

# Del archivo a la invención del mito nacionalista en *La música en Cuba*: nuevas perspectivas en torno al criollismo en el siglo XIX cubano



Margarita Pearce

Universidad de La Laguna, Tenerife, España  
pearcemargarita@gmail.com

Recepción: abril 2024  
Aceptación: junio 2024

## Resumen

Sin dudas la influencia de la narrativa de Alejo Carpentier ha sido significativa en el contexto latinoamericano, así como su acción legitimadora en la creación de un tópico nacionalista en el siglo XIX en Cuba. Sin embargo, existen numerosos factores que contradicen la tesis carpenteriana como, por ejemplo, la propia complejidad de la sociedad cubana a mediados de siglo y, por tanto, la poca probabilidad de la formación de una nación homogénea y unificada en esta etapa, entre otras razones debido al problema de la colonización española, la permanencia de la esclavitud hasta 1886 y el proceso de criollización e integración de la población negra. El objetivo principal del presente trabajo es deconstruir el discurso sobre el canon del nacionalismo musical en la Cuba colonial cimentado sobre la agenda ideológica nacionalista/americanista de Carpentier en *La música en Cuba* (1988). Al mismo tiempo que se propone la pertinencia del término *criollo* o *criollista*, para el estudio de la actividad musical conexas a determinados circuitos relacionales y de membrecía localizados en la Cuba decimonónica. Para ello ha resultado pertinente el enfoque de “complejo de *performance*” que propone Alejandro Madrid (2012) para el estudio posnacional del nacionalismo musical.

**Palabras claves:** Alejo Carpentier, nacionalismo musical, siglo XIX, Cuba

## Do arquivo à invenção do mito nacionalista em *La música en Cuba*: novas perspectivas sobre o *criollismo* na Cuba do século XIX

### Resumo

Sem dúvida, a influência da narrativa de Alejo Carpentier foi significativa no contexto latino-americano, bem como sua ação legitimadora na criação de um tema nacionalista na Cuba do século XIX. No entanto, existem inúmeros fatores que contradizem a tese de Carpentier, como, por exemplo, a complexidade da sociedade cubana em meados do século e, portanto, a baixa probabilidade de formação de uma nação homogênea e unificada nesta fase, entre outras razões devido ao problema da colonização espanhola, à permanência da escravidão até 1886 e ao processo de criouliização e integração da população negra. O objetivo principal deste artigo é desconstruir o discurso sobre o cânone do nacionalismo musical na Cuba colonial a partir da agenda ideológica nacionalista/americanista de Carpentier em *La música en Cuba* (1988). Ao mesmo tempo, propõe-se a relevância do termo *criollo* ou *criollista* para o estudo da atividade musical relacionada com determinados circuitos relacionais e de pertença situados na Cuba do século XIX. Para o efeito, revela-se pertinente a abordagem do “complexo performativo” proposta por Alejandro Madrid (2012) para o estudo pós-nacional do nacionalismo musical.

**Palavras-chave:** Alejo Carpentier, nacionalismo musical, século XIX, Cuba

## From the Archive to the Invention of the Nationalist Myth in *La música en Cuba*: New Perspectives on *Criollismo* in 19th-Century Cuba

### Abstract

It is indubitable that the influence of Alejo Carpentier's narrative has been significant in the Latin American context, as well as his role in the legitimization of a nationalist cliché in nineteenth century Cuba. Nevertheless, numerous factors challenge the Carpenterian thesis. For instance, the complexity of Cuban society in the mid-century period, which made the formation of a unified nation unlikely. This was further compounded by the legacy of Spanish colonialism, the continued practice of slavery until 1886, and the process of creolisation and integration of the black population. The principal objective of this paper is to deconstruct the discourse on the canon of musical nationalism in colonial Cuba, with reference to Carpentier's nationalist/Americanist

ideological agenda in *La música en Cuba* (1988). At the same time, the relevance of the term *criollo* or *criollista* is proposed for the study of musical activity related to certain relational and membership circuits located in nineteenth-century Cuba. In this context, the “performance complex” approach proposed by Alejandro Madrid (2012) for the post-national study of musical nationalism has proven to be a valuable contribution.

**Keywords:** Alejo Carpentier, musical nationalism, 19th century, Cuba

## Introducción<sup>1</sup>

El pensamiento nacionalista ha sido una de las vertientes principales de la musicología en América Latina desde su surgimiento. Cuba, como es de suponer, no ha escapado de ello, especialmente durante las primeras décadas del siglo XX y con un mayor impulso tras el triunfo de la Revolución cubana en 1959. Ese ideario nacionalista y americanista muestra su imbricación con una postura ideológica y política marcada por las distintas etapas de lucha contra los poderes coloniales (España) y neocoloniales (Estados Unidos). En tal sentido, cabe señalar las palabras de Argeliers León en su intervención en la mesa redonda *Hacia la identidad del músico latinoamericano*, celebrada en Casa de las Américas, en 1977:

[...] una definición de la música de esta América, como un todo, es ya la afirmación de una realidad nacional. [...] implica que situemos esa música latinoamericana dentro del conjunto de acciones que conllevan a la verdadera liberación de una América que ha devenido dependiente de los amarres del imperialismo norteamericano (2011, p. 33).

Más adelante, León subraya la necesidad de vincular la teoría y la investigación en favor de resolver las carencias y problemas comunes de América Latina: “Se demanda pues, la estabilización de una teoría musicológica fundada en la praxis de la música latinoamericana, en la realidad histórica de nuestra América y éste será el instrumento conceptual para una crítica nuestra, para la música nuestra” (2011, p. 37). Con respecto al nacionalismo musical en América Latina, León defiende la necesidad de establecer “una periodicidad que sitúe las etapas sucesivas del

<sup>1</sup> Este artículo ha sido escrito a partir de las reflexiones y aportaciones que surgieron tras la realización del proyecto de investigación “Análisis crítico de las fuentes documentales relativas a los capítulos III, V y IX del libro *La Música en Cuba* de Alejo Carpentier”, ganador de la beca Razón de Ser 2013 de la Fundación Alejo Carpentier, bajo la tutoría de la Dra. Miriam Escudero. También se agradece al Proyecto MU-21-UP2021-030 70090264 vinculado a las Ayudas para la Recualificación del Sistema Universitario Español, 2021-2023, en la modalidad Margarita Salas, bajo la tutoría de Alejandro Vera.

independentismo estético, pasando por la presencia de un cosmopolitismo no menos colonial, y la búsqueda de un lenguaje nacional” (2011, p. 36). Esta herencia del discurso nacionalista como máxima unidad interpretativa queda plasmada en las palabras de Yareliz Domínguez, quien señala: “Los más notables logros de la musicología actual [cubana] son los que se introducen cada vez más en el estudio de los aspectos relacionados con nuestra identidad nacional” (2003, p. 66).

Podría entenderse, entonces, que esta agenda nacionalista constituye una forma de representación del nosotros y los otros; de modo que en ella se sintetizan las creencias y los criterios de identificación de la pertinencia (o no) de los miembros de un determinado grupo. De ahí que, como sostiene Hobsbawm, la ideología no es lo que se preserva en la memoria colectiva, sino lo que, desde la historia (de la música, en este caso) se “ha seleccionado, escrito, dibujado, popularizado e institucionalizado por aquellos cuya función era hacer precisamente esto” (2002, p. 20). Desde este punto de vista es innegable la influencia de la narrativa de Alejo Carpentier en el contexto latinoamericano, así como su acción legitimadora en cuanto a la creación de un tópico nacionalista en el siglo XIX cubano, que toma como principal referente los postulados enunciados en *La música en Cuba*.<sup>2</sup> La tesis carpenteriana defiende la existencia de un nacionalismo musical que se edifica desde la incipiente formación socio-musical del criollo a finales del siglo XVIII (Esteban Salas, Juan Paris, Antonio Raffelín y los músicos de la Catedral de La Habana) hasta su consolidación a mediados de la subsiguiente centuria con Manuel Saumell e Ignacio Cervantes.

Lo que resulta significativo y que ha llevado a la elaboración del presente trabajo es la reflexión en torno a por qué, tras más de setenta años de publicarse la primera edición de *La música en Cuba*, en 1946, por el Fondo de Cultura Económica de México, apenas se han escrito textos que deconstruyan o, al menos, se cuestionen la vigencia de un tópico nacionalista en la Cuba colonial en el siglo XIX, desde la perspectiva planteada por Carpentier. Un ejemplo parecido sucede con el texto de Eugenio Pereira Salas, publicado en 1941, *Los orígenes del arte musical en Chile*. En palabras de Alejandro Vera, una de las principales limitaciones que por años presentó la historiografía musical chilena es que asumió las palabras del historiador sin haberse cuestionado “su validez” (2006, p. 140). Según el autor, la visión de Pereira sobre la música colonial en Chile se debió al contexto histórico en el cual se desarrolló y, sobre todo, a la influencia del

<sup>2</sup> Acerca del proceso de publicación del libro y cuestiones en torno al quinto capítulo véase el texto “Estudio pragmático para una propuesta de revisión crítica de *La Música en Cuba*” (Pearce, 2022).

nacionalismo. Lo antes descrito podría ser trasladable al caso que aquí nos compete, entre otras razones, porque ambos textos son contemporáneos y, por referencias del propio Carpentier; al escribir su libro, es sabido que tenía conocimiento no solo de la historia de la música de Pereira, sino de otras escritas en América Latina (Guridi, 2013).

