

**BERNAT GARÍ BARCELÓ**

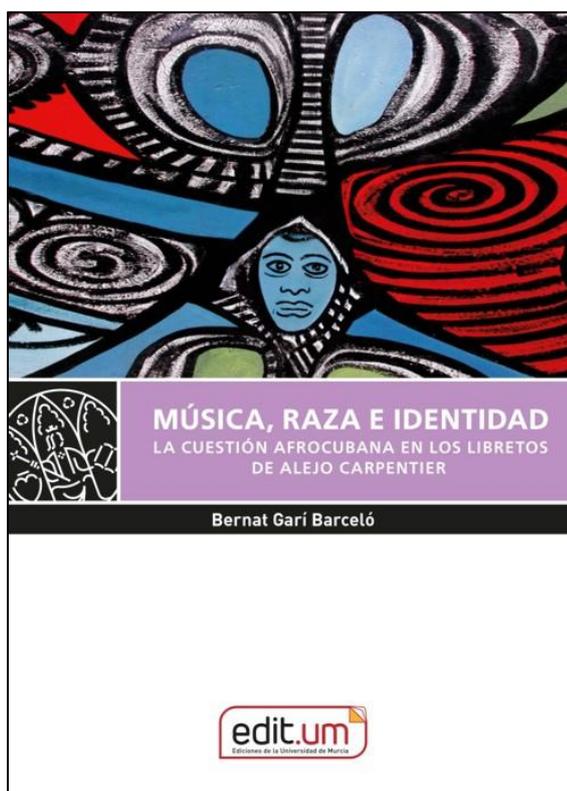
**Música, raza e identidad: La cuestión afrocubana en los libretos de Alejo Carpentier**

Murcia: EDITUM, 2023.

**MARÍA ISABEL CUENA CARO-PATÓN**

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Señala Bernat Garí Barceló que “[m]ucho antes de convertirse en el escritor que todos conocemos y de labrarse un nombre entre las figuras más saludadas de la literatura latinoamericana, Alejo Carpentier se imaginó a sí mismo de otra manera” (2023: 11). La concepción barroca del lenguaje que inscribe las novelas de ese Carpentier que “todos conocemos” fía su confianza en una relación inequívoca entre la realidad y las palabras. Pero esta fe nace de un movimiento en la dirección opuesta: su narrativa late en la conciencia de que el idioma, la ley lingüística heredada y codificada, no significa para todos. Así, el referencialismo extremo que confía en la existencia de algo externo al decir, una realidad que preexiste a la palabra y en la cual ésta ve colmado su aporte semántico, asume, en consecuencia, que el lenguaje transmite de manera insuficiente los significados desconocidos; o, mejor dicho: no los transmite. En *Tientos y diferencias*,



Carpentier afirma: “la palabra *palmera* basta para definir, pintar, mostrar, la palmera. Pero la palabra *ceiba* [...] no basta para que las gentes de otras latitudes vean el aspecto de columna rostral de este árbol gigantesco” (1974: 35). Es decir: si la realidad constituye la sustantividad del habla, las palabras no son más que cáscaras huecas para quienes no conocen de antemano aquello que éstas refieren. Frente a una conciencia esencialista cuyo fruto es una prosa barroca que busca ensanchar y reconstruir el lenguaje heredado, atravesarlo de una materia cuya inscripción lingüística históricamente ha sido esquiva, Carpentier tiente con anterioridad la posibilidad de otro “barroco”, alentado por el mismo impulso, pero pisando un terreno distinto. La obra de Bernat Garí Barceló, *Música, raza e identidad. La cuestión afrocubana en los libretos de Alejo Carpentier*, es el rastreo de ese camino.

Expone Garí que antes de alumbrar la forma novelesca de un barroquismo deudor de la mencionada conciencia referencialista, Carpentier escribe bajo el signo de un barroco hecho de pliegues, a través de caminos que se encuentran y se superponen: es el de un lenguaje experimental, que se sitúa en los límites de la palabra; un lenguaje elaborado a partir de la experimentación con códigos en los aledaños del habla, los códigos de la música, el gesto y la danza. Es el barroco de un trabajo de juventud, que inscribe un juego musical “cruzado de interrogaciones” (Garí, 2023: 15), interrogaciones que, como señala el título de la obra, se vuelcan sobre las ideas de música, raza e identidad. ¿Cómo representar América Latina, cuando para ello sólo se cuenta con un lenguaje mestizo, forjado desde la dominación de un sustrato que ha sido maleado —y maltratado— por los términos de sus colonizadores? Únicamente desde la conciencia del límite, o por lo menos del problema: a través de un trabajo de apertura del lenguaje de la tradición. Si ésta es una constante en la trayectoria carpenteriana, aquí Garí Barceló trabaja sobre el modo en que se plasma en unos textos primeros y “al margen de todo”, como los nombra el preludio de la obra: son los textos del Carpentier libretista.

