

***Música, raza e identidad. La cuestión afrocubana en los libretos de Alejo Carpentier***  
**Bernat Garí Barceló**  
**Murcia: Editum, 2023**  
**215 páginas**

Entre la literatura y la música se mueve la obra de Alejo Carpentier, y en ese complejo intersticio se sitúa con inteligencia y profundidad el análisis que despliega en su ensayo Bernat Garí, titulado *Música, raza e identidad. La cuestión afrocubana en los libretos de Alejo Carpentier*. Este ensayo viene a llenar un vacío bibliográfico y crítico sobre la obra de Alejo Carpentier, puesto que, si bien la crítica, de forma general, ha apuntado siempre a esta dimensión musicológica presente en su biografía, trabajada en numerosos de sus ensayos, y a las cercanías con la música latentes en su obra narrativa, por lo general no se ha detenido a calibrar con profundidad las implicaciones de la relación entre esta dimensión musical y su producción literaria, así como tampoco ha atendido a sus libretos, que se pueden considerar un laboratorio primero o inicial de cuestiones que luego estallarán en su narrativa. Este texto, por tanto, se centra en los libretos de Carpentier, menos estudiados, y no tanto en sus ensayos musicológicos, a los que el autor les ha dedicado otros trabajos, y en los que la crítica ha recaído con más frecuencia. Es decir, desde un lado de la obra de Carpentier, desde sus libretos, relee e ilumina su producción narrativa, añadiendo claves y matizando lugares comunes críticos sobre su obra, todo ello con un estilo y una mirada críticas que unen filosofía y literatura.

La historia de estos libretos fue breve, pues duró solo seis años, y se enmarca dentro de lo que Velayos Zurdo calificó como los «años de formación» de la biografía carpenteriana. En concreto, la mayoría de libretos los trabajó entre 1926 entre 1933, año en que abandonaría esta labor como libretista casi por completo, pero no del todo, ya que recientemente se encontró un boceto no acabado sobre un ballet en que trabajó después de esa fecha y que serviría como base para *La consagración de la primavera* (Garí, 2023: 16). Carpentier abandonó pronto la práctica musical, pero no se apartó del todo de la música, ya que ejerció como libretista de Amadeo Roldán y al poco tiempo también de Marius-François Gaillard y Alejandro García Caturla, trabajos en los que se asoma otra de las pasiones presentes en su obra: el ballet, motivo importante en novelas como *Concierto barroco* o *La consagración de la primavera*. Incluso llegó a trabajar en un proyecto desmedido con el compositor francés Edgar Varèse, proyecto del que fue responsable junto a los poetas surrealistas Robert Desnos y Ribemont-Dessaignes. El proyecto fue el libreto de la ópera *The One All Alone*, que quedó inconclusa.

La historia de las relaciones entre música y poesía es larga y siempre formulada en clave de deseo. Ya en las retóricas clásicas se reflexiona sobre las asociaciones de los sonidos: la *a* remite a claridad; la *o*, a oscuridad y profundidad; la *i*, a estridencia. Otro hito es el famoso verso de San Juan de la Cruz, «un no sé qué que queda balbuciendo», que en la lectura en voz alta consigue hacer balbucir a quien recita. Rubén Darío con la aliteración de erres representa el retumbar de los tambores de guerra. Mallarmé y Verlaine fueron quienes más desarrollaron las relaciones entre verso y música. Sin embargo, siempre hay un *decalage* entre música y literatura; las esferas no llegan a tocarse del todo. Carpentier detectó pronto el desfase que sucede cuando se intenta transmutar la música en palabra. Si bien en su obra se puede rastrear un deseo de armonizar la dimensión musical y su prosa, es consciente de la imposibilidad final de ese deseo. Lo que sí abunda en su obra, tanto en sus novelas como en sus ensayos, son las imágenes vinculadas a la música, de tal forma que la música le sirve para elaborar una idea de la literatura, de la prosa.

