PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

FACULTAD DE LETRAS

Literatura, música y re-significación:

Modernidad, nacionalismo y experimentación estética en Cuba y Brasil

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo.
Ver com olhos livres.

"Manifesto da poesia pau-brasil", Oswald de Andrade

El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro.
Es como si tuviera palabras a guisa de dedos,
o dedos en las puntas de mis palabras.

Fragmentos de un discurso amoroso, Roland Barthes

Tesis presentada como requisito parcial para aprobar el

Doctorado en Literatura

Estudante: Renata Pontes de Queiroz
Profesora Guía: Clicie Nunes Adão
Profesor Informante: Cristián Opazo
Profesor Informante: Horst Nitschack
Profesor Informante: Román de la Campa

Julho de 2018

Índice

Introducción

- Diferencias latinoamericanas 01
- Repeticiones rítmicas 06
- Lo asistemático del material-fuerza 12

Parte 1 – Delimitaciones nacionalistas, salidas musicales 18

- Capítulo 1 – Engranajes modernos
    - 1.1 Pasado-presente de la creatividad nacional 20
    - 1.2 Polifonía poética: *despaisajismos* y políticas del lenguaje 40
    - 1.3 Amalgamas del espacio-tiempo en "La ciudad de las columnas" 55
    - 1.4 Desplazamientos: hacia formas de crear América Latina 66
- Capítulo 2 – Axiomas de los *modos* "popular" y "negro" *de hacer*
    - 2.1 Súper-vivencias de lo primitivo: contiendas socioculturales 70
    - 2.2 Dislocamientos de principios y de ejecución musical 90
    - 2.3 El son, la samba y los avatares del "espíritu nacional" 107
    - 2.4 "Tu vientre sabe más que tu cabeza": con-vivencias del folklore y modalidades de improvisación 116
    - 2.5 Descolonización perceptiva y variadas formas de saber 141

Parte 2 – Escrituras resonantes, contiendas epistemológicas 151

- Capítulo 3 – Lenguajes en tensión
    - 3.1 De la boca de los cantadores a las páginas del *Diário Nacional* 154
    - 3.2 Paroxismos de la escritura e intensidades sonoras en los erráticos viajes por el Amazonas 195
- Capítulo 4 – Estados-límites de América Latina

- 4.1 Descentrando lo real-maravilloso, rememorando la revolución de Haití 232
- 4.2 Reescritura y construcción de comunidad en *El reino de este mundo* 241
- 4.3 Vivencias eidéticas y contrapoder 271

Bibliografía

- Corpus 303
- Referencias críticas 304
- Teoría-crítica 309
- Miscelánea 316

Introducción

Diferencias latinoamericanas

En "América Latina en la confluencia de sus coordenadas históricas y su repercusión en la música" (1977), Alejo Carpentier ponderaba las diferencias entre una historiografía de la musicalidad europea y americana señalando, como uno de los ejes de su argumento, la notoria continuidad del proceso de producción de la primera que lógico y ajustado a su propia organicidad se presentaba como una sucesión de técnicas, de tendencias y de escuelas ilustradas por la presencia de creadores destacados:

> Desde el momento en que los sonidos de voces o de instrumentos comienzan a ser fijados en signos legibles (sin tenernos que remontar a raíces más remotas cuyo examen requiere otro proceso analítico) puede seguirse, sin dudas ni vacilaciones, el ya larguísimo camino de su función artística, siglo a siglo, con la ayuda de una amplia literatura teórica –textos y tratados– correspondiente a cada época ("América Latina" 7).

En sintonía con este movimiento, en el curso de su desarrollo como *arte*, los problemas de origen y crecimiento de la polifonía, la estructuración de formas, la afirmación de los estilos y géneros, la biografía particular de los instrumentos, la formación y expansión de la orquesta sinfónica, de la ópera, del drama lírico se integran, en la música en Europa, en un encadenamiento de hechos perfectamente coherentes y claros (7).

Fruto de un progreso en que cada innovación responde a una necesidad, cada característica se debe al espíritu de una época, cada personalidad desempeña un papel de mayor o menor importancia en cuanto a la eficiencia composicional o aportación estética, de acuerdo con Carpentier: "En más de diez siglos de música europea no hay

misterios ni accidentes. Enriquecimiento gradual, sí, debido al intercambio de ideas, la polémica estimulante y un mayor conocimiento del mundo…" (7).

Por cierto, esta breve síntesis daba base a la comparación que el escritor cubano manifestaba enseguida:

> Cuando nos enfrentamos con la música latinoamericana, en cambio, nos encontramos con que ésta no se desarrolla en función de los mismos valores y hechos culturales, obedeciendo a fenómenos, aportaciones, impulsos, debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado (8).

No obstante, si durante la primera mitad del siglo XX, en el calor de los debates vanguardistas, la existencia de una riqueza de recursos "propiamente americanos" motivaba el llamado a los compositores a tomar partido por los modos de hacer locales para que la innovación estética también forjara modos de identificación nacionales y latinoamericanos, en los años 70 observar estas distinciones servía a otros propósitos.

Poniendo énfasis en la "impureza" provocada por simbiosis diversas y en la discrepancia de finalidad de una música que nunca pudo ser exclusivamente artística, al puntuar que, contemporáneamente, era mucho más fácil entender la obra de un Arnold Schönberg que la de un Heitor Villa-Lobos, Carpentier no se limitaba a afirmar que, mientras el maestro vienés provenía de una añeja familia intelectual, el brasileño surgía como una "fuerza natural" que irrumpía en el panorama artístico de un continente sin que nada anunciase su llegada (puesto que las músicas escritas en su país en décadas anteriores no se le constituían antecedentes) (8).

Tampoco se detenía, considerando las corrientes artísticas vinculadas a la obra de estos compositores, en contrastar el "atonalismo" –como resultado cabal y casi inevitable de lo que venían haciendo los músicos de fines del siglo XIX en Europa Central– a la música de Villa-Lobos que era un "caso fenomenal", producto espontáneo y sorpresivo aparentemente imposible de lo primigenio y telúrico, imbricado con técnicas de las más avanzadas que podían haber procedido del Viejo Continente (8).

A partir de estos comentarios introductorios, Carpentier se dedicaba a discutir cómo era ajena, inclusive para los compositores clásicos europeos de los siglos XVII y XVIII, una jerarquización de la música.

Apreciados como "clásicos" por antonomasia, de acuerdo con el escritor y musicólogo cubano, para estos compositores no existía, inicialmente, una "música culta" separada por fronteras de la "popular".

Por contrapartida, en momentos anteriores de su desarrollo, indiferentes a estas clasificaciones producidas en la historia del arte de los sonidos hace poco más de 100 años, el artista creador, dueño de sus técnicas, dominaba todos los géneros, escribiendo música que respondiera a tal o cual pedido o requerimiento y destacándose en aquello que fuese más afín a su temperamento:

> Cuando una aristocracia inteligente lo invitaba a hacerlo, escribía finos madrigales, canciones, pastorelas, al gusto del día. A la hermosa dama que tañía el laúd o el clavicémbalo, dedicaba preciosas páginas concebidas para el instrumento. Para ganar dinero, escribía óperas, probando sus fuerzas tanto en lo trágico como en lo bufo. Y cuando había que hacer bailar a la gente, de sus alforjas sonoras sacaba chaconas, pavanas, zarabandas, minuetos y hasta unas

> "moriscas" que, en su época, respondía a algo así como la "música pop" de hoy…(9-10).

Como complementaba Carpentier, se trataba, sobretodo, de escribir lo mejor posible observando, en cualquier oportunidad, las mejores reglas del arte.

Sin embargo, fruto de una cierta jerarquización de la música que se va advirtiendo desde la segunda mitad del siglo XIX ante la creciente aprobación de la "opereta" y la llamada "música de salón", se inicia un proceso que determina, de ahí hacia delante, que habrá una música "difícil", avanzada sobre su época –y revolucionaria a su manera– y una música tradicionalista, fácil de asimilar, directa y amable que el público amable acoge, acaso, con aplausos más espontáneos.

Sin que haya sido practicada especialmente por los músicos, empieza a operar un desprecio de una musicalidad "compleja" hacia una sonoridad "simple".

Más aguzadas en América Latina, las disputas en torno al valor del objeto musical se alimentaban en la hostilidad de los músicos "serios", sinfonistas y profesores de conservatorios, hacia la música "ligera" asociada a los tangos, rumbas, sones, bambucos, guarachas, boleros y mariachis –antagonismos que, según Carpentier, llegaban a cobrar caracteres inquisitoriales.

En el afán de clasificar las variadas músicas que, ignorantes de las críticas doctas, sonaban en los campos, pueblos y en las ciudades, renombrados estudiosos llegaron a establecer aquí y allá en las tierras de América una escalas de géneros sorprendente para Carpentier:

> a] la música culta; b] la música semiculta (?), estas últimas entendidas en algunos lugares como "música clásica" y "semiclásica" (!), lo cual alcanza el absurdo por una total imposibilidad de deslinde; c] música popular; d] música populachera (*sic*); e] música folklórica, tratada con una deferencia un tanto

> abstracta e intelectual hacia el hombre huarache y alpargata, quena y guitarrico (Herder y Nerval nos había enseñado a respetarlo…), sin separar ese *folklore* un tanto elaborado ya por ejecutantes inspirados, dotados de prodigiosa invención rítmica y melódica, del documento etnográfico, ofrecido en términos de notación metódica y científica, tal como se nos presentan numerosos cantos y sones de indios selváticos americanos en el libro *Vom Roraima zum Orinoco* (1923) del explorador Theodor Koch-Grünberg (11).

Invirtiendo la escala de valores establecida por los compositores latinoamericanos cuya obra asegura haber quedado –lamentablemente– al margen de la historia de la "música universal", Carpentier subraya el "malentendido" establecido por los músicos que insistían en estas divisiones en cuanto a los enfoques folklóricos o que, "profundizando en una casuística divisionista de lo elemental dentro de lo elemental" distinguían "el 'folklore al estado puro'" (11).

Concluía este debate afirmando que estos "maestros de clerecía" no eran capaces de percibir que una música, al mostrarse en "estado puro" de una función ritual primigenia, no puede ser considerada todavía como música puesto que ahí el significante responde a un significado ligado a nociones que ya hemos perdido:

> Así, la música fue música antes de ser música. Pero fue música muy distinta de lo que hoy tenemos por música deparadora de un goce estético. Fue plegaria, acción de gracia, encantación, ensalmo, magia, narración escandida, liturgia, poesía, poesía-danza, psicodrama, antes de cobrar (por decadencia de sus funciones más bien que por adquisición de nuevas dignidades) una categoría *artística* (11).

Desde esta perspectiva, su preocupación en este ensayo no era tanto destacar el potencial "auténtico y original" de los modos de hacer de una sonoridad popular

ligada a estas funciones sociales (primigenias) para disputar un puesto privilegiado en las contiendas sobre un arte "universal".

Al incluir la capacidad de *ser otra cosa* y las mezclas (asistemáticas) como elementos constitutivos de la musicalidad latinoamericana y destacar que, más que los temas y melodías, eran los factores de insistencia, repetición, de "vuelta sobre lo mismo" y la producción de un efecto hipnótico producido por reiteración y anáfora los más importantes para la expresión de esta música, se legitimaban estos procesos como decisivos de una historiografía que, desde el inicio hasta el momento actual de su desarrollo, no dejaría de ser distinta de la de Europa.

Al mismo tiempo, al insistir en la importancia de una investigación historiográfica de la música y expresar sus inquietudes en torno a las *variaciones* de una sonoridad latinoamericana, Carpentier también reforzaba los puntos claves del proyecto estético-programático realizado durante la primera mitad del siglo XX con la escritura de *La música en Cuba*, *El reino de este mundo* y la elaboración de los conceptos de estado-límite, barroquismo y lo real-maravilloso americanos.

Sin alejarse de estas nociones que alimentan su punto de vista intelectual, en este texto tardío se destaca el reconocimiento de realidades culturales que no solo se habían conformado sino que seguirían coexistiendo desde la diferencia.

Repeticiones rítmicas

Así como Carpentier reforzaba la necesidad de pensar históricamente en este ensayo, Mário de Andrade corroboraba, en una conferencia de 1933, la importancia de entretejer la investigación empírica sobre la música a la elaboración de nuevos principios de lo sonoro.

En una tan insospechada como intensa correspondencia con el razonamiento de Carpentier y su voluntad de remarcar lo arbitrario de las jerarquías de lo musical y

el valor de la función de los procedimientos sonoros y de los contextos de ejecución, Andrade defendía, en este texto leído en la Escuela Nacional de Música de Río de Janeiro:

> A música é uma força oculta, incompreensível por si mesma. Ela não toca de forma alguma a nossa compreensão intelectual, como fazem o gesto, a linha, a palavra e o volume das outras artes. Por outro lado é a mais socializadora e dinâmica, a mais dionisíaca e hipnótica, especialmente nas suas formas primárias em que o ritmo predomina. Assim, a música é terrível, é fortíssima e misteriosíssima (46).

El comentario fundamentaba su conjetura sobre la "Música de feitiçaria no Brasil" –título de la conferencia– y el interés por la "hechicería" que le habían despertado sus viajes por el nordeste.

Realizados entre 1927 y 1929, la ocasión la había proporcionado material proveniente de una serie de observaciones presenciadas, decisivas para la escritura del *Ensaio sobre a música brasileira* y de los textos que darían base a la edición póstuma de *O turista aprendiz*.

En este texto de 1933, al reconocer que lo sonoro es acompañante instintivo, inmediato y necesario de variadas vivencias rituales, Andrade recordaba las ideas del musicólogo francés Jules Combarieu que, en su historia, había abandonado las pruebas técnicas y explicaciones científicas sobre la creación del sonido, del ritmo y del instrumento y había preferido encontrar en la magia los orígenes directos de la música (25).

Sopesando la validez de esta tese –que declaraba no convencerle definitivamente– las ponderaciones teórico-musicales que Andrade exponía en esta conferencia estaban directamente relacionadas a la experimentación que había

decidido hacer en Natal, al establecer contacto con dos hechiceros del *catimbó*, "maestro" Manuel y "maestro" João:

> Ora depois de ter entrado muito na intimidade dos meus dois mestres, na última sexta-feira do ano, que embora fôsse dia par era sempre muito propício pras coisas de feitiçaria, eu resolvi "fechar meu corpo", cerimônia das mais importantes do catimbó. A sessão realizou-se de noite, na casa duma dona Plastina que ficava lá no fundo de um bairro pobre, sem iluminação, sem bonde e onde os próprios automóveis não se arriscavam muito sôbre o chão móvel branquejado pelo areião das dunas (34).

Aunque, según cuenta, fuese imposible describir con exactitud lo que había pasado en esta ceremonia, Andrade asegura haber presenciado una combinación de sinceridad y discurso charlatán y haber vivenciado la conjunción de una serie de características contradictorias –ridícula, religiosa, cómica, dramática, enervante, repugnante, conmovedora– que mezcladas y simultáneas definían como se había llevado a cabo el ritual.

Asimismo, el escritor brasileño no dejaba de señalar la poética de este acontecimiento: "Hoje, pasados os ridículos a que me sujeitei por mera curiosidade, o repugnante não insiste em minha recordação, me sinto apenas tomado de lirismo ante aqueles cantos e mais cantos incesantes ouvidos do natural" (35).

La acidez que se nota en algunos pasajes sobre la ceremonia se debía a una desconfianza hacia Manuel que, a diferencia del honesto João, le transmitía la sensación de ser un "charlatón" y "falseador de los peores" y le hacían afirmar en el fin de este relato:

> E assim eu saí da casinhola de dona Plastina, bastante lírico e meio com vontade de rir, pisando no areião fugitivo em busca dum automóvel que me

> esperava distante, em terreno firme. A escuridão era completa porque a Lua já entrara para descansar. Mas nada me aconteceu. Atingi com facilidade o automóvel e êle me levou até onde os meus amigos me esperavam já inquietos. Não escorreguei no areião, não quebrei a perna, nenhum cachorro latiu pra mim, nenhum cangaceiro existia em Natal, porque o meu corpo, pela fôrca musical dos deuses estava fechado para sempre contra as injúrias dos ares, da terra, de debaixo da terra e das águas do mar. Prêço: trinta mil réis (58-59).

Aun así, Andrade enfatizaba la bella invocación de "Naña-Giê" por un complaciente *catimbozeiro* (practicante del catimbó) que no tenía dominio sobre los maleficios del agua. En el borrador de su manuscrito, había anotado unas líneas significativas sobre la poética del ritual:

> Cantos incessantes ouvidos do natural, entre os quais desceu dos espaços a mestra Naña-Giê. Malvada! Ficou um momentinho só na minha frente, apenas o tempo necessário para me tornar inviolável aos perigos do mar e foi se embora, imagino que muito linda, sarará, corada, perfil duro, bôca de amor, corpo de bronze novo…Foi-se embora bem depressa talqualmente uma mulher (66).

Demostrando dudas en cuanto a su propia creencia, el escritor y estudioso de la música había encontrado su forma de conectarse con las supersticiones y prácticas de hechicería cultivadas ampliamente por el pueblo brasileño.

En este sentido, al destacar la presencia de Naña-Giê, entidad que trabaja en el fondo del mar protegiendo a las mujeres y a la que se rinde culto en el catimbó, verificaba el poder hipnótico unido a la música "desde o mais longínquo pasado onde

possa penetrar o nosso conhecimento, [ligado] aos processos de invocação, propiciação e exorcismo das fôrças sobrenaturais" (46).

Después de rememorar que casi unánimemente los primitivos y antiguos atribuían a los Dioses la invención del arte musical, Andrade recuperaba cómo, desde los Aztecas Xochipilli, los pueblos de Egipto, India, entre los griegos, en Siria, hasta los indígenas de Brasil, la música, si no era considerada como creación divina era, por lo menos, vista como producto de fuerzas ocultas.

Resaltando que los entrecruzamientos entre la música y los performances de la fe son comunes a todas las formas de creencia –subrayando, por ejemplo, que ni siquiera la "elevadísima religión católica" había escapado de un uso ritual de las danzas ligado al poder rítmico y coreográfico (38) – Mário de Andrade se enfocaba en las músicas de hechicería (de influencia indígena, africanas y antillanas) en Brasil, como anunciaba el título de su conferencia.

Así como ocurría con Carpentier y el ensayo de los años 70, este escrito tan peculiar sobre *candomblés*, *macumbas* y *catimbós* contenía debates centrales del programa estético-político de Andrade.

De este modo, al discurrir sobre el empleo del ritmo durante las ceremonias de hechicería afrobrasileña o una rítmica más incisiva practicada por maestros negros "desmaterializados" del catimbó (culto de influencia mayormente indígena) anotaba:

> É justo que grafemos em binário porque a binaridade é evidente pelos acentos e pela quadratura dos compassos, mas o homem do povo não usa o defeituoso processo nosso do compasso que nos faz partir do múltiplo prá unidade. Êle utiliza o sábio e lógico principio de partir da unidade pro múltiplo, como os Gregos, o que lhe permite uma riqueza rítmica enorme. Se êle tem uma palavra a mais, se carece respirar, se lhe vem uma fantasia melódica, êle

> simplesmente diz a palavra, respira ou vocaliza como quer, acrescentando mais um tempo e deslocando o acento (42-43).

Luego de señalar que una pieza de macumba es capaz de expresar admirablemente esta libertad rítmica, indica que una línea oscilante y desorientadora conduce, en este tipo de sonoridad, al "ponto de Ogum".

Reconociendo la sensación de que existe un tema "exclusivamente virtual y por eso imposible de determinar con exactitud" sobre los cuales "os cantadores variam sempre en quartos de tons, desafinações voluntárias, nasalações sonoramente indiscerníveis, arrastados e portentos de voz" (45), Andrade destacaba la singular "pobreza musical" de estos procesos que inducen los compositores y los oyentes a una indecisión pasmosa.

Fruto de un procedimiento completamente desorientador, el musicólogo observa el valor hipnótico de la música sobre los que la presencian y, gracias a este efecto, habla de un tipo de sonoridad que no se restringe a los rituales:

> Ora eu insisto sôbre essa qualidade hipnótica procurada pela nossa música popular. Nossa gente em numerosos géneros e formas de sua música principalmente rural, côcos, sambas, modas, cururus, etc., busca a embriaguez sonora. A música é utilizada numerosas vêzes pelo nosso povo, não apenas na feitiçaria mas nas suas cantigas profanas, especialmente coreográficas, como legítimo estupefaciente (45).

Además de incidir sobre categorías como lo "bueno" y lo "bello" ya que obras como el "punto de Ogum" podían, a pesar de parecer mal gravadas y producidas desde cantos fallos, ser consideradas "obra-primas como originalidade" (45), los ritmos libres de las músicas vivenciadas en las ceremonias de hechicería y, en un

sentido más amplio, de la sonoridad popular, conducían a una repetición infinita, consonante con una intención atribuida al pueblo brasileño:

> Se a melodia também estivesse na tônica ou na mediante, a sensação de repouso, de fim, seria completa, e levaria a finalizar a repetição. Mas o que a psique nacional deseja é mesmo a repetição, a repetição inumerável que hipnotiza ou embebeda, e por isso a melodia, ao chegar o ponto final de texto e ritmo, está na sensível, no segundo grau, no quarto, em geral provocando justamente o acorde de sétima-de-dominante, que obriga a continuar pelo menos com mais um som (43-44).

Este sonido, para ser ejecutado, demandaba reiniciar el texto y el ritmo y, cuando de regreso al punto de partida, ser conducido hasta el final de la música, lo que inauguraba una cadena sonora interminable dado que, justamente en el desenlace, la "evolución tonal melódica" obligaba a recomenzar todo otra vez. Provocando la sensación de multiplicación infinita en torno a una pequeña frase, estas cantorías impulsaban, según Andrade, efectos "fisiopsíquicos" de valor hipnótico.

Lo asistemático del material-fuerza

Compartiendo una profunda admiración por estos procedimientos, valores y funciones de la música popular y por su inagotable capacidad de reinvención tanto Alejo Carpentier como Mário de Andrade analizaban el valor disruptivo de la polirritmia en los tiempos de vivencia, no solo de la música.

Sin embargo, pensar desde la ruptura con los patrones sonoros de Occidente, con un nacionalismo alienante de las diferencias culturales, con el sentido de "progreso" de una modernización excluyente y una historiografía impostada significaba, en la producción de estos intelectuales, imaginar la fuerza de lo asistemático.

Reflexionar problemática y *acategóricamente* como hacían Carpentier y Andrade implicaba romper con un razonamiento positivo que excluye la duda, la dialéctica y la contradicción. Liberar las distintas formas artísticas estimulaba cancelar su relación con el sentido común y promover la fractura de un "representar" o "ser" estático de las cosas.

Al poner en práctica la idea de que "repetir es comportarse, pero con respecto a algo único o singular, que no tiene algo semejante o equivalente" y promover el pensamiento de que tal vez esta repetición, como conducta interna, se hace eco, por su cuenta, "de una vibración más secreta, de una repetición interior y más profunda en lo singular que la anima" (Deleuze, *Diferencia* 21) Andrade y Carpentier parecían ensayar la intención de que repetir es irrecomenzable ya que no se trata de agregar una segunda o una tercera vez a la primera sino de elevar la primera vez a la "enésima" potencia (22).

Valiéndose, continuamente, de la música, de los ritmos libres, del cuestionamiento de preceptos culturales dados y convirtiendo estos asuntos en objeto de una profunda especulación teórico-práctica, se realizaba en *La música en Cuba*, el *Ensaio sobre a música brasileira*, *O turista aprendiz*, *El reino de este mundo* y otros importantes textos de estos autores una escisión con un discurso de la generalidad y del orden normativo.

Concebidos desde los lugares insólitos de una "cercanía súbita de cosas sin relación" (Foucault, *La palabra* 10) estas obras literarias traspasaban los límites de lo que se podía experimentar, sentir, percibir y decir frente a los *otros* y a *uno mismo* (siempre a punto de convertirse en *otro*).

Imbricada a las amplias libertades de composición que fomentaba el lenguaje musical, la literatura operaba desde una democracia o de un régimen de la letra en

libertad en que, de acuerdo con Jacques Rancière, cada uno puede tomar el texto por su cuenta "ya sea para apropiarse de la vida del héroe o de la heroína de la novela, para hacerse escritor uno mismo, o para participar de la discusión de los asuntos en común" (*Política* 29).

Propia de la modernidad –paradigma sociocultural que, de acuerdo con Michel Foucault, transformó radicalmente el efecto de analogía y la función de duplicación del signo instituidos en el siglo XVI cuando el lenguaje pasó a "describir" la existencia y a mantener una relación con la totalidad del mundo (*Las palabras* 55) – en los escritos de Carpentier y Andrade, la re-significación de los intercambios entre las palabras y las cosas conllevaba profundas consecuencias en correspondencia con la nueva dinámica de la literatura como "un nuevo régimen del arte de escribir".

En consonancia con el argumento de Rancière, lo literario, al emanciparse de las imposiciones de un orden representativo, se ve completamente alterado por su nueva condición.

Contribuyendo a su auto-transformación, la destrucción del sistema de géneros que lanza la literatura en un juego de contrarios autoriza, simultáneamente, una serie de pasajes entre funciones incompatibles y la articulación de poéticas opuestas: "Convierte a la literatura en la escena ambigua en la que dos géneros sin género, la novela y el ensayo, se duplican, se oponen o se entrelazan, distribuyendo en polos separados, mezclando o invirtiendo las propiedades de la obra y del discurso, del juego ficcional, de los mitos que la absolutizan o de los discursos críticos que desmontan sus mecanismos" (*La palabra* 232).

Fluctuando en esta suerte de multiplicidad catártica, la "pobreza de la escritura" se transfigura en la resistencia de la literatura:

> […] fue la debilidad de los medios de los que disponía para responder a su imagen gloriosa de lenguaje de los lenguajes lo que le enseñó a domesticar los mitos y las sospechas que la separan de sí misma, a inventar las ficciones y las metáforas de un arte escéptico, en el sentido estricto del término: un arte que se examina a sí mismo, que convierte este examen en ficción, que juega con sus mitos, recusa su filosofía y se recusa a si mismo en nombre de esta filosofía (234).

Libre de sus *a prioris* normativos y de la tarea interminable de demostrarlos, el lenguaje literario vive y se fortalece en su propia contradicción. Desde esta tensión productiva, la escritura está siempre en jaque y, simultáneamente, proponiendo algo más en las obras de Andrade y Carpentier.

Sobre la propensión al debate programático y filosófico por estos escritores, apoyados en una ligación inmanente entre lo estético y lo político, sus discursos se valían de los amplios recursos del ensayo y de su capacidad de trastocar una puesta en escena de las formas como mero accidente y un cientificismo que se acerca a lo tercamente dogmático (Adorno 14).

Impulsando esta voluntad de oposición a los modelos hegemónicos, ¿qué produce el ensayo como lenguaje crítico de la mera distinción de significaciones? ¿qué alternativas propone al evocar lo incierto, lo indeterminado y los "equívocos" del arte y del pensamiento? ¿qué ejercicios de la creatividad estimula su roce con el lenguaje musical, un arte estrictísimo y, a la vez, sin conceptos que, en su transición, busca dar a la lengua que habla algo que perdió bajo el dominio de la lógica discursiva? (Adorno 34).

Expresando los modos de hacer de lo que no se compone *en acorde*, de la intensa repetición de un arte en diferencia e instigando una constante indistinción

entre lo expuesto y la exposición; la presencia del ensayo en la obra (histórica, poética, musicológica y, por cierto, ensayística) de estos autores evidencia la actualidad de lo anacrónico, polariza lo opaco y las fuerzas latentes de sus objetos y, finalmente, contribuye a sustraer "[…] la tiranía de los atributos atribuidos a las ideas desde la definición del *Symposio,* 'eternas en su ser, ni engendradas ni perecederas, ni sujetas a cambio ni a disminución'; 'un ser por sí mismo, para sí mismo, eterno, monoforme'" (Adorno 35).

Sin embargo, a pesar de ello, el ensayo "no capitula ante el peso del ente, porque no se inclina ante lo que meramente es" (35-36). Más que confrontar el peso de "la idea" y "la palabra" a "la cosa" y de operar mediante dualismos unilaterales sobre temas socioeconómicos, culturales y artísticos, Andrade y Carpentier remitían, en sus escrituras, a algunas especificidades del barroco y lo extendían fuera de sus límites históricos.

Inventando una operación infinita a través de superposiciones heteróclitas, el problema de los debates culturales en Cuba y Brasil era de cómo continuar el pliegue hasta que lo expresado no pudiese existir fuera de sus expresiones y de que la clara distinción entre lo "alto" y lo "bajo" –propia de una distribución de dos pisos (y de dos mundos) platónica– se desvaneciera y se disolviera lo Uno en lo múltiple (Deleuze, "¿Qué es el barroco?" 44-51).

En los textos de Mário de Andrade y Alejo Carpentier examinados en esta tesis, todos los temas en cuestión –músicas, literaturas, prácticas artísticas, nacionalismos, posturas intelectuales, historicismos, modos de ser, de hacer, de vivir latinoamericanos y la multiplicidad de objetos-sujetos que actuaban en el proceso (continuo e inacabado) de reinvención estético-política– manifestaban la condición de

una *materia* que, siempre en evidencia, devenía material. Paralelamente, la forma que revelaba sus pliegues se convertía en fuerza.

Apostando, con todo vigor, en la plasticidad de lo sonoro, Andrade y Carpentier propagaban la convicción de que una democratización del lenguaje –y también de las "cosas" – fomentaba una indiferenciación de texturas.

A favor de una distribución horizontal del material-fuerza con el cual se relacionaban íntimamente, actuaban los poderes de la polirritmia que, proliferándose desde una ejecución (siempre) imprevisible, era capaz de seguir desplegando significaciones insospechadas –desde lo más específico de la música hasta lo más generalizador del lenguaje ideológico de la nación.

De formas de vanguardismos a latinoamericanismos radicales, de la música como lenguaje a lo popular como la forma privilegiada de identificación, la experiencia y la experimentación se transformaban en herramientas únicas para emprender rupturas estéticas, políticas y epistemológicas.

Finalmente, el gradual desvanecimiento de la Historia de estos países y de América Latina ponía en marcha "poéticas difractadas" de un Caos-mundo compartido, cuerpo a cuerpo, con innumerables conflictos y obsesiones. Una de ellas, ligada a la maquinaria de la identidad, seguía operando, en cierta medida, pero ya aparecía desprovista de derechos de sangre, de pureza de razas y de integridad de dogmas (Glissant, *Tratado* 20-21).

Al deconstruir los lugares comunes que no han perdido su eficacia y actuar contra opresiones concretas que asombran el mundo hasta hoy, la obra de Alejo Carpentier y Mário de Andrade se posicionaban en la avanzada de un cambio de "la potencia imaginaria de la humanidad" (Glissant 21) que, en consonancia con sus perspectivas entusiastas, tiene más fuerza que los apartamientos que nos asuelan.

Parte 1

De-limitaciones nacionalistas, salidas musicales

La descolonización no pasa jamás inadvertida
puesto que afecta al ser,
modifica fundamentalmente al ser,
transforma a los espectadores aplastados por la falta de esencia
en actores privilegiados,
recogidos de manera casi grandiosa por la hoz de la historia.
Introduce en el ser un ritmo propio,
aportado por los nuevos hombres,
un nuevo lenguaje,
una nueva humanidad.
La descolonización realmente es creación de hombres nuevos.
Pero esta creación no recibe su legitimidad de ninguna potencia sobrenatural:
la "cosa" colonizada se convierte en hombre en el proceso mismo por el cual se libera.

Franzt Fanon, *Los condenados de la tierra*

En los dos primeros capítulos que componen esta primera parte analizamos el papel paradigmático del *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) y de la historia *La música en Cuba* (1946) en la conformación del proyecto estético-político de Mário de Andrade y de Alejo Carpentier, respectivamente.

Escritas durante la primera mitad del siglo XX en correspondencia con los debates de la modernización socioeconómica y artística en América Latina estas obras actúan en las polémicas del momento histórico planteando dos preguntas fundamentales: ¿Cómo intervenir en las disputas de la renovación cultural? ¿Cómo construir un nacionalismo alternativo a través de la música?

Punto neurálgico de las fuerzas identitarias latinoamericanas, la incorporación de lo popular y lo negro sigue provocando inquietudes por ensamblar, paradójicamente, elementos de inclusión y exclusión, liberación y depuración. Siendo así, los límites de una impronta intelectual progresista se despliegan en la irresolución política del drama raza-clase en Brasil y Cuba donde, homólogamente, las luchas por la integración de la diferencia cultural no implicaron una contundente respuesta a la marginalización social y económica de estos sectores menos favorecidos de la población.

Sin embargo, más allá de esta constatación irrefutable, es posible rastrear, tanto en el *Ensaio sobre a música brasileira* como en *La música en Cuba*, intentos pioneros por superar límites significativos de los discursos hegemónicos.

Favorecidas por una serie de aperturas al *hecho musical*, estos textos programáticos expresan una perspectiva única frente al ideal de progreso modernizador y una profunda expectativa en el poder de la música de transformar y unificar la nación.

Al mismo tiempo, aparecen en estos y en otros escritos que abordaremos en esta primera parte –como el poemario *Paulicéia Desvairada* (1922) de Andrade y el ensayo "La ciudad de las columnas" (1970) de Carpentier– persistentes inquietudes sobre el compromiso social del arte y la puesta en escena de una política del lenguaje.

En este sentido, la investigación de la música pone en marcha inusitados intercambios entre teoría y experiencia en pro de la experimentación artística y de la praxis de formas alternativas de pensamiento.

Si los impulsos emancipadores que inauguran los proyectos de Mário de Andrade y Alejo Carpentier confirman que las transformaciones del arte no alcanzan a determinar los cambios sociales, sus teorizaciones no dejan de actuar, expresivamente, en las contiendas político-culturales.

Al incidir en los debates centrales de la modernización, del nacionalismo y de la renovación estética en voga, la apuesta por lo musical contribuye a refractar indefiniciones modernas que introducen modos singulares de percibir el tiempo, el espacio y estimulan impredecibles estrategias literarias, desde lo sonoro.

En conjunto con este último movimiento, la forma-contenido de los textos no se circunscribe a una innovación artística, sino también, disemina semillas de descolonización.

Capítulo 1 - Engranajes modernos

Quizás no deberíamos olvidar nunca que el escritor es, antes de todo, un productor.
Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*

1.1 Pasado-presente de la creatividad nacional

El *Ensaio sobre a música brasileira*[1] de Mário de Andrade sustenta, desde sus primeras líneas, una peculiar afirmación:

> Até ha pouco a música artistica brasileira viveu divorciada da nossa entidad racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior á nossa raça. A propria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatoria. Os elementos que a vinham formando se lembravam das *bandas de alem*, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Inda não eram brasileiros não. Si numa ou noutra peça folclorica dos meados do seculo passado já se delineiam os caracteres da música brasileira, é mesmo só com os derradeiros tempos do Imperio que êles principam abundando (13).

Hermético, el argumento de Andrade introduce una serie de ideas relevantes para entender su proyecto de nacionalismo musical en curso: instala una diferencia de origen entre nación y raza ("Brasil" existe antes de una "racialidad brasileña"); asegura una "fusión satisfactoria" como criterio decisivo para la composición de las características de la música brasileña; indica que la emergencia de la República (el fin del Imperio) consolida y extiende una forma de identificación músico-nacional común.

Como expresa enseguida, a finales de los años veinte su preocupación central era saber si las obras de los artistas podían ser consideradas por su "valor nacional".

[1] Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*, 3ª edición, São Paulo: Martins, 1972. Impreso. Todas las citas directas del texto se refieren a esta publicación. Recuperamos comentários e hipertextos de Cláudia Neiva de Matos a una segunda versión de la 3ª edición, São Paulo, Villa Rica Brasília: Instituto Nacional del Libro, 1972. Hay importantes diferencias ortográficas entre el portugués de Brasil usado por Andrade en 1928 y la ortografia actual. En todas las menciones al texto del *Ensaio* respetamos el uso original del autor que se mantiene en la edición impresa de Martins.

Con este posicionamiento buscaba evitar la "ignorancia" e "irresponsabilidad" sistematizada –propias del "medio moderno"– que excluían de la "jangada nacional"[2] obras y autores del pasado así como los que contemporáneamente aplicaban la temática brasileña en una orquesta europea o un cuarteto de cuerdas, por ejemplo:

> É que os modernos, ciosos da curiosidade exterior de muitos dos documentos populares nossos, confundem o destino dessa coisa séria que é a Musica Brasileira, com o prazer deles, coisa diletante, individualista e sem importancia nacional nenhuma. O que deveras êles gostam no brasileirismo que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do patrimonio nacional, não é a expressão natural e necessaria duma nacionalidade não, em vez é o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitoria-regia (13-14).

Además de instalar, en el corazón de la pregunta sobre la "brasilidad musical", una forma singular de leer el legado cultural de la conquista portuguesa y de recuperar –en aquel contexto sediento de innovación artística– la contribución de los músicos del pasado, estas primeras páginas del *Ensaio* anticipaban una insistente preocupación sobre las imbricaciones entre lo artístico y lo popular.

La palabra sonora: primeras apariciones

La pregunta sobre la música expresaba un aspecto central de las reflexiones intelectuales de uno de los autores claves del llamado modernismo brasileño, que había participado activamente de la Semana de Arte Moderna[3] realizada en São Paulo en 1922.

---

[2] Conservamos algunos términos en portugués comprensibles por el contexto de enunciación o por la similitud con el castellano. Facilitamos, cuando es necesario, la comprensión de algunas palabras con una sugerencia de traducción entre paréntesis. Todas las traducciones del *Ensaio* son nuestras.

[3] Sobre los sucesos de la semana y sus renonancias hasta 1928, argumenta Antônio Cândido: "Fue en Sao Paulo, ciudad clave del modernismo, en donde éste estalló y decidió su destino, en la llamada Semana de Arte Moderno (1922). Fue un estallido guerrero contra el academicismo, una proclama de

No obstante, en *Paulicéia Desvairada* –publicado este mismo año– Andrade parecía prever y rechazar de antemano el reconocimiento de su poemario como el primer escrito modernista difundido en el país.

En este sentido, el "Prefácio Interessantíssimo", especie de manifiesto que introduce el texto poético, afirma con cierta ironía: "E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou pasadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste libro seria hipócrita se pretendesse representar orientação moderna que ainda não comprende bem" (*Poesias completas* 59-60).

Concebida en circunstancias muy distintas a las del *Ensaio*, *Paulicéia* preludiaba el tono programático del primero y anunciaba la importancia del lenguaje musical en las ponderaciones sobre el quehacer artístico:

> Sei construir teorias engenhosas. Quer ver?
>
> A poética está muito mais atrasada que a música. Esta abandonou, talvez mesmo antes do século 8, o regime de melodía quando muito oitava, para enriquecer-se com os infinitos recursos da harmonia. A poética, com rara exceção até meados do século 19 francês, foi essencialmente melódica. Chamo de verso melódico o mesmo que melodía musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível (67).

---

libertad creadora. Tratándose de exposición de pintura y escultura, de concierto, conferencias y recitales de poesía, ante una platea en que los aplausos sucumbían aplastados por los silbidos estrepitosos del público, herido en sus gustos y hábitos, dicha semana asumió, inesperadamente para sus propios organizadores, un tono de lucha y de compromiso revolucionario. Como en tales casos ocurre, se dio al principio gran confusión entre los participantes. Hubo falsas interpretaciones, equívocos, entusiasmos pasajeros, deserciones y adhesiones, todo bajo el signo del deseo de liquidar un pasado y de abrir camino a las experiencias modernas. Allá por los años de 1927 o 28, el terreno estaba ya más o menos delimitado; ya habían surgido obras importantes, en contraposición a los escritos algo ruidosos del comienzo. Pero también habían surgido las disidencias, los movimientos paralelos o concurrentes entre sí, que dieron al panorama un agitado aspecto de combate, de experiencia y propaganda" (65).

La breve explicación introducía una particular técnica de composición en que, a través del uso específico de los versos melódicos y armónicos, era posible evocar una "polifonía poética":

> Assim, em *Paulicéia desvairada* usam-se o verso melódico:
>
> "São Paulo é um palco de bailados russos";
>
> o verso harmônico: "A cainçalha…A Bolsa…As jogatinas…";
>
> e a polifonía poética (um e às vezes dois e mesmo mais versos consecutivos):
>
> "A engranagem trepida…A bruma neva…"
>
> Que tal? Não se esqueça porém que outro virá destruir tudo isto que construí" (68-69).

Como identifica José Paulo Paes, no es difícil percibir en el "Prefácio" y en los principios de composición del poemario la influencia del automatismo psíquico iniciado por los dadaístas y sistematizado por los surrealistas, así como el culto literario al "desvarío" alegorizado en la musa "locura", promoviendo un encuentro entre el lenguaje innovador y los ritmos de la vida "trepidante" de la metrópolis evocada (93).

Además del efecto desordenado de muchas ideas que se atropellaban en la mente –en paralelo al clima tumultuoso de "paulicéia"–, la proliferación de estos versos de palabras en libertad, sin ligación gramatical entre sí, redoblaba la apuesta en una resonancia sonora que reforzaba (bastante) el anti-academicismo[4] de liberar el

[4] En el famoso "Manifesto da Poesia Pau-Brasil", publicado por primera vez el 18 de marzo de 1924 por el *Correio da Manhã*, Oswald de Andrade invitaba sus lectores a ejercer: "A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos" (1). Revestida del tono característico de las proclamas vanguardistas, la afirmación era representativa de un dislocamiento fundamental del autodenominado "modernismo brasileiro": la ruptura con prescripciones eruditas a favor de una radical transformación tanto literaria como de práticas sociales de la lengua. En "Modernismo", crónica de 1940, Mário de Andrade reafirma la importancia de una radical renovación del lenguaje: "Antiacadêmico por excelência, o Modernismo foi um violento ampliador de técnicas e mesmo criador de técnicas novas. Impôs o verso-livre, hoje uma normalidade da nossa poética. Firmou uma atualização das artes brasileiras, nunca dantes existentes; [...] E promoveu uma reacomodação nova da linguagem escrita à falada (já agora com tôdas as

poema de sujeciones semánticas y sintácticas anteriores: “Lirismo: estado afetivo sublime –vizinho da sublime loucura. Preocupação de métrica e de rima prejudica a naturalidade livre do lirismo objetivado. Por isso poetas sinceros confessam nunca ter escrito seus melhores versos” (“Prefácio” 71).

La libertad de composición con la ayuda de lo musical –que también sugería la inutilidad del propio “Prefácio interessantísimo”– no sólo se convertía en un principio estético-político: era su manera de “caminar solo”[5], de evitar categorizaciones, de contradecirse y, con frecuencia, de polemizar:[6] “Sei mais que pode ser moderno artista que se inspire na Grécia de Orfeu ou na Lusitânia de Nun’Álvares. Reconheço mais a existencia de temas eternos, passíveis de afeiçoar pela modernidade: universo, pátria, amor e a presença-dos-ausentes, ex-gozo-amargo-de-infelizes” (73).

Tanto en el manifiesto-prefacio como en los poemas de *Paulicéia Desvairada* se experimentaba con el potencial de emancipación de la palabra-sonora. Instalar un espacio intersticial frente a las prácticas vanguardistas tensionaba los límites de las

---

probabilidades de permanência) muito mais eficaz que a dos românticos” (*O empalhador* 188-89). Compartiendo un consenso en torno a la riqueza de las aventuras experimentales tanto en el terreno poético como de la ficción, la historiografía y crítica literaria destacan el gradual abandono de los principios que sujetaban las letras y las artes a los moldes formales de la época, así como la búsqueda, incluso agresiva y escandalosa, de direcciones estéticas capaces de dar, a la literatura y las demás manifestaciones del “espíritu brasileño”, un carácter moderno y auténticamente nacional sin ningún compromiso con soluciones anteriores (Amora 155). João Lafetá argumenta cómo el proyecto estético, la crítica al viejo lenguaje y la confrontación con una lengua nueva, instituido por el modernismo, contenía un proyecto ideológico en sí: “O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrindo suas relações reais com a natureza e a sociedade), investir contra o falar de um tempo será investigar contra o ser desse tempo” (*1930: A crítica* 20).

[5] En el “Prefácio interessantíssimo” Mário de Andrade comenta: “Você está reparando de que maneira costumo andar sozinho…” (72). Una serie de consideraciones en este prólogo ilustran cómo el escritor vinculaba el academicismo literario a una concepción cultural hegemónica: “Dom Lirismo, ao desembarcar do Eldorado do Inconsciente no cais da terra do Consciente, é inspecionado pela visita médica, a Inteligência, que o alimpa dos macaquinhos e de toda e qualquer doença que possa espalhar confusão, obscuridade na terrinha progressista. Dom Lirismo sofre mais uma visita alfandegária, descoberta por Freud, que a denominou Censura. Sou contrabandista! E contrário à lei da vacina obrigatória” (72).

[6] Entre las muchas polémicas trabadas con Oswald de Andrade es ampliamente conocido que Mário de Andrade discordó de la asociación de su poemario al futurismo realizada por el autor de los manifiestos “Pau-Brasil” y “Antrópofago” en un artículo de 1921, “O meu poeta futurista”, que reproducía uno de los poemas de *Paulicéia*. De acuerdo con José Paulo Paes, el “Prefácio interessantíssimo” hace referencia a los inconvenientes personales generados por este escándalo (93).

nuevas escuelas estética emergentes y su capacidad de llevar a cabo procedimientos liberadores.

Al aprovechar las aperturas de lo musical y combinarlo con la palabra en movimiento, Mário de Andrade creaba su propio campo de especulación anti-sistémica.[7]

Participando plenamente de estas ideas, el *Ensaio* de 1928 entretejía debates artísticos con la pregunta sobre "los orígenes" y las demandas sociales de una modernización en curso.

Negando los presupuestos positivos de la conquista colonial, la valoración del efectismo y del exotismo practicados por la modernidad artística, el programa de Andrade también afirmaba formas alternativas de identificación colectiva.

Durante este ejercicio, el engranaje pasado-presente cumplía un papel determinante y se conectaba con heterogeneidades, productivas mezclas y contradicciones de la pregunta sobre *cómo ser nacional a través del lenguaje*.

La música en Cuba: una historia excepcional

Sin contar con los meta-discursos de la forma poética, Alejo Carpentier publicaba, en 1946, una historia excepcional de la música cubana que afirmaba, desde sus primeras páginas, como "la primera que se escribe"[8] (8).

En este tono inaugural, el "Prefácio" se refería a la novedad de haber realizado un trabajo en un terreno "casi virgen" provisto de una amplitud de documentos de

[7] Es productivo considerar una correspondencia indirecta entre el pensamiento del escritor brasileño y algunos principios del "Primer manifiesto dada" (1918) de Tristan Tzara, publicado en el número 3 de la revista DADA de Zurich, del cual extraemos este pasaje: "Yo escribo un manifiesto y no quiero nada, digo sin embargo ciertas cosas y estoy por principio contra los manifiestos, como también estoy contra los principios (decilitros para el valor moral de toda frase -demasiada comodidad; la aproximación fue inventada por los impresionistas). *** Yo escribo este manifiesto para mostrar que pueden ejecutarse juntas las acciones opuestas, en una sola y fresca respiración; yo estoy en contra de la acción; a favor de la continua contradicción, y también de la afirmación, no estoy ni en favor ni en contra y no lo explico porque odio el sentido común" (parr. 2).

[8] *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 2004. Impreso. Todas las citas del texto se refieren a esta edición.

primera mano: un paciente examen de archivos de catedrales, de actas capitulares de iglesias y ayuntamientos, de armarios de parroquias, de documentos manuscritos, de bibliotecas privadas, de colecciones particulares, de estantes de librerías de viejo, revisando a fondo los periódicos, gacetas y revistas coloniales (7).

De acuerdo con el argumento de Carpentier, a estos esfuerzos de recolección se suma el descubrimiento del manuscrito que determina los rumbos de su investigación: "Por fortuna hemos sido providencialmente favorecidos por el hallazgo del documento musical, de la partitura, cuya carencia hubiera reducido un libro de esta índole a la dimensión de una simple crónica" (7).

Además de superar las faltas de los estudios anteriores en cuanto a "establecer la continuidad del desarrollo de la música y la cultura musical cubanas, desde sus primeras manifestaciones" (9), el carácter extraordinario de la historia de Carpentier se debía a la inmersión del estudio de la música en un amplío contexto de realización y a la convicción de que la pregunta sobre el "hecho sonoro" elucidaba la dinámica de zonas geográficas sometidas a las mismas influencias de tipo étnico, las mismas "intermigraciones de ritmos" y de tradiciones orales:

> No pretendemos, claro está, exagerar la importancia de la música cubana en cuanto al lugar que pueda asignársele en el panorama de la música universal. Pero el estudio de su desarrollo, en función del medio, de la densidad de la población, de los elementos étnicos puestos en presencia, plantea una serie de problemas interesantísimos, si tenemos en cuenta que guardan una estrecha analogía con los que el investigador podría hallar en otros países del continente, contribuyendo a explicar el mecanismo de la formación de ciertas culturas en el Nuevo Mundo (6).

Al establecer diálogo con los complejos procesos de conformación cultural de otros países caribeños y latinoamericanos, el propósito de *La música en Cuba* excedía la búsqueda de una autenticidad nacional ("la cubanidad") a través de desplazamientos musicales.

Corroborando el proyecto estético-político de Carpentier, esta historia contribuía a las disputas por el poder simbólico[9] de América Latina amalgamando lo histórico con lo sociológico, lo etnográfico, lo literario y lo musicológico en dirección a un objetivo correlativo: asegurar a la música un papel determinante en la batalla por el nacionalismo y la universalización de estas culturas.

El epígrafe de Igor Stravinsky era ilustrativo la mirada hacia el pasado que Carpentier pretendía engendrar: "Una verdadera tradición no es el testimonio de una época pasada que vuelve, es una fuerza que anima la vida e informa sobre el presente"[10] (12).

La recuperación del pasado en este libro se corresponde con la crítica a "lo nuevo" que el mismo Carpentier formula años después: "Fui «vanguardista», como lo fueron tantos y tantos jóvenes de mi generación. Todo «lo nuevo» me fascinaba, sin advertir, a veces, que no bastaba que algo fuese «nuevo» para que fuese bueno…" ("Habla Alejo" 17).

Asimismo, su descripción del presente responde a la constante pregunta sobre el concepto de historia como un círculo cerrado –en que el hombre siempre regresa al

[9] Aludimos a la importancia central de la música para la creación de redes culturales entre Cuba y los países implicados en las "intermigraciones rítmicas" y los sólidos debates del latinoamericanismo que derivan de esta discusión. Sobre el papel de *La música en Cuba* en la producción de Carpentier, Roberto González Echevarría recupera la amplitud del trabajo archivístico realizado por el escritor y constata que: "La década de los cuarenta es la más prolífica de Carpentier hasta la fecha, y en más de un sentido la más importante. Si bien los relatos y *El reino de este mundo* son las obras de este periodo que mayor interés encierran para la crítica, el libro que da tono a esos años, y el que los distingue de los años de la vanguardia y el afroantillanismo, es *La música en Cuba*; obra en que traza la evolución histórica del arte musical cubano –tanto popular como de minorías– desde la colonia hasta el presente" (*El peregrino* 145).

[10] En *La música en Cuba* se cita en francés: "Une tradition véritable/ n'est pas le témoignage/ d'un passé révolu; c'est/ une force vivante qui/ anime et informe le présent" (12).

punto de partida después de luchar por alcanzar cosas– y "las obsesiones por el tiempo" que aparecen tanto en sus ficciones como en *La música en Cuba*:

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

Sobre el mismo tema, en "Confesiones sencillas de un escritor barroco" emergen dos opiniones relevantes. Primero, la negación de la modernidad en el sentido que se le otorga, porque "el hombre es a veces el mismo en diferentes edades y situarlo en su pasado puede ser también situarlo en su presente" (69). Segundo, la idea de que: "América es el único continente donde distintas edades coexisten, donde un hombre del siglo veinte puede darse la mano con otro del Cuaternario o con otro de poblados sin periódicos ni comunicaciones que se asemeje al de la Edad Media […] (67)[11].

Para Carpentier la delimitación del hombre a su tiempo no era una verdad absoluta y en América Latina la sincronía entre los diversos períodos históricos se daba de forma privilegiada. Consonante con este punto de vista y con la importancia del saber empírico en el proceso de composición de su obra, tanto la concepción de lo "real maravilloso" como la investigación que motiva *La música en Cuba* guardan

[11] Las dos reflexiones aparecen en la citada entrevista a César Leante de 1974. La segunda afirmación está ligada al proceso de composición de *Los pasos perdidos*.

relación directa con el viaje a Haití[12] realizado en 1943.

Inspirado en una vivencia única con el pasado y presente "sortilégico" de este país, el escritor establece una nueva relación temporal a través de sus textos:

> Vi la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles, americanos, recurrentes, por encima del tiempo, relacionando esto con aquello, el ayer con el presente. Vi la posibilidad de traer ciertas verdades europeas a las latitudes que son nuestras actuando a contrapelo de quienes, viajando contra la trayectoria del sol, quisieron llevar verdades nuestras adonde, hace todavía treinta años, no había capacidad de entendimiento ni de medida para verlas en su justa dimensión (*Ensayos selectos* 115).

Errancias del "hecho musical"

Si para Mário de Andrade: "A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora" (*Ensaio* 24), para Carpentier: "[…] en todos los momentos de su historia, la isla de Cuba elaboró un folklore sonoro de una sorprende vitalidad, recibiendo, mezclando y

[12] En su ensayo "De lo real maravilloso americano" originalmente publicado en *Tientos y diferencias*, Carpentier entreteje la elaboración del concepto al viaje a Haití: "Por ello diré que una primera noción de lo real maravilloso me vino a la mente cuando, a fines del año 1943 tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christophe –las ruinas, tan poéticas, de Sans-Souci; la mole, imponentemente intacta a pesar de rayos y terremotos, de la Ciudadela La Ferrière– y de conocer la todavía normanda Ciudad del Cabo, el *Cap Français* de la antigua Colonia, donde una casa de larguísimos balcones conducen al palacio de la cantería habitado antaño por Paulina Bonaparte. Mi encuentro con Paulina Bonaparte, ahí, tan lejos de Córcega, fue, para mí, como una revelación" (*Ensayos selectos* 75-76). En el prefacio de la traducción al inglés de la historia de Carpentier, *Music in Cuba*, Timothy Brennan recupera los vínculos entre el proceso de composición de este texto y el viaje a Haití haciendo referencia al reconocimiento de Carpentier de la función de la investigación histórica para la escritura de sus ficciones: "As one of the products of that trip [to Haití], *Music in Cuba* set the stage for everthing in his career that followed: it 'trained' [him] in his own words 'to write the later novels'. Considered by his friends and contemporaries at the time as a journalist and radio producer, as the author of a few 'Afro-Cuban' poems and a failed novel, Carpentier became to compose the ficcion that made him famous only after the trip to Haití and the musical investigación it inspired" (4-5). Al discutir la génesis de la historia de Carpentier, Echevarría también remarca la relación con el viaje a Haití: "*La música en Cuba* le fue comisionado a Carpentier en 1944 por Daniel Cosío Villegas (que dirigía a la sazón la colección Tierra Firme), cuando el escritor cubano se encontraba de vacaciones en México. Pero las investigaciones sobre la historia de la música cubana habían empezado años antes, desde la llegada de Carpentier a La Habana en 1939, y habían continuado con motivo del viaje a Haití en 1943" (149).

transformando aportaciones diversas, que acabaron por dar origen a géneros fuertemente caracterizados" (*La música* 5).

Partiendo de una enérgica confianza en el hecho musical, Andrade insistía en la necesidad de hacer "música nacional como creación" abordando temas tan disímiles como conformación racial-étnica, exotismo, la autoridad de la música europea y "universal", primitivismo en el arte, entre otros, para concluir –después de discurrir sobre cuestiones de ritmo, melodía, polifonía, instrumentación y forma– que las particularidades musicales de la "raza brasileña" estaban en la música popular.

Paralelamente, en su historia, Carpentier aseguraba que, al suprimir la carencia de desarrollo de las otras artes, la trayectoria excepcional de los "géneros populares" otorgaba a la música una contribución única a la expansión artística que sobrepasaba, ampliamente, las fronteras de Cuba:

> Huérfana de tradición artística aborigen, muy pobre en cuanto a las plásticas populares, poco favorecida por los arquitectos de la colonia –si la comparamos, en este terreno, con otras naciones de América Latina–, la isla de Cuba ha tenido el poder de crear, en cambio, una música con fisionomía propia que, desde muy temprano, conoció un extraordinario éxito de difusión. La popularidad lograda en el mundo entero, a partir del año 1928, por ciertas danzas cubanas, no constituyó un hecho nuevo para la isla. Con anterioridad las contradanzas cubanas habían sido objeto de una acogida semejante por públicos de Europa y de América, al ser presentadas bajo los nombres diversos de habaneras, danzas habaneras, tangos habaneras, americanas, etcétera, creando géneros que fueron muy cultivados en Francia, en España, en México y en Venezuela principalmente (5).

Sobre la relación con los orígenes, para Andrade era importante recordar de que estaba "hecha" la música brasileña que, llegada al pueblo como una expresión original y étnica, era proveniente de "fuentes extrañas":

> […] a amerindia en porcentagem pequeña; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Alem disso a influencia española, sobretudo a hispanoamericana do Atlantico (Cuba e Montevideo, habanera e tango) foi muito importante. A influencia europea tambem, não só e principalmente pelas danças (valsa polca mazurca shottsh) como na formação da modinha[13] (*Ensaio* 25).

A todas estas influencias (que, de acuerdo con su punto de vista, ya estaban digeridas) se sumaban las contemporáneas del jazz y del tango argentino.

Estimulando la adaptación "espertalhona" (sagaz) de lo que "es extranjero", Andrade seguía, a través de su programa, un movimiento centrípeto pero nunca sectario: "Si de fato o que já é característicamente brasileiro deve nos interessar mais, si é preconceito útil preferir sempre o que temos de mais característico: é preconceito prejudicial repudiar como estrangeiro o documento não apresentando um grau objetivamente reconhecível de brasilidade" (26).

[13] "No final do século XVIII, 'moda' é designação genérica para a música vocal de salão que, para agrado da elite portuguesa, cultiva motivos líricos em árias, cantigas ou romances. Em 1770 chega a Portugal o mulato baiano Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), músico autodidata, poeta e tocador de viola. Alguns anos depois, já ordenado padre, traz à luz suas primeiras obras, que irritam alguns consagrados poetas e escritores lusos (como Bocage e Filinto Elísio). Mas a viola de arame faz sucesso nos saraus lisboetas, e as letras de suas canções serão mais tarde publicadas na coletânea Viola de Lereno (1º volume em 1798). Numa delas, Domingos refere-se ao que costuma chamar de suas 'cantigas', ainda mais modestamente, por modinhas: está cunhado o gênero poético-musical que virá a ser, para um erudito das letras como José Veríssimo, a 'mais rica das formas por que se manifesta a inspiração poética do nosso povo' (apud Enciclopédia de música brasileira, 1977: 494). A música da aristocracia lisboeta, reinventada por um brasileiro emigrado, vem para o Brasil e aqui se expande tomando feições cada vez mais próprias, a ponto de alguns musicólogos atribuírem ao gênero nacional precedência sobre o português. Essa tese é rejeitada por Mário de Andrade, que afirma a incontestável proveniência erudita européia da modinha (Andrade, 1980: 8). Mas também aponta a necessidade de estudá-la de um ponto de vista etnográfico, e entende que a brasileira sobrepuja e domina a portuguesa, tal como ocorre no conjunto dos respectivos folclores musicais" (Matos 2).

En otro sentido, Carpentier ponía en marcha una fuerza centrífuga al expandir la influencia de la música cubana en América Latina y asegurar su autoridad frente a la llamada "música universal" europea.

Desde esta perspectiva, miraba hacia los orígenes del "folklore nacional" concluyendo –como Andrade– que durante los tiempos de la colonización no había creación de ritmos nuevos.

Aun así, hacía hincapié en la importancia de los remotos principios, afianzando a la capital de Cuba un lugar privilegiado para los intercambios culturales latinoamericanos: "Desde 1553, La Habana era lugar oficial de los gobernadores de la colonia. La seguridad ofrecida por su puerto, la creación de nuevas líneas marítimas a la Veracruz, a Trujillo y a Cartagena, aumentaron la importancia de la ciudad, transformándola en «llave del nuevo mundo»" (*La música* 28).

Carpentier también delineaba, desde el comienzo de su historia, la hipótesis de una ausencia de dominación ideológica colonial, dando destaque al problema de la música: "Mientras, en México, un Fray Juan de Haro, un fray Pedro de Gante, inician a toda prisa –tres años después de la conquista– la enseñanza del canto llano entre los indios, poniéndose en lugar de órganos «músicas de flautas concertadas», ese concepto de la penetración espiritual no cabe en las preocupaciones de los primeros colonizadores de Cuba" (13).

A través de este movimiento, Carpentier trazaba una forma particular de concebir el desarrollo sonoro, estableciendo la independencia de los géneros populares y de lo que denominaba como "clasicismo cubano". Con estos gestos, también instituía la singularidad "espiritual" de Cuba, asegurando la transformación de los elementos traídos desde la península ibérica y de los demás países a favor de un nacionalismo propio.

En el *Ensaio*, Mário de Andrade no negaba las influencias del periodo colonial, de "lo extranjero" (antiguo o contemporáneo) y, menos aún, la relación de la música brasileña con los ritmos populares que se expandían desde las grandes ciudades de la época, especialmente Rio de Janeiro, para este entonces, capital del país.[14]

Sin embargo, era evidente que su programa se enfocaba en tres ideas centrales: relativizar el peso (histórico e institucional) de formas normativas y aceptar la contribución de composiciones tan disímiles como "Missa em Si Bemol" y "Salvador Rosa",[15] piezas de Heitor Villa-Lobos[16] y de otros músicos modernos (*Ensaio* 19-20); subrayar que la circunstancia de Brasil era, especialmente en las artes, de nacionalización; proponer un acercamiento "artístico" al "carácter nacional generalizado" de la música popular.

Carpentier, en otro movimiento: rastreaba el pasado de la música cubana enfatizando su protagonismo, sobre todo entre los países sujetos a las mismas

---

[14] Cláudia Neiva de Matos recupera que Mário de Andrade publicó, en 1931, una antología de *modinhas imperiais*. Teniendo en cuenta una serie de evaluaciones de Andrade sobre el tema, comenta: "Dez anos mais tarde, no artigo 'O Desnivelamento da modinha', retoma uma das principais questões que o tópico lhe inspira, e que é justamente a feição híbrida do gênero: de origem semiculta burguesa, ele se teria popularizado, configurando uma situação excepcional no padrão das relações entre alta e baixa culturas. Seria um caso raríssimo de 'desnivelamento estético', isto é, derivação popular de uma forma erudita. Ela 'jamais chegou a ser naturalmente inculta e analfabeta' e 'jamais conseguiu [...] aqueles caracteres de formulário construtivo, de tradicionalização, de inconsciência e anonimato da coisa folclórica' (Andrade 1963: 344). Essa feição híbrida às vezes lhe suscita certa negatividade do juízo, incomodado por essa forma 'semiculta', 'nem popular nem erudita', incapaz de identificar-se e de ter 'funcionalidade decisória' (1965: 25). Sobre el papel desempeñado por la *modinha* en la construcción de la nacionalidad cultural, afirma: 'A modinha já era manifestação intrínseca da coisa nacional, pouco importando a sua falta de caráter étnico e as influências que a faziam' (25). Y complementa: '[...] teve significação na complexidade musical brasileira e produziu obras gentis' (Andrade 1980: 5), não deixando ainda hoje de dar uma 'sensação de coisa nacional' (Matos 7).

[15] Compuestas, respectivamente, por el Pe. José Maurício Nunes García en 1811 y Antonio Carlos Gomes en 1874.

[16] El posicionamiento de Mário de Andrade sobre la obra de Heitor Villa-Lobos ilustra la plasticidad de su concepto de "nacionalismo musical". Más allá del exotismo que había contribuido al éxito del músico, defiende: "A marchinha central dos admiráveis Chôros n 5 de Villa-Lobos (*Alma Brasileira* ed. Viera Machado, Rio) foi criticada por não ser brasileira. Quero só saber porquê. O artista se utilisou dum ritmo e dum tema comuns, desenvolvidos dum elemento anterior da peça, tema sem caracter imediatamente etnico nenhum, tanto podendo ser brasileiro como turco ou francês. Não vai em nada contra a musicalidade nacional. Portanto é tambem brasileiro não só porquê o pode ser como porquê sendo inventado por brasileiro dentro de peça de carater nacional e não levando a música para nenhuma outra raça, *é necessariamente brasileiro*" (*Ensaio* 26).

"intermigraciones rítmicas";[17] remarcaba la importancia de Esteban Salas – "verdadero punto de partida de la práctica de la música seria en Cuba" (*La música* 51) y de otros personajes claves para la creación de nuevos procedimientos eruditos nacionales; examinaba los desplazamientos que daban origen a los "géneros populares" combinando aspectos históricos, socioeconómicos, etnográficos e, incluso, literarios, con problemas específicos del medio musical.

Este último factor constituye un método narrativo en *La música en Cuba* y determina el análisis de procesos amplios, como el surgimiento de la contradanza (Cap. VI) o el debate sobre "Los negros" (Cap. VII), al mismo tiempo que da base a discusiones específicas sobre el papel de compositores como "Espadero, el romántico" o Ignacio Cervantes.

Asimismo, Carpentier no pierde de vista la dialéctica entre "lo universal" y "lo local" persiguiendo una capacidad de invención que le hace súper-valorar la obra de un catedrático del siglo XVIII, el prodigioso santiaguino fundador del "clasicismo cubano":

> La finura, el buen gusto, el frescor de ideas nunca abandonan a [Esteban] Salas. Su lenguaje, es, además, conciso y directo. No hay espacio perdido. Se vale del canon y de la fuga con frecuencia, pero no abusa gratuitamente del juego contrapuntístico. A veces inicia un fugato, sin más finalidad que la de imprimir un mayor dinamismo a un crescendo. En las misas, sin embargo, *suele llevar un canon al límite de sus posibilidades*. Salvo en ciertos recitados,

[17] Cuando se refiere al traspaso de danzas populares de La Habana a Veracruz, Carpentier presenta el concepto de intermigraciones rítmicas: "Es muy interesante cotejar referencias que revelan la existencia de un mismo tipo de bailes en la zona geográfica que sería, precisamente, la que habría de aceptar, por mucho tiempo, idénticas intermigraciones rítmicas. Al referirse al chuchumbé escribe el informador de la Santa Inquisición de México: «Las coplas se cantan mientras otros bailan, ya sea entre hombres y mujeres o bailando cuatro mujeres con cuatro hombres; el baile es con ademanes, meneos, sarandeos, contrario a toda honestidad [...] por mezclarse en ellos abrazados y dar barriga con barriga»" (*La música* 44).

> nunca acompaña a los cantantes, transformando su orquestra en guitarra grande. *Tratados a menudo con notable independencia rítmica, las voces y los instrumentos saben siempre a dónde van*, entregándose a un trabajo activísimo por ambas partes (58, énfasis añadido).

Simultáneamente, el escritor reconoce el papel extraordinario de los músicos negros en la transformación de la importada "contradanza francesa" cuya amplia adhesión popular ya promovía lo que identifica, de modo singular, como un mestizaje de "abajo hacia arriba":

> Es significativo el hecho de que, en 1856, con motivo de un gran baile de etiqueta, dado en Santiago, en honor del general Concha, la sociedad más aristocrática de la ciudad se entregara furiosamente, durante parte de la noche, a los ritmos de una contradanza titulada *Tu madre es conga*. […] En numerosas crónicas y artículos de periódicos coloniales se nos habla de la creciente preferencia que se tenía por las «orquestras de color», en cuanto se refiere al baile. Ciertas contradanzas gustaban más, cuando las tocaban los pardos. Blancos y negros ejecutaban las mismas composiciones populares. *Pero los negros le añadían un acento, una vitalidad, un algo no escrito, que levantaban.* […] *El negro se escurría, inventando, entre las notas impresas*. El blanco se atenía a la solfa. Gracias al negro comenzaban a insinuarse, en los bajos, en el acompañamiento de la contradanza francesa principalmente, *una serie de acentos desplazados, de preciosas complicaciones, de «maneras de hacer» que creaban un hábito, originando tradición* (96, énfasis añadido).

En ambos casos, Carpentier buscaba el factor creación en la capacidad inventiva del ejecutor, lo que implicaba resaltar tanto la competencia de Salas de

"llevar el canon al límite de sus posibilidades" como la destreza de "las preciosas complicaciones de las *maneras de hacer*" de los músicos negros.

En búsqueda del factor creación

Llevando a cabo dos proyectos muy distintos, Alejo Carpentier y Mário de Andrade coincidían en los puntos claves que fundamentaban sus programas para la música nacional de Cuba y Brasil.

Primero, condenaban la simple imitación de los patrones musicales de Europa. Acorde a este criterio, el escritor cubano rechazaba la contribución artística de "Espadero, el romántico", a quien dedicaba el capítulo XI de *La música en Cuba*:

> El caso Espadero es sumamente significativo. Nos demuestra cuán peligrosa puede resultar, para un músico de América, una aceptación inconsiderada de tendencias europeas. (…) La verdad –la nuestra– no está forzosamente en París o en Viena. El pobrecito Saumell, con todas sus limitaciones, halló su verdad entre el castillo de El Morro y los bailes del Tívoli. Tuvo una obscura y modesta intuición de la gran frase de Unamuno: «Hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local, y en lo circunscrito y limitado lo eterno». No de otro modo razonaba Amadeo Roldán. No de otro modo razona hoy un Héctor Villa-Lobos[18] (141).

[18] En una crónica publicada por la revista cubana *Social* en agosto de 1929 Carpentier, después de realizar un análisis de la obra del compositor brasileño, afirma: "Hombres como Villa-Lobos redimen América de un siglo de imitaciones amelcochadas, durante el cual los músicos del joven continente entronizaron costumbres estéticas llenas del más horroroso mal gusto. La aparición de artistas de tal envergadura en el panorama latinoamericano, no se debe a una mera casualidad. Determina una bancarrota de irresponsables y el nacimiento de un arte musical nuestro, cotizable en los más severos mercados del mundo… ¡Ya hemos hallado «lo universal en las entrañas de lo local»…!" (*Crónicas* 140-41). Más tarde, en uno de sus últimos escritos, el relevante ensayo "América Latina en la confluencia de sus coordenadas históricas y su repercusión en la música" (1977), Carpentier actualiza las polémicas sobre la "sensibilidad artística" y el "folklore", concluyendo su ensayo con una famosa máxima del músico por quien mantenía una profunda admiración: "Y la sensibilidad –la peculiar sensibilidad de quien nació criollo– habrá de manifestarse siempre, del mismo modo que, ya conocedores de los empeños y giros nuevos del arte en este siglo, advertimos inequívocamente la presencia del francés, del alemán o del italiano, en los experimentos más arriesgados y espinosos de la música contemporánea… Y en cuanto a folklore o no folklore, olvidemos rebasadas polémicas, inútiles

Sobre el mismo problema, el *Ensaio* manifestaba un contundente punto de vista:

> Mas um elemento importante coincide com essa falsificação da entidade brasileira: opinião de europeu. O diletantismo que pede música só nossa está fortificado pelo que é *bem* nosso e consegue o aplauso estrangeiro. Ora, por mais respeituoso que a gente seja da crítica europeia carece verificar duma vez por todas que o sucesso na Europa não tem importancia nenhuma prá Musica Brasileira (14).

Para Mário de Andrade era evidente que Europa, "completada e organisada num estado de civilização", buscaba elementos extraños para liberarse de sí misma demandando de países como Brasil un "exotismo divertido", un "exquisito apimentado": toda especie de "batuque bravo muito que bem" (15).

Además de rechazar la mera imitación o la necesidad de cumplir con las pautas y demandas europeas, ambos escritores-musicólogos anhelaban el compromiso de los músicos de sus países con la creación nacional.

En este sentido, Andrade exigía: "Todo artista brasileiro que no momento fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, si não for genio, é um inutil, um nulo. E uma reverendissima bêsta" (19).

Mientras tanto, Carpentier aplaudía con gran entusiasmo la obra del considerado padre del nacionalismo sonoro cubano, subrayando la diferencia entre procedimientos efectistas y exóticos y una constructiva conjunción entre "tipos de escritura clásicas" y "acentos nacionales":

> Manuel Saumell murió el 14 de agosto de 1870. Su obra fue la de un *petit maître*, pero significa mucho dentro de la historia de los nacionalismos

---

discusiones en torno al «ser o no ser» sonoro, recordando la tajante frase de Héctor Villa-Lobos: «¡El folklore soy yo!»" (*Ensayos selectos* 273-74).

> musicales del continente. Llena de hallazgos, esa obra trazó por primera vez un perfil exacto de lo criollo, creando un «clima», peculiar, una atmósfera melódica, armónica, rítmica, que habría de perdurar en la obra de sus continuadores. Supo vivir al margen de un estilo *salonnard* –virtuoso, superficial, brillante– de un Gottschalk. Permaneció fiel –como Raffelin, como París– a tipos de escritura clásica, sin hallarlos incompatibles con el acento nacional. Gracias a él se fijaron y pulieron los elementos constitutivos de una «cubanidad», que estaban dispersos en el ambiente y no salían de las casas de baile, para integrar un «hecho musical» lleno de implicaciones. Con la labor de deslinde realizada por Saumell, lo popular comenzó a alimentar una especulación musical consciente. Se pasaba de un mero instinto rítmico a la consciencia de estilo. Había nacido la idea del nacionalismo (*La música* 132).

Finalmente, tanto el *Ensaio sobre a música brasileira* como *La música en Cuba* insistían en las transformaciones de "lo popular" como elemento determinante, en la construcción de un osado proyecto de nacionalismo musical.

Al teorizar sobre las condiciones de posibilidad del arte sonoro en sus países, Mário de Andrade y Alejo Carpentier no se restringían a problemas artísticos. Desde un análisis de la conformación cultural de sus países, forjaban, tanto en el *Ensaio sobre a música brasileira* como en *La música en Cuba*, formas alternativas de identificación que, en sintonía con el hecho musical, empezaban a cuestionar la expectativa mayoritaria de la modernidad capitalista y su camino lineal en dirección al prometido "progreso".[19]

[19] Partha Chaterjee registra la densidad y heterogeneidad del mundo poscolonial reforzando la hipótesis de diversos trabajos etnográficos recientes que han establecido que "otros tempos no son meras supervivencias de un pasado premoderno: son los nuevos productos del encuentro con la propia modernidad" (63). Al mismo tiempo, se posiciona polémicamente sobre la creencia de Benedict Anderson en el "universalismo político" como algo inherente a la actualidad. Según Chaterjee, esta perspectiva que requiere asumir un mundo esencialmente único para hacer factible la política como

Valiéndose de una combinación entre el pasado y el presente que activaba engranajes erráticos, Andrade y Carpentier no ofrecían soluciones simples y sus especulaciones acerca de la música empezaban a delinear una compleja perspectiva de la diferencia cultural.

En este sentido, el acercamiento a la inventiva afrocubana o de los cantadores populares del Nordeste de Brasil revelaba "modos de hacer" de la polifonía, del empirismo y de la improvisación que estimulaban preguntas sobre los distintos tiempos de la modernidad e intervenían en una narrativa homogénea de la nación.[20]

Simultáneamente, se fracturaban los lugares comunes de una actuación intelectual comprometida evidenciando que la pregunta sobre "el otro" conllevaba la consideración de "uno mismo" y su capacidad de experimentación. A pesar de los límites discursivos de la literatura, emerge un engranaje descolonizador que se descubre contiguamente a heterogéneas formas de saber.

---

actividad común extendida por todas partes, habita en el espacio-tiempo homogéneo y vacío de la modernidad: "Creo que esta visión de la modernidad, o más precisamente del capitalismo, está equivocada porque la problemática es vista desde un solo lado. Esta concepción observa únicamente una dimensión del espacio-tiempo de la vida moderna. Porque, aunque las personas puedan imaginarse a sí mismas en un tiempo homogéneo y vacío, no viven en él. El espacio-tiempo homogéneo y vacío es el tiempo utópico del capitalismo. Linealmente conecta el pasado, el presente y el futuro, y se convierte en condición de posibilidad para las imaginaciones historicistas de la identidad, la nacionalidad, el progreso, etc., con las que Anderson y otros autores nos han familiarizado. Pero el tiempo homogéneo y vacío no existe como tal en ninguna parte del mundo real. Es utópico. El espacio real de la vida moderna es una *heterotopía* (en este punto mi deuda hacia Michel Foucault es obvia, a pesar de que no estoy siempre de acuerdo con el uso que hace de ese concepto). El tiempo es heterogéneo, disparmente denso. No todos los trabajadores industriales interiorizan la disciplina de trabajo del capitalismo, e incluso cuando lo hacen, esto no ocurre de la misma manera. En este contexto, la política no significa lo mismo para todas las personas. Creo que ignorar esto implica desechar lo real por lo utópico" (62).

[20] De acuerdo con Homi Bhabha la representación de la nación en las tradiciones del pensamiento político persigue la unidad en la construcción de la cultura nacional estimulando la construcción de fórmulas históricas, sociológicas e incluso literarias, modelo que requiere un posicionamento crítico: "Encontrarse con la nación tal como está escrita implica poner de relieve una temporalidad de la cultura y de la consciencia nacional más acorde con el proceso parcial, sobredeterminado, por el cual el significado textual se produce mediante la articulación de la diferencia en el lenguaje […]" ("Introducción" 13). Al poner en tela de juicio la autoridad de los objetos nacionales del conocimiento –la Tradición, el Pueblo, la Razón del Estado, la Cultura de Elite– y el valor pedagógico que se les atribuye al ser considerados conceptos holísticos situados dentro de una narrativa evolucionista de la continuidad histórica (13), Bhabha evoca el margen ambivalente del espacio-nación para refutar el supuesto derecho a la supremacía cultural. Asimismo, insta a establecer "las fronteras culturales de la nación para que éstas puedan ser reconocidas como umbrales de contención del significado que, en el proceso de producción cultural, deben ser atravesados, borrados, traducidos" (15).

1.2 Polifonía poética: *despaisajismos* y políticas literario-musicales

En *Paulicéia Desvairada* de 1922, Mário de Andrade interpretaba, recurriendo a la polifonía poética, las convivencias y contradicciones del rápido desarrollo de la metrópolis paulistana que desde mediados del siglo XIX constituía el centro económico de Brasil:

Paisagem nº 4

Os caminhões rodando, as carroças rodando,

rápidas as ruas se desenrolando,

rumor surdo e rouco, estrépitos, estallidos…

E o largo coro de ouro das sacas de café!…(*Poesias completas* 109).

En este sentido el poema contraponía el grito inglés de la "São Paulo Railway" a las "ventaneiras de desilusão"[21] de las bajas del café. Aconsejaba luchar "a vitória de todos os sozinhos" y reconocía la hostilidad de los vendavales de los "braços cruzados". Terminaba resaltando una soberbia inscripción territorial: "Oh! este orgulho máximo de ser paulistanamente!!!" (109-10).

En este poemario la música aparece, sobre todo, en función de los ritmos de la ciudad, contribuyendo a enfatizar la negatividad del crecimiento estrepitoso de la misma: "São Paulo é um palco de bailados rusos./ Sarabandam a tísica, a ambição, as invejas, os crimes/ e também as apoteoses da ilusão/ […] Quá, quá, quá! Vamos dançar o fox-trot da desesperança,/ a rir, a rir dos nossos desiguais!" (101).

Asimismo, emergía de estos poemas un constante ataque a las expectativas del progreso económico. Sobre este aspecto, "Ode ao burguês" es un caso paradigmático:

Eu insulto o burguês!/ O burgués-níquel,/ O burguês-burguês!/ A digestão bem feita de São Paulo!/ O homem-curva!/ o homem-nádegas!/ O homem que

[21] *Ventaneira*: viento fuerte y prolongado. El sentido es similar a "vendaval" en castellano.

> sendo francês, brasileiro, italiano,/ é sempre um cauteloso pouco-a-pouco!/ Eu insulto as aristocracias cautelosas!/ […] Eu insulto o burguês-funesto!/ O indigesto feijão com toucinho, dono das tradições!/ Fora os que algarismam os amanhãs!/ […] Morte à gordura!/ Morte às adiposidades cerebrais!/ […] Come! Come-te a ti mesmo, oh! gelatina pasma!/ Oh! purée de batatas morais!/ […] Ódio e insulto! Ódio e raiva! Ódio e mais ódio!/ […] Fora! Fu! Fora o bom burguês!... (87-88).

De acuerdo con la perspectiva que se exponía en *Paulicéia Desvairada,* la modernización socioeconómica implicaba la intensificación de disputas de carácter clasista.