En tal sentido, cabe destacar la relevancia de otros trabajos antecedentes de esta investigación, puesto que han cuestionado, en cierta medida, la perspectiva tradicional y nacionalista de los estudios sobre música, nación e identidad cubana. Según Domínguez, en Carpentier el criterio de análisis del pasado histórico, especialmente en el siglo XIX, “se torna parcializada, pues los juicios que emite sobre los compositores de la época se limitan a enmarcarlos o no dentro del nacionalismo musical y en dependencia de ello, les otorga una mayor o menor importancia histórica” (2003, p. 43). Por su parte, Leonardo Acosta, en su *Otra visión de la música popular cubana* (2004), rechaza “una visión simplista de atribuir a unos pocos nombres o modalidades todos los lauros o aciertos, reduciendo la historia musical a una estereotipada enumeración de unas pocas figuras privilegiadas por ciertos escritores” (p. 18).

Un nuevo punto de vista con respecto a la música nacional en Cuba durante el siglo XIX se muestra en el libro sobre Nicolás Ruiz Espadero, de Cecilio Tiele (2007), en el cual se ofrece una mirada más abarcadora y flexible. Definir lo nacional como parte de la cultura española y, por ende, dentro de sus complejas relaciones coloniales con la Península, le permite al autor incluir a otras figuras, hechos y contextos, hasta ese momento suprimidos o marginados por la historia. Por otro lado, Danilo Orozco, en una entrevista llevada a cabo por Miviam Ruiz, realiza una fuerte crítica sobre la cual sostiene que es imprescindible estar al tanto de las discusiones actuales para poder insertarse en el panorama mundial “y a esto se añade el no poco anquilosamiento en el estudio y enfoque de la propia música cubana, frecuentemente apegada a lo establecido por años” (Ruiz, 2021, p. 11).

En palabras de Alejandro Madrid: “El caso de la musicología cubana es también paradigmático en cuanto a su obsesión por descubrir o reproducir la ‘auténtica’ identidad cubana tanto antes como después de la revolución castrista de 1959” (2010b, p. 22). Los argumentos de Madrid y los autores mencionados anteriormente ofrecen una perspectiva en la cual es necesario explorar. Es preciso aclarar que este interés no radica en menospreciar todas esas valiosas aportaciones que desde este campo se han realizado, tanto en Cuba como en América Latina. Todo lo contrario, el propósito es indagar, por un lado, en los elementos de la agenda

nacionalista/americanista de Carpentier reflejados en *La música en Cuba* y en los factores sociohistóricos que pudieron condicionar el discurso del autor; por otro, en aquellos aspectos que, bajo las nuevas investigaciones en los últimos años, permiten cuestionarse hoy en día la validez y vigencia de un nacionalismo musical en el siglo XIX cubano. Por último, se propone a debate, y como una primera hipótesis, la pertinencia de criollo o criollista, en tanto término operativo para el estudio de la actividad musical conexas a determinados circuitos relacionales y de membrecía localizados en la Cuba decimonónica.

Basado en lo que antecede, en este trabajo se intenta deconstruir el discurso sobre el canon del nacionalismo musical en la Cuba colonial cimentado sobre la agenda ideológica nacionalista/americanista de Carpentier en *La música en Cuba*. Para ello ha resultado pertinente el enfoque de “complejo de *performance*” que propone Alejandro Madrid (2012) para el estudio posnacional del nacionalismo musical. El autor aborda el estado trans-histórico del fenómeno musical a partir de factores que han moldeado el desarrollo de los circuitos, otorgándoles significado(s) cultural(es) y social(es) a la música en determinados momentos, los cuales se construyen en un espacio-tiempo posterior al que se producen las obras y al de su recepción inmediata. De ahí que se le otorga un mayor énfasis al proceso “por medio del cual los sonidos y sus productores adquieren significado a través del tiempo y en relación con circunstancias sociales y personales muy específicas” (Madrid, 2012, p. 164).

### **Datos, hechos e invención en la historia nacionalista de *La música en Cuba***

En *La música en Cuba* se intenta construir una especie de “comunidad imaginada” (Anderson, 1991) que no es solo cubana, sino latinoamericana. Esta es la razón por la cual se subrayan, en todo momento, los elementos que hacen de América una única (supra)nación. Ello condiciona en el discurso carpenteriano la selección y legitimación de ciertos personajes, obras y acontecimientos que unifican a determinado grupo y, a la vez, se excluyen e invisibilizan a otros que no cumplen esos requisitos. De ahí que se hace necesario analizar los recursos narrativos a partir de los cuales se crean esas imágenes que sostienen su agenda nacionalista, tal como se detalla a continuación (véase figura 1).



**Figura 1.** Estructura capitular relacionada con la formación del nacionalismo musical en los siglos XVIII y XIX en *La música en Cuba*. Gráfico de elaboración propia.

Al concluir el tercer capítulo, Carpentier sostiene que con Esteban Salas se evidencia la formación de rasgos criollos que luego se consolidan en la sociedad cubana. Esto se conecta con el capítulo siguiente sobre el salón y el teatro de finales del siglo XVIII. Acerca de ello el autor refiere que: “El criollo comenzaba a tener mayor conciencia de sus derechos” (Carpentier, 1988, p. 80) a partir del progresivo debilitamiento de las relaciones con la Península. Más adelante relata que “La toma de La Habana por los ingleses, en 1762, vino a poner de manifiesto esta incipiente cubanidad” (Carpentier, 1988, p. 81).

En el capítulo cinco, a partir de una supuesta conjura de los músicos de la Catedral de La Habana contra Juan Nepomuceno Goetz, presbítero y maestro de capilla de origen alemán, Carpentier desarrolla los rasgos socioculturales que caracterizan al criollo no solo en Cuba, sino en el continente americano. Acerca de ello el escritor señala: “La disputa Goetz-Gavira-Pagueras-Rensoli nos ofrece cuatro retratos típicos de músicos; cuatro retratos típicos de los maestros y ejecutantes que entonces había en América, y a los que debemos, en fin de cuentas, la formación de nuestra cultura musical” (1988, p. 98). Si bien la veracidad de tal conspiración queda en entredicho, lo que aquí nos compete es cómo es utilizada para tipificar al criollo, así como los inicios de la construcción de una identidad cubana.

En el sexto capítulo sobre la contradanza, Carpentier señala: “También los ‘negros franceses’ habrían de desempeñar un importantísimo papel en la formación de la música cubana –hecha de elementos heredados y transformados–” (1988, p. 117). Esto se conecta con el concepto de nacionalismo que, años más tarde, el autor expone en una entrevista publicada en la *Revista Mexicana de Cultura*, en 1974:

[...] el uso de un tema folklórico no basta para lograr una expresión nacional. Son los elementos de estilo (modos de ser ejecutada, instrumentos usados, inflexiones, texturas sonoras) los que confieren un carácter nacional a una música cualquiera [...] Lo que demuestra que en materia de nacionalismo las modalidades de la ejecución y, sobre todo –¡ante todo!–, el ritmo, constituyen los elementos primordiales [...] El nacionalismo ha de venirle al compositor de *adentro-afuera*. Ha de salirle por naturaleza propia, por idiosincrasia, por manera de sentir (Carpentier, 2012, p. 286).

Ese proceso de establecimiento de una identidad cubana se construye a partir de rasgos performáticos. De ahí que resulte conveniente el acercamiento a la propuesta de archivo/repertorio de Diana Taylor para acercarnos a esas (multi)dimensiones archivísticas que adquieren un rol esencial en la construcción del relato nacionalista carpenteriano, en una constante negociación entre lo “estático” (documento/música escrita) y lo efímero como “memoria corpórea” (interpretación) (2015, p. 56).

Para Carpentier la influencia de la ópera en el siglo XIX, como por ejemplo Bellini, Mercadante, Meyerbeer o Verdi significa un retroceso en “el gusto colectivo”, “barriando [con ello] a los compositores del XVIII, que tanto habían contribuido a formar la cultura musical del criollo” (1988, p. 152). Y prosigue: “Este amor por la ópera italiana determinó un proceso de regresión en la cultura musical del criollo. Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert [...] pasaron a ser ‘músicos difíciles’” (p. 153). De manera que “la verdadera gran música se hizo, por muchos años, en regalo de una minoría selecta” (ibid.), es decir, la heredera de los grandes cánones europeos del siglo XVIII.

En el discurso carpenteriano, la creación de esos rasgos identitarios musicales se produce desde diferentes factores interactuantes: 1) se enaltecen las cualidades sociales, culturales y musicales que caracterizan a esa cubanidad; 2) esos rasgos, al mismo tiempo, se integran en una cultura y (supra)nación americana o nación de naciones que lleva reiteradamente a Carpentier a defender una posición privilegiada de Cuba, utilizando para ello calificativos como “precursor/a”, “primero/a”, etc.; 3) la (auto)legitimación de esa identidad cubana/americana se produce a partir de una relación dialéctica de oposición y validación con respecto al otro: Europa. Por un lado, se niega y critica la influencia de la ópera italiana del siglo XIX y, por otro, se admite la importancia de los compositores clásicos del siglo XVIII en la “formación de la cultura musical del criollo”; y 4) se elude e invisibiliza la influencia española en la creación de esa música nacional.

