandonan la Sinfónica; una semana más tarde se constituye la nueva Sociedad de la Orquesta Filarmónica con Roldán de concertino y Sanjuán de director⁹⁴. Se presenta la orquesta en público el 8 de junio de 1924. Carpentier recuerda a Sanjuán, en los primeros gestos como director, pletórico, con un programa novedoso y, al tiempo, escandaloso para el conservador público habanero⁹⁵.

Carpentier fue siempre muy generoso, y hasta hiperbólico en sus comentarios, con las composiciones de Sanjuán, a pesar de que no respondían a las expectativas esencialistas que marcaban Manuel de Falla o Heitor Villa-Lobos⁹⁶:

[Crónica musical] “Si hemos de buscar una clasificación para la personalidad creadora del maestro Sanjuán reveladora el domingo por la ejecución de su poema orquestal *La Campesina*, no podemos sino acercarlo a los compositores que sintieron la poesía ambiente, despojándose de todo prejuicio esencialmente descriptivo”

En el Fondo Carpentier de la BNJM⁹⁷ se conserva una interesante encuesta a Carpentier sobre Amadeo Roldán en la que, en la quinta pregunta, hace referencia muy escuetamente al fin de las relaciones de Sanjuán con la Filarmónica y, como consecuencia, con el grupo de Carpentier:

⁹² A. Carpentier, “Una obra sinfónica cubana”, *Social*, febrero/1926.

⁹³ María Antonia Enríquez, *Alejandro García Caturla*, *Op. cit.*, p. 40; Carpentier cuenta cómo se lanzó la orquesta en “Sobre el problema de la Filarmónica”, *Bohemia*, 13 de abril de 1927, p. 30 (cit. por Carmen Enríquez, *Op. cit.*, p. 41).

⁹⁴ La ruptura con la sinfónica se produce porque Sanjuán es invitado desde su llegada a dirigir algunos conciertos pero se va entrometiendo hasta querer participar en la programación y en asuntos internos, lo que Roig no acepta; vid. Carmen Enríquez, *Op. cit.*

⁹⁵ A. Carpentier, “Las “Danzas Fantásticas” de Turina”, *El Heraldo*, no tiene cabecera, ca. 1925.

⁹⁶ A. Carpentier, “Pedro Sanjuán y la primera audición de *La Campesina*”, *El País*, 17/6/1925. Nos dice en otra ocasión Carpentier, “[Sanjuán] autor de varios poemas sinfónicos de ambiente español... El bellissimo tríptico sinfónico del maestro Sanjuán, que éste nos dio a conocer recientemente, ofrece un ejemplo típico de interpretación moderna del paisaje en el arte de los sonidos”; en A. Carpentier, “Música nueva: Castilla y el paisaje en la nueva música”, *Diario de la Marina*, 12/6/1927.

⁹⁷ BNJM FILE 40. Encuesta al cuestionario de acuerdo con el número de preguntas [a Carpentier] (mecanografiada).

[sobre la salida de Sanjuán] Esto es un problema muy complejo. Cuando el maestro Sanjuán dirigía la Orquesta Filarmónica de La Habana, murió el director de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Sanjuán, sumamente ambicioso, quiso quedarse al frente de dicha orquesta. Pero al llegar a Madrid se encontró con que una serie de muchachos, entre los cuales se encontraban el joven Pitaluga y Ernesto Hallfter, le hicieron una oposición violenta. Yo vi al maestro Sanjuán en Madrid en el año 33 y lo encontré bastante amargado, porque no le daban la oportunidad de dirigir la Orquesta Sinfónica, y que consideraba “que estos niños que he conocido en mantillas quieren dirigir una de las orquestas más grandes del mundo”. En esto Sanjuán volvió a La Habana y no le devolvieron la dirección de la Orquesta Filarmónica, porque ya la dirigía Amadeo Roldán.

Otro de los colaboradores españoles más próximos, y sin duda ideológicamente más afín a Carpentier, fue José Ardévol⁹⁸; a él dedica Carpentier varias páginas en su libro *La música en Cuba*; y en innumerables artículos y ensayos orienta su figura y su trabajo docente como la continuidad necesaria al vacío dejado por la muerte de A. Roldán y de García Caturla⁹⁹:

Muerto Roldán, muerto Caturla, la música cubana había perdido sus dos primeros valores nacidos en el siglo XX. Los jóvenes se veían privados del ejemplo de dos artistas en plena producción, cuyos aciertos o cuyos errores podían ser igualmente provechosos para quienes aspiraran a amar o combatir. En un momento de desorientación, en que algunos compositores nuevos estaban ansiosos de trabajar seriamente y de manifestar su presencia con derechos adquiridos, comenzó a dar fruto la labor didáctica de José Ardévol.

Carpentier valorará su trabajo docente al frente del Conservatorio de La Habana, como director de la *Orquesta de cámara*, o como líder del *Grupo Renovación Musical*, con un sentido de disciplina y una orientación más abierta de la estética musical, respetando siempre las antiguas tradiciones y el fomento de la libertad creativa de sus discípulos.

⁹⁸ José Ardévol (Barcelona 1911–La Habana 1981) tuvo como primer maestro a su padre, músico formado en el Conservatorio Municipal de Barcelona. Gran pianista y con sólida formación musical y humanística, en 1930 se trasladó a La Habana en donde se integró al grupo de los carpenterianos. Tempranamente, deja sentir su presencia en la isla creando un grupo de rigurosa disciplina en la formación y fuera ya de las tendencias afrocubanistas. Deja una abundante producción con importantes referencias a la música y a la cultura española; sus discípulos del *Grupo Renovación* dan continuidad al esfuerzo carpenteriano de los años 30: Julián Orbón, Hilario González, Harold Gramatges o Gisela Hernández; vid, Victoria Eli, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, t. 1, p. 618.

⁹⁹ Viene a poner orden y oficio al exceso de intuición y autodidactismo que Carpentier siempre achacó a los jóvenes compositores cubanos; con Ardévol su discurso etnicitario cambió radicalmente de orientación; en A. Carpentier, *La Música en Cuba*, *Op. cit.*, p. 330.

Su relación con Carpentier, en la etapa venezolana de éste, denota una identidad de miras; las cartas y consultas al “maestro” dan a entender que Ardévol ha tomado las riendas del activismo musical en su ausencia¹⁰⁰.

El regreso puntual de Carpentier a La Habana era seguido por la prensa local con noticias como ésta¹⁰¹:

Alejo Carpentier está en La Habana. Lo saben todos aquí. El lunes por la noche se reunió con José Ardévol y el grupo *Renovación Musical* en la residencia del primero. Se habló, se oyó música, se discutió [...] La música cubana, por supuesto, fue el tema principal. Se habló de un gran parecido con cierta música árabe, y del contacto de muchos esclavos negros con el mundo árabe, traídos por España a América. Quedó establecido el hecho de que la música cubana (la que verdadera y esencialmente lo es) no tiene un contacto directo con la de los pueblos negros que se puede considerar pura.

Carpentier participaba también en la presentación de obras de los alumnos de Ardévol; precisamente, en uno de aquellos encuentros en el que se escuchaban sonatas de los alumnos de Ardévol, con la presencia de Carpentier, se constituyó el grupo *Renovación Musical*¹⁰². Momento culminante por aquellos días fue el estreno de la *Primera suite cubana* de García Caturla, interpretada por la Filarmónica bajo la dirección de Ardévol, que sucede interinamente al recién fallecido Roldán¹⁰³; sin duda, Ardévol representaba la continuidad.

Algunos artículos de J. Ardévol, ahora también periodista en *Acción* o en *Musicalia*, hacen referencia al trabajo musicológico y periodístico de Carpentier así como a su papel como conferenciante y novelista¹⁰⁴. El músico catalán colaborará con Carpentier en la presentación de *El Retablo* de 1960, con la realización de unas largas notas al programa¹⁰⁵.

¹⁰⁰ BNJM, CM 213. Carta de Ardévol a Carpentier (17 de marzo, 1948): le transmite las actividades y resoluciones tomadas en su ausencia: conciertos programados, programas, nueva revista de música, actividades de los discípulos..., hasta comentarios a exposiciones de Wifredo Lam en Nueva York. El tono es de cierta proximidad.

¹⁰¹ Edgardo Martín, “Música. Carpentier con el Grupo de Renovación Musical”, en *Información* s/f. (1946).

¹⁰² María Antonia Enríquez, “El universo de Hilario González”, *Clave*. La autora lo dedica con fecha de 18/1/2001, pero el artículo debe ser de 1996.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ José Ardévol, “Cine, Música y Teatro”, “Conferencia de Alejo Carpentier”, sendas críticas de Ardévol sobre Carpentier, en *Acción*, s/f. 1943. Ardévol figura como secretario de redacción de la revista *Musicalia* en su reaparición: *Musicalia* 1, 2ª época, noviembre-diciembre (1940), con el artículo: “De la música nueva”. Por su parte, Rafael Lam., *El caimán barbudo*, nº 146, febrero de 1980, comenta la recensión de Ardévol a la edición de *La Música en Cuba*, de 1980 –revisada y retocada por Carpentier (en realidad le retiró los capítulos finales), con prólogo de Harold Gratmages; en su escrito dice Ardévol: “A pesar de los años transcurridos desde su aparición, es, todavía, un ensayo histórico sin paralelo sobre nuestra música, y, como ensayo, tiene, en los enfoques histórico-sociales, el alto nivel intelectual a que nos tiene acostumbrados Carpentier. Todo ello hace de *La Música en Cuba* un libro definitivamente imprescindible”.

¹⁰⁵ BNJM, IMPR 137-142; lo hemos comentado al referirnos a Falla.

No obstante, el mayor homenaje que Carpentier puede hacerle a Ardévol es incorporándolo a su ideario de “lucha” en las conferencias de Radio Habana, en donde reflexiona sobre el verdadero concepto de la música revolucionaria, tema que ya había tratado, años atrás, al hablar de D. Shostakowich¹⁰⁶; Carpentier lee para la ocasión páginas enteras del libro de José Ardévol *Música y Revolución* (La Habana, 1966, pp. 103-5)¹⁰⁷:

Creo [...] que un compositor que sea revolucionario, al expresarse libremente y si su calidad como creador es suficiente, dará precisamente la música que más convenga a la Revolución, aunque a los observadores superficiales pueda parecerles que no tiene ninguna relación con ella. Pero, ¿no es lo más revolucionario que pueda ser un músico, dejar testimonio del poder creador del hombre, de su capacidad de inventiva, de su dominio sobre la naturaleza y sobre lo que ya existe, cuando él como individuo, entra en funciones? A esta pregunta –que no tiene más que una respuesta– podrían seguir otras muchas del mismo significado, entre las que sólo planteo ésta: ¿No es lo más revolucionario no dejarse dominar por las circunstancias de un momento, un lugar o una situación, y actuar sin conformismos, conociendo la realidad, pero haciendo todo lo posible por reinventarla constantemente, enriqueciéndola con todo lo que la imaginación creadora humana pueda aportarle? [...]. Mucho cuidado con aquellos que ni siquiera alcanzan a comprender lo que ya hayan realizado otros que los han precedido, porque sólo pueden disimular su incapacidad, poniendo frenos a la verdadera libertad creadora.

Una colaboradora fiel a la causa carpenteriana fue María Muñoz de Quevedo¹⁰⁸; con una intensa labor pedagógica a sus espaldas en diversos con-

¹⁰⁶A. Carpentier, “El mito de la música revolucionaria”, *Musicalia* 9, 2ª época, nov-dic (1943), p. 4. Vid. el prólogo de Carpentier para *¡Écue-Yamba-O!* (Bruguera, Barcelona, 1979, p. 5): “muy próximo al discurso de Ardévol y al suyo propio en otros escritos, en un artículo de juventud, Carlos Marx define la vanguardia como una actitud filosófica, situada en las avanzadas de la lucha social, vista como un “factor poderoso en la lucha social por una transformación radical de la sociedad”. Así: “Del mismo modo que la filosofía halla en el proletariado su arma material, el proletariado halla en la filosofía su arma espiritual”. El sentido de la palabra vanguardia estaba, pues, perfectamente definido en cuanto a lo intelectual desde los días en que Marx, en ese mismo texto, traza un certero aunque breve cuadro de las múltiples manifestaciones de la ideología conservadora y revolucionaria [...] Sin embargo, en la década 1920-1930, la palabra “vanguardia”, separada inesperadamente de su contexto político, cobra, por un tiempo, un nuevo significado. Ante un brote de ideas nuevas, en lo pictórico, en lo poético, en lo musical, los críticos y teorizantes califican de vanguardia todo aquello que rompe con las normas estéticas preestablecidas”.