*Música, raza e identidad* se centra, pues, en esos libretos que el autor escribe entre 1927 y 1933, en colaboración con distintos nombres del panorama cubano y parisino. En ellos destaca un trabajo de imbricación de lo gestual y lo musical con lo textual, una imbricación de vocación aporética, cuyas “huellas musicales” (2023: 36) van dejando un trazado, el que Garí persigue: trazado que explora la función del folklore afrocubano en la construcción de la identidad caribeña. Como él mismo señala, esta exploración no conduce a una propuesta definitiva, sino que va fraguando un recorrido de posibilidades que problematizan, de manera distinta, la transmisión de sentido, la posibilidad de representar realmente la realidad del afrocubano. De este modo, el imperativo, tanto estético como político, de mostrar una realidad esquiva “sin injerencias ni simplificaciones” (2023: 82), que en las obras posteriores del cubano sigue el camino de un barroco referencial, recurre en sus libretos al ya mencionado encuentro entre códigos. Estos primeros textos de Carpentier se muestran, entonces, como un espacio de ecos, donde reverberan nociones que no dejarán de acompañarlo, así como sonidos en fuga. De las primeras destaca la suposición esencialista —y nunca problematizada—

de la identidad americana; de los segundos, el tanteo de un vaciado representativo de la palabra, fruto de una concepción *en fuga* del lenguaje, que es distinta de aquella referencialista que dominaría la obra principal de Carpentier, pero que es también próxima a ella en más de un sentido.

El libro estructura su exploración a través de un preludeo y cuatro capítulos. En el fragmento preliminar, Garí señala los que serán el objeto y el pulso de todo su recorrido. Si el primero son esos libretos "al margen", algunos de los cuales ni siquiera se encuentran hoy editados, la vocación del trabajo también es marginal: huir de la concepción canónica del periodo de libretista de Carpentier, periodo entendido tradicionalmente como el del momento de un "giro" de su poética, que elaboraría progresivamente un "contraprograma" frente una estética cercana a la del Grupo Minorista. Esta representación de la trayectoria carpenteriana, que piensa sus novelas posteriores como un punto de llegada, se encuentra marcada por la exploración del "fino hilo entre códigos" que, como bien señala Garí Barceló, sí parece permear el pensamiento y la trayectoria de Carpentier, pero no para corroborar en su movimiento la teleología que él mismo trató de sugerir. *Música, raza e identidad* se desvía del imperativo de la figura autorial, para pensar la experiencia intelectual del cubano en su labor como libretista de un modo distinto: en un conjunto de "pliegues que se superponen" (2023: 24), así como en la línea de "sus inesperadas continuidades" (2023: 24), para comprender de qué manera distintos temas esenciales en su recorrido se encuentran aquí conjugados, eso sí, con "desvíos, giros y fugas", puesto que todo ello resonará años más tarde en la concepción del barroco del Carpentier más conocido.

De este modo, el primer capítulo ("Alejo Carpentier: filiaciones y afiliaciones") se inicia con un movimiento que desmonta la ficción construida por el autor: señala significativamente el falseamiento de la partida de nacimiento de Carpentier, quien cambia, a conciencia, Suiza por Cuba. En este movimiento lee Garí Barceló una deriva del "esencialismo identitario" que permea toda la trayectoria del autor. Ello hace notar que los *barrocos* de Carpentier, tanto el de juventud como el de madurez, se construyen en una relación esquivada entre música y palabra que no es tal vez la esperada. Se impone, frente al "es" de la música, un "deber ser" (2023: 35), el dogmatismo estructural del cual, vinculado a la "concepción clásica de la forma" de un Carpentier que recibe de joven una clásica formación musical, permea su comprensión del sujeto, de la identidad y del lenguaje, de un modo que no terminará de ser resquebrajado. Así, expone Garí, las distintas tentativas de sus libretos, y de sus novelas, mantienen "irresuelto en su base el problema que dice[n] resolver" (2023: 54), pues preservan intacta una concepción esencialista del sujeto que no reconoce, en consecuencia, el carácter performativo y por tanto construido de la identidad, desde instancias culturales.

Uno de los grandes aciertos de *Música, raza e identidad* es el de señalar los límites del camino del autor, sin dejar de mostrar por ello el valor de la trayectoria de sus primeros años. Así hace a lo largo de sus cuatro capítulos, que sintetizan las colaboraciones de Carpentier con distintos autores, en Cuba primero y luego en

París. El segundo capítulo (“Culturas bárbaras. El problema de la representación del afrocubano en los ballets de Amadeo Roldán y Alejo Carpentier”) explora la pelea por la representación del afrocubano en los primeros ballets que Carpentier escribe junto a Roldán (*La rebambaramba; El milagro de Anaquillé*). Este ejercicio de escritura se sitúa en la Cuba de principios del XX, en cuya ambientación Garí remeda con suma plasticidad y tino el gesto representativo de Walter Benjamin de *El París de Baudelaire*. Roldán y Carpentier exploran la posibilidad de un lenguaje fronterizo entre distintos códigos, para rescatar el acervo cultural afrocubano; su representación termina por resultar maniquea, pues, como señala con el autor, preserva intacta una idea esencialista de la raza, una comprensión del afrocubano volcada “hacia dentro”.