En atención a todo esto, las preguntas nucleares del libro son las siguientes: «¿Cuál es la literatura que Carpentier compone desde la música? ¿Cuál es la música que Carpentier escribe desde la literatura? Será en ese juego cruzado de interrogaciones en el que veremos reaparecer al Carpentier que escribe como un músico, y al Carpentier que da a la música un uso narrativo» (2023: 15) En esa fluctuación está la clave: escribe como un músico y da a la música un uso narrativo. Pensamiento narrativo y pensamiento musical tensionados, en fricción. Bernat Garí analiza esa imposibilidad de fusión plena entre ambos códigos; estudia el tironeo entre ambos lenguajes y el deambular, como dice, entre ellos, puesto que Carpentier no se conformó con ese *decalage* y «se servirá de esta como de un soporte, un podio privilegiado desde el que puntuar e intervenir en el plano de las grandes problemáticas estéticas de su tiempo y en el nivel heurístico de la creación de otras formas de leer, pensar o escribir» (Garí, 2023: 14).

Por tanto, mucho antes de convertirse en el novelista que todos conocemos y de labrarse un sitio entre las figuras más saludadas de la literatura latinoamericana del pasado siglo, Alejo Carpentier se imaginó a sí mismo de otra manera: como músico, libretista o compositor. Este libro restaura esa historia menos conocida que transcurre entre 1904 y 1933, y muestra de qué manera en el itinerario del joven Carpentier como libretista cuajaron algunas de las intuiciones de su novelística de madurez: sus preconcepciones sobre la identidad americana, la construcción de una mirada esencialista, la búsqueda de un lenguaje intersticial, entre la música y la palabra, con el que explorar los límites del lenguaje y socavar sus márgenes, etc.

El primer capítulo aborda la ya célebre polémica que desatara el descubrimiento por parte de Guillermo Cabrera Infante de la partida de nacimiento de Carpentier en la que constaba que su localidad de nacimiento fue Lausana (Suiza). Carpentier omitiría deliberadamente ese detalle de su biografía intelectual para que no pesara la menor duda sobre su origen cubano. Todo ello evidencia al cabo la importancia que el autor otorga al origen desde un prisma telúrico-identitario o esencialista. Como apunta Garí, valiéndose de la distinción que establece Edward Said en la introducción de *El mundo, el texto y el crítico*: «Carpentier traza la historia de la música caribeña en una curiosa simetría con la construcción de su autofiguración. En ambos casos, la música y la persona (su máscara), se construyen desde el peso armónico conferido a las filiaciones, pero las filiaciones presentadas ocultan, casi siempre, operaciones cifradas de afiliación destinadas a articular una concepción de la identidad presentada como esencia y raíz última del sujeto» (Garí, 2023: 29). Desde el principio de su recorrido el libro proyecta una sospecha sobre el valor testimonial del archivo que, como sabemos por la arqueología foucaultiana, no tiene un valor intrínseco como tal. En el segundo apartado de este capítulo se estudian algunos de los escasos textos en los que Carpentier ha abordado el problema de la traducción interartística y en los que ha reflexionado sobre la posibilidad de ensamblar música y literatura (por ejemplo, los artículos «Matemáticas y sinceridad» o «Novela y música», publicados por el autor en *El Nacional* de Caracas a partir de los años 50). Sobre la intraducibilidad entre códigos artísticos, que el propio Carpentier desarrolla en dichas crónicas, reposa la primera intuición de este libro, que sin embargo decide conscientemente no intentar construir un paralelismo entre el Carpentier músico y el Carpentier novelista (como se hace en muchos otros libros). En su experiencia como músico, simplemente, cristalizarán sus preconcepciones sobre el lenguaje y sobre qué es América, si bien el cambio de formato que se asume con el tiempo (de la música a la literatura, del libretista al novelista) irá explicitando dichas presuposiciones.