En este sentido, el polémico canto a la capital paulistana, extendido a lo largo de los 22 poemas del libro, expresaba la dificultad de participar de los nuevos valores que se expandían en conjunto con la ciudad.

Este libro precursor contenía mucha tristeza, mucho gris y poca poesía como se resaltaba en "Os cortejos": "Horríveis as cidades/ Vaidades e mais vaidades…/ Nada de asas!/ Nada de poesia!/ Nada de alegria!/ Oh! os tumultuários das ausencias!/ Paulicéia –a grande boca de mil dentes;/ e os jorros dentre a língua trissulca/ de pus e de mais pus de distinção…" (79).

De aquellos versos también surgía un enérgico cuestionamiento del progreso como algo efectivamente progresista, como revela la estrofa final del mismo poema: "Estes homens de São Paulo,/ todos iguais e desiguais,/ quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,/ parecem-me uns macacos, uns macacos" (79).

La sensación de un tiempo invertido también afectaba al yo poético que, en "O Trovador", afirmaba –con la ayuda de una metáfora musical– el sentimiento de *despaisajismo* frente al contexto moderno de la cumbre paulistana:

> Sentimentos em mim do asperamente/ dos homens das primeiras eras…/ As primaveras de sarcasmo/ intermitentemente no meu coração alerquinal…/ Intermitentemente…/ Outras vezes é um doente, um frio/ na minha alma doente como um longo som redondo…/ Cantabona!/ Cantabona!/ Dlorom…/ Sou um tupi tangendo um alaúde! (78).

Con estas afirmaciones, era obvio que Mário de Andrade registraba su propia filiación a São Paulo. Sin embargo, la voz de adentro era casi siempre polémica y sarcástica, como indica el poema de apertura, "Inspiração": "São Paulo! comoção de minha vida…/Os meus amores são flores feitas de original!.../ Arlequinal!...Traje de losangos…Cinza e ouro…/ Luz e bruma…Forno e inverno morno…/ […] São Paulo! comoção de minha vida…/ Galicismos a berrar nos desertos da América!" (77).

La constante crítica a la imitación y superficialidad erudita –una de las recurrentes preocupaciones intelectuales de Andrade– se manifestaba en el poemario. En este sentido, a los "galicismos a berrar nos desertos de América", se sumaba la comparación del frío escenario paulistano con la "Londres de neblinas finas" en "Paisagem n º I", y el constaste entre crecimiento económico y ausencia creativa en "A caçada": "Os quarenta-graus das riquezas! O vento gela…/ abandonos! Ideais pálidos!/ Perdidos os poetas, os moços, os loucos!/ Nada de asas!/ nada de poesia/ nada de alegria!/A bruma neva…Arlequinal!/ Mas viva o ideal! God save the poetry!" (95).

Al mismo tiempo que estos versos expresaban el deseo de hacer explícitas las contradicciones de la modernización, estimulaban preguntas sobre las consecuencias de la "civilización" como aparece claramente en "Paisagem nº I":

> Passa um São Bobo, cantando, sob os plátanos,/ um tralalá…A guarda-cívica! Prisão!/ Necessidade de prisão/ para que haja civilização?/ Meu coração sente-

> se muito triste…/ Enquanto o cinzento das ruas arrepiadas/ dialoga um lamento com o vento…/ Meu coração sente-se muito alegre!/ Este friozinho arrebitado/ dá uma vontade de sorrir!/ E sigo. E vou sentindo,/ à inquieta alacridade da invernia,/ como um gosto de lágrimas na boca…" (86).

Según José Paulo Paes, en *Paulicéia Desvairada* se hacía evidente una simetría dialéctica de orden de la polaridad de los contrarios en que poemas efusivamente líricos como "Inspiração", "Paisagem nº I" o "Tristura" expresaban el amor del poeta en relación a la ciudad, mientras otros como "Os cortejos", "A escalada" o "Ode ao burugês" evidenciaban el rencor derivado de una conflictiva integración al espacio urbano.

Esta lectura crítica que pone énfasis en los desencuentros entre el "yo poético" y "el exterior" sugiere una aproximación entre la escritura de Mário de Andrade y un tratamiento temático de la metrópolis moderna fundamentalmente similar a las imágenes poéticas de Charles Baudelaire y Pierre Reverdy. Reforzando el argumento de Mortimer Guiney, Paes afirma la voluntad de estos poetas de representar la ciudad como un "símbolo de materia fria, estática e indiferente, criada pelo homem na sua tentativa de estabelecer uma ponte entre si e o mundo exterior (…) do insucesso da humanidade ante o problema da incompatibilidade entre espírito e matéria" (94).

Sin embargo, en otro sentido, las marcas del estilo innovador del poemario, como la despersonalización lograda a través de la constante sustantivación de los adverbios –"os sempres", "os também"– o la combinación de sustantivos, adjetivos e ideas opuestas –luz y bruma, invierno tibio, "mi corazón se siente muy triste", "mi corazón se siente muy alegre" – pueden ser leídas más allá de una respuesta subjetiva a los valores ideológicos de la modernización.

Si este procedimiento se expande hacia una política del lenguaje, es posible especular que el poemario de Andrade despliega una correspondencia entre estética y política en que la escritura literaria se articula con una nueva manera de ligar lo decible y lo visible, las palabras y las cosas, poniendo en evidencia un movimiento que Jacques Rancière indica en *Política de la literatura*.

Desde esta perspectiva, el nuevo sistema de relaciones que inaugura la emergencia del concepto "literatura" determina que: "el significado ya no es un nexo entre una voluntad y otra: es un nexo entre un signo y otro, un nexo inscripto en las cosas mudas y en el cuerpo mismo del lenguaje" (30).

Como ya no se trata de una adecuación esquemática entre una forma de escritura y un contenido político –como se daba en el universo representativo clásico– Racière señala una nueva configuración en que tres regímenes de expresión, que definen tres formas de igualdad, entran en tensión:

> Primero está la igualdad de los temas y la disponibilidad de toda palabra o de toda frase para construir el tejido de cualquier vida. […] Luego está la democracia de las cosas mudas que hablan mejor que los príncipes de las tragedias, y también mejor que cualquier orador del pueblo. Y por último está la democracia molecular de los estados de las cosas sin razón, que simultáneamente refuta el ruido de los oradores de club y la gran charlatanería hermenéutica del desciframiento de los signos escritos sobre las cosas (48).

En diálogo con el argumento de Rancière, los intercambios entre la literatura y un sentido sociocultural común se dan, en *Paulicéia desvairada*, a través de un modo de enunciación que se rehúsa a ofrecer soluciones unilaterales tanto a los debates estéticos como al intenso crecimiento económico de São Paulo y las consecuencias de este "progreso".

Poco a poco se elaboran formas de descifrar un paisaje de lo visible en correspondencias con las nuevas posibilidades de creación y actuación de los individuos y colectividades. Como se evidencia, la política que se inscribe en los signos de estos poemas descubre una perspectiva en tensión gracias a los concretos enfrentamientos clasistas entre los sectores involucrados: la aristocracia del café, la burguesía emergente, las juventudes rebeldes y los sectores marginalizados por la modernización.

De acuerdo con Rancière, aunque la literatura no cuente con el poder de transformar la realidad puede convertirse en una ciencia de la sociedad y en la creación de una mitología nueva: lo que define la identidad de una política y de una poética (39).

Consistente con la perseverante postura crítica que se manifiesta en la obra de Mário de Andrade, en *Paulicéia Desvairada* el procedimiento estético no se dirige a solucionar los conflictos de una subjetividad en crisis ni las contingencias de una compleja coyuntura socioeconómica, sino que hace ver agudos enfrentamientos –también artísticos– en curso.

Sin embargo, a pesar del contundente sentido político de estos versos, el poemario sigue siendo leído reiteradamente como *un reflejo* del panorama social y cultural brasileño de la época, como asegura João Luiz Lafetá:

> Os primeiros poemas modernistas, ousados na experiência de linguagem, *correspondem ao impulso geral de modernização que ocorre no Brasil* nas primeiras décadas do século. Nesta época, o país passa por um surto industrial que se concentra em São Paulo e no Rio de Janeiro, cidades que crescem rápidamente e tornam-se centros de feição cosmopolita. O Rio reurbanizado pelo prefeito Pereira Passos e a São Paulo dos ricos barões do café civilizando-

> se à européia: cultivam as modas artísticas vindas de Paris, Roma, Londres, Berlim. *É a fase mais internacionalizante do nosso Modernismo*, e para ela Mário de Andrade contribuiu de modo decisivo com *Paulicéia Desvairada* (1922) e *Losango Cáqui* (1926), usando e divulgando recursos expressivos como o verso libre, as associações de imagens, a simultaneidade e a linguagem coloquial (*Literatura comentada* 23, énfasis añadido).

Desde la perspectiva de Lafetá y de otros investigadores la complementariedad entre el lenguaje del poemario y los cambios modernizadores también se justifica por una división, en distintas fases, del proceso de composición de Mário de Andrade.

En este sentido, José Miguel Wisnik[22] ratifica, durante un programa televisivo transmitido en el 2003, la lectura del modernismo brasileño "como uma das expressões dessa tomada de posição sobre o fato de que o mundo se transforma" (4'21''- 4'31'').

Según su punto de vista la intelectualidad paulista deseaba "ajustar el paso" con las vanguardias europeas y modificar el lenguaje poético, en este "primer

[22] En *O coro dos contrários. A música em torno da semana de 22*, José Miguel Wisnik señala que la asimilación renovadora de las ideas estéticas agitadas en Europa a principios del siglo XX era favorecida en Brasil por la industrialización y urbanización crecientes que se contraponía a la resistencia de un medio artístico anquilosado, fuertemente antagónico a las transformaciones, que cultivaba una producción artística bastante "retoricizada" y fundamentada en la idea del arte como imitación directa de la naturaleza (63). Por otro lado, observa los desencuentros entre principios programáticos y creación estética en el inicio del movimiento: "Como já disse, existe, no clima criado na Semana, uma certa defasagem entre as idéias e as obras, uma preocupação febril de atualização com referência às vanguardas européias, e portanto, do afastamento da tradição, que contradiz no entanto a própria formação dos modernistas, presa ao passado, e ainda em processo de superação e amadurecimento. Deste modo, se a demarcação que divide o passado e a modernidade é compacta no campo da atitude polêmica, é difusa no campo criador. Essa defasagem pode ser sentida, em certa medida, tanto na literatura como nas artes plásticas e na música" (66). Por último considera, recuperando um análisis de Antônio Cândido, los límites del movimiento como identificación del conjunto de la sociedad: "Eclodindo em meio a esse campo da tácita promoção do passado, o movimento modernista instaura-se basicamente como choque, confronto, polêmica, afirmação de tendências. A um ideário estético onde entram os conceitos de simultaneidade, de síntese, de deformação (contestando a ilusão da arte como uma mera imitação do real), une o esforço para alargar o âmbito de sua visão da sociedade. O modernismo teria correspondido, assim, a 'um esforço –em parte vitorioso– para substituir a uma expressão nitidamente de classe (como a dos anos 1890-1920) uma outra, cuja fonte inspiradora e cujos limites de ação fossem a sociedade total'" (63-64).

momento" en que "a palavra de orden é responder e corresponder ao ritmo veloz do século" (6'18'').

Como sigue argumentando, a esta preocupación de orden cosmopolita, seguiría una "segunda fase" de "descubierta de Brasil" en que la palabra clave seria "nacionalización de la cultura brasileira" (18'35'') de la que el *Ensaio sobre a música brasileira* era una evidente exposición.

En una lectura distinta, sin reducir la escritura de *Paulicéia* a una respuesta a la realidad corriente o a una mera aplicación de los nuevos recursos vanguardistas importados desde Europa, es pertinente considerar una conexión entre este escrito pionero, la poética de Baudelaire y las ideas de Walter Benjamin acerca de la modernidad, como asegura Willi Bolle.[23]

Teniendo en cuenta este diálogo, una de las particularidades del lenguaje renovador de Andrade incluye declarar, como gesto fundamental de sus articulaciones novedosas, un distanciamiento burlón frente a las nuevas categorías del arte propagadas bajo la lógica de los "ismos", como aparece en el "Prefácio Interessantíssimo":

Leitor:

[23] Willi Bolle discute la importancia de *Paulicéia Desvairada* como autoretrato de una metrópolis del Tercer Mundo por expresar una conciencia urbana moderna en la literatura brasileña a principios del siglo XX. De acuerdo con su interpretación, el poemario daba lugar a que São Paulo apareciera, por primera vez, como protagonista literaria, convertiéndose en una especie de "visão advinhatória, em que o poeta detecta energias que iriam transformar a cidade naquilo que ela é hoje" (*Fisiognomia* 33-34). Proponiendo un importante diálogo entre Mário de Andrade y Walter Benjamin y una afinidad literaria que ligaba los dos autores a Baudelaire, Bolle afirma: "O que os *Tableuax parisiens*, de Baudelaire, significan para Paris, *Paulicéia Desvairada* é para São Paulo. Assim como o ciclo urbano de Baudelaire começa com um poema titulado 'Paysage', também o de Mário se estrutura em torno de quatro poema desse título: 'Paisagem nº 1, 2, 3, 4'. São Paulo é introduzida como 'comoção' na vida do poeta e como 'galicismo a berrar nos desertos de América'; no poema final faz-se ouvir o 'grito inglês' dos valores da Bolsa no mercado mundial, que repercute em São Paulo, principal entreposto de café. Na representação andradina do ritmo de trabalho da cidade, as vozes dos senhores de plantações e dos trabalhadores braçais, das quais em Benjamin só se tem uma breve referência, se fazem ouvir com nitidez maior. […] Afora isso, existem em seus textos numerosos outros elementos para se desenvolver afinidades com Baudelaire e Benjamin: o *tópos* de caducidade da metrópole moderna; o ceticismo diante da ideologia do progresso; o cosmopolitismo crítico; a ironía e o sacarsmo diante das fantasmagorías dominantes; a utilização de máscaras, sonhos, alucinações, a fim de driblar a censura; a incoporação de imagens da loucura…" ("A cidade" 14-27).

> Está fundado o Desvairismo.
>
> Este prefacio, a pesar de interesante, inútil.
>
> Alguns dados. Nem todos. Sem conclusões. Para quem me aceita são inúteis ambos. Os curiosos terão prazer em descobrir minhas conclusões, confrontando obra e dados (*Poesias completas* 59).

Tal cual se advertía, en un principio resultaba difícil percibir la "utilidad" de estas ideas y afirmar coherencias y filiaciones que el poeta negaba rotundamente con la actitud de decretar el fin de su "escuela" después de una larga y densa exposición:

> E está acabada a escola poética "Desvairismo".
>
> Próximo libro fundarei outra.
>
> E não quero discípulos. Em arte: escola = imbecilidade de muitos para vaidade dum só.
>
> Poderia ter citado Gorch Fock. Evitava o PREFÁCIO INTERESSANTÍSSIMO. "Toda canção de liberdade vem do cárcere" (75-76).

Si era posible afirmar una aproximación al dadaísmo, la perspectiva de Mário de Andrade no se limitaba a la negación belicosa que practicaba esta tendencia. De la misma orientación inicial era posible inferir una profunda relación entre las ideas y el proceso de composición y percibir una imbricación inmanente entre el prefacio y el desarrollo poético sucesivo:

> Os psicólogos não admitirão a teoria…É responder-lhes com o SÓ-QUEM-AMA de Bilac. Ou com os versos de Heine de que Bilac tirou o SÓ-QUEM-AMA. Entretanto: se você já teve por acaso na vida um acontecimento forte, imprevisto (já teve, naturalmente) recorde-se do tumulto desordenado das muitas ideias que nesse momento lhe tumulturam no cerebro. *Essas ideias, reduzidas ao mínimo telegráfico da palabra, não se continuavam, porque não*

> *faziam parte de frase alguma, não tinham resposta, solução, continuidade. Vibravam, ressoavam, amontoavam-se, sobrepunham-se. Sem ligação, sem concordância aparente* –embora nacidas do mesmo acontecimento– formavam, pela sucessão rapidíssima, verdadeira simultaneidade, *verdadeiras harmonias acompanhando a melodia enérgica e larga do acontecimento* (70, énfasis añadido).

A través de este método de escritura practicado desde el prefacio, se apostaba a que la pérdida de significación lógica de la palabra conllevaba un rico proceso de entendimiento, ya que la ausencia de explicación verbal también implicaba expandir las posibilidades de comprensión gracias a los infinitos recursos de la armonía.

La polifonía poética, que inspiraba la forma y contenido de la crítica a la modernización desenfrenada de São Paulo (y por extensión, de Brasil), corroboraba las polémicas estéticas recurrentes en su obra.

Asimismo, este poemario exponía inquietudes que se reforzaban en el *Ensaio sobre a música brasileira* y la rapsodia[24] *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, publicados, ambos, en 1928.

Expresiones contundentes de la trayectoria intelectual de Mário de Andrade, estas obras difunden una radical experimentación con el lenguaje, la elaboración de una teorización musical propia e importantes especulaciones estético-políticas en torno a la construcción de un nacionalismo alternativo y de una práctica intelectual comprometida.

La enérgica denuncia de las injusticias provocadas por el progreso económico se acentuaba en el último poema de *Paulicéia Desvairada*, "As Enfibraturas do

[24] En el *Dicionário musical brasileiro* de Mário de Andrade se presenta uma definición: "RAPSÓDIA (s.f) - Forma livre de composição musical, peça característica, sem conteúdo programático. Luciano Gallet compôs, em 1923, uma Rapsódia sertaneja para piano (Casa Artur Napoleão). (DM-MA) Bibl.: GALLET, L. Estudos de folclore, 1934, p.97" (427).

Ipiranga", en que, a lo largo de más de 255 versos, Andrade revelaba, de manera única, los enfrentamientos de clase en Brasil.

Apelando a variaciones poéticas y musicales, en el "Oratório profano"[25] recurría a metáforas continuadas para delinear la acción de los personajes. Las juventudes que protagonizaban el ímpetu por la novedad expresaban un positivo vínculo telúrico al mismo tiempo que erraban al buscar una aclamación universalista.

Los "sandapilários indiferentes", representando los sectores marginalizados, exponían la apatía social. Los "orientalismos convencionales" –los intelectuales acomodados– apoyados por las "senectudes tremulinas" –los sectores conservadores– trababan una lucha incesante con las "juvenilidades auriverdes" a favor del *status quo*.

Corroborando la importancia del título del poemario y de algunas digresiones del "Prefácio Interessantíssimo", "Minha loucura", último personaje del oratorio, aconsejaba y ponderaba suavemente en "beneficio de las mañanas serenas del país".

En su conclusión, este poema apoteósico evidenciaba un profundo escepticismo dado que, en su desenlace, los personajes progresistas, "As juvenilidades Auriverdes" e "Minha loucura" "se adormecían eternamente sordos" mientras desde las ventanas de los palacios, teatros, tipografías y hoteles, crecía un enorme abucheo

[25] El poema comienza con la siguiente descripción: "Oratório profano/ DISTRIBUIÇÃO DAS VOZES:/ *OS ORIENTALISMOS CONVENCIONAIS* – (*escritores e demais artífices elogiáveis*) – Largo, imponente coro afinadíssimo sopranos, contraltos, barítonos, baixos./ *AS SENECTUDES TREMULINAS* – (*milionários e burgueses*) – Coro de sopranistas./ *OS SANDAPILÁRIOS INDIFERENTES* – (nós) – Tenores, sempre tenores! Que o diga Walter von Stolzing!/ *MINHA LOUCURA* – Soprano ligeiro. Solista. Acompanhamento de orquestra e banda" (*Poesias completas* 111). Una breve búsqueda semántica revela la connotación política del desarrollo alegórico de este poema. Con "orientalismos convencionales" se ironizaba una actitud intelectual reprochable. La mezcla de las voces, con predominio de las de mediación (contraltos y barítonos), reforzaba la crítica. Los segundos actores representan el conservadorismo levemente trémulo (¿amenazado?), representados unísonamente por la voz dominante (la más aguda) de un coro soprano. Con "sandapilários" se hacía referencia a los individuos que en la antigüedad conducían la "sandápila" –camilla en que eran llevados a la cueva los cadáveres de los pobres o esclavos. Al referirse a la juventud recuerda la historia del joven tenor de la ópera de Richard Wagner, *Los maestros cantores de Nuremberg*, sobre un desarrollo artesanal de la música –a partir de un complexo sistema de reglas para componer e interpretar canciones– realizado por una asociación de poetas y músicos aficionados a mediados del siglo XVI. Por último, "minha locura" aparece con un timbre de poca intensidad entre los medio-sopranos.

de silbidos y otras declaraciones de rechazo de los sectores conservadores (*Poesias completas* 127).

Con "Las enfibraturas do Ipiranga" Mário de Andrade configuraba una primera apuesta en la plasticidad del lenguaje musical y su capacidad de promover una contraposición a los sentidos comunes del arte y de la sociedad.

Contradiciendo la división de su producción en distintas fases y evidenciando que su obra comunicaba constantes inquietudes, Andrade ofrecía, en el *Ensaio sobre a música brasileira,* alternativas al pesimismo y conformismo intelectual transmitido en *Paulicéia Desvairada*.

En este sentido, en el inicio de su programa, apelaba a la necesidad de "nacionalizar" el arte y atender a las demandas contemporáneas:

> O criterio de música brasileira prá atualidade deve de existir em relação á atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalisar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita e está sendo sem nenhuma xenofobia nem imperialismo. O criterio historico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou individuo nacionalisado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular (*Ensaio* 20).

Sin abandonar el tono crítico, en el texto de 1928 la desesperanza se convertía en optimismo y confianza en el poder transformador de la música. Con esta expectativa, Andrade destacaba la importancia de la forma coral:

> Mas os nossos compositores deviam de insistir no coral por causa do valor social que êle pode ter. País de povo desleixado onde o conceito de Patria é quasi uma quimera a não ser pros que se aproveitam dela; país onde um movimento mais franco de progresso já desumanisa os seus homens na

> vaidade dos separatismos; país de que a nacionalidade, a unanimidade psicológica, uniformes e comoventes, independeram até agora dos homens dele que tudo fazem para desvirtua-las e estraga-las; o compositor que saiba ver um bocado alem dos desejos de celebridade, tem uma função social neste país. O côro umanimisa os individuos (65).

Defendiendo su capacidad de instituir "humanidad" entre los hombres, el escritor brasileño aseguraba que si la música no endulzaba los caracteres, el coro generalizaba los sentimientos (65). A favor de una nueva forma de identificación, aconsejaba los compositores a perseguir la misma "dulzura blanda", "garganta", "melancolía", "ferocidad", "sexualidad pegajosa", el mismo "llanto de amor" que orientaba la creación de la música nacional de norte a sur del país.[26]

Como argumenta enseguida, era posible un reconocimento nacional si los sergipanos se encontrasen con sus versos en una tonada gaúcha, si la "espanholada do baiano" se confraternizase con la misma "baianada do goiano":

> E si a rapaziada que feriram o assento no pastoreio perceberem que na Ronda gaúcha, na toada de Mato-Grosso, no abôio do Ceará, na moda paulista, no desafio do Piauí, no coco norte-riograndense, uma chula do rio Branco, e até no maxixe carioca, e até numa dança dramática do rio Madeira, lugar de mato e rio, lugar que não tem gado, persiste a mesma obcessão nacional pelo boi, persiste o rito do gado fazendo do boi o bicho nacional por excelencia…(65).

Además de una aproximación entre los diversos modos de interpretación era posible, para Andrade, encontrar temáticas recurrentes, como la "obsesión por el buey", constitutivas de la música nacional.

---

[26] Intentamos una aproximación semántica y sonora en castellano a los términos usados por Mário de Andrade: "A mesma doçura molenga, a mesma garganta, a mesma malinconia, a mesma ferocia, a mesma sexualidade peguenta, mesmo chôro de amor rege a criação da música nacional de norte a sul" (*Ensaio* 65).

El trabajo del compositor inmerso en este contexto era, por lo tanto, reforzar estas formas y alimentar una esperanza compartida: "É possivel a gente sonhar que o canto em comum pelo menos conforte uma verdade que nós não estamos enxergando pelo prazer amargoso de nos estragarmos pro mundo" (65-66).

Por otro lado, si bien el *Ensaio* hacía hincapié en las distinciones y poderes de la música popular, las poco explícitas y siempre sugerentes potencialidades de lo sonoro también revelaban una amplia convicción en las características universales y transformadoras de la música.

En su programa, Andrade abordaba el tema de la "melodía infinita" que ofrecía tanto soluciones formales típicas para los cocos[27] como un "modelo bom" para

[27] "Coco e Embolada. Uma das coisas que mais impressionaram Mário de Andrade no Nordeste foi a sua forte e variada musicalidade, na qual se destacavam figuras como Chico Antônio do Ganzá, tirador de coco ou 'coqueiro'. O coco é a forma poético-musical do folclore rural que, talvez mais intensamente que qualquer outro gênero popular, encantou e ocupou o escritor, que por ela já se interessava mesmo antes da estadia nordestina. Trata-se de dança peculiar do Nordeste brasileiro, surgida no interior mas também freqüente na zona litorânea. Já é mencionada na imprensa no final dos anos 1820 (cf. Cascudo, 1972: 275). Mário considera-a de 'próxima ou remota origem africana' (apud Enciclopédia da música brasileira, 1977: 195), apresentando elementos formadores afro-brasileiros e ameríndios, estes referentes sobretudo à disposição coreográfica, com as pessoas formadas em roda batendo palmas e girando. Segundo Câmara Cascudo, para quem 'o coco representa a fusão mais harmoniosa entre a musicalidade cabocla e a negra' (Cascudo, 1972: 274), a dança é originária do estado de Alagoas, onde ela se apresentaria mais complexa e diversificada que no Rio Grande do Norte e na Paraíba, onde também é muito popular, sendo comum 'a roda de homens e mulheres com o solista no centro, cantando e fazendo passos figurados até que se despede convidando o substituto com uma umbigada ou vênia ou mesmo simples batida de pé'. A denominação aponta uma função original como canto de trabalho, para acompanhar a quebra de cocos. Os instrumentos são quase exclusivamente de percussão: ganzá, pandeiro, bombo etc. A forma do canto segue a alternância estrofe-refrão, com o tirador de coco entoando estrofes de versos tradicionais ou improvisados, quase sempre quadras, com dominância de redondilhas maiores. Em seguida vem o refrão, como resposta entoada pelo coro. Mário destaca a riqueza e importância do coco enquanto canto coral, que ofereceria boas possibilidades de exploração aos compositores cultos de música vocal e também instrumental (cf. Andrade 1989: 147). Há uma enorme variedade de modalidades de coco, designados por nomes compostos, como coco-agalopado, coco-de-décima, cocode-ganzá, coco-de-praia, coco-desafio, coco-em-dois-pés,coco-de-embolada etc. Este último é um dos mais conhecidos. Nele 'a estrofe solista [...] revela com freqüência o corte poético-musical da embolada'(Cascudo, 1972: 274). Segundo Mário, a embolada não é propriamente uma forma musical, mas antes 'um processo rítmico-melódico de construir as estrofes [empregado] pelos repentistas e cantadores nordestinos' (Andrade, 1989: 199) em peças para dançar ou que eram originalmente dançadas. O andamento é rápido e em movimento contínuo, com muitas notas rebatidas. A forma mais comum é a de três redondilhas maiores precedidas de um verso de quatro sílabas, num conjunto que se apresenta simples ou duplicado na estrofe. Eis um exemplar conhecidíssimo, no qual se ostenta a origem da denominação (de 'bola', designando na linguagem do cantador nordestino um determinado 'jeito poético-musical de cantar' - ibid.: 199): 'Rebola a bola/Você diz que dá, que dá/ Você diz que dá na bola/ Na bola você não dá'" (Matos 22-23).

fandangos paulistas, martelos, lundús africanizados, parlendas, pregones de cantos de trabajo sin forma estrófica y rezos de macumbas.

Todas estas formas, utilizando motivos rítmico-melódicos estratificados y circulatorios que rememoraban el "rapsodismo da Antiguidade (Egito, Grecia)" se acercaban a los "processos lírico-discursivos dos sacerdotes indianos e cantadores ambulantes rusos", proporcionando "elementos formalisticos e expressivos prá criação da melodia infinita característicamente nacional" (64).

Gracias a este tipo de afirmación, la dimensión empírica del *Ensaio* –el gesto de "cosechar la música de la boca de los cantadores" que se explicaba en una nota de apertura del libro– se combinaba con una profunda reflexión teórica.

El constante intercambio entre empirismo y teoría revela un movimiento de la obra de Andrade que también se verifica en las correspondencias entre la polifonía poética de *Paulicéia Desvairada* y las ideas vanguardistas del "Prefacio Interessantíssimo", las superposiciones entre mitología y archivo en la rapsodia de *Macunaíma*, y en operaciones estético-políticas que se ensayan en otros textos relevantes.[28]

Ocupando un papel central, la música aparecía como un lenguaje capaz de responder a conflictos artísticos y, asimismo, presentar complejas perspectivas políticas y sociales.

1.3 Amalgamas del espacio-tiempo en "La ciudad de las columnas"

[28] Una combinación entre teoría y práctica como motor de relevantes debates sobre el lenguaje se extiende a diversos escritos y acciones de Mário de Andrade, como la realización del Primeiro Congresso de Língua Nacional Cantada en 1937 y la creación del departamento de cultura de la ciudad de São Paulo (y todos los proyectos que derivan de esta actividad pública); las crónicas de la *Revista do Brasil* (publicadas entre 1938-1940) que exponen consideraciones sobre la filosofía del arte y la conciencia de la función intelectual en correspondencia con una posición cada vez más clara sobre las cuestiones políticas de su tiempo (Oliveira 21); y las ponderaciones crítico-musicales contenidas en uno de sus últimos textos, *O Banquete* de 1943.

En una coyuntura muy distinta, una pugna sobre la arquitectura urbana de La Habana también ponía en marcha un cuestionamiento radical de formas hegemónicas de vivencia y de construcción del conocimiento. En el discurso de Alejo Carpentier la crítica a la modernidad implicaba trastocar ideas preconcebidas del espacio-tiempo y afirmar una política del lenguaje desde su compleja noción de barroquismo y de las aperturas de lo musical.

Publicado en 1970, el ensayo "La ciudad de las columnas" analiza el desarrollo de la capital de Cuba. Escrito para acompañar el álbum de ciento veinte fotografías de Paolo Gasparini sobre los motivos estilísticos de la ciudad, desde sus primeras páginas, el texto apunta a una reflexión que no se restringe a lo arquitectónico:

> La vieja ciudad antaño llamada *de intramuros* es ciudad de sombras, hecha para la explotación de las sombras –sombra, ella misma, cuando se la piensa en contraste con todo lo que le fue germinando, creciendo, hacia el oeste, desde los comienzos de este siglo, en que la superposición de estilos, la innovación de estilos, buenos y malos, fueron creando a La Habana ese *estilo sin estilo* que a la larga por proceso de simbiosis, de amalgama, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo, inscribiéndose en la historia de los comportamientos urbanísticos (*Ensayos selectos* 87).

Como complementa Carpentier, de lo abigarrado, de lo entremezclado, de lo encajado entre realidades distintas, habían surgido las constantes y una combinación de materiales que distinguía a La Habana de otras ciudades del continente (87).

Era significativo que el escritor cubano iniciase su texto citando unos apuntes de Alexander von Humboldt de principios del siglo XIX sobre el aspecto de la capital caribeña:

> […] es uno de los más rientes y de los más pintorescos que puedan gozarse en el litoral de la América equinoccial, al norte del Ecuador. Este lugar, celebrado por los viajeros de todas las naciones, no tiene el lujo de vegetación que adorna las orillas del río Guayaquil, ni la salvaje majestad de las costas rocosas de Río de Janeiro, puertos del hemisferio austral, pero la gracia que, en nuestros climas, embellece los paisajes de naturaleza culta, se mezcla aquí a la majestad de formas vegetales, al vigor orgánico que caracteriza la zona tórrida (*Ensayos selectos* 85).

Si bien Carpentier observaba como Humbolt se sentía a gusto en estos paisajes dado que, "solicitado por tan suaves impresiones, se olvida del peligro que le amenaza en el seno de las ciudades populosas de las Antillas" (85), también notaba la extrañeza del prusiano frente a los "elementos diversos" que encontraba. En este sentido, el escritor cubano llamaba la atención sobre una categórica conclusión expuesta por el europeo: "Aquí, como en nuestras más antiguas ciudades de Europa, sólo con una suma lentitud se logra emendar el mal trazado de las calles" (86).

Esta apreciación del "defecto" de La Habana estimulaba una enérgica discusión en torno a lo que Capentier definió como "instinto del urbanismo". Relativizando la delimitación de un sentido de "lo urbano" a las nociones difundidas por los artículos de Le Corbusier –publicados por la revista *Esprit Nouveau* durante la primera década del siglo XX–, el escritor cubano defendía la posibilidad de una visión urbanística distinta y criticaba la sensación de carencia que contenía la mirada del explorador europeo:

> Humboldt se quejaba, en su tiempo, del mal trazado de las calles habaneras. Pero llega uno a preguntarse, hoy, si no se ocultaba una gran sabiduría en ese *mal trazado* que aún parece dictado por la necesidad primordial –tropical– de

> jugar al escondite con el sol, burlándole superficies, arrancándole sombras, huyendo de sus tórridos anuncios de crepúsculos, con una ingeniosa multiplicación de aquellas *esquinas de fraile* que tanto se siguen cotizando, aun ahora, en la vieja ciudad de lo que fuera *intramuros* hasta comienzos del siglo (86).

Dando seguimiento al debate, primero, Carpentier indicaba que "con todo y mal trazadas como pudieron estar", las calles de La Habana ofrecían una impresión de paz y de frescor que "difícilmente encontraríamos en donde los urbanistas conscientes ejercieron su ciencia" (87). Segundo, proponía un acercamiento alternativo al espacio en busca del estilo propio e inconfundible de "la ciudad aparentemente sin estilo".

Desde el punto de vista de Carpentier, la presencia de las columnas –motivo que inspiraba la escritura del ensayo– constituía una particularidad fundamental de la ciudad, presente en construcciones de distintas clases sociales:

> Así, en muchos viejos palacios habaneros, en algunas ricas mansiones que aún han conservado su traza original, la columna es elemento de decoración interior, lujo y adorno, antes de los días del siglo XIX, en que la columna se arrojara a la calle y creara –aun en días de decadencia arquitectónica evidente– una de las más singulares constantes del estilo habanero: la increíble profusión de columnas, en una ciudad que es emporio de columnas, selva de columnas, columnata infinita, última urbe en tener columnas en tal demasía; columnas que, por lo demás, al haber salido de los patios originales han ido trazando una historia de la decadencia de la columna a través de las edades (89-90).

Al analizar esta especial profusión de columnatas que, a lo largo del tiempo, había tomado cuenta de La Habana, Carpentier promovía una percepción distinta sobre lo urbano y subrayaba cómo una forma arquitectónica era capaz de trazar su

propia historia. Revelando momentos de ascensión y decadencia, la forma vertical materializaba diferentes estados de desarrollo de la capital de Cuba y, extensivamente, se amalgamaba con los tiempos y espacios de su cultura.

Encarnando una amplia significación, las columnas abrían un campo de visión y engendraban una relación singular con el espacio:

> No hace falta recordar aquí que, en La Habana, podría un transeúnte salir del ámbito de la ciudad, atravesando todo el centro de la población, recorriendo las antiguas calzadas del Monte o de la Reina, tramontando las calzadas del Cerro o de Jesús del Monte, siguiendo una misma y siempre renovada columnata, en la que todos los estilos de la columna aparecen representados, conjugados o mestizados hasta el infinito (90).

De acuerdo con Carpentier, al seguir la trayectoria de las columnas el caminante empezaba a experimentar la ciudad y, paralelamente, a distinguir características físicas del paisaje desde categorías subjetivas, como la representación y conjugación de "mestizajes hasta el infinito". Contribuía a esta nueva forma de entendimento del entorno "un inmenso recuento de rejas, un inacabable catálogo de los hierros" que demarcaban los barroquismos implícitos, siempre presentes, de la urbe cubana (91).

Enderezándose en todos los peldaños de la escala arquitectónica-social (palacio, cuartería, residencia, solar, covacha), la rejería así como los inseparables *guardavecinos* –que multiplicaban los motivos ornamentales que ya habían nacido con las rejas puestas al nivel de las calles– proliferaban "el barroquismo de los elementos arquitectónicos acumulados por la ciudad criolla" (93).

Luego de definir –con las columnas, las rejas, los guardavecinos y los guardacantones– el estilo cubano de los exteriores, Carpentier invitaba a los lectores a conocer los barroquismos interiores de la arquitectura habanera.

A respecto de esto, primero destacaba que "el interior de la casa cubana fue durante siglos, tradicionalmente, guardador de penumbras e invitación a la brisa, con un juicioso aprovechamiento de sus rumbos" (94).

La obsesión por un "lugar del fresco", de usufructo de los moradores y de algunos invitados selectos, contribuía a romper con las reglas en uso de la urbanidad, trasladando las personas, luego de una conversación protocolaria, del gran salón al traspatio y multiplicando la presencia de la mampara que "participaba del moblaje, de la decoración interior, de la heráldica, y hasta de la ética de la mansión" (97).

Asimismo, como resaltaba Carpentier: "[La mampara] estaba a medio camino entre las vegetaciones del patio y aquella polícroma frontera entre lo que era de la penumbra y lo que era del sol, que era el medio punto, elemento fundamental del barroquismo cubano" (97).

Sobre la conexión entre barroquismo y mestizaje que, en comparación con lo que sucedía en México o Alto Perú, determinaba la constitución de Cuba por procesos de simbiosis, adición y mezcla, es posible ampliar la concepción de un "espíritu barroco legítimamente antillano" que se esboza en este texto.

Como observa María Elena Ramos, en la relación fundamental entre sombra y luz –que opone la claridad relativa de los objetos propia del barroco a la luminosidad absoluta del renacimiento– se fundamenta la propuesta de una convivencia sincrética en base al entrecruzamiento de "estilos" y de espacios-tiempos de diversas culturas (Ramos 260-61).

Por otro lado, la investigadora indica que el escritor cubano no limitó su interés por los juegos de luz a las arquitecturas barrocas o las ciudades vueltas barrocas: "El narrador se va a la montaña mexicana (montañas-*ready-made* las llamaría recordando a Marcel Duchamp) o a las selvas cercanas del Orinoco. Paraísos perdidos. Utopías de El Dorado que dejan de ser la meta, el objetivo final, el lugar a alcanzar, para convertirse en el ensanchamiento sin límites del espacio narrativo y del espacio plástico visual" (261).

En la narración de Carpentier, las articulaciones de lo horizontal y lo vertical y el dislocamiento de los espacios-tiempos (de los lugares, de las culturas) conlleva confrontar debates como de "civilización y barbarie", vida y muerte, desplegando una propuesta de desarrollo consonante con lo que Ramos considera como un prolongado "mientras", un "durante", un "infinito haciéndose" (262).

Tomando como punto de partida el cuestionamiento de un modelo sociocultural sobredeterminado –como el rechazo a las atribuciones de imperfección y atraso de las zonas americanas y los sentidos hegemónicos que se desplegaban desde el argumento de Humboldt, por ejemplo– Carpentier no se limitaba a difundir nuevas funciones sociales de la arquitectura y del urbanismo.

Apostando a la sabiduría de un "estilo sin estilo", de la armonía de lo "mal trazado" y de las impredecibles mezclas que se proliferaban hasta el infinito era posible, entre otras facultades, atravesar distintas edades y clases sociales.

La metáfora del "haciéndose" se hace operativa para entender la plasticidad del "barroquismo" en el lenguaje de Carpentier. Como punto de partida, al explicar el concepto en una conferencia realizada en el Ateneo de Caracas el 22 de mayo de 1975, el escritor plantea la necesidad de revisar la acepción inicial del término.

En esta ocasión, evitando delimitar el barroco a un "estilo" (artístico, arquitectónico, etc.), recupera la concepción de Eugenio D'Ors que lo consideraba como una constante humana. En consonancia con este argumento, sugería que: "[…] en realidad lo que hay que ver en el barroco es una suerte de pulsión creadora, que vuelve cíclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte, tanto literarias como plásticas, arquitectónicas, o musicales […]" (*Ensayos selectos* 126).

Dando seguimiento a esta idea, Carpentier deducía la existencia de un "espíritu barroco" capaz de crear "un arte en movimiento, un arte en pulsión, un arte que va del centro hacia fuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes" (130).

Como acción dinámica, la creatividad barroca se oponía a la imitación académica clasicista regida por leyes y normas fijas y a un sentido artístico esencialmente tradicionalista, convencional y reaccionario, como asegura Carpentier: "Luego lo clásico es lo académico, y todo lo académico es conservador, observante, obediente de reglas; luego enemigo de toda innovación, de todo lo que rompe con las reglas y normas" (128).

En esta conferencia-ensayo de 1975, publicada bajo el título de "Lo barroco y lo real maravilloso", Carpentier reviste de sentido político el uso de estos conceptos y asocia el barroquismo al desarrollo de elementos culturales específicos.

Con este propósito, realiza un rastreo del barroco en las esculturas indostánicas, las grutas de la India, la Catedral de San Basilio de Moscú, la *Flauta mágica* de Mozart, la ciudad de Praga, la literatura iraní, el *Orlando furioso*, el teatro de Shakespeare, la obra de Rabelais y, finalmente, considera que: "América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre" (131-38).

Atemporal, este espíritu es capaz de renacer en cualquier momento, siempre se proyecta hacia delante y se manifiesta donde haya transformación, mutación y renovación. Además, como ya había mencionado en "La ciudad de las columnas" y corroboraba en esta exposición, "toda simbiosis, todo mestizaje engendra un barroquismo" (142).

En América Latina, este sentimiento significaba una conciencia de *ser otra cosa*, de *ser una cosa nueva*, de *ser criollo* en palabras del escritor cubano.

Si las nociones de *criollismo* y *mestizaje* de-limitan tanto la idea como la experiencia de la diferencia cultural, la obra de Carpentier también estimula usos erráticos del barroquismo, más allá de la contraposición entre una representación ajena (europea) y propia (latinoamericana).

En uno de los capítulos claves de *La música en Cuba*, "Afrocubanismo", la plasticidad del argumento se relaciona con el entrecruzamiento de hechos, contextos y coyunturas radicalemente distintas para pensar la presencia negra en la isla.

En este sentido, a las prohibiciones de las comparsas tradicionales en La Habana en 1913 –uno de los símbolos de la repugnancia generalizada a las manifestaciones negras en los primeros años de la República (*La música* 193)– , Carpentier superponía las tesis de Arthur Ramos –en *Las culturas negras en el nuevo mundo* (1943) – sobre la segregación cultural y la desaparición de instituciones primitivas que provocaba la obsolescencia de la transmisión de antiguas de danzas y representaciones dramáticas africanas (194).

Simultáneamente, relativizaba este argumento destacando la pervivencia de aspectos sonoros arcanos gracias a la fuerza de agrupaciones secretas como la de Nuestra Señora de los Remedios, fundada por los negros libres en 1598 (195).

Al hacer referencia a este conjunto de convivencias como un problema contemporáneo, Carpentier también subrayaba la importancia del totemismo en Brasil, Haití y Cuba y lo insertaba en los debates contingentes del momento histórico: "Aunque en la actualidad, en virtud precisamente del proceso de transculturación antes apuntado, el ñáñiguismo ha perdido mucha fuerza subsisten aún varios juegos, severos guardadores del dialecto y del ritual" (*La música* 196).

Al mismo tiempo que reflexionaba sobre estas transformaciones y reconocía la dificultad de rastrear la realización de los cantos en ceremonias, el escritor contribuía, con su historia, al entrecruzamiento entre formas de vivencias de la cultura negra y el desarrollo general de la música cubana:

> Obsérvese que la música afrocubana prescinde de todo instrumento apto a producir una melodía. Canto desnudo, sobre percusión. Por otra parte, en las ceremonias rituales –la iniciación ñáñiga, por ejemplo– o de santería, no se observa la menor edulcoración de un modo de cantar que permanece fiel a viejos hábitos africanos. Los negros que se precian de conocer himnos y tradiciones ancestrales ignoran los géneros híbridos, análogos a la fulía barloventeña, por ejemplo, en que la décima derivada del romance –en Cuba patrimonio del guajiro blanco– alterna con periodos cantados y tocados, de neta técnica africana. Hay casos en que los tambores batás, ayudados por la riqueza sonora de su afinación y el virtuosismo de los tocadores, ejecutan trozos completos a percusión sola, eliminando las voces humanas (*La música* 200).

Así como ocurría con Mário de Andrade, el posicionamiento de Alejo Carpentier cuestionaba las metas modernizadoras y, consecuentemente, controvertía

un camino lineal de desarrollo –de la arquitectura, de las ciudades, de la música, de las culturas– hacia el progreso.

Desde la pugna con este modelo hegemónico, las especulaciones sobre el tiempo –uno de los nudos de su experimentación estética y reflexión teórica– determinaba un punto de vista particular sobre la inscripción moderna que se materializaba en el modo de entretejer temporalidades diferentes en *La música en Cuba*, en los debates sobre la conformación cultural latinoamericana, en las heterogeneidades del proceso de composición de sus novelas.[29]

Sobre el contenido y forma de sus personajes y relatos, las complejidades del tiempo se correspondían con una lectura sobre el hombre en la sociedad, como expone al abordar el concepto de historia: "En cuanto a lo histórico diré que creo de tal manera en la persistencia de ciertas constantes humanas que no veo inconveniente en situar una acción en cualquier momento del pasado puesto que los hombres en todas las épocas han tenido reacciones semejantes ante ciertos acontecimientos" ("Habla Alejo" 23).

Sobre el espacio, la *transculturación* –concepto ideado por Fernando Ortiz en un ensayo que revoluciona el discurso de la antropología por presentar una perspectiva inusitada de los "encuentros" culturales de América– es necesario debatir su interpretación como una *fórmula* de la música cubana, lectura sugerida por Carpentier en el inicio de su historia: "Si el examen del Son de la *Ma'Teodora* resulta interesante en extremo, es porque revela, en el punto de partida de la música cubana, un proceso de transculturación destinado a amalgamar metros, melodías, instrumentos

[29] Dos importantes ejemplos que remiten al inicio y fin de la carrera de Carpentier son *El reino de este mundo* (1949), en que desde la narración del recorrido de Ti Noel se yuxtaponen temporalidades de Haití y de América Latina con foco en la revolución de independencia de Santo Domingo; y *El harpa y la sombra* (1978) que recuenta el "descubrimiento" de América y sus consecuencias desde una cronología *sui generis*.

hispánicos, con remembranzas muy netas de viejas tradiciones orales africanas" (*La música* 33).

Al indicar, con la ayuda de una metáfora musical, la combinación étnica entre elementos españoles (melódicos) y africanos (rítmicos), Carpentier también exponía su afinidad con una interpretación retrógada del mestizaje, ligada a la idea de blanqueamiento: "El negro, situado en la escala más baja de la organización colonial española, aspiraba a elevarse hasta el blanco, adaptándose en lo posible al tipo de arte, de hábitos, de maneras, que se ofrecía por modelo. Pero no por ello olvidaba su instinto de la percusión, transformando una bandola en un productor de ritmos" (33-34).

En contraste con la conciliación criolla y la voluntad de progreso del negro hacia el blanco que se aseguraba en *La música en Cuba,* la transculturación de Ortiz ponía en evidencia los enfrentamientos entre todo lo que representaba –material y simbólicamente– el "moreno tabaco" y la "blanconaza azúcar". Como dos polos contrarios (y de fuerzas homólogas) las contiendas entre los dos elementos determinaba las dinámicas socioeconómicas de Cuba.

El argumento del *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) contribuía a objetar un sentido recalcado de la "evolución histórica", a cuestionar la posibilidad de "encuentros" culturales armónicos así como trastocaba el carácter estático y esencialista de la conformación nacional, desde la conquista:

> No hubo factores humanos más transcendentes para la cubanidad que esas continuas, radicales y contrastantes trasmigraciones geográficas, económicas y sociales de los pobladores, que esa perenne transitoriedad de los propósitos y que esa vida siempre en desajuste con la sociedad sustentadora. Hombres, economías, culturas y anhelos todo aquí se sintió foráneo, provisional,

> cambiadizo, "aves de paso" sobre el país, a su costa, a su contra y a su malgrado (95).

De acuerdo con esta lectura, lo esencial de la cubanidad era justamente lo que la excedía: las transmigraciones y la transitoriedad de espacios y propósitos que no sólo transmitían a los hombres la sensación de que todo era pasajero, sino que también señalaba un permanente "desajuste" con la sociedad colonizadora.

Este punto de vista inaugurado en los años 40 presentaba una decisiva controversia sobre la posibilidad de síntesis (étnica, económica, social y cultural) como solución de estas disputas. Evidenciando, por el contrario, la tensión permanente y una especie de dialéctica del antagonismo, exponía el carácter abierto, contradictorio e irresoluto de estos procesos.

1.4 Desplazamientos: hacia formas de *crear* América Latina

Al considerar el desarrollo rítmico como factor clave de una identificación común, Carpentier compartía con Andrade el sentimiento de esperanza en el potencial de la música.En este sentido, la valoración del negro y la polémica sobre su exclusión participaba de una objeción de sentidos culturales hegemónicos en aquellos años, correspondiente con las disputas en torno al clasismo en Brasil por Andrade.

La transculturación, que en la historia de Carpentier sugería una voluntad de síntesis difundida desde los conceptos de "mestizaje" y "criollismo"[30], no indicaba la

[30] Carpentier continúa apelando a ambas nociones durante toda su trayectoria intelectual. En *La música en Cuba* una aproximación entre el término "acento criollo" y la transculturación se ejemplifica en el siguiente pasaje: "En lo que se refiere a la melodía, el *Son de la Ma'Teodora* guarda el más estrecho parentesco con las de todo un grupo de romances extremeños. […] No pretendemos demostrar, desde luego, que la buena *Ma'Teodora* se hubiese apropiado a consciencia de una melodía de romance, cantada en Cuba por aquella época, ni que la *Delgadina* hubiese sido, precisamente, la víctima del hurto. Pero la órbita sonora era la misma. La trovera de Santiago había asimilado lo que entonces se escuchaba en la isla, y lo devolvía a su manera, añadiéndole un rasgueado estribillo que, no por mera casualidad, tiene el mismo ritmo que solía introducir, en el siglo pasado, las coplas de *La Resbalosa*, danza de negros de Argentina y Chile. […] Si las coplas son de herencia española, los rasgueos son de inspiración africana. Los dos elementos, puestos en presencia, originan el acento criollo" (*La música* 30). Una cita del concepto de mestizaje aparece en la conclusión del capítulo XVI, "Afrocubanismo": "En la música mestiza y negra, si el interés de la letra suele ser muy escaso, la materia sonora es de una

resolución de los conflictos culturales. Así como el barroquismo, implicaba desplazamientos y mezclas impensadas.

¿Era posible llegar a las últimas consecuencias de una especulación estético-política sobre la integración de "lo negro" y de "lo popular" en Cuba y Brasil? Hasta ahora, la observación de "otras" formas de convivencia y de producción de conocimiento descentraba las expectativas de mejoramiento cultural desde un desarrollo socioeconómico desigual y excluyente.

El antagonismo a un sentido lineal de "progreso" no era un problema reductible a la "cultura" debido, entre otros factores, a su relación con los proyectos parcialmente objetivos de la modernización.[31]

Más espeficamente, habitar las ciudades en América Latina siempre significó mucho más que adecuarse a una nueva distribución del espacio, como observa trashistóricamente Ángel Rama en *La ciudad letrada*:

> Desde la remodelación de Tenochtitlan, luego de su destrucción por Hernán Cortés en 1521, hasta la inauguración en 1960 del más fabuloso sueño de urbe de que han sido capaces los americanos, la Brasilia de Lucio Costa y Oscar

---

riqueza increíble. Por ello, se regresa siempre, tarde o temprano, a uno de sus géneros o ritmos, cuando se pretende hacer obra de expresión nacional" (203).

[31] Néstor García Canclini analiza interpretaciones relacionadas a cuatro movimientos de lo que significa "ser modernos" –un proyecto emancipador, un proyecto expansivo, un proyecto renovador y un proyecto democratizador: "Por proyecto *emancipador* entendemos la secularización de los campos culturales, la producción autoexpresiva y autorregulada de las prácticas simbólicas, su desenvolvimiento en mercados autónomos. Forman parte de este movimiento emancipador la racionalización de la vida social y el individualismo creciente, sobre todo en las grandes ciudades. Denominamos proyecto *expansivo* a la tendencia de la modernidad que busca extender el conocimiento y la posesión de la naturaleza, la producción, la circulación y el consumo de los bienes. En el capitalismo, la expansión está motivada preferentemente por el incremento del lucro; pero en un sentido más amplio se manifiesta en la promoción de los descubrimientos científicos y el desarrollo industrial. El proyecto *renovador* abarca dos aspectos, con frecuencia complementarios: por una parte, la persecución de un mejoramiento e innovación incesantes propios de una relación con la naturaleza y la sociedad liberada de toda prescripción sagrada sobre cómo debe ser el mundo; por otra, la necesidad de reformular una y otra vez los signos de distinción que el consumo masificado desgasta. Llamamos proyecto *democratizador* al movimiento de la modernidad que confía en la educación, la difusión del arte y los saberes especializados, para lograr una evolución racional y moral. Se extiende desde la ilustración hasta la UNESCO, desde el positivismo hasta los programas educativos o de la popularización de la ciencia y la cultura emprendidos por gobiernos liberales, socialistas y agrupaciones alternativas e independientes" (31-32).

> Niemeyer, *la ciudad latinoamericana ha venido siendo básicamente un parto de la inteligencia*, pues quedó inscripta en un ciclo de la cultura universal en que la ciudad pasó a ser el sueño de un orden y encontró en las tierras del Nuevo Continente, el único sitio propicio para encarnar (17, énfasis añadido).

Según la perspectiva de Rama, al ser ignorados los valores propios del nuevo continente, una miscelánea *sui generis* motivó la construcción de las ciudades latinoamericanas.

Destacando la importancia del pensamiento desarrollado en la considerada edad barroca entre los siglos XVI y XVIII como trasfondo de estas edificaciones, Rama llama la atención para una forma de percepción consonante con la de aquel momento crucial de la cultura de Occidente en que, como identificó sagazmente Michel Foucault, las palabras empezaron a separarse de las cosas:

> Las ciudades, las sociedades que las habitarán, los letrados que las explicarán, se fundan y desarrollan en el mismo tiempo en que el signo "deja de ser una figura del mundo, deja de estar ligado por los lazos sólidos y secretos de la semejanza o de la afinidad de lo que marca", empieza a significar dentro del interior del conocimiento, y "de él tomará su certidumbre o su probabilidad". Dentro de este cauce del saber, gracias a él, surgirán esas ciudades ideales de la inmensa extensión americana (18-19).

Regidas por una razón ordenadora que se traduce en un orden social jerárquico transpuesto a un orden distributivo geométrico, no eran las sociedades que se dislocaban desde Europa a América sino su forma organizada: no eran las ciudades sino sus formas distributivas (19).

Como ideal trasplantado, el urbanismo americano estimulaba, en conjunto con objetivos arquitectónicos, "pensar o soñar la ciudad, para reclamar que el orden ideal se encarnara entre los ciudadanos"[32] (29).

Oponiéndose a un deseo de "civilización" y modernización vertical y, asimismo, participando de las condiciones de posibilidad de la modernidad –incluyendo sus contradicciones– la obra de Mário de Andrade y Alejo Carpentier expresaba posicionamientos disidentes que seguirían cuestionando ideales artísticos y sociales dominantes.

En el recorrido de sus textos, un sentido transhistórico del tiempo, una pluralidad de espacios, un empirismo-teórico, una defensa del compromiso político del intelectual y la expectativa de un nacionalismo transformador eran las bases de un sueño y una contingencia de afirmar distintas formas de ser, convivir y crear América Latina.

[32] De acuerdo con Rama: la mezcla entre utopía e inteligencia también orienta las acciones en pro de una ciudad letrada, concebida para facilitar la jerarquización y concentración del poder por las monarquías conquistadoras entre los siglos XVI y XVIII (Rama 31); una "ciudad escrituraria" regimentada por la concentración y el elitismo y, como consecuencia, la distancia respecto al común de la sociedad (43) –; la modernización que se inaugura hacia 1870 y que sometió la ciudad letrada a un desafío mucho más riesgoso que el anterior con la ampliación del circuito letrado y la disminución de sus poderes abusivos a través de una democratización de la educación y cierta disidencia que configuró un pensamiento crítico (61); la politización, gracias a la modernización internacionalista de principios del siglo XX, en que la consolidación de la pertenencia de América Latina a la economía-mundo occidental se combina con la autocelebración arrogante del centenario de la independencia y la construcción de su reconocible imagen contemporánea (83); Por último, las revoluciones de principios del mismo siglo XX y el cambio social profundo que conllevaron (103). Un fenómeno fundamental a todas estas operaciones es la representación simbólica que antecede la posible "aparición en la realidad" de proyectos dominantes en pro de viejas y nuevas estructuras del poder, tal como indicaba Rama.

Capítulo 2 - Axiomas de los *modos* "popular" y "negro" *de hacer*

A língua brasileira é das mais ricas e sonoras
E possui o admirabilíssimo "ão"

"Prefácio Interessantíssimo", Mário de Andrade

El gran mérito del son está en que la libertad
ofrecida por él a la espontánea expresión popular,
propició la invención rítmica.

La música en Cuba, Alejo Carpentier

2.1 Súper-vivencias de lo primitivo: contiendas socioculturales

Al cuestionar, en el *Ensaio sobre a música brasileira* y *La música en Cuba* las presumibles tareas del periodo de modernización, Mário de Andrade y Alejo Carpentier expresaban una importante preocupación intelectual: establecer una conexión inmanente entre el hacer artístico y el posiciomiento político.

Con este propósito, en el capítulo dedicado a las obras de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, Carpentier llamaba la atención sobre las contingencias del momento histórico. Al recordar la revolución de Veteranos y Patriotas de 1923 que impulsó la conformación de Grupo Minorista, defendía el surgimiento de un nuevo "estado de espíritu" ligado a estos movimientos.

Ponderando que la juventud experimentaba la "fiebre" de los "ismos" en aquellos años, aseguraba una estratégica diferencia con respecto a las corrientes artísticas difundidas desde Europa:

> En Cuba, no obstante, los ánimos se tranquilizaron con rapidez. La presencia de ritmos, danzas, ritos, elementos plásticos tradicionales, que habían sido postergados durante demasiado tiempo en virtud de prejuicios absurdos, abría un campo de acción inmediata, que ofrecía posibilidades de luchar por cosas mucho más interesantes que una partitura atonal o un cuadro cubista (*La música* 204).

Apreciando que los que ya conocían la partitura de *La consagración de la primavera* –gran bandera revolucionaria del entonces– comenzaban a advertir, con razón, que había en Regla[33] ritmos tan complejos e interesantes como los que Stravinsky había creado para evocar los juegos primitivos de la Rusia pagana (204), Carpentier sugería volcar el interés a las manifestaciones de ritualismo negro que sobrevivían en la bahía ubicada a siete kilómetros de La Habana.

De valor nacionalista, esta búsqueda por centros de innovación propiamente cubanos contribuía, de acuerdo con su argumento, a la creación de un nuevo "criollismo":

> La posibilidad de expresar lo criollo con una nueva noción de sus valores se impuso a las mentes. Fernando Ortiz, a pesar de la diferencia de edad, se mezclaba fraternalmente con la muchachada. Se leyeron sus libros. Se exaltaron los valores folklóricos. Súbitamente, el negro se hizo el eje de todas las miradas. Por lo mismo que con ello a los intelectuales de viejo cuño, se iba con unción a los juramentos ñáñigos, haciéndose el elogio de la danza del diablito. Así nació la tendencia afrocubanista, que durante más de diez años alimentaría poemas, novelas, estudios folklóricos y sociológicos. Tendencia que, en muchos casos, sólo llegó a lo superficial y periférico, al negro bajo palmeras ebrias de sol, pero que constituía un paso necesario para comprender

[33] Municipio de la provincia de La Habana, la bahía –cuyo nombre homenajea la adoración de La virgen de Regla practicada desde el siglo XVII – es considerada un epicentro del afrocubanismo, como sostiene Lydia Cabrera. La antropóloga indica cómo esclavos y libertos áppapas del Calabar fundaron la famosa sociedad secreta de los abakuás o ñáñigos en el pueblo de Regla. Luego de presentar argumentos sobre la personalidad controversial de los negros "carabalís" que dieron origen a estas organizaciones, concluye: "Que hayan sido muchos sus defectos o sus cualidades, a estos carabalís debemos la introducción en Cuba del ñañiguismo, y especialmente a los citados áppapas, «que jugaban en su antiguo cabildo Abakuá Efó sin querer al principio admitir en su sociedad a los criollos, hasta que estos, que eran sus propios hijos, insistieron tanto en que los juramentaran, que los taitas africanos les enseñaron y autorizaron el primer partido de criollos, que se plantó en Regla en la calle Perdomo, en tiempos de Tacón. Pero estos negros criollos no admitían mulatos en su juego, y a blancos mucho menos». La oculta fraternidad con residencia en Regla y licencia oficial, era una reminiscencia de las que existían en los días de la trata en el África Occidental, y no han dejado de existir, diseminadas e innumerables, en todo el continente negro" (219-20).

> mejor ciertos factores poéticos, musicales, étnicos y sociales, que habían contribuido a dar una fisionomía propia a lo criollo (205).

Discrepante del arte "criollista"[34] del siglo XIX y de una incorporación superficial de "lo negro" común entre los vanguardismos, la obra de Amadeo Roldán materializaba la idea de lo "afrocubano" al encauzar una "brutalidad de acento, una cierta violencia primitiva, que rompía con las blanduras del impresionismo" (*La música* 206).

Desde un radical desplazamiento sonoro, Roldán iniciaba la transición de una formación musical europea a la "organización de un ritmo propio", a una "africanización gradual", a un encuentro con "un tono y un colorido propios" (208), movimientos que tenían como punto de partida la *Obertura sobre temas cubanos* (1925), considerada como el acontecimiento más importante de la historia musical cubana en el siglo XX por su proyección e implicaciones:

> Lo más singular era que Roldán, al esbozar su *Obertura*, se hubiera vuelto, por instinto, hacia un tipo de expresión folklórica captado varias veces en el siglo XIX: el Cocoyé oriental, estilizado ya por Casamitjana, Desvernine, Reinó y hasta por Gottschalk. Es decir que el músico, al abrir el ciclo de su obra verdadera, al comenzar a encontrarse a sí mismo, recogía una tradición que lo

[34] Sobre un uso tradicional del concepto de criollismo en la obra de Carpentier, Carlos Rincón expone, aludiendo a la importancia del surrealismo: "Así, su experiencia de la vanguardia surrealista resultó enriquecida de forma tal que pudo tomar distancia frente a la novela criollista que había publicado en 1933 [*Ecué-yamba-ó*] a la vez que cuestionar aquellas que se consideraban norma ejemplar: *La vorágine* (1924), *Don Segundo Sombra* (1926), *Doña Bárbara* (1929), *Cantaclaro* (1935)" (156) Rincón también recupera un comentario de Carpentier que corrobora este punto de vista: "He dicho que me aparté del surrealismo porque me pareció que no iba a aportar nada a él. Pero el surrealismo sí significó mucho para mí. Me enseñó a ver texturas, aspectos de la vida americana que no había advertido, envueltos como estábamos en la ola de nativismo traída por Güiraldes, Gallegos y José Estasio Rivera. Comprendí que detrás de ese nativismo había algo más; lo que llamo los contextos: contexto telúrico y contexto épico-político: el que halle la relación entre ambos escribirá la novela americana" ("Confesiones sencillas" 63).

> vinculaba directamente con el primer intento hecho en Cuba de llevar lo negro a una partitura seria (el Cocoyé de Casamitjana) (*La música* 207).

A pesar de considerarla una obra de inicio de carrera –"con demasiados tanteos" que no acababan de "liberar la personalidad de Roldán de prejuicios e influencias" –, Carpentier subrayaba la importancia de un pasaje por constituir, en 1925, una innovación sensacional: "el que prepara la coda y aparece confiado a la batería sola, con movilización de varios instrumentos afrocubanos. Esos compases encerraban toda una declaración de principios" (207).

Dando seguimiento a su discurso sobre una forma especial de aproximación a "lo negro", Carpentier subrayaba cómo, en *Tres pequeños poemas* (1926), Roldán empezaba a especular con temas que ya no consideraba por su valor poético, de color o de ambiente sino entendidos como factores musicales.

Hacia 1930, los problemas de sonoridad, equilibrio y construcción revelaban las preocupaciones de un trabajo con conjuntos reducidos. Las *Rítmicas* V y VI, concebidas exclusivamente para instrumentos típicos de percusión afrocubana, expresaban, según Carpentier, una "evolución cierta" sobre partituras anteriores:

> Roldán, siguiendo el camino inevitable para todo [el] que trabaja dentro de una órbita nacionalista, se desprende del documento folklórico verdadero (tan vigente aún en *La rebambaramba*, en el final de *El milagro de Anaquillé*), para hallar dentro de sí mismo, motivos de catadura afrocubana. El ritmo ha dejado de ser textual: es más bien una visión propia de las células conocidas – una recreación. Roldán trabaja ahora en profundidad, buscando, más que un folklore, el espíritu de ese folklore. En las últimas dos *Rítmicas* realiza, con la consciencia del artista culto, un trabajo paralelo al de los tambores *batás*, movidos por el instinto. Más que ritmos, produce modos rítmicos = frases

> enteras que se entremezclan y completan, originando periodos y secuencias (*La música* 210).

En su historia, el escritor y musicólogo cubano establecía una profunda afinidad entre la expansión de la obra de Roldán y el descubrimiento y la valoración de una musicalidad negra –antes confinada a los barracones y cuarterías– de importancia clave para la configuración de un nacionalismo más inclusivo.

Al mismo tiempo, la exploración consciente del caudal de ritmos y melodías en la producción sinfónica afrocubanista dependía de lo que era posible captar en las ceremonias presenciadas, ya que los compositores de esta época no contaban con "trabajos científicos en que estudiar las leyes modales o rítmicas que rigen las músicas negras" (201).

Sin conocer previamente las características de ese acervo sonoro, durante la observación empírica el músico se encontraba con una pluralidad proliferante, como se explica en el capítulo "Afrocubanismo":

> Bajo una aparente similitud de procedimientos, cada una de esas músicas posee un ámbito sonoro, sus reglas, sus maneras propias. Sin creer que el compositor culto que se asoma sobre el alma primitiva deba realizar una labor de etnógrafo, observaremos, sin embargo, que en la obra de un Roldán, como en la de un Caturla –cuando trabajan con el documento a la vista–, todos los elementos del vasto sector sonoro afrocubano están mezclados, encontrándose, lado a lado, el himno lucumí, el tema de bembé, la invocación ñáñiga, así como percusiones de las más distintas procedencias –desde la regular y simétrica que acompaña la danza del diablito o íreme, hasta la percusión compleja de la batería yoruba (201).

Al examinar estas manifestaciones, Carpentier estimulaba preguntas sobre "lo negro" como "un lenguaje propio, proyectado de adentro hacia fuera" y la relación de estos compositores con un "primitivismo verdadero, en estado bruto" (213).

Paralelamente, estos posicionamientos estético-políticos provocaban una violenta reacción en quienes oponían a lo afrocubano lo guajiro[35] "representativo de una música blanca, más noble, más melódica, más limpia" (*La música* 201). Poniendo en marcha una obstinada búsqueda por el factor *invención*, Carpentier polemizaba con este punto de vista:

> […] los que pretendieron utilizar la música campesina en obras de largo aliento, tuvieron la sorpresa de observar que, después de una primera partitura, nada les quedaba por hacer. Y esto, por razón que no habían advertido: el guajiro canta sus décimas con su acompañamiento del triple, pero no inventa música. Este hecho singular tiene una explicación: al cantar el guajiro ciñe su invención poética a un patrón melódico tradicional, que hunde sus raíces en el romance hispánico, traído a la isla por los primeros colonizadores. Cuando el guajiro cubano canta, observa un tipo de melodía heredado con la mayor fidelidad posible (201-02)

[35] Angeliers León ofrece una síntesis sobre el género guajiro: "La música que ahora vamos a reseñar, nos plantea problemas diferentes a los de la música que presentamos en los capítulos anteriores. Mientras allí nos poníamos en contacto con unos antecedentes africanos en nuestra música, ahora nos vamos a acercar a los antecedentes hispánicos. Estos antecedentes hispánicos nos llegan desde los primeros momentos de la colonización, pero reciben, en su evolución, dos elementos muy característicos. Uno es la presencia de una música que parte de la guitarra, y que va adquiriendo una serie de caracteres criollos; su canto adopta la décima como texto y empieza a surgir a lo largo del siglo XVIII. Esta música criolla que, junto con la incorporación de la guitarra aparece en los núcleos de población y se va alejando a medida que se diferencia una población urbana de otra rural, va convirtiéndose en una música campesina, la cual estará influenciada por las inmigraciones de isleños, naturales de Islas Canarias, junto con la estabilización de la industria tabacalera. Estas inmigraciones por oleadas, en momentos diversos de nuestra historia, y procediendo de regiones y capas de población también muy diversas, constituye el otro factor que interviene en la evolución del canto guajiro" (51). Gracias a una gradual reintegración de elementos hispánicos, durante la primera década del siglo XX la manifestación guajira se diferenciaba radicalmente de su forma de expresión en el siglo XVIII cuando se identificaba mayormente con los hombres que trabajan en el campo, "los guajiros" (León 52).

Orientado por el principio de "creación", Carpentier establecía una tajante diferencia entre los músicos que simplemente imitaban los patrones musicales de Europa –por ejemplo, la tendencia universalista estimulada por Guillermo Tomás (Director de la Banda Municipal de La Habana) que nada añadía a la música viviente (180-85) – y la contribución de Esteban Sallas, Manuel Saumell e Ignacio Cervantes que se situaba "en el final de una evolución musical de tipo nacionalista" (152).

Al analizar el papel precursor de Cervantes, Carpentier indicaba la capacidad del músico de incorporar una "idiosincrasia" nacionalista gracias al alejamiento de una "estilización de lo recibido" y una debida "especulación sobre lo ya existente en el medio" (149). También introducía, desde la observación de la obra cervantina, una reflexión sobre la existencia de una "cubanidad interior" en que el "acento nacional se planteaba como un problema que sólo podía resolver la sensibilidad peculiar del músico" (149).

Favorecido por la coyuntura histórica –en que la contradanza cubana se encontraba en el final de una evolución de tipo rítmico-melódico (ritmo negro, melodía europea) que había durado más de ochenta años– "Cervantes podía establecer, pues, una *summa* de la contradanza, sin tener que pensar ya en el folklore que la había alimentado en sus primeros tiempos, tropicalizando el modelo original europeo" (149).

Autor de danzas de las que se desprendía un auténtico "criollo" y capaz de generar "un pequeño mundo sonoro" con su estilo claro y limpio, Carpentier destacaba que Cervantes hallaría los elementos de su estilo al volver a verificar un tipo de "evolución" que condujo los primeros músicos del siglo XIX, anteriores a Saumell, a tomar la *contradanza francesa* tal como venía de Santo Domingo y a trasportarla a un terreno propio (152).

De este modo, la obra de este músico integraba una especie de genealogía del nacionalismo sonoro que también ponía en evidencia singulares correspondencias entre musicalidad y tiempo desde la perspectiva de Carpentier:

> Cuando vuelve a producirse, en el siglo XX, una etapa folklórica en la música cubana, ésta se debe a la revelación de lo afrocubano –es decir, de elementos africanos casi puros, conservados en la isla, pero no manifiestos hasta entonces– que cobraría, de pronto, los caracteres de una extraordinaria novedad para el músico culto. *Hubo entonces un proceso regresivo, aunque perfectamente justificado, hacia el cuaderno de apuntes y la cita textual* (152, énfasis añadido).

Anticipando el gesto que Roldán y Caturla llevarían a cabo al tratar de captar el "documento vivo" de "la melodía cazada en su ambiente" (152), Cervantes se situaba:

> […] en el final de una evolución musical de tipo nacionalista, que cierra su ciclo en el siglo pasado, sobre un género preciso, ofreciendo la misma solución –la verdadera, la única– que un Caturla habría de hallar, al cabo de una segunda etapa folklórica, en su *Berceuse campesina*, para piano, donde la cubanidad es pura emanación del individuo sometido a una peculiar formación ambiental. De ahí que las danzas de Cervantes que hasta ahora conocemos (muchas se han perdido), presenten tal interés para el músico cubano (152).

Desde el punto de vista de Carpentier, la solución "verdadera" y "única" de la música de relieve nacionalista derivaba de una compleja combinación entre la observación directa, la cita textual en el cuaderno de apuntes, la formación técnica y la ambientación del músico.

Al considerar tales circunstancias de creación, reforzaba las primeras afirmaciones del prefacio sobre la necesidad de comprender el hecho musical en correspondencia con el contexto social, económico y demográficos en el que aparecía inmerso.

Al mismo tiempo, la defensa del empirismo restaba importancia al tecnicismo musical y ayudaba a entender la compleja afirmación sobre "el proceso regresivo" de la música que, en la primera mitad del siglo XX y desde las obras de Roldán y Caturla, revelaba la importancia de los saberes olvidados del mundo sociocultural negro.

Aunque el desarrollo de formas idiosincráticas de valor colectivo dependía de la aptitud de ciertos músicos, en *La música en Cuba* el reconocimiento de una riqueza sonora ligada a lo afrocubano superponía, al factor individual de creación, contingencias diversas.

Mário de Andrade coincidía con Carpentier al reconocer la política inmanente a ciertas expresiones artísticas. En este sentido, al asegurar que el criterio de la "música brasileira" en la actualidad no debía ser filosófico sino social y de combate, insistía en una fuerza "primitivista" consonante con la situación histórica:

> Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de ideias que justifica-se o conceito de Primitivismo aplicado ás orientações de agora. É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estetico. Ele é social. Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. Toda arte exclusivamente artística e desinteresada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrínsecamente individualista (*Ensaio* 18).

Desde esta perspectiva, Andrade ofrecía una interpretación particular del concepto de primitivismo y se posicionaba frente a la actuación artística de importantes exponentes del movimiento modernista:

> Um poeminha humorístico do *Pau Brasil* de Osvaldo de Andrade[36] até é muito menos primitivista que um capítulo da *Estetica da Vida* de Graça Aranha[37]. Porquê êste capítulo está cheio de pregação interessada, cheio de idealismo ritual e deformatorio, cheio de magia e de medo. O lirismo de Osvaldo de Andrade é uma brincadeira desabusada. A deformação empregada pelo paulista não ritualisa nada, só destroi pelo ridículo. Nas ideias que expõe não tem idealismo nenhum. Não tem magia. Não se confunde com a prática. É arte desinteressada (18).

Poniendo en escena cierta noción de "primitivismo" y de "significancias regresivas" que, así como en Carpentier, no remitían ni a carencias ni a atrasos, en

---

[36] Alfredo Bosi resalta que el paulistano representa, con sus altos y bajos, "a ponta de lança" del "espíritu de 22" al que siempre estaría vinculado. En una nota sobre la trayectoria biográfico-intelectual del escritor argumenta: "Quando da Exposição de Anita Malfatti, Oswald defende-se contra o artigo virulento de Lobato (Monteiro) e aproxima-se de Mário de Andrade, de Di Cavalcanti, de Menotti, de Guilherme de Almeida, de Brecheret. Passa a ser o grande animador do grupo modernista, divulga Mário como 'o meu poeta futurista' e articula com os demais a *Semana*. Paralelamente, trabalha os romances da 'Trilogia do Exílio'. O período 23-30 é marcado pela sua melhor produção propriamente modernista, no romance, na poesia e na divulgação de programas estéticos nos Manifestos *Pau-Brasil*, de 24, e *Antropofágico*, de 28. É também pontuado por viagens à Europa que lhe dan oportunidade para conhecer melhor as vanguardas surrealistas da França. Depois do 'crack' da Bolsa e da Revolução de 30, atravessa um período de crise financeira e se arrisca em especulações nem sempre bem-sucedidas. Dividido entre uma formação anárquico-boêmia e o espírito de crítica ao capitalismo, que então se conscientizava no país, Oswald pende para a Esquerda, adere ao Partido Comunista: compõe o romance de auto-sarcasmo (*Serafim Ponte Grande* 28-33), teatro participante (*O Rei da Vela*, 37) e lança o jornal *O Homem do Povo*" (355).

[37] "José Pereira da Graça Aranha nasceu em São Luís, Maranhão, em 1868. Filho de família maranhense rica e culta. Ainda bem jovem foi para o Recife estudar direito. Formou-se em 1886, seguindo a magistratura no estado do Rio de Janeiro. Foi como juiz municipal em Porto do Cachoeiro, no Espírito Santo, em 1890, que colheu dados para seu futuro romance Canaã, publicado em 1902. Em 1897, sem ter publicado livros, entrou precocemente para a recém-fundada Academia Brasileira de Letras. Em 1900, entrou para o Itamarati. Nos vinte anos em que esteve fora do Brasil, em missões diplomáticas por diversos países, acompanhou também os rumos da arte moderna lá fora. De volta ao Brasil, participou da Semana de Arte Moderna, em 1922. Em 1924, rompeu com a Academia, após a conferência: "O Espírito Moderno" na qual condenava a imobilidade da Literatura oficial. Naquela época, voltado para os problemas políticos e sociais do Brasil, escreveu Viagem Maravilhosa. Faleceu no Rio em 1931, aos sessenta e dois anos de idade" (parr.1). La buena reputación literaria de Graça Aranha fue determinante tanto para el lanzamiento del movimiento modernista como para la difusión de los eventos de 1922.

Macunaíma, se manifestaban las heterogeneidades de un mundo moderno-tercer mundista.

Nacido en el fondo de la mata virgen, el controversial "herói sem nenhum caráter" del pueblo brasileño vivía sus peripecias entre la Amazonía y São Paulo. Sobre las convivencias entre "lo viejo" y "lo nuevo", "lo específico" y "lo general", Darcy Ribeiro llama la atención sobre la pionera imbricación entre "lo universal" y "lo local" que se proponía en esta obra, en correspondencia con la construcción de lo nacional:

> Atado, embora, à nossa circunstancia civilizatoria, ele [Mário de Andrade] expressa melhor que ninguém nossa genuidade mais original. O faz, porém, como criador literário do ocidente, sem sombra de provincianismo brasílico ou paulistano. Isto é Macunaíma, tão nosso, brasílico como nada mais. Tão universal, como o que mais seja. Selvagem e civilizadíssimo. Só Mário ("Limiar" XXII).

Exigiendo un compromiso social por parte de los compositores, el programa del *Ensaio sobre a música brasileira* compartía dos ideas fundamentales con la historia de la música cubana de Carpentier: la pregunta sobre los intercambios entre arte culto y material popular y la apuesta en una combinación (desigual) entre la formación musical técnica y las circunstancias ambientales del creador.

Deconstruyendo dominantes étnicas

Sobre el primer problema, ambos musicólogos negaban una influencia dominante del elemento indígena[38] como se discute en el *Ensaio*, diseminando

[38] En *La música en Cuba* Carpentier establece una abierta polémica con las tesis de influyentes folkloristas del siglo XX, como Eduardo Sánchez de Fuentes, sobre la predominancia del componente indígena en la conformación de la música popular cubana. El siguiente pasaje demuestra el tono de la discusión: "Guiados por un provincianismo purito de restar importancia a las aportaciones negras que tanto contribuyeron a caracterizar la música cubana, algunos autores locales gastaron grandes energías

interpretaciones polémicas sobre la conformación cultural del país, inusuales para este momento histórico:

> Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente se quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes pois que só mesmo êstes é que são legítimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorancia dos problemas sociologicos, etnicos psicologicos e esteticos. Uma arte nacional não se faz com escôlha discricionaria e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciencia do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artistica, isto é: imediatamente desinteressada (15-16).

Como se nota, por un lado, Andrade consideraba el elemento indígena, asimilado psicológicamente, como "prácticamente nulo". Por otro, destacaba que "el amerindio" seguía ajeno a las normas sociales, aspectos raciales y límites geográficos de la nación Brasil: "não participa dessas coisas e mesmo parando em nossa terra continua amerindio e não brasileiro" (16) –lo que no eximía los gobiernos de los deberes sociales hacia los mismos.

Andrade llegaba a las últimas consecuencias de esta idea y cuestionaba la estabilidad ontológica de los "orígenes" de los nacionalismos musicales:

> Si fosse nacional só o que é amerindio, tambem os italianos não podiam empregar o orgão que é egipicio, o violino que é arabe, o cantochão que é grecoebraico, a polifonia que é nordica, anglosaxonia flamenga e o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-de-

---

en querer demostrar que dicha música cuenta, entre sus varias raíces, con la raíz aborigen. El hecho cierto es que ignoramos totalmente cómo era la música de los primitivos habitantes de Cuba" (18).

> sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produto de migrações preistoricas se conclui que não existe arte europea… (16).

Con frecuencia, en el programa del *Ensaio* la búsqueda de respuestas sobre los modos de hacer de "un arte nacional" derivaba hacia cuestionamientos profundos de patrones estéticos preconcebidos.

Para Andrade, el privilegio de un elemento étnico en la musicalidad nacional también se justificaba por el desconocimiento y gusto por lo exótico. La música brasileña, desde su punto de su vista, debía significar "toda música nacional como creación que tenga o no tenga un carácter étnico" (16).

Al cuestionar las motivaciones de los musicólogos de sólo valorar lo que era excesivamente característico –"cayendo en un exotismo que es exótico hasta para nosotros" (27) – Andrade observaba cómo elementos vagos o extraños se convertían en propios y respaldaba la marcha central de los Chôros n°5 de Heitor Villa Lobos, "criticada por não ser brasileira" (26).

Destacando que mientras las escuelas étnicas en música son relativamente recientes y es mucho más antigua la dialéctica de considerar espíritus perfectamente universales –J.S. Bach, Haendel y Mozart– como alemanes (por ejemplo), instituía, en el *Ensaio*, una distinción entre la vaguedad de un "ruim esquisito" en que "los aspectos raciales aparecen lejanos", de un parentesco psicológico "bem forte já" identificable en la lírica de un Alberto Nepomuceno,[39] considerado el "padre del nacionalismo" erudito en Brasil.

---

[39] "Não são especialmente longas ou numerosas as referências de Mário de Andrade a Nepomuceno. Mas, apesar de reservar a primazia do processo de nacionalização da música erudita a um conterrâneo de São Paulo, não lhe parecendo 'apenas ocasional que justamente na terra-da-promissão paulista, recém-descoberta, surgisse o primeiro nacionalista musical, Alexandre Levy', apressa-se a completar: 'Nem parece ocasional que imediatamente em seguida, Alberto Nepomuceno desça do seu Nordeste, maior mina conservadora das nossas tradições populares, para se localizar no Rio [...]. E realmente são estes dois homens, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, as primeiras conformações eruditas do novo estado-de-consciência coletivo que se formava na evolução social da nossa música, o nacionalista' (Andrade 1965, 30)" (Matos 3).

Estas evaluaciones un tanto abstractas fundamentaban su criterio de una "legítima" música nacional que "debe tener una nacionalidad evolutiva y libre" (17), principio alcanzado desde la práctica de un "primitivismo comprometido" y que, simultáneamente, motivaba discutir pautas universalistas de la música:

> E arara. Porquê, imaginemos com senso-comum: Si um artista brasileiro sente em si a fôrça do genio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional. Porquê como genio saberá *fatalmente* encontrar os elementos fundamentais da nacionalidade (Rameau Weber Wagner Mussorgski). Terá pois um valor social enorme. Sem perder nada o valor artístico porquê não tem genio por mais nacional (Rebelais Goya Whitman Ocussai) que não seja patrimonio universal (19).

Las yuxtaposiciones entre "lo universal" y "lo nacional", "lo erudito" y "lo popular", "lo artístico" y "lo folklórico" engendraban una singular correspondencia entre la formación técnica (previa, normativa) y las condiciones de posibilidad (desconocidas, inmediatas) de la ejecución del "popularío" musical brasileño.

En estos términos, también se entretejía el desarrrollo histórico y la evolución (libre) de las "características musicales de la raza" con las contingencias (contemporáneas) que orientaban buscar "lo nacional" en la música popular.

Estimando que "a música brasileira o que carece em principal é do estudo e do amor dos seus músicos"[40] (61), Andrade proponía una serie de procedimientos para

[40] Mário de Andrade asegura que –con excepción de Rio de Janeiro y Bahia, que fueron las capitales de Brasil antes de la independencia y de la posterior fundación de Brasília el 21 de abril de 1960 – es notorio el desconocimiento de la música popular existente en todo el país: "Pode-se dizer que o popularío musical brasileiro é desconhecido até de nós mesmos. Vivemos afirmando que é riquissimo e bonito. Está certo. Só que me parece mais rico e bonito do que a gente imagina. E sobretudo mais complexo. Nós conhecemos algumas zonas. Sobretudo a carioca por causa do maxixe impresso e por causa da predominância expansiva da Côrte sobre os Estados. Da Baía também e do nordeste ainda a gente conhece alguma coisa. E no geral por intermédio da Côrte. Do resto: praticamente nada. O que Friedenthal registrou como de Sta. Catarina e Paraná são documentos conhecidos pelo menos em todo o centro litoraneo do país. E um ou outro. Documento esparso da zona gaúcha, matogrossense, goiana, caipira, mostra belezas porêm não basta para dar conhecimento dessas zonas" (*Ensaio* 20-21).

facilitar el acercamiento y aprehensión de "la belleza y complejidad" de la música popular nacional.

Sobre la armonización sugiere: "Do que estamos carecendo imediatamente é dum harmonizador simples mas crítico também, capaz de se cingir á manifestação popular e representa-la com integridade e eficiencia" (21).

En cuanto al ritmo, asegura la originalidad y abundancia que se notan, especialmente, durante la ejecución:

> Um dos pontos que provam a riqueza do nosso popularío ser maior do que a gente imagina é o ritmo. Seja porquê os compositores dos maxixes e cantigas impresas não sabem grafar o que executam, seja porquê dão só a sintese esencial deixando as subtilezas prá invenção do cantador, o certo é que uma obra executada difere ás vezes totalmente do que está escrito (21).

Aun sobre este aspecto, en el *Ensaio* se analizaban las alteraciones de la grafía musical como resultado de "fatalidades de dicción" y se defendía el valor de estas variaciones espontáneas para la invención y producción de efectos inesperados en las piezas musicales, como se observaba en las danzas cariocas y en los cantos nordestinos.

De acuerdo con la perspectiva de Andrade, en estas zonas sonoras la invención ocurría de manera privilegiada dado que los cantadores, aprovechando los valores prosódicos del habla brasileño, sustraían de ahí "elementos específicos, esenciales e imprescindibles" del ritmo musical.

Siendo así, si muchos maxixes impresos transmitían una banalidad melódica, en contraste, "executados, são peças soberbas, a melodia se transfigurando ao ritmo novo" (23).

Con respecto a las piezas nordestinas, Andrade examinaba que frecuentemente aparecían con una rítmica tan sutil que resultaba casi imposible transcribir toda su realidad que no se restringía a lo prosódico.

En su conclusión enaltecía una "evolución libre" de los factores nacionales: "Os nordestinos se utilisan no canto dum *laisser aller* contínuo, de fetitos surprendentes e muitíssimas vezes de natureza exclusivamente musical. Nada tem de prosódico. É pura fantasia duma largueza ás vezes malinconica, às vezes comica, ás vezes ardente, sem aquela tristurinha paciente que aparece na zona caipira" (24).

La grandeza del nordeste musical se combinaba con la diversidad de las demás zonas –la presencia de cantos tapuios, de fandangos paulistas de beiramar, de cantos gaúchos exentos de cualquier hispanoamericanismo– que reforzaba la necesidad de explorar detalladamente las características del *popularío*.

Asumiendo que desde esta pluralidad era posible extraer un carácter nacional generalizado, Andrade insistía en la importancia de la música cantada para una identificación común: "Por mais distintos que sejam os documentos regionais, êles manifestam aquele imperativo etnico, pelo qual são fácilmente reconhecidos por nós. Isso me comove bem. Alem de possuirem pois a originalidade que os diferença dos estranhos, possuem a totalidade racial e são todos patricios" (24).

Volcándose hacia el ritmo, así como Carpentier defendía la proliferación incesante de la percusión afrocubana –imposible de conocer fuera de la observación presenciada–, Andrade legitimaba el potencial de los modos de hacer de la ejecución popular, de una riqueza muy superior a la transcripción musical.

Desde esta inflexión de los patrones musicológicos se estimulaban, tanto en el *Ensaio* como en *La música en Cuba*, notables especulaciones sobre las posibilidades

de un mundo sonoro que no dependían, sustancialmente, del modelo de notación musical proveniente de Europa.

Profusión del popularío sonoro

En diálogo con la paradójica máxima de Andrade, "somos na realidade os primitivos duma nova era" (*Poesias completas* 73), Carpentier insistía en la convivencia de diversas temporalidades: promoviendo una constante conjunción entre tradición y renovación, acentuando la dinámica de saberes ancestrales e impulsando el contacto con documentos históricos vivos.

Así como en el *Ensaio*, en la historia de la música cubana era imposible discriminar, con exactitud, la profusión musical popular. Además de mezclar referencias dispersas, ambos musicólogos promovían la superación del individualismo artístico como un paso indispensable para la re-creación infinita.

En esta dirección, Andrade sopesaba el excesivo éxito del principal exponente del modernismo musical brasileño engrandecido por la búsqueda crítica de exotismo:

> Mas no caso de Vila-Lobos por exemplo é fácil enxergar o coeficiente guassú com que o exotismo concorreu pro sucesso atual do artista. H. Prunièrs confessou isso francamente. Ninguém não imagine que estou diminuindo o valor de Vila-Lobos não. Pelo contrário: quero aumenta-lo. Mesmo antes da pseudo-música indígena de agora Vila-Lobos era um grande compositor. A grandeza dele, a não ser para uns poucos sobretudo Artur Rubinstein e Vera Janacopulos, passava despercebida. Mas bastou que fizesse uma obra extravagando bem do continuado para conseguir o aplauso. Ora por causa do sucesso dos Oito Batutas ou do chôro de Romeu Silva, por causa do sucesso artístico mais individual que nacional de Vila-Lobos, só é brasileira a obra que

> seguir o passo deles? O valor normativo de sucessos assim é quasi nulo (*Ensaio* 14).

Al ponderar las lecciones de la obra de Vila-Lobos, Andrade rechazaba la idea de que la producción de una "música racialmente brasileña" dependía de un modelo artístico único y preconcebido.

Invirtiendo la idea de que los patrones eruditos y el virtuosismo técnico debían orientar "la invención", Andrade aseguraba que de la beneficiosa exploración del *popularío* "lo artístico se desenvolverá" (24).

Gracias a este punto de vista, subrayaba la importancia de la música popular que contenía (fatalmente) las características nacionales y advertía que, para una aproximación adecuada a estos modos sonoros, el artista necesitaba ampliar bastante sus ideas estéticas ya que, de lo contrario, "su obra podía ser ineficaz o, incluso, prejudicial" (24).

En consonancia con esta apreciación, Carpentier evaluaba que el avance hacia lo primitivo que definía la música afrocubana de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla no era un procedimiento que provenía de la obra de estos músicos. Al contrario, los nuevos modos de composición que practicaban surgían de la materia sonora proliferante de las músicas "mestiza y negra".

Al tomar los procedimientos (parcialmente desconocidos e impredecibles) del amplio universo sonoro popular y negro no como meros accesorios exóticos sino como el eje de la creatividad musical en Brasil y Cuba, los programas de Andrade y Carpentier contribuían a objetar las jerarquías culturales de "lo erudito" así como polemizaban con una forma muy particular de desvaloración de estos materiales vigente en aquellos años.

Por cierto, la integración de lo popular y lo negro como componentes decisivos de una renovación artística aludía a las demandas de los vanguardismos en curso.

Sin embargo, la reformulación de los procedimientos de composición artística que se promovía en el *Ensaio sobre a música brasileira* y en *La música en Cuba* no se limitaba a lo superficial y empezaba subvertir los valores que sustentan la disyuntiva de una clasificación musical que ha "naturalizado" la segregación:

> Las grandes contradicciones que resultan de esta nomenclatura nos hacen tratar de explicar, una vez más sin éxito, las "verdades" etimológicas de lo popular y lo culto. Por culta se sobreentiende aquella música elaborada con un sentido de complejidad estructural y de tradiciones sonoras de múltiples raíces históricas, enlazadas con las tradiciones de conciertos…Por música popular, aquella que no plantea compromisos con la eternidad, que se fundamenta en pocos elementos de fácil reconocimiento, como para no turbar la capacidad intelectiva –o para no preocuparla "inútilmente" (Brouwer 10).

Como discute Leo Brouwer, al responder a los criterios de un análisis desde "los medios", esta categorización excluye la función de lo musical, medular a un análisis desde "los fines".

Al refutar la afirmación de que la música culta reúne complejidades con el fin de oír-pensar en tanto que la popular siempre ha tenido la función de disfrute inmediato, Brouwer infiere con ironía: "Entonces saldría de un golpe la contradicción excluyente: 'Quien piensa no disfruta' y viceversa. Semejante sarta axiomática nos llevaría a la escolástica medieval para sólo probar que el análisis contemporáneo no puede fragmentarse más en compartimientos estancos" (11).

Como observa enseguida, estas jerarquías se relacionan directamente a un análisis de la música que se circunscribe a sus componentes técnicos sin tener en cuenta las complejas circunstancias que rodean al creador: "de orden filosófico-social, ambiental, circunstancia política. Esto, en apretado resumen, es lo que calificamos de vivencia, y a larga influye infinitamente más que la información técnica (por otro lado imprescindible)" (Brouwer 11).

Refutando estas clasificaciones, la perspectiva de Mário de Andrade propagaba que la melodía del canto nordestino o del maxixe[41] ejecutado transfiguraba, a cada realización, nuevos ritmos. En el mismo sentido, para Alejo Carpentier, los acentos propios de las frases percusivas del son "hacían hablar los tambores" (*La música* 200).

Desde una amplia significación, el *Ensaio* difundía el potencial de la canción popular brasileña, capaz de transmitir el "poder sugestivo", "misterioso" y "estados del alma sabidos de antemano" con la expresión de las palabras, libres de cualquier individualismo y manifestando necesidades esenciales y desinteresadas del ser (41-42).

Asimismo, en su historia de la música, Carpentier aseguraba que lo afrocubano, al proliferar "desconcertantes efectos de movimiento", de "palpitación interior", "independencia de planos" y "sensación de embrujamiento", reinventaba los modos de hacer música desde un "canto desnudo sobre percusión" (200).

[41] "Mário fez muitas anotações sobre o maxixe, recolhidas e organizadas por Oneyda Alvarenga em longo verbete do Dicionário de música brasileira (Andrade 1989: 317-25). O maxixe é considerado a primeira dança genuinamente brasileira. Antecessora do samba, surge como dança urbana no Rio de Janeiro, na década de 1870. Em 1876 é dançado pela primeira vez no palco, na paródia A Filha de Maria Angu, de Arthur Azevedo. Quanto à origem do termo, Mário conta que ouviu de Villa-Lobos uma versão que julga plausível, embora carente de confirmação: 'Conta-se que essa designação derivou de um indivíduo que numa sociedade carnavalesca do Rio, chamada os Estudantes de Heidelberg, dançou de maneira tão especial e convidativa que todos começaram a imitá-lo. Esse indivíduo tinha o apelido de Maxixe; e como todos principiassem a dançar como o 'Maxixe', em breve o nome do homem passou a designar a própria dança' (Andrade 1963: 332)" (Matos 5).

En correspondencia con estas inflexiones, estos programas construían un sentido de nacionalismo que excedía lo estético. La improvisación, como base de una política de lo musical, empezaba a desarticular la importancia normativo-técnica del procedimiento artístico y entretjía la búsqueda de indentificación a convivencias provenientes de los mundos sonoros popular y negro.

2.2 Dislocamientos de principios y de ejecución musical

América, en el periodo de formación de sus pueblos,
dio mucho más de lo que recibió.

La música en Cuba

A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita
espertalhonamente pela deformação e adaptação dele.
Não pela respulsa.

Ensaio sobre a música brasileira

En *La música en Cuba* y el *Ensaio sobre a música brasileira* "lo primitivo" no era necesariamente arcaico así como "lo moderno", renovador. Con respecto a la afirmación del pasado en el periodo de modernización, Ángel Rama observa una compleja dinámica inherente a la literatura latinoamericana:

> La perspectiva de sus últimos dos siglos revelaba un movimiento pendular entre dos polos, uno externo y otro interno, respondiendo, más que a una resolución libremente adoptada, a una pulsión que la atraía a uno u otro. […] No llegaba esto a fijar una impecable línea progresiva, pues había retrocesos, detenciones, aceleraciones discordantes, y, sobre todo, llegadas las diversas sociedades latinoamericanas a un grado de evolución alta, había una pugna de fuerzas sobre el mismo momento histórico, las cuales reflejaban bien los conflictos de sus diversas clases en lo que todas ellas tenían de portadoras fórmulas culturales (*Transculturación* 18).

Referiéndose a las fluctuaciones no-lineales entre "lo universal" y "lo local", los debates que Carpentier y Andrade promovían en sus programas también indicaban

la imposibilidad de separar lo estético de lo político y, desde sus discursos, se advertía una orientación antagonista frente a los componentes clasistas de la música y, extensivamente, de la cultura nacional.

Al abordar el asunto, el historiador Jorge Ibarra observa que en Cuba aparecen una serie de obras cuya orientación ideológica era nacional-popular: en la pintura, la música sinfónica y la poesía, desde 1920, y en la novelística, desde 1930.

Esta producción, que buscaba fomentar un mayor grado de cohesión en la comunidad cultural cubana, daba cuenta de un desplazamiento de clase. En este sentido, aunque se desarrollaba como una elaboración intelectual de los problemas nacionales, se diferenciaba radicalmente de la reivindicación de los valores de la cultura europea que venía realizándose durante el siglo XIX:

> En la música de mayor vuelo se destacaban dos tendencias. La primera continuaba formalmente el esfuerzo nacionalista de Cervantes, sin profundizar en las raíces populares, mientras la segunda se mantendrá fiel a los módulos de la escuela verista italiana, adicionando ocasionalmente alguna pincelada de música nacional. Sánchez de Fuentes, que parece haber sido el teórico de esta generación musical, se planteaba que lo cubano era tan solo una derivación de las expresiones folklóricas españolas, opuestas de raíz, según su manera de ver, a todo lo africano (Ibarra 423).

De acuerdo con Ibarra, la reiterada opinión de Fuentes ratificaba la voluntad y los gustos de una clase esclavista de plantación que había devenido, hacia la década de 1880, en clase burguesa de plantación.

Sobre este aspecto, sustenta que, si bien la música –en virtud de su tendencia cohesiva y totalizadora– se adelantaba a las demás manifestaciones artísticas incorporando tempranamente valores sonoros de las etnias esclavizadas, en la

conformación de la comunidad cultural cubana, los compositores que se dedicaban a la creación de la música sinfónica estaban mayoritariamente vinculados a los gustos de las clases dominantes.

Esta tendencia también se refiere a la definición del público. Como destaca Gonzalo Roig, la pompa y la magnificencia de las temporadas líricas de 1870 dependían del patronazgo de la alta sociedad habanera colonial integrada por franceses, alemanes, italianos, oficiales del régimen español, además de la aristocracia cubana, frecuentadora de los espectáculos originales de Europa. Mientras tanto: "Al pueblo le era difícil el acceso a unas empresas de arte de cuota costosa, aparte de la natural repulsa, por lo que se consideraba privilegio de un régimen odiado y odioso" (Ibarra 427-28).

Sobre los avatares de la música sinfónica, José Luis Vidaurreta observa:

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

Desde esta coyuntura, Ibarra argumenta que el nuevo rostro de la nación sólo será "captado fielmente" por una nueva intelectualidad que surgiría entre 1923 y 1933, cuando la imagen del obrero, del negro, del machetero, de la mujer, del campesino y del desempleado haría acto de presencia, por primera vez, en la nueva cultura de tendencia nacional-popular con vida propia (429-30).

Comprometido con la integración de una sonoridad popular en los circuitos institucionales de la cultura, Carpentier se posicionaba, nacional e internacionalmente, frente al desarrollo de la modernidad artística.[42]

Asimismo, trazaba, desde su extensa historia, el recorrido de casi 500 años de movimientos artísticos. Con foco en la incesante re-creación de la música popular construía, desde el prefacio, una peculiar estrategia narrativa en que, por un lado, aseguraba el extraordinario valor histórico-documental de su propio texto:

> Este trabajo ha sido realizado, casi totalmente, con documentos de primera mano. Después de comprobar la ligereza o falta de seriedad con que fueron escritos los pocos libros consagrados en Cuba, hasta ahora a su historia musical,[43] nos vimos obligados a remontarnos a las primeras fuentes de información, advirtiendo que un cierto número de afirmaciones generalmente admitidas y que pasaron incluso a la obra de sólidos investigadores extranjeros, sorprendidos en su buena fe, se debían a la más ingenua fantasía de sus autores. Además, casi todos los trabajos publicados enfocan aspectos particulares o anecdóticos, sectores favorecidos por simpatías o convicciones

[42] En las crónicas escritas desde París para la revista cubana *Carteles* se destaca el uso del término 'modernidad artística' empleado por Carpentier. Estos textos evidenciaban la voluntad de integrar las composiciones afrocubanistas a los movimientos de la renovación estética que surgían en todo el mundo durante este periodo. En este sentido, en "Amadeo Roldán y la música vernácula", crónica del 13 de febrero de 1927, Carpentier comparaba la irrupción del músico a la entrada en escena de un actor joven y erudito, "muy 1927", que comenzaba a improvisar su papel con una técnica nueva, justa y elegante, distinguiéndose de los demás artistas consternados. En contraste, el público salía de su "lúcido letargo", comprendía y prorrumpía en ruidosas ovaciones. A esta especulación, agregaba: "Nuestro ambiente ha tenido durante mucho tiempo un aspecto parecido al de un teatro anquilosado, en el que se hace arte con meritísimos deseos, pero con una desconsoladora pobreza de orientaciones" (*Crónicas* 81). Además de enfatizar los nuevos procedimientos afrocubanistas implementados por Roldán que conquistaban el respeto de relevantes músicos como Edgar Várese, Carpentier pretendía demostrar que, mientras el público cubano estaba preparado para recibir "fecundas inyecciones de arte nuevo" la crítica musical de la isla oponía a este arte las más extrañas objeciones: "Le echaban en cara, por ejemplo, la rotunda franqueza de su dialéctica musical […]; Su armonía –armonía de uno de nuestros pocos músicos que hayan estudiado a Stravinsky y Ravel– era calificada de excesivamente atormentada (¡como si hoy pudiera armonizarse de acuerdo con cánones arcaicos!). Y, por último, lo que era capaz de llenar de estupefacción, era oír decir que «la música de Amadeo Roldán no era bastante cubana, porque utilizaba demasiados elementos de procedencia africana»" (84).

[43] "Debe hacerse una excepción en lo que se refiere al bien documentado estudio de Edwin Tolón y Jorge Antonio González: *Óperas cubanas y sus autores*" (nota del autor).

> estéticas personales, y de ningún modo tratan de ofrecer una visión de conjunto del desarrollo de la música en la isla desde los primeros días de su colonización (*La música* 7).

Por otro, defendía que lo excepcional de su historia se debía al "descubrimiento" de un documento musical cuya cientificidad descansaba, paradójicamente, en su alto valor simbólico: "Se trata de la única composición que pueda darnos una idea de lo que era la música popular cubana en el siglo XVI: el famoso *Son de la Ma'Teodora*" (29).

Con este tipo de afirmación se dejaba entrever que el rigor investigativo de *La música en Cuba* coexistía con elementos sugestivamente ficcionales. Sobre este aspecto, Roberto González Echevarría afirma que la historia de la música cubana proporciona un método de trabajo en que la investigación histórica se conjuga con una tradición que se entreteje con textos de diversa índole.

Dialécticamente, asegura que *La música en Cuba* da un nuevo cauce a un modo de composición ficcional basado en textos olvidados de personajes oscuros y de biografías incompletas que Carpentier completará en sus relatos "con sólida documentación y rigurosa y (casi) comprobable cronología" (*El peregrino* 150).

Intinerarios sonoros, alternativas culturales

Además de forjar una tradición, el valor histórico[44] del recuento de la música cubana de Carpentier no cesa de referirse a lo literario. En este sentido, son evidentes los recortes que se realizan y la mezcla de diferentes modos de composición como motor de un proyecto que no se limita a re-escribir la trayectoria musical del Caribe, sino que también aventura relevantes hipótesis sobre su conformación cultural.

[44] En su introducción a *Music in Cuba*, Timothy Brennan enfatiza la importancia de lo histórico para la ficción de Carpentier y establece una dialéctica entre la investigación de su historia y la presencia de lo musical en su literatura: "If assembling the documents for *Music in Cuba* gave him the historical repertoire for his later fiction, that fiction itself was structurally, and anecdotally, musical" (6).

Desde este lugar de enunciación, el primer capítulo presenta una importante tesis sobre "el grado de riqueza, pujanza o poder de las civilizaciones halladas por los conquistadores en el Nuevo Mundo" (*La música* 13).

Capaz determinar, de modo ambivalente, "la mayor o menor actividad del invasor europeo en cuanto a la realización de obras de arquitectura o de adoctrinamiento musical" (13), Carpentier se arriesga a defender que, a diferencia de México, las islas descubiertas "no eran ricas en lo material ni en lo espiritual" (13-14), lo que destituía de entusiasmo la lucha simbólica implementada por los conquistadores: "Mientras crecían los grandes imperios españoles del continente, Cuba llevaba una existencia insegura y difícil, roída en plena infancia por la avidez insatisfecha, las rencillas, las ambiciones frustradas de hombres que eran, en el fondo, los fracasados de la gran aventura de la conquista" (18).

Corroborando la idea de que, más allá del excepcional "folklore sonoro", había poco desarrollo de los artes cubanas en aquel momento histórico, la ausencia de una investida conquistadora de pulso fuerte en el Caribe también ayudaba a justificar la procedencia errática de la música en Cuba.

En estos términos, Carpentier indicaba que "los ídolos taínos, a pesar de sus caras terriblemente displicentes, sólo podían oponer una pétrea y tosca desnudez al manto relumbrante de la Virgen" y que la falta de estrategias de conquista espiritual se compensaba con la presencia de "extraordinarios aventureros que habían pasado a Cuba" (14-15).

Recuperando personajes como Ortiz de Trinidad, un notable tañedor de vihuela y de viola, Carpentier empezaba a trazar *una* historia musical: "Con Ortiz, Porras y Morón, y con varios de los músicos militares de la conquista, Cuba había recibido, en su temprana existencia colonial, el legado musical de la Península" (16).

Del mismo contexto de escasa dominación ideológica surgía un importante precursor de la música cubana que conjugaba "una formación refinada culturalmente" con "un profundo amor por la tierra natal":

> Fue en ese medio donde surgió, de pronto, la noble figura del que podemos considerar como el primero, cronológicamente, de los músicos cubanos. Miguel Velázquez. Para mayor cubanidad, era hijo de india y pertenecía a la primera generación nacida en la isla. Su padre era castellano, miembro de la familia del gobernador Velásquez. […] Nos queda el hecho interesantísimo de que el primer maestro de capilla de la catedral de Santiago cuyo nombre recogiera la historia, exactamente medio siglo después del descubrimiento, fuese cubano, hijo de india y de castellano (18).

Era evidente que la figura de Velázquez, que reforzaba la relevancia de Santiago como la cuna geográfica de la sonoridad nacional, concentraba los principios de una conformación musical "criolla" de valor imprescindible para Carpentier.

Al mismo tiempo que se señalaba esta combinación "criolla" en los comienzos de la música cubana, se reducía la importancia de la "raíz aborigen" en el hecho musical. En este sentido, Carpentier resaltaba que era posible aplicar al caso cubano la ley general establecida por el musicólogo argentino, Carlos Vega:

> Cuando llegaron los españoles, los pueblos indígenas menos adelantados y los de categoría media se hallaban en las costas del Atlántico y en el centro y sur de nuestra América. Si algunos elementos de su vida material pasaron a engrosar el caudal de los vencedores [en Cuba, la preparación de ciertos alimentos, maneras de pescar, de usar fibras y hojas, de levantar bohíos], ni una sola melodía, en cambio, ni una sola nota, ni una danza […] fueron adoptadas por los habitantes de origen europeo (19).

El desconocimiento de la música de los indígenas fortalecía la importancia de las supervivencias negras que persistían en los ritmos, instrumentos, las danzas y la influencia de los cantos rituales de todo el Caribe.

Mientras se desconsideraba la función de los areítos,[45] se comprobaba la importancia del romance para "situar un folklore en las mentes", y se concluía que:

> El hecho cierto es que, cuando aparecen, a fines del siglo XVIII, canciones cubanas estudiables y comparables por existir los manuscritos, o por haber sido editadas con posterioridad a la fecha de su difusión en la isla (tal *La guabina*, mencionada en un artículo de *El Regañón de La Habana* en 1801), nada se observa en ella que no haya sido traído, de manera absolutamente comprobable, por influencias andaluzas y extremeñas, francesas o africanas. Si algo, en la música cubana, está siempre fuera de todo misterio, es su

[45] Martha Esquenazi Pérez se refiere a la presencia de los areítos en Cuba recurriendo a diversas fuentes: "También el areíto constituyó una manifestación descrita por los cronistas en la que se conyugaban elementos festivos, rituales, musicales y danzarios. Veamos la interpretación de Las Casas (1875: 240-41): 'Eran muy amigos de sus bailes, al son de los cantos que cantaban y algunos atables roncos de madera, hechos todos sin cuero ni otra cosa pegada. Era cosa de ver su compás, así en las voces como en los pasos, porque se juntaban trescientos o cuatrocientos hombres, los brazos de los unos puestos por los hombros de los otros que ni una punta de alfiler salía un pie más que el otro, y así de todos. Las mujeres por sí, bailaban con el mismo compás, tono y orden. La letra de sus cantos era referir cosas antiguas y otras veces niñerías, como «tal pescadillo se tomó de esta manera y se huyó», y otras semejantes, a lo que en aquellos tiempos entendí dellos'". Esquenazi añade que Fernández de Oviedo se refería al mismo fenómeno y López de Gómara agregaba sobre los areítos: "tiran tristeza al empezar y paran en locura". Sigue argumentando que estudiosos contemporáneos, como Isabel Aretz, corroboran este tipo de descripción, estableciendo asociaciones con el canto responsorial. Aun así Esquenazi da cuenta de las dificultades de documentar las manifestaciones musicales indígenas: "No hay referencias acerca de la existencia de algún canto de este tipo recopilado por los cronistas, solo ciertos autores como Eduardo Sánchez de Fuentes sustentaron la existencia del llamado Areíto de Anacaona, que el reverendo Hamilton Pierson recoge en Haití (Pierson, vol II, 1853: 309-12) como un canto que recuerda la leyenda de esta mujer india". Además, comprueba cómo algunos autores, como Miguel Rodríguez Ferrer quien trabajó como arqueólogo en Maisí, aluden a estas danzas (areítos) ya "con grandes modificaciones propias de la civilización y del tiempo" en una investigación de 1876. Finalmente, Esquenazi recupera la enfática oposición de Fernando Ortiz, quien refuta todo lo dicho sobre el areíto por considerarlo apócrifo y denuncia los conservadores objetivos políticos del movimento siboneísta surgido durante la segunda mitad del siglo XIX: "[...]los burgueses criollos de la época iniciaron un movimiento romántico literario y político llamado siboneísta, que buscaba raíces indígenas, ignorando el aporte cultural africano a nuestra nación. Oponían este indigenismo como demostración de su cubanía frente a todo lo peninsular. Esto se trasluce en las revistas órganos de este movimiento que nos hablan de indios, piraguas y caciques y donde publican piezas de música cubana: contradanzas como La Piragua, El Almendares, Los cantos del Siboney, La Indiana, El Yumurí y otros, que, como vemos, solo tienen lo indígena en sus títulos" (27-31).

> vinculación directa con algunas de sus raíces originales, aun en los casos en que esas raíces se entretejen al punto de constituir un organismo nuevo (21).

La cronología que se proponía, el compendio de relatos que se recuperaba e incluso las flexiones del tono narrativo –como el constraste entre una vaga especulación sobre la presencia indígena y la afirmación categórica de las influencias europeas y negras de la música cubana– culminaban en la hipótesis de la transculturación.

A favor de la relevancia de este concepto, Carpentier constataba la existencia de una pequeña orquesta comandada por dos sevillanos y dos negras libres dominicanas que tocaba en fiestas de iglesias y que encarnaba, según el escritor, las mezclas entre lo europeo y lo africano desde tiempos muy remotos.

Entre sus integrantes se destacaba una cantadora cuyo excepcional modo de interpretación contribuía para que el único documento musical del siglo XVI perdurase como el eje fundamental de la música popular cubana: "Teodora Ginés, negra horra, permaneció en Santiago. Ma'Teodora, como la llamaban –alusión a una edad que tal vez le vedara el fatigoso viaje a La Habana– era famosa por sus canciones" (*La música* 29).

La polémica explicación sobre los factores esenciales de la música (y de la cultura) de la isla apoyada en el hallazgo de la partitura del *Son de la Ma'Teodora* en que se combinaban coplas de herencia española con rasgueos de inspiración africana[46]

[46] En un curioso texto, *El más antiguo documento de la música cubana*, Pablo Hernández Balaguer asegura que: "Si bien las noticias más antiguas sobre la música en Cuba alcanzan el siglo XVI, muy pocas han podido ser documentalmente comprobadas", haciendo referencia a las que proceden de las actas capitulares del Ayuntamiento de La Habana y, al mismo tiempo, a las que, como las referencias a Miguel Velázquez, no han podido ser todavía definitivamente demostradas. Enseguida, afirma que el primer documento orgánico, extenso y con amplia información sobre la música en la isla es el auto de constitución de la capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba, fundada por el obispo Juan Garcia de Palacios, el 10 de febrero de 1682 (25-26). Esta perspectiva polemiza con las hipótesis de Carpentier en dos sentidos: primero, y en menor medida, al poner en duda la existencia de Miguel Velázquez, considerado en *La música en Cuba* como el primer músico cubano. Segundo, y más profundamente, con la tesis sobre el papel fundacional de la partitura del *son*, como explicita en el

sigue constituyendo la base de las investigaciones musicológicas del país y de la valorización del *son* como la más importante creación sonora de Cuba.

En Brasil, durante el advenimiento de la República, la voluntad de las clases altas de reproducir los gustos musicales de Europa evidenciaba que la dependencia en la esfera económica también se expresaba en "lo cultural", como asegura José Ramos Tinhorão:

> O característico da cultura das camadas mais altas, no Brasil –e nisso acompanhando, aliás, a tendencia da economia desde os tempos da colônia– foi sempre o de permanecer voltado para a Europa. Poetas e prosadores imitavam o arcadismo e o neoclasicismo portugués (até a troca pelo romantismo francês), os músicos a ópera italiana, os revolucionários o ideal republicano da Grande Revolução de 1789, e quando em 1816 D. João VI resolveu organizar o estudo das artes (que incluía a arquitectura, o paisajismo e a mecánica) começou por contratar em Paris uma Missão Artística Francesa (165).

Reforzando la influencia de un elitismo conservador, Vasco Mariz, historiador de la música brasileña, reduce la contribución del nacionalismo musical europeo:

---

mismo ensayo: "La indiscutible tonalidad de fa mayor en que fue escrito el llamado *Son de la Ma'Teodora*, en especial la conclusiva presencia de la séptima de dominante y su persistente empleo en todo el curso de la canción, no deja lugar a dudas de que se trata de música compuesta cuando la tonalidad, en su sentido barroco, era ya regla universal. Suponiendo, como es probable, que el acompañamiento haya sido añadido años después de compuesta la canción (nunca por Teodora Ginés, pues la letra habla en tercera persona), no se alteraría el hecho de corresponder éste a la tonalidad, según fue entendida durante los siglos XVII, XVIII y XIX. […] La afirmación de Carpentier de que se trata de música del siglo XVI, contradiciendo el criterio de Laureano Fuentes que la publica como canción del siglo XVII, es, a nuestro juicio, errónea, por las razones antes expuestas. Porque si bien es cierto que la tonalidad, considerada barroca, clásica y romántica, ya despunta en la lírica secular desde la lejana Edad Media en la música de los trovadores, y más tarde va asentando su dominio durante el Ars Nova, en especial entre los maestros franceses y florentinos (Machaut, Landino, Jacopo de Bologna y otros), y sigue su curso ininterrumpido durante el siglo XVI, con la lírica profana de los borgoñeses, y en el siglo XVI, con los grandes compositores venecianos y romanos, donde hay ya un acusado progreso de las cadencias en su concepción barroca; no es, a pesar de esta larga progresión que abarca, cuatro siglos –del XIII al XVI–, un hecho consumado y cotidiano hasta las primeras décadas del siglo XVII, época en que varios géneros simultáneamente (ópera, madrigal y *canzona* instrumental), dan a la tonalidad bimodal su pleno sentido" (58-60).

> Nos últimos decenios do século XIX surgiu uma nova corrente estética que ganhou rápidamente o agrado do grande público europeu como alternativa válida para os exageros da ópera italiana, para o romantismo que se fazia pegajoso ou para aqueles que não aceitavam a maré wagneriana –o nacionalismo musical, isto é, música escrita com sabor nacional, direto ou indireto, folclórico ou depurado. O sucesso foi considerável pelo aspecto exótico que tal atitude estética representava. Essa voga continuou pelo século XX com bastante sucesso até a Segunda Guerra Mundial, depois da qual se esboçou uma nítida reação universalista na música, tão cansados estavam, compositores e público, do pitoresco forçado que se pretendia perpetuar (93).

Así como se sugiere en el comentario de Mariz, en Brasil la valoración de las riquezas folklóricas encontraba resistencia en una sociedad demasiado dependiente de los gustos tradicionales "universalistas".

Asimismo, la repulsión a lo popular ganaba fuerza por su identificación con una presencia étnica: "Como a parte mais rica e pintoresca de nosso populário musical vinha dos negros, que só obtiveram a abolição da escravatura em 1888, o público musical das sociedades de concertos olhavam com certo desprezo tudo o que pudesse proceder do povo" (Mariz 93).

Sin embargo, el surgimiento de la *samba* en el escenario nacional –que, hasta 1920, tenía que disfrazarse bajo el título de "tangos" para poder ser lanzados y aceptados socialmente– estimulaba una idea desarrollada durante el periodo de modernización de que la democratización artística –y especialmente de los ritmos– promovía encuentros de clase y étnicos.

La desjerarquización que sugería la *samba* era similar a la masificación de las danzas populares que fomentaba el *son*, desde su llegada del Oriente a La Habana.

Asimismo, la pionera integración del folklore indígena y negro por Villa-Lobos en la música de cámara brasileña dialogaba con la entrada de "lo popular con cara propia" en las obras de Roldán y García Caturla, que habían incorporado personajes, temas y, sobre todo, instrumentos y ritmos afrocubanos en la música erudita de Cuba.

Polirritmos sociales

Inmerso en esta coyuntura, la perspectiva de Mário de Andrade se distinguía de presentada en los demás estudios musicológicos. Esto porque, desprendido de los orígenes, mezclaba indistintamente en el *Ensaio*: 1) la heterogeneidad del *popular*io como criterio de composición de la música nacional; 2) el análisis de obras de distintas épocas y tendencias artísticas; 3) una firme defensa del compromiso social del arte.

Al abordar de cerca estos problemas, el principio general de su proyecto –la búsqueda del "arte nacional" que "ya estaba hecho en la inconsciencia del pueblo"– empezaba a ganar cuerpo en el debate específico del hecho sonoro y a descubrir una serie de posicionamientos políticos.

Sobre la importante cuestión del "ritmo", Mário de Andrade polemizaba con el "preconcepto" de la síncopa reconociendo que, sin necesidad de contradecir la noción tradicional proveniente de los diccionarios: "O que a gente carece verificar é que êsse conceito muitas feitas não corresponde aos movimentos ritmicos nossos a que chamamos de síncopa" (*Ensaio* 30).

La pregunta sobre la variación premeditada entre tiempos fuertes y débiles en las modificaciones rítmicas del *popular*io brasileño apuntaba al cuestionamiento de la influencia portuguesa en la música nacional: "Me parece possivel afirmar que se deu um conflito grande entre as nossas tendencias e a ritmica já organizada e quadrada que Portugal trouxe da civilização europea para cá" (30).

En contraste con el sistema de notación musical portugués, Andrade indicaba la presencia de una rítmica prosódica entre los amerindios y africanos que coincidían, en muchas manifestaciones, con la rítmica discursiva del canto gregoriano: "As frases musicais dos indigenas de beiramar conservadas por Lery num tempo em que a rítmica medida inda não estaba arraigada no espirito europeu, sob o ponto-de-vista ritmico são verdeiras frases de cantochão onde até as *distinções* aparecem" (30).

A partir de esta premisa, que recuperaba la importancia de una rítmica fraseológica entre los indígenas y de la expresión de frases compuestas por una repetición sistemática de un sólo valor de tiempo muy breve (semicorchea) en lundús y batuques africanos, Andrade sustentaba un argumento clave de su teorización musical:

> Ora êsses processos de rítmica oratoria, desprovista de valores de tempo musical constratavam com a música portuguesa afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu. Se deu pois na música brasileira um conflito entre a ritmica diretamente musical dos portugueses e a prosódica das músicas amerindias, tambem constante nos africanos aqui. E a gente pode mesmo afirmar que uma ritmica mais livre, sem medição isolada musical era mais da nossa tendencia, como provam tantos documentos já perfeitamente brasileiros que exponho em seguida a êste *Ensaio*.[47] Muitos dos cocos, desafíos, martelos, toadas, embora se sujeitando á quadratura melódica funcionam como verdadeiros recitativos (31).

La referencia al canto gregoriano confirmaba que Mário de Andrade no buscaba ni purismo ni autenticidad en los géneros populares. Por el contrario, indicaba su voluntad de observar la adaptación "brasileña" de influencias dispares y

[47] Los documentos que "expone enseguida al *Ensaio*" constituyen la segunda parte del libro en esta 3ª edición: "Exposição das melodias populares". El recitativo es una especie de declamación rítmica en que el canto no está sujeto al compás.

cómo se transformaban aspectos generales de la música en elementos específicos de una sonoridad con elementos de identificación común.

Persiguiendo este propósito, el análisis detallado de los procedimientos populares indicaba, como punto de partida, el reconocimiento de la multiplicidad y constancia de las sutilezas rítmicas.

Refutando la idea de que estas riquezas eran apenas los equívocos de un conflicto (entre el material escrito y ejecutado), se reconocía un particular modo de expresión musical: "O brasileiro se acomodando com os elementos estranhos e se ageitando dentro das proprias tendencias adquiriu um geito fantasista de ritmar. Fez do ritmo uma coisa mais variada mais livre e sobretudo um elemento de expressão racial" (32).

Debido a este "método" no era posible circunscribir las improvisiones populares a la función rupturista de la síncopa –más importada de Portugal que de África. En otra dirección, la fantasía ejecutante señalaba la presencia de ritmos libres praticados por "quem aceita as determinações fisiologicas de arsis e tesis porêm ignora (ou infringe propositalmente) a doutrina dinamica falsa do compasso" (33-34).

El reconocimiento de los "ritmos libres" implicaba liberar la variación del compás sonoro de una normatividad musical e incitaba a considerar "los errores" como un proceso de la música brasileña, "já perfeitamente tradicionalisado e não ocasional" (34).

Simultáneamente, la subestimación de la categoría "compaso" conllevaba aceptar procedimientos nacidos de la fatiga de los cantadores, una acentuación concomitante a los pasos de los danzarinos y una tendencia general de seguir libremente en la condición de que "dê certo no fim" (36).

Esta singular teoría también inducía a un posicionamiento contundente sobre las correspondencias entre la música brasileña y el patrón musical europeo:

> O cantador aceita a medida ritmica justa sob todos os pontos-de-vista a que a gente chama de *Tempo* mas despreza a medida injusta (puro preconceito teórico as mais das vezes) chamada *compasso*.[48] E pela adição de *tempos*, talequal fizeram os gregos na maravilhosa criação ritmica deles, e não por subdivisão que nem fizeram os europeus ocidentais com o compasso, o cantador vai seguindo livremente, inventando movimentos esencialmente melódicos (alguns antiprosodicos até) sem nenhum dos elementos dinamogenicos da síncopa e só aparentemente sincopados, até que num certo ponto (no geral fim da estrofe ou refrão) coincide de novo com o metro (no sentido grego da palabra) que para êle *não provêm duma teorisação mas é de esencia puramente fisiológica. Coreográfica até*. (36, énfasis añadido)

Frente a esta "riqueza, con posibilidades enormes de aprovechamiento", Mário de Andrade aconsejaba que:

---

[48] En el *Dicionário Musical Brasileiro* aparecen las siguientes definiciones: "Compasso (s.m.) - 1. Agrupamento de unidades rítmicas organizado mediante um numeral disposto em forma de fração. O número superior (numerador) indica quantidade, e o denominador, a qualidade. Assim, um compasso de dois por quatro (2/4) significa que dentro dele estão reunidos dois tempos de semínima, ou seja, duas semimínimas ou equivalente. Os compassos são delimitados por barras de divisão.
2. A compasso (loc.s.) - Vagarento. 'As advertências de Coelho sobre a interpretação dos Tentos constituem uma fonte autorizada para nos regularmos: 'Que a grosa da mão esquerda e direita toda há de ser igual, de modo, que não soe uma tecla mais que outra e dar-se-á igualdade às mínimas, colcheias e semicolcheias. O quarto aviso que, o que se houver de tanger, se tanja algum tanto devagar, e não com pressa, mas muito a compasso, assim de grosa como de outra solfa, porque desta maneira o que se tirar parecerá melhor.'' (Kastner, S. *Música hispânica*, 1936: 19).
3. Bater o compasso de - coincidir, concordar, ser igual. '(…) este coração que bate a compasso do vosso.' (Alencar, J. *As minas de prata*, v.2, 1926: 283).
4. Estar em *compasso de espera* - estar aguardando.
5. Fazer tudo *por compasso* - ser muito minuncioso. (Costa, F. Vocabulário analógico, 1933: 94). V.tb.:367,197, p.71, p.129." (150)
Durante la explicación musical del término se aprecia cómo Mário de Andrade da relieve al aspecto formalista de la medida del "compasso", enfatizando las divisiones e simetrías (entre las partes) que conlleva su uso.

> Si o compositor brasileiro pode empregar a síncopa, constancia nossa, pode principalmente empregar movimentos melodicos aparentemente sincopados, porêm desprovistos de acento, respeitosos da prosodia ou musicalmente fantasistas, livres de remeleixo maxixeiro, movimientos enfim inteiramente pra fora do compasso ou do ritmo que a peça vai. (37)

Estos "ingeniosos" efectos también podían, "a semejanza de lo que pasaba en el popular, tornarse maravillosamente expresivos y bonitos", dependiendo de "lo que el compositor tenía para contar" (37).

Por todo esto, desde la perspectiva de Andrade no era importante discutir la síncopa en su noción tradicional o tal cual escrita en la música popular impresa ya que, de formación inconsciente y/o fruto de improvisaciones impredecibles, estos procedimientos revelaban su grandeza cuando, de manera siempre dinámica, aparecían en la ejecución.

La controversia de la síncopa como una "obligatoriedad de la música brasileña" ganaba relevancia a principios del siglo XX, cuando la samba iba ocupando cada vez más espacio por su calidad atribuida de evocar una democratización de los ritmos populares y promover la convivencia entre distintas clases sociales.

En Cuba, la oposición de Carpentier a la función de los areítos indígenas y a la influencia del guajiro blanco intensificaba los debates artísticos en un ambiente social marcado por un racismo extremo en que aún era posible, en 1912, una masacre como la que había exterminado al Partido Independiente de Color.[49]

[49] Más allá de la significativa pérdida humana de la "Guerra de 1912" es relevante el singular y posterior tratamiento histórico que obtuvo este episodio. En un prólogo a la reedición del clásico *Los independientes de color. Historia del Partido Independiente de Color* de Serafín Portuondo Linares, el historiador Fernando Martínez Heredia destaca cómo la memoria histórica oficial desechó esta mal llamada "guerra" al olvido. De acuerdo con su argumento, la omisión no sólo atendía a los intereses de las clases dominantes y de los grupos políticos del país, sino también advertía que los sectores sociales que han vivido por prolongado tiempo en condiciones de opresión extremas aprendieron a incluir entre las condiciones de su ascenso social el olvido de las condiciones y marcas de una vida anterior: "Esa construcción del olvido tiene siempre una historia particular. Por ser sensible al tema de la esclavitud

Desde una atenta discusión sobre el procedimiento sonoro, Mário de Andrade y Alejo Carpentier manifestaban que sus esfuerzos no se limitaban a promover un nuevo género de la música popular[50] a la categoría de objeto estético nacional.

Llevando a cabo amplias disputas culturales, apostaban a la importancia del polirritmo y suscitaban la pregunta sobre la capacidad de los factores de procedencia africana de cohesionar todos los demás parámetros de la sonoridad nacional en Cuba y Brasil.[51]

La persistente búsqueda de una identificación nacionalista se volcaba hacia la contribución artística de las intermigraciones sonoras, la pluralidad del canto y, sobre todo, el papel determinante de los *modos rítmicos de hacer*.

Aunque reconociendo elementos erráticos de lo popular como decisivos para la conformación de la cultura nacional, los singulares intentos de Andrade y Carpentier, cargados de objetivo político, tropezaban en la doble narrativa de la nación que siempre escava unidad en la heterogenidad cultural.[52]

---

en Cuba, y por mi pasión por la historia, desde muy temprano en mi vida me intrigó la escasez de condenas y acusaciones, e incluso de menciones a esa institución por parte de personas con ascendencia africana. Después me di cuenta de que aquella indignidad inabarcable arrojaba una sombra sobre los no blancos, que era más bien un estigma que un instrumento de reclamación de restituciones o derechos. Resultaba así un vehículo de autosubestimación, el recordatorio de una llegada tarde al idioma, a la libertad personal, a la adultez legal, a la virtud, a ser respetable" (14).

[50] Leonardo Acosta evita una lectura cronológica o una división genérica de la música popular y subraya las raíces comunes, *panafrocaribeñas*, de esta conformación musical, operación que también imposibilita atribuir a uno u otro país la invención exclusiva de de nuevos ritmos: "Sucede que el son, el danzón y la rumba son los tres pilares históricos de nuestra América popular bailable, de los cuales (y sus combinaciones) surgen diversas variantes, subgéneros, híbridos, estilos y hasta corrientes y modalidades «intergenéricas» como el mambo, el danzonete, el «danzón de nuevo ritmo», la guaracha-son, el bolero-son y hasta la salsa o la timba, por sólo citar algunos. Siempre se consideró a aquellas manifestaciones raigales como «géneros» o «modalidades» de nuestra música popular –aunque hoy algunos musicólogos comienzan a cuestionar también el concepto mismo de género como veremos–." (*Otra visión* 39)

[51] Brouwer se refiere a las característicasde lo cubano que predominaba en el pasado: "Dos siglos caracterizados por un rasgo étnico unificador han dado una raíz bicéfala innegable. En el principio fueron lo negro africano y lo blanco español; resultado: lo cubano. Por supuesto que el análisis no puede ser tan simplista. Viene ahora una enumeración que nos ha definido" (12). Entre las características determinantes destaca: "5. La unión del ritmo y el instrumento de todas las demás formas instrumentales cubanas. Mediante el factor rítmico de procedencia y rasgos africanos (que sobreviven hasta hoy) se cohesionan todos los demás parámetros de la música" (14).

[52] Jürgen Habermas discute la yuxtaposición entre un sentido estático y transcendente de la historia y una performatividad dinámica y presente que da lugar tanto a la consolidación como a la

No obstante, sobrevalorando la ejecución, la forma-contenido de sus programas iba engendrando caminos imprevistos en la exploración de la cubanidad y brasilidad músico-cultural. Poco a poco la supuesta cohesión iba cediendo lugar a mezclas impensadas tanto en *La música en Cuba* como en el *Ensaio sobre a música brasileira*.

2.3 El son, la samba y los avatares del "espirítu nacional"

Muchas orquestas de son debieron su fama
al hecho de que "tocaban distinto".

Alejo Carpentier, *La música en Cuba*

O samba é o pai do prazer
O samba é o filho da dor
O grande poder transformador

Caetano Veloso, *Desde que o samba é samba*

A través del *son* se realizaban varias mediaciones: entre lo español y lo africano, entre lo universal y lo local, además de promoverse un decisivo puente entre lo erudito y lo popular y de fomentarse el tránsito entre el salón, el teatro, las calles y los primeros medios de difusión sonora masiva como la radio que se propagaba por las capitales modernizadas de América Latina.

Por reunir esta serie de características, el examen de calidades musicales del "ritmo nacional" de Cuba –llevado a cabo tanto por legos como especialistas– se

---

transformación –siempre tendenciosa– de las diversas formas de realización de una "cultura nacional". Esta combinación temporal engendra una *narratividad* de la nación y asegura el carácter unilateral y selectivo implícito en todo lenguaje como procedimiento: "Para poder dar forma y servir de soporte a una identidad colectiva, el plexo de la vida lingüístico-cultural ha de ser hecho presente en unos términos capaces de fundar sentido. Y solo la construcción narrativa de un acontecer histórico dotado de un sentido cortado al talle del propio colectivo puede suministrar perspectivas de futuro orientadoras de la acción y cubrir la necesidad de afirmación y autoconfirmación" (91). Paralelamente, si la voluntad de unidad de la nación parece inquebrantable, al analizar la trayectoria del concepto de cultura, Raymond Williams indica que este se encuentra en el centro mismo de la mayor parte de la práctica y del pensamiento moderno, y encarna los problemas y contradicciones a través de los cuales se ha ido desarrollando. Sobre estas paradojas, destaca el énfasis puesto por Johann Gottfried Herder en el autodesarrollo histórico de la humanidad que, por su complejidad, no podía ser reducido a la evolución de un principio singular y abstracto como la "razón" y que era, además, demasiado variable para ser restringido a un desarrollo progresivo unilineal, que culminaría en la "civilización europea": "Era necesario, argüía, hablar de 'culturas' más que de 'cultura', tanto como aceptar su variabilidad así como en el seno de cualquier cultura reconocer la complejidad y variabilidad de las fuerzas que la conforman. […] La idea de un proceso social fundamental que configura 'modos de vida' específicos y distintos es el origen efectivo del sentido social *comparativo* de 'cultura' y sus ahora necesarias 'culturas plurales' (28).

satura de una serie de interpretaciones subjetivas, como la atribución al son de una nueva energía democrática, de indudable penetración popular y capaz de inaugurar un nuevo ambiente sonoro extensivo a toda la isla.

A esta opinión mayoritaria pertenece Cristóbal Díaz Ayala, quien asegura su potencial sonoro, muy superior al del precedente danzón:

> […] en 1920 se produce en La Habana una conmoción; la invade el son; a los acentos cadenciosos del danzón, ya tocado por la charanga francesa, con predominio de violines y maderas, con su percutiva moderada, el son irrumpe bronco, ante el danzón saliente, es música cantada, coreada; ante el danzón de pasos apolíneos, medidos, es danza de movimiento dionisíaco, proteica en sus variaciones; hay una línea melódica que son los cantantes y varias líneas rítmico-melódicas, que se entrecruzan, se persiguen, se encuentran y se separan; es un nuevo contrapunto que hacen las claves con los bongoses, con la botijuela, con la marímbula y con las maracas; el son además crece espontáneo, no requiere atriles ni asientos, como la música sosegada del danzón; se puede tocar dondequiera (*Música cubana* 113-14).

En el mismo sentido, María Teresa Linares y Faustino Núñez destacan las particularidades que distinguen el son de los demás géneros populares:

> En una fecha imprecisa del siglo XIX, se produce una síntesis cubana de elementos de estilo procedentes de nuestras raíces formadoras. La estructura melódica se integraba al ritmo oratorio del octosílabo, lo que también era un rasgo o elemento de estilo hispánico presente en otros géneros cubanos ya conocidos, como el punto, sin embargo, en esta síntesis van a operar con mayor fuerza, motivos arpegiados instrumentales que tienen un marcado estilo percusivo de origen africano (*La música entre Cuba y España* 146).

Reforzando este punto de vista, Olavo Alén Rodríguez asegura que: "Durante el siglo XX se ha conformado el *son* como el complejo genérico más importante de la música bailable. Hecho éste que se define por su proyección a prácticamente todas las esferas sociales o funcionales de la actividad musical cubana" (39).

Asimismo, Reinaldo Cedeño Pineda y Michel Damián Suárez defienden:

> Cuando en Europa, África, Asia o en el propio continente americano, los bailadores descubren el son, parecen experimentar una provocativa sensación corporal, que más allá de idiosincrasias, aptitudes y lenguas, penetra por las venas de la gente. El son, ese género bailable marcado por el bajo, el *tres* y la clave, no se detuvo. Casi podría decirse que relevó al danzón en el espectro musical. Para muchos, debe hablarse propiamente de un «complejo del son», capaz de agrupar a todos los ritmos paralelos a este, que aun cuando tengan otras denominaciones, entroncan perfectamente con él (105).

En su relevante estudio sobre "música y descolonización" Leonardo Acosta especula sobre la disyuntiva de determinar cuál es la corriente principal de la música popular cubana (dejando aparte la canción):

> ¿Qué partido hemos de tomar entre el **son**, el **danzón** y la **rumba**?
>
> Adelantando una opinión muy personal –y con ciertas reservas– me inclino a considerar el **son** como la expresión más acabada de nuestra música popular. Dicho en otra forma, el **son** contiene más que ningún otro género lo esencial de nuestra música y constituye un verdadero producto de síntesis, que a su vez ha evolucionado sin cesar y se ha decantado, a la vez que enriqueciéndose progresivamente. Según palabras de Odilio Urfé, "el **son** cubano es la síntesis más decantada y original realizada por nuestro pueblo y sus músicos más

> representativos, sobre la base del caudaloso fondo integrado por las transculturaciones españolas y africanas" (207).

Paralelamente, en Brasil, la *samba* surgía como un ritmo capaz de atender a las expectativas de identificación nacional a través de la música. En este marco, en el reciente *Dicionário da historia social do samba* (2015) Nei Lopes pondera que, aunque constituya el principal fenómeno cultural brasileño surgido en el siglo XX –una forma de arte tomada y sentida como definidora de la identidad nacional–, es relativamente escasa la bibliografía sobre la samba urbana carioca.

En el claro intento de superar este vacío, el *Dicionário* ofrece una síntesis de los desplazamientos pioneros del influyente ritmo:

> Antes de seu objeto ser visto e definido como gênero de música popular "cultivada conscientemente", segundo as palabras de J. R. Tinhorão (1991: 122), a designação "samba" se aplicava a qualquer estribilho batucado de feição africana. De origens diversas, esses refrões ou coros vinham da Bahia, das fazendas do Sudeste, do agreste nordestino, etc. E eram difundidos principalmente a partir de comunidades como a da "Pequena África" carioca. Até que, em 1916, o violinista e compositor Ernesto dos Santos, o Donga, declarou na Biblioteca Nacional a autoria da obra literomusical "Pelo telefone", tipificando-a como "samba carnavalesco", para ser lançada no carnaval do ano seguinte. Mesmo assim, nessa primeira década do século XX e até a seguinte, em termos formais, o repertório do nascente gênero pouco se distinguia daquele do lundu e do maxixe, popularizados, como gêneros de canção e dança, pelo teatro, antes de tudo. Mas, por força de sua relação com a música carnavalesca de cortejo, como antes foi a marcha, o samba foi, nas décadas seguintes, assumindo características mais definidas. Assim, aos

> poucos ganhou em cadência, rítmica, melodia, harmonia e letra, bem como em diversidade estilística. E isso certamente pela atração que exerceu sobre compositores profissionais dos ambientes do rádio e da industria fonográfica, recém-constituídos (11).

Así como ocurría con el análisis del son, eran evidentes los intercambios que se establecían entre los "nuevos patrones"[53] de la expresividad musical y las condiciones sociales de su desarrollo y difusión.

Depuraciones de lo popular-masivo

En este sentido, si en Cuba la conformación de los grupos soneros fue de fundamental importancia para su aprovechamiento comercial, en el caso brasileño, se enfatizaba, desde la musicología, la dialéctica entre el origen difuso de la samba (desde el punto de vista musical y de clase) y las presiones de una nueva configuración del mercado sonoro en que la radio y los sistemas de grabación cumplieron un papel determinante.

Tinhorão enfatiza los dos aspectos. Primero, la heterogeneidad cultural que convergía en la capital del país en aquella época:

> Reunidos, na qualidade de trabalhadores livres, para a aventura nova da vida urbana na grande cidade de mais de quinhentos mil habitantes na década de 1890, tais contingentes egressos do mundo rural tinham tendência a agrupar-se em núcleos de vizinhos segundo a origen regional: pernambucanos, sergipanos, alagoanos e, logo, em maior número baianos. A consequência cultural da coexistencia de tais comunidades regionais ia ser a tentativa de estender suas afinidades de origen às formas de diversão, o que transformaria a

[53] En *La música y el pueblo* María Teresa Linares insiste en la importancia de la conformación de los grupos soneros, en especial, del Sexteto Habanero. Díaz de Ayala concuerda con la posición de Linares: "El son es proteico. Desde sus humildes orígenes a mediados del pasado siglo con un tres y algún rústico instrumento percusivo, repitiendo dos versos hasta el infinito, había pasado a principios del siglo al formato del sexteto con cuartetas más elaboradas" (*Cuando salí* 126).

> cidade do Rio de Janeiro de fins do século XIX e inícios do século XX num verdadeiro laboratorio de experiências fragmentadas de usos e costumes de origem rural (209).

Fruto de estas mixturas, las marchas carnavalescas del periodo todavía eran muy similares a las fiestas de reyes del norte y nordeste del país, lo que incitaba una constante lucha de imposición de "orden" contra el "caos".

La división de los "antiguos ranchos dos baianos" en numerosos grupos carnavalescos metaforizaba la nítida segregación de clase que se establecía entre negros, blancos y mestizos más pobres, distribuidos caóticamente en centenares de cordones por toda la ciudad y la elite de este mismo sector social (que había conquistado pequeñas posiciones como funcionarios públicos y en actividades especializadas) en ranchos bien disciplinados que desfilaban entre los aplausos del gran público (217).

Gracias a estos enfrentamientos, una coexistencia entre la constante represión a las agrupaciones más pobres[54] y la difusión comercial de los ritmos ya producidos para la producción en disco –que desde su primera fase, entre 1917 y 1927, estaban musicalmente orientados por una voluntad de depuración– definía el proceso de consolidación de la samba.

Sobre el mismo tema, Tinhorão resalta que, como estos ritmos conservaban la marca sonora de su parentesco con las "sambas do partido alto dos baianos" cuya origen rural remitía a los "recôncavos":

> Foi então preciso que uma nova geração de talentos, já agora saídos das camadas baixas cariocas igualmente herdeiras de uma tradição local de sambas de roda à base de estribilhos (muitos deles com experiência carnavalesca em

[54] "Segundo depoimento unánime dos velhos foliões das classes mais baixas das primeiras décadas do século XX, a norma policial comum era a repressão contra seus grupos, inclusive em suas reuniões de caráter religioso" (Tinhorão 217).

> ranchos de bairros), fizesse sua entrada no cenário da criação popular no Rio de Janeiro com a contribuição definitiva para a carreira comercial do gênero: o samba batucado e marchado do Estácio (229).

Como asegura Marcos Napolitano, en el dilema de la samba –que contenía, por un lado, una vivencia colectiva, comunitaria y un atavismo étnico cuyo origen se encontraba en la experiencia de la "senzala" y por otro se proyectaba sobre la modernidad urbana y la sociedad capitalista– la grabación en disco no significó apenas la creación de una forma musical: "mas também um fenômeno social que envolve, ao mesmo tempo, a individualização da figura do autor, a circulação da obra criada em meio social amplo, por meios mecánicos" (21-22).

Fruto de esta dinámica, las combinaciones de géneros y formas musicales de la samba eran gradualmente seleccionadas y entretejidas en su transformación de "um evento da cultura popular afro-brasileira ou um gênero musical entre otros" a la significación "da própria ideia de brasilidade" (Napolitano 23).

En Cuba, simultáneamente, los musicólogos consideraban que los desplazamientos espaciales y las consiguientes modificaciones del son contribuían a su legitimación como nuevo género popular-masivo.

De acuerdo con esta lectura, su forma clásica –de un baile sencillo basado en un esquema fijo por el coro y un motivo improvisado, variante por un solista– iba tomando un carácter diferente: "Igual que su antecedente campesino se ejecutaba con pocos instrumentos, fundamentalmente el *tres* –guitarra encordada en tres partes de cuerdas, afinadas por octavas– un *bongó*, una *botijuela* o una *marímbula* haciendo el bajo, y unas claves, que llevaban el equilibrio rítmico manejadas por el cantante solista" (*La música y el pueblo* 107).

Acompañando los cambios que se debían, principalmente, a su tránsito del Oriente a La Habana iniciado en 1909 (Orejuela 25), el primer grupo *Típico Oriental*, aumentado con una guitarra y maracas, se convirtió, en la segunda década del siglo XX, en el *Sexteto Habanero*.

El impacto de esta nueva configuración es fundamental una vez que la nueva sonoridad asegurada por los conjuntos con la percutiente resonancia del tres y el bongó produce "esquemas rítmicos virtuosistas" y revoluciona la música de salón.

Siendo así, si como baile rural de pareja enlazada, el son –a semejanza de algunas danzas anteriores– había sido rechazado en algunas esferas, en su nueva forma fue asimilado por las grandes mayorías, lo que estimuló la aparición de numerosos conjuntos: *Sexteto de Boloña*, *Estudiantina oriental*, *Sexteto de Occidente*, *Sexteto de Enriso* (*La música y el pueblo* 110).

Por otro lado, si en su "época dorada" el son experimentaba una amplia difusión nacional e internacional a través de la industria discográfica[55] y de la radio, también persistía el interrogante sobre su origen "de barracón", "marginal" y "negro".

Una vez más: pasado-presente de las renovaciones estéticas

El complejo proceso de afianzamiento de los géneros populares de identificación nacional en Cuba y Brasil también alude al conflicto secular y siempre variable entre regionalismo y modernización en correspondencia con las observaciones de Ángel Rama:

[55] En relación a este fenómeno, el caso del famoso "Mamá son de la loma" del Trío Matamoros es paradigmático. En 1923, antes de la conformación del renombrado trío –denominado primero Oriental, luego Matamoros– en 1925, el traslado de Miguel Matamoros de Santiago a La Habana en 1922 motivó el registro de la canción por 3 sellos discográficos, en tres formatos diferentes: "Mamá son de la loma" por el sello Columbia con el Dúo Pablito y Luna, grabado el 9 de julio de 1923; "Al son de la loma" por el sello Víctor con el Cuarteto Cruz, el tres de Septiembre de 1923; "Al son de la loma" por el sello Brunswick, con el Trío Villalón, el 26 de septiembre de 1923. Además de esta repercusión nacional, dos años después de conformada la agrupación musical con Siro Rodríguez y Rafael Cueto, el viaje de Miguel Matamoros a Nueva York difunde, internacionalmente, el éxito del grupo.

> Los equívocos del dualismo modernidad/tradición no son mayores que los antiguos ni mezclan menos virtudes y perjuicios. Sin embargo ninguno se repite estrictamente, ni hay modo de que ningún contemporáneo pueda asumir siempre el mismo puesto en las diversas dicotomías, pues lo peculiar es el desplazamiento: la religión, que pertenecía al beligerante impacto externo, pasó a ocupar la defensa del campo interno desde el siglo XIX, oponiéndose a las ideologías que entonces visualizó como "foráneas"; lo mismo puede decirse del liberalismo a sólo dos siglos de su incorporación. La reaparición de los dualismos se hace sobre nuevos niveles de desarrollo en cada uno de los campos: en los internos se registra una acumulación de potencialidad idiosincrática y en los externos una intensificación expansiva de sociedades que han alcanzado una alta tecnología (*Transculturación* 72).

Asimismo, como indica Raymond Williams, una imbricación entre los tiempos de la renovación estética y del "arte folklórico de los pueblos marginales" incidía en la radical "negación del pasado" motivada por los vanguardismos:

> El arte visto como primitivo o exótico pero creativamente poderoso –ya ahora, dentro de un imperialismo desarrollado, accesible de fuentes mucho más amplias, en Asia y África– se considera en varios movimientos diferentes, dentro de esta turbulenta gama creativa, no sólo como ejemplar sino como formas que pueden entrelazarse con lo conscientemente moderno. Estas apelaciones al "Otro" –en realidad, artes altamente desarrolladas en sus propios lugares– se combinan con una asociación subyacente de lo "primitivo" y lo "inconsciente" (*La política* 76).

2.4 "Tu vientre sabe más que tu cabeza"[56]: con-vivencias del folklore y modalidades de improvisación

Você que lê e não sabe
Você que reza e não crê
Você que entra e não cabe
Você vai ter que viver
Na tonga da mironga do kabuletê
Na tonga da mironga do kabuletê

A tonga da mironga do kabuletê, Vinícius de Moraes y Toquinho

Desde un contexto de intensa dialéctica entre las pautas cosmopolitas de la renovación estética y la revalorización de manifestaciones "folklóricas" locales, el *Ensaio sobre a música brasileira* y *La música en Cuba* impulsaban un peculiar intercambio entre lo popular y lo erudito.

A favor de ciertos *modos musicales de hacer* se reconsideraba la contribución de la llamada "música culta" para que su función "meramente artística" se trasmutase en una genuina forma de identificación que, proveniente de su propio medio, era irremediablente "nacionalista".

Asimismo, la conexión con "lo popular" buscaba redireccionar los objetivos de la música en pro del colectivo social. Sin embargo, en contraste con el proceso de depuración del son y de la samba, los programas de Alejo Carpentier y Mário de Andrade dispersaban más que circunscribían las estrategias de composición sonora y, extensivamente, las características del nacionalismo porque luchaban.

Apoyada en algunos movimientos centrales, como la rescritura de una genealogía de las tradiciones musicales del Caribe, la historia de *La música en Cuba* trazaba nuevos recorridos, rescatando la trayectoria de aventureros estratégicamente seleccionados, el papel pionero de la controversial partitura del *Son de la Ma'Teodora* y promoviendo un discurso sobre la importancia del son que sigue vigente hasta hoy.

[56] Verso de Nicolás Guillén en el poema "Madrigal", de *Sóngoro cosongo*: "Tu vientre sabe más que tu cabeza/ y tanto como tus muslos. / Ésa/ es la fuerte gracia negra/ de tu cuerpo desnudo./ Signo de selva el tuyo,/ con tus collares rojos,/ tus brazaletes de oro curvo,/ y ese caimán oscuro/ nadando en el Zambeze de tus ojos" (17).

No obstante, no era tan fácil sustentar que el desarrollo de la cultura cubana desde el periodo colonial se sustentaba en un proceso en que el "calco del romance extremeño" con una letra que "se ajusta al clásico octasílabo" constituían una órbita sonora en base a la cual se habían añadido rasgueos de inspiración africana y que, sintéticamente, los dos "elementos puestos en presencia" habían originado el "acento criollo" (*La música* 30).

Curiosamente, uno de los factores que contradecía esta simplificación se registraba en la propia historia de Carpentier, dado que la inclusión del negro conllevaba considerar un mundo sonoro impredecible.

Impredecible musicalidad de los cuerpos bailables

Para comenzar, rastrear la presencia africana en Cuba requería verificar el itinerario de los bailes realizados, desde muy temprano, en las zonas geográficas que habían vivido intermigraciones rítmicas.

En este sentido, en *La música en Cuba* se recuperaban diversas descripciones de estas danzas promovidas desde los siglos XVII y XVIII. A pesar de la evaluación negativa atribuida a estos bailes en las actas de la Santa Inquisición y los relatos de los padres Labat y Moreau de Saint-Mery[57] revisados por Carpentier, también sobresalía de estos pasajes cómo "el hecho musical" ya no era obra de un individuo, sino que se relacionaba con una serie de circunstancias sociales.

[57] Una reciente investigación sobre la música tropical colombiana registra cómo se mantienen algunas directrices de los debates sobre el nacionalismo musical, incluyendo un sentido trashistórico de la "lascividad" de los géneros populares: "The central concern of this book is how and why during the middle decades of the twentieth century certain musical styles, originally "folkloric" and confined to the Caribbean coastal region of the country, a region relatively marginal and rather "black" in the national frame, became the Colombian music which was most successful commercially in the country and the best known internationally –despite its apparent incompatibility with the dominant version of national identity and despite the initial resistance of some sectors of the population which saw the music as vulgar, common, and sexually licentious" (Wade 2).

Con la ayuda de este elemento, se empezaba a trazar una vasta red de desplazamientos rítmicos desde Argentina hasta Nueva Orleáns, con énfasis en las islas caribeñas como Martinica, Santo Domingo, Puerto Rico y Cuba:

> Bajo veinte nombres habría de conocerse, en el continente americano, danzas que eran en suma –tal vez con muy ligeras variantes– lo que hoy se conoce por rumbas. Danzas sexuales, de pareja desenlazada, con gestos e intenciones siempre idénticos, que extendían sus raíces hasta ciertos bailes rituales de África. Danzas que en España e Italia se llamarían generalmente zarabandas, y que motivaron la furia de los espíritus austeros, antes de perder su primitivismo, para pasar a los salones e inscribirse en la cultura coreográfica europea del siglo XVIII (46).

También se aludía, remitiendo al ensayo *La clave xilofónica de la música cubana* (1935) de Fernando Ortiz, a la importancia de La Habana como un centro donde los cantos, bailes y músicas que iban y venían de Andalucía, América y África "se fundían todos con mayor calor y más policromas irisaciones" (*La música* 47).

A pesar de remarcar el protagonismo de Cuba en estos procesos, el relato de Ortiz también sugería un constante fluir de los intercambios culturales, desviándose de la idea de un origen dominante y estable. En este ambiente popular habanero de fines del siglo XVII e inicios del XVIII, aparecía el negro como una nueva fuerza material y de "espíritu":

> La Habana, capital marina de las Américas, y Sevilla, que lo fue de los pueblos de Iberia, cambiaron año tras año, por tres siglos, sus naves, sus gentes, sus riquezas, sus costumbres, y con ellas sus pícaros y sus picardías y todos los placeres de sus almas recocijadas, dadas al goce de vivir la belleza terrenal y humana que les cupo en suerte […] Pero otra raza vertió sus

> pasiones, goces y artes, del calor de las selvas ecuatoriales, en los hervideros de Sevilla y de La Habana. Para una y otra orilla blanca del Atlántico se sacaron de las entrañas del África, también durante centurias, caudalosos raudales de fuerza muscular y de impetuosidad espiritual, que fueron dando aquí o allá más ardimiento a los ánimos y resquemor a las carnes (47).

En consonancia con la perspectiva de Ortiz, Carpentier resaltaba el protagonismo del negro para la constitución de los movimientos y gestualidades dinámicas propias de estos bailes, revelando el acúmulo cultural de esta tradición. Paralelamente, delineaba una participación decisiva de lo africano en la transformación de los géneros populares.

Al analizar las modificaciones de la contradanza, Carpentier regresaba al intinerario de las intermigraciones rítmicas recuperando la entrada del cinquillo en canciones "folkóricas" argentinas, dominicanas, puertorriqueñas, haitianas y, por supuesto, cubanas.

Su presencia en toda América Latina y el Caribe, además de asegurar el valor sonoro de esta célula rítmica fundamental, descubría los sentidos políticos de su integración:

> El cinquillo es evidentemente de origen africano. Tiene la regularidad rítmica, la simetría de ciertas percusiones rituales del vodú. Su difusión y persistencia se observan en las regiones de América donde el negro constituyó mayoría o estrato importante de la población. Acompañaba el baile de *La resbalosa* en Argentina, cuando era todavía danza de «negros y zambos». Es un ritmo fundamental en Santo Domingo y Puerto Rico. Es la base del merengue haitiano. La colocación peculiar de las dos corcheas a ambos lados de la barra del compás se halla en las percusiones del *radá* (Haití) y aparece, incluso, en

> ciertos ritmos batás de Cuba. Su migración interamericana sigue, en suma, la de todas las danzas africanoides bailadas en el continente (*La música* 88).

En Cuba, el cinquillo era la base del *Cocoyé* (o *Cocuyé*) –un "verdadero canto nacional" que convertía el mismo en "una obsesión" – que se constituía por una serie de coplas en las que ocho de los compases provenían de este ritmo.

Si en su "función meramente percutiva", el modo rítmico "reflejaba su existencia más primitiva", como verificaba Carpentier con la transcripción textual de su musicalidad, el cinquillo también motivaba el primer intento de llevar al negro a la "música seria" –que volvería a ocurrir con las obras de Roldán y García Caturla.

El "Cocoyé" oriental y las disputas sobre su proceso de composición evidenciaban las tensiones entre los sentidos de centro y periferia de La Habana y Santiago de Cuba y, principalmente, una revisión de los patrones y jerarquías de la materia musical:

> Al ser introducido en la isla, el cinquillo se hizo uno con la contradanza oriental. Las orquestras de baile se apoderaron de él para salpimentar sus ejecuciones. Todo un repertorio santiaguero, que incluía *La Santa Taé, La francesita de Boza,* y otros muchos éxitos del día, presentan la misma característica. Pero –caso curioso– el cinquillo tardó más de cincuenta años en llegar a La Habana. Manuel Saumell, que sabía todo lo que podía saberse en materia de contradanzas, no parece haber sospechado su existencia. […] Esto demuestra –y habremos de volver sobre este punto– que las modificaciones de géneros europeos por obra de ritmos africanoides, se operaba en la isla al calor de *modalidades de interpretación* –modalidades que no pasaban al papel sino al cabo de cierto tiempo, como ocurre con el estilo de ciertos pianistas de jazz, pero pronto creaban hábitos perdurables (89).

Invirtiendo la lógica de que el modelo (escrito) es prerequisito de una realización musical, los modos sonoros provenientes de África hacían ver la relevancia del dispositivo (vivo) de la ejecución.

Entrelazada a condiciones históricas, económicas y sociales muy amplias, la improvisación, el recurso fundamental de los géneros populares y de las modalidades de intepretación que Carpentier defendía enérgicamente, era inseperable de la vivencia de los colectivos negros.

Reconociendo esta realidad, se subrayaba, en *La música en Cuba*, cómo la profesión de músico, considerada peligrosamente insegura, estaba socialmente destinada a una mayoría "de color".

Concentrada númericamente en la ocupación –debido también a los vetos raciales a carreras como la judicatura, la medicina, la eclisiástica y a los mejores puestos administrativos que seguían operando hasta medidos del siglo XIX–, la población negra en Cuba tampoco podía aspirar a los altos puestos del oficio, dado que lugares como la Catedral de La Habana exigían un expediente de "limpieza de sangre" antes de aceptar sus integrantes.

Gracias a estas circunstancias, el baile continuaba siendo el lugar privilegiado para la re-creación de nuevos modos de hacer música:

> ¿Qué camino quedaba, pues, al músico negro, cuando una compañía teatral, de tránsito, no solicitaba sus servicios? El baile. El baile, que los criollos de principios del siglo XIX alentaban con increíble constancia, por constituir su diversión preferida. El baile, donde se volcaban danzas españolas, francesas y mestizas, para dar origen a los giros y ritmos nuevos, que acabarían por dar un carácter peculiar a la música de la isla (*La música* 93).

No solo modos rítmicos sino también formas de resistencia simbólica proliferaban en conjunto con el teatro bufo cubano que, al dar cabida a los géneros musicales de la isla, "hablaba y cantaba en negro". De acuerdo con Carpentier, en la atmósfera escénica de fines del siglo XIX ya aparecían los personajes que más tarde serían protagonistas de la poesía afrocubana del siglo XX (156-57).

Participando de la definición de los primeros géneros populares de alcance nacional –la contradanza y el danzón– y componente decisivo de la trayectoria del teatro bufo –con la introducción de poéticas y gestualidades–, las modalidades de improvisación provenientes de los bailes "negros" también mediaban las obras de grandes compositores nacionales.

De acuerdo con el argumento de Carpentier, el teatro, que por su vinculación con el pueblo había sido palco de diversos enfrentamientos políticos,[58] y donde la rumba ya cumplía el papel de desenlazar los espectáculos, estimulaba la difusión de formas musicales heterogéneas:

> El papel desempeñado por los bufos en la evolución de la música popular cubana fue considerable. Gracias a ellos, todos los tipos de canciones y bailes urbanos y campesinos fueron sacados a la luz, difundidos y mezclados. Las exigencias de la escena diversificaron géneros nacidos de un mismo tronco. Lo negro cobró definitivamente vigencia. [El Teatro] Alhambra fue, durante treinta y cinco años, un verdadero conservatorio de ritmos nacionales, donde

[58] De acuerdo con Carpentier: "Mientras muchos autores de contradanzas, halagados por los salones, dedicaban sus obras a las autoridades del gobierno colonial, a los Voluntarios, o a ilustres señoras condesas que alentaban la represión, los bufos se mostraban cada vez más audaces en sus sátiras al régimen imperante. […] El teatro popular cubano tuvo su más perfecta expresión en el repertorio del Teatro Alhambra, que por espacio de treinta y cinco años se mantuvo en continua actividad. […] Una campaña electoral, una crisis de gabinete, un suceso policíaco, la campaña del Rif o la guerra europea inspiraban zarzuelas escritas a vuela pluma, que constituían un espectáculo delicioso" (*La música* 169). Asimismo, el teatro bufo mantenía la difusión de la cultura afrocubana en momentos de tensión política: "Como los libretos exigían gran movilidad, pues presentaban los ambientes más diversos, [Anckerman, director de la orquesta] no vacilaba en recurrir a lo afrocubano. Así, cuando las comparsas fueron prohibidas en 1913, muchos de sus cantos pasaron al repertorio del Alhambra" (170).