¹⁰⁷A. Carpentier, “Sobre Roberto Fernández Retamar y José Ardévol”, *La cultura en Cuba y en el mundo*, Conferencias en Radio Habana (1964-1966) (José Antonio Baujín, Ed.), Letras Cubanas, La Habana, 2003, conferencia nº 20.

¹⁰⁸Nació en La Coruña en 1886, se traslada a Cádiz en cuyo conservatorio estudia, trabando relación con Manuel de Falla, que recomienda prosiga con él los estudios en Madrid. Casada con el ingeniero Antonio Quevedo se trasladan a Cuba en 1919. El matrimonio se integra rápidamente en la vida musical habanera. En 1923 funda con Pedro Sanjuán el conservatorio “Escuela Filarmónica Nacional”, dando clases de piano y armonía; dos años más tarde funda su propio centro, el “Conservatorio Bach”, en donde Carpentier participará en innumerables conferencias ilustradas al piano por María Muñoz. De gran trascendencia es

servatorios o en la Universidad de La Habana, se hallaba plenamente involucrada en la causa, como amiga íntima de Alejandro García Caturla¹⁰⁹ y colaboradora hasta su muerte en todos los proyectos de Carpentier.

La relación del matrimonio Quevedo-Muñoz con Carpentier a través de *Musicalia* es determinante¹¹⁰: como voceros de los éxitos de Roldán y de Caturla, o de los viajes de Carpentier a Europa; también abriendo sus páginas a la colaboración del propio escritor que publica en la revista importantes trabajos: como el dedicado al neoclasicismo en la música contemporánea¹¹¹; también una larga crónica sobre Manuel de Falla en París¹¹², o bien uno de sus más celebrados artículos sobre música y revolución: “El mito de la música revolucionaria” (¿se puede controlar la orientación estética de un artista?)¹¹³.

Los escritos del matrimonio contribuyeron, por su parte, a la fijación y difusión de los éxitos de García Caturla y de Roldán, respaldando en todas las polémicas a Carpentier¹¹⁴, y en general ampliando el abanico de relaciones internacionales de Cuba con los grandes protagonistas de la España de la República: Lorca, Falla, Salazar, Bal y Gay, López Chávarri o Ardévol, entre otros.

En 1928 es nombrado Jefe de Redacción de *Musicalia* Alejandro García Caturla, con lo que se estrecha el vínculo; más aún, al crearse, en 1930, la *Sociedad de Música Contemporánea* de la que Caturla será directivo. Esta proximidad y el hecho de que la sociedad pagase parte de los costos de producción de *Manita en el suelo*, ballet de Caturla con texto de Carpentier, provocó un interesante cruce de correspondencia que nos permite conocer mejor el carácter y la línea estética de unos y otros:

la fundación, en 1928, de la revista bimensual *Musicalia*, que se convierte en el portavoz del grupo, divulgadora del sinfonismo afrocubano y receptora de todas las polémicas sobre el tema. En 1931 funda la *Sociedad Coral de la Habana*, y posteriormente otras corales con las que ejercerá una amplia labor cultural en la Isla, con sucursales en diferentes localidades. Fallece en La Habana en 1947; tomado del trabajo (inédito) de M^a Irene Del Río Iglesias, “Nuestras mujeres: María Muñoz de Quevedo” (mecanografiado, por gentileza); Vid. igualmente la síntesis de María Encina Cortizo, “ITEM”, *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. t. 7, p. 880.

¹⁰⁹ La correspondencia denota el trato muy familiar del matrimonio Quevedo con Caturla, a quien ayudaron, antes y después de su estancia en París, tanto en las relaciones públicas como en el estreno de diferentes obras, entre otras el ballet *Manita en el suelo*, con texto de Carpentier. Vid. *García Caturla, Alejandro: Correspondencia*, Selección e introducción de María Antonia Henríquez, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1978; y María Antonia Enríquez, *Alejandro García Caturla, Op. cit.*

¹¹⁰ En opinión de M. A. Enríquez, la relación del matrimonio Muñoz-Quevedo con Carpentier vino, precisamente, a través de García Caturla. Carpentier narra su primer encuentro con Caturla: se acercó a conocerlo a la redacción de *Carteles* (lo recoge posteriormente en A. Carpentier, *El Tiempo*, 16 /11/1940, p. 4); Carpentier lo incorporó inmediatamente al grupo Minorista.

¹¹¹ A. Carpentier, “El neoclasicismo en la música contemporánea”, *Musicalia*, 1 mayo-junio (1928), pp. 3-10.

¹¹² A. Carpentier, “Notas del extranjero. París. Manuel de Falla”, *Musicalia*, 12, abril-mayo (1930), p. 57.

¹¹³ A. Carpentier, “El mito de la música revolucionaria”, *Musicalia* 9, 2^a época, nov-dic (1943).

¹¹⁴ Larga crítica de María Muñoz sobre *Anacaona*, de Eduardo Sánchez de Fuentes, apoyando fielmente la línea africanista de Carpentier; *Musicalia*, 4 nov-dic (1928), p. 140; también incluye el número un largo artículo de Fernando Ortiz, “Estudio de la música afro-cubana”.

[Carta de A. Quevedo a Caturla]¹¹⁵

La Habana, 11 de diciembre, 1931

Dr. Alejandro García Caturla

Remedios

Querido Alejandro

[...] *Manita*: En la obra de copia que me has enviado parece que faltan páginas, pues en la hoja 8 se rompe la acción y salta a la cuartilla 9 que empieza así:

Los tres Juanes (coral)... todos los caminantes. Se ve claramente que falta algo. Mándame la copia de lo que falta [INDICA PGS.]

Explícame dónde está la falta, pues Ernesto no ha podido comprender la acción faltando personajes como Cándida la Loca, La Virgen de la Caridad, etc. Yo creo que deberías hacer una instrumentación más pequeña: cuarteto de cuerda doblado, flauta, clarinete, fagot, trompa, tuba, tambor, tam-tam. Cuando más reduzcas la orquesta más efecto expresivo obtendrás. Yo no creo que tú debas utilizar excesivamente la percusión en esta obra. Estudiado el libreto se ve que la música que le conviene es una mezcla de recuerdos coloniales y de tradiciones afrocubanas, pero tratada en una estilización sobria y humorística. Este aspecto humorístico no debes perderlo de vista. Si la cosa mejora algo tal vez podamos estrenar *Manita* para marzo o antes: la Sociedad haría el decorado y pagaría a los cantantes, local, programa, etc. Tú tendrías que ayudarnos pagando a los músicos, garantizándoles un modesto *cachet* que permitiera hacer bastantes ensayos. La obra tendría que ser dirigida por ti. Esto sería un suceso de significación internacional al que daríamos amplia propaganda.

Tuyo amigo de siempre,

Antonio

Obviamente, estas consideraciones llegaron a Carpentier, que siente que los productores están inmiscuyéndose con orientaciones estéticas que no les corresponde, una constante de Carpentier (la de querer controlar hasta el último recoveco de la obra) que hemos comprobado en otros montajes, tanto escénicos como radiofónicos o cinematográficos:

[Carta de A. Carpentier a Caturla]¹¹⁶

París 30 de marzo, 1932

Mi querido Alejandro,

Respecto a lo de *Manita*, me alegró mucho recibir tu carta, con líneas de Antonio [Quevedo], y ver el interés que nuestros amigos de *Musicalia* ponían

¹¹⁵ En A. Carpentier, *Obras completas*, Vol. I, Ed. Siglo XXI, México, 1983, p. 305.

¹¹⁶ *Idem*, p. 307.

en la obra. Lo de la elección de Ernesto para el decorado y trajes lo dejo a tu amplio juicio. No conozco a ese artista, ni sé cuáles son sus capacidades. Lo que sí quiero es ponerte en guardia contra todo intento de estilización de nuestro libreto. No porque la estilización sea algo despreciable, sino: 1. Porque la estilización, tal como la conciben la mayoría de los dibujantes del patio –salvo Abela, Enríquez, y uno o dos más– es una sencilla movilización de trucos –geometría, colores en contraste, ángulos– que ya están desacreditados en Europa desde hace más de diez años; porque *Manita* debe ser una suerte de punto de partida de un teatro folklórico cubano –jamás se ha intentado labor análoga–, y para ello sólo deben ponerse en juego elementos auténticos, dotados de poesía popular verdadera.

Interesa recordar, por inéditas, las actividades de María Muñoz, dirigiendo la *Sociedad Coral de La Habana* en el Centro Gallego y en otras instituciones regionales que la llevaron a presentar muchas piezas del repertorio gallego¹¹⁷. De especial interés para nosotros es el número de la revista de la *Sociedad de Beneficencia de Naturales de Galicia*, dedicada íntegramente a la “fiesta de la música gallega” (del 25 de julio de 1935), en la que tomó parte María Muñoz. Y lo hizo poniendo texto a unas largas notas al programa en donde explica diversos términos relativos al folclore gallego. Por su parte, la *Filarmonía de La Habana* interpretó, bajo la dirección de Amadeo Roldán, la obertura de la ópera *Cantuxa*, de Gregorio Baudot, entre otras obras; mientras, la *Sociedad coral*, dirigida por María Muñoz, cantó diversas piezas gallegas; también intervino la *Banda del Cuartel General* y la *Estudiantina Cuba*¹¹⁸. Es intensa y rica la actividad de los centros regionales de La Habana, como ya dijimos, pero, obviamente, no se recogen dentro de la historia de Cuba diseñada por Carpentier.

Desde Caracas, en 1953, Carpentier, hablando del *Orfeón Lamas* dirigido por Victor Sojo, recuerda a sus amigos de *Musicalia* y a María Muñoz en particular, una verdadera activista de la vida musical habanera, en sintonía con Carpentier¹¹⁹:

¹¹⁷ El *Alalá de Monforte* y *Unha ruada*, de Rafael Benedito; *Camiña don Sancho* y el *Romance de doña Alba*, de Luis María Fernández; *Mais ve*, de la propia María Muñoz (que también armonizó piezas de autores gallegos, como Castro “Chané” o Baldomir); la *Negra sombra*, de Montes/ Otaño; la canción popular *Axeítame a polainiña* (arreglo de María Muñoz) o la célebre *Alborada*, de Pascual Veiga; datos tomados de M^a Irene Del Río Iglesias, “Nuestras mujeres: María Muñoz de Quevedo”, *Op. cit.* (inédito).

¹¹⁸ El programa contempla un amplio repertorio de música gallega: la banda interpreta *Fantasia de aires gallegos* y la *Sonata*, de Juan Montes; *Festa na tolda*, de Gustavo Freire y la *Muiñeira Flor de cardo*, de Courtier; la *Estudiantina*, la *Alborada*, de Pascual Veiga y el pasodoble *Aires Galegos*, de Juan Montes; la Sociedad Coral interpretó, *Bágoas e sonos*, de Adalid; *Como foi*, de Baldomir; *A Nenita*, de Lens; *Un suspiro* de C. Berea; *Golondrón*, de Maruxa, de Vives; *Balada*, de Taibo; *Os teus ollos*, de Castro “Chané”; la *Balada*, de Montes; *Anduriña do mar*, de J. Guede; *Veira do mar*, de Soutullo; y los cantares populares “*Canta o galo ven o día*” y “*Axeítame a polainiña*”; La Filarmonía, por su parte, interpretó la obertura de *Cantuxa*, de Baudot; el preludio del segundo acto de *Amores de aldea*, de Soutullo; y el intermedio de *Maruxa*. Para finalizar con la Sociedad Coral, interpretando *Camiña don Sancho* y el *Romance de Doña Alda*, arreglo de Luis María Fernández; la *Alborada*, de P. Veiga, a voces mixtas en arreglo de María Muñoz; y *Mais ve*, *Unha ruada*, *Negra sombra*, y el *Alalá de Monforte* [tomado del programa de mano].