El segundo capítulo reconstruye los primeros años de la república independiente de Cuba. Desde un enfoque sociológico, se insiste en el carácter performativo de la literatura y sus modos de intervención en el espacio público, subrayando, para decirlo à la Austin, de qué modo la modernización de la ciudad hizo los textos, y de qué modo los textos hicieron la ciudad. La producción y circulación de los discursos (de poetas, políticos, periodistas, médicos, historiadores, antropólogos, etc.) pusieron la cuestión identitaria entre las prioridades de la agenda política: ¿qué significaba ser cubano en la frágil coyuntura económica de principios del XX?, ¿qué se heredó y qué no se heredó en la construcción de la identidad nacional? El capítulo reconstruye las «estructuras de sentimiento» —noción que toma de Raymond Williams en *Marxismo y*

*literatura* (1977)— de la Cuba de aquellos años revisando el debate que tuvo lugar en *Revista de avance* y en el seno del Grupo minorista cubano al reivindicar la entrada de sujetos (sub)alternos (afrodescendientes, campesinado blanco, haitianos, etc.) en la *res pública*. El problema de la representación del afrocubano y su integración en el espacio público será una de las cuestiones más debatidas en los medios de comunicación cubanos desde principios de los años veinte. Uno de los lugares donde se aborda de forma programática esta cuestión es en un libreto que Alejo Carpentier escribe para dos ballets del músico Amadeo Roldán a lo largo del año 1927. Carpentier y Roldán piensan en contra de la tendencia hiperinflacionaria del cine de Hollywood que plasma las culturas negras desde una visión estereotipada de las culturas afrodescendientes. *El milagro de Anaquillé*, el ballet de Roldán y Carpentier, destaca porque la trama se concreta en una paradoja: se representa la imposibilidad de la representación, la imposibilidad de que la identidad afro pueda ser verdaderamente representada a través de los nuevos medios de la industria cultural, como el cine, mientras sigan al amparo del poder neocolonial, pues como indica Bernat Garí: «en contra de la aparente tolerancia de la burguesía liberal hacia la diversidad cultural y sus simulacros de lo afrocubano, y en contra de la superinflación esteticista de la negritud en el imaginario vanguardista, Carpentier y Roldán indagan esa paradójica posibilidad: la posibilidad de representar la imposibilidad de representar» (Garí, 2023: 57). Muchas de las limitaciones, sin embargo, de esta crítica se pondrán de manifiesto por la asunción de la identidad afrocaribeña en términos metafísicos o esencialistas o, mejor, raciales, y por la incapacidad de pensar la cuestión desde el giro lingüístico o hermenéutico que el antropólogo Fernando Ortiz trata de introducir en el ámbito de la ética y la cultura de finales de los años veinte. Naturalmente, los postulados esencialistas sobre los que reposan dichos libretos llevarán a Carpentier, sobre todo en lo que respecta a *El Milagro de Anaquillé*, a la construcción de un lenguaje apofático que niega la posibilidad de representar las culturas alternas, y que niega, incluso, la propia categoría de autor. La primera autofiguración carpenteriana desempeña así, como diría Blanchot, el papel de muerto en el escenario de la escritura. Su obra es una desobra: «la figura autoral de estos libretos oscila entre varios polos y estrategias escriturarias: del etnólogo al traductor intercultural, del traductor intercultural al observador circunstancial; de la transcripción desrealizante a la estilización del sonido, de la estilización del sonido a la escucha pervertida de quien plagia u oye a escondidas» (Garí, 2023: 94).

El tercer capítulo recrea los primeros años de Carpentier en París y da cuenta de su progresivo desapego del credo estético del Grupo minorista cubano. Fue el surrealista Robert Desnos quien introdujo a Carpentier en la «fiesta» parisina presentándole a Tristan Tzara, Ribemont Desaignes, Raymond Queneau, Bataille, Aragon, etc. Las crónicas sobre