El viaje de Carpentier a París –huida de la dictadura de Machado en Cuba– conlleva un giro en su concepción, que ya se expresa ya en las primeras crónicas que escribe desde Francia. La representación del afrocubano, “siempre porosa y escurridiza” (2023: 106), es ahora menos maniquea. Tal como expone el tercer capítulo (“Un músico en París. El giro de Carpentier en las colaboraciones de Marius-François Gaillard y Alejandro García Caturla”), el autor elabora un lenguaje más propositivo. De este modo, las colaboraciones de Carpentier con Gaillard (las principales: *Yamba-Ó, La passion noire* y los *Poèmes des Antilles*) dan cuenta de un intento de abrir un umbral en la representación, y buscan elaborar un lenguaje que “no construye, que destruye, destituye, depone” (2023: 199), un lenguaje que deja progresivamente a la música la función de evocar a un otro inaprensible. Por otra parte, *Manita en el suelo*, teatro de títeres escrito juntamente con García Caturla, continúa esa exploración del sonido para cristalizar lo múltiple popular. Sin embargo, tal como ilustra Garí, en la elaboración de esta nueva poética, centrada en la mirada y en la escucha, así como en los mestizajes, sigue latente la idea de identidad, que se conserva intacta. Es de notar, por ejemplo, cómo el esencialismo persiste en la continuidad entre *ver* y *ser* sobre la que se establecen estas representaciones carpenterianas.

El contacto con Edgar Varèse se expone en el cuarto y último capítulo (“Música electrónica, ópera, ciencia ficción. La extraña colaboración entre Alejo Carpentier y Edgar Varèse”): es éste el proyecto más radical de Carpentier, donde el encuentro entre códigos -lenguaje y música- experimenta con los límites de la tonalidad y de la significación. Como ya sucede en algunos de los libretos anteriores de Carpentier, *The One All Alone* obliga al espectador a integrar en su recepción música y texto, para componer, él mismo, una unidad semiótica que la obra ofrece y niega, al modo de una cámara de ecos. De esta manera se abre, de nuevo, a una forma de representación que esquiva *dar ser*, o *dar un nombre*, para evocar al otro a través de los caminos de la música. Garí hace notar que es ésta la experiencia de juventud donde más radicalmente tensiona Carpentier los límites del lenguaje.

El proyecto con Varèse no llegó a ser representado. Cuando éste abandona París, en 1931, y se dirige a Estados Unidos, es notable el cansancio que Carpentier

arrastra por la escasa repercusión de sus libretos. Los lazos que había fraguado desde 1928 van deshaciéndose, y los vínculos intergeneracionales que tramaban la tradición de la ruptura que vio nacer sus obras músico-textuales desaparecen también: vive entonces un "proceso de nihilización" (2023: 198) que supondrá un giro en sus convicciones. De este modo abandona progresivamente la búsqueda de una expresión apofática, dogmatiza su idea de lenguaje y, si bien sigue tentando la ruptura, lo hace ahora desde la posición paradójica de un "realismo barroco, que ensancha la lengua española pero al precio de no romperla del todo" (2023: 197). En esta época, Carpentier se dedica a la radio y al cine con una intención "refuncionalizadora" que, señala Garí, aprendió de Varèse. Así termina su etapa como libretista.

El libro no se detiene aquí. Resalta cómo la desatención a la escritura de los libretos ha conducido, nuevamente, a creer el supuesto biográfico antes que al material bibliográfico, esto es, al Carpentier que afirma que su primera dedicación en esos años fue la lectura<sup>1</sup> antes que a los textos que en esos mismos años produjera. De este modo, la etapa de 1927 a 1933, se ha considerado como un "ciclo prenatal" que prepara la escritura del novelista, referencialista barroco. Leído el texto de Bernat Garí, *Música, raza e identidad*, la trayectoria carpentieriana queda, sin embargo, replanteada: aparece, entonces, en sus continuidades y desvíos y deja de mostrarse como marcada por ese silencio mistificado querido por Carpentier, en la línea de su partida de nacimiento falseada. El trabajo de libretista, que antecede a la escritura de novelas y ensayos, se revela entonces como en espacio de ecos, donde reverberan intuiciones y constantes, un espacio desde donde sus ideas se hacen más significativas: su teoría referencialista del lenguaje, su idea esencialista de la identidad, la pugna por la representación del acervo cultural afrocubano, quedan trabadas en la circularidad de un viaje "que no deja de oscilar a través de ese doble camino que sellará el empaque de su escritura: de la música a la palabra y de la palabra a la música" (2023: 202).

## BIBLIOGRAFÍA

Carpentier, Alejo (1974). *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca.

Garí Barceló, Bernat (2023). *Música, raza e identidad. La cuestión afrocubana en los libretos de Alejo Carpentier*. Murcia: EDITUM.

---

<sup>1</sup> "Por espacio de ocho años creo que no hice otra cosa que leer textos americanos", afirmaba Carpentier (en Garí, 2023: 201).