¹¹⁹ A. Carpentier, “Aniversario del Orfeón Lamas”, *El Nacional*, 13/5/1953.

Me recuerda [escuchando al Orfeón Lamas] las actividades de Amadeo Roldán y María Muñoz de Quevedo, en Cuba, cuando compartían sus energías en el estreno de músicas nacionales –como el *Canto de los cafetales*, de Caturla– y la primera ejecución en la isla de la *Novena Sinfonía* [de Beethoven].

En el Archivo Manuel de Falla de Granada (AMFG)¹²⁰ se conservan algunas de las cartas que el matrimonio Muñoz-Quevedo cruzaron con el músico gaditano, y cuya recensión puede resultar de interés para el tema que nos ocupa. María Muñoz escribe una primera larga carta de presentación a Falla (octubre de 1925, AMFG 2/25) recordándole la pasada y estrecha relación maestro-discípula:

Mi distinguido Maestro [...], me casé en Madrid en 1919 con un joven ingeniero español, persona de gran altura artística y de refinados gustos musicales. Como él es un fervoroso admirador de Vd., esto nos ha unido más todavía, y entre nosotros todos los sentimientos, ideas y afectos son comunes. Recién casados embarcamos para La Habana en donde mi marido es ingeniero de una importante compañía americana llamada Westinghouse Electric.

Más adelante María le manifiesta su deseo, al hilo de la noticia difundida de que Falla está formando una orquesta para girar con su obra por los Estados Unidos, de que se acerque a La Habana a dirigir, bajo el patrocinio de la sociedad *Pro Arte* que preside su amiga María Teresa García Montes de Giberga:

Como todos los miembros de esta Sociedad tienen un interés vivísimo por conocer alguna de sus obras y muy especialmente *Amor Brujo*, *El Corregidor* y *El Retablo*, creo que tal vez pueda Vd. llegar a algún acuerdo con *Pro Arte* para la próxima temporada o sucesivas.

Comentando con Falla pormenores de la vida musical habanera, da algún detalle de gran interés: como su relación artística con la Sinfónica del maestro Roig y la escasa valoración artística que manifiesta por el maestro Sanjuán (citado entre líneas) o por su “orquesta de aficionados”; tal vez porque, realmente, tras un año de vida, la Orquesta Filarmónica aún no estaba consolidada¹²¹:

[la presidenta de *Pro Arte*] contrató para una serie de conciertos a la Orquesta Sinfónica de Nueva York, que fue uno de los éxitos musicales de

¹²⁰ Por cortesía del Dr. Antonio Martín Moreno.

¹²¹ Vid. notas 91-97 relativas a la escisión promovida por Sanjuán; el español venía colaborando desde su llegada a la Habana, en 1923, con Gonzalo Roig y su Sinfónica; ciertamente, el matrimonio Muñoz-Quevedo no participó directamente en la creación de la Filarmónica (como sí lo hicieron Carpentier o A. Roldán); sin embargo, se muestran desde *Musicalia* muy en la línea de la programación de la nueva orquesta; en todo caso, la opinión privada de María Muñoz dista mucho de mantener la postura pública expresada desde su revista: un tema a investigar si tenemos en cuenta, además, que la primera escuela de música de María Muñoz en La Habana –“La Escuela Filarmónica Nacional”– antes de sacar adelante su “Conservatorio Bach”, la fundó en sociedad con Pedro Sanjuán (vid. nota 108). Por otro lado, Carpentier siempre se mantuvo distante y a veces muy crítico con la sociedad “Pro Arte”, postura no compartida por el matrimonio.

trascendencia para La Habana por no tener esta ciudad más que una sola Orquesta Sinfónica dirigida por un maestro compositor cubano Sr. Roig y otra de aficionados dirigida por un mediocre músico español... En algunos conciertos públicos que he dado en La Habana he tocado varias obras suyas que han gustado muchísimo y puede que en no muy lejana fecha toque con la orquesta del maestro Roig su obra *Noche en los jardines de España*.

En otra carta, de 10 de abril de 1938 (AMFG 9/6/38), sigue interesándose por la posible visita –ya cada vez más lejana– de Falla a La Habana; también le envía el primer número de la revista “Presencia”, “que sus alumnos y amigos artistas editan, es una flor espiritual de exquisito aroma para mí”. De puño y letra, Manuel de Falla, desde Granada (el 9 de junio de 1938, AMFG 13/1) les contesta, con detalles íntimos que denotan una relación muy estrecha con el matrimonio Muñoz-Quevedo:

Y ustedes pensarán al leer mi relación de calamidades: pues ¿qué diría si estuviese en La Habana?!!! Si; ya sé que, por desgracia, en nada tenemos que envidiarnos, y que el silencio de ustedes y el mío obedece a causas idénticas, si no peores por lo que a esa isla admirable y desgraciada se refiere. Idénticas, también, son muchas de las causas de tanta calamidad como hemos venido sufriendo y que ojalá nos sirvan a todos de enseñanza. ¿Para cuando el gran advenimiento: el del “reino de Dios”? ¡¡Son tan pocos quienes hacen el sacrificio de su egoísmo!!... Por Nin-Culmell, tan excelente amigo como artista, y a quien estimo muy de veras, hemos tenido noticias de ustedes y de la labor eficacísima que realizan en esa. ¿Y “Musicalia”, cuándo reanuda su publicación? ¡Mucho lo deseo! Prevénganme para enviarles unas cuartillas.

Los músicos amigos

Ni la historia global que plantea Carpentier es diacrónica ni sus protagonistas asumen un papel predeterminado por una metodología concreta. El elenco de sus “actores” él los ha elegido con una finalidad que nunca es el dato por el dato, por eso entran y salen de manera extemporánea, sin un continuo narrativo. Usando sus propias palabras –pero como si tratara ahora de contextualizar históricamente una música¹²² –diríamos que, tanto en el relato de ficción (con mayor libertad, obviamente) como en la crónica o en el ensayo, usa a los

¹²² “Discos de folklore primitivísimo –rasgueos de guitarra, monodias elementales– acompañaban las escenas humanas, introduciendo la emoción de lo popular, apenas bosquejado, en los movimientos colectivos. Emoción de un acompañamiento de vihuela, de un grito de pastor, de un lamento de flaviola o tenora, elegidos precisamente en función de su monotonía obsesionante. Para acompañar una escena de procesión elegimos un tema de cántico gallego –a pesar de la inexactitud geográfica de su ubicación–, porque sus inflexiones, vecinas del *discantus* medioeval, nos traían un elemento sonoro grisáceo que se armonizaba perfectamente con un lento desfile de figuras agobiadas”, en A. Carpentier, “Numancia”, *Carteles*, 22/8/1937.

protagonistas bien por su “auctoritas” o porque le conviene para una buena contextualización. También el papel de España experimenta transformaciones y cambios de valoración, según la visión que en cada momento le interese dar.

El protagonismo individual de los compositores de zarzuela, Chueca, Barbieri, Chapí, Guridi, o Usandizaga, entre otros, apenas existe. Sólo se resalta, de manera más personalizada, a Tomás Bretón, como autor de *La Verbena*, que ya hemos visto, a Moreno Torroba¹²³, a Jacinto Guerrero¹²⁴, o a Amadeo Vives, a quien Carpentier realiza una interesante entrevista en 1925¹²⁵, por la cantidad de temas que suscita y por la habilidad en llevar a su terreno estético al conservador maestro Vives. Rescatamos algunos fragmentos:

—Esto me hace creer que usted debe ser enemigo de la música moderna; de autores como Malipiero o Strauss que tienden cada vez más a intelectualizar la música, produciendo para un verdadero público de élite, de iniciados. El maestro Vives sonrió:

—No lo crea. Aprecio como muy pocos el talento de esos compositores. Pero opino que su arte no es humano, porque está hecho a base de detalles, no de grandes líneas. El hombre, en sus momentos de exaltación antes de lanzarse a un combate, en un momento de alegría o al dirigirse a casa de su amada, no buscará jamás esa música, que, en esos momentos, no dirá nada a su alma.

Tras rechazar la ópera y el “verismo” en general, y a Puccini en particular como forma mórbida del romanticismo, prosigue la entrevista:

—¿Qué género teatral musical prefiere usted entonces?

—Éste —me respondió el maestro Vives, señalando al escenario del cual nos llegaban trozos de melodías. Un género tan lejos de la realidad como de la fantasía. Algo con la mayor cantidad de poesía, de encanto, de evocaciones, posible [...] Mire usted, yo adoro Madrid. Pero naturalmente que no las calles nuevas, llenas de bancos y de oficinas; el Madrid antiguo, vetusto, que es el verdadero Madrid... Para nosotros, en la literatura, en las artes hay palabras que traen a nuestra mente un sin fin de ideas.

Y, por supuesto, una valoración positiva —como Carpentier siempre exigía— a la figura de Wagner, de Debussy o de Ravel:

¹²³ Gran éxito de una compañía española en Caracas: “Con ellos nos visitaba Moreno Torroba —un músico de grandes aspiraciones en su tiempo— que sigue siendo uno de los compositores que mejor puede escribir una buen zarzuela. Conoce el oficio. Es un buen hombre de teatro, *Luisa Fernanda* y *La Caramba* se cuentan entre los grandes éxitos zarzueleros de la época. Por lo demás, soy de los que consideran la zarzuela un género menor —¡ciertamente!— pero que tiene una tradición que empalma con la tonadilla escénica del siglo XVIII y que, por esa misma cuestión de pervivencia, de abolengo, merece algún respeto dentro de lo español”; A. Carpentier, “La Zarzuela en 1955”, *El Nacional*, 5/12/1955.

¹²⁴ “París-Madrid y la nueva personalidad de Raquel Meller”, *Carteles*, 16/7/1929; y ___: “La Montería”, *La Discusión*, 18/1/1933.

¹²⁵ A. Carpentier, “Nuestro entrevistado: hablando con el Maestro Vives”, *Carteles*, 22/2/1925.

—Lo que me extraña, es la fe absoluta que tiene usted en la comprensión del público, lo que, como usted lo reconocía hace un momento, no es una cualidad común a los artistas de ahora. Con una sonrisa que le es muy peculiar, el autor de *Maruxa* me contestó:

—Amigo mío, el público no se equivoca nunca. Y la prueba de ello está en que las obras que ha consagrado desde el principio han perdurado y se han hecho inmortales... ¿me citaría usted el ejemplo de Wagner, incomprendido durante bastante tiempo? No era la música del genial maestro alemán lo que el público se resistía aplaudir; era su teatro. Y hoy todavía, los melómanos prefieren oír la *Tetralogía* en los conciertos sinfónicos, que ver sus walkirias acorazadas y sus monstruos de cartón moverse en las tablas. Es que el teatro de Wagner ha sido siempre deficiente en cuanto a su estética misma [...]. Los compositores modernos verdaderamente geniales, verdaderamente originales son los que han complicado menos, Debussy, por ejemplo, es perfecto. En sus obras no sobra ni falta una sola nota. ¡Es extraordinaria! Con Ravel, a quien considero como el mayor de los compositores franceses actuales, sucede lo mismo.... En cambio tome usted la *Salomé* de Strauss. A los diez minutos puede levantarse de su butaca. ¡Ya lo ha oído todo! ¡Nada nuevo le espera!

De entre los personajes del nacionalismo español continuadores de la línea de Pedrell, dejando a parte a Falla, Carpentier valora especialmente a Isaac Albéniz¹²⁶ y a Enrique Granados. Al primero lo sitúa, según el momento, en el terreno del pianismo virtuoso y no es de su agrado como orquestador¹²⁷; pero, de todos modos, reconoce su gran contribución al mundo del piano y valora el reconocimiento internacional de su obra; según el contexto, lo sitúa a un lado y al otro de la línea que separa el exotismo del esencialismo popular. Para el escritor cubano, correspondió a Albéniz el papel de renovador de la música española¹²⁸.