> mucho aprendieron los que estaban más cerca de Saumell y de Cervantes, que de Espadero (170).

Al mismo tiempo, si los modos de hacer de la cultura negra influenciaban positivamente la producción de los "verdaderos" padres del nacionalismo musical, sus recursos sonoros siempre aparecían vinculados a las "especulaciones ingeniosas con el ritmo" en constraste con las dificultades de aprehensión melódica: "No se tiene todavía una idea muy clara de lo que puede ser la melodía africana. Y ello, por una razón poderosa: sólo un estudio detenido del folklore negro de Cuba, realizado con método, lograría definir exactamente sus distintas raíces y procedencia, así como el grado de conservación y edulcoración de los cantos originales" (158).

En este sentido, Carpentier sustentaba que en el siglo XIX nadie "se preocupó nunca por diferenciar un himno lucumí de una invocación ñáñiga" y tampoco se prestaba gran interés a la supervivencia de ritos ancestrales. Luego de asistir a una fiesta de santería en la barriada de Regla, volvería a repetir, sobre los cantos que respondían a usos y emociones muy diversos: "Inútil sería insistir sobre la riqueza sonora de esos tipos de folklore" (200-01).

Esas afirmaciones demuestran que, en el discurso del escritor cubano, la expansión del "hecho musical" a lo bailable, escénico, ritualístico y poético desde el entrecruzamiento con condiciones de posibilidad económicas, sociales y políticas del "universo negro" también implicaba reactivar la división ritmo-melodía, de importancia fundamental para la "evolución" de la música promovida por el occidente europeo.

Al asumir esta dicotomía, como metáfora del dualismo entre la música popular y la erudita en los términos discutidos por Leo Brouwer, se buscaba en el son una

respuesta al protagonismo negro, re-organizando su lugar en los decisivos procesos de re-creación musical.

En este sentido, a pesar de compartir un origen difuso con la contrazanda y el danzón y de realizar una trayectoria absolutamente popular, en el son no se reconocían los patrones sonoros de los remotos cantos negros, sino el conocido modelo del romance español:

> Si observamos cuán lejos se sitúa la canción de la Ma'Teodora, con su melodía de romance, su metro castellano, su 6 por 8, de lo que hoy puede llamarse son (no ocurre así con el danzón, fiel a una línea evolutiva), deduciremos que fue durante mucho tiempo un sonar de voces e instrumentos. Comenzó a cobrar su perfil definido con la llegada de los negros franceses a Santiago. Su desarrollo –en ambientes esencialmente populares– fue paralelo al de la contradanza (*La música* 163).

Desde esta perspectiva, el "descubrimiento" de la percusión afrocubana que pretendía superar su aislamiento en los barracones y cuarterías de barrio y revelar "recursos expresivos" que alcanzaban "una categoría de valor universal", seguía relegando los negros a la función de "elementos productores de ritmos" (165).

No obstante, de esta dialéctica también emergían reflexiones enigmáticas sobre las aproximaciones entre lo sonoro y la vida, como en las significativas observaciones de Émile Vuillermoz recuperadas en *La música en Cuba*:

> Con cualquier objeto los largos dedos secos [del negro de Cuba] hallan el medio de producir sonidos inesperados, discretos o violentos, tajantes o sordos, suaves o crueles. La madera, el metal, el barro cocido, la piel reseca, le brindan una gama inagotable de timbres sabrosos, de los cuales extrae una verdadera orquestación de ruidos. Los cubanos han descubierto,

> especialmente, una cierta calidad de madera que produce el sonido claro y metálico de un yunque [las claves]. Con ello obtienen unas notas que tienen la pureza luminosa y melancólica del canto nocturno del sapo. Añadid a esto una serie de cuchicheos misteriosos, producidos por fricciones, zumbidos, percusiones, choques de la palma de la mano o de las falanges sobre diminutos timbales, roces de una varilla sobre calabazas huecas, y el palpitar sedeño que producen centenares de perdigones [son piedrecitas o semillas] en una fruta seca. Se obtiene con esto una orquestación muy cercana a la vida, que parece ser el consentimiento universal de las cosas al ritmo de la danza. Decidme: ¿qué valor tienen nuestros timbales, nuestras panderetas, nuestro triángulo, nuestros platillos y nuestras cajas, ante una batería cubana, tan llena de matices, tan poética, con sus zumbidos embrujadores, sus caricias de seda herida y su pequeño yunque de plata […]" (165-66).

Corroborando este punto de vista, Carpentier volcaba sus atenciones a la forma excepcional de tocar que inauguraba el manejo de los instrumentos y en especial de la batería del son.

Compartiendo con los cantos negros funciones y sensibilidades diversas, la percusión afrocubana también conducía los rituales de iniciación, fiestas sincrético-religiosas, el desarrollo de los cantos y rumbas en el teatro y participaba de variadas prácticas musicales que se realizaban en los salones y en las calles.

Profusa como la gama de manifestaciones bailables que atendían a la voluntad del "simple placer de mover el cuerpo dentro de un baño de ritmos"[59] (*La música*

[59] Sobre la decisiva participación del baile en la música popular caribeña, Ángel G. Quintero Rivera sostiene que, mientras entre los siglos XVII y XVIII fue generándose en la musicalidad de la modernidad occidental "una gradual absorción del ritmo por la métrica […], llegando a subordinarse la rítmica a la métrica (Acosta 1982: 236-37)"; en las músicas "mulatas", por el contrario, sobre cada *clave* se elaboraron (y continúan elaborándose) numerosos ritmos distintos y combinaciones polirrítmicas que caracterizan los diversos géneros que conforman una tradición musical. Al observar

166), la vivencia sonora de negra discolocaba las segregaciones melódico-rítmicas y estimulaba otras aperturas.

Siendo así, aunque no haya constituido el foco de la historia delineada por Carpentier –más preocupado en encontrar un "patrón" inventivo de la música popular cubana y proyectar su influencia "universal" – *La música en Cuba* diseminaba, con la revolución del sentido de polirritmia, una pluralidad de tiempos de vivencia, no sólo musicales.

Desmesuradas, las nuevas categorías rítmicas –las frases rítmicas del son– transmitían una compleja idea de que, dentro de un *tempo* general, era posible la vida autónoma de cada elemento percutivo gracias a la fantasía del ejecutante.

Gracias a esta combinación de factores, la aproximación discursiva de Carpentier al "ritmo nacional de Cuba" exponía una paradoja.

Por un lado, su historia circunscribía la conformación de la música cubana a los límites del concepto de transculturación, interpretado como la solución a los conflictos culturales. Por otro, sostenía que los imprevisibles movimientos del son,

---

cómo la elaboración rítmica alcanza mayor protagonismo en determinadas músicas, Quintero Rivera indica su conexión con el desarrollo de los bailes, desde una profunda significación: "Si el baile es, entre otras cosas, una forma de expresar con el cuerpo la relación entre el tiempo y el espacio (Royce 1977: 3), en la medida que se manifiesta como encadenamientos de movimientos en los cuales se producen figuras o configuraciones expresivas (no una mera multiplicación de reacciones corporales inmediatas, aisladas, a particulares sonidos), entraña interrelaciones más estrechas con las dimensiones sucesiva y diacrónica del tiempo en la música, es decir, el ritmo, que con la dimensión sincrónica de las escalas y la expresión melódica. Precisamente las formas de música en las cuales el elemento rítmico reviste un mayor protagonismo son, por lo general, aquellas más claramente inseparables de su expresión social espacial bailable" (77). En su investigación, Quintero Rivera cuestiona los sentidos comunes occidentalistas de la función de lo bailable y la persistente afirmación de su lascividad también encarnada en los conflictos campo/ciudad: "[…] el intento citadino de distinguir la *voluntad humana* ciudadana (la civilización) del mundo rural concebido como el reino de las *leyes* de la naturaleza (la «barbarie») fue generando un ascetismo en el Occidente del temprano cristianismo que no podemos obviar: 'Sexuality and poverty gravitated together […] Both spoke of a universal vulnerability of the body […] The universal risk of sexual desire admitted no pocket of civil tolerance […] Joined in a common sense of sexual shame […] bodies at risk gnawed by bite of famine and distitution, and subtly ravaged by the common catastrophe of lust (Brown 1988: cap.15, 316-17)' (Quintero Rivera 77-78). Asimismo, destaca que, a diferencia de las tensiones entre lo femenino-masculino constitutivas de las escalas occidentales, de su "alfabeto" melódico-armónico, que se expresan sobretodo en la sincronía del sentimiento romántico: "[…] las músicas «mulatas», que son por lo general tanto cantables como bailabes, entretejen ambas esferas de las relaciones de género: lo romántico y lo erótico aparecen entrelazados en una dimensión emocional en la cual cuerpo y cultura no se anteponen, sino que se fecundan mutuamente" (78).

inseparables de los tiempos resistentes de la vida negra, eran imposibles de contener y sintetizar.

Indeterminaciones productivas de los ritmos libres

Paralelamente, en el *Ensaio sobre a música brasileira* Mário de Andrade insistía en la indeterminación de los caracteres de la musicalidad nacional: "Era fatal: Os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela" (13).

En su programa, más que recordar los elementos "extraños" –amerindio, negro, portugués, hispanoamericano e inclusive del jazz– que ya aparecía mezclados en la música brasileña, Andrade invitaba pensar cómo todas estas influencias llegaban al pueblo "con originalidad y tonalidad racial" (24).

La propia concepción de lo étnico era singular en el argumento del *Ensaio*. Para Andrade, la noción no se refería, como en su uso recurrente, a las raíces anteriores sino a una racialidad brasileña que solo surgía con el nacimiento de la República y la autopercepción (de "las gentes"). Asimismo, el programa musical ponía en marcha nuevas lecturas de la "universalidad cultural" y remarcaba la importancia de un nacionalismo distinto.

Reforzando la recalcada idea de que, desde lo local, es posible lograr un alcance más amplio, Andrade afirmaba que si el artista era parte del 99 por ciento de los que no son genios, debía, con más razón, hacer arte nacional: "Porquê incorporando-se á escola italiana o francesa será apenas mais um na fornada ao passo que na escola iniciante será benemerito e necessario" (19).

A pesar de reconocer la contribución de los "genios artísticos" y de "no tener la mínima ideia de rechazar los derechos a la expresión individual" (43), su lucha contra el individualismo en el arte era tenaz, lo que contribuía a situar la difusa creación "folklórica" en el centro de sus atenciones:

> O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquissimo, demostra as fontes donde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Si exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenomeno falso e falsificador. E sobretudo fácilmente fatigante. Si unilateral, o artista vira antinacional: faz música amerindia, africana, portuga ou europea. Não faz música brasileira não (29).

Una simbiosis de fuentes y la ausencia de dominantes en el proceso de composición también justificaban el rechazo al imperativo de la síncopa, sobre todo de la que aparecía registrada en transcripciones musicales:

> Si a música artística se confinar ás manifestações restritas da síncopa do popularío impresso […] teremos una pobreza abominável. Abominável porquê se esteriotipa logo, cai no fácil, no conhecido e no excessivo característico. Sincopas assim podem ser gostosas um tempo, e podem ser necesarias para unanimisar o remeleixo corporal dos dançadores mas, ver os intervalos aumentados arabes, ver o instrumento regional, ver a harmonisação de Grieg: se banalisam com facilidade pela propia circunstancia de ser características por demais. E com a a banalidade a fadiga vem (38).

Ignorando lo que "estaba grafado en el popularío impreso" y respetando la "formación insconsciente" de los procedimientos claves de la música popular, el compositor podía reflexionar sobre el movimiento sincopado "tal como é realizado na execução" y aprovecharlo en su máximo desarrollo: "O compositor tem pra empregar não só o sincopado rico que o popularío fornece como pode tirar ilações disso. E nesse caso a síncopa do povo se tornará uma fonte de riqueza" (37).

De acuerdo con Andrade, la observación minuciosa de los abundantes documentos folklóricos en que –como atestigua la segunda parte de su programa– no aparece "ni sombra de sincopado" expandía las posibilidades de re-invención de la música popular.

Persiguiendo este objetivo sugería superar la restricción al binario simple y empezar a aplicar los binarios compuestos (influencia portuguesa que permanecía en la música nordestina), el quaternario gaúcho de los vals mazurcas (que remitían a danzas polonesas en tres tiempos) o de las modinhas (de Rio de Janeiro): "É na rítmica destas manifestações principalmente que a gente encontra a base nacional por onde variar os metros" (39).

Por otra parte, enfatizando que los problemas de métrica no eran esenciales, insistía en que "a propria invenção mais livre do criador individual lhe dará quando sair do característico popular a variedade métrica que o popularío não fornece" (39).

Al contradecir estas influencias hegemónicas, el discurso del *Ensaio* establecía una importante diferencia con los debates populistas sobre la "miscigenación" brasileña que en estos años entrelazaban el aprovechamiento comercial de la cultura "mulata" con la depuración de importantes tradiciones africanas.[60]

Esta serie de posicionamientos estético-políticos también motivaban discrepancias frente al enfoque dominante de la musicología occidental[61] y

[60] Sobre la trayectoria de "lo negro" en Brasil, Lilia Moritz Schwarcz recuerda su centralidad para la conformación de un campo cultural. En una reciente investigación, *Nem preto nem branco, muito pelo contrário. Cor e raça na sociabilidade brasileira* (2102), rescata el largo recorrido del racismo –asociado a diversas formas de diferenciación entre el "yo" y "el otro" desde los relatos de la conquista– y discute el movimiento de *estetización* de la democracia racial promovido en la primera mitad del siglo XX.

[61] La perspectiva de Leonardo Acosta promueve el cuestionamiento de una historia de la música desde el modelo occidentalista: objeta las divisiones entre "música seria" y "música popular" y, asimismo, el encasillamiento genérico de las formas musicales que suelen mezclar géneros y estilos. En este sentido, Acosta discute el mito de la historia del occidente europeo –general y musical– que pretende afirmar su universalidad. Su reinterpretación revela cómo los patrones aribitrarios de la "música culta europea" relega todo lo que se aparta de su expresión al orden de lo extraño y excepcional –incluso designa como "primitivo" aquello que se separa de las pautas de lo civilizado o "es producto de una

manifestaban que la aproximación al material popular o folklórico no era reduccionista.

Como parte de un complejo argumento, uno de los fundamentos teóricos del programa del *Ensaio*, la hipótesis sobre el valor intelectual directo de la palabra en contraste con el poder "misterioso" y "sugestivo" de la música, avalaba la habilidad del *populario* de conjugar la función comunicativa y fisiopsíquica a través de lo sonoro:

> Ora o quê a música popular faz dêsses valores e poderes? É sempre fortemente dinamogenica. É de dinamogenia[62] sempre agradavel porquê resulta diretamente, sem nenhum individualismo exclusivista, de necesidades gerais humanas inconscientes. E é sempre expressiva porquê nasce de necesidades essenciais, por assim dizer, interessadas do ser e vai sendo gradativamente despojada de arestas individualistas dela á medida que se torna de todos e anónima (42).

Apoyado en una distinción básica entre "lo musical" y "lo verbal" y en la defensa de que la música superaba –sinestésicamente– voluntades de la conciencia

---

aberración": "Paradójicamente, el caso aislado, raro, único en la historia de la música –entendida como historia de la música en todos los continentes– es precisamente el de la música occidental, y no porque sea intrínsecamente superior, sino porque es básicamente, otra cosa. Aquí fracasan criterios como el de **progreso**, perfectamente aplicables a la ciencia, la tecnología o el desarrollo social, pero que pueden conducir a malentendidos cuando se intenta trasladarlos mecánicamente al terreno estético" (*Música y desconolización* 14). Al deconstruir la idea de que la música de otras regiones, como la oriental o africana son atrasadas o bárbaras, Acosta contribuye a desautorizar categorizaciones del arte que encubren estrategias políticas y económicas hegemónicas. Simultáneamente, señala que las dicotomías entre música culta, popular y folklórica son típicas de la cultura occidental mientras, en otras, operan diferenciaciones entre música religiosa, profana y cortesana o la expresión musical atiende mayormente a una función –ritual, festiva, bélica, patonímica, teatral, etc. Al poner en jaque el valor de estas divisiones, el musicólogo asegura que, desde las antiguas culturas de carácter estático, estas separaciones ya implicaban una progresiva división de la sociedad en clases sociales. Esta concepción materialista-histórica le ayuda a re-discutir las clasificaciones musicales –con foco en el problema de la explotación comercial del arte– y le permite relacionar el debate sobre las técnicas musicales –tonalidad, armonía, modulación, contrapunto, timbres vocales, ritmo, métrica y notación– con situaciones sociales específicas y, particularmente, con la política del colonialismo musical.

[62] "Dinamogenia: Exaltação funcional de um órgão, sob o influxo de uma excitação" (*Dicionário priberam*).

"que las palabras bautizan" (40), este razonamiento sustentaba una de las más persistentes preocupaciones intelectuales de Mário de Andrade.

No obstante, en contraste con el pesimismo que transmitían las paradojales polifonías poéticas de la *Paulicéia Desvairada* y las fracasadas peripecias de *Macunaíma* en su rapsodia, en el *Ensaio* –uno de sus escritos más optimistas y entusiastas– se proyectaba en la música popular una capacidad inmanente de desvanecer estas fronteras:

> E como o povo é insconsciente, é fatalisado, não pode errar e por isso não confunde umas artes com as outras, a música popular jamais não é expressão das palavras. Nasce sempre de estados fisiopsiquicos gerais de que apenas *tambem* as palavras nascem. E por isso em vez de ser expressiva momento por momento, a música popular cria ambientes gerais, scientificiamente exatos, resultantes fisiológicas da graça ou da comodidade, da alegria ou da tristura. É isso que o compositor tem de fazer tambem (41-42).

Para Andrade, si era imposible que la música "contara el verso", una aproximación sonora a lo poético facilitaba una "ambientación musical" del oyente "de forma a permitir pela sugestão da dinamogenia uma perceptilidade mais vivida, mais geral, mais fisiopsiquica do poema" (42).

Estas estrategias viscerales de composición señalaban la necesidad de ir más allá de la libertad individual de creación, aconsejando al músico a exceder reglas estrechas y fórmulas preconcebidas. En el mismo sentido, Andrade criticaba la convicción de los artistas de investigar sistemáticamente la cultura europea e identificarse menos con formas nacionales concretas que con abstractos valores "universales":

> O dilema em que se sentem os compositores brasileiros vem duma falha de cultura, duma fatalidade de educação e duma ignorancia estética. A falha de cultura consiste na desproporção de interesse que temos pela coisa estrangeira e pela coisa nacional. Essa desproporção nos permite sentir na permanencia do nosso ser mediocridades como Leoncavallo, Massenet ou Max Reger ao passo que uma voz de congo ou de catira[63] é um acaso dentro de nós. A fatalidade de educação consiste no estudo necesario e quotidiano dos grandes genios e da cultura europea. Isso faz com que a gente adquira as normas desta e os geitos daqueles. E a ignorancia estética é que faz a gente imaginar num dilema que na realidade não existe, é uma simples manifestação de vaidade individualista[64] (42-43).

---

[63] "Catira ou cateretê é uma dança do folclore brasileiro em que o ritmo musical é marcado pela batida dos pés e mãos dos dançarinos. De origem híbrida, com influências indígenas, africanas e europeias, a catira (ou 'o catira') tem suas raízes em Góias, norte de Minas e interior de São Paulo. A coreografia é executada na maioria das vezes por homens (boiadeiros e lavradores) e pode ser formada por seis a dez componentes e mais uma dupla de violeiros, que tocam e cantam a moda. É uma dança típica do interior do Brasil, principalmente na área de influência da cultura caipira. A coreografia da catira é quase sempre fixa, havendo poucas variações de uma região para outra. Normalmente é apresentada com dois violeiros" (parr. 2).

[64] "O problema da sinceridade em arte eu já discuti uma feita em artiguete de jornal (Diário Nacional, «Angelo Guido», S. Paulo, 10- XI,1927). Confesso que o considero perfeitamente desimportante. Mas o artista afeiçoado pela tradição e cultura (que não dependeram da escolha dele e vêm dos professores e do ramerrão didático) adquiriu um jeito natural de escrever e de compor. E depois não quer mudar esse jeito porque é sincero... Isso é bobagem. A sinceridade em arte já principia por ser um problema discutibilíssimo porém mesmo que não fosse, o nosso caso continua desimportante. Além da sinceridade do jeito, existe a inteligência que atinge convicções novas. Além da sinceridade do hábito existe a sinceridade intelectual. Desde que a gente chega a uma convicção nova, dá um exemplo nobre de sinceridade, contrariando o hábito, o jeito já adquirido para respeitar a convicção nova. O indivíduo que está convicto de que o Brasil pode e deve ter música própria, deve de seguir essa convicção muito embora ela contrarie aquele hábito antigo pelo qual o indivíduo inventava temas e músicas via Leoncavallo - Massenet - Reger. E isso nem é tão difícil como parece. Com poucos anos de trabalho literário de alguns os poetas novos aparecendo trazem agora um cunho inconfundível de Brasil na poesia deles. Outro dia um músico ainda estudante me falava na dificuldade vasta que sentia em continuar o estudo da fuga porque por ter escrito umas poucas obras brasileiras já se acostumara tanto que tudo lhe saía brasileiro da invenção. Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, têm de passar por três fases: 1a fase da tese nacional; 2 a fase do sentimento nacional; 3 a fase da inconsciência nacional. Só nesta última, a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem. Não é nosso caso ainda. Muitos de nós já estamos sentindo brasileiramente, não tem dúvida, porém o nosso coração se dispersa, nossa cultura nos atraiçoa, nosso jeito nos enfraquece. Mas é nobilíssimo, demonstra organização, demonstra caráter, o que põe a vontade como sentinela da raça e não deixa entrar o que é prejudicial. É masculino a gente se sacrificar por uma coisa prática, verdadeira, de que beneficiarão os que vierem depois" (*Ensaio* 43, nota del autor).

En alternativa a esta actitud artística, Andrade explicaba su propuesta de empleo de la melódica popular:

> Si de fato o compositor se serve duma melodia ou dum motivo folclorico a obra dele deixa de ser individualistamente expressiva como base de inspiração. E fica o mesmo si o compositor deliberadamente amolda a invenção aos processos populares nacionais. Isso não tem dúvida. Porém a base de inspiração tem valor mínimo ou nenhum diante da obra completa. Basta ver certas harmonisações artísticas de cantos populares (44).

Aun sobre la melodía, recomendaba observar las singularidades útiles para "nacionalizar la invención": "As fórmulas melódicas são mais dificieis de especificar que as ritmicas ou harmonicas não tem dúvida. Mas existem porêm e não é possível mais imaginar um compositor que não seja um erudito da arte dele" (44).

Como ejemplo citaba el caso de los Chôros para conjuntos instrumentales de cámara de Heitor Villa-Lobos y aseguraba que "[…] todos são verdadeiros mosaicos de constancias y elementos melodicos brasileiros" (49).

Con todas esas políticas se deconstruía la idea de modelos musicales preexistente –incluyendo el rupturista de la síncopa. En su lugar, se evocaban procedimientos impensados como la adición de *tempos* de la rítmica griega (en oposición a las subvisiones europeas) y se aseguraba a la ejecución un espacio privilegiado de saber, apoyado en el sentido dinamógeno y coreográfico de la música.

Desde esta perspectiva, el *Ensaio* insistía en la importancia de los ritmos libres:

> São movimentos livres determinados pela fadiga. São movimentos livres *desenvolvidos* da fadiga. São movimentos livres especificos da moleza da prosodia brasileira. São movimentos livres não acentuados. São movimentos

> livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosodica. Nada têm com o conceito tradicional da síncopa e com o efeito contratempado dela. Criam um compromisso subtil entre o recitativo e o canto estrófico. São movimentos livres que tornaram-se especificos da música nacional (36).

Sin embargo, así como el punto de vista de Alejo Carpentier circunscribía el aporte negro al factor ritmo, era problemática la creencia de Mário de Andrade en el valor "inconsciente y anónimo" del material folklórico.

De-limitaciones folklóricas

Como discute Roman Jakobson sobre las especificidades de esta denominación establecida para fines pedagógicos, una pieza solo es apreciada como "folklórica" cuando ha sido aceptada por una comunidad y las formas que se perpetuan tienen un carácter funcional para un grupo social dado.

Al presuponer un colectivo particular que la acoja y sancione, la existencia de una obra folklórica pone en marcha una especie de censura preventiva que también indica que un "hecho folklórico" no se ocupa de los momentos anteriores a su concepción ni de su vida embrionaria sino del "nacimiento del acontecimiento" como tal y de su destino ulterior (8-11).

Al llamar la atención para el proceso de recorte y pre-selección constitutivo a estos materiales, Jakobson resalta la necesidad de revisar la sobrestimación romántica de la autonomía genética de la "espontaneidad" del folklore. En este sentido, la interrogación acerca de las fuentes de estas obras se despliega, por esencia, "más allá de las fronteras de la folklorística" (15).

Al mismo tiempo, la investigación sobre los orígenes heterogéneos del folklore sólo llega a ser accesible a la interpretación científica si se considera desde el punto de vista del sistema al que se incorpora –el folklórico en este caso.

Prolongando una contradicción intrínseca a su propio método, la indefinición de la naturaleza de las fuentes (que son siempre extrafolklóricas) refuerza la presencia del préstamo y la transformación del material tomado (de otros campos del conocimiento) como el único recurso para su configuración (15).

Asimismo, el argumento crítico de Jakobson indica que el conjunto de relaciones específicas de un determinado contexto de realización define lo que "puede ser folklore". En este sentido, advierte percibir los márgenes de las formas de apropiación de los contenidos modificados, problema que se refiere a los intercambios y fronteras con otros campos, como la literatura.

En diálogo con la teorización del *Ensaio,* observa que la transformación de una obra perteneciente al denominado "arte monumental" en "lo primitivo" proviene de un acto creador: "La creación se manifiesta aquí tanto en la elección de la obra tomada como en su disposición ante otros hábitos y exigencias. Las formas literarias fijas, pasadas al folklore, se convierten en material sometido a modificación" (16).

Teniendo en cuenta este puento de vista, es notable cómo, aunque desde una indiferenciación entre los recursos y materiales de "lo folkórico" y de "lo musical", el *Ensaio* diseminaba una importante revalorización de las aperturas y asistematicidades de los modos populares de hacer de música que se distinguía radicalmente del poderoso movimiento de instrumentalización del folklore a favor de los propósitos del nacionalismo.

Sobre el tema, el antropólogo Renato Ortiz analiza el espacio social sagrado del candomblé –que posibilita la encarnación de la memoria colectiva africana en

determinados enclaves de la sociedad brasileña– y algunas fiestas populares –como reisados, congadas y folias de reis– vivenciadas en regiones del interior de Brasil.

Señalando, en ambos casos, un proceso dinámico de rememorización y una constante transformación de la tradición, defiende una relación dialéctica entre memoria colectiva y sincretismo (131-34).

En correspondencia con la perspectiva de Jakobson, Ortiz observa que la memoria de un hecho folklórico se encarna en el grupo social que la soporta –"[...] este saber popular não existe fora das pessoas, mas entre elas" (134) – y asegura que su permanencia se da a través de la vivencia.

Esta necesidad de escenificación, que singulariza y distingue la memoria colectiva, también la diferencia de un "hecho" nacional que siempre se refiere a "una historia" que transciende los sujetos de una comunidad y no se materializa inmediatamente en la cotidianidad de la misma:

> [...] o que caracteriza a memória nacional é precisamente o fato dela não ser propriedade particularizada de nenhum grupo social, ela se define como um universal que se impõe a todos os grupos. Contrariamente à memória coletiva, ela não possui uma existência concreta, mas virtual, por isso não pode se manifestar imediatamente enquanto vivência (136).

Siendo así, lo nacional no puede constituirse como prolongación de los valores populares ya que se realiza, necesariamente, como un discurso de segundo orden, de significación ideológica:

> A ideologia se define assim como uma concepção de mundo orgânica da sociedade como um todo (ou visando a totalidade) e como tal age como elemento de cimentação da diferenciação social. Dentro dessa perspectiva, o problema não seria tanto o de contrapor uma sociedade dinâmica e outra

estática, mas sim historicidades que se constituem de formas diversas (136-37).

Debido a este constraste fundamental, el intento de transportar el folklore a dos espacios incongruentes de realización –del arte musical y del nacionalismo– se constituye como un ejercicio intelectual marcado por la contradicción.

Aun así, sería simplificador reducir la perspectiva de Mário de Andrade a un apelo romántico del folklore rural,[65] así como no percibir cómo Alejo Carpentier expandía los sentidos de lo rítmico, más allá de las batallas por la renovación estética.

Expansiones polirrítmicas

Participando de enérgicas disputas por la transformación de las formas artísticas nacionales, los programas del *Ensaio sobre a música brasileira* y de *La música en Cuba* sobrepasaban este propósito.

---

[65] Sobre la polémica entre campo/ciudad y su repercusión en la música, llama la atención el posicionamiento crítico de José Miguel Wisnik que defiende: "É mais do que sabida a ligação que os compositores nacionalistas brasileiros tiveram com o *popular*: Villa-Lobos, Mignone, Lorenzo Fernandez, Carmago Guarnieri, Luciano Gallet, para citar alguns, usaram fartamente o material 'folclórico' na composição de suas peças, e é esse uso que marca o perfil característico tão reconhecível na música de todos eles. Mas o que pouco se fala é que o povo homenageado e imaginado por esses músicos, o povo bom-rústico-ingênuo do folclore, difere drasticamente de um outro que desponta como anti-modelo: as massas urbanas, cuja presença democrático-anárquica no espaço da cidade (nos carnavais, nas greves, no todo-dia das ruas), espalhada pelos gramafones e rádios através do índice do samba em expansão, provoca estranheza e desconforto. 'Nosso populário sonoro honra a nacionalidade', dizia Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), referindo-se às virtudes 'autóctones' e 'tradicionalmente nacionais' da música rural. Essa raiz, que serviria de base à pesquisa da expressão artística brasileira, deveria ser cuidadosamente separada da 'influencia deletéria do urbanismo', com sua tendência à degradação popularesca e à influência estrangeira" ("Getúlio da paixão" 131). A pesar de ponderar, en una nota explicativa, que el pensamiento de Andrade no era esquemático, se percibe la definición de lo folklórico como "pueblo bien rústico e ingenuo" así como una sobrestimación del rechazo andradino a "lo urbano" y "la influencia extranjera". En desacuerdo con esta perspectiva, consideramos que la discusión del *Ensaio* no apunta a una pureza de orígenes. Tal como hemos ido desarrollando sobre el ritmo en forma exhaustiva, este programa insistía tanto en la capacidad de invención de los cantos populares del Nordeste como de la ejecución de los maxixes (de Rio de Janeiro), "piezas soberbias, la melodia se transfigurando al ritmo nuevo" (*Ensaio* 23). La diferenciación establecida por Wisnik entre las "viejas" fuentes folklóricas (rurales) y las "nuevas" configuraciones de la samba (urbana) contrasta con la información que recogemos de diversos investigadores de la música sobre el origen rural de la samba, lo que corrobora la imposibilidad de una distinción estricta entre "géneros" en el desarrollo de la música popular. Wisnik ya alimentaba, desde este escrito, una sobrestimación del "valor revolucionario de la síncopa", lectura que hace evidente en un reciente artículo, en que asegura que, en el ejercicio musical de los grupos "marginales", *en la investidura sincopada de los sonidos en una corporalidad diferenciada*, se "despuntan los trazos, reprimidos y atrayentes, incisivos y no expresamente articulados, de fuerzas sociales virtualmente subversivas, por menos que una revolución estuviera en el horizonte histórico lineal inmediato" ("Notas sobre música" 158, énfasis añadido).

En este sentido, más allá de malogradas fórmulas culturales, la *epifanía del son* impulsaba insospechadas experiencias perceptivas:

> En cierta oportunidad, en una fiesta de santería dada en la barriada de Regla, les oímos tocar una «marcha» y un llanto de considerable duración, que eran verdaderas piezas, completas, equilibradas, hechas sobre el desarrollo, dentro del *tempo*, de células rítmicas fundamentales. Pero debe señalarse que, en muchos casos, ese toque fundamental cobra la amplitud de un *modo rítmico*. En efecto: ¿cómo vamos a hablar de ritmo, propiamente dicho, cuando nos encontramos con una verdadera frase, compuesta de valores y de grupos de valores, cuya anotación excede el límite de varios compases, antes de adquirir una función rítmica por proceso de repetición? Cuando eso se produce –y es frecuente– estamos en presencia de un modo rítmico con acentos propios que nada tienen que ver con nuestras nociones habituales del tiempo fuerte y del tiempo débil. El tocador acentúa tal o cual nota, no por razones de tipo escansional, sino porque así lo exige «la expresión tradicional» de un modo rítmico producido. ¡No por mera casualidad los negros suelen decir que «hacen hablar los tambores»!... (*La música* 200).

Desprovisto de sus nociones habituales de tiempo fuerte y tiempo débil el narrador no contaba con otro recurso que entregarse a los "desconcertantes efectos de movimiento" y "de palpitación interior" que se desprendían de la marcha simultánea de varios modos rítmicos.

Asumiendo, como de Andrade, que la musicalidad popular tenía el poder de engendrar relaciones sugerentes y misteriosas, Carpentier también llamaba la atención para la independencia de planos de los "modos rítmicos" –principal herramienta sonora del son– que no solo dotaba los tambores de una locución melódica sino que

también favorecían "una remota idea del embrujo producido por ciertas expresiones de la percusión batá!..." (200).

Durante la narración del ritual de santería en Regla, la imposibilidad de explicar lo sonoro se combinaba con una forma heterogénea de concibir la tradición y el propio hecho musical, yuxtaponiendo la experiencia con "la música" con un cierto modo literario de contar la historia.

Al constatar su propia incapacidad de describir y reconocer los poderes imprevistos que se asomaban, Carpentier revelaba el hallazgo de producir una singular imbricación entre su vivencia y una forma narrativa de enunciación.

Al abandonar los intentos de representación y entregarse a los modos rítmicos –imposibles de entender desde una razón músico-cultural de occidente– se proliferaban *nuevas formas*, a despecho de las interpretaciones hegemónicas.

En correspondencia con esa indefinición de la polirritmia, capaz de ampliar sus posibilidades y de relevar la importancia de *los procesos* de hacer musical, en el *Dicionário musical brasileiro* Andrade promovía una distinción definitiva de la "síncopa americana" y de su "carácter indivisible".

Revisitando el argumento de que desde sus remotos viajes los navíos portugueses habían transportado la síncopa, reparaba:

> Porém o importante e nisso me parece que está a participação decisiva do africano na rítmica brasileira é que em geral, na infinita maioria dos casos, ou totalidade mesmo a síncopa portuga aparece na melodia como é comum em Bach por exemplo e em geral na música européia, isto é, não é propriamente a síncopa, como nós os americanos a empregavam, com personalidade insubdivisível (475).

Explicando que "a síncopa portuga" no era más que la suma de dos semicorcheas centrales del grupo cuaternario de cuatro semicorcheas –como aparece en los fados acompañados de cuatro notas arpegiadas de dos acordes tonales de tónica, de dominante o de subdominante–, aseguraba que "na música de dança brasileira não só a síncopa é a célula rítmica constitucional absoluta como asume a função duma entidade de acento e tempo insubdivisível" (475).

Debido a esta nueva función, "a síncopa americana" jamás sería subdividida por la armonización del acompañante, sino que "saltaba" de la melodía al acompañamiento y a veces se realizaba solamente en el mismo: "Esta diferença esencial e primacial debe de ser coparticipação do africano" (475).

El rechazo de la "síncopa portuga" cuestionaba la aplicación, en la música brasileña, del modelo teórico-práctico del concepto europeo. Asimismo, era significativo cómo la discusión del procedimiento musical descentraba la idea de una cultura precursora, como revelan las conclusiones sobre la síncopa que abarcan la documentación de 89 fuentes diversas del archivo de Mário de Andrade:[66]

> África-Portugal-Brasil
>
> Ora pois, se nos faltam dados positivos de fórmulas de datas como estabelecer prioridade de criação de imposição na América e no Brasil, de certas manifestações rítmicas e melódicas já agora definitivamente nossas? Quem foi o influenciador? Quem o influenciado? Ou se deu apenas coincidencias de fórmulas lusas e africanas que contaminaram-se e deram por isso origen a fórmulas que por nascerem sob os auspícios da América podemos chamar de

[66] Esta es la referencia completa a la vastedad de archivos que se reúnen en el *Dicionário*: "Bibl.: ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*, 1972, p.29-38; IDEM. Terminologia musical, *Música, doce música*, 1976, p.58. V.tb.:388, p.19; 676, p.219; 154, p.22; 665, p.34; 26, p.94, p.13; 366, v. 5, p.113; 236, p.175; 459, p.153 e 162; 768, p.105; 146, p.33; 803, p.38. *Nota da Pesquisa: Acolhemos para este termo documentação de Mário de Andrade anexa ao Dicionário musical brasileiro, seleção feita a partir de 89 fontes diversas" (477-78).

> Americanas? Esta última hipótese, nem o é. A contaminação se deu e por ela se criaram fórmulas de cantos já específicamente americanas. Porém esta afirmativa não basta. O problema das origens permanece intrincado e sem bases atuais com que possa ser resolvido (477).

Desde estos posicionamientos, más que ofrecer soluciones categóricas, Alejo Carpentier y Mário de Andrade reforzaban la coexistencia de un tiempo-espacio del orden-desorden bajo la noción de polirritmo, en los términos que discute el músico y teórico musical Jairo Moreno:

> Syncopation affords me a thinking that tries to capture the historicity of music as well as the structuring dynamics that help establish senses of space and place. Syncopation: time and space relations, simultaneous and non-simultaneous temporalities, rhythms of change, the experience of expectation, of tension, possible resolution, and the emergence of new tensions.[67]

3. Descolonización perceptiva y variadas formas de saber

No fundo de cada utopia não há somente um sonho,
há também um protesto.
Toda utopia se torna subversiva,
pois é o anseio de romper a orden vigente.

Oswald de Andrade, *A marcha das utopias*

Al asegurar "que hay un lazo esencial entre la política como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definida del arte de escribir" (15), Jacques Ranciére también llama la atención sobre la reciente democratización de las artes que ha afianzado a lo literario la posibilidad de volverse "una potente máquina de autointerpretación y de repoetización de la vida, capaz de convertir todos los desechos de la vida ordinaria en cuerpos poéticos y en signos de la historia" (53).

Desde una compleja narración, tanto el *Ensaio sobre a música brasileira* como *La música en Cuba* se aproximaban al incesante dinamismo de la sonoridad popular y

[67] Chicago: University of Chicago Press (en prensa).

negra para dar lugar a otras formas de *hacer* y por lo tanto de *ser* y de *vivir* colectivamente. Simultáneamente, este movimiento de renovación perceptiva introducía nuevos ensamblajes espistémicos y políticos.

En *Los condenados de la tierra*, un discurso a favor de la construcción de un nacionalismo radical y de combate, Franz Fanon reconocía la conjunción entre política y cultura, lo concreto y lo abstracto en el largo e intrincado proceso de descolonización:

> Concedo que, en el plano de la existencia, el hecho de que haya existido una civilización azteca no cambia en gran cosa el régimen alimenticio del campesino mexicano de hoy. Concedo que todas las pruebas que podrían darse de la existencia de una prodigiosa civilización songái no cambian por el hecho que los songáis de hoy estén subalimentados, analfabetos, huérfanos entre el cielo y el agua, con la cabeza vacía, con los ojos vacíos. Pero, ya lo hemos dicho varias veces, esta búsqueda apasionada de una cultura nacional más allá de la etapa colonial se legitima por la preocupación que comparten los intelectuales colonizados de fijar distancias en relación con la cultura occidental en la que corren el peligro de sumergirse. Porque comprenden que están a punto de perderse, de perderse para su pueblo, esos hombres, con rabia en el corazón y el cerebro enloquecido, se afanan por reestablecer el contacto con la savia más antigua, la más anticolonial de su pueblo. Vayamos más lejos: quizá esas pasiones y esa ira sean mantenidas o al menos orientadas por la secreta esperanza de descubrir, más allá de esa miseria actual, de ese desprecio de uno mismo, de esa dimisión y esa negación, una era muy hermosa y resplandeciente que nos rehabilite, tanto frente a nosotros mismos como ante los demás (167).

Como sigue argumentando Fanon, la reinvidicación de una cultura nacional pasada no sólo ayuda a construir una cultura nacional futura sino también provoca una mutación fundamental en el presente y da base a la oposición a un colonialismo que "no se contenta con imponer su ley al presente y al futuro", ni con "apretar al pueblo entre sus redes y vaciar su cerebro de toda forma y de todo contenido" sino que también, por una especie de perversión de su propia lógica, se orienta hacia el pasado distorsionándolo, desfigurándolo, aniquilándolo (167-68).

En esta coyuntura, la pasión dedicada a la búsqueda de una cultura nacional alternativa contribuye a que la empresa de desvalorización de la historia hegemónica adquiera *otra* significación:

> En esta situación, la reivindicación del intelectual colonizado no es un lujo, sino exigencia de programa coherente. El intelectual colonizado que sitúa su lucha en el plano de la legitimidad, que quiere aportar pruebas, que acepta desnudarse para exhibir mejor la historia de su cuerpo está condenado a esa sumersión en las entrañas de su pueblo (168).

En correspondencia con esta perspectiva, los programas musicales de Andrade y Carpentier se sumían en las vísceras de lo popular poniendo en marcha un movimiento que, en sus últimas consecuencias, no se delimita a "lo nacional":

> La cultura, que es arrancada del pasado para desplegarla en todo su esplendor, no es la de su país. El colonialismo, que no ha matizado sus esfuerzos, no ha dejado de afirmar que el negro es un salvaje y el negro no era para él ni el angolés ni el nigeriano. Hablaba del Negro. […] El intelectual colonizado que ha partido de la cultura occidental y que decide proclamar la existencia de una cultura no lo hace jamás en nombre de Angola o de Dahomey. La cultura que se afirma es la cultura africana (Fanon 168-69).

En estos términos, la lucha contra la racialización del pensamiento practicada por los que contraponen una cultura europea blanca a las demás "inculturas" y a un colonialismo que no ha dejado de negar, una y otra vez, las culturas de las diferentes naciones, debe ser, de entrada, continental (169).

Por otro lado, el apego a una narrativa nacionalista apoyada en la coexistencia y el des-equilibrio entre *lo local* y *lo universal* no deja de remitir, tanto en el *Ensaio* como en la historia de la música cubana, a una noción de mundo segregado proveniente de poderosas formas de colonización.

No obstante, en estos textos también repercutían heterogéneas fuerzas teóricas y prácticas de la música, de la historia, de los cambios socioeconómicos y de los acúmulos culturales que problematizan utopías de unificación.

Libertades de una razón intelectual incierta

Las especulaciones en torno al polirritmo y la encarnación de erráticos modos sonoros de hacer en Cuba y Brasil conducía a caminos inesperados de la actividad intelectual. En este sentido, Andrade deconstruía la autoridad de su propio discurso en las conclusiones del *Ensaio*:

> Todos os meus trabalhos jamais não foram vistos com visão exata porquê toda gente se esforça em ver em mim um artista. Não sou. A minha obra desde "Paulicea Desvairada" é uma obra interessada, uma obra de ação. [...] E si o escrito não tiver valor nenhum sempre o livro se valoriza pelos documentos musicais que seguirão agora (73).

Asimismo, el análisis de las transcripciones en la segunda parte del programa – "Exposição de melodias populares"[68] – ponía en práctica importantes principios

[68] Esta parte, según Andrade, "Repositorio de 122 melodías populares", se divide en las secciones: música socializada (canto infantil, cantos de trabalho, danças, danças dramáticas, canto religioso, cantigas militares, cantigas de bebida, côcos) y música individual (estribilhos solistas ou corais, toadas, martelos, desafios, chulas, lundús, modinhas y pregões.

defendidos en el *Ensaio* al incorporar "los equívocos" de grafia, la ejecución viva y una relación inmanentemente afectiva con la música a través de diversos ejemplos.

Siendo así, sobre la versión escrita de la canción "Nigue ninhas" Andrade aseguraba: "O texto vai grafado como...senti. Não conheço língua de africano e a volta foi cruel" (82). En "Canto de Xangô": "A indicação rítmica que grafei é exata á medida do possível" (104). Además de relativizar la exactitud de sus registros, Andrade invitaba a observar atentamente las improvisaciones rítmicas, en que las sutilezas y complicaciones aparecían en el "momento de terminar el solo" para, una vez más, "funcionar en el fin".

Llevando a las últimas consecuencias la importancia de la improvisación, Mário de Andrade había inspirado su programa en la plasticidad de los estribillos que "se consechaban de la boca de los cantadores", de inciertas aproximaciones musicales a las poesías historiadas, de la celebración de las incesantes fugas de las libertades rítmicas.

Al sobrevalorar a los músicos que no habían estudiado nada pero que felizmente "conservaban una marca fuerte del país dentro de sí" y los "oportunos errores" de impresión que hacían que una pieza musical "ganara mucho más que perdiera", Andrade entrelazaba estrategias de composición musical con el desprendimento de una razón intectual libre de dudas.

Experimentando esta revisión de valores, extendía la incertidumbre de su lenguaje musical-escrito – "É modinha bem antiga. A escutei piasote e vem pois do sec. XIX. Não me lembro do resto dos versos ou nunca sube mesmo" (148) – al abandono de la propiedad de composición de "Exposição das melodias populares":

NOTA FINAL

> E esta nota é só pra agradecer, não por mim que êste livro não é meu, agradecer por todos, a serie grande de gente que concorreram pra exposição das melodias. De tempos pra cá os meus esforços em registrar melodias nacionais encontrou o apôio de alunos, amigos e mesmo patricios que vieram a me dar com o nome e a residência deles (coisa indispensável pra controlar a verdade da colaboração) muito documento interessante. Si é certo que muita coisa eu mesmo colhi do natural, talvez quasi metade do livro é feita por colaboração (*Ensaio* 149).

Con respecto "A música e a canção populares no Brasil", compilación de consideraciones teóricas y apuntes de archivo de 1936 publicada en la 3ª edición del *Ensaio*, la musicóloga Oneyda Olvarenga asegura que el texto toma como punto de partida las diferencias de formación de estructuras sociales existentes entre los pueblos de Europa y América y "revelaba la importancia de difundir puntos de vista que representaban una verdadera revolución de las principales bases teóricas de los estudios del folklore en su tiempo ("Explicação" 159).

Una nueva capacidad de visión latinamericanista

Sobre la escritura de Alejo Carpentier, Carlos Rincón afirma la importancia de un definitivo proceso de cambio histórico de la problemática literaria –formulado por el propio escritor cubano como una "nueva capacidad de visión"– que suponía una radical diferenciación del criollismo dependiente de la vieja ideología dominante hacia una mirada que suponía una conciencia de las secuelas palpables de la dominanción imperialista (Rincón 155-57).

Debido a estos factores, la transformación de los objetos literarios, de los medios y estructuras genéricas de su narración se combinaba con la afirmación de una

cultura propia como parte de un movimiento que apuntaba, en lo político, a la lucha por la liberación antiimperialista de América Latina:

> La decisiva contribución de Carpentier tomó los rasgos de una descripción de las determinaciones más generales y de las especificidades de las civilizaciones del subcontinente, la cual, al unirse a su concepción de la literatura como expresión, desembocó en una nueva autocomprensión y en la apología de las posibilidades de una novelística propia de Latinoamérica (Rincón 157).

En correspondencia con el desarrollo de los sentidos estético-políticos de su narrativa, *La música en Cuba* contribuye a una desjerarquización promovida con la ayuda de lo histórico:

> El escritor rompe resultamente con las concepciones tradicionales, según las cuales la historia, en la época que él describe se hacía fundamentalmente en Europa, mientras lo que ocurría por Haití o en Cuba era sólo un efecto de los acontecimientos de la revolución burguesa en Francia. Para Carpentier, la historia se hace por doquier, donde viven, trabajan y luchan millones de Ti Noel. Esto le da pie para correlacionar, con una audacia sin precedentes, la historia de la vida de un esclavo haitiano con la historia de su país, y no sólo de éste, sino la de toda la humanidad (Ospovat 222).

No obstante, al ofrecer otra visión de lo histórico *La música en Cuba* también despertaba la sensación de *ser otra cosa*.

En homología al gesto de Andrade de cuestionar los estudios del folklore con su documentación musical (folkórica) y renunciar a la utilidad de su escrito como una producción intelectual artística, Carpentier incluía muchas historias dentro de su

historia y amenazaba la "cientificidad" de su escrito a través de la mezcla de variadas fuentes y de un sentido epifánico-real-maravilloso de la narración.

Tensionando las fronteras: atisbos de experimentación anti-sistémicas

Al objetar orígenes y principios culturales, el *Ensaio sobre a música brasileira* y *La música en Cuba* también invitaban a repensar su propia forma de enunciación y ponían en jaque la lógica de un mundo compartimentado.

En este sentido, ambos textos estimulaban una liberación perceptiva que conllevaba entretejer variadas categorías narrativas y deconstruir falsas verdades sobre la separación entre forma-contenido, ciencia-arte, sujeto-objeto.

En íntima relación con el ensayo como forma, las escrituras de Mário de Andrade y Alejo Carpentier contribuían, desde su propia autocrítica, a un rechazo de sistemas dominantes, en el sentido que indica Theodor Adorno:

> El ensayo no obedece a la regla del juego de la ciencia y de la teoría organizadas según la cual, como dice la proposición de Spinoza, el orden de las cosas es el mismo orden de las ideas. Como el orden sin lagunas de los conceptos no es uno con el ente, el ensayo no apunta a una construcción cerrada, deductiva o inductiva. Se yergue sobre todo contra la doctrina, arraigada desde Platón, según la cual lo cambiante, lo efímero, es indigno de la filosofía; se yergue contra esa vieja injusticia hecha a lo perecedero, injusticia por la cual aún vuelve a condenársele en el concepto (19-20).

Prescindiendo de las imposiciones de la "objetividad", aprovechando la libertad de hablar estéticamente de lo estético y rebasando "las líneas-límite culturalmente confirmadas de la cultura oficial" (Adorno 17) estos textos hablaban de la posibilidad de superar "lo tercamente dogmático" e ir más allá de una reflexión espiritual como un "privilegio del que carece de espítiru" (14).

A pesar de participar del discurso del nacionalismo con sus demandas contingentes,[69] el *Ensaio* de Andrade y la historia de Carpentier también emprendían caminos alternativos.

Al abandonar la idea de verdad y materializar una variación infinita ligada a los modos de saber a los cuales se aproximaban, estos textos se conectaban con los objetivos de la forma-ensayo destinada a "pagar su afinidad con la abierta experiencia espiritual al precio de la falta de seguridad temida como la muerte por la norma del pensamiento establecido" (Adorno 24).

En este sentido, las heterotópicas vivencias de lo sonoro que emergen de estos textos transportan múltiples tiempos al espacio utópico[70] de la nación. Simultáneamente, modalidades de improvisación forjadas en amplias circunstancias

[69] Carpentier ya advertía, desde *La música en Cuba*: "Claro está que el nacionalismo nunca ha sido una solución definitiva. La producción musical culta de un país no puede desarrollarse, exclusivamente, en función de un folklore. Es un mero tránsito" (229-30).

[70] Desde la discusión conceptual desarrollada por Michel Foucault resulta operativo pensar la nación como un espacio geográfico e imaginario que abriga cruces, contradicciones, espejismos de expectativas utópicas y transgresiones heterotópicas: "El espacio en el que vivimos, que nos atrae hacia fuera de nosotros mismos, en el que se desarrolla precisamente la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, este espacio que nos carcome y nos agrieta es en sí mismo también un espacio heterogéneo. Dicho de otra manera, no vivimos en una especie de vacío, en el interior del cual podrían situarse individuos y cosas. No vivimos en un vacío diversamente tornasolado, vivimos en un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles los unos a los otros y que no deben superponerse. [...] Están en primer lugar las utopías. Las utopías son los emplazamientos sin lugar real. Mantienen con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa o inversa. Es la sociedad misma perfeccionada o es el reverso de la sociedad, pero, de todas formas, estas utopías son espacios fundamental y esencialmente irreales. También existen, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables. Estos lugares, porque son absolutamente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías; y creo que entre las utopías y estos emplazamientos absolutamente otros, estas heterotopías, habría sin duda una suerte de experiencia mixta, medianera, que sería el espejo" ("De los espacios" 2-3). En *Las palabras y las cosas* se discuten ambas nociones desde un comentario del cuento de Jorge Luis Borges, "El idioma analítico de John Wilkins": "Este texto de Borges me ha hecho reír durante mucho tiempo, no sin un malestar cierto y difícil de vencer. Quizás porque entre sus surcos nació la sospecha de que hay un desorden peor que el de lo *incongruente* y el acercamiento de lo que no se conviene; sería el desorden que hace centellar los fragmentos de un gran número de órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo *heteróclito*; y es necesario entender este término lo más cerca de su etimología: las cosas están ahí "acostadas", "puestas", "dispuestas" en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y de otras un *lugar común*" (11).

que superaban lo estético y se conjugaban con lo económico, social y político fomentaban la pregunta sobre otras existencias a través de lo rítmico.

Al investigar la relación entre poesía y canto entre los negros africanos, Fernando Ortiz desplazaba el ritmo de su función meramente musical y aseguraba que: "La tendencia hacia el ritmo es ciertamente universal y no exclusiva de la música ni de las artes sonoras; se halla en todas las artes, en toda la vida. Pero si el sentimiento de la regularidad periódica es indudablemente natural, su habituación a determinados módulos requiere indudablemente un aprendizaje" (*La africanía* 138).

Desde esta perspectiva, si la tendencia a ritmar es natural en el ser humano, la adopción de las formas rítmicas es un efecto cultural: "Por eso todas las culturas no tienen la misma querencia a los ritmos y varía su afición a todos estos según los tiempos. Así como el don del habla es congénito en el ser humano, pero será su cultura, su atmósfera social, la que determinará cuál ha de ser su lenguaje" (138).

En las obras de Mário de Andrade y Alejo Carpentier, una multiplicidad de ritmos (sonoros, narrativos, culturales) impulsaba una relación impensada entre "las palabras" y "las cosas" así como conllevaba la pregunta sobre: "¿qué es imposible pensar y de que imposibilidad se trata?" (Foucault 10).

Desde los márgenes de la literatura y de los constantes roces entre realidad y ficción, saber y experiencia, arte y folklore, lo musical y lo verbal, los escritores-musicólogos realizaban radicales intentos de reescritura de América Latina.

Tensionando las fronteras entre lenguajes, formas de vivencia y modos de percepción, al diseminar sus propósitos lo insólito-productivo de sus escrituras seguiría fortaleciendo un intenso acercamiento a saberes experimentados y compartidos.

Parte 2

Escrituras resonantes, contiendas epistemológicas

Sonhar, verdadeiramente, o estado
e a situação atual da literatura,
porque acredito, como dizia Henri Pichette,
que a literatura só é bela no leito do mundo.
(…) Pôr em xeque os princípios, talvez signifique lutar e sonhar.
Não penso que a luta e o sonho sejam contraditórios.

Introdução a uma poética da diversidade, Édouard Glissant

En los capítulos 3 y 4 que componen esta segunda parte vamos a rastrear cómo, en los dos libros de viajes de *O turista aprendiz* de Mário de Andrade –que reúnen textos producidos entre 1927 y 1929 – y en la novela *El reino de este mundo*, publicada en 1949, de Alejo Carpentier, la puesta en escena de lenguajes heterogéneos y en tensión se corresponde con la experiencia, el empirismo y el cuestionamiento del paradigma occidental del saber.

Como punto de partida, los textos fragmentarios del recorrido por el nordeste realizado por Andrade evidencian una relación inmanente entre el proceso de composición del narrador y los modos de hacer de la improvisación y de la oralidad en el arte popular –poniendo en ejecución los procedimientos propuestos en el *Ensaio sobre a música brasileira* (1928).

Paralelamente, la narrativa en torno a la revolución de Haití profundiza la conjetura sobre la resistencia creadora de las vivencias afrocaribeñas –como ya se había anticipado en *La música en Cuba* (1946).

El primer viaje de Andrade al Amazonas descolocaba sus esquemas narrativos y le llevaba a un proceso de autocrítica desde lo inasible de la presencia de las cosas. En *El reino de este mundo* la narración de formas de convivencia y de vida compartidas impulsaba la pregunta sobre el tiempo homogéneo y vacío del capitalismo.

Gracias a estos movimientos, si bien es cierto que tanto Andrade como Carpentier ya venían realizando una investigación estética conectada con otros modos de saber, en los textos en cuestión se observan importantes cambios de foco: de una escritura ensayístico-histórica de los programas musicales a la composición de un archivo heteróclito de la experiencia; de una tesis sobre configuraciones alternativas de nacionalismo a la reescritura del discurso histórico-cultural hegemónico de América Latina; de la experimentación teórico-estética a una especulación sobre la epistemología del ser.

Estos intensos desplazamientos se expresan, por momentos, a través de una aproximación a la inmediatez del relato cronístico y una narración precaria y autoconsciente, como sucede en la escritura de Andrade, por otros, se manifiestan en la postulación de nuevos modos de la ficción latinoamericana que presuponían participación y fe del narrador, como ocurre en Carpentier.

Engendrados en distintas circunstancias, estos textos despliegan diversos procedimientos en común: la pregunta sobre los límites de la literatura y la voluntad de experimentar una materialidad palpable, desde una aproximación a "tradiciones móviles" o "realidades insólitas", una expansión de lo musical a lo sonoro que da lugar a historias y formas de conocimiento "extrañas" a la noción de tiempo y espacio modernos, una reflexión sobre la vivencia que se desliza hacia procesos de autopercepción e interpela modalidades de coexistencia social entre lo humano y lo no humano.

En otras palabras, se operan subversiones del lenguaje, de los márgenes entre realidad y ficción y el anti-cientificismo abre paso a un empirismo radical que no solo deconstruye formas colonizadoras de hacer arte, sino que también convierte puntos de vista culturalmente rechazados en un recurso para narrar la multiplicidad.

En estos textos, la literatura y el ser superan las fronteras de lo que les es familiar y se expanden hacia lo inédito de la experiencia para construir historia, sentido de comunidad y cultura desde lo indeterminado.

Capítulo 3 - Lenguajes en tensión

Brasil…
Mastigado na gostosura quente do amendoim…
Falado numa língua curumim
De palavras incertas num remelexo melado melancólico…
[…] Brasil amado não porque seja minha pátria,
Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der…
Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventuroso,
O gosto dos meus descansos,
O balanço das minhas cantigas amores e danças.

"O poeta come amendoim",[71] Mário de Andrade

3.1 De la boca de los cantadores a las páginas del *Diário Nacional*

En la compilación "Notas de viagem ao Nordeste: diário 1928-1929"[72] –que reúne fichas de trabajo firmadas por Mário de Andrade del 27 de noviembre de 1928 a 24 de febrero de 1929, 70 registros, folletines o crónicas de la serie "O Turista Aprendiz" recortados del *Diário Nacional* de São Paulo publicados entre el 14 de diciembre de 1928 y el 29 de marzo de 1929, y un último borrador destinado a la serie que nunca fue enviado al periódico– el escritor paulistano llevaba a cabo su deseo de "cosechar canciones de la boca de los cantadores", explorando de cerca la expresividad popular de la región nordeste de Brasil.

Algunos años después, en "Exposição de Melodias Populares" de 1936, teorizaba sobre lo presenciado durante este segundo viaje de *O turista aprendiz*: "É muito comum deante de certos cantos do nordeste a perplexidade do coletor, tal a liberdade e a subtileza do laisser aller rítmico com que a gente de lá canta. Cantam com a subtileza rítmica de quem está falando, com a máxima despreocupação" (*Ensaio* 140). De acuerdo con su argumento, la forma de cantar de esta "gente do

[71] Publicado en el poemario *Clã do Jabuti*. La primera edición fue costeada por Mário de Andrade en 1927. En *Poesias completas* I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
[72] Recuperamos estos datos de una nota explicativa sobre el complejo trabajo de organización textual que da vida a la reciente edición crítica, *O turista aprendiz*, compilada por Telê Ancona Lopez y Tatiana Longo Figueiredo con colaboración de Leandro Reniero Fernandez. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2015. Sobre el título elegido por las compiladoras para la segunda sección,"O turista aprendiz: nota etnográfica", se aclara que: "A segunda parte desta edição d'O Turista Aprendiz corresponde à segunda parte do dossiê do manuscrito da obra, apreendendo a viagem de MA ao Nordeste do Brasil. Não concretiza um livro planejado pelo escritor e sim um projeto das pesquisadoras, que por ele se responsabilizam" (209). Todas las citaciones del texto se refieren a esta edición.

nordeste" promovía una unión absoluta entre música y lenguaje hablado, imposibilitando una fijación rítmico-musical aislada.

Además de determinar la sucesión de sonidos de la melodía, la manera de cantar "como naturalmente se habla" imprimía un carácter inexorablemente dinámico al modo de hacer de los cantadores de la región menos favorecida del país:[73] "Ora como a fala despreocupada nem sempre se realiza exatamente da mesma forma ao repetir a mesma frase pelo fato mesmo de ser despreocupada, sucede pois que repetindo a mesma melodia com o mesmo texto, o cantador já não rimou exatamente da mesma maneira da primeira vez" (140).

El "desequilibrio" provocado por las infinitas variaciones, en "contraste decidido com a ritmica isoladamente musical establecida pela música europea desque criou os valores de tempo musical e o compasso" (140) revelaba los procedimientos de una "música primitiva", como arte de circunstancia, social, tribal, religiosa, comemorativa, opuesta a lo exclusivamente artístico y desinteresado (18), como sustentaba en su programa de 1928: "quero dizer, ainda interessada em que a significação das palavras é que tem a importancia decisiva e absoluta" (141).

Al mismo tiempo, aunque el trabajo de campo facilitado por la función de corresponsal del *Diario Nacional* le posibilitaba corregir algunas imprecisiones del *Ensaio*,[74] Andrade negaba categóricamente la vocación científica de su investigación,

[73] "Uma pesquisa divulgada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), diz que a população que vive na Região Nordeste do Brasil é a que está mais longe de vencer a barreira da linha da pobreza. Esta constatação faz parte do Mapa de Pobreza e Desigualdade. O mapa foi produzido pelo IBGE em parceria com o banco Mundial, com base nos dados da Pesquisa de Orçamentos Familiares entre os anos de 2000 e 2003. Os dados apontam que no Nordeste, a distância média dos pobres em relação ao parâmetro da linha de pobreza é de 28,6%. A média nacional, por sua vez, é de 10,7%, o que torna a região a mais necessitada de investimentos públicos. Por outro lado, a Região Sul aparece como a mais desenvolvida do país, não apresentando nenhum município com uma distância da linha de pobreza acima de 25%. Logo em seguida, aparecem as Regiões Centro-Oeste, com 3,6% dos municípios nesta situação, o Sudeste, com 5,6% e o Norte, com 13,1% " (*Agência Brasil* parr.1-3)

[74] En esta segunda parte de *O turista aprendiz*, Mário de Andrade llama la atención sobre inexactitudes puntuales de su programa de 1928, verificadas durante el viaje al Nordeste: "No meu *Ensaio sobre a música brasileira* botei, 'A palmilhar longas estradas'... Porém *O trovador potiguar*, cuja existência só

como esclarece en una nota del 15 de diciembre de 1928, publicada el 8 de enero de 1929: "Já afirmei que não sou folclorista. O folclore hoje é uma ciência, dizem... Me interesso pela ciência porém não tenho capacidade pra ser cientista. Minha intenção é fornecer documentação pra músico e não passar vinte anos escrevendo três volumes sobre a expressão fisionômica do lagarto..." (*O turista* 275).

A la deriva, encontrando informaciones fortuitas, escribiendo, trabajando, tratando de ser útil y sin poder disfrutar de la sensación completa de un lugar como "Natal gostoso" que dice que "ama como a sua mão direita" (275), estos escritos de Andrade expandían la percepción de la "riqueza prodigiosa de la libertad rítmica" del nordeste y corroboraban la capacidad de re-invención de quienes cantaban "improvisando siempre y todo, letra y música" (*Ensaio* 123-24).

Como rescatan Telê Ancona Lopez y Tatiana Longo Figueiredo, el complejo de textos fragmentarios sobre los viajes al nordeste están marcados por el intenso trabajo de reunir material para la publicación de las crónicas en el periódico paulistano, como lo confirma el propio Mário de Andrade en una carta al modernista de Minas Gerais, Rosário Fusco, del 17 de enero de 1929:

> De fato não posso descrever muito por causa do tempo. Só a empreitada de mandar o "Turista Aprendiz" pro Diário Nacional de S. Paulo, embora tudo besteira escrita no joelho, às vezes nem releio, só pra ganhar os 400 paus, um artiguete diário, você imagina o tempo que isso me toma. Além disso, viajando fico burro. A inteligência não reage, fica passiva, só recebendo, só recebendo. Não sei contar e, devido aos milhares de assuntos, não tenho assunto. E tenho

---

descubro agora, me corrige pra mais brasileiro a colocação do qualificativo. É: 'estradas longas'. Aliás já reparei que o meu livro, na parte segunda, está com um bom número de informações inexatas. Uma delas, que importa diretamente à Música, me desgostou bem. A moda gaúcha *Prenda minha* está completamente errada como ritmo, me afirmou alguém que a conhecia... grafei certo, como escutei, porém a pessoa que a cantou pra mim é que deformava o ritmo. Erro mesmo de importância grande só descobri esse e Deus queira! que não tenha mais nenhum" (*O turista* 275).

> também trabalhado muito. Imagine que só neste mês de R. Grande do Norte já recolhi 350 melodias, o que é espantoso pela dificuldade de registrar as melodias daqui, as mais das vezes dum caráter improvisatório desnorteante como linha e como ritmo. Amanhã parto pras salinas de Macau e depois pro alto sertão ver a seca e os algodoais do Seridó. Depois será a Paraíba onde espero registrar mais umas 150 melodias, se Deus quiser ("Por esse mundo" 25).

Los escritos, que define con ironía como "artiguetes" o "folletines"[75], dan vida a un inusitado diario de viajes en que se enfatiza constantemente los obstáculos a la hora de recolectar melodías, versos, danzas y otras manifestaciones de arte popular que van consumiendo los días ya que, como insiste el autor: "Vim pro Nordeste não foi só pra passear não" (285).

En homología al *Ensaio*, estas crónicas se configuraban como un archivo único en que la exploración del material y la libertad de organizar la documentación se combinaba con una manera singular de contar. Sin embargo, durante los viajes entraba en escena el cuerpo del narrador, lo que daba lugar a una experiencia estética y sensorial heterogénea y estrechaba el vínculo entre la escritura y lo presenciado.

En otras palabras, si no podía "describir bien", Mário de Andrade podía participar de lo que narraba[76] transmitiendo a los lectores de sus crónicas la huella[77] de sus ideas que no se circunscribían a debates artísticos.

---

[75] Tanto el término "artiguete", que se refiere a un artículo insignificante, escrito sin valor, como "folletín", relacionado a un escrito literario ameno o a un artículo de ciencia o crítica que ocupa la parte inferior del periódico, expresan la autoapreciación de Máriode Andrade sobre sus escritos.

[76] Walter Benjamin relaciona la atrofia de la experiencia a la consolidación y prestigio de la información. En contrapartida, en la narración, una de las formas más antiguas de comunicación: "Lo que importa no es transmitir el puro en sí de lo sucedido [que así lo hace la información]; [la narración] se sumerge en la vida del que relata para participarla como experiencia a los que oyen. Por eso lleva inherente la huella del narrador, igual que el plato de barro lleva la huella de la mano del alfarero" ("Sobre algunos temas" 127).

[77] No solo el sentido que propone Benjamin sino también la connotación resistente que le atribuye Édouard Glissant inspiran el uso de este concepto: "Que la idea de *huella* se adhiera, por oposición, a la

Entonando la importancia de las improvisaciones

Entre la profusión de estos textos –que nunca fueron sistematizados por el autor– era difícil encontrar hilos conductores y conceptos claros, aunque era evidente que el viaje tenía la meta de reunir materiales que pudiesen expresar la diversidad de los cantos, danzas, ritos y exposiciones dramáticas populares del nordeste.

Diez años después, en la conferencia "A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos", leída durante el *Primeiro Congresso Nacional de Língua Cantada* organizado por Andrade en 1937, el escritor-musicólogo ratificaba la imposibilidad de transcribir la musicalidad prosódica (oral y cantada) en cualquier lengua: "Nunca uma canção transcrita no papel ou no instrumento poderá dar a quem a estuda a sua exata realidade" (*Aspectos da música* 122).

La dificultad de reproducir los modos de hacer de los cantadores nordestinos –fundamentados en el habla y en sus propias lógicas– se incrementaba gracias a la inevitable presencia de "errores" provenientes de un cambio de acento en una sílaba fruto de la fatiga del cantador que, muchas veces, no mantenía el sonido esperado.

Finalmente, entre las libertades de composición se comprendía que la acentuación de un compás podía coincidir con un nuevo paso de los danzarinos, lo que fusionaba contingencias coreográficas con el proceso de realización musical y reforzaba la idea de que la ejecución era el espacio privilegiado para captar la materialidad de estas expresiones artísticas (*Ensaio* 34-35).

En conjunto con la insistente defensa de Mário de Andrade del valor de las abundantes y consecutivas improvisaciones con la condición de que la musicalidad

---

idea de sistema, igual que una erranza que orienta. Sabemos que es la huella lo que a todos nos coloca, vengamos de donde vengamos, en Relación. Ahora bien, la huella la vivimos algunos de nosotros, allá, tan lejos, tan cerca, aquí-allá, en la cara oculta de la tierra, como uno de los lugares de la supervivencia. Por ejemplo, los descendientes de los africanos a quienes deportaron, esclavos, a ese sitio que no tardaron en llamar el Nuevo Mundo, no tuvieron, la más de las veces, sino esto a lo que recurrir" (*Tratado* 22).

funcione en el final de su proceso, y la relativización de principios como la "medida injusta del compás" –propios de la sonoridad popular nordestista– esta serie de propuestas, que contribuían a deconstruir los preceptos de la musicología Occidental, también conllevaban soluciones alternativas.

Sobre la música nacional por ejemplo, recuperaba las investigaciones de E. M. Hornbostel, en *African Negro Music*, para defender que, como material de estudio, los fonogramas eran inmensamente superiores a la notación de melodías:

> O pressuposto geral de que a substância de uma canção pode ser notada em pauta com os auxílios, talvez, de sinais diacríticos e texto explicativo, é mera superstição européia, ocasionada pela evolução da música e a maneira geral de pensar dos europeus. Os próprios cantores dão tanta importância ao timbre da voz e a dicção como a qualquer outra coisa. E mesmo às vezes mais. De fato, dicção e timbre demostram ser caracteres raciais profundamente pretedeterminados por funções fisiológicas, e são, por isso, valiosa prova das relações e diferenciações antropológicas. Assim, os povos e suas músicas, não se distinguem tanto pelo que cantam como pela maneira por que cantam. Que pensaríamos de um estudante de filologia que se despreocupasse da fonética? E como poderá ninguém estudar foneticamente uma língua sem tê-la ouvido falar? (*Aspectos da música* 122-23).

Estas consideraciones del célebre etnógrafo, que Andrade assume como justas apreciaciones sobre el valor de la fonografia, confirman su propuesta de que, en la ausencia de laboratorios de fonética experimental –capaz de proveer una certeza científica sobre "nossa exata pronúncia" – se debería disponer de los numerosos archivos de la discoteca brasileña que ya facilitaban una información "muito mais útil,

muito mais normativa principalmente que a observação escrita e os sinais da grafia musical" (122).

Por otro lado, este argumento le ayudaba a polemizar sobre un problema que estimaba de máxima importancia para la música erudita de Brasil, el del "belcanto" o, en otras palabras, de las escuelas de canto europeo como base de estudios, único modelo y ley de conducta del canto erudito nacional:

> Ora, estribada en tão ilustres profesores como os que já citamos, ousa a Discoteca Pública perguntar si tal orientação é acertada? Si realmente pretendemos nacionalizar a nossa música erudita, trabalho em que coincidem atualmente os poderes públicos, os institutos musicais e quasi todos os compositores do país, não seria também justo que os nossos cantores e profesores buscassem também nacionalizar o nosso canto, indo beber na fonte do povo o mesmo alimento fecundo em que nossos compositores se reforçam? (*Aspectos da música* 123).

La divergencia no era tanto con respecto a la fundamentación de las bases tonales y armónicas creadas por el canto europeo, con las cuales no se chocaba el canto nacional brasileño. El desacuerdo radicaba en seguir estudiando la técnica del belcanto de Europa sin considerar que, si bien estas investigaciones dan cuerpo, afirman y desarrollan la voz, no son las que producen la realización del propio canto: "Este deriva muito mais do timbre, da dicção e de certas constancias de entonação, que lhes dá o caráter e a beleza verdadeira" (124).

Esta perspectiva también se correspondía con una prolífica actividad pública que Mário de Andrade desarrollaba en estos años como primer director del Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, nombrado en 1935.

En el mismo periodo, participaba de la elaboración del proyecto de ley que disponía sobre la creación del Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1935), de la creación, en 1937, de la Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo, además de la fundación de la discoteca pública de la misma ciudad y de la ejecución del mencionado Congresso de Língua Nacional Cantada, que definió el patrón de la pronunciación usada en el teatro dramático y canto de Brasil.

Lengua escrita y lengua hablada

Si en el plan de la acción estas medidas idealizaban una democratización cultural, como proyecto teórico-crítico implicaban una serie de posicionamentos inusitados. Esto porque, consciente de la tensión entre lengua escrita y hablada –dos formaciones discursivas extremadamente conflictivas en el caso brasileño–, Andrade optava, claramente, por la segunda:

> A fala dum povo é porventura, mais que a própria linguagem, a milhor característica, a mais íntima realidade senão da sua maneira de pensar, pelo menos da sua maneira de expressão verbal. É a luta perene entre o chamado "erro de gramática" e a verdade. No papel um pronome poderá estar mal colocado, na fala nunca. As próprias deficiencias de expressão verbal da gente iletrada, são mais que discutíveis. Elas não derivam da ignorancia gramatical ou vocabular, mas afundam as suas raízes num estádio psíquico diverso que as justifica e lhes tira totalmente o carácter de "deficiências" (*Aspectos da música* 121).

Durante los viajes por el nordeste se evidencia la puesta en práctica de esta convicción. Esto porque, en el segundo conjunto de textos de *O turista aprendiz* –relativos a su segundo itinerario– es recurrente la valoración de las particularidades y funciones del habla durante el proceso de composición musical, como aparece en esta

nota de diario del 22 de diciembre que transcribe lo que parece una cantiga del catimbó:[78]

Me deitei à meia-noite

Só às uma adormeci

Acordei era duas hora

Que mais não pude drumi

Minina que entra au meu sono

Num tem que se arrependê

Guardo ela nos meu carinho

Cumo a casa guarda o dono

Como a luiz o anoitece (228).

En este fragmento prácticamente cada verso expresaba un significativo desvío de la norma culta del portugués: de concordancia en "só às uma" y "duas hora"; de ortografía en la permuta de "drumi" por "dormir", "minina" por "menina", "au" por "no", "luiz" con "i"; o de uso verbal en el intercambio de "arrepender" por "arrependê", "anoitecer" por "anoitecê".

[78] Mário de Andrade manifiesta un particular interés por el descubrimiento de los "catimbós" de Rio Grande do Norte que, como él mismo pondera (en uno de los textos publicados por el *Diário Nacional*) no sabe si constituyen una información atractiva para los lectores. Reconociendo la importancia de este culto, establece una comparación con otros rituales mágico-religiosos practicados en Brasil: "A feitiçaria brasileira não é uniforme não. Até o nome das manifestações dela muda bem dum lugar pra outro. Do Rio de Janeiro pra Bahia impera a designação 'macumba'. As sessões são chamadas de macumbas e os feiticeiros e demais assistentes, às vezes, são os 'macumbeiros'. Os feiticeiros, 'pais de terreiro', realizam as macumbas e invocam os santos etc. Já no norte as sessões são 'pajelanças' e é frequentíssima a palavra 'pajé' designando o pai de terreiro, assim como o santo invocado. Se vê logo as zonas onde atuaram as influências dominantes dos africanos e ameríndios. Do Rio até a Bahia, negros; no norte os ameríndios. Os deuses, os santos das macumbas são todos quase de proveniência africana. No Pará quase todos saídos da religiosidade ameríndia. O Nordeste, de Pernambuco ao Rio Grande do Norte pelo menos, é a zona em que essas influências raciais se misturam. Palavras, deuses, práticas se trançam. Em Pernambuco inda a negra é fortíssima. Aqui no Rio Grande do Norte quase nula. A feitiçaria, o feitiço, o feiticeiro, as sessões aceitam o designativo genérico de 'catimbó'. Também o chefe das sessões ou 'mestre' é chamado de 'catimbozeiro'"(*O turista* 286).

Para Mário de Andrade, las alteraciones gramaticales eran, así como otros elementos, expresión de una lengua viva que se experimentaba por la boca, irreductible a normas ortográficas y convenciones.

Desde su perspectiva, existía una especie de "música racial del lenguaje" que era tan verdadera como la constatación de que canciones, cuando traducidas de una lengua a otra, perdían gran parte de su encanto (*Aspecto da música* 122).

Para sustentar este postulado, se apoyaba en el estudio de E. Dupré en *Le Langage Musical* que también defendía: "Mais que o significado especial das palavras, a entoação geral do idioma, a acentuação e o modo de pronunciar os vocábulos, o timbre das vozes é que representam os elementos específicos da língua de cada povo" (122).

Al mismo tiempo que se acercaba a los cantadores nordestinos *por la forma como* ellos cantaban, Andrade se desprendía de los preceptos y reglas de la gramática portuguesa y de un modelo de notación musical europeo.

Simultáneamente, delineaba una manera de documentar en la que también observaba la expresión, el gesto, el rostro, la entonación y hasta el silencio como elementos que podían ser "muito mais ricos de vida, e suficientemente sintéticos para substituirem a abundancia de vocabulario e a idéia clara das literaturas" (122).

Cuerpos narrativos en escena

En consonancia con este punto de vista, diversos pasajes de la serie organizada bajo el título de "O Turista Aprendiz no *Diário Nacional*", que comprende 70 recortes de periódico, imbricaban la vivencia de las costumbres populares del nordeste con la tarea de recolección artística.

En este sentido, durante la partida de Rio Grande do Norte, lugar del que Andrade se marcha con la honda decepción de "quien deja lo que se quiere bien", aparece un singular modo de composición:

> Almoço quase acabado em desgosto. O coqueiro Chico Antônio, que hei de celebrar melhor em livro, me aparece, tira uns pares de cocos, arremata a série com o Boi Tungão e num improviso de quebrar coração duro, me oferece o ganzá[79] dele. Parto seco, bancando indiferença, com uma vontade danada de falar besteira, êh coração nacional!... O tabuleiro fica duma monotonia insuportável com a estrada ruinzinha atirando a gente pra fora do auto (344).

El tono de este relato, en que la expresividad (afectiva y verbal) participa de la escena, contribuye a enfatizar la idea de que lo musical ocurría mediante la irrupción repentina del cantador, lo que también reviste al propio acto de "cosechar" de un carácter espontáneo, confluente con la naturaleza libre de la manifestación presenciada.

A través de este movimiento, el feliz y muchas veces inesperado encuentro con los sujetos y colectivos musicales y bailables que exhibían formas particulares e irrepetibles de vivencia popular, era una fuente de información que se constituía en simultaneidad con el hecho de contar. A la vez, la voz narrativa se transformaba por una aproximación a los cantadores y sus complejos modos de hacer.