Lo anterior coincide con las afirmaciones de Belén Vega, quien sostiene que entre las décadas del 30 y 40 se observa en Carpentier: “una posición contradictoria ante Europa que deriva de su propio origen y formación europeos” (2021, p. 280). Según Vega, en los escritos carpenterianos se reconoce la existencia de una Europa decadente; sin embargo, recurre constantemente a ella para comparar, validar e incluso legitimar las técnicas y formas que el músico latinoamericano necesita (p. 281).

Lo anterior podría explicarse a partir de las propuestas de Matthew Riley y Anthony Smith, quienes señalan que en la música culta un canon es aquel que constituye un repertorio de alto nivel de la música del pasado, especialmente la que se encuentra ajena al entretenimiento diario y la moda pasajera “que únicamente pretendían el mero consumo y beneficio económico. Se trataba de una música compuesta por los ‘grandes maestros’ del siglo XVIII y comienzos del XIX” (2021, p. 313). Como señalan estos autores, lo que complica el discurso nacionalista es que se reconocen aquellos músicos autóctonos que crean obras de calidad y prestigio similares a los “grandes maestros alemanes”. Más que nada para mostrar que su arte nacional es digno de ser reconocido universalmente. Ello explica en Carpentier la constante contradicción que existe en su concepción de la música nacionalista: heredera de lo negro, pero deudora de la forma y la técnica europea.

El capítulo sobre Manuel Saumell es uno de los más importantes en lo que al tema de nacionalismo respecta. En él sobresalen algunas cuestiones que son discutibles como, por ejemplo, la intencionalidad de crear una ópera nacional por parte de Saumell. Según Carpentier, esto se debe a un acontecimiento de origen amoroso entre el compositor y Dolores de SaintMaxent, cantante, perteneciente a una familia de la burguesía cubana. Esta situación conllevó a “acometer una gran empresa; algo capaz de coronarlo de laurel en presencia de toda la sociedad habanera; algo, en todo caso, que nadie había hecho en Cuba hasta entonces: escribir una ópera nacional” (1988, p. 167-168).

Aparte de esta visión romántica de Carpentier, no se ofrecen elementos suficientes que demuestren la intención creativa de Saumell de una ópera nacional, en 1839. Es más, si recurrimos a los debates en torno a los conceptos de nación y nacionalidad en esta primera mitad del siglo XIX, se evidencia una compleja diversidad entre las perspectivas, por ejemplo, de Francisco de Arango y Parreño que no concebía diferencias entre cubanos y españoles, o la de José Antonio Saco que limita su concepto de nacionalidad cubana a aquella que “representa nuestro antiguo origen, nuestra lengua,

nuestros usos y costumbres, y nuestras tradiciones. Todo esto constituye la actual nacionalidad que se llama cubana, porque se ha formado y arraigado en una isla que lleva el nombre de Cuba” (1859, pp. 419-420).

Esta idea sobre la creación de una ópera nacional por parte de Saumell queda aún más dispersa cuando Carpentier relata que debido al desengaño amoroso, tras romper con SaintMaxent, el compositor desiste de su empeño compositivo. “Cuando se piensa que Saumell fue el padre de la tendencia nacionalista en la música cubana, esta historia de una ópera frustrada resulta sumamente interesante. Su intento no tenía precedentes en todo el continente americano” (1988, p. 170). Este interés por situar a Cuba en un lugar destacado dentro de esa comunidad cultural e imaginada latinoamericana, provoca que Carpentier se “invente tradiciones”, “al crear un antiguo pasado más allá de la efectiva continuidad histórica, tanto mediante la semificción” (Hobsbawm, 2002, p. 13).

Con respecto a la importancia de las contradanzas se señala que con ellas se “trazó por vez primera el perfil exacto de lo criollo” (Carpentier, 1988, p. 178). “Gracias a [Saumell] se fijaron y pulieron los elementos constitutivos de una ‘cubanidad’, [...] Se pasaba del mero instinto rítmico a la conciencia de un estilo. Había nacido la idea del nacionalismo” (ibid.). Esa identidad, por ende, es entendida como los rasgos de carácter autóctono que están inmersos, sobre todo, en la música popular. En Carpentier dichos rasgos son esencialmente (rítmicos) de antecedente africano, matizados por la influencia de los maestros clásicos europeos del siglo XVIII. De modo que no se indica la existencia de una intencionalidad por parte del compositor y/o el público, ni de un vínculo ideológico o político, sino que es un componente cultural e idiosincrático que trasciende esas cuestiones (socio) contextuales.

El capítulo sobre Ignacio Cervantes es el último que aborda el nacionalismo en el siglo XIX. Las observaciones acerca del compositor son importantes para entender por qué se asume como nacionalista y por qué la música española no se considera dentro de esos estándares nacionales.

Cervantes era un músico de formación francesa. Poco tenía que ver con el siglo XIX español, lleno de compositores de música ligera, que escribían música seria de modo excepcional, cuando en realidad la zarzuela constituía su mundo verdadero. Todo lo contrario ocurría con Cervantes, cuyo mundo era el de la música seria (Carpentier, 1988, p. 196).

Estos prejuicios conllevan a menospreciar e invisibilizar las influencias que llegan desde la Península, no solo a través de la movilidad de los compositores, intérpretes, compañías de zarzuela y de ópera, sino también de la circulación de partituras. Siendo considerada como “música ligera” es de esperar que no fuese meritoria de pertenecer a esos factores que integran la música nacional cubana, más aún si se estaba luchando contra el colonialismo español. En Cervantes hay “continuidad de una tradición de raigambres clásicas, que es la del nacionalismo musical cubano en sus expresiones más estimables” (Carpentier, 1988, p. 202). Acerca de ello sostiene que este compositor constituye “uno de los primeros músicos de América en ver el nacionalismo como resultante de la idiosincrasia” (p. 202).

El autor afirma que en Cervantes se concreta “el final de una evolución musical de tipo nacionalista, que cierra su ciclo en el siglo pasado, sobre un género preciso [...] donde la cubanidad es pura emanación del individuo sometido a una peculiar formación ambiental” (Carpentier, 1988, p. 205). Carpentier sitúa esa identidad nacional como algo intrínsecamente ligado a la persona y condicionado por determinadas influencias. En otras palabras, compositores que en el siglo XIX trascienden la presión romántica, el virtuosismo, la ópera italiana o la “música ligera”, manteniendo una tradición clásica del siglo XVIII e insertando en sus obras elementos (rítmicos) de antecedente africano.

Los postulados de Malena Kuss sobre el nacionalismo musical clarifican ciertas cuestiones con respecto a algunos de los fallos en los que incurre Carpentier. La autora sostiene que el término ha sido utilizado de manera indiscriminada por la historiografía, aplicándose erróneamente como “sinónimo de todo tipo de identificación con una sustancia percibida como autóctona” (1998, p. 140), reduciéndose de este modo su complejidad. En su lugar, se propone su uso para determinadas obras que muestren una convergencia de “factores socioculturales, poéticos, estético-analíticos, y su recepción” (p. 133). Para Kuss, el nacionalismo es “esencialmente un fenómeno de intención” (p. 135). En esta misma línea resultan significativas las propuestas de Riley y Smith, quienes afirman que el nacionalismo se sostiene a partir de una especie de “contrato” que se establece entre la obra, el compositor y el público, el cual “entra en vigor en el curso de la historia” (2021, p. 34).

Algunas fuentes apuntan que Cervantes no era consciente de esa supuesta condición nacional en sus danzas. Según Gisela Hernández y Olga de Blanck estas creaciones apenas eran conocidas por el público de la época,

debido a que el compositor no les prestaba suficiente importancia, pues “entregaba sus manuscritos a los editores sin ponerlos en limpio, y lo que es más probable, sin tomarse el trabajo de revisar pruebas” (1959, p. 5). Acerca de ello, las autoras afirman que Cervantes menospreciaba sus danzas. Esto se infiere, ya que “pocas veces las interpretaba en público, y en las tertulias musicales prefería hacerlo cuando las sesiones terminaban y solo quedaban algunos amigos íntimos. Esto demuestra que el compositor carecía de la conciencia de su propio mérito” (p. 22).

Las razones expuestas manifiestan que el valor simbólico-nacional en estas obras es otorgado por las posteriores generaciones. De ahí que la nacionalización de las danzas de Cervantes forme parte de esos “cánones secundarios” y del “culto a los antepasados” que ya señalaba Ernest Renan (1882) y en fecha más reciente Riley y Smith (2021), para crear y legitimar esos mitos en torno a una historia nacionalista de la música en Cuba. Lo anterior se constata en las palabras de Hernández y de Blanck cuando refieren que estas danzas “pertenecen al patrimonio de la nación, y nos sirven a todos de afianzamiento si alguna vez los azares de la vida o los vaivenes de la cultura comprometen nuestra dignidad nacional” (1959, p. 23).

Ahora bien, si son significativas las pocas figuras ligadas al nacionalismo musical del XIX, de igual interés derivan las excluidas y criticadas por Carpentier. Un ejemplo de ello lo ofrecen sus comentarios acerca de Nicolás Ruiz Espadero y Gaspar Villate. Con respecto a este último, el autor sostiene que “sólo pertenece a Cuba por su nacionalidad, por sus contradanzas, por sus escasas melodías de inspiración criolla” (Carpentier, 1988, p. 240). Acerca de Espadero comenta que su caso “es sumamente significativo. Nos demuestra cuán peligrosa puede resultar, para un músico de América, una aceptación inconsiderada de tendencias europeas” (p. 191).