Por su parte, la referencia a Enrique Granados¹²⁹ siempre aparece entrecortada, perdida en el relato general de la renovación musical del XX: el músico que pudo haber sido pero que desapareció antes de dar todo lo que llevaba dentro¹³⁰.

¹²⁶ Vid. referencias sobre Albéniz en A. Carpentier, "La danza de la molinera", *El País*, 27/7/1925; ___: "Las "Danzas Fantásticas" de Turina", *El Heraldo*, s/f.; ___: "El concierto de Lucas Moreno. La gran música de Albéniz, Granados y Falla", *El País* (La Habana), 16/6/1925; ___: "El ballet de Pilar López", *El Nacional*, 13/5/53; ___: "En torno a una discusión", *El Nacional*, Caracas, s/f.; ___: "Triana en la ópera cómica", *Carteles*, 4 /8/1929.

¹²⁷ A. Carpentier, "Del folklorismo musical", *Tientos y diferencias*, La Habana, Ediciones Unión, 1966, p. 336.

¹²⁸ CM 108, BNJM, Carpentier, [Portada] Inspección general de Música. "Plan de estudios de La asignatura de Historia de la Música"

¹²⁹ Vid. referencias sobre Granado en A. Carpentier, "El concierto de Lucas Moreno. La gran música de Albéniz, Granados y Falla", *El País*, 16/6/1925; ___: "El ballet de Pilar López", *El Nacional*, 13/5/1953; ___: "Para jóvenes pianistas", *El Nacional*, 29/8/1953.

¹³⁰ Nos dice Carpentier: "Para desgracia de la música española, Enrique Granados, nacido en 1867, habría de morir en 1916, a bordo de un buque torpedeado por los alemanes en el Canal de la Mancha. Y decimos, por desgracia, porque Granados nos dejó una obra trunca en la que podían cifrarse las mayores esperanzas.

Joaquín Turina ocupa un espacio destacado en las citas carpenterianas; y no, seguramente, por el interés que su obra despertaba en el escritor cubano, o por la trayectoria personal del sevillano, sino por una razón colateral pero de peso: el haber sido el maestro de Pedro Sanjuán, quien lo introdujo en los primeros conciertos de la *Filarmónica*; así, Turina viene integrando ese plan de renovación de repertorio y de estética que ofrecía el director de la *Filarmónica*. Esto explica que con la desaparición de Sanjuán también Turina caiga de los programas habaneros¹³¹:

Afortunadamente, la obra de Joaquín Turina comienza a ser considerada entre nosotros. Audiciones de *La procesión del Rocío*, de las *Danzas fantásticas*, la *Sinfonía Sevillana* y esta *Oración del torero*, que hoy ofrece por primera vez en Cuba la asociación Música Nueva, sirven para enterar al público del verdadero significado del verbo “estilizar” cuando se refiere a la utilización de elementos populares para animar las altas concepciones musicales.

Turina aparece inmediatamente programado también en la *Filarmónica* y su obra —en torno a 1925, cuando Carpentier escribe estos comentarios— goza de una estima próxima a la de Falla; esta crónica establece los puntos básicos y atractivos de “*Las Danzas Fantásticas*”: página llena de vida, de sensualidad y de color; obra personal que no ha padecido los excesos del exotismo musical¹³²:

Ni Albéniz, antes, ni hoy Manuel de Falla o Turina, han padecido de malignas inclinaciones de exotismo musical. La fuerza del arte que han creado proviene justamente de la elocuencia con que han sabido exteriorizar en él caracteres más intensos de su raza. Falla o Turina pudieron recibir fecundas enseñanzas de maestros franceses o frecuentar —como el autor de “*Las danzas*”— las aulas austeras de la *Schola Cantorum*, aprendiendo a construir doctas sonatas de desarrollo algebraico, sin perder nada en personalidad.

Sólo después de la muerte nos fue revelada, con el fasto merecido, su espléndida obra “*Goyescas*”. Más aún que en las danzas españolas, se afirmaba en esta obra el compositor de gran envergadura: CM 108, BNJM, A. Carpentier, [Portada] Inspección general de Música. Plan de estudios de La asignatura de Historia de la Música.

¹³¹ La asociación *Música Nueva*, fundada por Carpentier y por Roldán, ofreció, en su segundo programa, la *Oración del torero* en su versión para cuarteto; las notas al programa las firma Carpentier, que daba una pequeña explicación de cada obra; se estrenaron obras para piano de Debussy, Prokofief, y Goosens; el cuarteto de Turina y el *Segundo sketch indio*, de Charles T. Griffes; obras de Ravel y Strawinsky para voz y piano; Cuatro de las *canções españolas* de Falla, para cello; y *Chiquilladas*, de Severo Mugerza, un perfecto desconocido del que dicen las notas: “nació en San Sebastián. Recibió una sólida enseñanza musical del maestro Rodareda. Versado en los secretos de la técnica moderna, siguiendo con interés el movimiento estético contemporáneo, su excesiva modestia le impidió ser conocido, como merece, en nuestro ambiente artístico. Su poema *Chiquilladas* ha sido escrito expresamente para ser ejecutado en aquella sesión de *Música Nueva*”.

¹³² A. Carpentier, “Las ‘Danzas Fantásticas’ de Turina”, *El Heraldo*, s/f.

Años más tarde, ya desde “Letra y solfa”, podemos comprobar que la estimación del sevillano por parte de Carpentier ha bajado enteros¹³³: “Turina es un compositor de segundo plano, aunque haya tenido algunos aciertos sinfónicos”, escribe Carpentier en 1950, en el contexto de una discusión periodística sobre el valor de los nacionalistas españoles frente a los operistas italianos. La postura estética de Carpentier se fue moviendo progresivamente hacia el último Falla y no resulta extraño que el paso del tiempo objetivara y pusiera en su lugar el papel de Turina en la estima carpenteriana¹³⁴.

La estela de Falla en el Madrid del 27

Los hermanos Ernesto y Rodolfo Halffter, Salvador Bacarise, Gustavo Pitaluga, Oscar Esplá y Joaquín Rodrigo también forman parte del recuerdo nostálgico de la España del 27, tantas veces presente en Carpentier. Su relato es contextualizador y hasta arquetípico, salvo en el caso de Ernesto Halffter o el de Joaquín Rodrigo, a quienes dedica párrafos más personalizados que tratan, aunque sea brevemente, alguna de sus obras más representativas en la onda del desencanto/encanto tan carpenterianos. Todos estos autores, de algún modo, guardan relación con Manuel de Falla, en calidad de discípulos o bien por seguir la corriente neoclasicista. En realidad, el relato se va diluyendo en aspectos diacrónicos y va ganando densidad e intensidad en términos teóricos, lo que hace comprensible ese terreno yermo en el que se mueven estos personajes “pirandelianos”; algunos de ellos están presentes merced al microsurco, a través la última grabación que Carpentier acaba de recibir, formando parte de discurso didáctico propio del periodista; ni siquiera tienen un contorno humano para Carpentier.

No es el caso de Ernesto Halffter, a quien trató personalmente¹³⁵. Cuando, en 1929, García Caturla viaja a España lleva credenciales de Carpentier y de Sanjuán para “destacadas figuras de la música española, como Adolfo Salazar, Rodolfo y Ernesto Halffter, Bartolomé Pérez Casas y Joaquín Turina”, entre otros¹³⁶. Por la

¹³³ A. Carpentier, “En torno a una discusión”, *El Nacional*, s/f.

¹³⁴ Se nos antojan otras razones de índole política por las que también desapareciera Turina del relato, como puede ser su participación activa en la política cultural del régimen franquista (en 1940, y hasta su muerte, fue nombrado comisario general de la música, recibiendo todo tipo de distinciones; su producción musical se paralizó, prácticamente, desde 1936); Carpentier en ningún momento apela a este tipo de “contextos políticos” cuyas consecuencias podemos intuir pero que nunca usa como argumento. Otras referencias a Turina las tenemos en: *Musicalia*, 3 sept.-oct. (1928) reseña de un concierto de Pedro Sanjuán en Los Ángeles, con Turina en programa (*Sinfonía Sevillana*); *Musicalia*, 4, nov.-dic. (1928) una reseña de la *Polifónica de Pontevedra* en Madrid, a la que acompaña críticas de Turina, Julio Gómez y Salazar; A. Carpentier, “El ballet de Pilar López”, *El Nacional*, 13/5/53; __: “Crónicas de un viaje sin historia”, *Crónicas*, II, Letras Cubanas, La Habana, 1, 1991, p. 170; __: “Darius Milhaud en zapatillas”, *Social*, marzo de 1931; A. García Caturla, *Correspondencia*, Carta al matrimonio Quevedo, 2 de noviembre 1928, p. 39, referencia de la vida musical española durante la visita de Caturla a España.

¹³⁵ A. Carpentier, “Sobre La Argentina, la música española y el “olé” de los parisenses”, *Excelsior*, 10 /8/ 1928, p. 5.

¹³⁶ María Antonia Enríquez, *Alejandro García Caturla*, *Op. cit.*, p. 70; “Sin duda –dice M. A. Enríquez–, entre ellos, los Halffter eran las figuras más prometedoras, en particular Ernesto Halffter, discípulo de Manuel de

correspondencia de Caturla al matrimonio Muñoz-Quevedo tenemos noticia del esfuerzo de E. Halffter para llevar a término el estreno de las *Tres danzas cubanas* que esperaban su estreno en la Exposición Internacional de Sevilla, junto con *El amor brujo* y *Noche en los jardines de España*, de Falla¹³⁷.

El primer comentario a la obra más significativa de E. Halffter, *La Sonatina*, surge a raíz del recital que dio en París *La Argentina*, cuyo espectáculo incluía, entre otras obras, ésta de Ernesto Halffter, lo que significa, según Carpentier, una apertura de España al mercado internacional¹³⁸:

El año pasado [*La Argentina*] nos reveló las partituras escritas especialmente para ella, de Ernesto Halffter, Carlos Durán y Oscar Esplá. La *Sonatina* de Ernesto Halffter, representada en el mismo programa, contrasta netamente con el fuego artificial de *Triana*. En esta obra del discípulo de Falla todo es medido, apretado. La partitura no se permite caprichos de color. Una severa construcción neoclásica rige sus destinos. Aun cuando los ritmos españoles irrumpen en su trama, están tratados a lo Scarlatti.

Así como Salvador Bacarisse, Roberto Gerhard, Adolfo Salazar, Rodolfo Halffter, el propio Falla, y tantos otros, partieron hacia el exilio tras la guerra, Carpentier (cosa rara en su trayectoria crítica) parece increpar a Ernesto por haberse sumado a la causa franquista; el discurso sobre la música revolucionaria española, en el que se integra la cita, es emotivo y cargado de recuerdos¹³⁹:

La guerra civil española nos ofrece un admirable campo de observación a ese respecto. Con una decisión, un entusiasmo y una conciencia política que les honra, casi todos los compositores españoles —y este casi se debe a la presencia de uno sólo en el bando franquista (NOTA 1: Ernesto Halffter)— se pusieron al servicio de la justa causa, como ejecutantes, como educadores, como creadores. Se organizaron concursos, en Valencia, en Barcelona, encaminados a dotar el ejército republicano de cantos y marchas adecuadas al momento y correctamente escritos. Olvidando, por el momento, un “modernismo” al que habían llegado por lógica evolución, los mejores jóvenes de España escribieron páginas sencillas y claras, destinadas a grabarse fácilmente en las memorias.

Falla, quien destacaba como director de la Orquesta Bética de Cámara y por sus obras como creador de la avanzada española”.

¹³⁷ Para este concierto, E. Halffter creyó oportuno que Caturla dirigiera sus *Danzas* y así se lo propuso a través de Salazar. Caturla aceptó complacido, pero no del todo resuelto; al final el cubano se echó para atrás; Vid. carta de Caturla dirigida a Sanjuán, 26/9/1929, *Correspondencia*, Op. cit., p. 66.

¹³⁸ A. Carpentier, “Triana en la ópera cómica”, *Carteles*, 4/8/1929. Evidentemente, Carpentier tenía las esperanzas puestas en E. Halffter, de hecho lo incorpora a sus relatos míticos del Madrid del 36: *En las paredes, los carteles que ostentan el ya clásico «Defended Madrid» avecinan con otros que anuncian representaciones de Mariana Pineda de García Lorca, así como un concierto sinfónico dirigido por Bacarise, Halffter y el Maestro Sanjuán. Después de la tormenta todo respira alegría y voluntad de vivir*, A. Carpentier, “España bajo las bombas, III”, *Carteles*, 20/8/1939.