Despreocupado del grado de verosimilitud de sus crónicas, en la llegada a Paraíba –provincia fronteriza, al sur de Natal, Rio Grande del Norte– Andrade combinaba la aparición de una araña, que después de generar un gran recelo le

[79] "Ganzá (s.m) – Instrumento de percussão de origem africana muito difundido no Brasil em duas formas de construção bastante distintas, também conhecidas como anzá, canzá, gazá, e pau de semente. O termo é sem dúvida de origem africana. […] Em sua viagem de 1928-1929, Mário de Andrade conhece um cantador de cocos, Chico Antônio, e sobre ele pretende escrever um romance, *O café*, que deixou esboçado, explorando o tema na série *A vida do cantador*, na *Folha da Manhã* (São Paulo)" (*Dicionário* 239, nota de las compiladoras).

declaraba amor en francés, con el descubrimiento, en la playa, de tocadores y bailarines de coco, en un registro del 28 de enero de 1929, a las 3 de la madrugada:

> Passeei e foi um passeio surpreendente na Lua cheia. Logo de entrada, para me indicar a possibilidade de bom trabalho musical por aqui, topei com os sons dum coco. O que é, o que não é: era uma crilada gozosa dançando e cantando na praia. Gente predestinada pra dançar e cantar, isso não tem dúvida. Sem método, sem os ritos coreográficos do coco, o pessoalzinho dançava dos cinco anos aos treze, no mais! Um velhote movia o torneio batendo no bumbo e tirando a solfa. Mas o ganzá era batido por um piazote[80] que não teria seis anos, coisa admirável. Que precocidade rítmica, puxa! O piá cansou, pediu pra uma pequena fazer a parte dele. Essa teria oito anos certos mas era uma virtuose[81] no ganzá. Palavra que inda não vi, mesmo nas nossas habilíssimas orquestrinhas maxixeiras do Rio, quem excedesse a paraibaninha na firmeza, flexibilidade e variedade de mover o ganzá. Custei sair dali (347).

Como da a entender su observación, no había técnica y ni siquiera los pasos específicos del coco eran evidentes. En compensación, esta "gente predestinada para cantar y danzar" demostraba una habilidad rítmica prematura, y una niña de ocho años era capaz de superar, en destreza, a los movimientos de los tocadores de las orquestras de maxixe de Rio de Janeiro.

Vale la pena dedicar especial atención al caso del admirado ritmo musical "coco" que, según Mário de Andrade, le había llamado la atención desde que sus amigos nordestinos lo cantaron en São Paulo, por "hacer mucha letra con la entonación".

---

[80] Tanto "piazote" como el consecutivo "piá" se refieren a una palabra de origen tupí que designa corazón, estómago y entrañas. En Brasil es popularmente usada para nombrar "menino ou jovem índio" además de "menino caboclo, filho de branco com índio" o "criança do sexo masculino".
[81] Término constantemente usado por Andrade para referirse a un virtuoso, erudito o popular.

Ansiando escuchar un "coqueiro"[82] (cantador de coco) de verdad, se encuentra, en Natal el 20 de diciembre, con José, "homem do povo", que "adentra en estas sensaciones como nordestino puro" (283). Al "tirar" (componer de improviso) los cocos, sobresale, inmediatamente, su forma de cantar y la de su compañero:

> Que voz!... Não é boa não, é ruim. Mas é curiosíssima e a do companheiro dele é inda mais. Em que tonalidade estão cantando? Às vezes é absolutamente impossível a gente saber. Um dos fenômenos mais interrogativos da humanidade é justamente a fixação dos sons da escala cromática. A humanidade toda fixou doze sons principais e que são sempre os mesmos no mundo inteiro. Entre o dó e o dó sustenido podem existir centenas de sons diferentes. O curioso é que chins, gregos e troianos, todas as nacionalidades empreguem o mesmo número de vibrações e possuam o mesmo dó e o mesmo dó sustenido. Ora, está me parecendo que os coqueiros nordestinos usam também entoar com número de vibrações que afastam o som emitido dos doze sons da escala geral. O quarto de tom de que a música erudita não se utilizou na civilização europeia, esse estou mesmo convencido que os nordestinos dão (*O turista* 283).

En diálogo con la teorización del *Ensaio,* la aproximación a lo popular proyectaba la posibilidad de *otros saberes* que permitían cuestionar la exclusividad de un patrón musical de Occidente.

[82] Cuando llega a la capital de Rio Grande do Norte Mário de Andrade explica la acepción: "Me deito depois deste primeiro dia de Natal. Estou que nem posso dormir de felicidade. Me estiro na cama e o vento vem, bate em mim cantando feito coqueiro. Por aqui chamam de 'coqueiro' o cantador de 'cocos'. Não se trata de vegetal não, se trata do homem mais cantador desse mundo: nordestino" (*O turista* 275).

Al evitar los (doce) sonidos consagrados de la escala general y aproximarse al cuarto de tono[83] no utilizado por la "civilización europea",[84] tanto José y su compañero, como Maria Joana, cantora afamada de Olinda (en la provincia de Pernambuco) y un catimbozeiro (praticante del catimbó) natalense que ya habían expresado la misma entonación:

> Cantam positivamente "fora de tom" e este fora de tom está sistematizado neles e é de todos. Se fixo uma tonalidade aproximada no piano e incito os meus dois coqueiros, cantando com eles, se... amansam, caem no ré bemol maior, por exemplo. Se paro de cantar, voltam gradativamente pro "fora de tom" em que estavam antes. E é um encanto. José tira o Redondo, Sinhá... Dentro da monotonia dos mesmos motivos melódicos, que variedade! Fico pasmo (283).

Enseguida, se detiene en el ejemplo de caso reproduciendo los versos: "– Ai, redondo, sinhá!... / – Êta lá, minha minina. / Só fala quando eu mandá! / Quero que você mi diga: – Ai, redondo, sinhá!..", y explicando que la voz de José, cortada por el estribillo coral del otro cantador "Ai, redondo, sinhá!", es ascendente con "tiradas"

---

[83] La teoría musical occidental divide el tono (la distancia entre dos sonidos contiguos) en dos partes, cada una llamada "medio tono". Algunas prácticas experimentales del modernismo europeo y norteamericano de la primera mitad del siglo XX propone una división en cuatro partes, cada una llamada un "cuarto de tono". Al hablar de divisiones "irregulares", Mário de Andrade reconoce, por un lado, este principio racional de division matemática, por el otro, afirma una sonoridad que se consideraría "irracional" dentro del marco conceptual de la teoría musical Occidental.

[84] Al abordar el tema de la polifonía en el *Ensaio sobre a música brasileira*, Andrade parecía sostener una concepción diferente de la presentada aquí: "Na infinita maioria dos documentos musicais do nosso popularío persiste o tonalismo harmonico europeu herdado de Portugal. Nossa harmonisação tem que se sujeitar consequentemente às leis acusticas gerais e ás normas de harmonização da escala temperada. Os processos de enriquecimento dessa concepción harmonica, pluritonalidade, atonalidade, quartos-de-tom, já estão se desenvolvendo e sistematisando na Europa. E mesmo que um proceso novo apareça por aquí: é invenção individual. Passivel de se generalizar universalmente. Não poderá assumir caracter nacional" (51). Acaso la diferencia de este punto de vista radique en el argumento de que la armonía nunca podría ser un problema del nacionalismo musical, como afirma en el mismo pasaje: "Simplesmente porque os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades" (49). Si Andrade aconsejaba a los compositores no restringirse a los "muy pobres" procesos armónicos populares, también observaba que la "harmonização europea é vaga e desraçada", expresión de procesos de sistematización armónica individuales capaces de extenderse "a otros no sólo del mismo país", sino también, "de toda a parte e num átimo o proceso perdeu o carácter nacional que poderia ter. Haya vista a harmonisação de Debussy que fez fortuna até no jazz!" (50).

(extracciones) rítmicas “batidas” (golpeadas) aunque, a veces, una letra deliciosa descendía, se hacía grave, subía y bajaba: “– Ai, redondo, sinhá!... / – Ôh pueta novo, / Dêxa dessa suberbia! / Cruzêra! Santa Maria! / Mãi de Deus do Paraná! / – Ai, redondo, sinhá!...” (284).

Como destaca, estos trazados únicos, tan definidos en estos músicos, y al mismo tiempo “de todos”, se enriquecían gracias a las alteraciones de la grafía del portugués gramaticalmente correcto en función de los ritmos del canto, modificaciones que se hacen evidentes en la transcripción (al papel) de este acontecimiento presenciado.

Apostando en el potencial creativo de estas transformaciones, Andrade reprochaba la dicción de un rezo en que era perceptible “o sequestro do brasileirismo oral”, ya que se buscaba hablar sin errores: “una pena” –lamenta decepcionado.

En comparación, en una plegaria cantada, aseguraba haber conseguido “una mayor franqueza”, como hace ver con algunos versos de una oración para guía de la vida: “Meu Jesuis e meu Sinhô, guiai os meus passos na Vossa divina Misericórdia! Assim eu coloco em mim um Crucifixo e ando na paiz do Sinhô, fora dos meus inimigos, com o poder da Virgem Maria, com a sua santa luiz na minha guia” (301).

En correspondencia con la heterogeneidad creyente de aquellos a los que se refirió más de una vez como “hombres del pueblo”, reproduce enseguida una oración a Tupã: “Oh Tupã, que sublime, santo pajé! que no mundo mostras o mestre quem é, ôh leva! atendes, ôh Tupã, a sua fama Ereré! ôh leva! atendes, ôh Tupã! mostra o Guaracé quem é!...” (301).

El canto, que alude a la sierra del Ereré, donde los seres materializados se retiraron durante el diluvio según la leyenda ameríndia, habla del encuentro con Guaracé, el sol, al que se rinde culto en los catimbós.

Para terminar, ofrece un canto de "Nãnã-Giê", maestra que trabaja en el fondo del mar y protectora de las mujeres. Curandera, es identificada como una de las mães-d'água (madres del agua): "Nãnã-giê, ôh Nãnã-giá! / Nãnã brecô já vem do má! / Nãnã mi conhece, menina do má! / Valei-me Nãnã, pra nóis milhorá!..." (301). Este fragmento concluye con una pregunta sobre la palabra "brecô" y la sorpresa del escritor sobre o uso del verbo "brecar".

Una práctica artística muy ligada a la vivencia como característica del nordeste popular fomentaba un fluir dinámico entre las diversas expresiones musicales, bailables, recitaciones, rezos, narraciones presenciadas, el acto de escritura e, incluso, de lectura –ya que los textos de Mário de Andrade fueron publicados por el *Diário Nacional*[85] dentro de un corto espacio de tiempo.

Apegado a esta idea, se nota cómo el autor no solo se preocupaba de resaltar la espontáneidad del arte en sí, sino también reconocía los modos en que las manifestaciones estéticas determinaban las diversas experiencias ligadas al viaje.

Sobre este aspecto, los apuntes de sus "fichas de bolsillo", reunidos en "Notas de viagem ao Nordeste: Diário 1928-1929", expresan una forma de relato muy distinta de las crónicas periodísticas. En una anotación desde Recife, prevalece la investigación de archivo de fuentes primarias y lo presenciado está mediado y/o facilitado por los intelectuales que lo acogen, como el renombrado folclorista Luis Câmara Cascudo. El tono se registra en esta serie de narraciones de diciembre de 1928:

[85] Según una nota explicativa sobre los 70 recortes periodísticos: "[...] O conjunto dos folhetins – assim definidos pelo autor – constitui um inusitado diário de viagem, imediatamente aberto ao público ao longo da escritura, pois MA, em sua pesquisa etnográfica no Nordeste, viaja também como correspondente do Diário Nacional, segundo a 'Nota da redação' desse matutino paulistano em 19 de dezembro de 1928, precedendo o texto 'Rio de Janeiro, 30 de novembro, 22 horas'. Determinados trechos da série impressa em 1928-1929 foram apropriados pela versão datiloscrita do diário do Turista na Amazônia, que visou se tornar livro em 1943. Essa reescritura mereceu notas/comentários na presente edição" (*O turista* 246).

17 [de dezembro]. Não saio de casa. Colho melodias. / 18 [de dezembro]. Desafio[86] entre a Cavilosa e Jeróme. / 18 [de dezembro]. Escrevi crônicas. Saí durante o dia, jantei com A. Bento e às 19 com este, Cascudo e Adamastor fomos no Areal, bairro de embarcadiços, operários etc., construído sobre uma duna, assistir a um ensaio de Chegança.[87] Numa saleta alumiada com querosene, dançaram e cantaram duas horas e meia. Estupendo. Dia aproveitadíssimo com isso. / 19 [de dezembro]. Quadras de coco: / 19 – Vida sem sair. Tomei temas de Cabocolinhos.[88] / 20 [de dezembro]. Dia tomando temas de Chegança. / 21 [de dezembro]. Dia tomando temas de Catimbó. / 22 – De manhã os catimbozeiros me dando cantigas – Passeinhos pela cidade. / De noite ensaio do Boi Calemba no bairro do Alecrim, lua, vento e areão, um Mateus estupendo. Viola e rebeca. / 24 [de dezembro]. Escrevo cartas etc. Vejo ensaio de Pastoril. De noite, quermese. 27 [de dezembro]. Jovino me canta o Congo e eu o escrevo, dia inteiro. De noite não posso nem conversar de tão derreado (225-29).

---

[86] "Diálogo cantado popular" (*Dicionário* 186). En el propio texto de *O turista aprendiz* se ejemplifica: "Ela: A onça ronca na serra / O lajero embaixo treme / Se tu cuidas que eu sou home / Tás enganado, sou feme. / Ele: A onça ronca na serra / O lajero treme embaixo, / Se tu pensas que eu sou feme, /Tás enganado, sou macho […]" (225-226).

[87] "Chegança: dança da tradição ibérica cujo canto e cuja coreografia dramatizam as navegações portuguesas e a luta entre cristãos e mouros. Em *Danças dramáticas do Brasil*, MA analisa e divulga os documentos por ele captados em sua segunda viagem de Turista Aprendiz (V. Danças dramáticas do Brasil. Ed. preparada por Oneyda Alvarenga, v.1, p. 83-343. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959, 3 v.). Ao voltar do Nordeste em 1929 o pesquisador deseja dedicar-se ao estudo aprofundado de todas as manifestações da cultura popular por ele recolhidas, apresentando letras e pautas musicais. Obra alentada, mas não concluída, recebe o título "Na pancada do ganzá", reverenciando o instrumento com que Chico Antônio, cantador reputado genial por MA, se acompanhava. Oneyda Alvarenga, musicóloga discípula de MA, publica parcelas da obra planejada: *Música de feitiçaria no Brasil* (São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963), *Danças dramáticas do Brasil, Os cocos*, assim como *Melodias do boi e outras peças* (São Paulo/ Brasília: Livraria Duas Cidades / Instituto Nacional do Livro e Fundação Nacional Pró-Memória, 1984). MA estuda detidamente a chegança no v. 1 das *Danças dramáticas do Brasil* e apresenta suas fontes no *Dicionário musical brasileiro* (Ed. coordenada por Oneyda Alvarenga e Flávia Toni. Belo Horizonte/ Brasília/ São Paulo: Itatiaia/ Ministério da Cultura/ IEB-USP/ Edusp, 1989, p. 131)" (*O turista* 226, nota de las compiladoras). En el *Dicionário* también aparece una definición: "Chegança (s.f) - 1. Dança portuguesa do séc. XVIII, com canto, provavelmente em compasso ternário. (DM - MA). […] 2. No Brasil, designa as danças dramáticas, cheganças de marujos e chegança de mouros, 'providas de entrecho e representação mais ou menos dançada'" (*Dicionário* 131)

[88] "Cabocolinhos: bailado de temática indígena" (*O turista* 227, nota de las compiladoras).

En febrero, durante una etapa marcada por los excesos del carnaval, el carácter documental de estos borradores también revelaba sucesivas frustraciones con respecto al ejercicio de recolección:

> 7 [de fevereiro]. Pensava trabalhar muito hoje porém não apareceu ninguém. / 9 [de fevereiro]. Acordo bem disposto. Cícero passa pelo meu quarto às 9. Depois passa o José Pinto, irmão do Adamastor, de Natal. Preparativos pra noite que, sob o ponto de vista da "frevolência" recifense, gorou. Não saiu nenhum frevo na rua e bestamos idiotamente Ascenso, Cícero Dias, um amigo dele, José Pinto, um amigo dele pintor e eu. [...] Me esqueci de falar que, pelas 20, Ascenso e eu fomos na sede da Nação do Leão Coroado, ver ensaio de maracatu. Não havia ensaio. Noite besta (239-40).

Durante este periodo, la producción dependía de reuniones con especialistas dispuestos a compartir sus saberes: "14 [de fevereiro]. Amanheço bom. Vou com José buscar o estivador Hortêncio e trabalho com ele as melodias de carregar piano. / 15 [de fevereiro]. Trabalho com a mulata todo o Boi dela e mais algumas linhas de Catimbó" (241).

En un tono diferente, al disfrutar de una feliz tranquilidad en la llegada a Natal, Andrade divagaba en uno de los textos publicados: "O vento canta, os passarinhos, a gente do povo passando. O homem que leva e traz as vacas daqui perto, não trabalha sem aboiar... Aqui em casa também. Todos cantamos, cocos, embolados, sambas, dobrados, modinhas... A famanada 'Praieira'... 'A palmilhar estradas longas, de longe veio pra te ver', Natal..." (275).

Días después, apreciaba un ensayo de chegança y expresaba una crítica al tecnicismo y perfeccionismo artístico:

> Vão buscar cadeiras pra nós e na saleta cimentada que o candeeiro ventado alumeia de sombras, cantam, dançam, representam duas horas, sem parada. E fico maravilhado. Está claro que não se trata duma obra de arte perfeita como técnica, porém desde muito já que percebi o ridículo e a vacuidade da perfeição. Postas em foco inda mais, pela monotonia e vulgaridade do conjunto, surgem coisas dum valor sublime que me comovem até a exaltação (279-80).

Presenciar la escenificación le permite concluir que las danzas dramáticas permanecían muy vivas en las zonas norte y nordeste del país, aunque mezcladas, transportando elementos de otros bailes, y abiertas a nuevas influencias: "[…] junto duma lição camoniana brota um brasileirismo danado, contando fatos de agora, tão impossíveis que a Turquia chega a conhecer a força do 'braço brasileiro' na presença do imperador Guilherme II. Esta Chegança afinal descreve os fatos quotidianos da Nau Fragata, navio de guerra" (280).

Encarnando en su propia escritura las mixturas que exaltaba, más de una hora de "dança dura", "expressões fortes" y "resistencia de nordestino" en "cantos lindos" le hacen percibir como "surgem quadras tão puras, dignas dum sentimento ingênuo de alemão", y concluir su observación con un comentario insólito: "Meu prazer está compacto como o vento... Os paulistas não conhecem nada disso... Vado a pranzare con Ruth... Wie get's ihnen... Merci..."[89] (280).

[89] En una traducción muy literal al español (del italiano, alemán y francés respectivamente): "Voy a almorzar con Ruth… ¿Cómo estás? …Gracias". De acuerdo con una nota de las compiladoras de *O turista aprendiz* sobre este comentario: "Mário retoma o cosmopolitismo irônico com que fecha o poema "Tietê", em seu livro modernista de 1922, Pauliceia desvairada: – Io! Mai!... (mais dez braçadas. Quina Migone. Hat Stores. Meia de seda.) Vado a pranzare con la Ruth" (*Poesias completas* 85).

Experimentaciones músico-dinamógenas

En *O turista aprendiz*, el *Ensaio sobre a música brasileira*, *Paulicéia desvairada* o *Macunaíma*, el cronista, musicólogo y literato Mário de Andrade no alimentaba homogeneidades desde su discurso crítico, sus apreciaciones teóricas o referencias intelectuales.

Sin embargo, si la heterogeneidad de sus relatos de viajes al nordeste insinuaban cierta incoherencia, el carácter fragmentario e inconstante de estos escritos no los alejaba del objetivo central de dotar a las manifestaciones populares de una vitalidad dinámica y una plasticidad que el escritor pretendía percibir con todos sus sentidos.

Con este propósito, conectaba la búsqueda de modos de hacer arte popular libres y espontáneos al deseo de experimentación de las nuevas sensaciones que encontraba en la comida, en las conversaciones, en los baños de mar, en los descansos, en las formas de hospitalidad nordestinas –todos considerados en alternativa a los gustos y patrones de Europa constantemente renegados en el texto.[90]

Este modo de composición narrativa basado en la experiencia también desarmaba cualquier preconcepción etnográfica[91] de estos viajes, debido, entre otros

[90] Al abordar la polémica sobre la destrucción o conservación de la "Sé" de Bahia ofrece opiniones ilustrativas a respecto. Después de afirmar que Natal, ciudad jovencita como São Paulo, podía progresar como deseaba sin tener "cosas que duela destruir" en contraste con la histórica ciudad de Salvador, argumenta: "Natal não possui problema desse. O que é velho não é... antigo, pouco ou nenhum valor tem. Natal tem seu futuro enorme como banco de riquezas fundamentais: sal, gado, algodão, açúcar, e como pouso natural das asas europeias. As tradições dela são todas móveis, danças, cantorias. Essa felicidade americana de Natal está se objetivando neste momento como a inauguração do Aeroclube. A população natalense moldura o segundo campo aviatório da cidade. O excelente edifício do clube está cheinho. Tênis, piscina, bar, o pátio central cantando água de repuxo, bom pra se conversar. Os aeroplanos estão pintando o sete no ar. As natalenses são bonitas, bem vestidas, os homens de branco, venta o vento, calor sem garra mas verdadeiro, *nenhuma Europa tradicional, te dana! um bem-estar de agora*" (298, énfasis añadido).

[91] A pesar de que Telê Ancona Lopez y Leandro Raniero Fernandes, en "Os diários do fotógrafo", sección del dossier de la edición crítica de *O turista aprendiz*, corroboran la difundida idea crítica de que Mário de Andrade viajó al Nordeste para dedicarse especialmente al trabajo etnográfico (451), José Tavares Correia de Lira señala que, finalmente, Andrade no disponía de un archivo completo, ni siquiera de una cultura de los cánones patrimoniales claramente enunciados. Reconociendo en estos textos un punto crucial en la génesis de una sensibilidad patrimonial, asegura que los registros de

factores, al frecuente desvanecimiento de distancias entre el observador y lo observado.

Esta perspectiva se expresa reiteradamente mediante la superposición de escenas artísticas y situaciones cotidianas, como durante el extenso (y singular) relato de variadas y sucesivas presentaciones de voces, gestualidades, experimentaciones, músicas, danzas, bueys, instrumentos y ganzás, en la municipalidad de "Redinha", balneario natalense:

> Chega um choro. Clarineta, violões, ganzá numa série deliciosa de sambas, maxixes, varsas[92] de origem pura, eu na rede, tempo passando sem dizer nada. Modinhas de Ferreira Itajubá e Auta de Sousa... A boca da noite abriu sem a gente sentir. O choro foi lá embaixo se instalar no Redinha-Clube, casarão chato no meio da praia, pras meninas dançarem. Estamos por ali gozando a ventania. Se acendem as luzes. O Redinha-Clube é um guaiamum escuro com as pernas luminosas sobre a areia. Pântam – parapântam – pântam – pântam – tchique – tchique... Êh... Lá no alto:
>
> – Êh viradô!...
>
> – A barca do má!...
>
> – Êh viradô!...

---

campo se revelan poco sistemáticos y que, desde el punto de vista etnográfico, la investigación era, muchas veces, inconsistente (388). Años después del viaje, Andrade reafirmaba su "incapacidad" etnográfica en un discurso en la Sociedade de Etnografia e Folclore sobre la invitación a Dina Lévi-Strauss –recién llegada de una investigación sobre los indígenas Bororo y Kadiweu– a imparter un curso en la capital paulista, en 1935: "Não foi ao acaso que escolhemos a Etnografia, ela se impôs. Quem quer que, mesmo diletantemente como eu, se dedique a estudos etnográficos e procure na bibliografia brasileira o conhecimento da formação cultural do nosso povo, muitas vezes desanima, pensativo, diante da facilidade, da leviandade detestável, da ausência, muitas vezes total, de orientação científica, que domina a pseudo-etnografia brasileira (...). E é principalmente nisto, na colheita da documentação popular que a enorme maioria dos nossos livros etnográficos é falsa (...). Colher, colher cientificamente nossos costumes, nossas tradições populares, nossos caracteres raciais, esta deve ser a palavra de ordem dos nossos estudos etnográficos; e num sentido eminentemente prático vão se orientar os trabalhos deste Curso de Etnografia" ("Catálogo" 6). Solo desde este pragmatismo y un espíritu controversial puede ser considerada la aproximación de Andrade a la etnografía en *O turista aprendiz*.

[92] La alteración de la palabra "valsa" por Andrade en el texto se debe al respeto a la dicción popular.

– A barca gira

No virá do má...

– Êh viradô!...

O acompanhamento é de ganzá e muganguê. Dançam o "coco" no terreiro preparado junto ao terraço de Barôncio Guerra. Na casa a mesa está posta pra quem quiser cear. Creme de camarão, casquinhos de caranguejo, o chouriço daqui que é um doce, a canjica daqui inteiramente diversa da sulista.

– Vai, vai, vai, ôh mulé,

Num vá se perdê, ôh mulé!...

– Agora que tô amarrado, ôh mulé,

Num vá me aparecê, ôh mulé!...

Os dançarinos fazem coisas de sarapantar. Se agacham feito russos, bamboleiam em passos de charleston, sem erudição de outras gentes. No povo nordestino, até o passo básico do charleston era usual antes da dança ianque aparecer.

– Ôh Iaiá, ôh Iaiá,

Ôh Iaiá das Alagoa!...

Um sonzinho de rebeca se aproxima:

– Deu a força da levada

Que me encheu toda a canoa!... Coco para. Os dançarinos se retiram cedendo campo. A rebeca está clara e enfim visível, mexendinho num "baiano" [dança] monótono mas admirável. Por detrás dela dois paus seguram uma chita encarnada, espécie de pano de boca escondendo as figuras do Boi. Desde quatorze horas essa gente vem de São Gonçalo pra dançar o Boi aqui.

Meu sinhô dono da casa,

Que eu venho da madrugada,

Se não me abrir's essa porta

Não sois feliz, não sois nada!...

São 21 horas e a lua foi pontual. Velejou numa nuvem rápida e apareceu (299-300).

La valorización de esta simultaneidad de ritmos, cantos, sonoridades, tradiciones, las inesperadas comparaciones con el "charleston" de Estados Unidos y el entrecruzamiento de la experiencia estética con el disfrute de la comida, el descanso en la hamaca paraguaya, la percepción del paisaje, del viento, de la luz, además de las estratégicas variaciones ortográficas por respeto a la oralidad de la lengua (mulher: mulé, rabeca: rebeca, mexido: mexindinho, entre otras) expresaban un posicionamiento muy particular sobre las diferencias culturales supervivientes en Brasil, tanto en las notas de diario como en las crónicas de los viajes de *O turista aprendiz*.

Fugas culturales

En conjunto con la conformación de un archivo heteróclito,[93] aparecen una serie de posicionamientos críticos sobre el arte, la cultura y las dinámicas socioeconómicas de los lugares visitados. En este sentido, es decisiva la visita a Rio de Janeiro[94] donde Mário de Andrade manifiesta cierta distancia frente al cultivo de formas artísticas eruditas así como ofrece algunas opiniones claves sobre la sociedad brasileña.

[93] Seguimos aprovechando este concepto en los términos de Michel Foucault, como los fragmentos de un gran número de órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo *heteróclito* que, en un grado más cercano a su etimología, indica que las cosas están ahí "acostadas", "puestas", "dispuestas" en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y de otras un *lugar común*" (*Las palabras* 11).

[94] El extracto periodístico del 24 de febrero de 1929, que concierne a las fichas de bolsillo, aparece junto al relato de viaje del 28 de noviembre de 1928, ambos textos firmados en Rio de Janeiro, donde Andrade inicia su actividad como corresponsal.

Sobre el primer aspecto, desde su llegada a la capital de Brasil para este entonces, el 28 de noviembre de 1928, es recibido por intelectuales. Durante los primeros días de su estadía, Andrade analiza el material de una "tournée" de conciertos de músicas brasileñas que están siendo organizadas en este momento.

A pesar de elogiar abiertamente el repertorio, de aprovechar la ocasión para trabajar la adaptación musical de su poema "Toada do Pai-do-Mato"[95] por Luciano Gallet –afirmando aprobar patentemente la composición[96] – y de tener la oportunidad de conocer artistas con quienes mantenía una correspondencia por cartas –como el pintor Cícero Dias,[97] cuya obra parecía despertarle gran interés–, después de un corto periodo de tiempo afirma, categórico:

> Rio de Janeiro, 30 de novembro, 22 horas
>
> Não posso mais… Três dias de amigos, gente que quero bem particularizadamente, um por um… O prazer e as preocupações da vida se realizando por sessões… E essa obrigação ininterrupta de ser inteligente e culto, falar de pintura um momento, depois de música, depois de poesia, e lembrar por exemplo a existência de Chirico … Chirico!... De fato os homens individuos são que nem as palavras. Se a gente matuta um bocado mais

[95] El poema había sido publicado en *Clã do Jabuti*, más específicamente, en la sección "O ritmo sincopado", cuyos primeiros versos son: "Toada do Pai-do-Mato (Índios Parecis) / A moça Camalalô / Foi no mato colher fruta. / A manhã fresca de orvalho / Era quase noturna. / - Ah… / Era quase noturna… / Num galho de tarumá / Estava um homem cantando. / A moça sai do camino / - Ah… / Ela escuta o canto…" (*Poesias completas* 264).

[96] En un comentario sobre la musicalización Andrade afirma: "É mesmo uma criação fortemente dramática, esta obra nova de Luciano Gallet, atinge uma intensidade fascinadora a que os dois temas ameríndios empregados pelo compositor ajuntam uma estranheza melódica admirável" (*O turista* 249).

[97] "Cícero dos Santos Dias (Escada, Pernambuco, 1907 - Paris, França, 2003). Pintor, gravador, desenhista, ilustrador, cenógrafo e professor. Inicia estudos de desenho em sua terra natal. Em 1920, muda-se para o Rio de Janeiro, onde matricula-se, em 1925, nos cursos de arquitetura e pintura da Escola Nacional de Belas Artes (Enba), mas não os conclui. Entra em contato com o grupo modernista e, em 1929, colabora com a *Revista de Antropofagia*. Em 1931, no Salão Revolucionário, na Enba, expõe o polêmico painel, tanto por sua dimensão quanto pela temática, *Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife*. A partir de 1932, no Recife, leciona desenho em seu ateliê. Ilustra, em 1933, *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre (1900- 1987). Em 1937, é preso no Recife quando da decretação do Estado Novo. A seguir, incentivado por Di Cavalcanti (1897-1976), viaja para Paris […]" (*Enciclopédia Itaú Cultural* parr.1-2).

> autopsiadamente num deles, esmiuça a significação vital dele: Chirico. Um nome de batismo, uma convenção desprezível, servindo de estandarte vaidoso dum objeto fisicamente isolado. Da mesma forma que a panela, cujo perfil, cuja função pessoal e mirim, nós reconhecemos pela palavra "panela". Não posso mais, estou fatigadíssimo de três dias que não faço outra coisa senão distinguir "Chiricos" de "Panelas" (252-53).

El sarcástico comentario, inspirado por las conversaciones sobre el pintor vinculado al surrealismo, Giorgio de Chirico (Vólos, 1888 - Roma, 1978), se corresponde con una serie de afirmaciones sobre aspectos culturales de las personas y la ciudad.

Cuando habla de las mujeres cariocas por ejemplo, "transposición humana de la arquitectura de Copacabana" (254), y las compara con las monótonas paulistanas que pasan desapercibidas, "en una igualdad tan gemela que no conseguimos distinguir unas de las otras por la belleza, elegancia o gracia", sentencia: "As cariocas em tudo são uma por uma. As paulistas são em geral" (254).

No obstante, más allá de las evaluaciones estéticas –sobre la vestimenta principalmente– que motivaban este comentario, el problema consistía en que la generalidad de la paulista era de importación, "muito europeu na discrição do gesto e do traje" (254), mientras, por contrapartida: "A carioca refugou essa boa educação europeia. Não se pode dizer que ela seja maleducada porém ela inventou pelas circunstâncias da terra e da psicología uma outra boa educação. Isso é que torna a carioca cem vezes mais brasileira que a paulista" (255).

Enseguida, en una inusitada argumentación, asegura que a pesar de contar con una ascendencia heterogénea (ítalo-hispano-bandeirante), la mujer de São Paulo "é um tipo raçado, cultivado numa tradição genealógica fatal" (255).

La carioca, más uniforme en su genealogía, es, desde la perspectiva de Andrade, más cosmopolita: "Esse cosmopolitismo sei bem que deriva muito da coexistência do mar que falta pra paulista, porém o cosmopolitismo da carioca não provém apenas da Cosmópolis em que ela para. Provém muito mais duma acomodação criadora com a nação que ela representa" (255).

Dotada de una fantasía "semimostradeira" (algo así como que se "semimuestra") en el vestido y en la carne y de un mal gusto de "oficleide" (intrumento grave de metal, tipo corneta, aludido en el sentido de disonante), las costumbres de las cariocas derivaban de una educación nueva, "a la brasileña", caracterizada por el tropicalismo de su desnudez:

> Por mais que ela se cubra está sempre nua. Não discuto a pureza dela porque a pureza não depende do mundo exterior e a colocação dela em certas partes do corpo não passa duma simbologia escravocrata que o patriarcado inventou. A carioca é tão pura ou impura que nem todas as mulheres deste mundo. O que ela tem de mais brasileiro é o tropicalismo da nudez. Os norte-americanos com praias de banho, lagos artificiais, natações dançantes e esporte tentaram sistematizar a nudez. Não conseguiram. A nudez pra eles continua uma questão de moda, um manequim epidérmico. A nudez da carioca é íntima, é, desculpável o exagero, psicológica (255).

Finalmente, gracias a toda la "maravilha semimostradeira" que reunía: "a mulher carioca reflete um país novo de América, uma civilização que andam chamando de bárbara porque contrasta com a civilização europeia. Mas isso, a que chamam de barbarie os deserdados da nossa terra, não passa duma reeducação. Sintoma capitoso de Brasil" (255).

La intencionalidad de este comentario en que, del análisis de la forma de vestirse de las mujeres de Rio de Janeiro, se despliegan condiciones de posibilidad de crear cultura nacional, parece coincidir con la voluntad de liberarse de demostraciones de inteligencia para "pensar con más libertad y oscuridad", como durante su paseo en compañía del obrero José, comunista y religioso que le provoca una intensidad de naturaleza muy distinta a la extenuación intelectual anterior: "E não posso mais outra vez. Porém agora é de comoção. Paramos juntos do parapeito e uma onda geme de prazer nos vendo, recém-chegada da Rússia. Meu pensamento está confuso e muito rico… José fala que houve um princípio de ressaca na boca da noite. Escuto a bulha viva da cidade, desinvidualizada, bulha comum de cidade grande, que o pisca-pisca das luzes ressalta mais" (253).

El texto de esta crónica –la misma en que se quejaba de los fastidiosos coloquios de exhibición de inteligencia– revela el ejercicio de libre pensamiento que reinvidicaba:

> José não sabe o que se passa dentro de mim. Nem eu também, aliás. Um caos temível. Lutas, iluminações, contradições, uma vontade tamanha de amar intrasitivamente… Voltamos tardonhos pras bandas do hotel. Por trás do meu pensamento a lua se desembaraça das nuvens desorizontalizando a abóbada celeste. "Abóbada celeste"… Prazer amargoso de pronunciar lugares-comuns, felicidade, que nem todas, feita de mil infelicidadinhas… (254).

Durante la misma ocasión, critica que las familias donadoras de premios al arte sean llamadas por sus nombres propios –cuestión de vanidad– y los pintores que, para vender cuadros al gobierno, se hacían gobernistas: "…Não posso mais outra vez!..." (254).

Vivencias poéticas de lo político

En un llamativo comentario sobre las tradiciones móviles e inmóviles, Mário de Andrade pondera: "Aquelas são úteis, têm importância enorme, a gente as deve conservar talqualmente estão porque elas se transformam pelo simples fato da mobilidade que têm. Assim por exemplo a cantiga, a poesia, a dança populares. As tradições imóveis não evoluem por si mesmas. Na infinita maioria dos casos são prejudiciais" (297).

Al recordar el ejemplo de una tradición "perfectamente ridícula" como la carroza del rey de Inglaterra, la compara con la "tontería básica" de la arquitectura neocolonial de Brasil en que solo se aprovecharon las formas decorativas coloniales que, reducidas a fórmulas, y combinadas con el "espíritu arribista de las partes progresistas del país", resultaron, en un 89 por ciento, obras mal realizadas (297-98).

En discrepancia con este proceso de imitación infructuoso, remarca la importancia de la poesía popular desde su primera ficha de trabajo. En este sentido, sus "Notas de viagem ao Nordeste: Diário 1928-1929" comienzan con unos singulares versos:

> De matuto pernambucano:
>
> Minha mãe, minha mãezinha
>
> Minha mãe que Deus me deu,
>
> Tava nas ânsias da morte,
>
> Eu cantei, ela viveu.
>
> Graças a Deus que posso morrer! Já vi uma coisa Bonita neste mundo (210).

No había, asimismo, mejor forma de abordar el problema que atingía al alto *sertão*[98] de Rio Grande do Norte y gran parte de la provincia de Ceará gracias a la emigración abundante y creciente hacia São Paulo.

Al hablar de los millares de hombres que del día a la noche decidían partir, sin despedirse ni contarle a nadie, en búsqueda del "El Dorado falso" que ninguno de ellos sabía lo que era, traía a colación los poemas de Jorge Fernandes, un poeta "simple como la sequía", que había publicado, un año antes, un poemario que contenía "escritos de dolor como esta marcha":

CANÇÃO DA SECA

Entrou janeiro e o verão danoso

Sempre aflitivo pelo sertão...

As cacimbas secas nem merejavam...

E o moço triste disperançado

Fez uma trouxa de seus trens...

De madrugada – sem despedida –

Foi pra cidade...

Foi pra S. Paulo... pras bandas do sul...

E a moça dele

Se amorrinhou

[98] Al viajar en auto por el Nordeste y descubrir el "sertão", Mário de Andrade manifiesta un antagonismo radical con la concepción difundida en la obra de Euclides da Cunha, *Os sertões* y, en particular, con la famosa afirmación de que "O sertanejo é, antes de tudo, um forte". El comentario de Andrade desde la municipalidadede Caicó, cuya ruta conecta Rio Grande do Norte con Paraíba, se publicó el primero de marzo de 1929, en el *Diário Nacional*: "Pois eu garanto que Os sertões são um livro falso. A desgraça climática do Nordeste não se descreve. Carece ver o que ela é. É medonha. O livro de Euclides da Cunha é uma boniteza genial porém uma falsificação hedionda. Repugnante. Mas parece que nós brasileiros preferimos nos orgulhar duma literatura linda a largar da literatura duma vez pra encetarmos o nosso trabalho de homens. Euclides da Cunha transformou em brilho de frase sonora e imagens chiques o que é cegueira insuportável deste solão; transformou em heroísmo o que é miséria pura, em epopeia... Não se trata de heroísmo não. Se trata de miséria, de miséria mesquinha, insuportável, medonha. Deus me livre de negar resistência a este nordestino resistente. Mas chamar isso de heroísmo é desconhecer um simples fenômeno de adaptação. Os mais fortes vão-se embora" (*O turista* 334).

Ficou biqueira

Virou espeto

– Ela que era um mulherão...

Até que um dia já derrubada

De madrugada

Foi pra S. Paulo... foi pra um S. Paulo que ninguém sabe não... (282).

Para Mário de Andrade, frases como "ninguém sabe não" confirmaban la fuerza de estos versos. Aunque desde su perspectiva el libro era bastante irregular por los guiños a la poética antigua que "sobraban", poseía elementos espléndidos, de los más nítidos y humanamente brasileños de la poesía contemporánea (281).

Como enfatiza en una observación sobre el poema "Manuel Simplício", la importancia de esta poesía residía, muchísimo, en su libertad de creación, lo que también proyectaba efectos pioneros de composición:

> Mesmo sob o ponto de vista técnico um poeminha desses é comovente. Se percebe pela naturalidade da concepção e da dicção a ausência de literatice. Se tem a impressão do nascimento da Poesia. As fórmulas técnicas surgem, aqui fatais e necessárias, que nem nos dois versos finais –fórmulas de que depois os poetas literários haviam de abusar. Quando Jorge Fernandes está livre assim, a Poesia nasce pra ele. E com uma força vivida, com a esquematização essencial da memória física. É excelente (281).

La constatación de que este libro casi no había sido comentado por ningún crítico literario decepcionan al escritor y obrero natalense y a su amigo paulistano, que comenta: "Então Jorge Fernandes se ri meio desapontado, me abraça, desce pra city, vai lidar com as cifras verdadeiras duma fábrica de cigarros" (282).

Al iniciar una serie de encuentros en Rio de Janeiro, la ocupada agenda de almuerzos y cenas se interrumpe por una anotación musical del 8 de diciembre, cuando un señor que vive en Belém le cuenta que en Maceió –adonde se dirigen en este momento–, los negros, cuando transportan un piano, tienen la costumbre graciosa de cantar: "são oito homens, um puxa, os outros secundam, lento, forte, de longe se escuta. É um canto falado, num som só, diz-que para não desafinar o piano", transcribiendo la música recebida: "[reproducción de la partitura]. Texto: Solo: - o que vem lá na barra? / Coro: - É um naviu. / Etc. (sempre o mesmo texto)" (217).

Como comenta enseguida, después de tantos intentos de conseguir una de estas *parlendas*[99] de cargadores de piano, la casualidad de pasar de navío cerca de Maceió le había, finalmente, proporcionado una de ellas.

La importancia de estas notas de bolsillo sobre la cultura popular del nordeste se refuerza por la entonación de estos textos, tan distinta de la que Andrade utiliza en las crónicas publicadas por el *Diário Nacional*. A la vez, estos escritos confirmaban la complementariedad entre los dos borradores, gracias a una combinación de apuntes, por cierto, atípica:

> 1º de janeiro de 1929. O dia mais besta da viagem. Não saí de casa. Antônio Bento foi ontem para fazenda dele. Escrevi e não saí de casa. Nostalgia.
>
> Mandar L. Cascudo *Tupi na geografía nacional* e bibliografia sobre língua tupi.
>
> A mulé de Lampião
>
> Quaji [quase] que morre de dô [pena]
>
> Pra num fazê um vestido
>
> Da fumaça do vapô (230).

[99] "Frase rimada, repetida; neste caso, ligada a um canto de trabalho" (*O turista* 217, nota de las compiladoras).

Como se percibe, los escritos del diario corroboraban la apuesta en los aprendizajes del contacto directo con el archivo vivo, sobre todo, en cuanto a la expresividad del habla.

En este sentido, Andrade yuxtaponía, en el mismo fragmento, escritura, sentimiento de nostalgia, la necesidad de difundir el libro del lingüista Teodoro Sampaio sobre el tupí y un fragmento de canto popular (sin referencia a la fuente).

Mientras tanto, seguía entrecruzando comentarios sobre el viaje con descripciones de manifestaciones artísticas, de la vida de los hombres del pueblo y apreciaciones sobre los barrios pobres de las grandes ciudades que visitaba.[100]

Encontraba, particularmente, formas inesperadas de abordar asuntos de connotación política, como en este largo comentario sobre una fruta típica del nordeste, el "caju":

[100] El relato sobre la decadencia de la capital de la provincia de Pernambuco, Recife, es ilustrativo de cómo la experiencia del viaje y del descubrimiento estético se ve interceptada por conflictos sociales. La sobrepoblación de las capitales y la proliferación de condiciones muy precarias de vida en función de las migraciones del campo a la ciudad es un tema clave: "Recife, 12 de dezembro, 20 horas. Vamos indo pela noite em busca da praia da Boa Vista, onde o coqueiro nasceu... O auto vai tungão, lerdo, auxiliando as vistas da noite. É zona de mocambo, e na agua parada, encapuçada de mangue, as casinhas balançam feito luzes de canoas abicadas napraia. São luzes paradas da janelinha de frente, da porta de frente, luzes dum amarelento improvisado, que a água encomprida pra baixo, que nem fachos revirados. A imagem ficou ruim... Não são fachos não; é mais a água doente chupando tudo, chupando a vida da luz, chupando o sangue das gentes habitando aquilo, como quem se aboleta no socavão da morte... pra viver. É triste, bem triste... Foi a atração da cidade, foi essa coisa infeliz, a festança aparente da cidade grande que fez aquilo... Recife, a praça linda do Nordeste abicada no entresseio do Capibaribe e Beberibe, contavam tanta coisa dela!... Tinha cada igreja, Deus! Era ouro só... Com santos tão bonitos, música tão cantadeira da gente chorar... As casas eram mais altas que morro de vertigem, com tanta moça na rua, se pegava nelas, íamos beber a monjopina pra depois dormir no amor. E os teatros, então!... Tudo fácil, médico, dinheiro, tudo fácil. Eles vieram então, de bem longe até, da zona do mato, os matutos, da zona do sertão, os sertanejos, vieram comboiando as famílias, chegaram. Dinheiro não é fácil na cidade grande não. Porém a cidade à vista, chamando com luz, com boniteza, aventura, torres, o diabo! Não puderam voltar mais pra querência. Foram se aboletando na barra da cidade, em casas que seriam pra dois meses e ficaram anos, de barro feio, cobertas com a própria folha caída dos coqueiros, brigando por causa do terreno, com o rebento verde-claro do mangue. Hoje os mocambos são tão numerosos como os coqueiros. Alastram o tamanho da cidade grande, formando na barra dela um babado de barro e folhas secas. Babado crespo não tem dúvida, mas babado bem triste, sujo de lama, sujo de gente do mangue... É triste de se ver... Nem é pitoresco não, é triste... Toda cidade grande possui gente que vive assim, chamada pela aventura, acostumada na desventura. Porém no Rio, na Pauliceia, se disfarçam morando nos cortiços invisíveis, nas casas de aparência clara... Recife é mais sincera, conta a tristura de tantos desiludidos, com uma força que me queima agora o prazer divino de rolar pela Boa Vista, na fresca do ventarrão" (*O turista* 270-71).

> Porque a alimentação caju é conceitualmente um proceso de Economia. Fisicamente é um comercio, oferta e procura, compra, venda. O caju é doce, é alimentício, medicinal e possui o gosto caju, coisa indescritível e unicamente comprendida por quem conhece o caju de vias de fato. E é justamente na sensação de vias de fato do caju que está a conceitualidade marxista dele. Abacaxi, manga, abricô, pinha, maracujá, sapota, grumixama etc., no geral todas as frutas são muito dadas. Se entregam por demais. Caju não. O prazer singular dele está na espécie de interfagia, me desculpem, de entrecomilança, específico do gosto dele. Ele morde a boca da gente, vai nos devorando por dentro, diminui a suficiencia individualista do ser. Se dá uma verdadeira troca de posses pessoais (285).

El texto, que continúa debatiendo la falta de "caridad comercial" del caju comparando el consumo de la fruta con la compra de un sombrero, era una forma contundente de afirmar que esta "conceptualidad marxista" se correspondía con las tendencias de su tiempo y su deseo de "desimportar-se"[101] cada vez más de la inutilidad individual: "Mesmo depois de comprado o chapéu, franqueza: a consciência da posse dele a meu ver não passa duma autossugestão" (285).

Literatura-crónica, arte-artesanal

Como indica Suzana Rotker en diálogo con una observación de Raymond Williams, investigar las crónicas periodísticas del modernismo hispanoamericano conlleva una revisión de las divisiones establecidas entre "arte y no arte, literatura y paraliteratura o literatura popular, cultura y cultura de masas" (*Marxismo y literatura* 205), lo que supone que las crónicas "propondrían también una historia literaria no

[101] En el contexto del comentario, "importar" puede aludir a una serie de acepciones que se complementan entre sí: "1. Introducir en un país o región productos provenientes de otros países o regiones; 2. Traer, producir; 3. Introducir; 4. Tener como resultado; 5. Costar, elevarse a; 6. Valer; 7. Tener importancia […]" (*Priberam dicionário*).

concentrada en el arte como un artefacto de las élites, no aislada –como ha sucedido tan a menudo– del resto de los fenómenos sociales" (Rotker 25).

En el caso de Mário de Andrade, esta capacidad de escribir híbridamente,[102] de transitar por distintos medios y "niveles" del lenguaje, ofrecía una herramienta a favor de una postura intelectual que, como indica Francini Venâncio de Oliveira, se mostraba consciente de su oficio, involucrada con cuestiones políticas de su tiempo y militante en pro de una concepción de arte muy particular, definida, por el propio Andrade, como "engajada o de combate" ("Introdução" 21).

En este sentido, en agosto de 1938, cuando la *Revista do Brasil* decidió abrir espacio para el afamado escritor que ya había publicado en sus páginas cuentos, crónicas, así como relevantes ensayos durante prácticamente todo el decenio de 1920, se nota un énfasis en el llamado a un arte comprometido y la puesta en marcha de "sua noção clara dos deveres políticos da arte" (Alvarenga, *Mário* 77).

En relación con esta idea, Oliveira destaca como: "o conjunto de textos reunidos nesta edição [*Sejamos todos musicais*] figura dentre aqueles considerados os mais densos e complexos desse autor, sobretudo se considerado à luz da teoría estética por ele cunhada e que se ancorava num anti-individualismo confesso e dirigido" (23). Esta creciente connotación política de su obra también se revela en la ácida autocrítica realizada por Andrade en su conocida conferencia de 1944, "O movimento modernista"[103].

---

[102] Nos valemos aquí de una recuperación de Homi Bhabha del híbrido bajtiniano y su capacidad de socavar las pretensiones de totalización cultural: "El (…) híbrido no sólo se proclama y acentúa doblemente (…) sino que también tiene un doble lenguaje; puesto que en él no sólo hay (o hay no tanto) dos consciencias individuales, dos voces, dos acentos, sino [duplicaciones de] consciencias socio-lingüísticas, dos épocas (…) que se reúnen y luchan conscientemente en el territorio de la enunciación (…) Se trata de la colisión de puntos de vista diferenciados sobre el mundo que están inmersos en estas formas (…) esos híbridos inconscientes fueron al mismo tiempo profundamente productivos en el plano histórico: están preñados de nuevas cosmovisiones potenciales, nuevas 'formas internas' de percibir el mundo en palabras" ("El entremedio" 103).

[103] En este texto, en un tono evaluativo, Andrade insiste en la falta de compromiso político como la principal debilidad del movimiento: "Atuais, atualíssimos, universais, originais mesmo por vezes em

Muy lejos de la idea de Antonio Candido de que la crónica como género permitía aires de conversa sin importancia y consecuencias ("A vida" 89-99), pero también distante respecto a las quejas de los modernistas hispanoamericanos –los precursores del estilo que difundieron la perspectiva de que arte y mercancía, lo útil y lo sublime, el dinero y la creación eran polos opuestos (Rotker 111) –, el punto de vista de Mário de Andrade, se correspondía, más bien, con un principio expuesto por el renombrado cronista cubano, José Martí, de que lo literario no depende de que en un medio, como el paradigmático periódico, se vertiese mucha literatura, "sino [de] que se escriba literariamente todo" (*Obras* 513).

Al abstenerse de luchar por la libertad de creación específicamente artística y por el arte como un lenguaje distinguido[104] –como hacían los modernistas al enfrentarse a las exigencias del mercado y la naciente profesionalización del escritor– Andrade también contribuía a romper la falsa distancia entre lo "ficcional" e "imaginario" y una práctica de lo "factual" o de lo "discursivo" que deformaba el ejercicio de escribir a favor de la presión interpretativa de ciertas tendencias parciales, como denunciaba Williams: "Las dicotomías realidad/ficción y objetivo/subjetivo son las llaves teóricas e históricas de la teoría básica burguesa de la literatura, que ha controlado e especializado la actual multiplicidad de la escritura" (*Newspaper History* 147-49).

---

nossas pesquisas e criações, nós, os participantes do período milhormente chamado 'modernista', fomos, com algumas excepções nada convincentes, vítimas do nosso prazer da vida e da festança em que nos desvirilizamos. Si tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea. E isto era o principal!" (*Aspectos da literatura* 252).

[104] Pavel Medvedev aseguraba que: "Las artes figurativas, al enseñarnos a ver, profundizan y amplían la zona de lo visible, de la misma manera, la literatura, al elaborar los géneros enriquece nuestro discurso interno con nuevos procedimientos, encaminados a conocer y a concebir la realidad" (214). De acuerdo con esta perspectiva, el desarrollo de los 'géneros literarios', en lugar de restringir las formas de expresión a una temática o estilo, da lugar a relaciones recíprocas y enriquecedoras entre forma y contenido y, por extensión, entre lengua prosaica y poética. Al comprender la experiencia estética como inmanentemente social y subrayar el vínculo inexorable entre "vida" y "lenguaje verbal" – concebiendo que "la realidad de un género es la realidad social de su realización en el proceso de la comunicación artística" (215) – Medvedev asegura que la percepción poética, como discurso particular, se confunde con las demás formas de vivencia y de conocimiento de un receptor cualquiera.

Al mismo tiempo, la puesta en escena de una escritura empírica en *O turista aprendiz* estimulaba una serie de ideas que Andrade seguiría desarrollando sobre el compromiso del escritor con su tiempo y la función social del arte que, cimentadas en una aproximación a lo popular, eran inseparables del deseo de conocer y construir una "cultura brasileña".

Sin embargo, vinculado al interés del escritor por su propio país, aparecía el elogio a la experiencia humana inscrita en variados tiempos y espacios, que se superponía a lo inamovible del concepto de autenticidad nacional: "Nacionalismo quer simplesmente dizer: ser nacional. O que mais simplesmente significa: Ser. Ninguém que seja verdadeiramente, isto é, viva, se relacione com o seu passado, com as suas necessidades imediatas práticas e espirituais, se relacione com o meio e com a terra, com a família etc., ninguém que seja verdadeiramente deixará de ser nacional" (*A lição* 30).

En la misma carta al escritor Carlos Drummond de Andrade recuerda que el "despaisamento" provocado por la "macaqueación" de las costumbres extranjeras y la falta de lectura pormenorizada de obras particulares y nacionales, era fatal, pues en un país "primitivo" de pequeña tradición como Brasil era preciso "desprimitivizar" acentuando la tradición, prologándola, engrandecéndola (30).

Entrañando, siempre, una dosis de paradoja, la obra de Mário de Andrade, más que plantear dicotomías frente a lo vigente, iba más a lo profundo: re-significaba estas nociones al descentrarlas de sus lugares comunes.

En este sentido, "patria", como la del poeta mascando maní, "era un accidente de migraciones"; lo que había que estudiar como presupuesto no eran los "clásicos universales" sino la materia del pueblo; tradición ya no eran los dogmas o hechos transmitidos de generación en generación sino la "memória guardada nos músculos,

nos nervos, no estômago, nos olhos" de las cosas vividas por Manuel Suplício, personaje del *Livro de poemas* de un, casi anónimo, escritor natalense: "São os poemas, como falei, em que a memória do corpo abandonou a memória literalista da inteligência. Então Jorge Fernandes apresenta coisas puras, fortes, apenas a vida essencial, coincidindo com o lirismo popular [...]" (*O turista* 281).

"Desprimitivizar", como es deducible, no tenía nada que ver con "civilizar" sino con construir otra cultura, en la que el elemento "culto" cumplía un papel menor frente a la vivencia y el sentido de "arte" que la misma podría generar.

Buscando revertir la desarticulación –histórica e ideológicamente construida– entre el arte y la práctica del artesano, Andrade dotaba la función artística de una nueva significación en "O artista e o artesão", clase inaugural en el Instituto de Artes de la Universidade do Distrito Federal, en 1938:

> Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome. Artista que não seja bom artesão, não que não possa ser artista: simplesmente, ele não é artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão (10-11).

Nuevos mapas: la música popular y la función social que tiene

Experimentando el "balanceo de las canciones, amores y danzas" de las manifestaciones populares que tanto estimaba, Andrade aseguraba que el conocimiento técnico debía revelar un "justo equilibrio" entre la expresión subjetiva y la tradición colectiva.

Asimismo, enfatizaba la concepción de un arte comprometida en una polémica entrevista a la *Revista Diretrizes* (1944), en que acusaba a gran parte de la inteligencia brasileña de haberse vendido "a los dueños de la vida"[105] y declaraba que el artista que pensaba hacer arte de manera "desinteresada" y, con eso, creía no servir a nadie y solo al arte, se convertía en instrumento en las manos de los poderosos:

> A arte tem de servir. Venho dizendo isso há muitos anos. É certo que tenho cometido muitos erros na minha vida. Mas com a minha 'arte interessada', eu sei que não errei. Sempre considerei o problema máximo dos intelectuais brasileiros a procura de um instrumento de trabalho que os aproximasse do povo. Esta noção proletária da arte, da qual nunca me afastei, foi que me levou, desde o inicio às pesquisas de uma maneira de exprimir-me em brasileiro. Às vezes com sacrifício da própria obra de arte (*Entrevistas* 105).

De acuerdo con Gilles Deleuze y Félix Guatarri, un libro solo existe gracias al afuera y en el exterior y lo único verdaderamente importante cuando se escribe es saber con qué otra máquina la máquina literaria debe ser conectada para que funcione (*Mil mesetas* 9-10). Al mismo tiempo, observan que: "En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentariedad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación" (9-10).

Desde esta perspectiva, consonante con la afirmación de que "en un rizoma hay lo mejor y lo peor", Deleuze y Guattari también advertían que no basta con decir: "¡Viva lo múltiple! Por que lo múltiple hay que hacerlo, […] no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a

[105] De acuerdo con Fernanda Nunes Moya, la expresión utilizada por Andrade es asociada a la dictadura del presidente Getúlio Vargas vigente en estos años en Brasil (202).

fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre n-1 (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple)" (12).

Al trazar nuevos mapas de una musicalidad experimentada *desde* la boca de los cantadores, *O turista aprendiz* (y sus lectores) vivían una lengua popular en permanente transformación, en un Brasil masticado y devorado en su "gostosura quente", en que todo (inclusive lo étnico) aparecía mezclado y desprendido de *a prioris* formativos, epistemológicos y cognoscitivos.

Motivado por el mismo deseo de utilidad, Mário de Andrade manifestaba un llamativo comentario en una carta a José Osorio de Oliveira:

> Faz 15 anos que minhas cartas pros amigos respiram sempre esse ideal que estou mesmo realizando: ser útil, e eu posso orgulhosamente dizer que jamais saiu uma palabra pública de mim, meramente jogada pelo prazer inefável de pensar. Esse indivialismo eu escorracei completamente de mim. Minha obra é tão pragmática como a dum nazista ou comunista. Se o pragmatismo é mais útil, mais disfarçado –o que é incontestável– por outro lado eu responderei que é mais humano (100).

Fragmentarios e inacabados, los textos de *O turista aprendiz* esbozaban multiplicidades, horizontales y heterogéneas, en un plan de consistencia[106] en que tanto la literatura como la música aparecían desprovistas de los caminos trillados que

[106] Al defender la literatura como "agenciamiento" y refutar la función ideológica de la misma, Deleuze y Guattari presentan su concepto de "plan de consistencia": "Nosotros no hablamos de otra cosa: las multiplicidades, las líneas, estratos y segmentaridades, líneas de fuga e intensidades, los agenciamientos maquínicos y sus diferentes tipos, los cuerpos sin órganos y su construcción, su selección, el plan de consistencia*, las unidades de medida en cada caso. Los *estratómetros*, los *deleómetros, las unidades CsO de densidad*, las *unidades CsO de convergencia* no sólo cuantifican la escritura, sino que la definen como algo que siempre es la medida de otra cosa. Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes (10-11).
* Hemos traducido *plan de consistance (o de inmanence)* por plan de consistencia (o de inmanencia). Y lo hemos hecho así para mantener la oposición entre ese plan y el plan de organización y de desarrollo (de transcendencia). Pero no hay que olvidar que *plan*, en francés, significa a la vez "plan" y "plano", y que siempre que Deleuze habla de *plan de consistance (o de inmanence)* también está hablando de un plano, puesto que, según él, ese "plan de consistencia" es un plano en sentido geométrico (*Mil mesetas* 10, nota del traductor).

le aseguraron el privilegio de *ser* un lenguaje superior a otras formas de comunicación.

La ruptura con la unidad y el perfecccionismo en el arte, también deconstruía la autoridad de la figura del *virtuose*, para empezar, la del propio Mário de Andrade.

Consecuente con esta pugna, el escritor brasileño combatía tenazmente el esnobismo infecundo recurrente en las presentaciones solistas de los conciertos de música erudita que acompañaba de cerca en Rio de Janeiro y los peligros de una noción individual del arte en las crónicas de 1938: "O individualismo arrasa a nossa castidade racial. O individualismo deseduca o nosso povo, no entanto, bem mais nacional que o paulista" (*Sejamos* 60).

Inmerso en esta disputa sobre los sentidos de lo artístico cuya solución implicaba comprometer la música con la formación de una conciencia colectiva, no importaba tanto *el quien* o *el donde* se realizaba este ideal artesano del arte.

Volcado hacia *el cómo* de los procesos, Andrade también criticaba las canciones populares del "sertão" ya que, a pesar de emplear una rica fraseología libre de acentos en que la palabra podía vivir en todos sus sentidos, alimentaba un individualismo que se descubría en la elección de las lentas tonadas de historias particulares.

En contraste con estas manifestaciones, exaltaba en "O salão da Escola Nacional de Música regurgitava de ouvintes" la conmoción generada por la presentación de una multitud de estudiantes: "Foi realmente un momento esplêndido de solidariedade humana; e a verdadeira felicidade, sem ambições, sem egoísmos pessoais, arrebatara todos, ouvintes como executantes, para não sei que mundos apenas sonhados de igualdade e desprendimento. E colaboração" (*Sejamos* 120).

Así como a los niños-aprendices en esta crónica, Mário de Andrade concedía, en *O turista aprendiz*, una igualdad de condiciones creativas a Marim, "cabloco adorável dum pintoresco de fala que jamais não vi" y la exposición de una "ramita" de "pinhão"[107] que "llevaba en el pecho", utilizando un texto que rozaba lo ininiteligible como cierre de su libro de viajes por el nordeste:

> – Lá im Pèrnambucu minha outra mulé sabia di Catimbó, era muito! Era ũa moçota dècenti, grandi cumu o sinhô mesmu. Morreu di pirão di carangueju guaiamum. Cumeu, bebeu água i morreu inturidu... ũa moça boa morrê assim porque bebeu água muita, digu "Vôte"!... Sinti bem... Qui eu ficassi lá, murria. Então pensei: vô-mimbora, vô vê minha filicidade. Trouve meus terens e vim morá na Paraíba. Sô pobri porém tenhu minha casa di páia onde eu morá mai minha mulé, outra, e meus dois fiínhu. U minínu é um galêgu safadu di louro, anda duenti da prêsa di baxu, já butamu botão di cirôla di home na gaiganta deli... Inda bem qui minha cumadi, essa sim qui mulé dècenti! nasceu nu tê (ter, dinheiro) mai s'importa com a genti, mi mandô...Etc. (361).

El mismo espíritu de reinvención del concepto de arte le inspiraba escribir en enero de 1940, "Agora eu vou fazer um elogio da canção popular", en que prolongaba una radical inversión de valores entre lo popular y lo erudito.

Convencido de la vocación colectiva de la música popular, la presenta como la única capaz de activar una repetición aparentemente monótona ligada a los ritmos de la función social que tiene –en las gestualidades de los hombres en los cantos de

[107] "Pinhão". En este contexto, parece referirse a la etimología de la palabra "pinho", sobre la cual el *Dicionário* recupera algunos apuntes de Mário de Andrade: "1. José Piza diz que é o mesmo que viola. E ele distingue bem a viola rural do violão mais culto, mais burgués e urbano. (*Contos da roça* 1900, 160). 2. No Nordeste usa-se a expressão 'chegar o pinho' no sentido de 'dar pancadas', diz Rodriguez de Carvalho. Língua nacional, *R. Nova*, 1 (3): 474, 1931). Souza Carneiro acrescenta que pinho é 'música por instrumentos de corda, especialmente violões'" (*Furundungo* 1934, 302) […]" (398).

trabajo, en la valorización de la palabra en los romances y desafíos, en los efectos extasiantes para la excitación sexual o mística en danzas, catimbós y candomblés:

> Essa é a grandeza principal da canção popular: a sua necessidade. Inseparável da palavra, unida a ela numa fusão indissolúvel que não permite distinguir nem poesia nem música, ela floresce como a solução única e indispensável de numerosos problemas do homem e da sociedade, tão necessária como respirar. Ela é o respiro. O homem aspira o pesado ar dos seus cuidados, desejos e mistérios, e os expira em canção. Ela é ar gasto e usado que traz no seu sopro vivido o que não pôde se esquecer lá dentro do homem: a experiência. Em torno do cantador os seres agrupados escutam. E revivem os casos pançudos expostos em relevo pelos sons, ou se rejuvenescem dançando, movidos pelos ritmos imperiosos (*Sejamos* 145).

En las batallas por *ser musical,* importaba la relación con la vida. Sin desconsiderar la amplia contribución que proveían los compositores cultos, como la importante obra de Heitor Villa-Lobos, Mário de Andrade se enfocaba en la pregunta sobre cómo contribuir a las fuerzas y esperanzas futuras al observar las necesidades y posibilidades –que siguen vigentes– de mejoramiento social.

En la ruptura con una estética de lo erudito descansaba la semilla de un ejercicio de libre vivencia y pensamiento, como también expresan los viajes precedentes al Amazonas.

3.2 Paroxismos de la escritura e intensidades sonoras en los erráticos viajes por el Amazonas

Abancado à escrivaninha em São Paulo
Na minha casa na rua Lopes Chaves
De supetão senti um friúme por dentro.
Fiquei trémulo, muito comovido
Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei que lá no norte, meu Deus!
[muito longe de mim,

Na escuridão ativa da noite que caiu,
Um homem pálido, magro, de cabelo escorrendo nos olhos,
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,
Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu…

"I Descobrimento",[108] Mário de Andrade

La primera parte de la compilación *O turista aprendiz, "*Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolivia e por Marajó até dizer chega",[109] comienza con una extensa confesión:

> Mais advertência que prefácio. Durante esta viagem pela Amazônia, muito resolvido a…escrever um livro modernista, provavelmente mais resolvido a escrever que a viajar, tomei muitas notas como vai se ver. Notas rápidas, telegráficas muitas vezes. Algumas porém se alongaram mais pacientemente, sugeridas pelos descansos forçados do vaticano de fundo chato, vencendo difícil a torrente do rio. Mas quase tudo anotado sem nenhuma intenção da obra-de-arte ainda, reservada pra elaborações futuras, nem com a menor intenção de dar a conhecer aos outros a terra viajada. E a elaboração definitiva

[108] Publicado en el apartado "Dois poemas acreanos" del poemario *Clã do jabuti*.

[109] De acuerdo con una nota de las compiladoras: "No dossiê dos manuscritos de *O Turista Aprendiz*, documentos historiam o advento do título, após a viagem, pois essa denominação inexiste no decorrer do diário do viajante, tanto na última versão completa como nos resquícios de outras versões. A primeira menção vem na entrevista ao Diário Nacional, em 20 de agosto, 1927, quando MA responde ao repórter: 'Lá não trabalhei. Limitei-me a riscar algumas notas que, mais tarde, tomarão corpo num livro de viagens: O Turista Aprendiz e que, talvez, sirvam para uma série de artigos sobre a Amazônia, seus produtos, folclore, possibilidades e belezas.' (V. 'Uma excursão ao rio Amazonas', no 'Dossiê' da presente edição). O título repete-se na crônica 'O Turista Aprendiz', assinada 'Mário de Andrade', recorte do paulistano Diário Nacional de 22 de janeiro, 1928, texto composto dos registros 'Belém, 21 de maio' e 'Belém, 22 de maio'. Indica, na data da publicação, um título já resolvido, conforme o autógrafo a tinta preta e vermelha, na primeira capa, em papel almaço branco, que cinge o diário: 'Mário de Andrade/ O Turista Aprendiz/ 1927/ (Redação definitiva)'. O dado se confirma na carta de MA a Manuel Bandeira em 30 de janeiro do mesmo 1928, contando a transformação de um poema em 'um dos dias do Turista Aprendiz' (V. Moraes, Marcos Antonio de. (org.). Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira. São Paulo: Edusp/ Instituto de Estudos Brasileiros, 2000, p. 376). Uma segunda capa, esta de cartolina verde-claro, que abriga o dossiê integral, institui em autógrafo a tinta preta o título completo para o livro desejado: 'O Turista Aprendiz/ (Viagens pelo Amazonas até/ o Peru, pelo Madeira até a Bolívia/ e por Marajó até dizer chega)/ 1927'. Traz, ao centro, a alegoria 'AMERICA', desenhada a grafite. No subtítulo, MA parodia o título do livro do avô materno, Joaquim de Almeida Leite Morais (Tietê, 1835 - São Paulo, 1895), Apontamentos de viagem de São Paulo à capital de Goiás, desta à do Pará, pelos rios Araguaia e Tocantins e do Pará à Corte: considerações administrativas e políticas. Jornalista, autor de peças teatrais, advogado e político paulista de expressão no Império, em 1881 é nomeado presidente da Província de Goiás; ao voltar à capital paulista, edita a obra em 1883 (V. notas 62, 63)" (*O turista* 48).

> nunca realizei. Fiz algumas tentativas, fiz. Mas parava logo no princípio, nem sabia bem porque, desagradado. Decerto já devia me desgostar naquele tempo o personalismo do que anotava. Se gostei e gozei muito pelo Amazonas, a verdade é que vivi metido comigo por todo esse caminho largo de água (48).

Al constatar el doble fracaso literario –como libro de viajes y obra artística–que padecían los textos provenientes de estas "modernas"[110] expediciones realizadas al norte de Brasil, Mário de Andrade también evocaba la paradoja de realizar un itinerario y una escritura que, motivados por la idea de hacer ver el Amazonas, se encerraban en sí mismos.

Inmerso en su propia pregunta explica, a propósito del primer (y único) intento (fallido) de publicación de estos escritos, en 1943:

> Agora reúno aqui tudo, como estava nos cadernos e papéis soltos, ora mais, ora menos escrito. Fiz apenas alguma correção que se impôs, na cópia. O conjunto cheira a modernismo e envelheceu bem. Mas pro antiviajante que sou, viajando sempre machucado, alarmado, incompleto, sempre se inventando malquisto do ambiente estranho que percorre, a releitura destas notas abre sensações tão próximas e intensas que não consigo destruir o que preservo aqui. Paciência… (*O turista* 49).

[110] Según Eliana Muzzi en *Cidades históricas brasileiras*: "Em 1924 um grupo de intelectuais paulistas ligado à Semana de Arte Moderna fez uma histórica viagem às cidades coloniais mineiras. Entre os integrantes estavam Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e o poeta franco-suíço Blaise Cendrars, que, paradoxalmente, fez o papel de mediador, através do qual os paulistas começaram a ver o Brasil com outros olhos –como matéria-prima e objeto de reflexão para a arte moderna. A viagem inicia-se em São João del-Rei, onde o grupo chega de trem na Semana Santa. Visitam a cidade e também Tiradentes com o entusiasmo de redescobridores do Brasil colonial. Por toda parte encontram calma, simplicidade, a paisagem bucólica e no passado distante uma produção artística enraizada na cultura mineira do século XVIII. A viagem constitui um marco especialmente determinante na poesia de Oswald e na pintura de Tarsila. Visitar o passado e redescobrir Minas Gerais foi fundamental para a criação do movimento artístico pau-brasil, que tinha por objetivo desmontar a eloqüente retórica importada do século XIX e conferir à nossa arte um sentido novo e uma dimensão" (parr. 1-3).

Evidenciando una forma de escasez narrativa, corrobora su falencia como viajero, el desconcierto al transitar por lo desconocido y la intensidad afectiva como una necesidad urgente y último recurso de comunicación.

Este primer cuaderno –y primer viaje– del autodenominado *turista aprendiz* reúne apuntes, historias de vida de a bordo, fábulas, sueños, elucubraciones. Como en los viajes al nordeste, la sucesión de "los hechos" no atiende a una disposición esperada. Sin embargo, en estos primeros borradores, la superposición de escenas es sobradamente más heterogénea.

Mientras allá era evidente que la irrupción del arte popular se combinaba con la experimentación del viaje y del lenguaje –con acento en los modos de vida de los "hombres del pueblo" y la espontaneidad e improvisación constitutivas de la oralidad–, en el trayecto del norte aparece una combinación de materiales de naturaleza muy diversa.

Desde el pasaje por Bahia la voluntad de narrar conducía a la inquietud sobre los límites de una descripción verbal:

> 13 de maio. Cidade do Salvador. Arre que maravilha, estou cansado. Mas o diabo é que não adianta falar "maravilha", "manhã admirável", "invenção arquitetônica adorável", "moça linda". Não adianta, não descreve. Esses qualificativos só existem porque o homem é um indivíduo fundamentalmente invejoso: a gente fala que uma coisa é "admirável" e ele não só acredita mas ainda aumenta na imaginação o que a gente sentiu. Mas se eu pudesse descrever sem ajuntar qualificativos... Bem, não seria eu (60).

Al mismo tiempo que la imposibilidad de contar emergía como una especie de (dis)continuidad (persistente) en el texto, la valoración de la música popular se configuraba de manera inesperada.

Divagaciones de a bordo

Libre de la obligación de reportar sus crónicas al *Diário Nacional* –en este viaje Andrade no ejercía, como en el segundo, la función de corresponsal–, se registraban muy pocas escenas de escucha, como durante la irrupción de una pequeña embarcación en la costa nordestina, con un tripulante cantando un afamado coco: "A noitinha clara paramos ao largo de Maceió, pra um grosso desembarcar. Veio um catraieiro cantando *Meu barco é veleiro*, um coco lindíssimo, e fincou um arpão no Pedro I. Então desceram tantas malas de correio, mas tantas, que toda a gente de bordo ficou farta de saber que em Alagoas está muito desenvolvida a literatura epistolar" (62).

A esta nota, que entrelazaba la llegada de una carga de correo a una tradición de diálogo por correspondencia en que literatura y canto popular sin indistinguibles, sigue el relato de un sueño sobre un texto de salutación en tupí,[111] escrito para cuando el grupo viajero se encontrase entre los indígenas: "[…] Vai, recitei o meu discurso, que aliás era curto. Mas desde o princípio dele os índios principiaram se entreolhando e fazendo ar de riso. Percebi logo que era inútil e que eles estavam com uma vontade enorme de comer nós todos. Mas não era isso não: quando acabei o discurso, todos se

[111] Lengua ya extinta que durante el siglo XX seguía despertanto polémicas sobre su importancia para la construcción de un sentido de nacionalismo brasileño no hegemónico. El clásico de Afonso Henriques de Lima Barreto, *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), aborda la necesidad de liberación de una identidade nacional forjada por los escritores del romanticismo. En la novela, Policarpo era un nacionalista intransigente. Estudió la historia del país y construyó proyectos de "brasilidad" en el intento de crear un nacionalismo auténtico. Entre sus esfuerzos estaba el rescate de la lengua tupí-guaraní. La relación con la lengua y cultura "tupí" también es un tema central en los programas de Oswald de Andrade, "Manifesto da poesia Pau-Brasil" (1924) y "Manifesto Antropófogo" (1928), en que, rechazando un nacionalismo conformista (propagado por las escuelas estéticas anteriores) y difundiendo una crítica radical tanto a la colonización como a la independencia oficial del país en 1822, Andrade contesta a la representación romántica del indígena (icónica de los paradigmas del buen salvaje y del aborigen evangelizado) y reclama el regreso al matriarcado de "Pindorama", que en tupí significa "terra de palmeiras": "Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz. A alegria é a prova dos nove. No matriarcado de Pindorama. Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada" (5). De acuerdo con investigaciones del Instituto Socioambiental, en los últimos años tupinólogos han conseguido rescatar el idioma gracias al interés del estudio de la lengua en Brasil.

puseram gritando pra mim: – Tá errado! tá errado!" (63). La conjetura satirizaba la perspectiva del viajero sobre los pueblos autóctonos.

Mediante imágenes mentales o principalmente reflexiones, Andrade experimentaba, desde estos relatos de a bordo, conmociones inusitadas: "Que sensações estranhas sinto... Em terra, mesmo em férias, não sei... há uma predeterminação psicológica, que não evita sequer um segundo a noção, o sentimento, não sei o quê da luta pela vida, ou pelo menos do trabalho. O mar limpa o ser desse estado do ser. Percebo que exercício acaba com a sonolência e esta preguiça meia dolorida, embora nada dolorosa" (64).

Entregado a esta especie de deriva del ser que facilitaba la vida marina, el día siguiente en Fortaleza, en estado de soñolencia, recuerda una historieta de su tío Pio (que, como aclara, no era su tío realmente) que, cuando joven, jugaba con un "negrito" esclavo del padre: "- Ôh, negrinho entremetido, eu te bato, heim!/ - Bata que eu corro! / - Eu corro atrás! / - Eu escapulo por debaixo de mecê! / - Eu me agacho! / - Eu pegava numa pedra e tocaba uma pedrada em mecê! / - Eu desviava! / - Eu pegava num relho, dava uma relhada em mecê! / - Eu dava uma paulada! / - Não tem pau! / - Nem num sei! pegava no que fosse e dava uma quefossada em mecê!" (65).

El canto anecdótico, marcado por las formas populares del habla y una serie de alteraciones ortográficas (entremetido: entrometido, mecê: usted, quefossada: lo que fuese), ilustraba las relaciones patriarcales[112] que perduraban en el norte y nordeste del país.

[112] Gabriela Monteiro Araújo recupera que la familia colonial patriarcal, como órgano vital de la formación social brasileña y como estructura neurálgica del poder político y de dominación social, económica y cultural, fue expresamente significativa en la región nordeste del país. Apoyada en otras relevantes investigaciones, discute la vigencia de este modelo: "Durante o processo de colonização, essas unidades familiares foram orientadas pelo latifúndio, escravagismo e patriarcado. Mesmo na configuração atual, a posição da mulher na família e na sociedade, em geral, aponta para essa herança e

Falta de sentimiento salvaje en la boca y en el ser

Durante estos viajes, la amplia libertad de creación se transmitía desde un lenguaje que se hacía cada vez más inventivo en la medida en que se avistaba las heterogeneidades del paisaje. El comentario sobre la importante capital norteña es significativo en este sentido:

> Belém é a cidade principal da Polinésia. Mandaram vir uma imigração de malaios e no vão das mangueiras nasceu Belém do Pará. Engraçado é que a gente a todo momento imagina que vive no Brasil mas é fantástica a sensação de estar no Cairo que se tem. Não posso atinar porque…Mangueiras, o Cairo não possui mangueiras evaporando das ruas…Não possui o sujeito passeando com um porco-do-mato na correntinha…E nem aquele indivíduo que logo de manhãzinha pisou nos meus olhos, puxa comoção! (73).

A estas sensaciones, que surgen después de un paseo de todo un día, del sentimiento de dicha y familiaridad con las características de esta ciudad, se añadía un recuerdo personal en que se enfatizaba el aspecto imaginario y una ligación visceral con el canto y la danza:

> Inda com rabo de sobrecasaca abanando…Dei um salto pra trás e fui parar nos tempos de dantes. Dizque meu avô Leite Morais quando ia na Faculdade ensinar as repúblicas de estudantes andava só desse jeito…Cartola sobrecasaca e 'Meus senhores, tarati taratá, o réu abrindo o guarda-chuva das circunstâncias atenuantes…' Então duma feita mais entusiasmado ele gritou

---

demonstra que a família patriarcal foi e é um elemento determinante em nossa construção social. É importante ressaltar que a sociedade brasileira vem passando por significativas transformações econômicas, sociais e demográficas nas últimas duas décadas; dentre elas o aumento acentuado da participação feminina no mercado de trabalho e nos espaços de participação política. Mas conforme afirma Marilena Chauí (1998), apesar da desintegração do patriarcado rural, a mentalidade patriarcal permaneceu na vida e na política brasileira. Assim, a gênese de atitudes autoritárias com a condição feminina verificadas no meio rural contemporâneo pode ser entendida à luz dos esquemas de dominação que caracterizaram o patriarcado tradicional brasileiro" (3894-95).

> celebremente: 'Na contradança do Direito o direito dança vis-à-vis com a pena!' Tenho por quem puxar… (73).

Constitutivas de esta forma de contar, persistían la autopercepción y la autocrítica, como ejemplifica este extenso fragmento:

> Não sei, quero resumir minhas impressões desta viagem litorânea por Nordeste e Norte do Brasil, não consigo bem, estou um bocado aturdido, maravilhado, mas não sei... Há uma espécie de sensação ficada da insuficiência, de sarapintação, que me estraga todo o europeu cinzento e bem arranjadinho que ainda tenho dentro de mim. Por enquanto, o que mais me parece é que tanto a natureza como a vida destes lugares foram feitos muito às pressas, com excesso de castro-alves.[113] E esta pré-noção invencível, mas invencível, de que o Brasil, em vez de se utilizar da África e da Índia que teve em si, desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, quitutes... E deixou-se ficar, por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear, a Europa. Nos orgulhamos de ser o único grande (grande?) país civilizado tropical... Isso é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos pensar, sentir como indianos, chins, gente do Benin, de Java... Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais nós, tenho certeza (67-68).