cine y alguna crónica inédita que Carpentier escribe en estos primeros meses dan cuenta de la reformulación de su mirada, que comenzará a centrarse en las complejas relaciones de síntesis, transculturación y roces entre culturas, y no tanto en la posibilidad de evocar la esencia de ese otro racial e inaprensible tal y como aparece formulado en sus primeros libretos (por ejemplo, la crónica «Lettres des Antilles», escrita en *Bifur*, o los artículos musicales escritos en *Documents*, la revista de Bataille). Su renuncia a un lenguaje apofático —que no a una mirada esencialista— se transparenta particularmente en los libretos que Carpentier compuso para Marius François Gaillard (*Poèmes des Antilles*, *Yamba-Ó*, *La passion noire*) y Alejandro García Caturla (*Dos poemas afrocubanos*, *Manita en el suelo*). El lenguaje de estos libretos no construye ni refleja la realidad, sino que destituye y depone (abre espacios) para convertir la música, el ritmo y la gestualidad en el canal privilegiado de la idea, el sentimiento o la emoción (concepción romántica de lo musical, por cierto, que contradice la vocación vanguardista del autor). Carpentier trata de abrir un umbral de pensamiento que no pase necesariamente por el lenguaje.

El cuarto capítulo cierra el libro y se centra en uno de los proyectos más bizarros del Carpentier libretista: la ópera futurista *The One All Alone*, con música de Varèse. Si bien la ópera quedó inconclusa, probablemente por los desafueros y los excesos que el propio compositor proyectaba para su obra maestra, este libro reconstruye la trama de un libreto que pasó por distintas manos (Artaud, Jean-Giono, Carpentier en colaboración con Desnos) y trata de imaginar sus sonidos, sus texturas. Carpentier intentó ensamblar su reflexión sobre los límites del lenguaje con una posición integrada por lo que respecta a los nuevos medios de la industria cultural. La primera parte describe el cambio que se observa en el Carpentier músico en su lectura de la música, puesto que, como apunta Bernat Garí, en ese momento se puede notar un cambio en el modo en que Carpentier se relaciona con la música, una maduración de su escucha, y, a la par, esta renovada forma de escuchar influye también en la manera de relacionarse con la literatura, que ahora se centra sobre todo en la sintaxis, «cuyo trasunto musical ha sido siempre la armonía» (Garí, 2023:168). La segunda parte del capítulo describe la trama del libreto. Una figura, el astrónomo (the One All Alone) trata de transmitir un mensaje radiofónico ante la inminencia del fin del mundo. Un astro (Sirio) ha de impactar con la Tierra, lo que provoca el pánico y el desconcierto en la gran ciudad, que culpa al Astrónomo de la situación. Como señala Bernat Garí, la reflexión que articula este proyecto está encaminada a cuestionar la relación entre la música y el ruido para captar el movimiento acelerado de la vida en las ciudades modernas, por lo que este proyecto pone en juego la secuencia ruido, muchedumbre y destrucción, pero no propone como salida una vuelta al clasicismo musical, sino «la necesidad de inventar nuevas estrategias para aprender a sobrellevar el ruido moderno, para cercar y

dominar la experiencia de la barbarie sonora desde una reapropiación de los medios técnicos que la modernización impone» (Garí, 2023: 187). También vale la pena mencionar que en esa obra Carpentier cuestiona las nociones de autor y lector en sentido tradicional. La ópera escenifica la imposibilidad de transmitir un mundo que todavía no ha aprendido a manejar los nuevos códigos que la industria cultural ha desarrollado, y en ese proceso no solo se modifica la escucha sino también el rol del espectador, que ha de asumir un papel creador. Asimismo, la idea de genio romántico o de *auctoritas*, de autor total, queda también cuestionada por el hecho de que sea un libreto encargado a Carpentier, Desnos y Ribemont-Dessaignes para las partituras de Edgar Varèse.

En suma, Bernat Garí ha escrito en este ensayo un texto inteligente y exigente, tanto en los matices de las ideas como en el estilo, un texto que profundiza en el estudio de la obra de Carpentier desde sus libretos y que, a la vez, trasciende la propia obra de Carpentier en la medida en que pone en juego un amplio abanico de ideas y de pensamiento filosófico: indaga en el *decalage* entre pensamiento musical y pensamiento narrativo, trata sin sublimaciones los problemas de la traducción interartística, así como atiende a la representación del afrocubano, la construcción identitaria a través de la literatura y la figura de autor.