Rectificando la afirmación de Carpentier podría decirse que “lo peligroso” radica, más bien, en la discriminación de determinadas músicas y compositores, siguiendo una agenda ideológica. Como plantea Alejandro Madrid, el nacionalismo se convirtió en un neocolonialismo que excluyó todo aquello que no le era útil para su propósito (2010b, p. 228). De manera que Carpentier reduce la importancia de Espadero a un plano histórico, por el hecho de no reflejar los ritmos *africanoides* y, en su lugar, explotar los recursos heredados de las influencias europeas de su época que, paradójicamente, lo convierten en uno de los compositores más reconocidos en su tiempo, dentro y fuera de Cuba.

Retomando los conceptos antes expuestos, podría decirse que las obras de Villate y Espadero no quedaron en el olvido solo por las razones que Carpentier define, sino porque precisamente la historiografía legitimó por años ese “culto a los antepasados” que eran considerados nacionales como Saumell y Cervantes. Tal y como sostienen Riley y Smith, la creación de esos “cánones secundarios” en la música por parte de los nacionalistas requería de la construcción y conceptualización de un nacionalismo apoyado en el pasado (2021, p. 325). De manera que, aterrizando esto en *La música en Cuba*, el siglo XIX constituye esa “edad de oro de la cultura nacional” (ibid.) en la cual se establecen figuras (Saumell y Cervantes) que permiten reproducir y continuar ese legado.

### **Alejo Carpentier: del archivo a la comunidad imaginada (latino)americana**

Tras analizar los elementos narrativos que reflejan esa agenda nacionalista/americanista en el texto es preciso entender cómo se conciben esos conceptos de nación, identidad, cubanidad, así como las posibles influencias que pudieron condicionar el discurso musicológico carpenteriano. Recién publicada *La música en Cuba*, Edgardo Martín, miembro del Grupo de Renovación Musical y amigo de Carpentier, le envía el 6 de septiembre de 1946 una carta en la que comenta sus consideraciones sobre el libro.

Martín disiente acerca de otorgarle demasiada importancia a los elementos negros en la música cubana: “¿No se está cometiendo, con ello, un acto de discriminación racial, abundando demasiado a favor de uno de los dos lados de la cosa?” (Guridi, 2013, p. 95). Por otra parte, también subraya la ambigüedad del término nacionalismo “como meta a la que aspira la música en Cuba, al igual que en el resto del Continente” (p. 96). De ahí que proponga para una próxima edición diferenciar entre una “fase nacionalista” y un final ‘estado nacional’ o una última ‘calidad nacional’ de la música” (p. 96).

En este sentido, las respuestas de Carpentier a dichas observaciones son igual de interesantes, pues revelan algunas cuestiones que no están del todo explicadas en el libro. Por un lado, afirma que en lo popular los músicos negros fueron los “grandes y únicos” transformadores y creadores de ritmos, puesto que (para él) el guajiro<sup>3</sup> “nada nos ha aportado” (Guridi, 2013, p. 111).

<sup>3</sup> Guajiro, suele denominarse a los campesinos en Cuba. Aunque existen divergencias sobre el origen de la etimología de la palabra, según José Quiquín es de procedencia aborigen. La actividad de los

Según el autor: “la aportación negra. Sea directamente (afrocubanismo), sea por modalidades de interpretación, sea por estilización de elementos, no es invento mío. ES REALIDAD HISTÓRICA, apoyada en documentos” (pp. 111-112). Las contestaciones del autor de *La música en Cuba* esclarezcan por qué se invisibiliza la presencia española.

En este sentido, el archivo es entendido como el resultado de un proceso selectivo y ejercicio de poder en el que las fuentes de información (orales, escritas, performáticas, etc.) se convierten en ítems para ser registrados, conservados, consultados e interpretados. De ahí que la condición de autoridad y control que ejerce el archivo funciona para validar esa “realidad histórica” con letras mayúsculas que sugiere una verdad *quasi* absoluta. Un nacionalismo basado en documentos, pero que, a la vez, según Carpentier, solo se constata a través de rasgos performáticos de inflexiones y modos de interpretación. Además, depende de la idiosincrasia, del sentir y expresar del compositor.

Por tal razón, la síntesis archivo/repertorio (Taylor, 2015) cumple varias funciones en ese proceso de invención del mito nacionalista: 1) selecciona y discrimina datos, hechos y figuras que permiten crear esa “historia ficcional” (White, 1992, p. 2) legitima una visión de la música a partir de la “credibilidad” y “veracidad” de una documentación histórica sobre la base de la aportación negra; y 3) excluye lo que no forma parte o no merece ser parte de esa historia (nacional) de la música, como sucede con los españoles, porque según Carpentier “el guajiro nada nos ha aportado”.<sup>4</sup> Esta afirmación difiere totalmente de lo que la literatura costumbrista decimonónica identifica como prácticas socioculturales locales y propias de los criollos. En una descripción del ambiente rural y de los campesinos en Cuba, Cirilo Villaverde, en su novela *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, escrita entre 1839 y 1879, relata: “Algunos de ellos<sup>5</sup> cantaban las décimas de los campesinos, anunciando por esto, por el baile<sup>6</sup> y por el tiple que todos ellos eran criollos” (Villaverde, 1981, p. 142).

---

guajiros está relacionada con la parte de la población blanca que emigró desde la Península a trabajar en la agricultura y el cultivo de los campos. Para profundizar en las características de los/as guajiros/as véase el cuadro costumbrista de José Quintín Suzarte, titulado *Los guajiros*, escrito en La Habana, 20 de marzo de 1881.

<sup>4</sup> Para profundizar en los aportes de la música campesina consultar los trabajos de María Teresa Linares y Amaya Carricaburu.

<sup>5</sup> Se refiere a criollos y familias de la oligarquía que tenían propiedades en la ciudad y en el campo.

<sup>6</sup> Se refiere al zapateo.

Etiquetas como criollo, cubanidad, América, latinoamericano, nacionalismo y nacional constituyen la imaginería simbólica en la construcción de un discurso nacionalista/americanista que dialoga con lo local, lo regional y lo continental. El propio Carpentier expresa: “tuve una temprana visión de América y del porvenir de América (me refiero, desde luego, a aquella América que José Martí llamara ‘Nuestra América’)” (2012, p. 172). Esto no es una casualidad, sino que más bien se debe al contexto social, político e ideológico en el que se desenvuelve el escritor. En especial, influye en ello la relación cercana que sostiene con intelectuales cubanos como Julio Antonio Mella y Carlos Baliño, fundadores del Partido Comunista de Cuba, Rubén Martínez Villena y Juan Marinello, lo cual conduce a que, en palabras del autor, en 1927, firmara la declaración del grupo Minorista.

Lo anterior coincide con el contexto de principios del siglo XX que se define por el anhelo de algunos intelectuales por indagar y crear “una cultura nacional, un discurso, por decirlo así, que denotara la singularidad de América Latina y de cada una de sus subculturas” (González Echevarría, 1998, p. 215). En palabras de Malena Kuss, la noción de una América utópica con una tradición de antecedente precolombina conlleva a inventarse la existencia de la unidad latinoamericana sustentada sobre un pasado común. De ahí que la relación dialéctica de esa visión, al mismo tiempo, nacionalista/americanista y utópica/realista se convierte en un “objetivo de identificación” y se debe a “la relación entre comunales y diferencias entre los países americanos” (Kuss, 1998, p. 139).

En el caso de Cuba, como plantea Victoria Eli (2014), las décadas de los 20 y 40 se caracterizan por el auge de los debates sobre temas relacionados con música y nación. Una de sus particularidades es la diversidad de perspectivas ideológicas y estéticas desde las cuales se analiza esa identidad nacional, ya sea criollistas, indigenistas o afrocubanistas. Estas constituyen “tentativas para alcanzar posiciones de poder en un momento donde se cuestionaban las identidades y las ideologías dominantes tanto en lo creativo como en lo mediático” (Eli, 2014, p. 51). Todo ello explica, según Renata Pontes, la necesidad en Carpentier de “asegurar a la música el papel definidor de la cultura en la batalla por el nacionalismo y la universalización” (Eli, 2014, p. 105).

La canonización de *La música en Cuba*, considerada como el “gran *best-seller* de la musicología cubana” (Gómez, 2002, p. 37), revela la importancia de la labor de la *intelligentsia* de los intelectuales en la agenda nacionalista, antes y después del triunfo de la Revolución cubana. Esto implica, por ende, que esa *intelligentsia* se convierta en un factor esencial para la construcción, aprobación y canalización de esa conciencia nacional (Pérez, 1999).

## ¿Quién escribe la nación en la Cuba del XIX?

Se hace necesario, entonces, conocer la visión de los intelectuales del siglo XIX en Cuba acerca de qué entienden por criollo, cubano, nación, si se (auto)perciben como nacionales, si manifiestan la existencia de una música nacional o si emplean otras expresiones para definir lo identitario. Para ello es fundamental realizar un análisis transhistórico del discurso, es decir, establecer un diálogo entre la perspectiva histórica actual y los textos de intelectuales, cronistas y músicos decimonónicos que escriben desde/sobre Cuba.<sup>7</sup> El propósito es contrastar y conectar las complejidades que adquieren los disímiles significados de dichos términos, según los distintos momentos en los que se abordan, los cuales se han ido planteando en el transcurso del texto.