¹³⁹ A. Carpentier, “El mito de la música revolucionaria”, *Musicalia* 9, 2ª época, nov.-dic. (1943), p. 4.

Con el paso del tiempo, ya en Caracas, Carpentier recupera a Ernesto Halffter del baúl de los recuerdos; lo necesita como continuador de la obra del maestro Falla y como representante vivo de la escuela madrileña¹⁴⁰, máxime tras el anuncio del propio Halffter de haber recibido de Falla el encargo de terminar la partitura de *La Atlántida*, obra a la que una y otra vez hace referencia el escritor cubano, con la esperanza, quizás, de que resuelva el enigma estético de la vanguardia. Carpentier le dedica al tema varias llamadas y un largo artículo en "Letra y solfa" en el que Ernesto Halffter transmite sus planteamientos editoriales y el estado de la partitura¹⁴¹:

Hoy, a través de un periódico de Buenos Aires, tenemos noticias definitivas acerca de una creación que el mundo entero está ansioso de conocer –ya que habrá de significar la culminación del pensamiento musical de uno de los más grandes artistas de este siglo. Quien nos aporta las precisiones esperadas es Ernesto Halffter, quien ha sido encargado, en fin de cuentas, de la revisión definitiva de los manuscritos [...] En lo sustancial, puede decirse que *La Atlántida* quedó totalmente planteada por Falla en todo el alcance de su arquitectura. El texto del poema fue adoptado por el propio compositor, de una manera completa, según interesaba para su ideal estético. Cuando la obra se estrene, como la partitura original estará ya editada, con todas sus variantes, podrá verse hasta qué punto mi intervención habrá sido modesta.

A pesar de la larga espera, Ernesto Halffter sigue apareciendo en las referencias históricas de Carpentier, en el papel de continuador de la obra de Falla y seguidor de la estética neoclasicista¹⁴². Sin embargo, ya no es la "fidelidad" de otros tiempos: nuevos autores atraen su atención, en paralelo con la revalorización, como vimos, de los géneros "menores".

Uno de esos valores emergentes es Joaquín Rodrigo; con motivo de la presentación en París del ballet de Pilar López, aprovecha Carpentier para comentar la figura de este ilustre ciego, transmisor de la esencias barrocas y clasicistas hispanas; y, de paso, aprovecha para desmarcarse de la línea de los hermanos Halffter, faltos –dice Carpentier– de un "lirismo necesario"¹⁴³:

El admirable *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, es interpretado de una manera satisfactoria, al final de la primera parte del programa, actuando

¹⁴⁰ "De súbito, pasados los años 20 –nos dice Carpentier– se transforma el panorama intelectual y artístico de Madrid. Aparecen, uno tras otro, los Alberti, los Lorca, los Salinas –por no citar una trilogía de grandes poetas. Aparecen los Halffter, Pitaluga, Casal-Chapí, en la música –todos hombres muy al día, que nos mostraban modos nuevos de tratar lo español", en A. Carpentier, "El por qué de cierta añoranza", *El Nacional*, 26/9/53.

¹⁴¹ A. Carpentier, "La Atlántida", *El Nacional*, 21/8/1955.

¹⁴² A. Carpentier, "Clásicos españoles", *El Nacional*, 15/6/1957, con motivo de la presentación de las transcripciones del P. Soler/J. Nin, obra que, en opinión de Carpentier, tanto influyó en la divulgación del neoclasicismo español en las salas de concierto.

¹⁴³ A. Carpentier, "El ballet de Pilar López", *El Nacional*, 13/5/1953.

de solista el notable guitarrista Luis Maravilla, que forma parte del elenco artístico de Pilar López. Y es un verdadero deleite escuchar nuevamente –después de que fuera estrenada en Caracas por Regino Sainz de la Maza– esa partitura donde el “scarlattismo”, característico de los compositores españoles en estos últimos veinte años, deriva hacia un lirismo necesario, del que se mostraban demasiado huérfanas, a veces, las partituras de Rodolfo y Ernesto Halffter.

A Rodrigo dedicará muy elogiosos párrafos¹⁴⁴, como a Federico Mompou, un “miniaturista” que conoce a través de una grabación discográfica,¹⁴⁵ o a Roberto Gerhard, cuya obra escucha y aprecia en el festival de Baden-Baden¹⁴⁶. Hemos encontrado otras referencias a autores españoles relacionados con la obra de Carpentier: el catalán Michel Puig¹⁴⁷, del que desconocemos cualquier dato, y el bilbaíno Luis de Pablo, cuyo proyecto de ópera no cristalizó¹⁴⁸.

Intérpretes españoles

Tres son los intérpretes clásicos españoles a los que Carpentier dedicó una atención especial y particularizada en sus crónicas: Pablo Casals, Andrés Segovia y Ataulfo Argenta. El cellista catalán reúne muchos méritos, propios o añadidos, que lo sitúan en lugar preferente: el haber sido maestro del padre de Carpentier, dato que repite una y otra vez; el haber tenido una trayectoria política irreprochable, además de un significado especial para la España Republicana; y, finalmente, la categoría de artista idealizado, lo que da mayor interés a muchos datos que Carpentier (el eterno curioso, el lector empedernido) recaba de fuentes desconocidas para el lector. Pablo Casals es el espejo en el que todos debemos mirarnos, por eso Carpentier, en ocasiones, recurre al icono para decir generalidades con intención de reforzar el mensaje por el ya citado criterio de

¹⁴⁴ A. Carpentier, “El concierto mexicano”, *El Nacional*, 27/11/1954; ____: “Joaquín Rodrigo y sus cantos sefarditas”, *El Nacional*, 16/1/1955.

¹⁴⁵ “Una página de Mompou, diminuta pero encantadora, como todas las de este catalán miniaturista, que parece empeñado en ser una especie de Fortuny musical” [interpretada por el violinista Szigeti], A. Carpentier, “El primer concierto de Szigeti”, *El Nacional*, 22/9/1951.

¹⁴⁶ A. Carpentier, “El festival de Baden-Baden”, *El Nacional*, 16/9/1955.

¹⁴⁷ H. González informa sobre un libreto de Carpentier, *La puerta del Sol*, para el compositor catalán Michel Puig; Hilario González, Prólogo: “Alejo Carpentier; precursor del “movimiento” afrocubano”, Alejo Carpentier, *Obras completas*, vol. I, Ed. Siglo XXI, México, 1983, p. 11.

¹⁴⁸ Según R. Chao, “la semana de la concesión del Cervantes, Carpentier trabajaba sobre el libreto de una ópera con Luis de Pablo, que será siempre un proyecto”, Ramón Chao, *Palabras en el tiempo*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1985, p. 7; no sabemos si este proyecto surge del primer encuentro entre de Pablo y Carpentier, en 1963, en casa de Rodolfo Halffter en Ciudad de México, con ocasión del viaje patrocinado por el Instituto de Cultura Hispánica para dar a conocer la obra de diferentes autores españoles (Bernaola, Raxach, Mestres Quadreny, entre otros); aquel fue el primer encuentro en el que –según su biógrafo– de Pablo “tuvo la fortuna de conocer personalmente a su admirado Alejo Carpentier”; vid. José Luis García Del Busto, *Luis de Pablo*, Espasa Calpe, Madrid, 1979, p. 55.

autoridad; así, comentando la actuación de un violonchelista nos dice¹⁴⁹: “Así, habiendo hecho suyo el precepto de Pablo Casals, según el cual todo violoncellista tenía que empezar por “crearse su propio sonido”, este artista se vale de los recursos de la materia domada para alcanzar el espíritu de los estilos con la más exigente musicalidad”.

Comenta, en otra ocasión, un artículo de un tercero que acaba de salir en el que, a su vez, se nos habla de Bach a través de Casals, un relato históricamente improbable pero con un encanto especial, por las sucesivas capas narrativas entre las que prevalece, como de costumbre, lo que Carpentier quiere resaltar: el mundo naciente de “los instrumentos originales”, el estudio teórico de la “autenticidad”, la música antigua con instrumentos modernos, la nueva discografía, etc., todo ello aplicado didácticamente a la obra de Bach¹⁵⁰:

Pablo Casals prefiere escuchar en el piano sus obras escritas para el teclado. Bach, según él, sólo disponía en su tiempo de instrumentos inferiores en recursos a la grandeza y amplitud de su pensamiento. De haber tenido mayores medios a su disposición, se hubiera valido de ellos, sin duda alguna [...]. La idea de que un Bach se hubiera valido seguramente de todos los recursos de una orquesta moderna, de haberlos conocido, justifica las instrumentaciones de obras suyas, tales como las realizó un Arnold Schoenberg en nuestra época.

Con el título de “Una inesperada revelación” Carpentier usa un recurso literario muy eficaz: hacernos una revelación que refuerza el valor del propio contexto, dada la autoridad del protagonista; a Casals –nos cuenta Carpentier– le interesaba Schoenberg (en otra ocasión era a Vives a quien, como leíamos, “le gustaba sobremanera” Wagner, o a Falla le atraía Debussy), cosa por otro lado natural dada la gran sensibilidad del gran músico catalán. El planteamiento es muy didáctico, por la carga de curiosidad que el propio titular anticipa: una primera parte ilustrativa de quién es el personaje; y la verdadera sorpresa al final: la preparación por parte de Casals de un concierto para cello de Schoenberg, proyecto que no llegó a cristalizar por cuestiones económicas¹⁵¹:

Y nos revela el maestro de Prades que durante dos años trabajó un “Concierto para cello y orquesta” de Schoenberg, que consideraba “una obra altamente interesante”. Cuando ya estaba a punto de estrenarlo, se sintió herido por las pretensiones monetarias de un editor newyorquino que pretendía cobrar derechos prohibitivos de cada ejecución. Al enterarse del caso, el propio Schoenberg, profundamente enojado, aconsejó al gran cellista que en modo alguno se prestara a los manejos de quien así limitaba

¹⁴⁹ A. Carpentier, “Adolfo Odnoposoff”, *El Nacional*, 28/9/1951.

¹⁵⁰ A. Carpentier, “Casals habla de Bach”, *El Nacional*, 3/3/1955.

¹⁵¹ A. Carpentier, “Una inesperada revelación”, *El Nacional*, 9/3/1955.

la difusión de su partitura. Algún tiempo después murió el compositor. Y las cosas quedaron ahí.

Sigue Carpentier a Casals en su proyecto de nueva orquesta en Puerto Rico, que tanta actividad generó en aquel país, una actividad modélica que puede servirnos de ejemplo para proyectos similares en Latinoamérica¹⁵²:

Según se nos anuncia en un número reciente del "New York Times", Casals acaba de crear una gran Orquesta Sinfónica, integrada por músicos ya activos en un conjunto anterior, completo ahora con instrumentistas nuevos traídos del exterior. Queda entendido, por lo anterior, que esa orquesta utilizará a los músicos portorriqueños en la mayor proporción posible, a fin de fomentar conjuntos de carácter nacional, dotados de la eficiencia técnica que sólo se alcanza por las vías del profesionalismo.

Andrés Segovia ocupa en el relato un lugar a la par de Casals: el solista demiurgo (como Rubinstein, por ejemplo) que suma a su valía la curiosidad de dar a conocer obras de vanguardia; su instrumento es nuevo en repertorio, y su curiosidad infinita al estudiar y presentar nuevas obras, entre otras los *Preludios* de Villa-Lobos¹⁵³, un riesgo que Carpentier valora de manera especial, cuando habla en negativo de los instrumentistas que repiten "ad infinitum" el mismo repertorio. Segovia es, además, el amigo de Falla; por eso mismo, su grandeza puede servirle para presentar un contraste entre el público habanero, burgués, zafio, incapaz de valorar al genio del español en su justa medida¹⁵⁴.