Por medio del desasosiego (sensación de insatisfacción que se manifestaba hasta físicamente mediante una "sarapintação": formación de pequeñas manchas de

[113] "O poeta romântico condoreiro Castro Alves (Fazenda Cabaceiras, 1847 - Salvador, 1871) torna-se substantivo comum para designar a grandiosidade, a hipérbole na natureza" (*O turista* 67, nota de las compiladoras).

irritación en la piel), Andrade imbricaba la imposibilidad de narrar con la constatación de que aún quedaba un tanto de europeo gris y bien "arregladito" en sí mismo.

Finalmente, como sucede con frecuencia en el relato de estos viajes, esta serie de acontecimientos interiores se desplazaban hacia un posicionamiento categórico sobre la sociedad brasileña en que la necesidad de ser "nosotros mismos" implicaba un alejamiento de los patrones de Europa, la aproximación a Oriente y la construcción de otros modos de hacer cultura.

Si el encuentro con el (río) Amazonas y las ciudades que lo bordean provocaba, insistentemente, un efecto de extrañeza, era evidente, desde las primeras páginas del diario, que el distanciamiento de un modelo "civilizado" occidental sugería una aproximación a otras sociedades, como las asiáticas o la hindú.

No obstante, si hablar de Belém como la ciudad principal de la Polinesia le ofrecía al narrador un punto de referencia menos discrepante y le ayudaba a esbozar las características de este paisaje inasible, la ineptitud para experimentar con su propio cuerpo surgía como un excedente de estos viajes, como se revela durante el paseo en el mercado de la capital de Pará y la degustación de las comidas: "Provamos tanta coisa, que embora fosse apenar provar, ficamos empanturrados.[114] Tudo em geral gostoso, muita coisa gostosíssima, porém fica sobrando uma sensação selvagem, não só na boca: no ser. Devia ter feito esta viagem com menos idade e muito menos experiência" (73).

Falta de sentimiento salvaje en la boca y en el ser. Durante momentos dispares afloran conceptos relacionados a este pensamiento. A la vez, estos textos especulaban sobre la fragmentación de Brasil, tema que emerge durante un discurso improvisado

[114] Muy repletos. En el portugués de Brasil siempre se refiere a una saciedad (excesiva) del apetito.

por Andrade en la recepción del gobierno de la ciudad de Belém, al ser persuadido por Olívia Penteado:[115]

> Pois foi mesmo: nem bem o prefeito terminou que dona Olivia me espiou sorrindinho e com um leve, mas levíssimo sinal de espera me fez compreender que a resposta me cabia, nunca no mundo improvisei! Veio uma nuvem que escureceu minha vista, fui me levantando fatalizado, e veio uma ideia. Ou coisa parecida. Falei que tudo era muito lindo, qué estávamos maravillados, e idênticas besteiras verdadeiríssimas, e soltei a ideia: nos sentimos tão em casa (que mentira!) que nos parecia que tinham se eliminado os limites estaduais! Sentei como quem tinha levado uma surra de pau. Mas a ideia tinha…tinham gostado (73).

Más allá de la ironía "sobre sentirse en casa", la voluntad de rebasar las fronteras entre provincias y regiones también significaba, para Mário de Andrade, evitar una descripción adornada y superficial a través de sambas, *maracatus*,[116] trajes, colores, adjetivos y revolver esta preservación interna (intrínseca) del intento (siempre fracasado) de "macaquear" (imitar) Europa.

Si la similitud con lo europeo nunca se daría –por, como señala, el clima, la raza, la alimentación, en fin, todo–, esta distinción motivaba establecer otros marcos de identificación y otra fenomenología a través del viento, de las velas de los barcos, del sabor de las frutas, del olor de los mercados, constituyendo, como indica José

---

[115] En una nota del periódico *Estado de São Paulo* se alude a la relación de la aristocrata con el modernismo. La que Mário de Andrade nombra como "la reina del café", fue patrocinadora y acompañante de los viajes al Amazonas: "Filha da aristocracia do café, Olívia Guedes Penteado viveu entre intelectuais e fez história na arte do refinamento. Foi depois de uma viagem à Europa, no início dos anos 20, que Olívia Guedes Penteado se converteu ao modernismo. Nascida em Campinas em 1872, neta dos Barões de Pirapitinguy, da aristocracia do café, foi educada em meio à elite da Velha República. [...] Só depois de viúva é que D. Olívia veio a conhecer, em Paris, Léger, Picasso, Brancusi, Cocteau e passou a conviver com aqueles que seriam seus amigos para sempre, como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e Villa-Lobos" (Barbosa parr.1-2).

[116] "Rancho carnavalesco de Pernambuco, cortejo real que dança nas ruas com acompanhamento de instrumentos de percussão" (*Dicionário* 305).

Tavares Correia de Lira, una toponimia curiosa y un vocabulario profundamente marcado por la naturaleza.

Al conformar lo que el crítico brasileño denomina como un "patrimonio natural", que se reconocía existencialmente impregnándose en el ser, en el tiempo, en la boca, los hombres y las palabras, Andrade también daba lugar a:

> Um conceito de paisagem, portanto, que antecipava uma visão do ambiente natural como um aspecto indissociável da cultura, isto é, como paisagem cultural, posto que ligada à existência humana, às formas de se orientar no tempo e no espaço, de trabalhar, de sentir, dizer e saber, às linguagens e visões de mundo, às relações entre os homens e deles com o espaço, os objetos, os demais seres vivos ("O extraño" 371).

En el mismo sentido, Correia de Lira observa que, aunque Mário de Andrade no haya dejado de visitar las construcciones arquitectónicas más imponentes de las ciudades por las que transitaba, sobre todo en Belém y Manaus, con excepción de la Igreja Catedral Nossa Senhora da Graça en la primera, no se detuvo en descripciones detenidas o entusiastas.

En consonancia con esto, la atención del viajero parecía disociarse de los monumentos de arquitectura y arte eruditos y dirigirse a la fisionomía o carácter más general de las ciudades, lo que implicaba traer a colación impresiones personales, fantasías, asociaciones remotas, los trazos de diferenciación, las mitologías, los barrios populares así como la vida cotidiana, las danzas de los bueyes y canciones.

Sin embargo, como también advierte Correia de Lira, no se trataba de reivindicar un carácter especialmente brasileño de las ciudades amazónicas:

> […] mas justamente de questionar a eliminação dos traços diferenciais, pouco importando se regionais ou não, intocados ou mestiços. Sua impaciência com

> as fontes europeias de inspiração local e a pasteurização das paisagens urbanas brasileiras; sua tomada de partido em favor da singularidade das cidades, de suas qualidades sensoriais, dos modos imprevistos, espontâneos ou imaginativos de nelas viver, viriam a se refletir, aliás, na atribuição de origens imaginárias e afinidades satíricas a algumas das cidades visitadas […] ("O extraño" 372).

Realidad imaginaria de los grupos autóctonos

El gesto de trasponer límites, mezclar categorías y engendrar un archivo repleto de multiplicidades también determinaba la forma de aproximación a los grupos indígenas, reales o imaginarios.

Sobre este aspecto, Andrade tomaba como punto de partida el desvanecimiento de fronteras entre realidad y ficción, afirmando que, gracias a los indígenas que había encontrado en los márgenes del río Madera y que poseían una moral "distinta da nossa", podía escribir una "monografía humorística, sátira às explorações científicas, à etnografia e também social" (133).

Poniendo en marcha un complejo argumento, explicaba que su ejercicio no se limitaba a una mera inversión jocosa:

> Será talvez mais rico de invenções humorísticas, dizer que eles, em vez de falarem com os pés e as pernas, como os que vi, em vez, no período pré-histórico da separação do som, em som verbal com palavras compreensíveis e som musical inarticulado e sem sentido intelectual, fizeram o contrário: deram sentido intelectual aos sons musicais e valor meramente estético aos sons articulados e palavras (133-34).

Se hacía evidente, desde la denominación de la tribu, el debate con la teoría musical de occidente:

> O nome da tribo, por exemplo, eram os dois intervalos ascendentes, que em nosso sistema musical, chamamos dó-mi-sol.[117] É na subida do Madeira que encontro os índios dó-mi-sol. Assim evita, durante a subida a mínima descrição de paisagem, que farei só na descida que é mais rápida. É um paroara[118] que encontro cantando na terceira. Fica meu amigo e um dia pergunta se quero ver uma coisa. Me diz pedir ao comandante uma parada logo ali adiante, na boca dum igarapé e me leva conhecer o tal povo (134).

Enseguida esclarecía su propósito de: "Dar fisiologia desses índios, toda inventada. Descrever as cerimônias da tribo, suas relações tribais, família, fratrias etc. Religião. Sua filosofia e maneira de discutir. Seu comunismo. No fim, dar uma série de lendas, de pura invenção minha" (134).

A pesar de estas evidencias sobre el carácter imaginario de los *dó-mi-sol*, la particular presentación del grupo generaba intrigas sobre las fuentes[119] que daban vida a las singulares descripciones de la tribu.

Sobre la historia de este pueblo, Ancona Lopez y Longo Figueiredo aseguran que la potencial búsqueda de verdad se convierte en una construcción de lo verosímil,

---

[117] Las notas "do", "mi" y "sol" hacen referencia al acorde mayor de la música en la tradición Occidental. Este acorde se considera, desde el mundo pitagórico, como la sonoridad más armoniosa que existe y expresa, en sus relaciones matemáticas, la armonía del cosmos (o de las "esferas", en el lenguaje platónico a través del cual estas ideas se transmitieron desde la Grecia Antigua). En el siglo XVIII, el acorde mayor es clasificado como el "acorde natural" por la ciencia francesa y con el apoyo de la entonces naciente ciencia de la acústica también se consolida como la unidad musical primaria en la práctica musical de la "tonalidad", principio racionalista del arte musical Europeo desde el siglo XVII.

[118] "Paraoara. s. m. (Bras.) o mesmo que *cardeal* (ave). (Amazônia) Paraense (o natural do Pará). Nordestino que vive na Amazônia. (Norte) Agenciador de trabalhadores para os seringais amazônicos. Também se diz *parauara*" (*Dicionário Caldas Aulete*). Una nota de las compiladoras explica: "O paroara da terceira classe, personagem criado por MA, 'conta' casos que o diarista incorpora, na dimensão do seu trabalho etnográfico (V. [A Santa da Pedra] e [O Pai dos Cearenses], neste diário de 1927)" (*O turista* 134).

[119] Sobre este aspecto, Correia de Lira asegura, refutando una atribución "etnográfica" a estos viajes: "A aproximação aos grupos autóctones parece aprofundar essa busca de ingredientes míticos alternativos às compreensões dominantes do país e do homem brasileiro à época. Evidentemente Mário não dispunha de uma etnologia das terras baixas muito desenvolvida naquele momento. Contava com informações retiradas da crônica colonial, dos viajantes e exploradores científicos do século XIX, dos folcloristas da virada do século e, especialmente, da obra de Koch-Grünberg ou de Roquette Pinto, além de informantes ocasionais em campo. O fato é que suas observações são eminentemente, ou antes, propositalmente diletantes" ("O estranho" 373).

en correspondencia con la autoconciencia y autocuestionamiento de la validez de la propia narración:

> No procedimento de inventar, o narrador do diário, consciente de seus limites de viajante e dos ilimitados recursos da imaginação, suplanta criticamente o verídico por meio da verossimilhança, no jogo sutil e irônico que surpreende a realidade também em uma dimensão grotesca, degradada. Em verdade, a transviagem blinda os dois diários de viagem: aparta-os da narração convencional, do vezo de taxar de exótico ou pitoresco tudo o que difere do conhecido, do convencional ("Por ese mundo" 38).

Sacando provecho del concepto de "transviaje" o sea, de lo que está más allá del viaje propiamente dicho que, como bien identifican las investigadoras, revela el forzoso vínculo entre experiencia y escritura durante los dos itinerarios: el del nordeste y el del Amazonas, Andrade ponía en marcha una forma de contar en que la tarea creadora rozaba (pero no se restringía a) la materialidad que hallaba.

En cuanto a la música, el discurso de Andrade se saturaba de sarcasmo: "As lendas etiológicas, se prestam muito para a fantasia. Dar um vocabulário também ficava engraçadíssimo, se prestando a efeitos muito humorísticos, mas só poderiam perceber isso os que soubessem música. E os músicos em geral são tão pouco perspicazes... É melhor desistir do vocabulario" (134).

Así como la serie de crónicas publicadas por el *Diário Nacional*, este primer cuaderno del *turista aprendiz* se apoya en el alejamiento de los patrones musicales hegemónicos para introducir formas alternativas que los do-mi-sol ayudaban a engendrar:

> Aliás, força é notar que o número de sons que eles possuíam era muito maior que a nossa pobre escala cromática. Era frequente o quarto de tom, não raros

> os quintos de tons. Um dos paredros[120] mais apontados da tribo dó-mi-sol (e se eu a chamasse Mi-Mi?...) falava constantemente palavras em que entravam sextos de tom e outras miudezas sonoras que inda me pareceram mais sutis. Inventara um vocabulário próprio, exclusivamente dele e que ninguém não compreendia. Era um grande filósofo, todos afirmavam. Os que, depois de vários anos de estudo, conseguiam o interpretar o achavam genial, e davam pra se degradar, degradar e ficavam completamente degradados (136).

Si en los apuntes del nordeste el uso del cuarto de tono por los cantadores indicaba una infinita capacidad de improvisación –grosso modo, señalaba la sucesiva invención de incontables e impredecibles tonos en el trayecto de las doce escalas–, aquí se introducía la idea de los quintos y sextos de tono y otras "miudezas" (minuciosidades) sonoras aun más delicadas.

Esta discusión no solo exponía la capacidad musical extraordinariamente proliferante de los do-mi-sol. Como había explicado al presentar las particularidades del grupo, lo sonoro (que no se circunscribe a lo musical) permitía expandir una comprensión de las cosas, conceptualmente limitada (en las sociedades "civilizadas") por el privilegio del lenguaje verbal con sus decodificaciones y significados.

Desde esta crítica general al lenguaje, el ejercicio de Mário de Andrade se acercaba a la práctica del filósofo de la tribu capaz de "inventar un vocabulario propio" y, yendo mucho más lejos, concebir el mundo de una manera completamente distinta, gracias a las aperturas de lo sonoro:

> Também poderia pôr junto da tribo dó-mi-sol, outra tribo inferior, escrava dos dó-mi-sol, justamente porque falava com palavras como nós, e daí um estreitamento de conceitos que a tornava muito inferior. Mas por intermédio

[120] "Paredros: jefes" (*O turista* 136, nota de las compiladoras).

> desta tribo, poderei criar todo um vocabulário de pura fantasia, mas com palavras muito mais sonoras e de alguma forma descritivamente expressivas, onomatopaicamente expressivas, dos seus sentidos (136).

Si este argumento parecía corroborar una voluntad de comunicación intensamente expresiva, reforzando la división entre el valor intelectual de las palabras y dinamógeno de la música –que fundamentaba, en gran medida, el argumento del *Ensaio* de 1928 y su propuesta de un nacionalismo musical–, la experimentación teórica y lingüística también apuntaba a otras direcciones en *O turista aprendiz*.

Adentrando problemáticas socioeconómicas

Como ya había sugerido con los principios de su "monografía humorística", la invención de los do-mi-sol fundamentaba una consistente crítica a las búsquedas científicas y etnográficas que se realizaban en Brasil, así como expresaba el deseo de elaborar un vasto y profundo examen de la organización y comportamientos sociales, tanto humanos como no-humanos.

Paralelamente a la enunciación de una escasez narrativa –que cuestionaba una descripción extrínseca y superficial común a los relatos etnográficos y, de forma mucho más limitada, turísticos– se proliferaban multiplicidades del pensamiento.

En este sentido, el análisis de principios míticos y filosóficos entre los indígenas dialogaba con normas y fundamentos de la cultura brasileña blanca, con los cuales el narrador se sentía problemática e inevitablemente vinculado.

Sin embargo, a diferencia de las notas y crónicas sobre los viajes al nordeste, lo que inspiraba el contacto con un Brasil tan distinto del que vivenciaba en las capitales de Rio de Janeiro y São Paulo no era encontrar modos de hacer del arte

popular capaces de comunicar otra competencia de lo estético y reinventar la concepción de lo artístico.

Los textos del Amazonas indicaban una función social primaria del lenguaje que trastocaba una preconcepción de lo verbal y lo sonoro y descubría una resignificación abierta, vinculada a otras economías de convivencia social.

La reinvención de todo el lenguaje a través de las libertades del sonido implicaba claras consecuencias políticas. Por un lado, como mencionaba Andrade, nadie entendía al filósofo capaz de la hazaña creativa. Por otro, los que le comprendían después de años de estudio "se degradaban contundentemente".

Era difícil leer, en estas ácidas críticas a la metodología de los estudios folklóricos[121] y de la perspectiva del "otro" (yo mismo) en contacto con los indígenas, una alternativa política libre de contradicciones.

Esto porque, si era evidente que la ampliación léxica, semántica y cognitiva de la lengua de los do-mi-sol parodiaba la estrechez del lenguaje de "los blancos", era más complicado percibir un posicionamiento claro frente a las desigualdades sociales y la sobreexplotación del trabajo persistente en el norte de Brasil.

---

[121] Como observa Correia de Lira: "Há anos, aliás, ele vinha apontando o conservadorismo dos estudos de folclore, associados até pelo menos os anos 1940 ao excesso classificatório e a esforços puramente descritivos e diletantes, carentes de cientificidade e incapazes de religar seus objetos a uma teoria da sociedade. No próprio diário ele alerta para o fato de, 'nossos folcloristas, quase todos exclusivamente literários', não se interessarem senão pelas manifestações intelectuais do povo, suas 'rezas, romances, poesias líricas, desafios, parlendas', seus cantos e contos, ignorando quase por completo a música, os bailados e danças dramáticas. É verdade que, ao menos nesse momento dos estudos de Mário de Andrade, não é possível identificar uma ruptura clara com a tradição literária do folclore, mas em suas observações acerca das artes populares já se percebe uma tendência dissonante, a pensá-las como detentoras da substância da vida social, situando-as em um complexo mais amplo de vida material e espiritual dos estratos inferiores da sociedade de classes. Mais do que isso, o levantamento que ele tinha em mente era de outra natureza: não se propunha a reunir elementos pitorescos nem curiosidades regionais nas artes do povo, nem exatamente estudá-las a fundo do ponto de vista etnográfico, estético ou histórico. O que estava em jogo não era tampouco elaborar um inventário de objetos e práticas a serem preservadas. Seu objetivo era antes ampliar o conhecimento das manifestações culturais populares como contribuição e estímulo à produção artística. Por isso, entre as tradições brasileiras interessavam-lhe particularmente as tradições móveis, vivas, que falavam não tanto do passado como daquilo que sobrevivia ao tempo, reinventando-se junto com as coisas ao seu redor" ("O estranho" 378).

Sobre el tema, se observa cómo Andrade da continuidad a un relato del 6 de julio de 1927 –después de un paseo de barco por el río Madeira y el lago Uruapiara con un serie de paradas breves en los pueblos de Santa Marta, Limoeiro, Bom Futuro y la experiencia de terminar el día escuchando canciones entre tapuios simpáticos y pacientes– creando (o abriendo) la sección "Un naco (pedazo) de prosa de cearense" (en referencia a alguien proveniente de la provincia nordestina, Ceará) para abordar las difíciles condiciones de sobrevivencia en la región.

El sujeto acompañado de una guitarra, cuya familia se encontraba en la provincia de Pará, narra su historia. Con amplia disposición para distintas labores, al comprar un *seringal*[122] con "la ayuda" de sus patrones y debido a que los indígenas habían asesinado su *mateiro* (individuo que se adentra en los matos, o sea, selvas) se ve acorralado:

> Fiquei no mato com a colheita, não sabendo o que fazer. Passava as noites num susto, os índios querendo queimar meu caucho e até chorei. Depois, a gente sem mateiro não vale nada. Andar no mato, ando; com a minha bússola vou pra toda a parte, porém o mateiro é que sabe, abre rumo e vai em zigue-zague direto onde estão as árvores. Nesse ano perdi oito contos. Os patrões perdoaram quatro e o resto trabalhei pra pagar. Também é só mais um ano: quatro anos de caucheiro basta!... Depois vendo o meu seringal e vou-me embora pro Rio de Janeiro (*O turista* 145-46).

¿Cómo evaluar el asesinato de su "mateiro" que condenaba este "hombre flaco, de ojos hondos y vívida morenez" cuyo "resto de grasa" se había ido con el "enxurro das chuvadas, lá nos límites da Bolívia, quando o inverno vinha feito por cima dos seringais" (146) a la ruina económica y la necesidad de migrar al Sudeste en

[122] Plantación de seringueiras. "Seringueira: Árvore da fam. das euforbiáceas (*Hevea brasiliensis*), nativa da Amazônia, da qual se extrai o látex us. para fazer a borracha; árvore-da-borracha; caucho" (*Dicionário Caldas Aulete*).

búsqueda de mejores condiciones de vida? ¿Cómo examinar la explotación del caucho en el Amazonas y la devastación de las *selvas* por trabajadores que parecían no tener otra opción?

A pesar de defender lo que llamaba "primitivismo estético" –como reconocimiento de una fase de transición en el arte y bandera de compromiso social de los compositores–, Mário de Andrade no apelaba a un regreso a formas indígenas de organización comunitaria y política, y no promovía una visión utópica de las sociedades autóctonas. En contraposición, apelaba a los do-mi-sol para exponer paradojas de diversas índoles.

Un apunte sobre la tribu, que da siguimiento al relato del cearense seringueiro, presenta una constatación escéptica: "As evoluções e mutações políticas não chegarão jamais a criar uma felicidade mesmo relativa. Elas apenas modificam a aparência da infelicidade humana, a maneira desta se manifestar. Apenas. Isso aliás é quanto basta pra valorizá-las porque permite, no homem, a permanência da ilusão" (146).

En evidente correspondencia con esta afirmación, los do-mi-sol habían creado una especie de "matercracia comunista", con una distribución colectiva de las ocupaciones, teniendo por base la injusticia:

> Assim, ninguém se queixava. A mãe dominava tudo. Havia até provérbios, primeiramente meras frases feitas obrigatórias, nascidas dessa importância dominadora da mãe e da mulher em geral. Assim, aquele um, bastante enérgico, todo em fusas rápidas, e com um salto de oitava descendente no início. Traduzido textualmente dava: "Irias mandona arranjar-se com". Em nossa fala, pois que "mandona" pra os dó-mi-sol é sinônimo de mãe, teríamos a tradução assim: "Vá ter com a mãe!" Esta primitiva exclamação ritual,

> dantes só dita pelos machos, significava que eles não se incomodavam com os problemas de alimentação da tribo (147-48).

Por supuesto, este tipo de afirmación ponía en marcha importantes inversiones, dialogando con la famosa tesis sobre la sociedad matriarcal defendida por Oswald de Andrade en 1950[123] y descubriendo cómo los trastrueques del lenguaje animaban radicales cuestionamientos políticos.

Durante el análisis de la dicha "matercracia comunista" por ejemplo, se comparaba el significado de la expresión "irias mandona arranjar-se com" al conocido aforismo brasileño: "quem não tem cão caça com gato" (quien no tiene perro caza con gato).

Después de una extensa meditación sobre las flexiones personales de la forma condicional del verbo "ir" y de recuperar la observación decisiva del filósofo de la tribu sobre "la inexistencia del movimiento", Andrade aseguraba en su relato:

> Isto é, como não podiam mesmo aceitar a existência do movimento depois do filósofo, mudaram a palavra, lá nos seus sons, pra outra que significava "motricidade". Mas desde esse tempo, por não aceitarem a existência do movimento, os índios dó-mi-sol só empregam os verbos de movimento, de moção, de locomoção, no condicional. Atualmente, qualquer verbo apenas ativo, eles o empregam só no condicional –o que lhes deu aliás uma percepção muito mais transcendente da vida, está claro (*O turista* 147).

[123] En "La crisis de la filosofia mesiánica", tesis para concurso de la Cátedra de Filosofia de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de la Universidade de São Paulo, Oswald de Andrade argumenta: "La operación metafísica ligada al rito antropofágico es la de la transformación del tabú en tótem. Del valor opuesto al valor favorable. La vida es devoración pura. En ese devorar que amenaza a cada minuto la existencia humana, cabe al hombre totemizar el tabú. ¿Qué cosa es el tabú sino lo intocable, el límite? Mientras que el hombre occidental en su escala axiológica fundamental, elevó las categorías de su conocimiento hasta Dios, bien supremo, el hombre primitivo instituyó su escala de valores hasta Dios, mal supremo. Hay en esto una radical oposición conceptual que genera una radical oposición de conducta. Y todo esto se relaciona con la existencia de los hemisferios culturales que dividieron la historia del Matriarcado y Patriarcado. Aquél es el mundo del hombre primitivo. Este, el del hombre civilizado. Aquél produjo una cultura antropofágica; este, una cultura mesiánica" (*Escritos antropófagos* 95-96).

La conversión de todo sentido de movimiento a lo verbal, modo que privilegia la propiedad, calidad o estado al sujeto, se complementaba con el uso de la forma condicional que sitúa la acción, el proceso o estado expresado en un punto anterior al momento del habla pero posterior a otro punto del pasado.

En correlación con formas de acción política,[124] este pasaje imbricaba un problema de orden etimológico y cognoscitivo con una cuestión de temporalidad e instituía la oralidad como punto de referencia y condición de posibilidad para la actuación de los do-mi-sol. Asimismo, esta consideración sobre el uso del lenguaje contenía la objeción a la idea de avance sucesivo del movimiento, inherente a la ideología del progreso modernizador.

Sin embargo, si los viajes al norte y nordeste exponían la situación de desigualdad extrema del país y su complicada coyuntura socioeconómica, Mário de Andrade no promovía, en *O turista aprendiz*, una victimización de estas regiones, oponiendo la bondad indígena a la maldad de la sociedad blanca "desarrollada" –una deducción facilista de su constante crítica al modelo "civilizador" europeo y su búsqueda de acercamiento al "otro" oprimido y marginalizado en su propia tierra.

De estos textos emergían, más bien, dilemas irresolutos, como el de la difícil convivencia entre los *seringueiros* y los indígenas, al mismo tiempo que, a través de la tribu imaginaria, se propagaba una "noción pesimista de la existencia":

> Os índios dó-mi-sol
>
> É curioso que só tinham concepção de deuses do mal. Um deus bom, não possuíam. A mitologia deles era francamente uma demonologia perversa como o diabo. Aliás, nesse povo tão cheio de bom senso, o conceito do Bem era tão diluído ou indiferente que a bem dizer não existia. Tinham várias

[124] Uno de los elementos que expresa el sentido político de esta anécdota es la exposición de los enfrentamientos públicos en una plaza entre las posiciones de las mujeres y los hombres de la tribu.

> frases, com modificações musicais sutis pra designar qualquer noção maléfica, mas pra designar a noção benéfica contrária, quando possuíam, apenas uma frase única, genérica e geral. Assim, por exemplo, contei até quarenta maneiras diferentes de dizer "tenho fome", porém não tinham nenhuma expressão para indicar o "estou satisfeito" ou "já não tenho fome" (*O turista* 164).

Argumentando que este punto de vista expresaba la grandeza de estos indígenas, "pois tinham feito da vida um mal a conquistar, um demônio a abrandar", Andrade también afirmaba que los do-mi-sol eran, en el fondo, unos descontentos. El resultado de este modo de pensar "do-mi-solense"[125] producía el efecto de una paradoja: "E disso lhes vinha ao mesmo tempo que uma atividade enormemente progressista, um conformismo a toda prova" (164).

En una de las últimas menciones a la tribu, antes de declarar que "ya no le estaban interesando mucho",[126] surge un extenso relato de cuño mitológico:

> Lenda do Aparecimento do homem. Então os índios me levaram ver a tal de embaúba colosso. Era realmente um prodígio. No meio da serrapilheira densa bem mais alta que a altura de um homem, os troncos colossais daquela floresta verdadeiramente virgem se lançavam pro alto com fúria, troncos que sete pessoas de mãos dadas mal conseguiam cercar pela metade. Pois tudo isso era minúsculo, a serrapilheira era grama, os troncos eram roseiras, ao lado da embaúba[127] gigante. Medi a altura dela. Tem pra mais de setecentos metros. E

[125] Mário de Andrade usa este calificativo en el sentido de "proveniente de los dó-mi-sol".
[126] Esta mención aparece a fines del relato del 24 de julio: "Fotamos a maracajá mansinha. Vida de bordo. Pela tardinha, entrada emocionante pelo paraná de Monte Alegre e rio de Urubatuba. A passagem é tão estreita que os galhos das árvores se quebram contra o navio. Em Monte Alegre não tem prefeito. Mas tem a chuva e nhã Marta que aprende o meu nome e não para mais de o repetir cantando, *parece os índios dó-mi-sol, que já não estão me interessando muito não. Vou desistir de escrever o livro que im*aginei. Compro chapéu de timbó-açu. Vogando" (177, énfasis añadido).
[127] "Embaúba (tupi *amba'iwa*): Árvore da família das urticáceas, encontrada no continente americano. = ambaíba, ambaúba, árvore-da-preguiça, imbaúba, umbaúba" (*Priberam dicionário*).

> então os índios me contaram que foi na copa imensa dessa embaúba que se deu a famosa briga entre guaribas[128] e preguiças[129], ninguém nunca soube por quê (168).

Inmediatamente se percibe que la referencia a las alturas y al suelo establece una homología con la división entre el cielo y la tierra. Sin embargo, lo que en la versión cristiana es interpretado como creación, para los do-mi-sol es visto como enfrentamiento y una guerra de razones desconocidas explica la génesis humana.

Más que la cantidad de muertos –que abundaban como "as folhas do embaúba" –, lo que sorprendía al narrador era la realización de una guerra, que siempre implica una gran actividad, con la participación de los perezosos: "[...] mas os dó-mi-sol se riram. A verdade é que corre muito exagero a respeito da preguiça dos preguiças, é calúnia. Existem até preguiças apressadíssimos. O que se dá realmente entre esses animais sagrados é um conhecimento muito mais íntimo da vida e da relatividade da afobação. Por isso que eles são tão vagarentos" (168).

Participando de la categoría de lo sagrado, estos animales eran objeto de una serie de especulaciones y los "exegetas dó-mi-solenses" polemizaban a respecto. En este sentido, una minoría, de la escuela de los "animalistas", juzgaba la lentitud de los perezosos como un resultado de la construcción de un pensamiento volcado hacia el futuro: "só cuidando, menos de si, que dos filhos e da raça" (168).

---

[128] "Guariba. 1. Nome de duas espécies de macacos. *substantivo feminino.* 2. Pequena ave semelhante aos periquitos" (*Priberam dicionário*).

[129] Perezosos. La elección de este animal puede hacer referencia a una serie de especulaciones teóricas, incluyendo la del naturalista Charles Darwin sobre la capacidad sonora de los mamíferos y los comienzos de la música. El investigador jesuíta Athanasius Kircher (1602-1680) observaba sobre el tema: "[…] the voice is not emitted by this animal [the sloth] except at night, and it is truly wonderful. When its voice is interrupted by a duration of a single breath or semipause, by ascending and descending through the usual known intervals of six steps, it perfectly intones the first elements of music, *Ut, re, mi, fa, sol, la*; *la, sol, fa, mi, re, ut* in such a way that the Spanish, from the moment they first possessed those shores and Heard by night that distinct calling of this kind, thought that they were hearing human beings trained in the rules of our art and music" (Clark, Rehding 4). Para más información, ver: *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century*.

Por contrapartida, los de la escuela que desde "nuestros conocimientos científicos llamaríamos de totémica" afirmaban que no se trataba de eso dado que los perezosos no se preocupaban de ningún futuro: "Apenas tinham já adquirido aquele andar da sabedoria em que o pensamento reconhece que o que faz a felicidade não é o gozo dos prazeres do mundo, porém a consciência plena e integral do movimento. E de fato creio que ninguém contestará que os preguiças se movem com bastante consciência" (168-69).

Como señalaba Mário de Andrade, cada gesto de estos animales podía durar hasta siete horas y era fruto de una intensidad profunda, "un acto de verticalidad" que, en términos vulgares, se llamaría un "gesto gozado" (169).

Frente a esto, el narrador había decidido compartir el punto de vista de los totémicos, de la mayoría por lo tanto, una opinión que le provocaba una asociación sorprendente: "E quando contei a eles que decerto os preguiças também já punham em prática uma doutrina dum grande filósofo da minha terra, Machado de Assis,[130] que dizia que 'também a dor tem suas volúpias', os índios principiaram com grandes

[130] En una minuciosa crítica literaria de 1939 Mário de Andrade formula un complejo argumento sobre quien considera el escritor más importante de Brasil: "Talvez eu não devesse escrever sobre Machado de Assis nestas celebrações de centenário…Tenho pelo gênio dele uma enorme admiração, pela obra dele um fervoroso culto, mas. Eu pergunto, leitor, pra que respondas ao segredo da tua consciência; amas Machado de Assis? ... E esta inquietação me melancoliza" (*Aspectos da literatura* 89). Esta pregunta introducía la idea de que, a pesar de la innegable maestría técnica de Machado de Assis –capaz de producir obras maestras en todos los géneros literarios–, Andrade no perdonaría las faltas de aquel que llamaba de "reidor de la vida y de los hombres". De acuerdo con su punto de vista, Assis había rastreado en demasía una concepción estético-filosófica del tipo literario inglés y, al mismo tiempo, había conseguido convertir su lenguaje en la expresión máxima de la lengua portuguesa para tiempos modernos –mediante la obediencia académica y la observación de los prototipos. Para Andrade, no era posible ir más alto y su perfección lo aislaba en la infecunda tristeza de la inmovilidad. En este sentido, el escritor ochocentista era un fin y no un inicio: "Fazer de Machado de Assis um valor social, não será forçar um socialismo de ilusão em busca de ídolos? Machado de Assis não profetizou nada, não combateu nada, não ultrapassou nenhum limite infecundo. Viveu moral e espiritualmente escanchado na burguesice do seu funcionarismo garantido e muito honesto, afastando de si os perigos visíveis" (107). Al mismo tiempo que pecaba de conformismo social, Assis no contribuía, según Andrade, a un "brasileirismo" de combate, como principio intelectual. Al contrario, "representava era a continuação dos velhos clássicos em uma obra que, embora fortemente tingida de Brasil, não se propunha a 'estragar a língua', enriquecendo-a no vocabulário, nos modismos expressionais, dilatando a sintaxe e os coloridos, as cadências, asselvajando-a de novo para lhe abrir as possibilidades de um novo e mais prolongado civilizar-se" (106).

gargalhadas lá do jeito deles, e soltavam fermatas agudíssimas que queriam dizer 'É isso mesmo!', 'É isso mesmo!'" (169).

Finalmente, por basar toda la vida en el principio esencial de la consciencia del movimento, los perezosos eran muy felices y contaban con la buena disposición que les aseguró la victoria: "Então dividiram o mundo. Obrigaram os guaribas a ficar em terra, ao passo que eles, preguiças, ficavam nos ramos da embaúba. Os índios dó-mi-sol se dizem descendentes dos preguiças; ao passo que os guaribas, obrigados a andar em terra foram se transformando nos outros índios e em mim" (169).

Era evidente la crítica tanto a una narrativa biblíca como evolucionista. La "superioridad" humana era asociada a los perezosos y los guaribas derrotados ponían en duda la tesis de que los monos son los primates más cercanos a los hombres.

Al mismo tiempo, la elaborada reflexión no daba pruebas de que los do-mi-sol, supuestos descendientes de los animales sagrados, se encontrasen en la tierra durante la narración: "E quando perguntei como é que eles tinham descendido dos preguiças que não estavam obrigados a andar em terra, os dó-mi-sol ficaram muito admirados da minha pergunta e responderam que não sabiam" (169).

Ontologías mítico-narrativas

Las contradicciones de la teoría existencial de los indígenas ponía en duda la coherencia de sus relatos –siempre mediados por el *turista aprendiz*– como una verdad alternativa. Debido a esto, la actitud intelectual de Mário de Andrade se diferenciaba de los gestos narrativos de valorización del inconciente como espacio del saber que emergen con la modernización de principios del siglo XX y la Primera Guerra Mundial, en los términos que anunciaba Mircea Eliade: "En vez de tratar como sus predecesores, el mito en la acepción usual del término, esto es, en tanto 'fábula', 'invención', 'ficción', lo ha aceptado tal como era comprendido en las

sociedades arcaicas, donde el mito designa, por el contrario, una 'historia verdadera' y, lo que es más, inapreciable, por ser sagrada, ejemplar y significativa" (9).

Las inconsistencias del relato do-mi-sol también se referían a la ausencia de una narración indigenista que, de acuerdo con Ángel Rama, proviene de la combinación entre los "humildes materiales de la tradición", la adopción de "elaboradas técnicas" y el empleo de "sagaces estructuraciones artísticas" características que, como aseguraba el investigador uruguayo, habían marcado la "evolución del pensamiento" de José María Arguedas, escritor peruano capaz de representar esta corriente (*Transculturación* 122).

En diálogo con estos debates (ya clásicos) del latinoamericanismo, es evidente que los escritos del *turista aprendiz* –que solo se convertirían en un volumen con este nombre casi cincuenta años después de los viajes, en 1976 – indicaban, en primera instancia, la voluntad de conocer estas regiones del país y establecer vínculos entre la literatura y la realidad viva, como constata João Luiz Lafetá (*Literatura comentada* 18). No obstante, discrepante de la intervención de los "escritores transculturadores" de América Latina, la obra de Andrade no buscaba la creación de "un lenguaje narrativo nuevo" en los términos que definía Rama.

Esto porque, si bien es posible establecer correspondencias entre el proceso de composición de Mário de Andrade y un regimen acumulativo –apoyado en el encadenamiento de fragmentos muchas veces imprevistos– que la obra de Arguedas evidenciaba, es difícil sustentar, en la escritura del brasileño, la correlación entre este movimiento temporal y el deseo de un retorno a etapas anteriores del desarrollo

literario así como una intencional ruptura con el realismo-social vigente, como sustenta Rama sobre los relatos cortos y la novela *Los ríos profundos* de Arguedas.[131]

Este tratamiento del tiempo –que el crítico opone a la vivacidad de lo espontáneo y de lo intenso cuya velocidad se agota y necesita ser sustituida: una noción de tiempo cuya positividad impuso la sociedad industrial burguesa al construir la modernidad (195) – incidía, de acuerdo con su argumento, en la concepción de unidad narrativa.

Esta contienda motivaba el objetivo de buscar en los escritores de la transculturación un trasfondo mítico-poético –contrario a un razonamiento lógico-causal– característico de los "pueblos primitivos" que, más que una irracionalidad, indicaba un manejo particular de los materiales a disposición y concedía amplia libertad de significación a múltiples rasgos de la realidad. Concomitantemente, se fomentaba una radical utilización del principio de analogía, en consonancia con lo desarrollado por Levi-Strauss tanto en *El pensamiento salvaje* como en sus *Mitológicas*.

[131] Julie Taylor y George Yúdice observan que la lectura de Arguedas como el modelo ejemplar de la transculturación literaria se debe al desarrollo de una narrativa específica de ciertos libros. En estos trabajos, esta función de mediador conlleva la disrupción de lo establecido por la modernización. Sin embargo, a pesar de que Arguedas haya manifestado en sus escritos tempranos una vehemente creencia en el poder de resiliencia de la cultura transculturada indígena en Perú (presentada a través del ejemplo paradigmático de la música y danza quechua en sus formas prehispanicas y su "desarrollo superior", como una cultura híbrida, a través de la asimilación y transformación de las artes e instrumentos europeos), Taylor y Yúdice constatan que: "If music or language seems capable of provinding a positive transculturation that would heal the rifts of a multi-ethnic nation, in Arguedas's last novel the potential of this transculturation breaks down. In *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1969) the displacement of Highland Indians to the coastal Factory town hodgepodge of languages that finds no synthesis. The umbilical cord that music and dance provided between the community and nature is sundered. The novel juxtaposes the narrative of a heterogeneous cast of characters who exemplify the disparity of the hellish capitalist enterprise with entries from a diary in which the autor wonders whether he will be able to bring the novel to a positive conclusion […]" (317). A diferencia de la promesa redentora por medio de la acción del intelectual transculturador que caracteriza la ficción temprana de Arguedas, en *El zorro*… "la solución" parece presuponer una transmisión cultural del conocimiento enraizado en la naturaleza, como recuperan Taylor y Yúdice: "Un árbol…mi pueblo…[c]onoce la materia de los astros…y ese conocimiento se transmite directamente en el sonido que emite su tronco, pero muy cerca de él; lo transmite a manera de música, de sabiduría, de consuelo, de inmortalidad" (317).

No obstante, al traer a colación la praxis de doble carácter del pensamiento mítico – "el de coincidir con su objeto (con el que forma una imagen homóloga) pero sin conseguir nunca fundirse con él, por evolucionar en otro plano" (*Mitológicas* 15) – y ponerla en diálogo con los desplazamientos de la literatura, Rama caía en la contradicción de limitar el espectro de realización del pensamiento mítico –marcado por la infinitud de su proceso (15) – a una búsqueda de fusión de culturas a través de las potencialidades de la literatura:

> En este nivel la forma debe entenderse como un sistema literario autónomo donde se dan cita elementos de distintas culturas para convivir armónicamente e integrarse a una estructura autorregulada. Así la creación artística se sitúa en el centro de la transculturación, decretándose a sí misma como un sitio privilegiado en que se prueban sus posibilidades (*Transculturación* 208).

Consonante con este modelo, "el equilibro entre contrarios, tal como percibe Arguedas", exponía, para Rama, diversas polaridades: un blanco que se asume como indio, un indígena tratando de insertarse en la cultura dominante, una renovación (cargada de sentido de futuridad vanguardista) que fortalecía el sistema literario regional, la dicotomía universalismo-provincianismo –todos aptos para resolverse en el plano simbólico de la creación artística (Rama, *Transculturación* 206-07).

Muy distante de esta respuesta dialéctica a los conflictos culturales, la relación texto-contexto en Mário de Andrade planteaba una relevante inquietud, como argumenta Cristiano Mello de Oliveira: "Como é possível investigar e rastrear as características sociais e populares numa obra inacabada e ao mesmo tempo híbrida, intertextual, no contexto das ciências humanas, e complexa, como *O turista aprendiz*, diante do emaranhado jogo especulativo que foi palco das cidades do Norte, Nordeste Brasileiro, Peru e Bolívia, no início do século XX?" (78).

Para pensar la relación de la escritura de Mário de Andrade con los propósitos de "combatir una influencia exclusivista del modelo europeo, la importación del examen de recetas surgidas ante realidades extrañas a la nuestra" (*Transculturación* 120-21) y con una profunda crítica a la modernidad, es preciso ir más allá de una evaluación del compromiso del escritor vinculado a su intencionalidad, a sus filiaciones político- partidarias y a la proposición de un sistema literario "propio" y "autónomo", capaz de integrar elementos disímiles.

Siendo así, en una dirección distinta de la analogía con "el otro" encarnada en el doble movimiento de Arguedas de ser "devorado por una cultura inferior reinsertándose en ella" y de "su regreso a la cultura de dominación cumpliendo la tarea intelectual" (209), la narrativa de *O turista aprendiz* descubría la naturaleza inacabada de los mitos, en que algo siempre queda por realizar.

Al establecer intercambios horizontales entre formas de pensamiento ("civilizado") y "otros" modos de saber ya no operaba, en estos textos, una diferenciación de culturas en búsqueda de una alternativa indigenista a los conflictos brasileños sino que se reafirmaba que la mente humana es una en todas partes y la misma cosa, con las mismas capacidades, como había reconocido Levi-Strauss sobre los "pueblos ágrafos": "[…] es decir, son movidos por una necesidad o un deseo de comprender el mundo que los circunda, su naturaleza y la sociedad en que viven. Por otro lado, responden a este objetivo por medios intelectuales, exactamente como lo hace un filósofo o, incluso, en cierta medida, como puede hacerlo o lo hará un científico. Ésta es mi hipótesis básica"[132] (*Mito y significado* 43).

[132] No obstante, Levi-Strauss salvaguardaba las diferencias entre un modo intelectual –desinteresado– y el pensamiento y el discurso de la ciencia. La distinción básica se debe a la pretensión de totalidad de la mente salvaje, mientras el método científico, de acuerdo con Descartes, divide la dificultad en tantas partes como sea necesario para resolverla. A pesar de corroborar la dicotomía entre un sentido necesariamente ilusorio de la comprensión total del universo y reforzar la necesidad de afirmar un mejor dominio de la naturaleza a través del método científico; Levi-Strauss afirma, sobre las

Al desvanecer las fronteras entre "cultura primitiva y civilizada", también se disolvía, en *O turista aprendiz*, una expectativa de solución de estos conflictos a través del *saber* más controversial de América, como se promovía en el famoso "Manifesto Antropófago" (1928) de Oswald de Andrade: "Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question" (3).

El anti-viajero y anti-narrador de una experiencia

La renuncia a *ser el otro* se hacía notar en *O turista aprendiz*: en la inscripción del narrador en el texto, en su explícita mediación de los relatos indígenas y en una serie de procedimientos narrativos que, si bien no alimentaban la opción de un sistema literario transculturador, expresaban un proceso de creación radical.

Sobre el tema, Ancona Lopez y Longo Figueiredo plantean que, al mismo tiempo que se exime de incluir informaciones verídicas sobre la conocida tribu de los "Pacaás Novos",[133] optando, en lugar, por establecer relaciones irreverentes, capaces de convertir el mito de la "Tapera da Lua" en el "Problema da torneirinha",[134]

---

potencialidades de la mente humana: "Una de las conclusiones que, probablemente, pueda extraerse de la investigación antropológica es que, pese a las diferencias culturales existentes entre las diversas fracciones de la humanidad, la mente humana es en todas partes una y la misma cosa, con las mismas capacidades. Creo que esta afirmación es compartida con todos" (*Mito y significado* 47).

[133] La serie de relatos sobre los Wari', muchas veces designados como Pakaa Nova, por haber sido avistados por primera vez en el río homónimo afluyente del margen derecho de Mamoré en la provincia de Rondônia, Brasil, está marcado por una mezcla de realidad y ficción y digresiones discursivas: "Esta é mui por alto a maneira de viver dos pacaás novos. Deixei de contar muita coisa, por exemplo, que é severíssima entre eles a noção da virgindade (orelha); que são polígamos etc. Quer dizer: os homens é que são polígamos, as mulheres são monógamas. Talvez conte outro dia que isso de viagem, por mais divertido que seja o país, sempre há momentos desinteressantes. Só não quero esquecer de lembrar que, por causa dos contatos com os brancos, os costumes da tribo já estão bastante aculturados. Assim, por exemplo, fazia pouco que tivera um escândalo famoso entre os depravados da tribo. Uma dançarina pacaá, numa espécie de cabaré erguido por ela mesma a légua e meia da taba, anunciara espetáculos de nu artístico, aparecendo inteiramente vestida mas com a boca de fora, e cantando canções napolitanas que aprendera com o regatão peruano que tirara a orelha dela. O escândalo foi tamanho que precisou o pajé fazer um sermão esperneadíssimo contra a decadência dos costumes. Então as cunhãs, que estavam despeitadíssimas, se reuniram, foram lá e comeram a dançarina" (*O turista* 102).

[134] "A tapera da lua" (yacy-tapéré) o "espelho da lua" se refiere a una leyenda amazónica sobre una mujer que se enamora y seduce su hermano veladamente durante las noches. Después de que él la

Andrade "satiriza, cômico e ácido, por meio do nonsense, as demandas do consumismo, os privilégios na política governamental, numa impressionante atualidade, pode-se dizer" ("Por esse mundo" 39).

Asimismo, las investigadoras defienden que el entrecruzamiento del relato de un viaje real escenificado con el que adviene del viaje imaginario incrementa el placer de la lectura de los textos de Andrade: "Essa transviagem da criação, proposta de cunho ficcional, moderna, frequenta, sobretudo, o diário de 1927, aquele que açambarca o perseverante trabalho de Mário de Andrade para transformá-lo em um livro, mas que continua inacabado" (37).

Realizando esta especie de libro infinito, el narrador no sólo se abstenía de fundirse con el sujeto indígena sino también ponía en jaque, desde el mencionado

---

ensucia de urucú durante una de sus visitas, sube al cielo a través de una larga vara de flechas para evitar ser identificada por él, y termina convirtiéndose en la luna. De acuerdo con João Barbosa Rodrigues, los indios aún creen en estos hechos, que les confirman "las manchas" del astro de la noche. Como observa Lopez Ancona y Longo Figueiredo, Andrade establece un paralelismo inusitado entre este mito y "el problema de la torneirinha", sobre una supuesta instalación de una placa de metal y un grifo de extracción de miel. Al encontrar el arból del cipó o apuizeiro, entrecruza las dos historias: "Aproveitando a parada no porto de lenha, fomos ver o cipó famoso, pelo qual aquela índia do caso tão lindo da 'Tapera da lua', depois de andar fazendo com o mano certas coisas que não se conta, subiu ao céu e se mudou em lua. O cipó inda está fortezinho na sua velhice veneranda. A altura diminuiu, com a idade, é natural, o tronco todo enrugadinho, com sapopembas tão colossais que pudemos bivacar na sombra de uma só, setenta pessoas. Pra falar verdade, não se trata exatamente de um cipó, como relatam levianamente os índios, é um apuizeiro, isso sim. A árvore a que ele se agarrou para subir no céu foi uma balata formidável, a maior do mundo, a qual, evidentemente, morreu com a constrição do parasita. Ainda se pode muito bem avaliar o tamanhão dessa balata, porque, se apodreceu e desapareceu aos poucos levada pelas formigas, ficou o lugar dela por dentro do apuizeiro. Esse oco, pelo que pudemos avaliar, tem uns setenta metros de diâmetro por uns setecentos de altura. Nesse amplo seio providencial fizeram colmeia todas as castas de abelhas brasileiras, desde a guarupu e a bijuri até a mandassaia e a tubuna. É extraordinário e por certo dos espetáculos mais apetitosos do mundo. Até dos antípodas vem estrangeiro assuntar. A sete léguas distante já se escuta o zumbido mavioso e monótono como a luz elétrica. Então perto é uma verdadeira sinfonia, com o mel escorrendo pelas sapopembas e polindo o chão. Como se sabe, o Governo brasileiro teve a ideia feliz de colocar por debaixo desse oco transformado em colmeia gigantesca, uma enorme chapa de aço munida de uma torneirinha. Assim, quem quer vai lá, abre a torneirinha e tira quanto mel carece. E até o que não carece, o que é uma verdadeira pena. Mas em todo caso, parece que está resolvido o problema da fome, entre nós. É uma procissão em torno da torneirinha do Governo, caucheiros regionais, muras, parintintins, taulipangues das Guianas, norte-americanos, tequeteques sírios, regatões argentinos, paroaras, muitos canadenses, a língua de Goethe, mistura colorida de raças" (*O turista* 92). Especialmente hacia el final del fragmento es donde se nota el tono sarcástico de esta narración que también ilustra significativamente cómo Andrade superpone referencias y fuentes muy diversas, método que contribuye a la crítica que viene realizando.

"Prefácio" de 1943, la posibilidad de cumplir con los objetivos de su exploración del Amazonas.

El antiviajero y, hasta cierto punto, anti-narrador, contrarrestaba a su precariedad las nuevas sensaciones que experimentaba y un acentuado proceso de autopercepción, como confirma una confidencia de 1927 sobre las contradicciones entre vivir y escribir:

> Na verdade eu estou viajando muito em torno de mim mesmo [...]. Às vezes me vem mesmo a ideia de que talvez eu seja um "errado", porém é impossível eu aceitar esse qualificativo. Simplesmente porque eu me sinto feliz; feliz mesmo nesta infelicidade atual de estar viajando. E o que é mais decisivo ainda: é trazer uma consciência de mim mesmo que se não é de paz e muito menos pacificada por suplantação, é muito nítida e muito firme. Deste jeito, é impossível a gente se acreditar errado e mudar (*O turista* 35).

Como indica Pablo Oyarzún sobre la experiencia en Walter Benjamin, la dislocación aguda del sujeto en virtud del acceso al otro, que convierte *la certeza de sí mismo* en el dominio de su familiaridad *en otro* –sabedor de su caducidad, precario y, por eso mismo, fervorosamente tenaz en el cuidado de la pobreza como su única, problemática y paradójica posesión (14-15) – promueve un cambio fundamental en los índices de la experiencia, en contraste con su concepción tradicional: "la singularidad se vuelve, por así decir, macroscópica, lo inanticipable escapa a todo aquietamiento de lo que pudiese aportar la virtud de lo analógico, el testimonio declara la ausencia del testigo en el momento fugaz de prueba" (15).

En este sentido, la crítica a la autoridad del sujeto omnisciente impulsada por el pensamiento de Benjamin contribuye a instaurar otra noción de experiencia: "que

no nos confronta con lo inédito: nos cambia; no solo entrega el material para nuestro conocimiento: es la condición en la cual éste mismo se cumple" (15).

Desinteresado de alcanzar un efecto trascendental desde su experiencia-escritura, pero vivenciando, intensamente, ambas dimensiones de sus viajes, todas las estabilidades se ven amenazadas en *O turista aprendiz*: la del viajero que "conoce", la del intelectual que "narra" y, sobre todo, la de una naturaleza inmóvil del paisaje, de los sujetos y de los "hechos" cuando, deliberadamente, se borran los límites entre "verdad" etnográfica y creación imaginaria.[135]

Simultáneamente, se alteraban los recorridos transoceánicos de formación consagrados por la intelectualidad brasileña, se entremezclaban las nociones de lo interno y lo externo, lo tradicional y lo contemporáneo, lo exótico y lo nativo, "e não menos as relações entre origem e destino, sujeito e objeto da viagem ao fazer desviar o estatuto do viajante de suas figurações civilizatórias habituais: o naturalista, o folclorista, o etnólogo, o aventureiro e mesmo o turista, cuja prática, aliás, Mário de Andrade confessava de partida ignorar" ("O estranho" 368).

"Otro" Mário, alejado de las proclamas modernistas, obstinado crítico de la figura del virtuoso y del cultivo individualista del arte erudito, singularmente, se aventuraba a una coexistencia perspectivista con los do-mi-sol.

Trazando recorridos: coexistencias perspectivistas

Asegurando un papel protagónico al lenguaje, Andrade observaba el uso de una palabra "que principiada num determinado som mais grave, por meio do

[135] Es posible establecer un diálogo entre el ejercicio creativo de Mário de Andrade y el concepto de imaginario en los términos de Édouard Glissant que afirma: "Lo imaginario no es ni el sueño ni lo vaciado de la ilusión" (*Tratado* 26). Recurso fundamental de una imprevisible criollización que se contrasta con un mestizaje determinista, Glissant atribuye una ambiguedad constitutiva a esta noción, en contraposición al pensamiento de sistema y sus falsas promesas de solución dentro del cuadro identitario: "O mesmo pensamento da ambiguidade, que os especialistas das ciências do caos assinalam na própria base da disciplina, doravante rege o imaginário do caos-mundo e o imaginario da Relação. Podemos resumir explicando a oposição entre um pensamento arquipélago e um pensamento continental: este último é pensamento de sistema e aquele é o pensamento daquilo que é ambíguo" (*Introdução* 106).

embalanço de um atingia a quinta superior" era música repetidísima entre los *do-mi-solenses*.

Al comprobar inquieto que el término producía el sonido con que todos se trataban mutuamente, expresaba su desconcierto al intérprete, al constatar el significado del popular vocablo:

> Este, coitado, não era muito sabido e principiou insistindo forte que o tal fraseio significava "inimigo" sim. Mas o filósofo, que estava ao lado, escutando com paciência, principiou chilreando mansinho e o intérprete escutou, escutou e me esclareceu o caso. É que na língua dos dó-mi-sol a intensidade da emissão, os fortes, os pianos, os crescendos e decrescendos não só davam variantes de significado às expressões, como as podiam modificar profundamente. Não fundamentalmente porém. E este era o caso da palavra em discussão (*O turista* 164-65).

Al observar que los indígenas de aquella tribu no tenían ninguna palabra para indicar amigo, compañero, jefe, propietario, esclavo y solo poseían un término para designar la interrelación entre los seres humanos del mismo sexo (y no de la misma familia) Mário de Andrade, volcaba su atención hacia la importancia de la designación "enemigo" y establecía una correspondencia inusitada con un relato antropológico sobre las relaciones entre el guerrero y su víctima entre los Araweté.

De acuerdo con Eduardo Viveiros de Castro, el pueblo de lengua tupí-guaraní de la Amazonia oriental de Brasil practica una economía de la alteridad en que el concepto de enemigo señala el valor cardinal ("A imanência" 267).

Sobre los intercambios entre el matador y su víctima, el antropólogo apunta una nítida y gradual progresión en el vínculo entre el muerto y su matador:

> Eles vão da alteridade mortífera à identidade fusional: alguém que era um puro inimigo, um *awin*, transforma-se primeiramente em um *tiwã*, um afim potencial; em seguida, torna-se um amigo ritual, uma espécie de duplo social e afetivo do Eu que é na verdade um *anti-afim* pois se trata de alguém com quem se compartilham esposas em vez de se trocarem irmãs. Finalmente, com a morte do matador, a vítima se consubstancializa à pessoa deste: ela fica para sempre "com" [-*rehewe*] ou "em" [-re] o matador, tornando-se um cuerpo apéndice seu, distinguindo-o do comum dos mortais no mundo celeste (273-74).

Paralelamente, entre los do-mi-sol, lo musical determinaba la plasticidad del sentido de enemistad, transformaciones que Andrade experimentaba con su propio cuerpo:

> Mas se pronunciada em fortíssimo, por exemplo, sem deixar de significar fundamentalmente inimigo, a palavra tomava as nuanças de conceituação do "chefe", ao passo que, em pianíssimo, significava "amigo", sem por isso perder a noção preliminar de "inimigo". A mim, logo de início, desque botei atenção naquela semântica ativa, notei que todos me tratavam num mezzoforte que ia em decrescendo, o que significava, mais ou menos "inimigo curioso, desprezível por ser de raça inferior". Mas no fim das nossas relações já quase todos, com exceção de uns quatro ou cinco, me tratavam em pianíssimo com tendência crescente, o que não deixou de me sensibilizar (*O turista* 165).

Para Viveiros de Castro lo que estaba en juego en el sustrato y proceso de asimilación del rival era la incorporación de algo eminentemente incorporal, la posición misma del enemigo: "Lo que se assimila da vítima são os signos de su

alteridade, e o que se visa é esta alteridade como ponto de vista ou perspectiva sobre o Eu –uma *relação*" ("A imanência" 290).

Asimismo, el proceso de devorar real o imaginariamente a la persona del enemigo también implicaba *tragar su socius*, su relación con el grupo agresor, indicando que, como principio dinámico, la incorporación de los predicados provenientes del enemigo definía la sociabilidad amerindia por estos mismos predicados (290-91).

Como recuerda el antropólogo brasileño, si es verdad que el punto de vista crea el objeto, no es menos cierto que el punto de vista crea el sujeto pues la función del mismo se define, precisamente, por la facultad de adoptar una perspectiva.[136] En correspondencia con este argumento, la relación predatoria se constituye como modo de subjetivación y la agresión amerindia se revela como un proceso de "transformación ritual do Eu" (293).

En contraste, el presupuesto de una animalización del enemigo, subrayado convencionalmente por los estudios antropológicos en la continuidad, técnica y simbólica, entre caza y guerra en la Amazonia, expone la dificultad (empírica y científica) de pensar la guerra indígena en términos etológicos, más que etnológicos.

Al alejarse de estos modos de hacer de la antropología, etnografía y estudios folklóricos, Mário de Andrade adoptaba un punto de vista menos extraño a las concepciones indígenas.

Considerando las relaciones humanas y no-humanas en la Amazonia indígena desde un punto de vista social –no natural– no solo la guerra, sino también, la creación de lenguajes verbal, sonoro y simbólico, de valores, comportamientos, mitos,

[136] De acuerdo con Eduardo Viveiros de Castro, en *Metafísicas canibais*: "O ponto de vista cria, não o objeto, como diria Sausurre, mas o sujeito mesmo" (65). Y complementa: "É ese o fundamento do perspectivismo. Este não significa uma dependencia em face de um sujeito definido previamente: ao contrário, será sujeito aquele que vier ao ponto de vista […]" (65, nota del autor).

leyendas, posiciones políticas y nociones de comunidad se referían, indistintamente, a los encuentros y enfrentamientos entre seres heterogéneos: los perezosos, guaribas, embaúbas, do-mi-sol y, por extensión, la metafísica del paisaje que, según Andrade, era más objetiva que la vida en el sur:

> Não é exatamente uma questão de maior ou menor espiritualidade nossa, mas espiritualidade das coisas. [...] Desde as dunas do Nordeste a alma das coisas desapareceu. Tudo aparece revestido de uma epiderme violenta, perfeitamente delimitada, que não guarda mistérios. Mais franqueza, uma certa brutalidade leal de "coisa" mesmo. E disso vem uma sensualidade de contato em que a gente toda se contagia de uma violenta vida sensorial, embriaga (*O turista* 188).

Desde un inacabado proceso de inmanencia sensitiva, tanto Mário de Andrade como su escritura se transformaban y experimentaban una especie de fusión final que –en el mismo sentido que sugería Viveiros de Castro sobre la víctima y su matador– exteriorizaba que materialidades tan diferentes no estaban tan distantes como imaginaba el punto de vista: el del narrador.

Capítulo 4 - Estados-límites de América Latina

El sujeto del conocimiento histórico es la misma clase oprimida que lucha.
[…] La representación de un progreso del género humano en la historia
no puede ser disociada de la representación de su marcha
recurriendo un tiempo homogéneo y vacío.
La crítica de la representación de esta marcha tiene que constituir
la base de la crítica a la representación del progreso en absoluto.

"Sobre el concepto de historia" (extractos de las tesis XII y XIII), Walter Benjamin

4.1 Descentrando lo real maravilloso, rememorando la revolución de Haití

Así como había sucedido con el proceso de escritura de *O turista aprendiz* de Mário de Andrade, en *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier las contingencias del lenguaje, del arte, sus prácticas y conceptualizaciones se correspondían con una valorización de saberes y pensamientos "otros", ligados a formas de convivencia (y conflicto) social.

En este sentido, mientras la aproximación a los heterogéneos modos de hacer-vivir de los improvisadores populares del norte y nordeste de Brasil realizada por Andrade fomentaba el desprendimiento del individualismo y del requisito de la perfección técnica, la composición de la renombrada novela de los años cuarenta se conectaba con la experiencia de viajes para establecer las bases de una profunda revisión de patrones estéticos y su función social.

Asimismo, en sintonía con los movimientos observados por Andrade, la escritura de Carpentier corroboraba el potencial de un intenso armazón corpóreo como transmisor de un leguaje vivo y en construcción.

En este sentido, impulsando una serie de desplazamientos, el emblemático prólogo[137] de *El reino de este mundo* entrucruzaba el viaje al reino de Henri Christophe, la visita a las ruinas de Sans Souci, a la Ciudadela de la Ferré, el encuentro con las advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central y la

[137] Publicado por primera vez en el diario *El Nacional* de Caracas en 1948.

escucha de los tambores de Petro y del Radá[138] –en resumen, el sentimiento del "nada mentido sortilegio de las tierras de Haití" (13) – a una controversia sobre "la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó a ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años" (13).

En este importante prefacio, además de condenar lo maravilloso forjado por fórmulas consabidas, Carpentier reprochaba a los poetas y artistas que loaban el sadismo sin practicarlo, admiraban "el súper macho" por impotencia, invocaban espectros sin creer que respondieran a los ensalmos y fundaban sociedades secretas, sectas literarias, grupos vagamente filosóficos –con santos y señas y arcanos fines nunca alcanzados (15).

Demandando, por el contrario, la necesidad de concebir una mística válida y de abandonar los "mezquinos hábitos para jugarse el alma a la temible carta de una fe", exhortaba el valor de la expedición realizada en 1943: "Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real-maravilloso. Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución" (16).

Si bien el nuevo concepto –tan exitoso que haría de este prefacio "una especie de manifiesto de la nueva orientación de la ficción" (Chiampi 36) o, en palabras de

[138] Recordando que los tambores son bautizados ritualmente y antaño se les purificaba después de haberlos fabricado, Isabelle Leymarie indica que las principales danzas radá incluyen el yanvalou y el yanvalou doba, también ejecutadas en ritos pero, que imitan las reptaciones de Damballah: el Dahomey; el z'épaules; el arada; y el mahi déréal y el nago, ambos dedicados al dios guerrero Oggun Ferraille (asemejado a San Jorge) y su compañero Oggun Panama (81). Sobre el mismo tema, Zobeyda Ramos Venéreo y Laura Vilar Álvarez explican que "el conjunto de tambores radá más tradicional y generalizado en nuestros días son integrados por tres tambores radá con sistema de tensión por clavado de estacas, un chachá y también un hierro; en este caso, una guataca llamada triyang o sanbá y, en ocasiones, el lanbí; como es característico de Haití. El conjunto instrumental integrado por los tambores radá constituye la agrupación de mayor significación dentro de las prácticas voduistas en Cuba, aunque también se emplean conjuntos instrumentales conformados por tambores nagó u otros, en que el tambourin es el membranófono principal" (269-81).

Emir Rodríguez Monegal, lo convertían en el "prólogo a la nueva novela latinoamericana" (619) – delineaba ciertos modos de originalidad narrativa, había en estas líneas más que la voluntad de narrar "la virginidad del paisaje", "la presencia fáustica del indio y del negro", "los fecundos mestizajes" de una América "muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías" (17) como contrapunto a la estética, y más extensivamente, a las culturas europeas.

Al someter la escritura a un estado-límite –una exaltación del espíritu capaz de alterar y, por lo tanto, de ampliar las categorías y escalas de la realidad (15) –, el deseo de afirmar los valores "propiamente americanos" se revestía de un inexorable carácter político.

Analizada desde una perseverante polémica literaria,[139] Ángel Rama objetaba la escritura de lo real-maravilloso por combinar "materia interna" con "significación externa",[140] mientras Irlemar Chiampi denunciaba la repetición del deslumbramiento

[139] Corroborando la observación de Roberto González Echevarría de que "toda la obra de Carpentier es una búsqueda de vínculo entre la escritura y la condición americana… […]", Claire Emile Martin añade enseguida que: "La importancia crucial de estos textos primigenios, de esta labor 'histórico-literaria', emprendida por razones dispares, se vuelve materia y eco en la narrativa del escritor cubano. Carpentier insiste en la dualidad intrínseca de los primeros textos americanos. Su mirada hacia el pasado se quiere crítica, consciente de la duplicidad de la palabra y los contextos en los cuales se halla inserta" (22). Al afirmar que "Carpentier no propone una nueva literatura o una nueva génesis de la historia del continente, sino una nueva visión crítica y amplia donde quepan las contradicciones y anacronismos latentes en la 'realidad' latinoamericana" (22), Martin anticipa la hipótesis de un "universalismo retórico" en la narrativa de Carpentier y defiende que detrás de la teoría "yace el hombre que quiso inscribirse en los orígenes mismos de la narrativa del continente" (41). Desde esta lectura crítica, [el escritor] motivado por una voluntad de autoconstrucción: "A la manera de André Breton, Carpentier se transformó en una especie de 'Papa' del 'lo real-maravilloso americano'" (41). Considerado positivamente, el proyecto de Carpentier, de traducir con la mayor intensidad posible una "sensibilidad común" como la sustancia de la unidad (no uniformidad) americana opuesta a una "miopía eurocentrista", ha sido leído, por Rafael Gutiérrez Girardot, desde la construcción de una épica-poética a través de la cual "Carpentier presenta su doble faz: la comunidad de ideologías, de desarrollos políticos y culturales, influencias, revoluciones, por una parte. Y la violencia y el dramatismo en las que está anclada esta comunidad. Esta doble faz del mundo latinoamericano no empobrece su complejidad 'maravillosa', 'tan llena de misterios, tan lleno de cosas no nombradas', en suma tan propicia a la épica poética, no en el sentido de *epos*, sino en el nuevo de narración poéticamente analítica de esa 'realidad maravillosa'" (17).

[140] En *Transculturación narrativa en América Latina* desarrolla este argumento: "El mito (Asturias), el arquetipo (Carpentier), aparecieron como categorías válidas para interpretar los rasgos de la América Latina, en una mezcla *sui generis* con esquemas sociológicos, pero aún la muy franca y decidida apelación a las creencias populares supervivientes en las comunidades indígenas o africanas de América que esos autores hicieron, no escondía la procedencia y la fundamentación intelectual del

de los cronistas de las Indias o el gesto visionario de valoración de las cosas del Nuevo Mundo, que confirmaba no solo "la simple utilización de un término grato a los descubridores ('la maravilla'), sino, sobre todo, la constante referencia al modelo europeo como polo de contraste" (43).

Sin embargo, como trasfondo de estas críticas estaba la expectativa de que el nuevo modelo narrativo propuesto por Carpentier cumpliera con ideales de autenticidad, lo que condicionaba a América Latina *a ser* "una entidad cultural, cuyos rasgos de formación étnica e histórica son a tal punto extraños a los patrones racionales que se justifica predicar metafóricamente lo maravilloso de lo real" (Chiampi 40).

De acuerdo con esta lectura de amplio alcance, el deseo de expresar una "ontología americana" o su "complejidad cultural" contribuía a difundir un sentido problemático de una "América primigenia, no contaminada por la reflexividad, como un universo de mitos y religiosidad primitivos", en que la perspectiva del escritor era responsable por la determinación de una "esencia mágica de sus objetos y fenómenos" (41).

Descentrar la escritura de esta novela del debate sobre su contribución literaria a una etapa post-surrealista[141] o evitar las interminables disputas acerca de la

---

sistema interpretativo que se aplicaba. Alguno de los equívocos del real-maravilloso proceden de esta doble fuente (una materia interna, una significación externa) […]" (51-52).

[141] Entre las investigaciones que siguen leyendo la relación de lo real maravilloso con el surrealismo está el importante estudio de Irlemar Chiampi que hace un recuento de las complejidades del punto de vista carpentieriano al posicionarse sobre el asunto: "Esa cuestión [la proximidad de Carpentier a los relatos de los cronistas de las Indias] va mucho más allá de cualquier atribución simplista de 'europeísmo' al escritor cubano, y envuelve un amplio espectro de factores socio-psicológicos que caracterizan la situación de las culturas periféricas, en relación a las supuestas culturas centrales. La noción de *diferencia*, que subyace a la predicación de lo maravilloso de la realidad americana traduce sin duda la dependencia del estereotipo colonial que erigió y mantuvo nuestro sometimiento, imponiendo una estructura social maniqueísta, de oposiciones raciales, culturales y religiosas absolutas. Por otra parte, el deseo de captar las esencias mágicas de América conlleva una función desalienante frente a la supremacía europea, cuando exalta la americanidad como valor antitético de ésta y se ofrece como posibilidad de superación dialéctica de los enfoques reductores de las culturas a sus rasgos accidentales. La contestación carpentieriana al surrealismo francés reproduce ese movimiento contradictorio que describimos brevemente para las relaciones entre colonizador y el colonizado. La

representación[142] latinoamericana permite actualizar la pregunta sobre el prólogo y el cuerpo de relatos de *El reino de este mundo* desde el impacto de un sentido no-sincrónico de la historia que, de acuerdo con Román de la Campa, desafía tanto una comprensión cultural moderna como postmoderna y demanda más que la necesidad de tener que elegir entre una lectura realista o textual (*Latin Americanism* 16).

Al tomar como ejemplo el clásico *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, de la Campa destaca que, si bien desde el punto de vista de la formación del realismo y de la identidad, el más o menos lineal recuento del imperialismo y de la hegemonía extranjera que supone el pasaje de Macondo a la modernidad latinoamericana ejemplifica, en términos de Edward Said, la otredad como "constitutive Others": "Conversely, the novel allows an opposite reading, as a self-seeking 'otherness' transferred to the acts of readings and writing implicit in the

---

afirmación de lo real maravilloso como signo de nuestra cultura fue motivada por la disidencia de Carpentier con el surrealismo, pero las tesis expuestas en el prólogo a *El reino* revelan la doble postura de aceptación de los postulados surrealistas (las aspectos mágicos e irracionales de lo real) y de rechazo de los mecanismos de búsqueda de la sobrerrealidad en la literatura, propugnados por los poetas franceses de los años veinte" (44). Con foco en el problema historiográfico, Anke Birkenmaier asegura que, si por un lado "hay que ver la belleza convulsiva de Breton y lo real maravilloso de Carpentier, a pesar de sus diferencias, en el contexto moderno de crisis general en la relación del individuo con la realidad y la búsqueda de la epifanía en la literatura" (137), Carpentier establece una clara distinción entre el mundo europeo y el latinoamericano a través de la comprensión de que lo mágico, en América Latina, es parte de la historiografía, instalando una importante distinción entre su concepto y la persecución de lo maravilloso por los surrealistas.

[142] Además de reanudar la ya clásica lectura de la representación desde la paradoja entre ausencia (distinción entre lo que representa y es representado) y presencia (como presentación pública de una cosa o persona) que despliega, en el primer caso, el sentido de instrumento de un conocimiento mediado y, en el segundo, la reproducción simbólica de algo moral mediante propiedades de cosas naturales –dos imágenes homólogas entre sí y que valen una por la otra (Chartier 57-58) – las polémicas en torno a lo real maravilloso aluden a los debates sobre el criterio de la "representatividad" latinoamericana, instaurado por Ángel Rama, para quien: "Restablecer las obras literarias dentro de las operaciones culturales que cumplen las sociedades americanas, reconociendo sus audaces construcciones significativas e ingente esfuerzo por *manejar auténticamente los lenguaje simbólicos desarrollados por los hombres americanos*, es un modo de reforzar estos vertebrales conceptos de independencia, originalidad y representatividad" (24, énfasis añadido). Las tesis centrales de *Transculturación narrativa en América Latina* revela los rígidos criterios en base a los cuales se decidió los escritores y escrituras que fueron capaces de cumplir con este programa que tiene como finalidad máxima incluir la narrativa del continente en los debates de la llamada "literatura universal". Si, desde un punto de vista macro, nuestra relectura de *El reino de este mundo* evita una dualidad entre lo "real" y lo "maravilloso", que acarrea una atribución mágica a todo lo que es propio o singular del continente, sobre la autoconstrucción de la novela se esquiva el debate sobre la "autenticidad del lenguaje" ya que, desde nuestro punto de vista, la evaluación de este criterio implica reproducir el esquematismo metodológico que supone la definición de escritores "transculturadores".

character of Melquíades, whereby the reader discovers the novel's own Borgesian writing of itself" (17).

En consonancia con este análisis, en *El reino de este mundo* estos dos códigos tampoco son excluyentes entre sí y la imbricación entre ellos se hace evidente tanto en formas de "emplotment",[143] que continúan evocando conquista, (anti)colonialismo, derrotas y victorias revolucionarias, ciclos de incumplimiento modernos, etc., como en la transgresión literaria de estas aparentes fuerzas históricas. Gracias a esta doble disrupción, sería reductivo ignorar los aspectos autorreferenciales de la originalidad literaria latinoamericana, "as well as its capacity to deny simple longings for transcendental signifieds"[144] (17).

Considerando, primero, el proceso de autoconstrucción del lenguaje –y su especial voluntad de cuestionar tanto las fronteras que lo separan de la experiencia (*de* y *en* Haití) como su delimitación a lo ficcional– los complejos procedimientos de esta novela descubren una correspondencia con el discurso histórico, desde el cual el manejo de ausencias y presencias incorporadas en las fuentes (artefactos y cuerpos que convierten un evento en un hecho) o de los archivos (hechos recolectados, tematizados y procesados como documentos y monumentos) no son naturales ni neutrales (Trouillot 48).[145]

---

[143] Ensamblaje de una serie de eventos históricos dentro de una trama narrativa.

[144] Román de la Campa también advierte que la celebración de una subversión literaria desde el periodo del boom, "may also requires greater scrutiny in its attempt to deny the flip side of this double coding – a critique of Latin America's discourses of modernity specific enough to complicate Euro-America's self-critique of master narratives" (17). En otro estudio, realiza una interesante discusión a propósito de la publicación de la antología *Magical Realismo: Theory, History, Community* editada por Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Paris. En "Magical Realism and World Literature: A Genre for the Times?" (1999) analiza los supuestos vínculos explícitos e implícitos entre el realismo mágico y la posmodernidad y las complicaciones que surgen al inscribir la historia del realismo mágico latinoamericano en la historia más amplia del posmodernismo literario global (205).

[145] En *Silencing the Past: Power and the Production of History* Michel-Rolph Trouillot realiza el escrutinio de esta clasificación en correspondencia con la idea central de su libro de que el discurso histórico es siempre un discurso de poder: "The play of power in the production of alternative narratives begins with the joint creation of facts and sources for at least two reasons. First, facts are never meaningless: indeed, they become facts only because they matter in some sense, however

Al convocar residuos muy concretos, como lugares, paisajes, nombres, objetos, cadáveres, ruinas, entre otros, el relato de Carpentier juega con los límites de alcance y significación inherentes a cualquier narrativa histórica metamorfoseándose en la materialidad de su método.[146] En este sentido, yuxtapone al empirismo de su viaje el gesto de reanimar, con sus propias manos, fuentes y archivos en torno a la revolución de Haití, seleccionando estratégicamente entre los documentos mediados de los historiadores.

Simultáneamente, reivindica la crónica, un género de escritura que permite realizar el recuento, paso a paso, de todo evento presenciado (Trouillot 50), y despliega, desde el primer capítulo, una correspondencia con la forma narrativa no solo por el aspecto de la participación y la huella –rememorados por Walter Benjamin y resignificados por Édouard Glissant–, sino también, por la continuidad de la vida de Ti Noel como el único hilo conductor que encadena la diversidad heteróclita de la novela.

Por cierto, más que reverenciar las diferencias formales entre la constitución de un discurso histórico y ficcional[147] y las ya clásicas distinciones entre formas de

---

minimal. Second, facts are not created equal: the production of traces is always also the creation of silences" (29).

[146] Carpentier desorienta voluntariamente al lector sobre el método de composición de su novela, como en este pasaje en el desenlace del prólogo: "Sin habérmelo propuesto de modo sistemático, el texto que sigue ha respondido a este orden de preocupaciones. En él se narra una sucesión de hechos extraordinarios, ocurridos en la isla de Santo Domingo, en determinada época que no alcanza el lapso de una vida humana, dejándose que lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles. Porque es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes –incluso secundarios–, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías. Y sin embargo, por la dramática singularidad de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron, en determinado momento, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?" (17-18).

[147] Para Trouillot estas fronteras no son permeables y la ficción nunca puede pasar por historia debido a que, entre otras razones: "the materiality of the sociohistorical process (historicity 1) sets the stage for future historical narratives (historicity 2)" (29).

relato,[148] Carpentier se valía de sus libertades como escritor literario para articular la pregunta sobre "la historia de América Latina como una crónica de lo real-maravilloso" (*El reino* 18) en contraposición a una "propuesta universal" que establece la historia de Occidente como el criterio constituyente a partir del cual se determina la verdad de otros géneros (Rabasa 7).

En *El reino de este mundo*, la disputa sobre la autoridad narrativa que genera intercambios horizontales entre historia, literatura, mitologías y diversas formas de rememoración hace ver la violencia que supone el "cosmopolitismo" de un "discurso histórico universal" que, con su vocación globalizadora de un sentido único, impone que "todo reclamo de reconocimiento de las historias particulares implica tanto una subordinación como una negación de sus propios términos" (Rabasa 7).

En contrapartida a esta ideología dominante, la escritura de Carpentier aseguraba que la "sucesión de hechos extraordinarios ocurridos en la isla de Santo Domingo" constituían "una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares" ("Prólogo" 11).

Al dar lugar a saberes y experiencias marginadas, se relacionaban configuraciones de contrapoder socioeconómico y político a complejas estrategias de construcción de comunidad y de descolonización epistemológica.

"Impensable", por haber desafiado la esclavitud y el racismo y por la manera como lo hizo, Michel-Rolph Trouillot asegura que: "The Haiti Revolution expressed

[148] Sobre las diferencias entre la crónica y la narración, Trouillot reconstituye: "[…] the narrator describes the life of an entity, person, thing, or institution. The chronicler deals with discrete chunks of time united only by his record-keeping; the narrator deals with a continuity provided by the life span of the entity described. The chronicler describes only events that he witnessed; the narrator can tell stories both about what he saw and what he learned to be true from others. The chronicler does not know the end of the story –indeed, there is no point to the story; the narrator knows the full story. The speech of the chronicler is akin to that of a radio announcer giving a play-by-play account of a sports game; the speech of the narrator is akin to that of a storyteller" (50).

itself mainly through its deeds, and it is through political practice that it challenged Western philosophy and colonialism" (87-89).

Desprovista de un discurso intelectual que la previera o la acompañara, desafiando los límites de *lo pensable* incluso entre los esclavos y líderes haitianos, lo imposible solo se hizo posible en el momento en que se convirtió en "hechos", aunque estos siguieron siendo renegados como tal ya que los principios claves de la política filosófica que se hizo evidente en Santo Domingo/Haití entre 1791 y 1804 no fueron aceptados por la opinión pública hasta después de la Segunda Guerra Mundial (88-89).

Conquistado cierto reconocimiento formal, la subestimación de la capacidad de "los negros" de organizar una rebelión a gran escala con sus propios medios persiste en la indiferencia historiográfica frente a los temas centrales a los cuales se refiere este acontecimiento:

> […] the silencing of the Haitian Revolution also fits the relegation to an historical backburner of the three themes to which it was linked: racism, slavery, and colonialism. In spite of their importance in the formation of what we now call the West, in spite of sudden outbursts of interest in the United States in the early 1970s, none of these themes has ever become a central concern of the historiographic tradition in a Western country (98).

Romper diversas formas de silencio sobre la más significativa revolución de esclavos presenciada en la historia –que ha entrañado formas de auto-organización, de construcción de pensamiento y convivencia social únicas– implica actuar contra el preconcepto de su destino impensable y desafiar los fundamentos dominantes del pensamiento occidental que han anulado o subestimado sus prácticas, conocimientos y discursos.

En *El reino de este mundo*, el reconocimiento de la diversidad de poderes y modos de intervención de esta masiva población negra en lucha por libertad conlleva un acto de reescritura tanto de la materialidad de los hechos como de los principios de una narrativa latinoamericanista.

Vinculados a esta doble función, los contundentes giros epistemológicos que se practican actualizan una posición antagónica frente a una situación transhistórica de dominación global.

4.2 Reescritura y construcción de comunidad en *El reino de este mundo*

Una rica enumeración elaborada desde la perspectiva del joven esclavo de Monsieur Lenormand de Mezy da inicio a "Las cabezas de cera", primer capítulo de la novela. En este sentido, "Ti Noel se gozaba de todo el ancho de la sólida bestia moteada" después de hacerle una "cabezada con sogas" a uno de los garañones traídos al Cabo Francés que elegía para ser comprado por el colono y terrateniente gracias a su incontestable pericia de los caballos (*El reino* 21).

Dando seguimiento a aquella visita a la ciudad, contemplaba las cuatro cabezas de cera que adornaban el estante de entrada de la peluquería donde se hacía rasurar el amo. Tan reales, aunque tan muertas por la fijeza de los ojos, aquellas cabezas recordaban la "parlante que un charlatán de paso había traído años atrás, para ayudarlo a vender un elixir contra el dolor de muelas y el reumatismo" (22).

Debido a una "graciosa casualidad", anunciaba luego que: "la tripería contigua exhibía cabezas de terneros desolladas con un tallito de perejil sobre la lengua, que

tenían la misma calidad cerosa, como adormecidas entre rabos escarlatas, patas en gelatina, y ollas que contenían tripas guisadas a la moda de Caen[149]" (22).

Estas últimas, vestidas las testas con arregladas pelucas por "un cocinero experto y bastante ogro" componían la mesa en conjunto con "los potes de espuma arábica", "las botellas de agua de lavanda", "las cajas de polvos de arroz" y vecinas de "las cazuelas de mondongo y de las bandejas de riñones", "completaban, con singulares coincidencias de frascos y recipientes, aquel cuadro de un abominable convite" (22).

Al lado de la tripería surgían más cabezas, esta vez impresas en las últimas estampas recibidas de París, que "el librero había colgado de un alambre, con grapas de lavandera" (22). Entre aquellas figuras desconocidas, que ostentaban los contornos del rey de Francia, de altos personajes de la Corte, guerreros y magistrados, acompañadas de versos de elevados ingenios "que nada decían a Ti Noel, pues los esclavos no entendían de letras" (23), un grabado de cobre le llamaba la atención.

Atraído por la imagen de un "negro rodeado de abanicos y plumas sentado sobre un trono adornado de figuras de monos y de lagartos" preguntaba atrevidamente al comerciante: "¿Qué gente es esta?". Encendiendo una larga pipa de barro en el umbral de su tienda, el vendedor le contestaba: "–Ese era un rey de tu país" (23).

Al depararse con aquel exceso de cabezas, el esclavo expresaba una sugerente reflexión: "Ti Noel se divertía pensando que al lado de las cabezas descoloridas de los terneros se servían cabezas de blancos señores en el mantel de la misma mesa" (22).

Al mismo tiempo que comparaba el grotesco escenario (de la tripería) al acto de presentación para los comensales de un banquete, el esclavo rememoraba, con la estampa de cobre "discrepante por el asunto y la ejecución", los relatos "que

[149] Caen, ciudad del oeste de Francia situada en la región de Normandía. Existe una receta muy antigua, "tripas al estilo de Caen", compuesta principalmente de sobras de carne, verduras y un manojo de hierbas.

Mackandal salmodiaba en el molino de cañas" (23), introduciendo la importancia de estas narraciones:

> Con voz fingidamente cansada para preparar mejor ciertos remates, el mandinga[150] solía referir hechos que habían ocurrido en los grandes reinos de Popo, de Arada, de los Nagós, de los Fulas. Hablaba de vastas migraciones de pueblos, de guerras seculares, de prodigiosas batallas en que los animales habían ayudado a los hombres. Conocía la historia de Adonhueso, del Rey de Angola, del Rey Dá, encarnación de la Serpiente, que es eterno principio, nunca acabar, y que se holgaba místicamente con una reina que era el Arcoíris, señora de todo parto (23).

Estos recuerdos, que se vivificaban y difundían a través de Ti Noel, contribuían a establecer distancia con el posicionamiento de los colonos. Desde esta perspectiva, el esclavo contraponía los reyes de África, guerreros, cazadores, jueces y sacerdotes, cuya "simiente engrosaba, en centenares de vientres, una vigorosa estirpe de héroes" (24), a los gobernantes de Europa, observando que: "En Francia, en España, en cambio, el rey enviaba sus generales a combatir era incompetente para dirimir litigios, se hacía regañar por cualquier fraile confesor, y, en cuanto a riñones, no pasaba de engendrar un príncipe debilucho, incapaz de acabar un venado sin ayuda de sus monteros […]" (24).

Concluía esta serie de comparaciones antagonistas con un contrapunteo mental, en que tarareaba "para sus adentros una copla marinera, muy cantada por los

[150] De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española*, designa tanto a los pueblos que habitan Senegal, Costa de Marfil, Guinea, Guinea-Bisáu, como a una lengua africana o a sus calificativos. En Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Guatemala, México, Nicaragua, Perú, República Dominicana, Uruguay y Venezuela remite a "diablo" o "príncipe de los ángeles rebelados". En correlación con esta interpretación negativa, aparece una acepción específica, en el tercer capítulo, sobre "el desaparecimiento" de Mackandal: "Al día siguiente lo llamaron en vano. El amo organizó una batida, para mera edificación de las negradas, aunque sin darse demasiado trabajo. Además, todo mandinga –era cosa sabida– ocultaba un cimarrón en potencia. Decir mandinga era decir díscolo, revoltoso, demonio. Por eso los de ese reino se cotizaban tan mal en los mercados de negros" (*El reino* 30).

toneleros del puerto, en que se echaban mierdas al rey de Inglaterra", y subrayaba, en el desenlace del capítulo, "que tan poca cosa era para él el rey de Inglaterra como el de Francia o el de España, que mandaban en la otra mitad de la isla" (25).

Mediante "esas verdades", en las cuales había sido instruido por el "profundo saber de Mackandal" (24), Ti Noel expresaba agudas evaluaciones sobre las costumbres sociales, organizativas, bélicas, y religiosas[151] de los colonos, revelando, desde el inicio de la novela, su papel como agente privilegiado de la ejecución y propagación del programa anunciado en el prólogo.

Sin embargo, si bien la escritura de *El reino de este mundo* presentaba la idea de que "hablar, en América Latina, de la neutralidad de la cultura es un absurdo" y anticipaba el llamado a los escritores "a los mecanismos de la Historia" para superar la dificultad de "desentrañar las causas de una acción colectiva"; la idea de que los novelistas latinoamericanos en vísperas de un nuevo siglo fuesen más que narradores y actuasen como "los cronistas de las Indias de la época contemporánea" (*Ensayos selectos* 80-84) –que retomaba, en 1979, el motivo del prefacio de 1948 – cumplía una función muy particular en este temprano texto.

En *El reino de este mundo*, los intercambios entre literatura e historia[152] que ayudaban a establecer "sincronismos americanos por encima del tiempo" (*Ensayos selectos* 115) y la alianza entre la calidad de la obra artística y el compromiso político del escritor (80), daban lugar al cuestionamiento del proceso de auto-aniquilación de América –de la constitución de su realidad como un ser vacío que requería el

[151] Sobre las prácticas religiosas de los colonos, Ti Noel hace una relevante observación sobre los monarcas europeos, "cuyas mujeres –según afirmaba Mackandal– se enrojecían las mejillas con sangre de buey y enterraban fetos de infantes en un convento cuyos sótanos estaban llenos de esqueletos rechazados por el cielo verdadero, donde no se querían muertos ignorantes de los dioses verdaderos" (*El reino* 25-26).

[152] Las superposiciones (pasado-presente-futuro) practicadas por Carpentier constituyen un importante engranaje temporal en *El reino de este mundo*, también fundamental en *La música en Cuba*.

potencial de ser como Europa[153]– fomentado desde las primeras descripciones de su paisaje y "cultura".

Disrupciones del espacio-tiempo

Al poner en jaque la noción implícita de "Europa como la civilización vicaria de la humanidad" (Rabasa 5), la operación narrativa de Carpentier no solo invalidaba "las verdades de allá", haciendo uso de las especificidades culturales "de acá",[154] sino

[153] José Rabasa analiza la relación entre intencionalidad, invención y reducción al absurdo en *La invención de América* (1958) de Edmundo O'Gorman y discute el posicionamiento que ratificamos: "El brillo de O'Gorman se manifiesta en el planteamiento de una paradoja: 'A medida que América va siendo, va dejando de ser América; la significación profunda de su historia estriba, se va aniquilando su ser al mismo tiempo que se actualiza'. El proceso de auto-aniquilación se vino dando desde las primeras descripciones del mundo americano en las que se le constituía como un ser vacío cuya significación histórica consistía del potencial de ser como Europa. Implícita está la noción de que Europa 'es en ese momento la civilización vicaria de la humanidad'. Europa en una palabra constituye un modelo al cual debe aspirar América. El auto-aniquilamiento se da en el proceso de transformación de la naturaleza y las culturas amerindias. En el horizonte histórico, sin embargo, la especificidad ontológica de América va más allá de los programas de evangelización, por ende, de la autoaniquilación de las culturas indígenas, en las formas de vida europea que ya no son meras réplicas. El destino de América se da en la reformulación de lo universal, en una suerte de provincialización de Europa" (5).

[154] La expresión, utilizada por Antonio Benítez Rojo sirve para criticar la intención de ideólogos, tecnólogos, especialistas e inversores (los nuevos descubridores) del Caribe que, con juicios y propósitos semejantes a los de Cristóbal Colón, "vienen con la intención de aplicar 'acá' los métodos y dogmas de 'allá', sin tomarse la molestia de sondear la profundidad sociocultural del área" (19). Sin duda, es posible afirmar que la extensa investigación que realiza Rojo ayuda a superar esta deficiencia, ofreciendo datos productivos sobre diversos aspectos de la zona caribeña. No obstante, no deja de ser llamativa la evidente contradicción entre el punto de vista de los estudiosos que recupera para apoyar su hipótesis y su propia tesis sobre la poética del caos caribeño. A respecto, en el primer capítulo de *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, retoma la definición de Sidney W. Mintz del Caribe como "societal area", y la afirmación de que las sociedades caribeñas comparten más rasgos socio-estructurales que culturales: "Después de considerar las diferencias que observa en el área, Mintz llega a la conclusión de que una gran mayoría de las naciones caribeñas presenta estructuras socioeconómicas paralelas entre sí, las cuales fueron determinantes por un mismo fenómeno concurrente: la plantación. Esto es, independientemente de que la economía de plantación existiese en otras zonas del continente americano, es sólo en la región del Caribe donde sus dinámicas conforman un tipo de inestabilidad socioeconómica cuya morfología se repite, alcanzando más o menos vigencia desde los tiempos coloniales hasta la actualidad. De ahí que, por vía de este juicio, el Caribe pueda ser definido como *societal area*" (60). Si esta lectura antropológica es válida, ¿cómo compaginar la realidad de explotación (neo)colonial del Caribe con la perspectiva que Rojo defiende en la famosa introducción de su libro?: "El discurso cultural de los Pueblos del Mar intenta, a través de un sacrificio real o simbólico, neutralizar la violencia y remitir al grupo social a los códigos trans-históricos de la naturaleza. Claro, como los códigos de la naturaleza no son limitados ni fijos, ni siquiera inteligibles, la cultura de los Pueblos del Mar expresa el deseo de conjurar la violencia social remitiéndose a un espacio que sólo puede ser intuido a través de lo poético, puesto que siempre presenta una zona de caos" (37). Diversos pasajes del libro dan cuenta de cómo Rojo despolitiza la "cierta manera" caribeña de hacer cultura, concepto que alude claramente a la temprana noción de "modos de hacer" de Carpentier. Como ejemplo paradigmático de este movimiento, en el capítulo 12, "La música como proyecto nacional", reanuda un posicionamiento central de la historia de Carpentier de que la música, a través de un espacio sociocultural compartido, contribuía a atenuar las tensiones raciales, así como "el fin de la desintegración entre las razas" defendido por Fernando Ortiz (en algunos ensayos puntuales). Frente a estas ideas, Rojo afirma un argumento problemático: "Gracias a su música y a los nuevos

que también conllevaba pensar América como un constructo discursivo abierto, sujeto a múltiples interpretaciones, en que tanto "la intencionalidad de la naturaleza" como de sus "objetos" comporta una "dislocación del conocimiento y de los códigos vigentes" (Rabasa 11).

En estos términos, el descentramiento espacial[155] y las multiplicidades del tiempo –producidas, en gran medida, por la conjunción de diversas formas de contar– eran el punto de partida para concebir, recurriendo a los mecanismos de autoconstrucción de la revolución de Haití, "una realidad que entra en la consciencia *desde* el mundo" (11), en que los objetos son comprendidos a partir de la forma en que afectan, intensamente, las relaciones de convivencia social.

Siendo así, no se trataba de rememorar formas mágicas de expresión de los hombres y "las cosas" para crear una nueva ontología de América contrapuesta a una visión racional, sino de superar las atribuciones de un concepto de cultura apoyado en las instituciones que lo articulan.

Desde este nuevo posicionamiento, los límites de transferencia y traducción de las normativas y patrones "civilizados" al contexto americano indicaban que los dinámicos procesos sociales que se forjaban entre los esclavos manifestaban, en consonancia con las observaciones de Sidney Mintz y Richard Price, que "os africanos de qualquer colônia do Novo Mundo só se transformaram de fato numa

---

adelantos, el negro encontró un espacio de convivencia junto al blanco; un espacio donde en lugar de marginársele, se le reconocía y aplaudía, se le buscaba y pagaba para tocar en las fiestas privadas, teatros, salones de baile y *cabarets*; más aún, se le contrataba como artista para que fuera a grabar a París o a Nueva York" (366). Esta idea parece sustentar su "singular vía de solución" al problema de "la discriminación del negro lamentada por Ortiz" (364).

[155] En un ensayo de 1932, "Los puntos cardinales de la novela en América Latina", Carpentier alude a la prepotencia eurocentrista de quienes, después de cinco siglos, parecen no haber podido reconocer el descubrimiento de América, la realidad del nuevo mundo: "Los europeos, dice Carpentier, no pueden explicarse que 'un mundo mayor que Europa, dividido en numerosas repúblicas, casi aisladas unas de otras por barreras naturales y dificultades de comunicación, un mundo ya dotado de una población autónoma más o menos numerosa…; no pude explicarse cómo es que ese continente que posee todos los climas, todos los injertos, todas las costumbres imaginables, admite la posibilidad de una sensibilidad común" (Girardot 16).

comunidade e começaram a compartilhar uma cultura na medida e na velocidade que eles mesmo as criaram" (33).

Asimismo, los mecanismos de resistencia anticolonial en Santo Domingo contribuían a fundar una compleja perspectiva sobre *lo real*.

Los viajes e intercambios de Mackandal

En consonancia con este enfoque, Mackandal recordaba sus viajes como cautivo. "Caracterizando sus personajes con muecas terribles" e imponiendo el silencio entre los hombres (26) hacía ver, a través de su arte de narrar, "que el Cabo Francés, con sus campanarios, sus edificios de canterías, sus casas normandas guarnecidas de larguísimos balcones techados, era bien poca cosa en comparación con las ciudades de Guinea" (26).

A través de estas historias, ayudaba a ensayar múltiples significaciones de la materialidad de las cosas: "las espadas mordían como navajas", los "ríos caudalosos, nacidos del cielo, lamían los pies del hombre" y "bajo cobijas de palma dormían tambores gigantescos, madres de tambores, que tenían patas pintadas de rojo y semblantes humanos" (27).

Previendo intercambios particulares entre África y América, se advertía que fenómenos naturales como las lluvias "obedecían los conjuros de los sabios" y en la "urbe sagrada de Widah se rendía culto a la Cobra", "así como a los dioses que regían el mundo vegetal y solían aparecer, mojados y relucientes, entre las junqueras que asordinaban las orillas de lagos salobres" (27).

Al primer reconocimiento de Ti Noel de la realidad africana –impulsado por las narraciones sobre sus distantes reinos, la identificación con la figura de la estampilla de cobre, el aprendizaje sobre sus increíbles ciudades– sucedían acciones

marcadas por una particular forma de convivencia entre los animales, los humanos, las plantas y los fenómenos naturales.

Estos intercambios recíprocos comenzaban con la caída de un caballo sobre sus rodillas en el mismo instante en que Mackandal lanzaba un "aullido tan desgarrado y largo" que volaba por el aire alborotando los palomares cuando, agarrada por los cilindros que habían girado con inesperada rapidez, su mano izquierda "se había ido con las cañas, arrastrando el brazo hasta el hombro" (27).

Luego de la amputación, "inútil para trabajos mayores", en el esclavo destinado a guardar el ganado se le despertaba, al observar el lento desparramo de las bestias, "un raro interés por la existencia de ciertas plantas, siempre desdeñadas" (28).

A partir de este momento su condición de desechado –que se confirmaba con el desprecio de Lenormand de Mezy frente a su huida de la hacienda[156]– se entrelazaba a la de las plantas olvidadas y los engendros desechados de la tierra.

Lejos de convertirse en una debilidad, la falta de un brazo y su consecuente desvaloración como hombre le acercaba a los animales y fundaba interacciones únicas con el paisaje invitado a participar, de manera decisiva, en los rumbos del enfrentamiento:

> Recostado a la sombra de un algarrobo, apoyándose en el codo de su brazo entero, forrajeaba con su única mano entre las yerbas conocidas en busca de todos los engendros de la tierra cuya existencia hubiera desdeñado hasta entonces. Descubría, con sorpresa, la vida secreta de especies singulares, afectas al disfraz, la confusión, el verde verde, y amigas de la pequeña gente acorazada que esquivaba los caminos de hormigas (28).

[156] Al reproducir el pensamiento de Lenormand de Mezy, se afirma frente a la fuga del mandinga: "Cuando fuera devuelto a la hacienda se le suplicaría ante la dotación, para escarmiento. Pero un manco no era más que un manco. Hubiera sido tonto correr el albur de perder un par de mastines de buena raza, dado el caso de que Mackandal pretendiera acallarlos con un machete" (*El reino* 30).

Desprovista de un método, la mano traía aleatoriamente "alpistes sin nombres", "ajíes minúsculos", "bejucos que tejían redes entre las piedras" al mismo tiempo que comenzaba a percibir las "hojas velludas, que sudaban en la noche", "sensitivas que se doblaban al mero sonido de la voz humana", "enredaderas que provocaban escozores" y "otra que hinchaba la cabeza de quien descansara a su sombra" (28).

Mediante una creciente conexión, se descubrían los poderes de los hongos venenosos que después de ser recolectados y almacenados en una bolsa de cuero colgada del cuello del esclavo, eran llevados para la apreciación de Mamán Loi.

Expandiendo las categorías de la realidad

Si Mackandal era un personaje de indudable existencia histórica y de importancia clave dentro del movimiento revolucionario que se inicia en Haití a mediados del siglo XVIII (Sánchez 16), Ti Noel era un anónimo[157] que, así como los demás seres vivientes, ayudaba a construir "el ejemplo de la primera y única revolución social que conoció el continente americano hasta tiempos muy recientes,

[157] En el inicio de su investigación, Heida Zambrana de Sánchez discute diversas especulaciones sobre la historicidad del personaje, destacando que, tanto en el caso de Ti Noel como de M. Lenormand de Mezy, los críticos se inclinan a verlos como los únicos personajes ficticios de la novela. A diferencia, González Echevarría en la versión anglosajona de su libro, *Alejo Carpentier: The Pilgrims at Home* asegura: "Even a closer preliminary investigation will reveal that M. Lenormand de Mezy was indeed a reach colonist from the northern region of Limbé in Saint-Domingue…that there was a slave called Ti Noel" (131). Frente a esta afirmación categórica, Zambrana Sánchez debate que, a pesar de que González Echevarría asegure que estos datos pueden ser corroborados en el libro de Moreau de Saint-Méry, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de L'Isle Saint-Dominigue*, durante su revisión de este trabajo, la investigadora no ha encontrado referencia alguna a Ti Noel (13). Sobre los datos de Hubert Cole, reunidos en su historia *Christophe, King of Haiti*, sobre un líder rebelde del norte, Petit Noel, que se destacó por sus luchas contra los gobiernos despóticos de Leclerc y luego Rochambeau, certifica que: "En realidad, son pocos los puntos de enlace que se pueden encontrar entre el Petit Noel histórico y el Ti Noel literario" (13). Después de realizar el escrutinio de esta posible relación, concluye: "En consecuencia, la prueba histórica nos hace pensar que el Petit Noel, cabecilla de la revolución, no corresponde al Ti Noel, descrito en la novela por Carpentier, y quien, sin lugar a dudas, nunca se vio abiertamente involucrado en el movimiento revolucionario. Por otro lado, Ti Noel debe haber sido un nombre bastante común entre los esclavos en Haití" (15). Claramente provisto de fuentes y archivos diversos, la elección de Carpentier puede jugar con la existencia de Petit Noel u otro personaje histórico. Sin embargo, independiente de este "dato", el esclavo aparece en al novela como un anónimo, desvinculado de cualquier movimiento o ideología particular.

donde los esclavos de Santo Domingo conquistaron la libertad por sí mismos" (Amin 6).

Pieza fundamental de la cadena de relaciones que se constituía, el joven esclavo acompañaba el mandinga y comprobaba, entre relatos que se referían a "animales egregios que habían tenido descendencia humana" y a "hombres dotados de poderes licantrópicos", cómo iban expandiéndose las categorías de la realidad:

> Cierta vez, la Mamán Loi enmudeció de extraña manera cuando se iba llegando a lo mejor de un relato. Respondiendo a una orden misteriosa, corrió a la cocina, hundiendo los brazos en la olla llena de aceite hirviente. Ti Noel observó que su cara reflejaba una tersa indiferencia y, lo que era más rato, que sus brazos, al ser sacados del aceite, no tenían ampollas ni huellas de quemaduras, a pesar del horroroso sonido de fritura que se había escuchado un poco antes (29).

El hecho registrado por los historiadores involucra a "la bruja Loi" –personaje mencionado por Roger Bastide en *Las Américas Negras* (140) – y cuenta con dos versiones divergentes entre sí. Una de ellas alude a una narración de magia o de hechicería, la otra, en cambio, apela al uso de una fórmula en base a arsénico rojo y la yerba siempreviva que protege las manos contra el calor[158] (Donovan 48).

La ambigüedad sobre este episodio (extendida a la literatura) se corresponde con el concepto de "estado límite"[159] y evidencia la necesidad de un cambio de

---

[158] Este es el argumento ofrecido en *Historia de la brujería*: "Cuando se toma arsénico rojo, se deshace y pulveriza, o se mezcla con el jugo de una yerba llamada puntera o siempreviva y la hiel de un toro, y un hombre unge sus manos con él, coge después un hierro caliente y no se quema…La fórmula tenía un ligero fundamento práctico según el cual la capa de arsénico rojo (almagre) que cubre las manos protege de alguna manera contra el calor" (Donovan 48).

[159] En el prólogo de *El reino de este mundo* Carpentier defiende: "Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las

escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del

perspectiva en Ti Noel. En este sentido, luego de darse cuenta de que Mackandal parecía aceptar el hecho con la más absoluta calma, el joven esclavo hace esfuerzos para ocultar su asombro: "Y la conversación siguió plácidamente, entre el mandinga y la bruja, con grandes pausas para mirar a lo lejos" (29-30).

El prolongado llanto y lamento de Ti Noel al reconocer que "la partida de Mackandal era también la partida de todo el mundo evocado por sus relatos" (31) confirmaba su relación visceral con aquellas historias, al mismo tiempo que, en la casa de Mamán Loi, había experimentado aquella especie de alteración de la realidad provocada por el alcance de un estado límite.

Provisto de diversos conocimientos transmitidos por las narraciones de Mackandal y favorecido por la experiencia de lo maravilloso, Ti Noel finalmente era capaz de "darse cuenta de lo que el manco esperaba de él" (33).

Al comprender el llamado del "Señor del Veneno" encarnado en el mandinga, que hecho houngán del rito Radá e investido de poderes extraordinarios por varias caídas en posesión de dioses mayores aparecía dotado de una autoridad suprema por los mandatarios de la otra orilla, Ti Noel aceptaba incondicionalmente la cruzada de exterminio decretada por el rebelde "elegido como lo estaba para acabar con los blancos y crear un gran imperio de negros libres en Santo Domingo"[160] (35).

---

espíritu que lo conduce a un modo de "estado limite" (14-15). El episodio de la visita a Mamán Loi es uno de los que mejor materializa la puesta en escena de este concepto ya que combina, ejemplarmente, la experimentación (física y perceptiva) de un estado límite por los participantes con una transformación de las categorías de la realidad que resuena en el discurso histórico sobre el tema.

[160] Los investigadores han enfatizado los poderes (leídos mayormente de manera negativa) del mandinga. En este sentido, Ricardo Patte recupera: "Mackandal logró pronto sembrar el terror entre los blancos y durante más de cuatro años se hicieron esfuerzos inútiles por capturarlo" (69). Alfred Métraux, en su estudio sobre el *Vodú* (título original en francés *Le vaudou haitien*, 1958), destaca el aspecto sobrenatural de este esclavo, dentro de los llamados movimientos mesiánicos constituidos por negros esclavos en los diversos países en donde se había implantado el comercio negrero. Dice, citando a Moreau de Saint Méry, que este célebre esclavo, precursor de la independencia haitiana, "había infundido tal terror y respeto que consideraban un honor servirlo de rodillas y rendirle un culto sólo debido a la divinidad de la que se decía ser el enviado" (36). Sobre el mismo tema, Saint-Méry asegura en su extensa monografía: "Durante su deserción se hizo célebre por los envenenamientos que extendieron el terror entre los negros y le permitieron someterlos a todos. Propagó entre sus seguidores los secretos de este arte execrable; tenía agentes en todos los puntos de la colonia y la muerte aparecía

Los animales, las plantas, Ti Noel, Mamán Loi y aquellos incesantes relatos eran elementos constitutivos de una cadena de intercambios multidireccionales que impulsaba Mackandal.

Traído a la remota colonia de La española entre 1745-1750, de acuerdo con la investigación de Ricardo Pattee, el esclavo que pasó a pertenecer a la hacienda de Lenormand Mezy era hijo de un jefe africano proveniente de la costa de Guinea:

> Pasó a Saint Domingue como esclavo y muy pronto se destacó entre sus compañeros por su viva inteligencia y descomunal audacia. Perdió una mano en un accidente de trabajo y, manco, se le destinó al cuidado del ganado. Decidió huir, y pronto reunió en torno de su persona un número considerable de antiguos esclavos, que veían en él un iluminado, un profeta, acaso un mensajero de quién sabe qué oscura divinidad africana. Utilizaba su conocimiento rudimentario de la botánica, y especialmente de las plantas venenosas, para matar el ganado, y no pocas veces a los propietarios…(69).

Resistencias transatlánticas

El recuento de cronologías y datos de la vida del personaje en la novela, sin duda, reforzaba un vínculo transatlántico y rememoraba los dispositivos de resistencia que se reinventaban en el contexto colonial de las plantaciones.[161]

---

al menor gesto suyo. Como culminación de su vasto plan, Macandal había concebido el infernal proyecto de hacer desaparecer de la superficie de Santo Domingo a todos los hombres que no fuesen negros, y sus triunfos, siempre en aumento, habían propagado un espanto que le daba aun mayor fuerza" (629-630). En la novela se presentan positivamente los poderes y la amplia influencia de Mackandal. En el capítulo cinco, por ejemplo, se afirma que "millares de esclavos le eran adictos" (*El reino* 35). Al mismo tiempo, se difunde la idea de una íntima conexión con los demás esclavos y su constante presencia en aquellas comunidades, hasta el final de la narración.

[161] Al registrar cómo los diversos núcleos afroamericanos recreaban dialectos, elementos folklóricos, sonoros, creencias, perspectivas de mundo y, en resumen, forjaban "protoculturas" que pasarían a instrumentar la explicación de las cosas, de la existencias, a servir como fuente de motivación para la lucha de cada día y como filosofía de vida de pueblos esclavos, Darcy Ribeiro subraya que: "Los contenidos, sobre todo espirituales, de la herencia africana de esta protocultura, que surgió en todas las áreas y entre las poblaciones que crecieron sobre matrices esclavas, no indican, probablemente, una inclinación especial de las razas negras a la música, el ritmo o la religiosidad espectacular. Revelan, más bien, que el peso de la opresión a que estaban sometidos como esclavos les impidió expresar su creatividad en cualquier otro campo que no fuera el de las actividades lúdicas o el de las realizaciones

Sin embargo, la particular experiencia del mandinga en Santo Domingo también interfería en "un concepto holístico de cultura" y ayudaba a romper la idea de una "unidad" del área occidental (y central) africana como una amplia zona cultural que, históricamente, ha tenido el efecto de "enmascarar los procesos implicados en las continuidades y discontinuidades entre el África y las América" (Mintz, Price 27-36).

En *El reino de este mundo* no se optaba por apelar a una supuesta homogeneidad entre los esclavos del Caribe y reforzar una mirada clasificatoria que termina por establecer que sus "culturas" derivan de una simple suma de elementos más o menos concretos, provenientes de "una herencia cultural africana".

En este sentido, la entrada en escena del vodú en la singular coyuntura de la Llanura del Norte –donde se situaba la hacienda de Mezy y se desarrollaba la amplia mayoría de las acciones de la novela– contribuye a configurar una perspectiva de mundo en que la indiferenciación entre los seres cuestiona cualquier tipo de jerarquía.

Como punto de partida, tanto Mackandal (el iniciado) como Ti Noel (un esclavo entre otros), actuaban como componentes esenciales en la transmisión del vodú, rito de permanencia (variable) que actualmente puede ser entendido por lo que es: "uma inovação verdadeiramente haitiana, construida de maneiras particulares e em circunstancias particulares por determinados africanos escravizados, e perpetuada por

---

intelectuales consentidas en las pocas horas de descanso" (313). En contraste con el punto de vista de Benítez Rojo que llega a defender que "el Caribe puede ser definido como un área rítmica" (383), Ribeiro sigue argumentando que, al tener que aprender a vivir en un nuevo mundo extraño cuya tierra, flora y fauna les eran desconocidas, obligados a adaptarse a la ración alimenticia que se les daba y viéndose en la necesidad de adquirir destreza en la realización de técnicas de trabajo indispensables para producir azúcar, algodón y otros productos de exportación, los esclavos se encontraron desposeídos casi por completo de las capacidades propias de un patrimonio cultural que podía realizarse en el campo de la producción, de la institucionalización y del arte. Concluye: "No eran comunidades humanas que vivieron en el esfuerzo de crear y recrear su modo de ser y su cultura, sino conglomerados de *piezas* pertenecientes a las factorías, condenadas a forjar las condiciones de vida y de producción mercantil de una sociedad esclavista a la que estaban adscriptas como fuerza de trabajo. En estas circunstancias, su creatividad comprimida, escapaba por los únicos canales posibles: la expresión ideológica, artística y religiosa de su drama de hombres transformados en bestias" (313).

gerações sucessivas –sem dúvida, como uma forma sempre mutável– durante mais de dois séculos" (Mintz, Price 36).

Como factor decisivo de una serie de acontecimientos concatenados, el culto no aparecía desde un único centro de irradiación ni se afirmaba como una ideología dominante. Íntimamente ligado a las experiencias subversivas que ayudaba a maquinar, la multiplicidad de su materia y su constante dispersión lo alejaban de una lectura culturalista, en consonancia con la observación de Mintz y Price sobre las vivencias africanas en América:

> Se definirmos 'cultura' como um corpo de crenças e valores socialmente adquiridos y padronizados, que servem de guias de e para a conduta num grupo organizado (numa 'sociedade'), o termo não poderá ser aplicado, sem uma certa distorção, aos múltiplos dons das massas de indivíduos escravizados, separados de seus respectivos contextos políticos e nacionais, que eram transportados em carregamentos mais ou menos heterogéneos para o Novo Mundo[162].

En *El reino de este mundo,* varias dinámicas revertían la extrema negatividad atribuida a los episodios rituales del vodú. Al ser consideradas desde un amplio espectro de realización,[163] su valorización se vinculaba a una función señalada por el

[162] "A homogeneidade ou heterogeneidades cultural relativa dos povos africanos em sua pátria ancestral, comparada à dos europeus, não está em questão aqui. O que queremos frisar é que os africanos escravizados costumavam ser escolhidos ao acaso (ou, em algumas situações, até deliberadamente heterogeneizados) pela escravização, pelo transporte e pela aclimatação, de modo a tornar sua experiência inicial no Novo Mundo muito diferente da dos europeus" (Mintz, Price 26, nota de los autores).

[163] En el apartado "Entre el vodú y la ideología", Benítez Rojo indica sobre el tema: "[…] las creencias africanas no se limitan a rendirle culto a un grupo dado de deidades, sino que constituyen un verdadero cuerpo de prácticas socioculturales que se extiende por un laberinto de referentes tan diversos como son la música, la danza, el teatro, el canto, el vestuario, el tocado personal, la artesanía, la literatura oral, los sistemas de adivinación, la botánica medicinal, la magia, el culto a los antepasados, la pantomima, los estados de trance, las costumbres alimentarias, las labores agrícolas, las relaciones con animales, la cocina, el intercambio comercial, las observaciones astronómicas, el comportamiento sexual e, incluso, las formas y colores de los objetos. La religión en el África negra no es cosa que pueda separarse del conocimiento, de la política, de la economía, de lo social o de la filosofía; no es posible siquiera distinguirla de la historia, puesto que ella misma es la historia; se trata de un discurso

antropólogo Darcy Ribeiro para quien, el vodú, "como el único refugio del negro-masa que proporcionaba trato igualitario en comunión de una colectividad", disponía del potencial de devenir "expresión de una cultura propia, marcadamente antiblanca y necesariamente subversiva porque el lenguaje del culto se oponía a todo orden vigente, preñado, no obstante, de valores europeos" (318).

Superposiciones narrativas de saberes "otros"

A favor de este tratamiento del tema las constantes superposiciones narrativas cumplían un papel fundamental. Para rememorar la tradición de licantropías –elemento que entretejía una serie de relatos históricos al mismo tiempo que se afirmaba como el principal recurso de fe entre los esclavos– se apelaba a diversas narraciones sobre el poder del mandinga de, por ejemplo, mantenerse presente durante cuatro años de ansiosa espera.

Detenida la marcha del veneno, las noticias de sus sucesivas transformaciones animaban el "desafiante buen humor de los esclavos" que "nunca habían golpeado sus tambores con más ímpetu":

> Todos sabían que la iguana verde, la mariposa nocturna, el perro desconocido, el alcatraz inverosímil, no eran sino simples disfraces. Dotado del poder de transformarse en animal de pezuña, en ave, pez o insecto, Mackandal visitaba continuamente las haciendas de la llanura para vigilar a sus fieles y saber si todavía confiaban en su regreso. De metamorfosis en metamorfosis, el manco estaba en todas las partes, habiendo recobrado su integridad corpórea al vestir trajes de animales (37).

---

que permea toda la actividad humana e interfiere en todas la prácticas. En África negra la religión es todo, y a la vez nada, puesto que no es posible aislarla del mundo de los fenómenos ni tampoco del ser" (186-187). A esta interesante recuperación le sigue una afirmación un tanto generalizadora de que, "en último análisis, la influencia de África en las naciones del Caribe es sobre todo religiosa en el sentido totalizador que hemos visto" (187).

Además de dialogar con la idea de que las licantropías "son fenómenos universalmente conocidos" (Zambrana de Sánchez 28), la novela desconcertaba al lector al ofrecer una proliferación de referencias y registros.

Desde el punto de vista literario, se lograba adentrar en "las relaciones con el bosque", en el "animismo negro campesino", en "otra perspectiva de las prácticas iniciáticas" aspectos que, de acuerdo con Carpentier, habían quedado fuera de su campo de observación durante la composición de su primera novela, *Ecué-yamba-Ó* (1927-1933) (*Tientos* 11-12).

Más allá del propósito ficcional, los intercambios de poderes con el ambiente superaban un punto de vista animista[164] – cuya terminología inicial evoca "the attribution by humans to non-humans of an interiority identical to their own" (Descola 129) – dado que, aunque se difundía la noción de un "veneno personificado", –que como asegura Zambrana de Sánchez, "tiene vida y acción propia" y por eso "se arrastra, invade, avanza, sube, entra acecha agazapado, salta, repta" (30) –, el lenguaje de *El reino de este mundo* también se refiere a la realidad de que, entre los habitantes de Haití, el nombre de Mackandal ha pasado a significar indistintamente tanto el "sujeto envenenador" como el "objeto veneno" (Zambrana de Sánchez 30).

Sobre la interrelación con los fenómenos naturales, la sincronía entre las acciones subversivas y las tormentas revelan una amplitud de fuentes y remiten tanto

[164] En *El reino de este mundo* no se aborda el animismo desde la clasificación propuesta por Sigmund Freud, en *Totem y Tabú* (1913), que lo reduce a una etapa evolutiva anterior a la aceptación del principio de realidad. La diferenciación se da, fundamentalmente, porque en la novela la participación de las plantas, los animales, la música y los fenómenos naturales en las acciones no aparece como un reflejo de las impresiones de un sujeto y, por lo tanto, del estado psíquico de Mackandal, Ti Noel o de otros esclavos. Al mismo tiempo, no se remite al punto de vista freudiano de que la realización inconsciente del animismo lo revestiría de una calidad "siniestra", por representar los impulsos que se deben reprimir en función de la continuidad cultural (Jackson 66-70). Por contrapartida, tampoco es posible afirmar que se atribuye una capacidad pensante a los objetos como reclaman las recientes investigaciones de las ontologías orientadas al objeto –argumento que disemina la subjetividad por un reino multiforme y propaga un abierto pansiquismo, es decir la atribución de facultades psíquicas a los objetos (Duchesne 245-46). En nuestro análisis la crítica a la noción de sujeto dialoga con el cuestionamiento de una supremacía del pensamiento occidental frente a las multiplicidades de saber que emergen de este relato.

a la tradición haitiana y dominicana de los "hacedores de lluvia"[165] como a los milagros de precipitación presentes en casi todas las religiones.

Finalmente, gracias a su nueva capacidad de convertirse en otra cosa, el mandinga nunca recuperaría la plenitud de su forma humana. Restituido en su "traje de hombre", al verlo "por primera vez al cabo de sus metamorfosis" Ti Noel reconocía que: "Algo parecía quedarle de sus residencias en misteriosas moradas; algo de sus sucesivas vestiduras de escamas, de cerda o de vellón. Su barba se aguzaba con felino alargamiento, y sus ojos debían haber subido un poco hacia las sienes, como los de ciertas aves de cuya apariencia se hubiera vestido" (40).

Desposesiones del sujeto, encarnaciones de los objetos

Desde una compleja "condición humana", después de vestirse "con alas un día", "con agallas el otro", de transitar "galopando o reptando", de adueñarse "del curso de los ríos subterráneos" y "de las copas de los árboles", Mackandal reinaba sobre la isla entera (37).

Al "surgir detrás de un tambor en una calenda en la hacienda Dufrené", el regreso del mandinga permanentemente transformado por las metamorfosis coincidía

[165] Sobre el tema, Métraux asegura: "En Haití el don de provocar la lluvia o el buen tiempo no es patrimonio de los *hungan* o de los *boko*. Pertenece a ciertos individuos provistos de un poder misterioso con el que comercian. Cuando estuve en Marbial, visité a Examan, el gran 'negociante de lluvia' de la región" (269). Al indagar sobre esta materia, el antropólogo observa que: "Muchos campesinos me contaron que habían ido a comprar la lluvia a Examan. El precio de un buen chaparrón sobre un campo sembrado era más o menos de un dólar y algunas medidas generosas de porotos o de maíz. Lo que más se admiraba en el 'amarrador de lluvia' era la precisión con que la hacía caer exactamente sobre el campo de su cliente sin que los vecinos pudieran extraer beneficio de ella. […] Mi encuesta sobre el hacedor de lluvia terminó y consulté al mismo Examan…Admitió sin vacilación que podía 'amarrar' la lluvia a voluntad. Debía este secreto a las gentes de La Gonave que, como eran todos un poco marinos, sabían controlar el tiempo. Negó con ardor que poseyera 'botellas' y me aseguró que para provocar la lluvia le bastaba 'recitar una oración en inglés' (sic). 'La lluvia, me explicó, tiene un alma un poco diferente de la nuestra, y se le puede hablar'. Se dirigía a las nubes, les pedía que acudieran al lugar indicado y que vaciaran allí su contenido" (270). Carlos Esteban Deive también aborda el asunto en *Vodú y magia en Santo Domingo*. Donovan señala que es una creencia antiquísima, presente en forma de milagro en casi todas las religiones (37). James Frazer, en *La Rama dorada*, dedica un capítulo al "Dominio Mágico de la lluvia" en que expone sobre diversos países y culturas que practican la creencia del hacedor de lluvia, entre ellos: "sociedades salvajes" identificadas en las aldeas de Dorpar y Ploska en Rusia y Nueva Bretaña (90).

con los cantos de infinitas miserias[166] en que los esclavos se preguntaban: "¿Tendré que seguir lavando las calderas? ¿Tendré que seguir comiendo bambúes?" – interrogaciones como salidas de las entrañas, en un canto *yanvalú* que unía todas las voces, solemnemente aullado sobre la percusión (40).

Durante estos conflictos, la participación de los hongos, las licantropías, los fenómenos naturales, lo sonoro, entre tantos otros elementos, aludían a un posicionamiento sugerido por las ontologías orientadas al objeto de que ninguna cosa puede ser reducida a nada, pues toda cosa es singular y única en el mundo:

> Un cántaro, un puñal, una computadora, una flor, el sol, la puesta de sol, el arcoíris, un dolor, una ausencia, la persona amada, la mirada de esa persona, las palabras del enemigo, la máscara del ángel, un concepto, el poema, el calor que hizo ayer, el gato, el unicornio azul, la partícula atómica, la galaxia, la catástrofe, la nota musical, el ejercito chino, la ley capitalista del valor, la vida y la muerte, la nada son todos y cada uno entidades irreductibles, con capacidad singular de actuar en el mundo (Duchesne 246-47).

Si los no-humanos, animales, vegetales, minerales, naturales, artificiales, materiales e inmateriales son actores del mundo en que vivimos con la misma categoría ontológica que los seres humanos, siguiendo a Graham Harman es posible especular que:

> […] el problema determinante del pensamiento no es la confrontación unívoca de los seres humanos con los demás objetos de un supuesto mundo no humano que estaría 'allá afuera' de la órbita humana, ni tampoco su corolario (corolario en cuanto el correlacionismo sólo admite que tengan mente los

[166] En este pasaje se comparan los cantos "Yenvalo moin Papa!/Moin pas mangé q'm bambó/Yenvalou, Papá, yanvalou moin!/ Ou vlai moin lavé chaudier,/ Yenvalo moin?" con "el desgarrado gemir de los pueblos llevados al exilio para construir mausoleos, torres o interminables murallas: ¡Oh, padre, mi padre, cuán largo es el camino! ¡Oh padre, mi padre, cuán largo es el penar!" (*El reino* 40).

> humanos), la famosa 'relación mente-cuerpo' (o sujeto-objeto), sino que el problema fundamental que se nos plantea es la relación cuerpo-cuerpo, en cuanto la mente es también cuerpo, entendido éste más allá del reduccionismo materialista (Harman 262, Duchesne 252) .

Asimismo, de acuerdo con este punto de vista, "las mentes y los cuerpos son ambos objetos, no son piezas fundamentalmente diferentes del mobiliario del universo" (Harman 262), posicionamiento que dialoga con la especulación de José Rabasa sobre la intencionalidad del mundo americano y la indagación sobre si el concepto de objetos inertes es un producto histórico-discursivo.

Si la separación entre sujetos y objetos que ha asegurado al hombre, a la mente y al pensamiento un lugar de privilegio frente al cuerpo y la materialidad de las cosas conforma un discurso[167] que contribuye a legitimar la versión de América fundada

[167] En su famoso *Discurso do método para bem conducir a própria razão e procurar a verdade nas ciências* (1637) René Descartes inaugura algunos fundamentos de la filosofía moderna. El escrito toma como punto de partida la voluntad, no de enseñar el método que cada cual debe seguir para conducir su razón sino mostrar de qué manera se esforzó para conducir la suya (4). La idea del filósofo era de que su texto, más que un conjunto de preceptos, podía ser entendido como una "história, ou, se o preferirdes, como uma fábula", "na qual, entre alguns exemplos que se podem imitar, se encontrarão talvez também muitos outros que se terá razão de não seguir […]" (4). Más adelante, utilizando la metáfora de que un Estado es mucho mejor dirigido cuando, teniendo muy pocas leyes, estas son estrictamente cumplidas, decide revisar los principios de que se compone la lógica y establecer que le bastarían apenas los cuatro siguientes: "O primeiro era o de jamais acolher alguma coisa como verdadeira que eu não conhecesse evidentemente como tal; isto é, de evitar cuidadosamente a precipitação e a prevenção, e de nada incluir em meus juízos que não se apresentasse tão clara e tão distintamente a meu espírito, que eu não tivesse nenhuma ocasião de pô-lo em dúvida. O segundo, o de dividir cada uma das dificuldades que eu examinasse em tantas parcelas quantas possíveis e quantas necessárias fossem para melhor resolvê-las. O terceiro, o de conduzir por ordem meus pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir, pouco a pouco, como por degraus, até o conhecimento dos mais compostos, e supondo mesmo uma ordem entre os que não se precedem naturalmente uns aos outros. E o último, o de fazer em toda parte enumerações tão completas e revisões tão gerais, que eu tivesse a certeza de nada omitir" (12-13). Carpentier ha polemizado abiertamente con el cartesianismo al explicar el proceso de composición de una de sus novelas publicada en 1974: "Y en lo que se refiere a *El recurso del método*, es el *Discurso del método* de Descartes puesto al revés, porque creo que la América Latina es el continente menos cartesiano que puede imaginarse. Y, entonces, se me vuelve *Discours de la méthode*, *Le Recours de la Méthode*, *El discurso del método*, *El recurso del método*, porque todos los capítulos –son veintidós– aparecen enlazados entre sí, de una manera imperturbable, por reflexiones de Descartes tomadas del 'discurso', las 'meditaciones filosóficas' y el *Tratado de las pasiones* que, a pesar de su rigidez del pensamiento, vienen a justificar unos actos completamente delirantes. Es decir hay una constante oposición entre un pensamiento cartesiano que, mal usado, podría encubrir los peores excesos. O sea, lo contrario de lo que Descartes pensaba, y que demasiado a menudo se ha visto en nuestro continente" ("Habla Alejo" 39).

desde los escritos de Cristóbal Colón, desde una interpretación radicalmente distinta es posible considerar que "las cosas en la naturaleza exceden los predicados y las categorías bajo las cuales las tratamos de apropiar, contener o interpretar" (Rabasa 10-11).

En consonancia con la última perspectiva, ¿cómo analizar el emblemático episodio relatado en el capítulo "el gran vuelo" sobre la enigmática "ejecución" de Mackandal?

Como punto de partida, la descripción de este suceso ampliamente conocido en Haití parece haber tomado préstamo histórico de la idea de un hecho ocurrido en enero de 1758, en la ciudad del Cabo y más específicamente en su Plaza Mayor.

En *El reino de este mundo* todo comienza con "las voces deliciosamente alteradas por la emoción" de las damas que conversaban a los gritos desde los balcones "como de palco a palco de un vasto teatro" y la afirmación de que, "abajo cada vez más apretados y sudorosos, los negros esperaban un espectáculo que había sido organizado para ellos: una función de gala para negros, a cuya pompa se había sacrificado todos los créditos necesarios" (41).

A estos comentarios irónicos se agregaba una dosis de drama cuando en presencia de la sociedad colonial todos los abanicos se cerraban a la vez y se producía un gran silencio por el avance de Mackandal hacia el centro de la plaza "cubierto de cuerdas y de nudos, lustroso de lastimaduras frescas" (41).

Enseguida, el intercambio de percepciones sobre lo que ocurría revela que: "Los amos interrogaron las caras de sus esclavos con la mirada. Pero los negros mostraban una despechante indiferencia. ¿Qué sabían los blancos de cosas de negros?" (41-42).

Al relato de los ciclos de metamorfosis del mandinga, sigue una declaración imprecisa –sobre su cuerpo que se esfuma o se resbala– pero que, esencialmente, refuerza el punto de vista de los esclavos: "En el momento decisivo, las ataduras del mandinga, privadas de un cuerpo que atar, dibujarían por un segundo el contorno de un hombre de aire, antes de resbalar a lo largo del poste. Y Mackandal, transformado en mosquito zumbón, iría a posarse en el mismo tricornio del jefe de las tropas para gozar del desconcierto de los blancos" (42).

Finalmente, el recuento de la famosa incineración sugiere la fuga del prisionero:

> Mackandal estaba ya adosado al poste de torturas. El verdugo había agarrado un rescoldo con las tenazas. Repitiendo un gesto estudiado la víspera frente al espejo, el gobernador desenvainó su espada de corte y dio orden de que se cumpliera la sentencia. El fuego comenzó a subir hacia el manco, sollamándole las piernas. En este momento, Mackandal agitó su muñón que no había podido atar, en un gesto conminatorio que no por menguado era menos terrible, aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia adelante. *Sus ataduras cayeron, y el cuerpo negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos*. Un solo grito llenó la plaza. *–Mackandal sauvé!* (42, primer énfasis añadido).

No obstante, sorpresivamente la explicación licantrópica es desacreditada por el parecer expuesto en el texto de que: "Y tanto llegó el estrépito y la grita y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito" (42-43).

Al mostrarse plenamente como son, la complejidad de los objetos se descubre. La gestualidad teatral de los colonos que esperaban, en el ápice del espectáculo, luminarias encendidas sumamente dispendiosas para ser recordadas (41); "la negrada aullante", "que no parecían caber entre las casas y trepaba hacia los balcones", siendo tratada a culatazos por los guardias (42).

Cada detalle participa de la escena con una carga de intencionalidad. Sin embargo, Juan Duchesne advierte sobre la insistencia en el término *objeto* cuando una nueva distribución de la cualidad de *ser* con los humanos sugiere, más bien, una nueva categoría, la de *objeto-sujeto*, que opera en el sentido de que no todo es lo mismo sino que posee la misma capacidad de ser diferente: "Es decir, todas las cosas existen igualmente, pero no son la misma cosa" (Duchesne 247).

Condiciones de posibilidad horizontales estimulan un desenlace igualitario del problema mente-cuerpo. Sobre este aspecto, el concepto de "estado-límite" ofrece una alternativa dado que dispone, en el mismo nivel, pensamiento, creencia y corporalidad.

En este sentido, como elaboración intelectual la meta era despertar la voluntad de percibir, transmitir y entender una versión real-maravillosa de acontecimientos ricamente ambiguos como este.[168] Desde la inducida "exaltación del espíritu", la "jugada a la fe" presuponía poner los cuerpos en cuestión.

Finalmente, suprimidas las distinciones de orden entre los factores, pensar-creer no era una operación ajena a sus consecuencias concretas: los devotos a santos podían curarse con milagros de santos, la manía lupina de los tiempos de Miguel de Cervantes había convertido los hombres en lobos ("Prólogo" 15).

[168] Sobre la intencional construcción de esta duda, González Echevarría observa, tomando partido por la versión "factual": "It would be just as naive to think that Carpentier simply copies the scene as not to notice that his text is but a careful recasting of it. The narrative text discretely supplements or suppresses details of the historical text, whose integrity is 'respected, 'even in the rational explanation of the Mandingue's actual fate, as opposed to the slaves' beliefs" (133).

¿Era cierto, por lo tanto, que la fe colectiva de hombres ansiosos por libertad había producido un milagro el día de la ejecución de Mackandal? ("Prólogo" 16). O, más bien, como relata Alfred Métraux, ¿"aunque su cuerpo fue incinerado muchos negros se negaron a creer que había muerto en el suplicio" (36)?

La coexistencia de dos axiomas distintos, dispuestos lado a lado con la misma fuerza, evidenciaba que más que perseguir una verdad este episodio expresaba una convivencia democrática de los objetos de modo que "son igualmente reconocidos como entidades plenas, con el mismo potencial de aportar su diferencia singular y única en las distintas relaciones que se establecen entre ellos" (Duchesne 247).

Sobre los sincronismos históricos, el prólogo de la novela se refiere a "Mackandal el americano" como un personaje que sobrevive en "toda una mitología, acompañada de himnos mágicos, conservados por todo un pueblo, que aún se cantan en las ceremonias de vodú[169]" (17), reforzando, con esta constatación del presente, la actitud de los esclavos de, en aquel entonces, manifestar que: "Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo" (*El reino* 43).

Dando seguimiento a este *pensamiento* o *fe* como un objeto más entre otros surgían, luego del evento, las evaluaciones de Monsier Lenormand de Mezy: "[…] que comentaba con su beata esposa la insensibilidad de los negros ante el suplicio de un semejante –sacando de ello ciertas consideraciones filosóficas sobre la desigualdad de las razas humanas, que se proponía desarrollar en un discurso colmado de citas latinas–" (43).

A pesar de la falta de jerarquías, las dos formas de percepción expresan una notable diferencia.

[169] Véase Jacques Roumain: *Le sacrifice du Tambour Assoto(r)*. Nota de Carpentier.

Confirmando que en la novela no se buscaba una imparcialidad, mientras la primera interpretación se relacionaba con una serie de vivencias vigentes hasta hoy, al repetir la teatralidad vivida en la Plaza Mayor, el análisis de Mezy exponía la artificialidad ociosa de su argumento y dotaba su modelo de conocimiento y erudición de un sentido meramente alegórico.

Contactos y re-significaciones del colonialismo

Al empezar la segunda parte de *El reino de este mundo* "habían transcurrido veinte años". Mientras la hacienda de Lenormand de Mezy "estaba más floreciente que nunca", el colono: "se había vuelto maniático y borracho. Una erotomanía perpetua lo tenía acechado, a todas horas, a las esclavas adolecentes cuyo pigmento lo excitaba por el olfato. Era cada vez más aficionado a imponer castigos corporales a los hombres sobre todo cuando los sorprendía fornicando fuera del matrimonio" (49).

Participaba activamente de este controversial escenario su nueva amante, una actriz rechazada por los teatros de París por su escasa inteligencia dramática. La cómica, que insistía en ser llamada por su nombre teatral, Mademoiselle Floridor, se "vengaba de su fracaso artístico haciendo azotar por cualquier motivo a las negras que la bañaban y peinaban" y durante ciertas noches que se daba a beber:

> No era raro entonces que hiciera levantar la dotación entera, alta ya la luna, para declamar ante los esclavos, entre eructos de malvasía, los grandes papeles que nunca había alcanzado interpretar. Envuelta en sus velos de confidente, de tímida mujer de séquito, atacaba con voz quebrada los altos trozos de bravura del repertorio: *Mes crimes désormais ont comblé la mesure, / Je respire à la*

fois l'incest et l'imposture,/ Mes homicides mains, promptes à me venger/ Dans le sang innocent, brûlent de se plonger[170] (49).

Las forzadas relaciones sexuales (como ocurría típicamente, entre esclavas y hombres libres) y los frecuentes espectáculos domésticos en que "los negros" parecían estar "estupefactos sin entender nada" y, a la vez, eran "informados por ciertas palabras que también en *créole* hablaban de faltas cuyo castigo iba de una simple paliza a la decapitación" (49) ofrecían ejemplos privilegiados.

Al abordar cómo se desarrollaban relaciones interpersonales entre los dos sectores (libres/cautivos), se reforzaba en la novela que los mecanismos creados por los últimos para lidiar con lo que constituía lo más común e importante de sus vidas: "[…] assumiram sua forma característica *dentro* dos parâmetros do monopólio de poder dos senhores, mas *separados* das instituições senhoriais" (Mintz, Price 60).

Desde esta perspectiva, esta escena manifestaba que durante la circunstancia colonialista de Santo Domingo el lenguaje se alejaba de una función reguladora y de un patrón rígidamente definido y operaba desde el dinamismo intrínseco a las culturas afroamericanas cuyos "sistemas sociais foram sumamente receptivos a condições sociais mutáveis" (77).

Gracias a una amplia disposición a nuevas ideas y costumbres y, asimismo, a una tolerancia especial a las diferencias culturales, los esclavos entendían aquellos textos, pero los interpretaban desde una creatividad ligada a la capacidad de poner en marcha transformaciones continuas.

---

[170] En una traducción aproximada del pasaje en francés: "Mis crímenes han colmado ahora la medida, / Yo respiro a la vez el incesto y la impostura, / Mis homicidas manos prestas a vengarme / En la sangre inocente, hirviendo por zambullirse". La referencia (no citada en la novela) es de Jean Racine, en *Phèdre* (1677).

Desde este movimiento: "[…] los negros habían llegado a creer que aquella señora debía haber cometido muchos delitos en otros tiempos y que estaba probablemente en la colonia por escapar de la policía de París, como tantas prostitutas del Cabo, que tenían cuentas pendientes en la metrópoli" (49).

El análisis de la palabra "crimen", parecida a la usada en la jerga insular; de "jueces", que todo el mundo sabía cómo se llamaban en francés; y del "infierno de diablos colorados", de que bastante "les habían hablado la segunda esposa de Monsieur Lernomand de Mezy, feroz censora de toda concupiscencia" (49-50), corroboraban la idea de una exégesis política de las declamaciones de la cómica y confirmaban que: "Nada de lo que confesaba aquella mujer, vestida de una bata blanca que se transparentaba a la luz de los hachones, debía de ser muy edificante" (50).

Estos inevitables contactos –que también se daban en la agricultura, gastronomía, comercio y otros sectores por la necesidad de comunicación y delegación de comando[171]– constituían, exceptuando la revolución, la principal amenaza al ideal de los señores de erigir las colonias como sociedades divididas en dos grupos herméticamente aislados.

Al mismo tiempo, estos intercambios confirmaban que "a concepção dos escravos como autômatos irrefletidos, simultaneamente treinados para negar sua

[171] Al explicar que la principal vía de contacto entre los dos sectores (libres y esclavos) en las colonias fue creada por la comunicación y por la delegación de comando, Mintz y Price aseguran: "A variedade e a natureza dos encontros entre os escravos e os cidadãos livres eram múltiplas. Simplesmente para que o trabalho fosse executado, era preciso dar aos escravos responsabilidades diferentes, como artesãos, 'feitores', criadores de animais, vigias etc. Um sistema surpreendentemente complexo de diferenciação interna, baseada no sexo, idade, inteligência, experiência, força de vontade, talento e confiabilidade, tipificava todas as *plantations*. Os escravos cuidavam dos seus próprios doentes, cultivavam terras inferiores das fazendas para produzir seu próprio estoque de alimentos, pescavam e caçavam iguarias para a mesa dos senhores e as deles mesmos, construíam suas casas e faziam os móveis e utensílios nelas utilizados. Eram não apenas a 'mão-de-obra pesada' que mantinha cultivados os canaviais, mas também os fabricantes de barris e de rodas, os carpinteiros e mecânicos, os cozinheiros e cocheiros das colônias. Muitas dessas tarefas podiam ser executadas apenas com um mínimo de contato com os senhores europeus, mas outras exigiam uma interação social frequente, às vezes reiterada ou até ininterrupta com os detentores do poder" (46-47).

propia humanidade e continuamente solicitados a reagir de maneiras humanas às exigências que o sistema lhes fazia, fica denunciada en todo su caráter mítico" (Mintz, Price 46).

Como respuesta irónica y singular al incremento de la violencia física y al cuadro de "inmoralidades", los esclavos parecían cultivar, en correspondencia con las observaciones de Mintz y Price, "uma apreciação maior pelas características mais pessoais e mais humanas que diferenciam um indivíduo do outro, o que talvez constituísse as principais qualidades de que os senhores no podiam privá-los" (75).

La perseverancia de los cautivos en reverenciar a Mackandal, que se expresaba en actitudes como la de Ti Noel de transmitir aquellas narraciones a sus hijos, "enseñándoles canciones muy simples que había compuesto a su gloria, en horas de dar peine y almohaza a los caballos" (*El reino* 50), revelaba la fuerza de estos lazos sociales y el sentido de solidaridad de estas comunidades.

La afirmación también ayudaba a refutar categóricamente las previas consideraciones de Lenormand de Mezy sobre "la insensibilidad de los negros ante el suplicio de un semejante".

Ambigüedades históricas: la ceremonia de Bois Caiman

En tanto que se mantenían vivas las historias del mandinga: "Los truenos parecían romperse en aludes sobre los riscosos perfiles del Morne Rouge, rodando largamente al fondo de las barrancas, cuando los delegados de las dotaciones de la Llanura del Norte llegaron a las espesuras de Bois Caiman, enlodados hasta la cintura, temblando bajo sus camisas mojadas" (50).

Durante la confabulación, el potencial del sonido repercutía de manera excepcional entre los asistentes. Integrado a su expresividad, aparecía como un atributo extraordinario de Bouckman: "De pronto, una voz potente se alzó en medio

del congreso de sombras. Una voz, cuyo poder de pasar sin transición del registro grave al agudo daba un raro énfasis a las palabras. Había mucho de invocación y de ensalmo en aquel discurso lleno de inflexiones coléricas y de gritos" (51).

Dejando que la lluvia cayera sobre los árboles por algunos segundos, "como para esperar un rayo que se abrió sobre el mar"[172], el líder declaraba que un pacto se había sellado entre "los iniciados de acá" y "los grandes Loas de África" para que la guerra se iniciara bajo los signos propicios (51).

Asimismo, enunciando una admonición final, sentenciaba: "El Dios de los blancos ordena el crimen. Nuestros dioses nos piden venganza. Ellos conducirán nuestros brazos y nos darán asistencia. ¡Rompan la imagen del Dios de los blancos que tiene sed de nuestras lágrimas; escuchemos en nosotros mismos la llamada de la libertad!"[173] (51).

Durante este episodio se retoma la importancia del vodú y de su papel revolucionario con el llamado ritual a *Fai Ogún* por la sacerdotisa del Radá, el sacrificio del cerdo negro y la evocación de los amos por sus nombres, en esta ocasión en que "Ti Noel como los demás, juró que obedecería siempre a Bouckman" (52).

---

[172] El énfasis en la tempestad también puede referirse a la verificación histórica de "la tormenta", "los rayos luminosos" y "relámpagos deslumbradores" que, de acuerdo con el *Manuel D'Historie D'Haïti* de J. C. Dorsainvil, acompañaron la reunión en Bois Caiman (66-67). Zambrana de Sánchez observa que, como se nota de inmediato, "todo el ceremonial del Bois-Caimán relatado en *El reino de este mundo* está claramente contenido en este manual" (42).

[173] De acuerdo con lo documentado por C.L.R James, en *The Black Jacobins. Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*, Carpentier reescribe parte del discurso profesado por Bouckman durante los sucesos de la noche de la tempestad tropical en que se sella el Pacto Mayor, el 22 de agosto de 1791: "The god who created the sun which gives us light, who rouses the waves and rules the storm, though hidden in the clouds, he watches us. He see all that the white man does. The god of the white man inspires with crime, but our gods call upon us to do good works. Our god who is good orders us to revenge our wrongs. He will direct our arms and aid us. Throw away the symbol of the god of the whites who has so often caused us to weep, and listen to the voice of liberty, which speaks in the hearts of us all" (Sánchez 47-48). González Echevarría ha rastreado las alteraciones realizadas por Carpentier en este texto pronunciado en créole por Bouckman. Mientras tanto, Susan Buck-Morss cuestiona la autenticidad vodú de este episodio al apuntar que: "The 'Good Lord' evoked in Bouckman's exhortation has been identified as pagan, specifically, the lead god of Dahomey, but the Kongo majority had been officially Christian since Portuguese Catholic missionaries converted the Kongo King in 1491" (136-37).

La transcendencia de este importante evento, extensamente registrado por las fuentes y en los archivos, ofrece un ejemplo paradigmático de la parcialidad del discurso histórico.

En este sentido, Dmitri Pietro Samanov afirma primero que "la Revolución antiesclavista haitiana comenzó en 1791, cuando el hugán Boukman (cimarrón de procedencia jamaiquina que –cuentan– llevaba siempre un libro, de ahí el sobrenombre) y la mambó Cecile Fatiman (posteriormente esposa del presidente Fatiman) realizaron una ceremonia vodú en Bois-Caimán, que inició una rebelión esclava bajo la consigna de la exterminación de los blancos" (16) y agrega, enseguida, que los testimonios sobre la ceremonia son algo inciertos y contradictorios.

Corroborando esta ambigüedad sobre la veracidad de estos hechos, Susan Buck-Morss apunta que los escritos sobre el ritual de Bois Caiman son escasos y remotos y subraya que la simple discusión sobre lo que ha ocurrido o, incluso, si ha sucedido ha sido objeto de una interminable disputa:

> Yet as the originating moment of the Haitian Revolution, it is cited as historical proof of all conflicting claims. These fragments: a conspiracy; a mass meeting at night at Bois Caiman; slaves assembled in the forest; a fiery speech by a huge black man called Bouckman; a blood oath of brotherhood; a sacred ceremony led by a black priestess called Fatiman; the slaughter of a black pig; ritual singing and dance. Days later, the violence begins (134).

De acuerdo con su punto de vista, las preguntas sobre si esta reunión fue una autentica ceremonia vodú, si era una mezcla de tradiciones africanas, si las danzas eran un pretexto para que los líderes distribuyeran armas y contraseñas secretas entre los grupos, si los rumores del culto servían, en realidad, para aterrorizar a los terratenientes, si el acto de la revolución, desde ahí en adelante, se convertía en una

actividad masiva autosustentable, entre muchas otras que motivaban variadas interpretaciones, surgen a partir de un evento que quizás ni siquiera haya existido (134-36). Dialécticamente: "It is almost as if it *had* to happen for interpretation to exist at all" (137).

En *El reino de este mundo* este suceso se presenta desde una pluralidad de referencias que sugiere un posicionamiento indefinido en el proceso de relectura que se lleva a cabo en la novela.

En este sentido, por un lado se establecían correspondencias con el incidente de la Declaración de los Derechos del Hombre a partir de la afirmación de que "aunque el trueno apagara frases enteras, Ti Noel creyó comprender que algo había ocurrido en Francia, y que unos señores muy influyentes habían declarado que debía darse la libertad a los negros, pero que los ricos propietarios del Cabo, que eran todos unos hideputas monárquicos se negaban a obedecer" (51).

La afirmación, por lo tanto, difundía la idea de que: "Haiti entered into modernity proper because joined the European story, the only story that counts" (Buck-Morss 137).

Por otro, la reproducción de los cantos a Ogún de los hierros, Ogún el guerrero, Ogún de las fraguas, Ogún mariscal, Ogún de las lanzas, Ogún-Changó, Ogún-Kankanikán, Ogún-Batala, Ogún-Panamá, Ogún-Bakulé,[174] convocados en

[174] Este es el fragmento completo que reproduce la ceremonia, con los cantos que la acompañan: "Los delegados habían olvidado la lluvia que les corría de la barba al vientre, endureciendo el cuero de los cinturones. Una alarida se había levantado en medio de la tormenta. Junto a Bouckman, una negra huesuda, de largos miembros, estaba haciendo molinetes con un machete ritual. Fai Ogún, Fai Ogún, Fai Ogún, oh!/ Damballah m'ap tiré canon!/ Fai Ogún, Fai Ogún, Fai Ogún, oh! / Damballah m'ap tiré canon! Ogún de los hierros, Ogún el guerrero, Ogún de las fraguas, Ogún mariscal, Ogún de las lanzas, Ogún-Changó, Ogún-Kankanikán, Ogún-Batala, Ogún-Panamá, Ogún-Bakulé, eran invocados ahora por la sacerdotisa Radá, en medio de la grita de sombras: Ogún Badagrí/ General sanglant,/ Saizi z'orage / Ou scell'orage / Ou fait Kataoun z'eclai! El machete se hundió súbitamente en el vientre de un cerdo negro, que largó las tripas y los pulmones en tres aullidos. Entonces, llamados por los nombres de sus amos, ya que no tenían más apellido, los delegados desfilaron de uno en uno para untarse los labios con la sangre espumosa del cerdo, recogida en un gran cuenco de madera. Luego cayeron de bruces sobre el suelo mojado" (*El reino* 52).

medio de la grita de sombras (*El reino* 52), reforzaba la importancia de la creación ritual y, en consecuencia, alimentaba la idea de que, en este momento, Santo Domingo "become a nation –like other nations, like Europe, complete with its own military honors, pedigree of 'founding fathers', and bloody birth through the sovereign sacrifice of human life" (137).

Independiente de la autenticidad de estos singulares acontecimientos y de su legitimación frente a la historia "universal", las distintas versiones descubren los orígenes de una lucha encarnizada en contraposición a tempranas medidas genocidas de Occidente[175] y cómo Haití se sustenta en la historia de la modernidad desde esta acción vanguardista.[176]

4.2 Vivencias eidéticas y contrapoder

De acuerdo con Duchesne, "pensar el bosque es desplazarse a distintas velocidades, visitar los aliados, los enemigos, negociar con ellos, trazar mapas" (256).

En dialogo con este espíritu, en *El reino de este mundo*, el tono de la conversación de los revolucionarios confluía con la presencia constante del "aguacero

[175] De acuerdo con la investigación de Buck-Morss: "The French seriously considered the suggestion that in order for the memory of the insurrection to be obliterated, all existing slaves would need to be exterminated, and fresh slaves brought to replace them" (138). La novela también se refiere a esta política de post-rebelión, en el capítulo cuatro de la segunda parte "Dogón dentro del arca": "Monsieur Blanchelande estaba por el exterminio total y absoluto de los esclavos, así como de los negros y mulatos libres. Todo el que tuviera sangre africana en las venas, así fuese cuarterón, tercerón, mameluco, grifo o marabú, debía ser pasado por las armas" (*El reino* 57).

[176] En contraste con el punto de vista presentado por Buck -Morss –que no pasa por alto los efectos de la política vanguardista llevada a cabo en Haití, como parafraseamos arriba– Zambrana Sánchez recupera la Asamblea del Bois Caimán como uno de esos actos histórico-religiosos que revelan el grado de consciencia revolucionaria y el espíritu de solidaridad que se puede crear en un pueblo esclavizado, enfatizando que Métraux y otros historiadores parecen estar muy seguros de que el vodú fue un factor unificador que contribuyó decisivamente a la emancipación y posterior independencia del país. En este sentido, el antropólogo subraya que: "En vísperas de una revuelta cuyos resultados eran todavía inciertos, resultaba natural que los conjurados sellaran su acuerdo bebiendo un brebaje místico e invocando a los vodú de su patria lejana" (Métraux 33). Al mismo tiempo, Hubert Cole destaca que, como era difícil mantener la disciplina de los esclavos descontentos y deseosos de venganza, Bouckman los convoca para llevar a cabo un ritual vodú con la intención de mantener la unidad y cohesión del grupo revolucionario (Zambrana Sánchez 46). En la mencionada investigación, James también señala la importancia de estos sucesos y ofrece una visión panorámica no solo de la rebelión, sino también de las motivaciones para que los esclavos actuaran con tanta violencia (88-89).

en las frondas estremecidas" (51). Los dos elementos, puestos en relación, aseguraba el afianzamiento del estado mayor de sublevación organizado en Haití.

En esta parte de la novela se destaca cómo la perspectiva de los esclavos se conforma expandiendo la categoría ontológica de lo real, en consonancia con la conjetura de que: "[...] la interioridad de un objeto puede ser pensada como el potencial siempre abierto e indeterminado de sus devenires-otro –es decir, de transformarse de acuerdo a las perspectivas que el objeto-sujeto intercambia, depreda o recibe en donación, en su relación con otros seres" (Duchesne 252).

La amplificación de lo real, considerando eidéticos aspectos sensuales del objeto-sujeto, involucra la tempestad, los truenos, la oscuridad y el silencio en el curso de los eventos.En conjunto con la normatividad paralela que se diseminaba en conjunto con el vodú, se incrementaba la participación de los objetos en las acciones revolucionarias.

Durante "la llamada de los caracoles", en los montes, en las selvas, en la mar, todos respondían al lento mugido de esta concha y se unificaban a través de su sonido: "Era como si todas las porcelanas de la costa, todos los lambíes indios, todos los abrojines que servían para sujetar las puertas, todos los caracoles que yacían, solitarios y petrificados, en el tope de los Moles, se hubieran puesto a cantar en coro" (54).

Entre estos personajes sonoros que aparecían "libres de la tarea de sujetar" otro guamo[177] comunicaba todas las voces desde la hacienda de Lenormand Mezy y súbitamente: "Todos las puertas de los barracones cayeron a la vez, derribadas desde adentro. Armados de estacas, los esclavos rodearon las casas de los mayorales, apoderándose de las herramientas" (54).

[177] En Cuba designa un "instrumento de viento que hacía los indígenas con un cobo y que producía un sonido bronco que se oía a gran distancia" (*Diccionario de la Real Academia Española*).

A pesar de la alta organización y del sentido de venganza que orientaban estas acciones –como ejemplos significativos se mencionaba el incendio de las perreras y que "los negros habían violado a casi todas las señoritas distinguidas de la Llanura" (57)–, "la horda estaba vencida" y, a diferencia del mandinga que los esclavos especulaban vivir en alguna tierra lejana: "La cabeza del jamaiquino Bouckman se engusanaba ya, verdosa y boquiabierta, en el preciso lugar en que se había hecho ceniza hedionda la carne del manco Mackandal" (56).

La sugerencia de que la sublevación iba a realizarse con la "ayuda de colonos españoles de la otra vertiente, enemigos irreconciliables de los franceses" y la afirmación de que "sería necesario redactar una proclama y nadie sabía escribir" –que indicaba la forzosa alianza con "la flexible pluma del párroco del Dóndon", "sacerdote volteriano"[178] que daba muestras de "inequívocas simpatías por los negros" (52-53)–, exponían los compromisos entre los líderes haitianos (vinculados o no al vodú) y los poderes constituidos o emergentes.

Paralelamente, Monsieur Blanchelande, gobernador de la colonia, alertaba Mezy sobre los rituales incitado por las advertencias del Padre Labat de que "los negros se comportaban como los filisteos, adorando a Dogón dentro del Arca" (57).

Las investigaciones del "voluptuoso abogado" Moreau de Saint de Mery –convertido en personaje de la novela– corroboraba la presencia de una tradición de

[178] Es curioso que Carpentier mencione a Voltaire como una referencia filosófica del fraile defensor de los esclavos. En su investigación, Trouillot recoge una serie de posicionamientos sobre la contradictoria combinación entre la aprobación de la práctica de la esclavitud y la condenación moral del racismo por parte de los pensadores franceses, entre ellos, Voltaire: "The ease which the Assembly bypassed its own contradictions, an echo of the mechanisms by which black slaves came to account for three-fifths of a person in the United States, permeated the practices of the Enlightenment. Jacques Thibau doubts that contemporaries found a dichotomy between the France of the slaves and that of philosophers. 'Was not the Western, maritime France, an integral part of France of the Enlightenment? Louis Salas-Molins further suggests that we distinguish between the advocacy of slavery and the racism of the time: one could oppose the first (on practical grounds) and not the other (on philosophical ones). Voltaire, notably, was racist, but often opposed slavery on practical rather than moral grounds" (79-80).

licantropías al recoger "algunos datos sobre las prácticas salvajes de los hechiceros de las montañas, apuntando que algunos negros eran ofidiólatras" (57).

Intermigraciones caribeñas desde Santo Domingo

La colonia en ruinas, atravesada por la anarquía, "siempre amenazada por los negros, sabedores ya de una ayuda en armas ofrecida por los españoles y del calor con que ciertos jacobinos humanitarios comenzaban a defender su causa" (59), impulsaba las intermigraciones caribeñas de los colonos que, "despojados de sus fortunas, arruinados, con media familia extraviada y las hijas convalecientes de violaciones de negros" (59) lejos de lamentarse, estaban como rejuvenecidos y "[…] se regodeaban en su desorden, en su vivir al día, en su ausencia de obligaciones, tratando, por el momento, de hallar placer en todo" (59).

En esta dirección el capítulo dedicado a "Santiago de Cuba" construía la idea de que los efectos de la revolución se expandían a otras islas al mismo tiempo que los valores europeos ya no prevalecía dado que: "Todas las jerarquías burguesas de la colonia habían caído" (60).

La descripción de este nuevo estado, en que lo que más importaba "era tocar la trompeta, bordar un trío de minué con el oboe, y hasta golpear el triángulo a compás, para hacer sonar la orquesta del *Tívoli*" (60), retomaba el argumento de *La música en Cuba* sobre la importancia de lo musical para establecer una cadena de relaciones sociales más fluidas en el periodo colonial.

Respondiendo a la problemática de la novela, el intertexto sobre el surgimiento de los "pasapiés y contradanzas y la aparición de las sinfonías discordantes que don Esteban Salas enriquecía con bajones, trompas y atiplados de seises" producía el efecto de que Ti Noel encontrase "en las iglesias españolas un calor de vodú que nunca había hallado en los templos sansulpicianos del Cabo" (61).

Simultáneamente, entre los blancos se establecía un clima de cooperación único. Bajo "un viento de licencia, de fantasía, de desorden, que soplaba en la ciudad" (60), se anunciaba un gran baile de pastores "para cuyo vestuario habían colaborado en común todos los baúles salvados del saqueo de los negros" (60).

Asimismo, por la noche, con muchas copas detrás de la pechera, Lenormand de Mezy "se levantaba con los demás para cantar, según la costumbre establecida por los mismos refugiados, el Himno de San Luis y la Marsellesa[179]" (61).

La vida de todos estaba transformada. Mientras Mezy compartía su tiempo entre los naipes y las oraciones cargadas de culpa, Ti Noel, que dormía bajo el retrato de un obispo durante aquellas largas visitas a la Catedral de Santiago, se daba cuenta de cómo:

> Los oros del barroco, las cabelleras humanas de los Cristos, el misterio de los confesionarios recargados de molduras, el can de los dominicos, los dragones aplastados por santos pies, el cerdo de San Antón, el color quebrado de San Benito, las Vírgenes negras, los San Jorge con coturnos y juboncillos de actores de tragedia francesa, los instrumentos pastoriles tañidos en noches de pascuas, tenían una fuerza envolvente, un poder de seducción, por presencias, símbolos, atributos y signos, parecidos al que se desprendía de los altares de los houmforts, consagrados a Damballah, el Dios Serpiente (61).

[179] Marco Lucato asegura que si el himno inglés, típicamente monárquico, es símbolo de majestuosidad y solemnidad, el francés nos expresa sentimientos revolucionarios y republicanos. *La Marsigliése* es considerada "el himno republicano por excelencia, aquél que nació durante la revolución francesa, que decapitó a Luis XVI y a sus nobles" dado que "este himno nace por declaración de hostilidad al Rey, enemigo de los intereses del pueblo". Compuesto, música y texto, por Rouget de Lisie en 1792, en 1815, después de la caída de Napoleón Bonaparte, "este himno se abandona durante algunas décadas, pero en 1871 se reconoce oficialmente como himno nacional" (236). Además de un análisis de la partitura de este y otros himnos nacionales, Lucato ofrece la traducción del inicio de la Marsellesa: "Adelante hijos de la patria, el día glorioso llegó. Contra nosotros el odioso tirano la bandera retorcida levantó, la bandera retorcida levantó, ¿Sentís vosotros en el campo a los feroces soldados gritar? Llegan hasta nuestros brazos a degollar vuestros hijos y compañeras. ¡A las armas ciudadanos! Formad vuestros batallones. Marchemos, marchemos, que una sangre impura nuestros surcos inundará" (236-37).

Si en *La música en Cuba* la revolución del sentido de polirritmia difundía una pluralidad de tiempos de vivencia a través de la expresión autónoma de cada elemento percutivo bajo la fantasía del ejecutante, en *El reino de este mundo* se practicaba una radical libertad de creación sobre el material histórico, que no se limitaba a difundir patrones sincréticos y generalizadores.

Al escuchar los ensayos de villancicos dirigidos por Salas o al encontrarse con las simbologías barrocas católicas todo, para Ti Noel, respiraba a vodú. En el mismo sentido, concibiendo a Santiago como Ogún Fai, mariscal de las tormentas a cuyo conjuro se habían alzado los hombres de Bouckman, recitaba a modo de oración "un viejo canto oído a Mackandal: Santiago, soy hijo de la guerra:/ Santiago,/ ¿no ves que soy hijo de la guerra?" (62).

Además de fortalecer el vodú como epicentro de los intercambios experimentados por Ti Noel, el nexo entre las migraciones –de personas, culturas, ritmos, simbologías religiosas–, la transculturación y su relación con los conflictos culturales reanudaba el peculiar concepto de "mestizaje de arriba hacia abajo"[180] – propuesto previamente en la historia de la música cubana– con la llegada de Paulina Bonaparte a las Antillas.

El personaje, que goza de amplio protagonismo en la novela, pone en escena el descenso de las clases altas hacia los "modos de hacer" negros.

Desde esta perspectiva, la aristócrata primero se encantaba frente a la revelación de la Ciudad del Cabo y de la Llanura del Norte difuminadas por el vaho plantío de cañas de azúcar dado que "había leído los amores de Pablo y Virginia" y "conocía una linda contradanza criolla, de ritmo extraño, publicada en París" (65).

[180] El concepto aparece con la descripción de la entrega, de la sociedad más aristocrática de la ciudad, a los ritmos de la contradanza *Tu madre es conga*. Episodio vivenciado en Santiago de Cuba, en 1856 (*La música* 96).

Indiferente a las noticias sobre las sublevaciones de esclavos de que le informaba su marido, el General Víctor Leclerc, enviado desde Francia para asumir el puesto de Gobernador General de Haití,[181] seguía enterneciéndose con la lectura de *Un negro como hay pocos blancos*, "la lacrimosa novela de Joseph Lavalée" y "gozando despreocupadamente de aquel lujo, aquella abundancia que nunca había conocido en su infancia, demasiado llena de higos secos, de quesos de cabra, de aceitunas rancias" (65).

A estos superficiales contactos establecidos durante el viaje, seguía la descripción de su tez bronceada por el sol, que le convertía en "una espléndida mulata", y finalmente su ambigua cercanía con Solimán, el antiguo camarero de una casa de baños que le ofrecía sus servicios.

Gracias a la epidemia de fiebre amarilla que termina con la vida de Leclerc, Paulina se aproxima cada vez más a "la viviente cosmogonía del negro" alejándose, simultáneamente, de "las mentiras del Directorio, en cuyo descreimiento había cobrado consciencia de existir" (68).

---

[181] "En febrero de 1802 llega Leclerc al Cap François con su esposa Paulina, su hijito y 35 mil soldados. Asume el cargo de capitán general de Santo Domingo y jefe de la expedición contra el gobierno de Louverture. Viene con él, entre otros, Rochambeau, el terrible gobernador que tanta violencia desató sobre la isla y quien al final fue derrotado por Dessalines en la revuelta de Vertièrs. Cuando llega Leclerc, Toussaint de Louverture ostentaba el cargo de Presidente vitalicio de Haití desde julio de 1801. Este 'Napoleón Negro', como se hacía llamar, había logrado establecer el orden y ganarse el respeto y afecto de sus compatriotas. Pero, como observa Pattee, Leclerc llega para 'iniciar lo que debía ser una operación de depuración y limpieza'. Las fuerzas de Leclerc logran vencer y Christophe y Dessalines, entre otros, tuvieron que rendirse. Toussaint, entrampado y apresado por Leclerc, fue enviado a Francia (junio 1802) en donde murió en prisión al poco tiempo (1803). Comenta Leyburn [al respecto]: 'By an apparently innocent invitation to dine and discuss the affairs of the colony, he [Leclerc] lured Toussaint into his headquarters on June 10. In the course of the meal Toussaint was seized, bound, and hurried on board a waiting ship. Haiti never saw him again; within a year he died of cold and starvation in a dungeon high in the Jura Mountains of southeastern France'" (Sánchez 61-2). Sobre estos hechos, Buck-Morss también observa que: "In 1801, Toussaint Louverture, the former slave and now governor of Saint-Domingue, suspected that the French Directory might attempt to rescind abolition. And yet, still loyal to the republic, he wrote a constitution for the colony that was in advance of any such document in the world –if not in its premises of democracy, then surely in regard to the racial inclusiveness of its definition of the citizenry" (37-38). Sobre la intervención de las tropas francesas con la intención de reestablecer la esclavitud, apunta: "In 1802, Napoleon did move to reestablish slavery and the *Code Noir* and had Toussaint arrested and deported to France, where he died in prison in 1803. When Napoleon sent French tropes under Leclerc to subdue the colony, waging a brutal struggle against the black population 'that amounted to a war of genocide'" (Buck-Morss 38).

Apelando a todos los medios para defenderse de la enfermedad – "promesas, penitencias, cilicios, ayunos, invocaciones a quien las escuchara" – y siguiendo los consejos de Solimán, había dejado lavar las puertas de la casa con plantas aromáticas y desechos de tabaco.

Muy cercana a un estado de trance, el ama blanca permitía que su esclavo derramara sobre su pecho untos de aguardiente, semillas machadas, zumos pringosos y sangres de aves y ejecutara una extraña danza en torno de su figura, arrodillada en el piso, con la cabellera suelta:

> Sin más vestimenta que un cinturón del que colgaba un pañuelo blanco a modo de cubre sexo, el cuello adornado de collares azules y rojos, Solimán saltaba como un pájaro, blandiendo un machete enmohecido. Ambos lanzaban gemidos largos, como sacados del fondo del pecho, que parecían aullidos de perro en la noche de luna. Un gallo degollado aleteaba todavía sobre un reguero de granos de maíz (69).

Inseparable de su cautivo, que dormía en su alcoba sobre una alfombra encarnada, durante su regreso a Francia meses después –según los registros históricos había vivido en Santo Domingo desde febrero hasta noviembre de 1802– el eminente personaje iba acompañado no solo de su esposo-cadáver sino que también: "En la cesta que contenía sus ajados disfraces de criolla viajaba un amuleto a Papá Legba, trabajado por Solimán, destinado a abrir a Paulina Bonaparte todos los caminos que la condujeran a Roma" (69-70).

Antiguas creencias, nuevos poderes

Además de depositar en el "acriollamiento" y en la adhesión al vodú la salvación de la vida de Paulina Bonaparte, el heteróclito proceso de reescritura en *El reino de este mundo* planteaba, en la tercera parte de la novela, que el triunfo de

Dessalines "se debía a una preparación tremenda, en la que habían intervenido Loco, Petro, Ogún Ferraille, Brise-Pimba, Caplaou-Pimba, Marinet-te Bois-Cheche y todas las divinidades de la pólvora y del fuego, en una serie de caídas en posesión de una violencia tan terrible que ciertos hombres habían sido lanzados al aire o golpeados contra el suelo por los conjuros" (76-77).

Sin embargo, mientras los eminentes líderes de la revolución mantenían una relación contradictoria con el vodú,[182] Ti Noel daba seguimiento a su trayectoria. Marcado por dos hierros pero disfrutando de la nueva condición de hombre libre: "Andaba ahora sobre una tierra en que la esclavitud había sido abolida para siempre" (75).

Durante este camino de regreso, provisto de la libertad de tránsito de que nunca había gozado antes, se comunicaba cada vez menos con los hombres que "le gritaban cosas que no entendía bien, pero a las que respondía a su manera, hablando lo que se le antojara" (75). Al mismo tiempo, "nunca estaba solo aunque estuviese solo" ya que "desde hacía mucho tiempo había adquirido el arte de conversar con las sillas las ollas, o bien con una vaca, una guitarra o con su propia sombra" (75-76).

Durante esta primera jornada, que había alcanzado las riberas del Artibonite,[183] reparaba en que las gentes eran alegres, "pero a la vuelta de un sendero, las plantas y los árboles parecían secarse, haciéndose esqueletos de plantas y de árboles, sobre una tierra que, de roja y grumosa, había a ser como de polvo de sótano" (76).

---

[182] Dmitri Prieto Samsonov observa que: "(…) En su carta al Gobernador General Blanchelarde, los negros rebeldes de Camp de Galiffer escribieron: 'Dios, quien pelea por el inocente, es nuestro guía; Él nunca nos defraudará; por tanto nuestro lema es «Arrasar o morir»' (…) Sin embargo, los negros criollos liderados por Toussaint, Dessalines y Christophe, intentaron suprimir (…) el vodú (…) porque era una institución poderosa de cuyo liderazgo ellos fueron (…) excluidos" (15-16).

[183] "Río Artibonito. Conocido en francés como *Artibonite* y en creole, *Latibonit*. Es un río ubicado en la isla de La Española. Posee 321 kilómetros de largo y una cuenca que alcanza los 9,013 kilómetros cuadrados. Es el mayor sistema fluvial de la Isla de Santo Domingo. Nace en la Cordillera Central dominicana, en el Parque Nacional Nalga de Maco, y desemboca en el Golfo de la Gonâve, en la República de Haití. Es la principal fuente de agua dulce de Haití" (parr.1).

Envuelto en un cierto extrañamiento, al encontrarse con los signos que indicaban la presencia de Legba, "el Señor de los Caminos": "Ti Noel cayó de rodillas y dio gracias al cielo por haberle concedido el júbilo de regresar a la tierra de los Grandes Pactos" (76).

Al retornar a la Llanura del Norte y reconocer estas señales, la mirada de Ti Noel también manifestaba su desconocimiento sobre las complejas disputas políticas que habían generado lo que Trouillot asegura que fue, en efecto, "*a* war whitin *the* war"[184] durante los procesos revolucionarios de la independencia de Haití.

Indiferente a estas contiendas, su llegada a la antigua hacienda de Lenormand de Mezy ocurre simultáneamente al encuentro "con varios jinetes de uniformes resplandecientes" que producían un ruido inesperado y le hacían voltear la cabeza, mientras "estaba hablando con las hormigas" (78).

Ya habituado a los sencillos uniformes coloniales españoles: "Ti Noel descubría de pronto, con asombro, las pompas de un estilo napoleónico, que los hombres de su raza habían llevado a un grado de boato ignorado por los mismos generales del Corso" (78).

Su primera percepción de este "mundo prodigioso como no lo habían conocido los gobernadores franceses del Cabo" (79) dirigido por Henri Christophe le llevaba a constatar que los guardianes eran negros pero también lo eran los trabajadores – "lo cual contrariaba ciertas nociones que había adquirido en Santiago de Cuba, las noches

[184] Al destacar que la resistencia armada en Haití no se ha detenido con los sucesivos sometimientos de Christophe, Dessalines y Louverture, Trouillot llama la atención sobre el hecho de que los historiadores generalmente concuerdan en la mayoría de los hechos que corroboran la idea de dos campos de disputa en torno a la revolución de Haití. En este sentido, entre los haitianos se insiste usualmente en el coraje de sus ancestrales y, por otra parte, los extranjeros, especialmente los extranjeros blancos, enfatizan el papel de la fiebre amarilla en el debilitamiento de las tropas francesas. Los hechos de "una guerra dentro de la guerra", referidos apenas superficialmente por los historiadores, certifican que el ejército, unificado primero por Toussaint Louverture, y reconstituido por Dessalines, no se enfrentó solamente a las fuerzas expedicionarias francesas: "At crucial moments of the war, black officers turned also against their own, engaging into what was, in effect, *a* war within *the* war" (40).

en que habían podido concurrir a alguna fiesta de tumbas y catás en el Cabildo de Negros Franceses" (78).

Frente al ostentoso palacio rosado de Sans-Souci, la residencia preferida de Christophe, con los millares de criados que conformaban su corte, "el viejo se había detenido, maravillado por el espectáculo más inesperado, más imponente que hubiera visto en su larga existencia" (78-79).

A este "mundo de negros": "Porque negras, eran aquellas hermosas señoras, de firme nalgatorio, que ahora bailaban la rueda en torno a una fuente de tritones; negros aquellos dos ministros de medias blancas, que descendían, con la cartera de becerro debajo del brazo, la escalinata de honor; negro aquel cocinero […]" y negros eran muchos otros, incluyendo una Inmaculada Concepción bien negra, "que se erguía sobre el altar mayor de la capilla", se agregaba el emblema "Dios, mi causa y mi espada" impresa junto a sus iniciales, en las monedas fundidas por Christophe.

Para mayor sorpresa de Ti Noel se narraba su encarcelamiento y desplazamiento con otros presos hasta el pie del Gorro del Obispo para que se incorporase a la masa de población del Norte que había sido movilizada por la fuerza para trabajar, hacía más de doce años, en la construcción de la Ciudadela La Ferrière[185] –un proyecto inverosímil y ambicioso de un reino que se sustentaba en

[185] Las imágenes de la edificación de la Ciudadela, en que Ti Noel, al recibir un "garrotazo en el cráneo" para de reflexionar y emprende "la ascensión de la empinada montaña, metiéndose en una larga fila de niños, de muchachas embarazadas, de mujeres y de ancianos, que también llevaban un ladrillo en la mano" (*El reino* 80), remiten al mito de Sísifo. De acuerdo con Camus, como "los dioses condenaron a Sísifo a empujar eternamente una roca hasta lo alto de una montaña, desde donde la piedra volvía a caer por su propio peso. Pensaron, con cierta razón, que no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza" (151). Con la recuperación del mito como materia concebida para que la imaginación los anime, Camus estaba interesado en la pausa durante el regreso de Sísifo cuando, "al final del prolongado esfuerzo, medido por el espacio sin cielo y el tiempo sin profundidad, llega a la meta. Sísifo contempla entonces cómo la piedra rueda en unos instantes hacia ese mundo inferior del que habrá de volver a subirla a las cumbres. Y regresa al llano" (153). Con esta homología Carpentier expresaba uno de estos momentos en que llevaba a cabo la definición de cultura que presenta en "La novela latinoamericana en víspera de un nuevo siglo" (1979): "Yo diría que cultura es: el acopio de conocimientos que permiten a un hombre establecer relaciones por encima del tiempo y del espacio, entre dos realidades semejantes o análogas, explicando una en función de sus similitudes con otra que puede haberse producido muchos siglos atrás" (*Ensayos selectos* 64). Comparando la correspondencia

base a "una esclavitud tan abominable" como la que se había practicado en la hacienda de Lenormand de Mezy.

En este caso era peor aún, "puesto que había una infinita miseria en lo de verse apaleado por un negro, tan negro como uno, tan belfudo y pelicrespo, tan narizñato como uno; tan igual, tan mal nacido, tan marcado a hierro, posiblemente, como uno" (83). Cada vez más solitario, Ti Noel se daba cuenta de que mientras "en tiempos pasados los colonos se cuidaban mucho de matar a sus esclavos", "aquí la muerte de un negro nada costaba al tesoro público" (83).

Al volver al solar, se apropiaba de aquel suelo cuyos accidentes tenían un significado solo para él y comenzaba a "machetear aquí y allá, poniendo algunas ruinas en claro" (85). Recordando la canción que cantaba al inicio de la novela, en que se decían groserías a un rey, corroboraba: "Eso era lo importante: *a un rey*", e insultaba a Henri Christophe, "cansándose de imaginarias exoneraciones en su corona y su prosapia" (88).

La primera señal de la caída del monarca en *El reino de este mundo* se produce en una iglesia cuando el nombre del arzobispo (literalmente) "emparedado", Cornejo Breille, se atraviesa en la garganta de Christophe y le deja sin habla. Yaciendo en el piso, paralizado con los ojos fijos en las vigas del techo, en los oídos del rey "crecía un ritmo que tanto podía ser el de sus propias venas como el de los tambores golpeados en la montaña" (90).

En la noche en que los tambores radás, congós, de Bouckman, de los Grandes Pactos, un horizonte de truenos, una tormenta y el fuego que corría en los cañaverales

---

entre un retrato japonés de hace siete u ocho siglos y los mecanismos de composición de un cuadro cubista en 1911 –realizada por André Malraux– a la capacidad de los novelistas latinoamericanos de desentrañar la presencia de un rito antiquísimo tras un elemento folklórico ofrecido cada día a sus miradas, concluye: "Así me resulta culto el latinoamericano que, al observar que nuestros campesinos todos afirman que 'es malo atizar el fuego con un cuchillo', es capaz de recordar, en el acto, que ese interdicto forma parte de los preceptos pitagóricos" (65).

anticipaba la muerte de Christophe, de bruces en su propia sangre (96-97), "Ti Noel era de los que habían iniciado el saqueo del Palacio de Sans-Souci" (111).

La afirmación de que el gobernante "se había mantenido siempre al margen de la mística africanista de los primeros caudillos de la independencia haitiana, tratando en todo de dar a su corte un empaque europeo" (94-95), parecía confirmar su muerte como un castigo por haber ignorado la auténtica tradición haitiana.

Sin embargo, en la Ciudadela de La Ferrière, más específicamente en el patio de armas, "varios toros eran degollados, cada día, para amasar con su sangre una mezcla que haría la fortaleza invulnerable" (81-82). Asimismo, durante la toma de Sans-Souci, "cuando se hallaba solo, cuando sus duques, barones, generales y ministros lo habían traicionado, los únicos que permanecían leales al rey eran aquellos cinco africanos, aquellos cinco mozos de nación, congos, fulas o mandingas, que aguardaban sentados como canes fieles, con las nalgas puestas en el mármol frío de la escalera, una *Ultima Ratio Regum*, que ya no podía imponerse por boca de cañones" (95).

El gesto de cariño hacia sus pajes así como el reconocimiento del monarca de las sutilezas de "el manducumán"[186] previendo la llegada de la rebelión problematiza

[186] El reconocimiento sonoro es crucial para que Christophe perciba la llegada de la rebelión en contra su reinado, como denota este pasaje: "El rey aspiraba el aire de la tarde con creciente alivio del peso que había agobiado su pecho. La noche salía ya de faldas de las montañas, difuminando el contorno de árboles y laberintos. De pronto, Christophe observó que los músicos de la capilla real atravesaban el patio de honor, cargando con sus instrumentos. Cada cual se acompañaba de su deformación profesional. El arpista estaba encorvado, como giboso por el peso del arpa; aquel otro, tan flaco, estaba como grávido de una tambora colgada de los hombros; otro se abrazaba a un helicón. Y cerraba la marcha un enano, casi oculto por el pabellón de un chinesco, que a cada paso tintineaba por todas las campanillas. El rey iba a extrañarse de que, semejante hora, sus músicos salieron así, hacia el monte, como para dar un concierto al pie de alguna ceiba solitaria, cuando redoblaron a un tiempo ocho cajas militares. Era la hora del relevo de la guardia. Su Majestad se dio a observar cuidadosamente a sus granaderos, para cerciorarse de que, durante su enfermedad, observaban la rígida disciplina a que los tenía habituados. Pero, de súbito, la mano del monarca se alzó de colérica sorpresa. Las cajas destimbradas, habían dejado el toque reglamentario, desacompasándose en tres percusiones distintas, producidas, no ya por los palillos, sino por los dedos sobre los parches. –¡Están tocando el mundukumán! –gritó Christophe, arrojando el bicornio al suelo" (*El reino* 93).

establecer un simple dualismo y afirmar que, en Santo Domingo, se daba una guerra de valores africanos contra europeos.[187]

Una narración de múltiples vivencias

La narración de la vida de Ti Noel, como trayectoria de múltiples vivencias de toda una comunidad, convertía la búsqueda etnográfica en el continente –y particularmente la valoración de las supervivencias afroamericanas idealizada por el vanguardismo cubano[188] – en un singular mapa de posibilidades políticas que se expresaba a través de un lenguaje diferenciado dado que: "Esta participación sin distanciamiento de la visión del mundo de los personajes por parte de un narrador colectivo que por instantes se torna omnisciente constituye un recurso que nunca se volverá a presentar en la narrativa carpenteriana" (Padura Fuentes 86).

Asociado por Leonardo Padura Fuentes a una visión e interpretación del entorno que se aproxima a las "estructuras de pensamiento prelógicas" esta narrativa del "realismo mágico americano" se distingue, según el crítico, "de los procedimientos habituales de las novelas de lo real maravilloso, donde –como se

[187] Aunque la perspectiva presentada en la novela problematice una dicotomía reduccionista, no se deja de indicar, en el capítulo VI de la tercera parte: "La sangre de toros que habían bebido aquellas paredes tan espesas [de la Ciudadela] era de recurso infalible contra las armas de blancos. Pero esa sangre jamás había sido dirigida contra los negros, que al gritar, muy cerca ya, delante de los incendios en marcha, invocaban Poderes a los que se hacían sacrificios de sangre. Christophe, el reformador, había querido ignorar el vodú, formando, a fustazos, una casta de señores católicos. Ahora comprendía que los verdaderos traidores a su causa, aquella noche, eran San Pedro con su llave, los capuchinos de San Francisco y el negro San Benedito, con la virgen de semblante oscuro y manto azul, y los Evangelistas, cuyos libros había hecho besar en cada juramento de fidelidad; los mártires todos, a los que mandaba encender cirios que contenían trece monedas de oro. Después de lanzar una mirada de ira a la cúpula blanca de la capilla, llena de imágenes que le volvían las espaldas, de signos que se habían pasado al enemigo, el rey pidió ropa limpia y perfumes" (*El reino* 96-97). Es posible que, con este comentario, Carpentier buscase una solución en la novela para justificar su admiración por Christophe. Trouillot comenta que el ampliamente conocido "orgullo negro" animado por la figura del líder ha sido objeto de inspiración de escritores caribeños como Aimé Cesaire y el propio Carpentier (36). Con la observación de la traición de los signos católicos, se preservaba tanto la defensa del vodú y de la rebelión masiva de los esclavos contra el monarca como se excusaba parcialmente las acciones de Christophe, quien finalmente entendía, en las vísperas de su suicidio, los errores cometidos en contra de su propia gente.

[188] Del cual participaban la obra del poeta Nicolás Guilén, la colección de cuentos, ensayos y leyendas africanas de Rómulo Lachatañeré, *¡Oh, mío Yemanyá!!* (1938), los *Cuentos Negros de Cuba* (1940) de Lydia Cabrera, y la recopilación *Cuentos y leyendas negras de Cuba* (194?) de Ramón Girao, entre otros.

verá– aparecen elementos de distanciamiento y de asimilación lógica para constatar lo insólito y lo mágico existente en la realidad" (87).

Asimismo, de acuerdo con su argumento, en el texto de 1949, "un narrador colectivo –y evidentemente 'ingenuo' en sus nociones de la realidad y lo real" (86) – narra acontecimientos de indudables ribetes mágicos que, no obstante, es real "para ese conglomerado humano que participa de una historia en la que cree (la fe); punto de vista que opera "a partir de la óptica de Ti Noel y los esclavos negros tomada como perspectiva rectora en todo un sector de la novela" (87).

Desde otro posicionamiento crítico, Landry-Wilfrid Miampika defiende que la narración de la vida de Ti Noel, marcada por ciclos de resistencia y negación contra todo tipo de dominación que castran su libertad y la de los suyos, "organiza la progresión del relato en una confluencia de mitos y conciencia mítica revelada por la sucesión histórica circular" (158).

Considerándolo héroe y anti-héroe, un símbolo de la perseverancia de su pueblo y continuador de la lucha por la realización de su cultura, Miampika asegura que: "Con su figura, *El reino de este mundo* reactualiza el mito en su condición ecuménica de redentor en la historia,[189] creando nuevos mitos a partir de un conocimiento histórico que organiza el tiempo de la ficción novelada desde una perspectiva social y para un proyecto histórico de emancipación" (158-59).

[189] Miampika desarrolla, en relación con esta idea: "El mito es expresión de la conciencia histórica cuya intención es repetir, configurar o producir acontecimientos históricos de primer orden para una época o para un pueblo. Todas las sociedades, las occidentales incluidas, poseen estructuras míticas denominadas de manera diferente, o con formas encubiertas o abiertas, en su 'imaginario sociocultural'. Este imaginario mítico viene constituido por 'historias, creencias, doctrinas, que son sistemas interpretativos del mundo, los que entiende legítimamente fundados en la realidad que ha logrado conocer y dominar'. Los acontecimientos míticos narrados a lo largo de *El reino de este mundo* constituyen historias sagradas que reactualizan el primer acontecimiento. Así, en *El reino de este mundo*, la realidad se adquiere exclusivamente por repetición o participación en la Historia ya que el mito, como lo demuestra Gilbert Durand, 'va por delante de la historia, da fe de ella y la legitima, del mismo modo que el Antiguo Testamento y sus 'figuras' garantizan para el cristiano la autenticidad histórica del Mesías. Sin las estructuras míticas, no hay inteligencia histórica posible'" (158).

La posibilidad de "mitologización de la historia" y de "historización del mito" como procesos integrados y conscientes problematiza la separación entre los dos modos temporales y discursivos y presupone una prefiguración y producción de la historia (Miampika 159).

No obstante, aunque esta interpretación ayude a objetar el difundido dualismo entre "lo real" y "lo maravilloso" –en que el último, vinculado a la creencia, aparece como una categoría de percepción inferior en contraste con la lógica y la racionalidad–, al ubicar el discurso de "todos los personajes negros" que participan con voz colectiva "en un repertorio mitológico claramente instituido" (Eco 254) desde el vodú, se defiende problemáticamente el ascenso de Ti Noel de personaje-colectivo conformado por el casi siempre anónimo pueblo haitiano (Bueno 20), a la categoría de héroe histórico-mítico que contribuye a impulsar "el triunfo simbólico sobre la opresión de los distintos tipos de colonizadores" (Miampika 156-57).

Posicionándose desde polos opuestos en cuanto a la noción de realidad que se transmite en *El reino de este mundo*, los dos argumentos comparten una idea central: que los efectos narrativos de la novela se corresponden con un cierto principio de lo real específico de las manifestaciones culturales afroamericanas.

En este sentido, desde una lectura negativa que lo considera agente de una visión mágica vista como ilógica o analizado positivamente como líder redentor del pueblo negro cuya existencia supera las marcaciones de tiempo –debido a su imbricación con la (a)temporalidad circular del mito[190]– ,Ti Noel se convierte en el representante de las particularidades de su pueblo.

[190] Miampika recupera una perspectiva sobre el tiempo mítico y lo relaciona a la composición literaria: "El tiempo mítico funciona como recurso literario cuando su uso se diferencia del suceder cronológico natural y asume un carácter independiente, presentando formas temporales (pasado, presente y futuro) con cambios insospechados en este caso, el tiempo puede aparecer como atemporalidad, esquema cíclico, tiempo detenido o tiempo regresivo. Mircea Eliade ha insistido sobre 'la entrada en el Gran Tiempo' como función básica del mito que funciona como una forma de 'recuperación periódica de un

Sin embargo, desde el engranaje contextual –la reconstitución de "los hechos" de la revolución de Santo Domingo-Haití– se deconstruían dicotomías reduccionistas evitando oposiciones tajantes, proponiendo una disposición horizontal de los acontecimientos y manteniendo una tensión permanente entre las culturas europea y africana.

Desde el complejo proceso de autoconstrucción de la novela, el ensamblaje textual, se evidenciaba que la superposición –estratégicamente entretejida– de discursos históricos, mitológicos y otros, problematizaba una visión esquemática sobre la composición en su forma.

Sobre la correlación entre estos dos códigos, el "Prólogo" introducía el debate destacando que "lo real-maravilloso", patrimonio de Haití y de la América entera:

> […] se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurdy (16).

Este posicionamiento, que indica una convicción muy particular sobre las articulaciones entre mito y historia, promovía una concepción diacrónica[191] de los tiempos de América Latina discrepante de un sentido progresivo de la historia y en correspondencia con una opinión expuesta por Carpentier en una serie de entrevistas publicadas por las ediciones *Gramma*:

> El presente es adición perpetua. El día de ayer se ha sumado ya al de hoy. El

---

tiempo primordial'. Esto se traduce en la tendencia a despreciar el tiempo presente o el 'momento histórico'" (152).

[191] Recuperamos este término en una acepción muy básica, como un fenómeno que ocurre a lo largo del tiempo, por oposición al sentido sucesivo de lo sincrónico.

> de hoy se está sumando al de mañana. La verdad es que no avanzamos de frente: avanzamos de espaldas, mirando hacia un pasado que, a cada vuelta de la Tierra, se enriquece de veinticuatro horas añadidas a las anteriores. No somos –en cualquier tránsito de nuestras vidas– sino hechura de nuestro pasado. Lo que hacemos hoy no es, no puede ser, sino consecuencia de lo hecho hasta ahora –aunque un comportamiento, una decisión, inesperados, operen por proceso de reacción, negación o rechazo (“Habla Carpentier” 24).

Asimismo, la defensa de que la modernidad no existe en el sentido que se le otorga, porque “el hombre es a veces el mismo en diferentes edades y situarlo en su pasado puede ser también situarlo en su presente” (“Confesiones sencillas” 69), así como la afirmación del espacio latinoamericano como “el único continente donde distintas edades coexisten” (69), ayudaban a fomentar la perspectiva de que las relevantes luchas anticoloniales del Caribe se configuran como un problema presente.

Las rebeliones de emancipación en Santo Domingo, como un acontecimiento transhistórico, estimulaban una combinación de distintas narrativas de los recuentos de Mackandal, las profecías de Bouckman, las vivencias en comunidad a las apreciaciones políticas sobre problemas económicos y sociales.

Un heterogéneo proceso de reconstrucción histórica indicaba que la apropiación de los “hechos” engrosaba un “caudal de cosmogonías” de transversal significación.

La existencia de Ti Noel, íntimamente vinculada al vodú y a dinámicas sociales de auto-organización de los esclavos, no delineaba la figura de un líder sino que remitía a medio millón de vidas anónimas que, involucradas en estos procesos, fueron relegadas al olvido.

De mismo modo, sumergido en sus propias circunstancias, el joven-anciano esclavo exponía cómo su vida era una entre tantas otras vidas y, a través de su travesía, (pre)conceptos culturales y epistemológicos se deshacían.

En *El reino de este mundo* las mezclas del tiempo, la vivificación del espacio y la ruptura de cualquier frontera entre diferentes tipos de lenguaje provocaba entrecruzamientos inesperados y una radical dispersión de estructuras de pensamiento predefinidas.

Ti Noel no podía ser el representante de una visión mitológica de la realidad porque las convivencias que se reunían en la sustancia de su materia no se limitaban a una discriminación esencialista del mito.

Su figura no era una simple imagen o abstracción conceptual sino que proyectaba un cuerpo prismático capaz de reflejar, refractar y descomponer diversas perspectivas sobre las cosas. Desde este lugar, lo real y lo maravilloso, el pensamiento y la creencia, los sujetos y los objetos transitaban con tamaña fluidez que ninguna de estas categorías se conservaba intacta.

Significaciones impuras

Al proponer intrincadas operaciones del tiempo, el problema histórico-mitológico en esta novela habla de la impureza de estos lenguajes (y ciertamente de la literatura) y de una política del sentido en que nada es completamente arbitrario.

En diálogo con este fundamento de la significación mítica que, de acuerdo con Roland Barthes, "siempre parcialmente motivada, contiene fatalmente una dosis de analogía" (129), el proceso de composición de *El reino de este mundo* desvanece barreras entre lo simbólico y lo concreto.

Excediendo la representación de contenidos específicos y aislados, "el mito hoy", desprovisto de cualquier fijeza y, por lo tanto, capaz de "hacerse, alterarse, deshacerse, desaparecer completamente" (126), invita problematizar su separación de la historia y aceptar que: "Precisamente porque son históricos, la historia con toda facilidad puede suprimirlos" (Barthes 126).

Gozando de la condición de un habla y apto a penetrar cualquier discurso en un "universo infinitamente sugestivo" en que "cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad" (118), el debilitamiento del mito proviene, paradójicamente, de su propia mitificación:[192]

> Realmente la mejor arma contra el mito es, quizás, mitificarlo a su vez, producir un mito artificial: y este mito reconstituido será una verdadera mitología. Puesto que el mito roba lenguaje ¿por qué no robar el mito? Bastará para ello con hacer de él mismo el punto de partida de una tercera cadena semiológica, con poner su significación como primer término de un segundo mito" (136).

[192] En *Mitologías* Barthes asocia este proceso a la construcción ideológica de la burguesía que termina por convertir el mito en un "habla despolitizada": "La deserción del nombre burgués no es, por lo tanto, un fenómeno ilusorio, accidental, accesorio, natural o insignificante: es la ideología burguesa misma, el movimiento por el cual la burguesía transforma la realidad del mundo en imagen del mundo, la historia en naturaleza. Y lo notable de esta imagen es que es una imagen invertida. El estatuto de la burguesía es particular, histórico; el hombre que ella representa será universal, eterno. La clase burguesa ha edificado su poder, justamente, sobre progresos técnicos, científicos, sobre una transformación ilimitada de la naturaleza; la ideología burguesa restituirá una naturaleza inalterable. Los primeros filósofos burgueses penetraban el mundo de significaciones, sometían todas las cosas a una racionalidad, las señalaban como destinadas al hombre; la ideología burguesa será cientificista o intuitiva, verificará el hecho o percibirá el valor, pero rehusará la explicación: el orden del mundo será suficiente o inefable, nunca significante. Por fin, la idea primera de un mundo perfectible, cambiante, producirá la imagen invertida de una humanidad inmutable, definida por una identidad infinitamente recomenzada. En resumen, en la sociedad burguesa contemporánea, el pasaje de lo real a lo ideológico se define como el pasaje de una *antifisis* a una *seudofisis*.Y es aquí donde volvemos a encontrar al mito. La semiología nos ha enseñado que el mito tiene a su cargo fundamentar, como naturaleza, lo que es intención histórica; como eternidad, lo que es contingencia. Este mecanismo es, justamente, la forma de acción específica de la ideología burguesa. Si nuestra sociedad es objetivamente el campo privilegiado de las significaciones míticas se debe a que el mito es formalmente el instrumento más apropiado para la inversión ideológica que la define: en todos los niveles de la comunicación humana, el mito opera la inversión de la antifisis en seudofisis" (140-41).

Teniendo en cuenta este análisis semiológico, ¿qué ocurre con los artefactos, cuerpos, fechas, lugares, eventos y monumentos en torno a la revolución de Haití? ¿Qué precede a los hechos recolectados, los acontecimientos históricos o míticos? ¿Hasta qué punto la mitificación del mito lo debilita y abre espacio para que la autoconstrucción de la historia se afirme como el discurso de la verdad?

Al preguntarse sobre la razón mitológica, Barthes sugiere que: "El mito tiene carácter imperativo, de interpelación: salido de un concepto histórico, surgido directamente de la contingencia (una clase de latín, el Imperio amenazado), me viene a buscar a mí: se vuelve hacia mí, siento su fuerza intencional, me conmina a recibir su ambigüedad expansiva" (128); operación que asegura su potencial analógico e impone que: "las cosas ocurren de tal suerte que cuanto más el lenguaje resiste al principio, mayor es su prostitución final; quien resiste totalmente, cede totalmente" (134).

A través de prolíficas metamorfosis de los lenguajes y de la disipación de la supremacía de lo real se ponía en marcha un argumento constructivo y abierto en *El reino de este mundo* en que la complementariedad entre discursos, perspectivas y concepciones de mundo daba lugar a una forma narrativa plenamente intencionada.

Los travestismos de Ti Noel

A propósito de las plenas capacidades de Ti Noel, su travestismo en el muerto Henri Christophe, al ponerse su casaca de seda verde con puños de encaje salmón, revolucionaba significaciones previamente construidas sobre el acto de gobernar:

> Instalado en su butaca, entreabierta la casaca, bien calado el sombrero de paja y rascándose la barriga desnuda con gesto lento, Ti Noel dictaba órdenes al viento. Pero eran edictos de un gobierno apacible, puesto que ninguna tiranía de blancos ni de negros parecía amenazar su libertad. El anciano llenaba de

> cosas hermosas los vacíos dejados entre los restos de paredes, haciendo de cualquier transeúnte ministro, de cualquier cortador de yerbas general, otorgando baronías, regalando guirnaldas, bendiciendo a las niñas, imponiendo flores por servicios prestados (*El reino* 113).

Fundador de los Ordenes del Aguinaldo, del Mar Pacífico, del Galán de la Noche y del Girasol; presidiendo la fiesta desde su Sala de Audiencias muy cómoda para bailar; sentado entre un "Padre de la Sabana, representante de la iglesia cimarrona, y un viejo veterano, de los que habían batido a Rochambeau en Vertières"; vestido con su uniforme solemne que cambiaba de color "por las muchas lluvias que entraban en su casa" (113); el anciano asistía a la llegada de los Mulatos Republicanos –nuevos amos de la Llanura del Norte– y, desesperanzado de ayudar a sus súbditos "nuevamente encorvados bajo la talla de alguien": "comenzaba a desesperarse ante ese inacabable retoñar de cadenas, ese renacer de grillos, esa proliferación de miserias, que los más resignados acababan por aceptar como prueba de la inutilidad de toda rebeldía" (115).

Si las reflexiones de Ti Noel sobre la esclavitud se referían a las "borrosas reminiscencias de cosas contadas por el manco Mackandal" (112) que le acometían en aquellos días, también aludían a la pertinencia de preguntarse sobre una contradicción constitutiva, que entrelazaba los propósitos económicos del temprano capitalismo a la ideología del iluminismo:

> By the eighteenth century, slavery had become the root metaphor of Western political philosophy, connoting everything that was evil about power relations. Freedom, its conceptual antithesis, was considered by Enlightenment thinkers as the highest and universal political value. Yet this political metaphor began to take root at precisely the time that the economic practice of slavery –the

> systematic, highly sophisticated capitalism enslavement of *non*-Europeans as a labor force in the colonies– was increasing quantitatively and intensifying qualitatively to the point that by the mid-eighteenth century it came to underwrite the entire economic system of the West, paradoxically facilitating the global spread of the very Enlightenment ideals that were in such fundamental contradiction to it (Buck-Morss 21).

Esta inconsistencia, entre discurso de libertad y práctica de la esclavitud, no solo determina el ascenso y sucesión de las naciones occidentales dentro de la temprana modernidad de la economía global. Es sorprendente verificar también que la explotación de millones de esclavos coloniales, aceptada como parte del mundo corriente por pensadores que proclamaban la libertad como un estado natural del hombre y derecho inalienable[193] durante el siglo XVIII, continúa siendo ignorada por

[193] Sobre los paradójicos posicionamientos de los intelectuales franceses sobre el asunto, más allá (o a pesar) de la retórica de la libertad universal, Buck-Morss observa: "Although abolitionist movements did exist at this time, and in France the *Amis des Noirs* (Friends of the Blacks) decried the excesses of slavery, a defense of liberty on the grounds of racial equality was rare indeed" (32). Al discutir el emblemático caso de Rousseau, resalta: "'Man is born free, and everywhere he is in chains'. So writes Jean-Jacque Rousseau in the opening lines of On the Social Contract, first published in 1762. No human condition appears more offensive to his heart or to his reason that slavery. And yet even Rousseau, patron saint of the French Revolution, represses from consciousness the millions or really existing, European-owned slaves, as he relentlessly condemns the institution. Rousseau's egregious omission has been scrupulously exposed by scholarships, but only recently" (32). Sobre este escrutinio, se retoma el trabajo del filósofo Louis Sala-Molins que escribe una historia del pensamiento iluminista a través de *Le Code Noir* (1987), investigación en la cual concluye, categóricamente y diferenciándose del posicionamiento recurrente entre los historiadores: "Salas-Molins pronunces Rousseau's silence in the face of this evidence 'racist' and 'revolting'" (Salas-Molins 248, Buck-Morss 34). Al abordar el mismo tema, Trouillot indica: "In France as in England colonialism, pro-slavery rethoric, and racism intermingled and supported one another without ever becoming totally confused. So did their opposites. That allowed much room for multiple positions" (80-1). Y sigue argumentando: "Such multiplicity notwithstanding, there was no doubt about Western superiority, only about its proper use and effect. *L'Histoire des deux Indes*, signed by Abbé Raynal with Philosopher and encyclopedist Denis Diderot acting as ghost –and, some would say, premier– contributor to the anti-colonialist passages, was perhaps the most radical critique of colonialism from the France of the Enlightenment. Yet the book never fully questioned the ontological principles behind the colonialist enterprise, namely that the differences between forms of humanity were not only of degree but of kind, not historical but primordial. The polyphony of the book further limited its anti-slavery impact. Bonnet rightly points that the *Histoire* is a book that reveres at once the immobile vision of the noble savage and the benefits of industry and human activity" (81). No obstante, como no deja de anotar Touillot: "Behind the radicalism of Diderot and Raynal stood, ultimately, a project of colonial management. It did indeed include the abolition of slavery, but only in the long term, and as part of a process that aimed at the better control of the colonies. Access to human status did not lead *ipso facto* to self-determination. In short, here again, as in Condorcet, as in Mirabeau, as in Jefferson, when all is said and done, there are

la historiografía actual, como advierte Susan Buck-Morss: "If this paradox did not seem to trouble the logical consciousness of contemporaries, it is perhaps more surprising that present-day writers, while fully cognizant of the facts, are still capable of constructing Western histories as coherent narratives of human freedom" (22).

El radical estado de dominación en Santo Domingo –no sólo la más importante posesión francesa en el siglo XVIII, sino también, el territorio más rico de todo el mundo colonial americano[194]– también expone cómo el desarrollo político de la idea de Occidente viene acompañado de la emergencia de un nuevo orden simbólico en que, en respuesta a las abstractas preguntas sobre ¿qué es la belleza?, ¿qué es el orden?, ¿qué es el estado? y sobre todo ¿qué es el hombre?, se promovía una cierta noción de hombre:

> For indeed, in the horizon of the West at the end of the century, Man (with a capital M) was primarily European and male. On this single point everyone who mattered agreed. Men were also, to a lesser degree, females of European origins, like the French "citoyennes", or ambiguous whites, such as European Jews. Further down were peoples tied to strong state structures: Chinese, Persians, Egyptians, who exerted a different fascination on some Europeans for being at the same time more "advanced" and yet potentially more evil that other Westerners. On reflection, and only for a timid minority, Man could also be westernized man, the complacent colonized. The benefit of doubt did not

---

degrees of humanity" (81). Subrayando que incluso el vocabulario de la época revelaba la degradación, enfatiza que "unmarked humanity is White" (81).

[194] Buck-Morss asegura estos datos en su investigación (36), mientras que Trouillot argumenta que: "Although by the 1780s France as less involved tan Britain in the slave trade, both slavery and colonialism were crucial to the French economy in the second half of eighteenth century. Historians debate only the extent –rather that the fact– of France's dependence on its Caribbean slave territories. All concur that Saint-Domingue was, at the time of its Revolution, the most valuable colony of the Western world and France's most important possession. Many contemporaries would have agreed. Whenever the colonial issue was evoked, for instance in the assemblies, it was almost always mingled with Afro-American slavery and both were presented –most often, but not only, by the colonialists– as a matter of vital importance for the future of France" (100).

> extend very far: westernized (or more properly, "westernizable") humans, natives of Africa or of the Americas, were at the lowest level of this nomenclature (Trouillot 76).

Como examina Trouillot, la colonización ha generado el más potente ímpetu de transformación del etnocentrismo europeo en racismo científico, al mismo tiempo que,"in the early 1700s, the ideological rationalization of Afro-American slavery relied increasingly on explicit formulations of the ontological order inherited from the Renaissance" (77).

Sobre la asociación raza-clase y sus consecuencias transcendentales, el intelectual haitiano René Depreste también asegura:

> El racismo, tal como lo conocemos, es una superestructura congénita del capitalismo. Es su proceso de fetichización de las relaciones sociales, de los productos del trabajo humano, el que se ha trasladado a las relaciones "raciales" en un cuadro colonial entre amos "blancos" europeos y esclavos "negros" africanos. Como en otras expresiones históricas, el capitalismo ha invertido los órdenes de tener y del ser, de las apariencias y de la esencia de los hombres, de las relaciones "raciales" y sociales haciendo de "uno y otro color" (el blanco y el negro), que no tiene en sí ninguna significación, ni en bien ni en mal, criterios de evaluación y de jerarquización de las relaciones humanas (25).

Con el lugar del negro asegurado en el nivel más bajo de las categorías occidentales, el racismo se convirtió rápidamente en el elemento central de la ideología de la plantación en el Caribe (Trouillot 77).

No obstante, en *El reino de este mundo*, así como la explotación del hombre por el hombre superaba las fronteras raciales, la transgresión de los límites

disciplinarios que yuxtapone lo histórico a lo literario, lo empírico a lo mítico, lo narrativo a lo cronístico, no produce "una contra-evidencia, en que lo relatado parece pertenecer a la historia de alguien más" (Buck-Morss 22).

A través de estas narraciones, se descubre la importancia de la Revolución de Haití para la construcción de un espíritu de libertad que cruzó las fronteras entre razas y entre amos y esclavos.

Este deseo, más allá de una abstracta ontología sobre una "naturaleza humana libre", se convierte en un hecho encarnizado que expone las contradicciones epistemológicas de Occidente, ignoradas, todavía hoy, por la llamada "historia universal".

Frente al incumplimiento de la abolición de la esclavitud –la única consecuencia lógica posible del ideal de libertad universal– por el pensamiento e incluso las acciones producidas por la Revolución Francesa (Buck-Morss 36), los esclavos de Santo Domingo crearon, con sus propias manos y mediante la fuerza, el único escenario en que la autodeterminación absoluta del hombre se hizo posible.

Tiempos-espacios contra-coloniales

Como discute Dipesh Chakrabarty en el marco de su proyecto de "provincializar Europa", el historicismo ha posicionado el tiempo histórico como la medida de las distancias culturales (por lo menos desde desarrollos institucionales) que se presuponen existir entre el Occidente y el no-Occidente:

> In Europe itself, it made possible completely internalist histories of Europe in which Europe was described as the site of the first occurrence of capitalism, modernity or Enlightenment. These 'events' in turn are all explained mainly with respect to 'events' within geographical confines of Europe (however

> fuzzy its exact boundaries may have been). The inhabitants of the colonies, on the other hand, were assigned a place 'else-where' in the 'first in Europe and then elsewhere' structure of time (*Provincializing Europe* 7-8).

Desde esta perspectiva, el historicismo e, incluso, el moderno concepto europeo de la historia, llega a los pueblos no-europeos en el siglo XIX como si alguien, en algún sentido, estuviera diciendo "no aún" a alguien más (8).

Tomando como ejemplo los ensayos liberales clásicos "On Liberty" y "On Representative Government" de John Stuart Mill, Chakrabarty asegura que, proclamando el gobierno autónomo como la forma más elevada de gobierno, se debate contra la concesión de autonomía a los indígenas y africanos gracias a la convicción historicista de que no están suficientemente civilizados para dirigirse a sí mismos (8).

En contraposición a este alegato de que "las naciones rudas" están condenadas a un "not yet" como "an imaginary waiting room of history", el investigador indiano defiende que:

> [...] ningún país es un modelo para otro país, aunque el debate sobre la modernidad que se plantea sobre la base de "alcanzar" propone precisamente tales modelos. No hay nada como la "habilidad de la razón" para asegurar que todos convergemos en el mismo punto final de la historia pese nuestras aparentes diferencias históricas. Pero nuestras diferencias históricas, de hecho, son relevantes. Esto es así porque ninguna sociedad humana es una tabula rasa. Los conceptos universales de la modernidad política se encuentran ante conceptos, categorías, instituciones y prácticas preexistentes a través de los cuales son traducidos y configurados de manera diversa. ("La provincialización" 4)

Participando de su contexto de enunciación pero siempre refiriéndose a algo más, Ti Noel seguía desarrollando una narrativa que se inscribía en su propio cuerpo.

En los capítulos finales, después de asistir a un toque de tambores, tomaba posesión de la identidad del rey de Angola –pronunciando un largo discurso lleno de adivinanzas y promesas (112) – mientras era dotado de los poderes de transformarse en animal.

Al realizar las licantropías, usaba el nuevo recurso para averiguar la índole de la misión que, como estaba seguro, tenía que cumplir:

> Los gansos eran gente de orden, de fundamento y de sistema, cuya existencia era ajena a todo sometimiento de individuos a individuos de la misma especie. El principio de autoridad, personificado en el Ánsar Mayor, era el meramente necesario para mantener el orden dentro del clan procediéndose en esto a la manera del rey o capataz de los viejos cabildos africanos. Cansado de licantropías azarosas, Ti Noel hizo uso de sus extraordinarios poderes para transformarse en ganso y convivir con las aves que se habían instalado en sus dominios (117).

La continuidad de las metamorfosis y las constantes relaciones multidireccionales entre objetos-sujetos llevaban, a las últimas consecuencias, una disposición horizontal entre los seres.

Sin embargo, la exclusión de Ti Noel de las funciones y ritos del clan animal, que le habían dado a entender claramente "que no le bastaba ser ganso para creerse que todos los gansos eran iguales" (118), le ofrecía una respuesta, al volver a la condición de hombre.

Sintiéndose viejo de siglos incontables, de un "cansancio cósmico", "de planeta cargado de piedras", caído entre "sus hombros descarnados por tanto golpes, sudores y rebeldías":

> Ti Noel subió sobre su mesa, castigando la marquetería con sus pies callosos. Hacia la ciudad del Cabo, el cielo se había vuelto de un negro de humo de incendios, como la noche en que habían cantado todos los caracoles de la montaña y de la costa. El anciano lanzó su declaración de guerra a los nuevos amos, dando orden a sus súbditos de partir al asalto de las obras insolentes de los mulatos investidos (*El reino* 119).

Mientras percibía que "era un cuerpo de carne transcurrida", la perspectiva del esclavo revelaba que las imprevisibles tareas del hombre en el "reino de este mundo" se correspondían forzosamente con la necesidad de emancipación, la única salida posible frente a la falencia de los supuestos universales.

Lo vivo y lo inerte de contingencias revolucionarias

En los momentos finales, el constante estado de guerra en el plano terrestre – que degradaba la noción de reino y exponía, por defecto, la inviabilidad de una salvación celeste[195]– exponía que el enfrentamiento entre lo vivo (siempre mutable) y lo inerte (perpetuamente conservador) era el antagonismo fundamental que se expresaba en *El reino de este mundo*.

---

[195] Al reconocer, en una serie de entrevistas, una "picardía" implícita en la elección de algunos títulos de sus novelas, Carpentier explica, incluyendo un comentario sobre el texto de 1949: "Yo tengo por costumbre –aunque no siempre– dar a mis libros unos títulos que tienen y no tienen que ver con el contenido. Por ejemplo, *El reino de este mundo* se titula así porque es una inversión del reino de los cielos de los teólogos. Cuando yo publiqué *El siglo de las luces* mis editores se llevaron las manos a la cabeza y me dijeron: 'Pero esto parece un ensayo sobre el siglo dieciocho, esto no parece una novela'. Sí, señor, el libro se llama así porque el Siglo de las Luces, que se ha dado como ejemplo de la cordura, del pensamiento filosófico de la paz y de la calma y todo lo que usted quiera, es uno de los siglos más sangrientos –economía basada en la esclavitud, represiones castigos, hechicerías, matanzas de protestantes, etcétera, que se ha visto en la historia. Por lo tanto hay juegos de palabras en el título" ("Habla Alejo" 38-39). Este proceso instala, desde la elección de los nombres de los escritos, una polémica con algunos presupuestos acríticamente aceptados por la historia del pensamiento occidental.

En este sentido, en Europa, debido al fortuito e infortunado encuentro con la estatua de Paulina Bonaparte recostada en su lecho ofreciendo una manzana, Solimón finalmente entendía las paradojas muerte-vida que encarnaban aquel cuerpo. En estado de choque, imploraba que se "le abriese los caminos de regreso a Santo Domingo": "Papa Legba, l'ouvri barrié-a pou moin, agó yé, Papa Legba, ouvri barrié-a pou moin, pou moin passé" (110).

A la estática y consagrada imagen de Sans Souci Palacio obstruyendo la trayectoria del Sans Souci hombre –uno entre los diversos líderes disidentes bossales provenientes del Congo– y su asesinato por Henri Christophe durante las rebeliones,[196] se contrapone la diversidad de sujetos-objetos políticos que descentraban los focos, estrategias y acciones de la revolución.

Como respuesta a la hegemónica representación del pasado glorioso de Santo Domingo como bastión de una significación histórica, se desvanecen las distinciones temporales y las rebeliones del siglo XVIII-XIX aparecen como trasfondo y proyección de una deplorable realidad presente en que Haití, como la nación más pobre del hemisferio occidental, continúa, después de más de doscientos años, siendo paralizada por la intervención de poderes extranjeros (Buck-Morss 137).

Como experiencia única con el pasado, la filosofía política revolucionaria que se descubre en Santo Domingo en el instante de las luchas por emancipación,

---

[196] En el capítulo "The Three Faces of Sans Souci. Glory and Silences in the Haitian Revolution", Trouillot introduce su argumento principal a través de la metafórica, concreta y ya tradicional diferencia entre conocimiento/desconocimiento del palacio/hombre Sans Souci: "Though he written record and the oral history transmitted by the local guides match quite closely on most substantial points, there is one topic of importance on which the peasants remain more evasive. If asked about the name of the palace, even a neophyte guide will reply, quite correctly, that 'sans sousi' means 'carefree' in Haitian (as 'sans souci' does in French) and that the words are commonly used to qualify someone who worries about little. Some may even add that the expression aptly describes the King himself, or at least the side of him that sought relaxation and the easy life of Sans Souci. Other may recall that, during Christophe's reign, the name of Sans Souci was extended to the town newly built around the palace, now a rural burg more often referred to as Milot. But few guides are prone to volunteer that 'Sans Souci' was also the name of a man and that this man was killed by Henry Christophe himself" (36-37).

"introducen un nuevo calendario" y corroboran que: "Los calendarios, pues, no miden el tiempo como relojes. Son monumentos de una consciencia de la historia de la que en Europa, desde hace cien años, no parece haber ya ni el rastro más silencioso" (Benjamin 49).

En oposición a un vivencia alienada del tiempo –de los "érase una vez" del historicismo–, Walter Benjamin desarticula la noción del pasado "como conocimiento de lo que verdaderamente ha sido" para afirmar una tradición de los oprimidos que, como contracara del conformismo, se inspira en el odio y en la voluntad de sacrificio de clase –que se nutre de la imagen de los antepasados esclavizados y no del ideal de los nietos liberados (41-47).

Además de dialogar con la idea de que "el sujeto del conocimiento histórico es la misma clase oprimida que lucha" (47), el proceso de composición de *El reino de este mundo* habla de cómo "los míseros cincuenta mil años del *homo sapiens*", "representan, en comparación con la historia de la vida orgánica sobre la tierra, algo así como dos segundos al término de un día de veinticuatro horas" y de como "toda la historia de la humanidad civilizada, puesta en esta escala, llenaría un quinto del último segundo de la última hora" (Benjamin 52).

Desde esta perspectiva, si el tiempo-ahora idealizado por Benjamin resume en descomunal abreviación la historia de toda humanidad –lo que "coincide rigurosamente con la figura que hace la historia de la humanidad en el universo" (52) –, una aproximación a la vida de las cosas parecía, a diferencia, acortar estas distancias.

Con la ayuda de los objetos no-humanos, cuando "todos los árboles se acostaron, de copa al sur, sacando sus raíces de la tierra y durante toda la noche, el mar, hecho lluvia, dejó rastros de sal en los flancos de las montañas" (119), el

desenlace de *El reino de este mundo* repetía el chance revolucionario confirmando la conjetura de que "no hay un instante que no traiga consigo *su chance* revolucionaria –sólo que ésta tiene que ser defendida como una [*chance*] específica, a saber, como *chance* de una solución enteramente nueva, prescrita por una tarea enteramente nueva"[197] (Oyarzún Robles 52).

Desaparecido Ti Noel y su casaca verde con puños de encaje salmón, nadie más supo de su cuerpo, salvo "un buitre mojado aprovechador de toda muerte", "que esperó el sol con las alas abiertas: cruz de plumas que acabó por plegarse y hundir el vuelo en las espesuras de Bois Caimán" (119).

Muerto el hombre y sus códigos ideológicos, "el gran viento verde surgido del Océano" que caía sobre la llanura del Norte "con un bramido inmenso" diseminaba la lección de todos los objetos-sujetos durante sus anónimos pasajes por el reino de este mundo.

Al romper la construcción de la historia como objeto de un "tiempo homogéneo y vacío", interceder la marcha lineal hacia el progreso y resaltar la vigencia de aquel "pletórico tiempo-ahora" (Benjamin 48), las luchas por libertad en *El reino de este mundo* escenifican la alta relevancia –literaria, histórica, mítica y epistemológica– de creativas respuestas emancipadoras a toda desigualdad y forma de opresión.

---

[197] Oyarzún Robles explica que: "En la representación de la sociedad sin clases, Marx ha secularizado la representación del tiempo mesiánico. Y es bueno que haya sido así. La desgracia empieza cuando la socialdemocracia elevó esta representación a 'ideal'. El ideal fue definido en la doctrina neokantiana como una 'tarea infinita'. Y esta doctrina fue la filosofía de escuela del partido socialdemócrata –de Schmidt y Stadler a Natorp y Vorländer–. Una vez definida la sociedad sin clases como tarea infinita, se transformó el tiempo vacío y homogéneo, por así decir, en un vestíbulo, en el cual se podía esperar con más o menos serenidad el arribo de la situación revolucionaria" (52). Después de mencionar el fragmento que citamos arriba, expone, a modo de conclusión: "Para el pensador revolucionario, la chance revolucionaria peculiar de cada instante histórico resulta de una situación política dada. Pero no resulta menos para él en virtud del poder que en este instante tiene como clave (*Schlüsselgewalt*) para abrir un recinto del pretérito completamente determinado y clausurado hasta entonces. El ingreso en este recinto coincide estrictamente con la acción política; y es a través de él que ésta, por aniquiladora que sea, se da a conocer como messiánica (Cf., más adelante, en los 'Apuntes sobre el concepto de historia', el texto encabezado con XVIIa)" (52, nota del autor).

Bibliografía

Corpus

Andrade, Mário de. *A lição do amigo: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. Impreso.

---. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974. Impreso.

---. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo, Martins; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1975. Impreso.

---. *Dicionário musical brasileiro*. Oneyda Alvarenga y Flávia Camargo, eds. São Paulo: Itatiaia, 1989. Impreso.

---. *Ensaio sobre a música brasileira*, 3ª edición. São Paulo: Martins, 1972. Impreso.

---. *Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T&A Queiroz Editor, 1983. Impreso.

---. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, 1ª edición. Telê Porto Ancona Lopez, ed. São Paulo: Arquivos, 1988. Impreso.

---. *Música de feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Martins, 1963.

---. "O artista e o artesão". *O baile das Quatro Artes*. São Paulo: Martins, 1963. 10-36. Impreso.

---. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972. Impreso.

---. *O turista aprendiz*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico Nacional, 2015. Impreso.

---. *Poesias completas* I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. Impreso.

---. *Sejamos todos musicais. As crônicas de Mário de Andrade na 3ª fase da Revista do Brasil*. Francini Venâncio de Oliveira, pról. y ed. São Paulo: Alameda, 2013. Impreso.

Carpentier, Alejo. "América Latina en la confluencia de sus coordenadas históricas y su repercusión en la música". En *América latina en su música*, 9ª edición. Isabel Aretz comp. Ciudad de México: Siglo XXI, 2004.

---. "Confesiones sencillas de un escritor barroco". En *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Salvador Arias, comp. La Habana: Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1977. Impreso.

---. *Crónicas* II. La Habana: Arte y literatura, 1985. Impreso.

---. *El reino de este mundo*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1983. Impreso.

---. *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Corregidor, 2007. Impreso.

---. "Habla Alejo Carpentier". En *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Salvador Arias, comp. La Habana: Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1977. Impreso.

---. *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 2004. Impreso.

---. *Music in Cuba*. Alan West-Durán, trad. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. Impreso.

---. *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca, 1967. Impreso.

Referencias críticas

Alvarenga, Oneyda. "Explicação". En *Ensaio sobre a música brasileira*, 3ª edición. Por Mário de Andrade. São Paulo: Martins, 1972. 155-161. Impreso.

---. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

Amin, Samir. "Introducción a Frantz Fanon en África y Asia". En *Piel Negra, Máscaras Blancas*. Por Frantz Fanon. Madrid: Akal, 2009. 5-28. Impreso.

Andrade, Oswald de. *Escritos antropófagos*. Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar, comps. y trads. Buenos Aires: Corregidor, 2001. Impreso.

Birkenmaier, Anke. *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2006. Impreso.

Bolle, Willi. "A cidade sem nenhum Caráter. Leituras da *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade". *Espaço & Debates* 9 (1989): 14-27. Impreso.

---. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000. Impreso.

Brennan, Timothy. Introducción. "Introduction to the English Edition". *Music in Cuba*. Por Alejo Carpentier. Alan West-Durán, trad. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. 1-53. Impreso.

Cândido, Antônio. *Introducción a la literatura de Brasil*. Caracas: Monte Ávila, 1968. Impreso.

---. "A vida ao rés do chão". *Para gostar de ler*. São Paulo: Ática, 2003. 89-99. Impreso.

Chiampi, Irlemar. *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1983. Impreso.

De la Campa, Román. *Latin Americanism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. Impreso.

---. "Magical Realism and World Literature: A Genre for the Times?". *Revista canadiense de estudios hispánicos*. 23.2 (1999): 205-220. Impreso.

González Echevarría, Roberto. *El peregrino en su patria*. Madrid: Gredos, 2004. Impreso.

---. *Alejo Carpentier: The Pilgrims at home*. New York: Cornell University Press, 1977. Impreso.

Guillén, Nicolás. *Sóngoro cosongo y otros poemas*. Madrid: Alianza, 1981. Impreso.

Gutiérrez Girardot, Rafael. "La lección política de Alejo Carpentier". En *Nuevas lecturas de Alejo Carpentier*. Alexis Márquez Rodríguez, comp. y pról. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación Universidad Central de Venezuela, 2004. 13-21. Impreso.

Lafetá, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas cidades, 2000. Impreso.

---. *Literatura comentada. Mário de Andrade*. São Paulo: Nova cultural, 1990. Impreso.

Lira, José Tavares Correia de. "O estranho patrimonial: Mário de Andrade e o (des)Brasil". En *O turista aprendiz*. Por Mário de Andrade. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico Nacional, 2015. Impreso.

Lopez, Telê Ancona y Tatiana Longo Figueiredo. "Por esse mundo de páginas". En *O turista aprendiz*. Por Mário de Andrade. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico Nacional, 2015. Impreso.

Matos, Cláudia de Neiva. *Ensaio sobre a música brasileira*, 3ª edición. Por Mário de Andrade. São Paulo: Villa Rica, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972. Rio Grande do Sul: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Web. 10 jun. 2018. <http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf.>

Martin, Claire Emilie. *Alejo Carpentier y las crónicas de las Indias: Orígenes de una escritura americana*, 1ª edición. Hanover: Ediciones del Norte, 1995. Impreso.

Miampika, Landry-Wilfrid. *Transculturación y poscolonialismo en el Caribe. Versiones y suberversiones de Alejo Carpentier*. Madrid: Verbum, 2005. Impreso.

Oliveira, Cristiano Mello de. “Considerações sobre a construção intelectual de Mário de Andrade: O turista aprendiz”. Tesis. *Universidade Federal de Santa Catarina*, 2011. Web. 15 jun. 2018. <http://www.repositorio.ufsc.br/handle/123456789/99260>

Oliveira, Francini Venâncio de. Introdução. En *Sejamos todos musicais. As crônicas de Mário de Andrade na 3ª fase da Revista do Brasil*. São Paulo: Alameda, 2013. Impreso.

Ospovat, Lev. “El hombre y la historia”. En *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Salvador Arias, comp. La Habana: Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1977. 219-237. Impreso.

Padura Fuentes, Leonardo. *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.

Paes, José Paulo. “Cinco livros do Modernismo brasileiro”. *Estudos Avançados* 2.3 dic. (1998): 88-106. Web 8 jun. 2018. <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141988000300007&lng=pt&tlng=pt>

Ramos, María Elena. “Una aproximación a lo visual en la literatura de Alejo Carpentier”. En *Nuevas lecturas de Alejo Carpentier*. Alexis Márquez Rodríguez, comp. y pról. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades, Universidad Central de Venezuela, 2004. 259-281. Impreso.

Ribeiro, Darcy. “Limiar: Macunaíma”. En *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, 1ª edición. Por Mário de Andrade. Telê Porto Ancona Lopez, ed. São Paulo: Arquivos, 1988. Impreso.

---. “IV Los Antillanos”. En *Las Américas y la civilización: procesos de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos*. Caracas: Ayacucho, 1993. Impreso.

Rincón, Carlos. “La poética de lo real-maravilloso americano”. En *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Salvador Arias, comp. La Habana: Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1977. 123-177. Impreso.

Rodríguez Monegal, Emir. “Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*”. Iberoamericana 76-77 jul-dic (1971): 619-649. Impreso.

Taylor, Julie, y George Yúdice. “Mestizaje and the Inversion of Social Darwinism in Spanish American Fiction”. En Mario J. Valdes y Djelal Kadir, eds. *Literary Cultures of Latin America: A Comparative History. Volume III: Latin American Literary Culture: Subject to History*. New York: Oxford University Press, 2004. 310-320. Impreso.

Wisnik, José Miguel. “Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982. 129-191. Impreso.

---. “Notas sobre música y política en Brasil”. Mónica González García, trad. *Papel Máquina. Revista de*

Cultura ago (2010): 155-166. Impreso.

---. *O coro dos contrários*. *A música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas cidades, 1977. Impreso.

---. “Mário de Andrade a construção da cultura brasileira”. *Programa Intérpretes do Brasil no século XX*. Director. Milton Lahuerta. Presentación. José Miguel Wisnik. Web. 18 jun. 2018.

<http://www.institutocpfl.org.br/play/mario-de-andrade-e-a-construcao-da-cultura-brasileira-jose-miguel-wisnik/>

Zambrana de Sánchez, Heida. *El reino de este mundo: Correlaciones histórico-literarias*, 1ª edición. Río Piedras: Edil, 1992. Impreso.

Teoría-crítica

Adorno, Theodor. "El ensayo como forma". *Notas de literatura*. Manuel Sacristán, trad. Barcelona: Ariel, 1962. 11-36. Impreso.

Acosta, Leonardo. *Música y descolonización*. La Habana: Arte y literatura, 1982. Impreso.

---. *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 2004. Impreso.

Alén Rodríguez, Olavo. *Géneros musicales de Cuba. De lo afrocubano a la salsa*. San Juan: Cubanacán, 1992. Impreso.

Amora, Antônio Soares. *Historia da literatura brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1967. Impreso.

Andrade, Oswald de. "Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil". Raquel R. de Souza, hipertextos. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*, 3ª edición. Gilberto Mendonça Teles, comp. Petrópolis: Vozes, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976. Web. 8 jun. 2018. <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>

---. *Música cubana del areyto a la nueva trova*. Miami: Universal, 1993. Impreso.

Barthes, Roland. *Mitologías*, 12ª edición. Hector Schmucler, trad. Ciudad de México: Siglo XXI, 1999. Impreso.

Bastides, Roger. *Las Américas negras*. Madrid: Alianza, 1969. Impreso.

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. San Juan: Plaza Mayor, 2010. Impreso.

Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Pablo Oyarzún Robles trad. y ed. Santiago de Chile: Lom, 2009.

---. "Sobre algunos temas en Baudelaire". En *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Jesús Aguirre, trad. y pról. Madrid: Taurus, 1972. 123-170. Impreso.

---. "Sobre el concepto de historia". En *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Oyarzún Robles, trad. y ed. Santiago: Lom, 2009. 37-84. Impreso.

Bhabha, Homi K. "El entre-medio de la cultura". *Cuestiones de identidad cultural*. Stuart Hall y Paul du Gay, comps. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. 94-106. Impreso.

---. "Introducción: Narrar la nación". Introducción. *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010. 11-21. Impreso.

Bosi, Alfredo. *Historia concisa de la literatura brasileña*, 5ª edición. São Paulo: Cultrix, 2006. Impreso.

Brouwer, Leo. *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Letras Cubanas, 1989. Impreso.

Buck-Morss, Susan. *Hegel, Haiti, and the Universal History*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009. Impreso.

Cabrera, Lydia. *El Monte*. La Habana: Letras Cubanas, 2009. Impreso.

Castro, Eduardo Viveiros de. "A imanência do inimigo". *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. 265-294. Impreso.

---. *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015. Impreso.

Cedeño Pineda, Reinaldo y Michel Damián Suárez. *Son de la Loma. Los dioses de la música cantan en Santiago de Cuba*. La Habana: Andante, 2001. Impreso.

Chakrabarty, Dipesh. "La provincialización de Europa en la era de la globalización". Prefacio. University of Chicago, 2007. Web. 18 jun. 2018. <www.ddooss.org/articulos/textos/Dipesh_Chakrabarty.htm>

---. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000. Impreso.

Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1992. Impreso.

Chatterjee, Partha. *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Rosa Vera y Raúl Hernández Asensio, trads. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008. Impreso.

Clark, Suzannah y Alexander Rehding, eds. *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2001. Impreso.

Cole, Hubert. *Christophe, King of Haiti*. New York: The Viking Press, 1967. Impreso.

Danovan, Frank. *Historia de la brujería*. Madrid: Alianza, 1978. Impreso.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Diferencia y repetición*, 1ª edición. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece trads. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

---. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 6ª edición. José Vázquez Pérez y Umberlina Larraceleta, trads.Valencia: Pre-Textos, 2004. Impreso.

---. "¿Qué es el barroco". En *El pliegue: Leibniz y el barroco*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Descartes, René. "Discurso do método para bem conduzir a própria razão e procurar a verdade nas ciências". *Obras escolhidas*, 2ª edición. Jacob Guinsburg y Bento Prado Jr. trads. São Paulo: Difel, 1973. Impreso.

Descola, Philippe. *Beyond nature and culture*. London: The University of Chicago Press, 2013. Impreso.

Díaz Ayala, Cristóbal. *Cuando salí de La Habana. 1898-1997: Cien años de música cubana por el mundo*. San Juan: Centenario, 1999. Impreso.

Dorsainvil, J.C. *Manuel D'Histoire D' Haïti.* Port-au-Prince: Ediciones Henri Deschamps, 1958. Impreso.

Duchesne Winter, Juan. *Caribe, Caribana: cosmografias literarias*. San Juan: Callejón, 2015. Impreso.

Esquenazi Pérez, Martha. *Del areíto y otros sones*. La Habana: Letras cubanas, 2001. Impreso.

Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Julieta Campos, trad. Rosario: Fondo de Cultura Económica. 2007. Impreso.

Foucault, Michel. "De los espacios otros". Pablo Blitstein y Tadeo Lima, trads. *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 oct. (1984): 46-49. Impreso.

---. *Las palabras y las cosas*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2010. Impreso.

Frazer, James. *La rama dorada: Magia y religión*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995. Impreso.

Glissant, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: EDUFJF, 2005. Impreso.

---. *Tratado del todo-mundo*, 1ª edición. María Teresa Gallego Urrutia, trad. Barcelona: El cobre, 2006. Impreso.

Habermas, Jürgen. *Identidades nacionales y postnacionales*. Manuel Jiménez Redondo, trad. Madrid: Tecnos, 2007. Impreso.

Harman, Graham. "Zero-Person and the Psyche". En David Skrbina, ed. *Mind that Abides: Pansychism in the New Millenium*. Amsterdam: Benjamins, 2009.

Hernández Balaguer, Pablo. *El más antiguo documento de la música cubana*. La Habana: Letras cubanas, 1986. Impreso.

Ibarra, Jorge. "Cultura nacional y nacional-popular en las primeras décadas de vida Republicana". En *Ensayo cubano del siglo XX*. Rafael Hernández y Rafael Rojas, comps. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 420-430. Impreso.

Jackson, Rosemay. *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1981.

Jakobson, Roman. "El folklore como forma específica de creación". En *Ensayos de poética*. Juan Almela, trad. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1977. 7-22. Impreso.

Lévi-Strauss, Claude. *Mito y significado*, 3ª edición. Héctor Arruabarrena, trad. y pról. Madrid: Alianza, 2012. Impreso

---. *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*. Juan Almela, trad. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1968. Impreso.

León, Angeliers. *Música folklórica cubana*. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1964. Impreso.

Linares, María Teresa. *La música y el pueblo*. La Habana: Pueblo y Educación, 1979. Impreso.

Linares, María Teresa y Faustino Núñez. *La música entre Cuba y España*. Madrid: Fundación Autor, 1998. Impreso.

Lopes, Nei. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. Impreso.

Mariz, Vasco. *História da música no Brasil*, 2ª edición. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. Impreso.

Martí, José. *Obras completas, XVIII*. La Habana: Editora Nacional, 1963. Impreso.

Mircea, Eliade. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963. Impreso.

Martínez Heredia, Fernando. Prólogo. *Los independientes de color*. *Historia del Partido Independiente de Color*. Por Serafín Portuondo Linares. La Habana: Caminos, 2002. 1-20. Impreso.

Mintz, Sidney W. y Richard Price. *O Nascimento da cultura afroamericana. Uma perspectiva antropológica*. Vera Ribeiro, trad. Rio de Janeiro: Pallas, Universidade Cândido Mendes, 2003. Impreso.

Moreno, Jairo. *Syncopated Modernities: Musical Latinoamericanisms in the US, 1978-2008*. Chicago: University of Chicago Press (en prensa).

Moya, Fernanda Nunes. "Os escritos sobre música de Mário de Andrade: Em defesa do nacionalismo musical e da criação da Discoteca Pública Municipal de São Paulo". *Outros Tempos* (2011): 189-206. Web. 18 jun. 2018. <http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/article/view/76/62>

Napolitano, Marcos. *A síncope das idéias: A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseru Abramo, 2007. Impreso.

Orejuela Martínez, Adriana. *El son no se fue de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 2006. Impreso.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayucucho, 1978. Impreso.

---. *La africanía de la música folklórica en Cuba*. La Habana: Letras cubanas, 1993. Impreso.

Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006. Impreso.

Oyarzún Robles, Pablo. Introducción. "Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad". En *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Por Walter Benjamin. Oyarzún trad. y ed. Santiago de Chile: Lom, 2009.7-36. Impreso.

Pattee, Ricardo. *Haití, Pueblo Afroantillano*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1956. Impreso.

Prieto Samsonov, Dimitri. *Transdominación en Haití (1791-1804). Una mirada libertaria a la primera revolución social victoriosa en Las Américas*, 1ª edición. La Habana: Ciencias Sociales, Pinos Nuevos, 2010. Impreso.

Quintero Rivera, Ángel G. *Cuerpo y cultura: las músicas «mulatas» y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2009. Impreso.

Rabasa, José. "Intencionalidad, invención y reducción al absurdo en la invención de América". *Nuevo Mundo, Mundos nuevos*. Colloques 2 jun 2012. Web. 18 de jun. 2018.
<https://journals.openedition.org/nuevomundo/63440>

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998. Impreso.

---. *Transculturación narrativa en América Latina*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1985. Impreso.

Rancière, Jacques. *La política de la literatura*. Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo, trads. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011. Impreso.

Rotker, Susana. *La invención de la crónica*.Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005. Impreso.

Saraiva, Arnaldo. "O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português". *Carta a José Osório de Oliveira*. En Marcos Antônio Moraes. *Orgulho de jamais aconselhar: a espistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Fapesp, 2007. Impreso.

Souza, Carla Delgado de. "Mário de Andrade: Turista aprendiz da musicalidade brasileira". *Revista de Antropologia* 10.2 dic. 2009. Web. 18 jun. 2018. <http://www.dx.doi.org/10.5380/cam.v10i2.15616>

Tinhorão, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990. Impreso.

Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 1995. Impreso.

Wade, Peter. "Introduction". *Music, Race, & Nation. Música Tropical in Colombia*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.1-29. Impreso.

Williams, Raymond. *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Horacio Pons, trad., Tony Pinkney, comp. Buenos Aires: Manantial, 1989. Impreso.

---. *Marxismo y literatura*. Guillermo David, trad. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009. Impreso.

"The Press and Popular Culture: An Historical Perspective". En *Newspaper History*: *From the 17th Century to the Present Day*, Curran Boyce y Wingate, eds. London: Constable, 1978. 82-97 Impreso.

Miscelánea

Araújo, Gabriela Monteiro. "Relações de poder e a resiliência das feministas rurais no Nordeste". *18º Encontro Nacional da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre a Mulher e Relações de Gênero*. Recife, 24-25 nov. 2014. Web. 15 jun. 2018. <http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/18redor/18redor/paper/viewFile/1022/886.>

Barbosa, Maria Ignez. “Convertida ao modernismo”. 30 may. 2010. Web. 18 jun. 2018. <http://www.mariaignezbarbosa.com/asp/listagemDet.asp?idsecao=1&idveiculo=3&p=16>

Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Esther Benítez., trad. Madrid: Alianza, 2013.

“Cicero Dias”. *Enciclopédia Itaú Cultural*. Enciclopedia Itaú Cultural. 10 feb. 2017. Web. 15 jun. 2018. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1787/cicero-dias>

Diccionario de la Real Academia Española. Web. 18 jun. 2018. <http://dle.rae.es/?w=diccionario>

Diccionário online Caldas Aulete. Dicionário Caldas Aulete. Web. 18 jun. 2018. <http://www.aulete.com.br.>

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Web. 5 jun. 2018 <http://www.priberam.pt/dlpo/?>

“Graça Aranha”. *Interstitutional Center for Computational Linguistics*. Web. 18 jun. 2018. < http://www.nilc.icmc.usp.br/nilc/literatura/gra.aaranha.htm>

H.Shimabukuro, Elizabete et al., eds. *Catálogo da Sociedade de Etnografia e Folclore. Discoteca Oneyda Alvarenga. Centro Cultural de São Paulo*. Centro Cultural São Paulo. 2001. Web. 18 jun. 2018. <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/sef.pdf>

Leymarie, Isabelle. *Del tango al reggae. Músicas negras de América Latina y del Caribe*. Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, 2015. Impreso.

Lucato, Marco. “Himnos Nacionales”. Aula VI (1994). 229-242. Web 18 jun. 2018. <www.gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/69145/1/Himnos_nacionales.pdf.>

Moraes de Lima, Charles. “Catira ou cateretê”. *Instituto Histórico IMPHIC – Betim*. 14 ene. 2009. Web. 18 jun. 2018. <www.imphic.ning.com/group/patrimonioimaterial/forum/topics/catira-ou-caterete>

Moreau de Saint-Méry, Louis-Elie. *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de L'Isle Saint-Dominigue*. Paris: Societé de l'historie des colonies francaises, Librairie Lorose, 1958. Impreso.

Muzzi, Eliana. "Cidades históricas brasileiras". Web. 18 jun. 2018 <http://www.cidadeshistoricas.art.br/caravana-de-escritores-modernistas-em-minas-gerais/#conteudo.>

"Nordeste é a região mais pobre do Brasil, diz IBGE". *Agência Brasil* [Brasil]. 18 dic. 2008. Web. 18 jun. 2018. <http://www2.sidneyrezende.com/noticia/25451+nordeste+e+a+regiao+mais+pobre+do+brasil+diz+ibge>

Pontes, Renata. Reseña. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário. Cor e raça na sociabilidade brasileira*. Por Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Claro Enigma, 2012. *Revista Chilena de Literatura* 88 dic (2014): 340-344.

"Río Artibonito". En *EcuRed. Conocimiento con todos y para todos*. Web. 18 jun. 2018 <www.ecured.cu/R%C3%ADo_Artibonito>

Rodrigues, José Barbosa. *Poranduba Amazonense ou Kochiyma-Uara Porandub*. Rio de Janeiro: Typ de G.Leuzinger & Filhos. 1890. Web. 18 jun 2018. <http://www.etnolinguistica.org/biblio:rodrigues-1890-poranduba>

Tzara, Tristan. "Primer Manifiesto Dada". *Taringa!* 11 abr. 2014. Web. 2 jun. 2018. <http://www.taringa.net/posts/arte/18250640/Primer-Manifiesto-Dada-1918.html>

Venéreo, Zobeyda Ramos y Laura Vilar Álvarez. "Tambores radá". *Instrumentos de la Música Folklórica-Popular de Cuba. Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana*. La Habana: Ciencias Sociales, 1997. 269-281. Impreso.