*Los cubanos pintados por sí mismos* (San Millán, 1852) es uno de los textos costumbristas del siglo XIX que resulta significativo, ilustrado por el reconocido pintor y escritor vasco Víctor Patricio Landaluze. En la introducción del libro se incorpora un interesante concepto de nación e identidad:

Las naciones son como los individuos; el menor sarcasmo extranjero hiere profundamente *nuestra nacionalidad* y no perdonamos á los que no nacieron en nuestro suelo, que con verdad ó sin ella nos zahieran, ni aun siquiera que nos aconsejen (San Millán, 1852, p. 3).

Los Cubanos han querido tambien pintarse á si mismos y sin duda por los mismos motivos que han impulsado á franceses y españoles y que hemos tocado mas arriba, tanto en bien como en mal, manifestar lo que valen: su intento no es formar caricaturas, sino retratos de tipos dados y esactos, no individualidades, sino fenómenos generales de la poblacion y de sus costumbres en cada clase (San Millán, 1852, p. 4).

Blas San Millán<sup>8</sup> parece abordar un discurso nacionalista, en el que establece una distinción del cubano respecto al extranjero, en una especie de (auto)reconocimiento del yo colectivo: nuestra nacionalidad, nuestro suelo. Esto contrasta con la posterior utilización de la tercera persona del plural que sugiere un propósito conjunto, pero también un cierto

<sup>7</sup> Hay que destacar la limitación de las fuentes primarias. De ahí que se ha recurrido a fuentes alternativas del siglo XIX como crónicas, diarios de viaje, libros de intelectuales de la época, músicos, críticos musicales y referencias bibliográficas acerca del tema estudiado.

<sup>8</sup> Siguiendo las referencias de Joaquín Llaverrías, en su libro *Historia de los archivos de archivos de Cuba* (1959), es probable que sea Blas María de San Millán, archivero (1851-1858) del Archivo General de Real Hacienda, luego convertido en Archivo General de la Isla de Cuba. Nacido en Málaga, militar, maestro, publicó una historia de la literatura en el *Faro Industrial de La Habana* y fue catedrático del Liceo Artístico y Literario de La Habana.

distanciamiento: (ellos) los cubanos han querido pintarse a sí mismos. Esto resulta relevante, ya que San Millán y Landaluze<sup>9</sup> eran peninsulares radicados en la Isla, con una evidente tendencia (pro)española, lo cual explica por qué el último de ellos, en reiteradas ocasiones, incluye en sus caricaturas la cultura abakuá como elemento de burla, para ridiculizar al movimiento independentista y a sus directivos (véanse figuras 2 y 3).

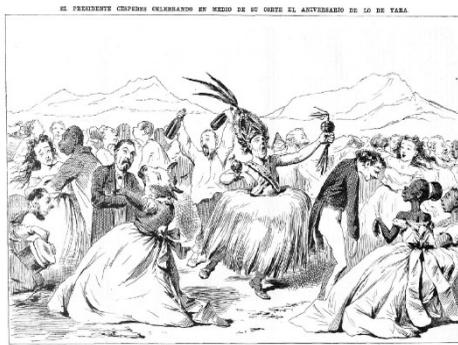


Figura 2. Caricatura de Landaluze en la revista *Don Junípero* 17/10/1869



Figura 3. Caricatura de Landaluze en la revista *Moro Muza* 9/1/1870

En la década de 1850, otro texto importante es *Lo que fuimos y lo que somos* (1857), de José María de la Torre.<sup>10</sup> En su descripción de La Habana de mediados del XIX incluye algunos datos de la danza, acerca de ello refiere:

El origen de la música del zapateo parece ser las manchegas de Castilla la Nueva. El origen de la danza es también de la Península, pero uno y

<sup>9</sup> Es considerado como uno de los más importantes ilustradores del costumbrismo cubano del siglo XIX. Llegó a la Isla en diciembre de 1949.

<sup>10</sup> Según Francisco Calcagno, en su *Diccionario biográfico cubano* (1878), nació en 1815, natural de la Habana, ejerció como estadista, geógrafo y arqueólogo.

otro han sufrido tal variación, que puede decirse que hoy constituyen una *especialidad cubana*. La música de las contradanzas es celebrada aun por los extranjeros y cuando está compuesta por gente de color, tiene más aceptación entre los criollos (De la Torre, 1857, p. 113).

Esta cita es importante, pues años después el reconocido crítico musical Serafín Ramírez, en su libro *La Habana artística* (1891), rebate los presupuestos de De la Torre. En tal sentido, es preciso abordar qué entiende Ramírez por cubano, criollo, su visión sobre determinadas cuestiones en torno a la danza y, además, a la patria. En este sentido, resulta curioso que el calificativo de cubano no solo comprende a los nacidos en la Isla, sino también algunas de las figuras más representativas del momento como, por ejemplo, el “ilustre teniente general cubano D. Gonzalo O’Farrill” (1891, p. 86) quien, además, es “el más eficaz y cariñoso que jamás tuvieron los cubanos en la Madre Patria” (p. 648). El obispo Juan José Díaz de Espada y Landa es otro ejemplo notable, porque no solo lo considera cubano, sino también un ejemplo de “amor patrio”, del cual señala: “Esta lección que revela un amor patrio puro, inmenso, nos la dió hará unos setenta años un cubano nacido en Arroyave (Vizcaya) [...] padre amantísimo de los cubanos durante treinta años” (1891, p. 286).

Criollo se emplea, en cambio, para vincular la actividad social y artística con la patria. La mención más significativa es la que describe al cantor, violinista, director y compositor José Mauri quien, a pesar de haber nacido en Valencia y presumir de ello, Ramírez considera que: “es puro criollo por su carácter, por sus genialidades, por sus gustos y aficiones, por la predilección que él allá en su fuero interno siente por esta tierra” (1891, p. 471). Esta definición de Ramírez coincide con la propuesta de Consuelo Naranjo y Pedro Pérez (2008) en la que se distinguen dos tipos de criollos: biológicos, nacidos en Indias de progenitores peninsulares, (habría que incluir, además, a los descendientes de padres y madres africanos); y sociológicos, que muestran intereses concretos sobre las regiones que habitaban, independientemente de su lugar de nacimiento.

Ramírez reconoce que existen diferencias entre la danza cubana y los géneros españoles; no obstante, refuta las aseveraciones de su coterráneo: “¿adónde vamos con esta digresión? Queda probado que no es danza sino contradanza, y que nuestros cantos y bailes ninguna analogía tienen con los bailes y cantos de la Península” (1891, p. 158). De ahí que inserta uno de los párrafos más reveladores en cuestión de identidad, el nosotros y los otros, entendidos desde la perspectiva de su época:

Es indudable que nacidos nosotros de peninsulares, viviendo y educándonos con ellos hasta el punto de formar una sola familia, nuestra lengua, nuestra religión y costumbres, nuestro modo de ser, en fin, había de ser como es, uno solo; y era lógico también que el sentimiento musical no se marcara como una rara excepción. Sin embargo, difiere, pero muy mucho, y no parece sino que condiciones especialísimas quizás del clima, ó tal vez otras que no alcanzamos á comprender, han dispuesto todo lo contrario saltando á vista de la generalidad esa misma variación (Ramírez, 1891, p. 157).

Aunque el autor admite la presencia de discrepancias entre los cantos y bailes en ambos lados del Atlántico, más allá del clima no posee suficientes recursos para abordar, de manera consciente y explícita, cuáles son esos factores que inciden y condicionan la formación de esa identidad (local/regional). Es por ello que sigue considerando la cultura y su modo de ser como uno solo (español) con rasgos que distinguen a cada uno de estos territorios. Este conflicto entre lo criollo y lo peninsular se refleja en muchas familias en Cuba en el siglo XIX. Ejemplo de ello se describe en *Cuba y su gente* (1887), de Francisco Moreno, quien expresa: “Me casé y tengo cuatro hijos; *criollitos* todos y monísimos. Tío, créame Ud., no se puede ser intransigente cuando se tienen hijos. ¡Qué lucha! Yo, *integrista* rabioso, y mis pequeñuelos criollos! ¡Se arma cada zalagarda en la mesa, á la hora de comer!” (p. 99-100).

En las críticas de Ramírez a De la Torre sobre la superioridad de los músicos de color como compositores de contradanza, se devela otro de los problemas sociales que marcan el siglo XIX en Cuba: la discriminación de los negros en determinados circuitos sociales.

Lo que hay de cierto es que para bailarla se llama siempre una orquesta compuesta por profesores de color, por la muy poderosa razón de ser estos los que únicamente las forman. Más no hay que confundir esta circunstancia con el mérito grande ó pequeño de la composición, en la que sin disputa llevó siempre la supremacía la gente blanca. Y lo decimos sin pasión y sin ánimos de ofender ni deprimir á nadie (Ramírez, 1891, p. 157).