El tercer referente español entre los intérpretes es Ataúlfo Argenta, un producto típicamente discográfico que Carpentier conoció y valoró a través de aquellas magníficas grabaciones al frente de la *Orquesta de Cámara* y de la *Filarmónica de Madrid*; Argenta ocupa el papel modélico que también asigna a Clemens Kraus o a Erich Kleiber, directores capaces de poner su mano mágica en repertorios hasta ayer considerados menores; esta revalorización afecta a la concepción de géneros como la opereta, las danzas vienesas, o la zarzuela.

Tenemos un buen ejemplo en *La verbena de la Paloma*, cuya perfección de registro le plantea a Carpentier el peligro de acostumbrarnos al sonido grabado, que agudiza las imperfecciones del directo y de las producciones hechas con escasos medios, un discurso perfectamente actual¹⁵⁵:

¹⁵² A. Carpentier, "Casals funda una orquesta", *El Nacional*, 6/8/1958.

¹⁵³ "Villa-Lobos se puso a escribir unos preludios para guitarra que se cuentan, indudablemente, entre las composiciones más significativas que, en este siglo, haya escrito un músico para el instrumento que llevó por el mundo entero, con el éxito que sabemos, Andrés Segovia"; A. Carpentier, *Conferencias I*, p. 57.

¹⁵⁴ A. Carpentier, "Sobre la música cubana", *Conferencias, Op. cit.*, p. 52; la lucha por mejorar el nivel y la "categoría" del público se plasmó especialmente en el edulcorado gusto del público de la ópera, un género y un repertorio —el italiano— que Carpentier considera negativo y perjudicial para cualquier propuesta educativa.

¹⁵⁵ A. Carpentier, "Un arma de dos filos", *El Nacional*, 18/2/1956.

Al editar en discos las mejores zarzuelas del repertorio, la firma Montilla aseguró al género chico español una difusión mundial. Ciertos públicos, europeos o norteamericanos, que ignoraban hace poco todavía la existencia de ese tipo de teatro lírico, se familiarizan rápidamente, a través de excelentes grabaciones, con los nombres de Chapí o de Bretón. Pero cabe preguntarse ahora si las ediciones Montilla no han resultado, a la postre, un arma de dos filos para los teatros de zarzuela [...]. El repertorio es mejor conocido ahora, claro está. Pero su difusión se acompañó de interpretaciones inmejorables, de una calidad rara vez alcanzada por las compañías especializadas. Quien haya escuchado la interpretación dada a *La Verbena de la Paloma*, bajo la dirección de Aulfo Argenta, podrá aceptar difícilmente otra versión. Los cantantes son magníficos, los coros afinados, la orquesta, llevada a las proporciones de auténtico conjunto sinfónico, suena de maravilla. Argenta ha realizado con esa partitura algo semejante a lo que lograron antaño los Kleiber y los Klemens Kraus con los valeses de Johann Strauss, en cuanto a plenitud de sonido, cuidado de los menores detalles, inteligencia y habilidad técnica en lo de sacar de una partitura frívola todo lo que esta puede dar —y más aún, si cabe.

La gran apuesta de las discográficas supone, entre otras cosas, la resurrección de géneros totalmente desatendidos como la zarzuela. Carpentier traza un fino estudio sociológico precisamente tomando como referente las grabaciones de Argenta; difícilmente la zarzuela podía competir con las producciones alemanas o norteamericanas que habían ganado un público que no le pertenecía; en buena medida Argenta es responsable de este resurgimiento¹⁵⁶.

En plena euforia zarzuelística, falleció Argenta y Carpentier hace uno de sus obituarios modélicos, ejemplificadores y con una finalidad: la lucha sigue aunque haya caído un gran “médium”¹⁵⁷:

Junto a sus actividades de intérprete del repertorio sinfónico universal, Aulfo Argenta mostraba una constante preocupación por valorizar lo hispano. Con la música de Manuel de Falla no le era arduo el empeño, puesto que, en este terreno, los afanes de un gran director respondían a la creación de un gran compositor. Pero Argenta, demostrando con ello que su espíritu estaba muy al día, solía irse a los archivos de la música ligera española del siglo pasado, y rescatar partituras que no por modestas habían de ser desdeñadas por un artista de su talla.

El mundo de los cantantes está ampliamente representado en las crónicas de Alejo Carpentier. No se interesa, para nada, por el fenómeno de los “divos” o del trasiego de la ópera italiana. Y en todo caso, se mueve con soltura y gracejo en el terreno del teatro bufo o del “género chico”, en donde valora el trabajo de

¹⁵⁶ A. Carpentier, “Zarzuelas”, *El Nacional*, 5/5/1954.

¹⁵⁷ A. Carpentier, “Aulfo Argenta”, *El Nacional*, 14/8/1958.

compañías y de cantantes como Pilar Aznar¹⁵⁸, Eugenia Zúffoli¹⁵⁹, el tenor Cayetano Peñalver¹⁶⁰, o el barítono Augusto Ordóñez¹⁶¹, entre otros. Todas las valoraciones son altas y el contenido del discurso dicharachero y amable, propio del periodista de las primeras armas, entre 1923 y 1924.

No tan amable es su referencia al prestigioso tenor español Hipólito Lázaro, de quien comenta un sonado “traspiés” en París, dentro ya de su declarada guerra al público y a la ópera romántica italiana¹⁶²; es una de las escasas críticas verdaderamente negativas, que obedece, sin duda, al momento “político” de su orientación estética decididamente anti-italiana¹⁶³.

En el apartado de intérpretes, Carpentier dedica encendidos elogios a las cantantes y bailarinas del circuito folklórico español: Antonia Mercé “La Argentina”¹⁶⁴, Raquel Meller¹⁶⁵, Pastora Imperio¹⁶⁶, Conchita Piquer¹⁶⁷, Tórtola Valencia¹⁶⁸, o Sarita Montiel¹⁶⁹, entre otras, dentro de esa misma línea entusiasta con la que el cubano trata la música popular que transita en los cabarets y teatros de París, tema que el escritor cubano conoció en profundidad, como denotan los entresijos y el gracejo de sus crónicas “a pie de obra”.

¹⁵⁸ A. Carpentier, “El debut de Pilar Aznar”, *El Heraldo*, 14 /10/1924, éxito sin precedentes con *La Canción del Olvido*, haciendo dúo con el barítono Ordóñez.

¹⁵⁹ A. Carpentier, “Eugenia Zúffoli”, *El Heraldo*, 16/10/1924; experta en el papel la “señal Rita”, de *La Verbena de la Paloma*; vid. ____: “La Verbena de la Paloma”, *El Nacional*, 30/12/58; en BN FILE 21, en *El Heraldo* (s/f); le dedica un encantador artículo, entre bambalinas, de una gran cordialidad y confianza hacia la cantante.

¹⁶⁰ A. Carpentier, “El tenor Peñalver en Martí”, *El Heraldo*, 9/10/1924.

¹⁶¹ A. Carpentier, “El barítono Augusto Ordóñez”, *El Heraldo*, s/f.

¹⁶² A. Carpentier, “La mala aventura de Lázaro”, *Carteles*, 20/1/1929; también había anunciado su presentación en La Habana, junto a Ofelia Nieto.

¹⁶³ BNJM FILE 40. Responde, en una encuesta mecanografiada sobre A. Roldán: “En aquellos años, por razones estéticas, él y yo aborrecíamos a Beethoven. Creo que [Roldán] estaba más bien atraído por Debussy, Ravel y Strawinsky”. Sobradamente lo recompensó dándole protagonismo (a la *Sinfonía Heroica* como eje sonoro) en su novela *El acoso*, cuya especulación sobre la estructura “musical” tanta tinta ha vertido; Vid. estado de la cuestión en Gabriel María Rubio, *Música y escritura en Alejo Carpentier*, Universidad de Alicante, 1999.

¹⁶⁴ A. Carpentier, “Sobre La Argentina, la música española y el “olé” de los parisienses”, *Excelsior* (la Habana) 10/8/1928, p. 5; ____: “La vida breve”, *El Nacional*, 16/6/1955; ____: “Triana en la Ópera Cómica”, *Carteles*, 4 /8/ 1929, entre otros artículos.

¹⁶⁵ A. Carpentier, “El armisticio y el cuplé”, *El Nacional*, 12/10/1958; ____: “París-Madrid y la nueva personalidad de Raquel Meller”, *Carteles*, 16 /7/1929.

¹⁶⁶ BNJM FILE 40. Encuesta al cuestionario de acuerdo con el número de preguntas [sobre Pastora y el *Amor Brujo*].

¹⁶⁷ A. Carpentier, “Genealogía del Cuplé”, *El Nacional*, 31/ 5/1952.

¹⁶⁸ A. Carpentier, “1882- Tórtola Valencia -1955”, *El Nacional*, 17/2/1955.

¹⁶⁹ A. Carpentier, “El armisticio y el cuplé”, *El Nacional*, 12/10/1958; respecto al contenido de esta tira de “Letra y solfa”, en donde Carpentier relaciona el notable éxito norteamericano de los cuplés de Sarita Montiel con el “40º aniversario del Armisticio” y el recuerdo sonoro de Raquel Meller en París, aunque sea ésta una relación plausible y hasta romántica, la realidad del éxito y de la explotación del mismo fue consecuencia de la notable presencia de la artista manchega en las películas *Veracruz*, de Robert Aldrich, *Yuma*, de Samuel Fuller, o *Serenade*, de Anthony Mann (con quien contrajo matrimonio); por no citar las dos cintas españolas que dieron la vuelta al mundo: *El último cuplé* y *La violetera*, películas que impulsaron la reactivación del cuplé.

España a través de los personajes de ficción

Carpentier no sólo es fiel a los hechos históricos que recrea sino que en la ambientación musical respeta normalmente el tiempo de la historia, al que, frecuentemente, incorpora el tiempo de sus propias referencias musicales¹⁷⁰: viene a ser como la sonorización de un guión de radio, tema tantas veces teorizado por el autor, si bien la palabra escrita produce reacciones y sensaciones encontradas en el lector, que van más allá del propio contexto musical que se maneja.

Así, el posicionamiento estético-musical de los protagonistas de la ficción carpenteriana es una manera —críptica, culta y cerrada— de definir y caracterizar un personaje o un ambiente. Ambiente de fiesta, por ejemplo, que se recrea cuando se acumulan instrumentos, traídos de aquí y de allá; ese “bodegón instrumental” es también para Carpentier un pretexto de clara contextualización histórica muy característico en cualquier relato “antiguo”; vemos un ejemplo en *La consagración de la primavera*¹⁷¹: “Pero en esto, irrumpiendo por todas partes, trayendo panderos, zambombas, guitarras, instrumentos de romería y de villancicos, y hasta artefactos de hacer ruido, de los que, sin duda, mencionaría alguna vez el Arcipreste de Hita. Llenaron los escenarios españoles”.

Alejo Carpentier ilustra el camino de la transculturación no sólo con los géneros que se mixturán o las danzas que se comparten, también con los propios instrumentos musicales, elementos consustanciales a toda fiesta profana o religiosa, como indica “Carpentier el cronista” tomando como referentes a sus admirados arcipreste de Hita o Silvestre de Balboa¹⁷²:

Tenían la ventaja, además, esos músicos —dice Balboa—, de abrevarse en las fuentes de una larga tradición, única existente donde, en punto a música culta, sólo se conocía la música religiosa escuchada en los templos cristianos, y que, por carácter, era impropia para alimentar una música profana necesaria a la vida del hombre, por cuanto se asociaba a sus bailes, celebraciones, holgorios y alegrías

¹⁷⁰ Rita de Maeseneer, *Alejo Carpentier, La consagración de la Primavera. Una in-cita-ción*. Universidad de Gante, 1991-2. Tesis doctoral, p. 8.

¹⁷¹ A. Carpentier, *La consagración de la primavera*, ed. de Julio Rodríguez Puértolas, Clásicos Castalia, Madrid, 1998, p. 330; vid. también A. Carpentier, *América latina en su música*, Siglo XXI, 1977, pp. 7-19 [manuscrito en la Fundación Carpentier, 21^a, 1975], publicado en *La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1981, p. 159. Nos dice allí Carpentier: “Así, los instrumentos de Europa de África y de América, se habían encontrado, mezclado, concertado, en ese prodigioso crisol de civilizaciones, encrucijada planetaria, lugar de sincretismos. Transculturaciones, simbiosis de músicas aún muy primigenias o ya muy elaboradas, que era el Nuevo Mundo”. La aportación instrumental del Arcipreste de Hita y el valor transcultural del instrumento lo trae a colación en diversas ocasiones con el mismo pretexto en otras obras, como en *Concierto barroco*; vid. Yoel Mesa, “Armonía y melodía en *Concierto Barroco*: del significante al significado”, *Imán*, Año III, 1986, pp. 223-232.

¹⁷² Vid. A. Carpentier, *América latina en su música*, *op. cit.*; también, dice que en el concierto de Balboa los instrumentos irían enriquecidos con tipinaguas indias, tamboriles tocados por negros, y maracas (*marugas*), idea que vemos desarrollada en ...: “El ángel de las maracas. Lo que la música moderna debe a América latina”, *Visión de América*, p. 128; Carpentier desarrolla aquí sus tesis transculturales con el ejemplo iconográfico del ángel de las maracas en un retablo de contexto mariano.

brillantemente celebrados en toda América en jubilosa observancia de una Real Orden que invitaba a las poblaciones a entregarse, en tal día, a diversiones de baile, canto, mascaradas y teatro.

El *Códice Calixtino* de la catedral de Compostela aparece en varias ocasiones como “banda sonora” de sus relatos: En “El Camino de Santiago”, con los peregrinos alemanes “haciendo coros”, junto a los de otras nacionalidades; lo que viene bien al autor para presentarnos a su Juan soldado¹⁷³:

los romeros se dan a cantar. Los franceses, en sus coplas, hablan de las buenas cosas a que renunciaron por cumplir sus votos a Saint Jacques; los alemanes garraspean unos latines tudescos, que apenas si dejan claro el Herru Sanctiagu! Got Sanctiagu. En cuanto a los de Flandes, más concertados, entonan un himno que ya Juan adorna de contracantos de su invención: ¡Soldado de Cristo,/ con santas plegarias,/ a todos defiendes,/ de suertes contrarias!

Referencia compostelana a la que regresa en *Los pasos perdidos*; allí además de una celebración jacobea, tan típicas y solemnes en toda América, con su himno medieval de peregrinos¹⁷⁴, Carpentier detalla la sensación sonora del tropo *Congaudeant catholici*, del *Códice Calixtino*, haciendo un auténtico alarde musicológico, lo que añade un cierto misterio al relato¹⁷⁵:

Por otra parte, me había impresionado mucho, en aquellos días lejanos, la revelación de un tropo compostelano –*Congaudeant Catholici*–, en una segunda voz situada sobre la del *cantus firmus* con el papel de adornarla, de darle las melismas, las luces y las sombras que no fuera decente agregar directamente al tema litúrgico, cuya pureza, así, quedaba salvaguardada: especie de guirnalda colgada de una severa columna, que nada le resta de su dignidad, pero le añadía un elemento ornamental, flexible, ondulante. Yo veía las entradas sucesivas de las voces del coro, sobre el canto primicial del corifeo, a la manera con que éstas se ordenaban –elemento masculino, elemento femenino– en el tropo compostelano. Esto, desde luego, creaba una sucesión de acentos nuevos cuyas constantes engendraban un ritmo general: ritmo que la orquesta, con sus medios sonoros, diversificaba y coloreaba. Ahora, por las vías del desarrollo. El elemento melismático pasaba al terreno instrumental, buscando planos de variación armónica y oposiciones entre los timbre puros, mientras el coro, por fin compacto,

¹⁷³ A. Carpentier, *El Camino de Santiago*, op. cit., p. 82; estos datos bien pudo haberlos recogido en la *Historia de la Música española*, de J. Subirá, por él citada.

¹⁷⁴ “Pero, de súbito, los batientes se abrieron con estrépito y en una nube de incienso apareció el Apóstol Santiago, hijo de Zebedeo y Salomé, montado en un caballo blanco que los fieles llevaban a hombros. Ante su corona de oro retrocedieron los diablos despavoridos, como atacados de convulsiones, tropezando unos con otros, cayendo, rodando en tierra. Detrás de la imagen había brotado un himno, apoyado, en vieja sonoridad de sacabuche y chirimía, por el clarinete y el trombón: *Primus ex apostolis/Martir Jerosolimis; Jacobus egregio/Sacer est martirio...*”

¹⁷⁵ A. Carpentier, *Los pasos perdidos*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1975, p. 187.

podía entregarse a una suerte de invención de la polifonía, dentro de un enriquecimiento creciente del movimiento contrapuntístico. Así pensaba yo lograr una coexistencia de la escritura polifónica y la de tipo armónico, concertadas, machihembradas, según las leyes más auténticas de la música.

Los romances, ya vimos, forman parte sustancial en el discurso teórico transcultural, lo que también se oferta en sus novelas, no sólo en obras de ambientación histórica, sino en cualquier cruce de caminos en el que un encuentro intercultural esté a punto de producirse, recordándonos, de paso, cuán ancha tradición descansa detrás de aquella canción escuchada por Gaspar en Trinidad (una décima, guajira)¹⁷⁶:

Gaspar cantó una [canción], escuchada por él en una ciudad llamada Trinidad, que, según mi amante, vendría a ser una variante del romance de *La Delgadina*, tan difundida en el mundo que, según Menéndez Pidal, había llegado hasta Islandia. Y fueron reminiscencias de coplas de América, cantares del medioevo, presencia de *Gerineldo*, las *Tres moricas de Jaén*, el *Conde Alarcos*, el *Señor Don Gato*, *Bernardo del Carpio*, *La cautiva de Antequera*, *Melisenda*, *Don Gayferos* revueltos con tonadas de payadores, troveros, letras de corridos y fulías, refalosas y guarachas, hasta el crepúsculo.

Los músicos que pululan en los relatos carpenterianos adquieren categoría de pura historia en el relato y de pura ficción en la historia: como las peripecias de Micaela y Teodora Ginés, Pedro Almanza o Jácome Viceira, capaces de presenciar el nacimiento del “son” Ma Teodora, una improbable primera canción popular cubana derivada de un romance extremeño¹⁷⁷; llevados los personajes al relato no sólo le dan credibilidad, sino que su presencia trasciende el lenguaje narrativo, aportando referencias a la improvisación, a las glosas o las variaciones, recursos tan típicamente instrumentales en la España del XVI; analíticamente podría derivarse hacia la variedad y transformación de los personajes en relación a la estructura de la obra¹⁷⁸.

También el tema de las danzas ha sido muy requerido por Carpentier novelista, que a su vez asienta en su narrativa largas disquisiciones sobre la relación de las danzas. Pero en realidad, al no tener un soporte técnico ni un análisis sistemático que lo avale, sus afirmaciones se quedan en el propio gusto enciclopédico de nombrarlas y en su sonido a antiguo y fonéticamente atractivo; pero ¿cómo serían estas danzas?¹⁷⁹:

¹⁷⁶ A. Carpentier, *La consagración de la primavera*, *Op. cit.*, p. 278; el tema de la vertebración del español/ americano medieval, al igual que la importancia del romance en la música, debe ser objeto de análisis e investigación.

¹⁷⁷ A. Carpentier, *La música en Cuba*, *Op. cit.*, p. 42.

¹⁷⁸ Interesa seguir la idea de Ana Cairo/Carpentier sobre la forma de las variaciones (¿o quizá de rondó?) para explicar el encuentro del Juan peregrino y el Juan soldado en *El Camino de Santiago*; vid. A. Carpentier, *El Camino de Santiago* (Ana Cairo, ed.), *Op. cit.*

¹⁷⁹ A. Carpentier, *La música en Cuba*, *Op. cit.*, p. 62.

Hay además una constante analogía fonética entre los nombres de *gayumbas*, *paracumbés*, *retambos*, *cachumbas*, *yeyés*, *zambapalos*, *zarambeques* y *gurrumbés*, aludidos por los poetas del Siglo de Oro español, con los de *rumbas*, *bembés*, *sambas*, *batiques*, *macumbas*, *guaguancós*, *candombes*, *tumbas*, *chuchumbés*, *carrumbas*, *yambús*... Relación fonética y cultural con el Siglo de Oro.

Las referencias sonoras del telón de fondo musical creado, en ocasiones, adquieren la categoría de “crónica negra”, muy especialmente en *La consagración de la Primavera*, cuando se trata de rememorar momentos de una dureza que difícilmente puede borrar el tiempo. La “música cañí” (cualquier pasodoble) le sirve para la ocasión¹⁸⁰:

Se supo de los mil ochocientos republicanos ametrallados en Badajoz y de los siete dirigentes fusilados en la plaza de toros, ante un público de tres mil personas que sólo hubiesen necesitado alguna música de pasodoble, de rondalla o de colmado cañí, para que el contento se le rebosara de las gradas.

Ya hemos tratado el tema del sentido que tiene, en momentos de confrontación y lucha, la composición de un músico comprometido; el sentido de la revolución, la guerra, la vanguardia, la camaradería, la unión en torno a la música, están magníficamente tratados en *La consagración*, con un toque maestro de nostalgia que Carpentier trasciende y culmina en la victoria revolucionaria del 59, de ahí el sentido finalista que tiene esta novela. La música es elemento consustancial al relato: los cuplés de Raquel Meller, las coplas de *Doña Francisquita*, de *La Revoltosa*, el *Anda Jaleo*, *jaleo*, o *Los cuatro muleros*, de Federico, *La Internacional* (¿la socialista o la comunista?, que preguntaba el ciego), o todas aquellas canciones que ponen música a la gran velada de una guerra que parece se hubiera ganado¹⁸¹, con Pablo Casals incorporado al relato¹⁸²:

“Nosotros estamos preparando la *Obertura 1938*: victoria de *La Internacional* sobre *Giovinezza* y el *Horst Wessel Lied*. A lo mejor la oyes el año próximo, escrita por algún compositor español, y dirigida por Pablo Casals, que está con nosotros”. Sí. Pablo Casals estaba dirigiendo conciertos en Barcelona. Había visto su nombre, tres días antes, en un cartel. Pero no me imaginaba a Casals accionando una batuta. El arco era una prolongación natural de su mano [...]. Hombre-violoncello, puesto que, cuando se instalaba tras de su instrumento, medio oculto por él, abrazado a él, reluciente la calva como barniz cremonense, el hombre se consustanciaba con el violoncello.

¹⁸⁰ A. Carpentier, *La consagración de la primavera*, Op. cit., p. 198.

¹⁸¹ *Idem*, pp. 264-7.

¹⁸² *Idem*, p. 270.

Libretos de ballets y de cantatas

Sin intentar meternos de lleno en un terreno tan sugerente como es el de Alejo Carpentier realizador de libretos y guiones dramáticos, es obligado, aunque sólo sea brevemente, enumerar algunos datos sobre aquellos en los que Carpentier sugiere/impone música que guarda relación con España y su pasado musical; en la mayoría de los casos, viene a ser la concreción y constatación de las propuestas sobre la función que adquiere la música en el texto y en la práctica, ideas que hemos ido reflejando a lo largo del trabajo. Veamos algunos ejemplos.

Del Fondo Carpentier de la BNJM extraemos el texto de la cantata *Bartolomé de las Casas*¹⁸³, con indicaciones muy precisas para el compositor. En el primer movimiento, tras un preludio para orquesta, se escuchará, cantado por el coro, *Verbum caro factum est*, villancico del Cancionero de Upsala¹⁸⁴; la ordenación sacerdotal de Bartolomé de las Casas se acompaña con el *Congaudeant Catholici* del *Códice Calixtino*¹⁸⁵; inmediatamente, un coro de indios (mediante una serie de lamentaciones, de *glisandi* vocales, que se ajustan a patrón original) improvisa sobre los melismas finales del tropo. La discusión sobre los derechos de los indios se acompaña con el *Ad mortem festinamus*¹⁸⁶, pieza que se repite al final, a la muerte del fraile; en el cuarto movimiento, tras la orquesta, el coro canta *No la debemos dormir*¹⁸⁷. La ambientación musical que demanda Carpentier es totalmente española, como no podía ser menos.

¹⁸³ CBN, M 43, manuscrito. Vid. también José Rodríguez Feo, "Carpentier: sin cuello y corbata" *La Gaceta de Cuba*, Diciembre, 1989; Carpentier le indica al autor de este artículo en una carta (pp. 15-16): "Voy a ver qué le mando como colaboración. Tal vez el texto de una cantata sobre Fray Bartolomé de las Casas que estoy preparando para un joven compositor mexicano". Manuel Aznar, por su parte, hace la siguiente referencia a Bartolomé de las Casas: "Para Enrique, como para cualquier latinoamericano con conciencia de tal, la España de Burgos "le olía ahora, retrospectivamente, a carne de indios quemados y sangres derramadas por conquistadores feroces" [...], la España liberal de Mariana de Pineda y del general Riego, la España de Lorca que fue la Cuba de José Martí y será luego la Cuba revolucionaria, una España-Madrid que se opone a la España de Burgos, es decir, a la España imperialista de Felipe II ("Indios quemados, negros con cadenas, suplicio de caciques heroicos, príncipes en parrillas. Tribunales de inquisición"); en Manuel Aznar, "Alejo Carpentier y la Guerra Civil Española: hacia la consagración de la Primavera", *Imán*, año V (1989) 21-22 (sin publicar, mecanografiado), Fundación A. Carpentier (por cortesía). Según Brennan, no es sólo exotismo, sino un utopismo social que puede remontarse al propio fray Bartolomé de las Casas (Hay en Carpentier, según él, un trasfondo de interés "político" en la presencia de lo negro en vez de lo Indio tal como planteaba la crónica); vid. Timothy Brennan, "The World Cuban: Alejo Carpentier and Cuban Popular Music", *Op. cit.*, p. 259. También trata el tema Pablo Montoya, *La musique dans l'oeuvre d'Alejo Carpentier*, Tesis doctoral de la Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Defendida el 13 de oct. de 2001. (Mecanografiada), incide en el hecho de que de las Casas trata específicamente la música de los indios, lo que Carpentier obvió en su relato posterior afrocubanista. El texto original podemos verlo en Bartolomé de las Casas, *Apologetica Historia Sumaria*, vol 2. (Edmundo O'Gorman, ed.), México, UNAM, Inst. Investigaciones Históricas, 1967, p. 539.

¹⁸⁴ Célebre villancico español de la Corte del Duque de Medinaceli; incluye en el ms. el texto completo que Carpentier tomaba de la edición de Jesús Bal y Gay, *El Cancionero de Upsala*, El Colegio de México, México D.F., 1944.

¹⁸⁵ Vid. Nota 175.

¹⁸⁶ "Danza de la muerte" en forma de virelai del *Llibre Vermell*, editado por H. Anglés, "El Llibre Vermell de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV", *Anuario Musical X* (1955), p. 45.

¹⁸⁷ De nuevo un villancico del *Cancionero de Upsala*; se incluye la letra.

El ballet *El milagro de Anaquillé* (1927)¹⁸⁸, con música de A. Roldán, también recoge distintas referencias sobre la música española. “En *El Milagro de Anaquillé* –dice Carpentier– “utilicé, sin modificación alguna, el ritual coreográfico de las ceremonias de iniciación afrocubanas [...] Me decido hoy a publicar el “escenario” del *Milagro de Anaquillé*, porque constituye una muestra curiosa de un género que casi no se ha explotado en Cuba”¹⁸⁹.

Carpentier va colocando música ceñida al contexto (*zapateo*, un *black botton*, música de tambores, y música supuestamente “ñañiga”). La música española está relacionada, únicamente, con los personajes de los campesinos: así, en la escena 4ª, los *guajiros* forman un círculo en torno al marinero/*flapper* y ejecutan una “danza española burlesca”, mientras, el empresario yankee rueda con su cámara. La obra guarda relación, en el espíritu y en la estructura escénica, con las directrices del teatro político más esquemático y popular de Rafael Alberti¹⁹⁰. Carpentier dice que no puede hablarse propiamente en *Anaquillé* o en la *Rebambaramba* de obras escénicas: “Mis textos destinados al teatro: dos ballets y una ópera bufa, están concebidos para músicos y en función de la música. Sin la música que los acompaña, no tendrían vida autónoma”¹⁹¹.

Otra sugerente obra escénica es *Manita en el suelo*¹⁹², de Carpentier/ Caturla: una ópera de cámara que llevaba inicialmente muñecos y recitador, si bien, a veces,

¹⁸⁸ A. Carpentier, *El Milagro de Anaquillé*, Obras completas, Vol. 1, Ed. Siglo XXI, p. 263 ss.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 267.

¹⁹⁰ El escándalo de *Anaquillé* lo relacionaba Carpentier con otro gran escándalo que le contó en una entrevista Rafael Alberti, cuando estrenó en Madrid su *Fermin Galán*. Con esa misma idea, Carpentier funda una compañía de teatro que había de llamarse *El tinglado*, que presenta algunas obras de Achard y suyas. Con este fin escribe, en 1927, *La hija del ogro* con música de Roldán; la aventura le costó 400\$, los actores no funcionaron. “Imposible –dice Carpentier– hacer teatro con cómicos latinos; salvo contadas excepciones, todos tienen alma de tenores, sin tener voz de tenores”; vid. A. Carpentier, “Teatro político, teatro popular, teatro viviente”, *Carteles*, agosto de 1931. Dice Alberti en la entrevista que cita Carpentier: “¡Nada de piezas pulidas! Obras escritas a vuelo pluma en cinco días, hechas para representarse diez veces ¡y al cesto!... Fermin Galán respondía a esa idea. No me interesaba el éxito de platea; sólo aspiré a llegar, con la mayor fuerza posible, al público de albañiles, panaderos y carpinteros de las localidades altas... Para ello invoqué fórmulas directas del lenguaje del teatro: sátira, melodrama, ritmo de coplas populares”. Estudia este tema James Reid-Baxter, *A certain Unity of Purpose*, *Op. cit.*, p. 137, que lo relaciona con la polémica del “meridiano cultural en Madrid”. Vid. la crónica del estreno en María Muñoz, *Musicalia*, 9 nov-dic (1929); por su parte, el crítico del *Diario de la Marina* no entendió la obra e ironiza: “No dudamos que Roldán siga ‘fielmente el espíritu de sutilísimo mimodrama de Alejo Carpentier y esté compenetrado con la certera sátira del mimodrama criollo’, según expone el docto maestro Sanjuán en una nota al programa [entiende que no debe separarse la audición de la obra a la acción coreográfica], [Roldán] compositor que, a pesar de sus tendencias vanguardistas, honra a su patria. ¡Lástima que se empeñe en seguir las huellas de Schoenberg! Como director de orquesta tiene Roldán menos camino trillado que como compositor. Hay que dominar la orquesta. No dejarse dominar por ella” [Sin firma], *Diario de la Marina*, 23/9/1929.

¹⁹¹ Cit. por J. Reid-Baxter, *A certain Unity of Purpose*, *Op. cit.*, p. 140. Carpentier ve el gran significado que estas partituras han tenido para la movilización de la música cubana en el mundo en la década de los años 30; Salvador del Río, “Conversación con Alejo Carpentier”, *Revista Mexicana de Cultura*, nº 305, México 8/12/1974, p. 321.

¹⁹² “El fin perseguido por los autores de esta acción burlesca es presentar en un escenario, por primera vez en Cuba, todos los personajes de la mitología popular criolla [...] *Manita en el suelo* existió realmente a mediados del siglo pasado. Todos los demás, son personajes de canciones, cuentos, ritual afrocubano, etc.

se llegó a plantear como ópera bufa y, finalmente, acabó estrenándose como ballet. En su concepción, Carpentier la relacionará con *El Retablo* de Falla, aunque también se encargará siempre de aclarar que la música de García Caturla nada tiene que ver con la del compositor español¹⁹³.

La presencia española en la obra viene de la mano de los elementos represores: el Capitán general, además de ocho guardias civiles, quizá como recuerdo vivo de la carga policial en el *Teatro Villanueva* con el resultado de varios civiles muertos durante una representación bufa en 1869. Según nos cuenta Carpentier, en la acción se ensalzaba el ánimo independentista habanero; así, se recomienda en el libreto de *Manita* la interpretación de la *Marcha real* y otras piezas de corte español, llegado el momento¹⁹⁴. La obra, por problemas económicos y de producción, no llegó a representarse en aquellas fechas previstas. Hilario González se encargó, años más tarde, de la restauración de la partitura y de su puesta en escena ya en versión ballet¹⁹⁵.



Coda

Percibimos, al recapitular, tantos y tantos elementos en el pensamiento carpenteriano propios del ambiente musical madrileño del 27 que lo que era una recopilación de argumentos, de evidencias, se acaba convirtiendo en un enunciado cerrado: el antirromanticismo de Carpentier, como rémora para cualquier proyecto de vanguardia y como obstáculo para su propuesta nacionalista; su idolatrada visión de Strawinsky y de Manuel de Falla, como guías y faros; la necesidad de buscar en el interior de uno mismo los ingredientes del propio devenir; la grandeza de los géneros "menores", como consecuencia de lo anterior... Hemos "escuchado" la música española en Alejo Carpentier como si él nos lo hubiese contado; no

Y en cuanto a la charada china... ésa se sigue jugando en La Habana, con el procedimiento de las adivinanzas ¡desde hace más de medio siglo!, en Alejo Carpentier, *Manita en el suelo. Ópera bufa en un acto y cinco escenas. Obras completas*, Vol. I, Ed. Siglo XXI, México, 1983, pp. 239 y ss.

¹⁹³ Salvador Del Río, "Conversación con Alejo Carpentier", *Op. cit.*, p. 175. James Reid-Baxter, *A certain Unity of Purpose*, *Op. cit.*, p. 178, la relaciona con el mismo intento popular y el mismo contexto "político" de Anaquillé: "*Manita en el suelo then*, -según Baxter- would undoubtedly appear to have been born of the whole spirit of "El Tinglado" and populist, nationalist, and modern art".

¹⁹⁴ Carpentier pone en relación el teatro bufo cubano, licencioso y crítico con el régimen colonial español, con la represión de la corona; es un dato, el de la muerte de varios ciudadanos, que repite varias veces a lo largo de sus relatos; Vid. A. Carpentier, "Los bufos cubanos"; *La música en Cuba*, *Op. cit.*, p. 228.

¹⁹⁵ Hilario González, "Manita en el suelo" (estreno mundial). Programa del Concierto. Festival Internacional de Ballet de La Habana, 30 de octubre, 1984. (Fundación Carpentier, registro 219). "La obra presenta la posibilidad de enfocarse como retablo de marionetas [dice, H. González] a lo *Retablo de Maese Pedro*". Me dijeron en el I.S.A. cubano que hay unas cartas de Falla a la viuda de Caturla tras las que se establece una relación entre ambas obras y estéticas de representación, cantada como ópera (Pagliacci) o incluso con bailarines (Petrushka).

obstante, de haber transcrito citas en paralelo, referencias cruzadas en revistas madrileñas y americanas, habríamos podido constatar un mayor paralelismo con los teóricos musicales españoles de la vanguardia: especialmente con Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay. A diferencia de ellos, que también creían en la utopía de la redención de nuestra sociedad por la acción política y cultural, Carpentier no sólo ficcionalizó sus sueños y les puso fondo musical (muchísima música de España, como hemos visto) sino que su peripecia tuvo un esperado 1959, lo que le permitió experimentar más allá de la nostalgia de la “victoria moral” de los republicanos, descrita tan magníficamente en *La consagración de la Primavera*.

Sin atreverme a teorizar sobre sus intenciones más profundas..., sus amores musicales, al menos, estaban muy cerca de la música española, que trataba de regenerarse de tanto atraso, de tanta desinformación y de tanto “romanticismo edulcorado”: un laboratorio idóneo para el incierto experimento cubano. Toda su obra periodística, de ensayo o de ficción, es un encuentro o desencuentro con la música española que tanto necesitó para marcarse sus propias líneas de acción. Hasta que pasó a citarse a sí mismo, llegando a entremezclar las hojas del calendario de la historia hasta acabar siendo él mismo su única referencia.