Esta concepción de identidad y nación condicionadas, en parte, por las corrientes filosóficas y científicas de la época, principalmente el positivismo y el darwinismo influyen en la inclusión o exclusión de algunos

grupos sociales y etnias. Desde inicios de la centuria<sup>11</sup> y especialmente en la etapa de entreguerras (1878 - 1895) una parte de la élite criolla, junto al gobierno español, fomentó al igual que en el resto de América una política migratoria de blanqueamiento (Quijana, 2003; Amores, 2006). La peculiaridad en Cuba estuvo dada por su vínculo con la idea de españolizar el país y disminuir la cantidad de negros en la Isla, y con ello frenar y retener los impulsos independentistas.<sup>12</sup>

En este sentido, la tesis de Claudio Lomnitz resulta interesante para explicar la contradicción existente en la utilización del término nación en la época colonial. Según el autor, precisamente por la ambigüedad que supone este concepto, también podía ser entendido como “patria (o madre patria). Así, un espacio de tierra podría ser la patria de más de una nación [...] este fue el caso de gran parte de las Américas, que se concibieron como patrias plurinacionales” (Lomnitz, 2010, p. 335). En esta misma línea Nicola Miller afirma que es posible que lo que se entiende en la actualidad como nación estado era la noción de patria. Ello significa que la pertenencia a un espacio (territorio) no implicaba necesariamente también a las comunidades que lo conformaban. “[...] de tal manera que podían coexistir varias naciones dentro de la misma patria” (2009, p. 168-169). Según la investigadora, por estas razones en Latinoamérica, las élites utilizaban con más frecuencia el término patria que nación. Aterrizando lo anterior al contexto musical, el texto de Ramírez proporciona algunos indicios de qué se entiende como patria en Cuba a finales del siglo XIX. Uno de los ejemplos más representativos es la alusión a la labor del prestigioso violinista Rafael Albertini:

Ignoramos cuál sea la que al hombre de genio le sea permitido llamar *su patria*: si el mundo, ó el pedazo de tierra en que vió la luz por vez primera. Si en efecto es esto último: si como lo creemos es una verdad eterna que los pueblos pueden y deben apropiarse las glorias de sus hijos ilustres y que éstos á la vez deben corresponder con santo amor y respeto, llevando en el corazón el dulce recuerdo del lugar en que nacieron, y en el cual dejaron sus más caras afecciones (Ramírez, 1891, p. 192)

<sup>11</sup> En 1817 se publica una Real Cédula en la cual el Rey expone la necesidad de aumentar la población blanca en la Isla con el propósito de trabajar en la agricultura y cultivar los campos. De modo que fuesen provenientes de la Península, de Islas Canarias “y a falta de estos con europeos católicos de las potencias amigas” (RC, 21 de octubre de 1817, p. 1).

<sup>12</sup> *Informe fiscal sobre fomento de la población blanca en la Isla de Cuba y emancipación progresiva de la esclava con una breve reseña de las reformas y modificaciones que para conseguirlo convendría presentado a la superintendencia general delegada de real hacienda en diciembre de 1844, por el fiscal de la misma.* Madrid: Imprenta de J. Martín Alegría, 1845.

En Ramírez se muestra la pertenencia hacia una patria (Cuba) de la cual no solo se siente orgulloso, sino que la considera su hogar, por ser ese lugar donde se nace. Sin embargo, el concepto es tan ambiguo como el de cubano, pues de esa patria son merecedores ser “ilustres hijos” los cubanos nacidos en ellas y los que llegan a gobernarla. Tal es el caso del obispo Espada y del teniente general O’Farrill que representan el poder colonial, siendo defensores de la monarquía y, por ende, de la Madre Patria y de la nación española.

Además de *La Habana artística*, otro texto importante en este periodo es el de Laureano Fuentes, *Las artes en Santiago de Cuba* (1893). Ambos libros, publicados en la última década del siglo XIX, son los primeros intentos en historiar y reseñar la música en Cuba, circunscribiéndose a sus respectivos contextos locales. El caso de Fuentes es uno de los más interesantes, en este sentido, porque la historiografía musical por mucho tiempo, tal y como señala Iránea Silva,<sup>13</sup> invisibilizó su aportación como compositor, por su explícita empatía (pro)española, su desapego con la causa independentista y “por mostrar en su estilo rasgos alejados de lo que se puede considerar ‘cubano’” (2015, p. 39). Ello provocó fuertes críticas, entre otras razones, por no ser “consecuente con el proceso de carácter nacional que se gestaba en su medio geográfico” situándolo “en el plano de la indiferencia, del a-político o del pro-español” (Rodríguez, 2001, p. 125). Enrique Trujillo, compatriota santiaguero de Fuentes, en una carta publicada en el periódico *El Porvenir*, en diciembre de 1893, realiza algunas acotaciones a su libro. Si bien lo recibe con halagos, también señala aquellos aspectos que cree carentes en el texto, relacionados con el movimiento independentista:

Noto algo así como temor como vacilación, a enlazar nuestro desarrollo artístico con nuestros ideales políticos. Y lo siento en el alma, porque a no ser esas omisiones y faltas de enlace su libro estaría completo (Fuentes, 1981, p. 352). [...] El teatro en aquella época se unió al sentimiento político que germinaba en aquel combatido pueblo. Y en sus apuntes no aparecen esos enlaces. (p. 353). [...] Por aquella época hubo en el teatro, expansiones políticas, que usted silencia (p. 354).

Las diversas posturas comentadas anteriormente permiten corroborar que los discursos sobre la idea de nación en Cuba durante el siglo XIX, tal y como sostienen Luis Miguel García y Consuelo Naranjo, dependen de las distintas corrientes ideológicas y políticas: integristas y reformistas-autonomistas,

<sup>13</sup> Se agradece a la investigadora y a Sonia García por hacerme llegar los materiales referidos.

las cuales concebían esa nación como parte de España y “desde la legalidad colonial, frente a otra revolucionaria e independentista que a diferencia de la[s] anterior[es], no trató de acomodarse al orden colonial, sino acabar con él” (1997, p. 117). A ello habría que agregar el anexionismo que abogaba por incorporar Cuba a los Estados Unidos.

En esta misma línea, el historiador Enrique López Mesa asegura que la clase burguesa en la Cuba de mediados del siglo XIX no está preparada para construir una nación, entre otras razones por no estar apta para asumir un rol de vanguardia. El autor afirma que son “insostenibles las afirmaciones de que la nación haya surgido antes o durante la Guerra de los Diez Años” (López Mesa, 2000, p. 482), aunque tampoco pone en duda “la poderosa contribución de ésta a su formación” (p. 482). Según Mercedes García (2012), el comienzo de las luchas independentistas en Cuba fue consecuencia de los sucesos acaecidos en la metrópoli con el triunfo de la Revolución Septembrina.

A partir de la documentación consultada en el fondo de Comisión Militar Permanente y Ejecutiva del Archivo Nacional de Cuba, García afirma que pudo existir una relación entre ambos movimientos independentistas: el del General Prim, en España, y el de Céspedes, en Cuba. Según los testimonios, las consignas de los alzados eran: ¡Viva Cuba libre! ¡Viva la Revolución liberal! y ¡Viva Prim! (2012, p. 40). A ello se suma las deserciones que se produjeron a lo largo del proceso independentista, especialmente entre 1868 y 1871, debido a que muchos de ellos “no poseían un definido pensamiento independentista, solo habían respondido al llamado de un caudillo local” (p. 42). Los aportes precedentes permiten entender que este proceso fue mucho más complicado y que las iniciativas de la lucha pudieron haber sido más bien emancipadoras.

Para finalizar este epígrafe sobre el discurso en torno a la nación y la nacionalidad en el siglo XIX en Cuba es preciso mencionar a Nicolás Ruiz Espadero, una figura controvertida y precisamente excluida por Carpentier del “nacionalismo musical” decimonónico, en *La música en Cuba* (véase fig. 1). Según Cecilio Tieleles este compositor se identifica “con los ‘nacionalistas’ cubanos que, hasta 1867, no eran independentistas, sino autonomistas” (2007, p. 13). En este estudio es relevante el vínculo que el autor establece entre José Martí y Espadero para entender justamente cuán contradictoria puede ser la concepción de nación en música desde el discurso de los intelectuales. En palabras de Martí citadas por Tieleles: “En el salón de Behr [...] celebramos a Espadero, que puso en música el gemitido del alma cubana, y a veces su majestad y su tormenta” (2007, p. 191).

A partir de los textos analizados por el investigador, según parece, para Martí “el baile es impuro y se asocia a conceptos que suscitan disgusto por estar atados a la moda, a las bajas pasiones, verbigracia, ser lacayo de su tiempo, inspirarse en gritos salvajes” (p. 195). Tiele determina como líneas principales en las ideas martianas sobre música: el reconocimiento implícito de la música culta y su valor universal; la omisión o desconocimiento de una música nacionalista cubana; y la indiferencia, al igual que algunos de sus contemporáneos, como Ramírez, hacia el baile. De manera que no se reconocen estos géneros de la música popular (danza, contradanza, etc.) como “expresiones de cubanía” (p. 193).

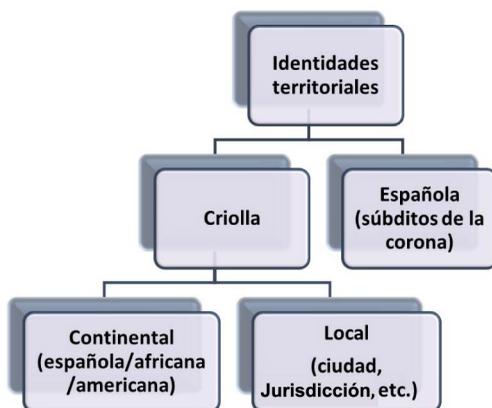
### **Propuesta para un estudio de la actividad musical “criollista” en la Cuba colonial**

Llegados a este punto, se es consciente de la complejidad que conlleva tratar un tema como el nacionalismo por sus múltiples enfoques, pues existen tantas definiciones como paradigmas en este campo. Sin embargo, también se advierte la necesidad de establecer un diálogo y debate desde diversas perspectivas que permitan enriquecer, pero sobre todo revisar y actualizar los postulados nacionalistas con respecto a la música. De ahí que, se proponen otras posibles soluciones para el estudio de la actividad musical en la Cuba colonial. Para ello se han tenido en cuenta algunos referentes que desde las problemáticas de América Latina han abordado el tema como Malena Kuss (1998), Alejandro Madrid (2010a), Bernardo Illari (1999, 2000) y Danilo Orozco (1992).

Kuss y Madrid sostienen que en el siglo XIX predomina una tendencia nativista, tanto en la música como en los discursos sobre música. En ella se reflejan rasgos autóctonos que emanan de las influencias y relaciones de los compositores con las tradiciones locales y sus determinados contextos sociohistóricos. Según Kuss existen cuatro etapas para el estudio del nacionalismo musical en América Latina. Lo cierto es que, al menos para el caso de Cuba, estas propuestas parecen ajustarse a la realidad histórica decimonónica que comprende, según la autora: un primer periodo nativista (1849-1897) y un segundo (1871-1923), en el que los rasgos autóctonos se incluyen en las obras como retención de las tradiciones locales. Posteriormente, se establece 1923-1953 como periodo propiamente nacionalista.

Por su parte, Bernardo Illari,<sup>14</sup> en su investigación sobre las canciones de Zuola, emplea el término criollo en el siglo XVIII, pues el compositor se enmarca en un “grupo definido dentro de la sociedad colonial, el de los criollos o blancos nacidos en América” (2000, p. 88). El autor parte de la premisa que la “identidad es múltiple” (Illari, 1999, p. 279). Entre los indicios que permiten establecer la existencia de un criollismo en el siglo XVIII resalta el hecho de que la identidad se construye dentro del panorama colonial, como parte de proyectos que no están totalmente definidos, sino por una voluntad de distinguirse algo confusas.

En lugar de un nacionalismo musical, ligado a proyectos de propagandas nacionales de un grupo predominante, Illari sugiere la presencia de identidades emergentes que no forman parte de “un grupo rector ni un proyecto canónico” (1999, p. 280). En este sentido, un aspecto esencial para entender y resumir la complejidad de lo que denomina “identidad colonial” es la interacción de distintos niveles de identidades múltiples regionales y territoriales que condicionan la música de los nativos (y su significado) (véase figura 4).



**Figura 4.** Niveles de identidades territoriales. Gráfico de elaboración propia. Datos extraídos de Illari (1999, p. 280).

Aunque Illari se basa en el siglo XVIII, lo cierto es que el contexto de Cuba en el XIX, como se ha explicado en este trabajo, no parece ser muy diferente, teniendo en cuenta su condición de colonia hasta 1898. Esto permite que, desde mi punto de vista, ese criollismo, basado en una coexistencia de identidades múltiples, siga siendo parte de la realidad socio-musical de la Cuba de 1800. Sin embargo, es preciso aclarar que, al menos, en el contexto

<sup>14</sup> Se agradece la disposición del investigador al enviarme sus trabajos.

cubano existen algunas particularidades, las cuales están dadas por el hecho de que criollo no se circunscribe al color de la piel (blanco, negro, pardo, moreno, etc.) o lugar de nacimiento, sino que también implica un sentido de pertenencia con el territorio.

Por último, Danilo Orozco sugiere trabajar, más que en la “identidad (como intención o como deseo)”, en aquellos “rasgos tipificadores-identificadores”, entendidos como “la tipicidad real adquirida en dicho proceso, la reveladora de resultados significativos a través de rasgos concretos, todo ello en un continuo y complejo desarrollo” (1992, p. 159). De acuerdo con ello, para un posterior estudio de la actividad musical en la Cuba colonial se plantea como posible alternativa una aproximación a esos “rasgos tipificadores-identificadores”, conectándolos con los procesos sociohistóricos en los que se desenvuelven. Esto permitiría profundizar mejor en los factores creacionales, interpretativos, de circulación y recepción, sin establecer previas etiquetas y juicios que poco o nada tienen que ver con el momento histórico que se aborda, sino con las necesidades y preceptos de quien lo aborda (el analista).

En consideración a lo planteado, se propone para el análisis del discurso y significado de este tipo de música, que hasta ahora ha sido denominada nacionalista en el siglo XIX, en el contexto cubano, la utilización del término criolla o criollista, entendiendo este concepto como ejemplo de identidad emergente. Esto coincide con la connotación que, por ejemplo, Serafín Ramírez, en 1891, le proporciona al término criollo para identificar a un determinado grupo de músicos y compositores que muestran una estrecha relación y pertenencia con el territorio: Cuba. A ello podríamos añadir esa interacción de identidades regionales/territoriales que se evidencia en las descripciones de Villaverde (1839-1879), San Millán (1852), De la Torre (1857), Saco (1859), Moreno (1887) y en la distinción que realiza el propio Ramírez (1891) de las danzas cubanas. Al mismo tiempo que se “reconoce”, pero no se legitima, la presencia de *lo negro* y no se reniega del origen español ni de las influencias europeas.

Si bien esto no resuelve todos los problemas que la cuestión del nacionalismo presenta, de manera operativa, se procuran utilizar las siguientes conceptualizaciones: como *música nacional* se denomina a las obras que el compositor crea “intencionalmente” (Kuss, 1998) evocando esas imágenes nacionales. De manera que comparte con el público un “contrato” (Riley y Smith, 2021) que está en consonancia con las problemáticas que suponen su interacción con los factores históricos, sociales, culturales, estéticos, ideológicos y políticos del momento. Sin embargo, las que no están creadas con esta

intencionalidad, ni existe ese contrato entre el compositor y el público, pero que posteriormente los espectadores, condicionados por los movimientos ideológicos/estéticos, le confieren ese carácter nacional ha sido designada *música nacionalizada* (Riley y Smith, 2021, p. 34). Por último, estaría la *música nacionalista*, cuyo objetivo “es puramente político y pretende involucrar a sus oyentes en la acción política” (Riley y Smith, 2021, p. 22).

De esta forma, se intenta entender, a partir de un enfoque transhistórico y performático (Madrid, 2012) del discurso, el hecho de que el significado que adquiere la música de un compositor puede ser concebido de disímiles maneras, según los diferentes momentos y contextos en los que este se aborde. Desde este punto de vista, Saumell y Cervantes pueden ser considerados: 1) *no nacionalistas*, tanto para los propios compositores que no se (auto)perciben así, como para el público de la época (siglo XIX); 2) *nacionalizados*, para la generación de intelectuales de los años 20 y 40, de la cual Carpentier forma parte (principios del siglo XX), pues le atribuye la categoría de “compositores nacionalistas” dados sus intereses y agenda ideológica; 3) *nacionalistas*, tras convertirse en un instrumento por parte del Estado-nación, después de 1959, para la construcción oficial de esos símbolos de identidad nacional (mediados del siglo XX);<sup>15</sup> y 4) *criollos* o *criollistas*, para el analista, es decir, quien suscribe (siglo XXI).

## Conclusiones

A manera de conclusiones parciales y como incentivo para próximos estudios podría decirse que el enfoque transhistórico ha permitido concebir los diversos presentes que influyen en el discurso y, por ende, en el significado que adquiere la música. De ahí que el abordaje de estas realidades depende de las situaciones sociohistóricas específicas de cada etapa, pero también de las propias limitaciones que impone el archivo y que, por tanto, determinan la perspectiva del investigador con respecto al objeto de estudio. Desde este punto de vista, tras analizar el hilo conductor de la historia construida en *La música en Cuba*, conectándolo con las circunstancias que pudieron dar lugar al pensamiento nacionalista en Carpentier, se confirma que su visión está condicionada por el contexto en el que se

<sup>15</sup> No debe olvidarse la posición privilegiada que tuvo Carpentier después del triunfo de la Revolución, ejerciendo importantes cargos oficiales como, por ejemplo, administrador general de la Editorial de Libros Populares de Cuba (1959-1962); director ejecutivo de la Editorial Nacional de Cuba (1962-1966) y ministro consejero de la Embajada de Cuba en Francia (1966-1980).

desenvuelve el escritor y, especialmente, por las luchas anticoloniales en las cuales se involucra.

El impulso del discurso nacionalista y americanista tras 1959, unido al papel que ejerció la figura de Carpentier como parte de la *intelligentsia* que conformó el proceso legitimador de la Revolución cubana, favoreció, por un lado, la canonización de *La música en Cuba*; por otro, que durante décadas permaneciera casi inmóvil y sin apenas cuestionamientos la afirmación sobre la existencia de un nacionalismo musical en el contexto cubano decimonónico. Sin embargo, a partir de las nuevas aportaciones tanto en el campo de la historia como de la musicología se han podido actualizar los enfoques sobre el tema en cuestión. Es por ello que sin dejar de reconocer las valiosas aportaciones realizadas por Carpentier es evidente la necesidad de deconstruir algunos mitos relacionados con los conceptos abordados en este trabajo, sin perder de vista un factor condicionante fundamental: el complejo contexto sociohistórico que conforma la Cuba del siglo XIX.

Finalmente, estas alternativas invitan a replantearnos desde otras (nuevas y no tan nuevas) perspectivas el estudio de la música en la Cuba colonial. Una propuesta en la que no se limite la búsqueda a determinados procesos, figuras y obras que formen parte de ese restringido nacionalismo musical, el cual históricamente ha estado ligado al Estado-nación, la causa independentista y de liberación nacional. Además de estos procesos (de evidente e incuestionable importancia histórica), también deben tomarse en cuenta otros factores que interactúan, influyen y, sobre todo, coexisten y condicionan tanto la actividad musical como los discursos en torno a los elementos que la constituyen. Todo ello a partir de un análisis en el que se incluyan los distintos niveles de interacción social, espacial y temporal implicados.

## Bibliografía

- » Acosta, L. (2004). *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Letras Cubanas.
- » Amores Carredano, J. B. (Coord.) (2006). *Historia de América*. Barcelona: Ariel.
- » Anderson, B. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso.
- » Calcagno, F. (1878). *Diccionario biográfico cubano*. New York: Imprenta N. Ponce de León.
- » Carpentier, A. (1988 [1946]). *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- » Carpentier, A. (2012). *La música en Cuba. Temas de la lira y el bongó*. La Habana: Ediciones Museo de la Música.
- » De la Torre, J. M. (1857). *Lo que fuimos y lo que somos ó La Habana antigua y moderna*. La Habana: Librería Cervantes.
- » Domínguez, Y. (2003). *Caminos de la musicología*. La Habana: Letras Cubanas.
- » Eli Rodríguez, V. (2014). Convergencias y desencuentros en torno a la identidad nacional en la música (Cuba, 1920-1940). *Boletín Música*, 36, 51-68.
- » Fuentes Matons, L. (1981 [1893]). *Las artes en Santiago de Cuba*. Abelardo Estrada (Ed.). La Habana: Letras cubanas.
- » García Mora, L. y Naranjo Orovio, C. (1997). Intelectualidad criolla y nación en Cuba, 1878-1898. *Studia historica. Historia contemporánea*, 15, 115-134.
- » García Rodríguez, M. (2012). *Con un ojo en Yara y el otro en Madrid. Cuba entre dos revoluciones*. La Habana: Ciencias Sociales.
- » González Echevarría, R. (1998). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. D.F. México: Fondo de Cultura Económica.
- » Gómez Cairo, J. (2002). Alejo Carpentier, músico cubano y universal. *Clave*, 4(3), 37-42.
- » Guridi, R. (2013). *Edgardo Martín / Alejo Carpentier. Correspondencia cruzada*. La Habana: Ediciones Museo de la Música.
- » Hernández; G. y De Blanck O. (Eds.). (1959). *Cervantes. 40 danzas*. La Habana: Ediciones de Blanck.
- » Hobsbawm, E. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- » Illari, B. (1999). Identidades de mesa: un músico criollo del barroco chuquisaqueño. *Anuario del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia*, 5, 275-316.
- » Illari, B. (2000). Zuola, criollismo, nacionalismo y musicología. *Resonancias*, 4(7), 59-95.
- » Kuss, M. (1998). Nacionalismo, identificación, y Latinoamérica. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 6, 133-149.

- » León, A. (2011 [1977]). Confrontar la existencia de una música latinoamericana como realidad Estéticamente identificable. *Boletín Música*, 28, 33-38.
- » Lomnitz, C. (2010). El nacionalismo como un sistema práctico. En P. Sandoval (Ed.). *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde/sobre América Latina* (pp. 327-370). Popayán: Enviión.
- » López Mesa, E. (2000). La historiografía y el proceso de formación nacional en Cuba. En Francisco Morales Padrón (Coords.). *XIII Coloquio de Historia Canario-Americana; VIII Congreso Internacional de Historia de America: (AEA; 1998)* (pp. 478-488). Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria y Casa de Colón.
- » Llaverías, J. (1959). *Historia de los archivos de Cuba*. La Habana: Archivo Nacional de Cuba.
- » Madrid, A. (2010a). Música y nacionalismos en Latinoamérica. En A. Recasens Barberà y C. Spencer Espinosa (Coords.). *A tres bandas mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (pp. 227-236). Madrid: SEACEX y Akal.
- » Madrid, A. (2010b). Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música. *Revista Argentina de Musicología*, 11, 17-32.
- » Madrid, A. (2012). Retos multilineales y método proléptico en el estudio posnacional del nacionalismo musical. En P. Ramos López (Ed.). *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (pp. 161-172). Logroño: Universidad de la Rioja.
- » Miller, N. 2009. Historiografía sobre nacionalismo e identidad nacional en Latinoamérica. *Historia Caribe*, 14, 161-186.
- » Moreno, F. (1887). *Cuba y su gente (apuntes para la historia)*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Enrique Teodoro.
- » Orozco, D. (1992). Procesos socioculturales y rasgos de identidad en los géneros musicales con referencia especial a la música cubana. *Latin American Music Review*, 13(Autumn-Winter), 158-178.
- » Pearce, M. (2022). Estudio pragmático para una propuesta de revisión crítica de *La Música en Cuba*. *Clave*, 24(2), 21-29.
- » Pereira Salas, E. (1941). *Los orígenes el arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- » Pérez, P, Naranjo Orovio, C. y Casanovas Codina, J. (2008). *La América española (1763-1898): política y sociedad*. Madrid: Síntesis.
- » Pérez Vejo, T. (1999). *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*. Oviedo: Ediciones Nobel.
- » Pontes, R. (2014). Modernidad y latinoamericanismo en Alejo Carpentier. Despliegues de un nacionalismo-internacionalista en *La música en Cuba*. *Ístmica*, 17(enero-diciembre), 99-118.

- » Quijana, M. (2003) ¿Qué nación? Dinámicas y dicotomías de la nación en el imaginario hispanoamericano. En A. Annino von Dusek y F. Guerra (Coords.). *Inventando la Nación: Iberoamérica. Siglo XIX* (pp. 287-315). México, D.F: Fondos de Cultura Económica.
- » Ramírez, S. (1891). *La Habana artística. Apuntes históricos*. La Habana: Imp. del E.M. de la Capitanía General.
- » Renan, E. 1882. *Qu'est-ce qu'une nation?* [Conferencia dictada en la Sorbona, París, el 11 de marzo de 1882] Recuperado de [https://www.presselivre.fr/wp-content/uploads/2021/11/Renan\\_-\\_Qu\\_est-ce\\_qu\\_une\\_Nation.pdf](https://www.presselivre.fr/wp-content/uploads/2021/11/Renan_-_Qu_est-ce_qu_une_Nation.pdf)
- » Riley, M. y Smith, A. (2021). *Nacionalismo y música clásica. De Haendel a Copland*. Madrid: Alianza Música.
- » Rodríguez Joa, M. (2001). Laureano Fuentes Matons. En la encrucijada de un libro. En R. Duarte, O. Portuondo, y I. Sónora (Eds.). *Tres siglos de historiografía santiaguera* (pp. 121-132). Santiago de Cuba: Oficina del Historiador de la Ciudad.
- » Ruiz Pérez, M. (2021). ¿Musicología mundial en chancleta de palo? Entrevista a Danilo Orozco. *Artelogie*, 17. Recuperado de <http://journals.openedition.org/artelogie/9928>
- » Saco, J. A. (1859). *Colección de papeles científicos, históricos, políticos y de otros ramos sobre la Isla de Cuba*. Tomo III. París: Imprenta de D'aubusson y Kugelmann.
- » San Millán, B. (1852). *Los cubanos pintados por si mismos: Colección de tipos cubanos*. La Habana: Imprenta y papelería de Barcina.
- » Silva, I. (2015). Laureano Fuentes Matons. Música vs. Acción y pensamiento: ¿una paradoja? *Clave*, 17(1), 36-40.
- » Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- » Tiele, C. (2007). *Espadero. Música y nación en Cuba colonial*. La Habana: Ediciones Museo de la Música.
- » Vega Pichaco, B. (2021). *Ni la lira, ni el bongó...: la construcción de la música nueva en Cuba desde la órbita de Musicalia (1927-1946)*. Granada: Comares.
- » Vera, A. (2006). Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile colonial. *Acta Musicologica*, 78(2), 139-158.
- » Villaverde, C. (1981 [1839-1879]). *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- » White, H. (1992). *El contenido de la forma Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós Ibérica.



## Biografía / Biografia / Biography

### Margarita Pearce

Profesora ayudante doctora en la Universidad de La Laguna. Se doctoró en musicología por la Universidad de Oviedo. Realizó una estancia en la Pontificia Universidad Católica de Chile, tras haber obtenido la beca posdoctoral de Recualificación del sistema universitario español 2021-2023. Además, ha sido beneficiaria de otras ayudas de formación, tales como: el programa pre-doctoral «Severo Ochoa» del Principado de Asturias (2017-2021) y el programa de “Retención de jóvenes talentos de la Universidad de Oviedo” para la realización de un máster en dicha institución (2015). Ha participado en congresos nacionales e internacionales en países como Cuba, México, Chile, Argentina, España, Francia, Grecia e Italia. Ha trabajado en la Universidad de Oviedo, en la Radiotelevisión de Asturias, en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana y en el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas.