

LA MODERNA TRADICIÓN DEL MESTIZAJE: CRÍTICA MUSICAL E IDEA DE NACIÓN EN EL CARIBE HISPANO Y BRASIL (1920-1940)*

Mareia Quintero Rivera

Resumen

A partir de una lectura de los debates sobre música en las Antillas hispanas y Brasil, este ensayo propone una reflexión en torno a las tensiones y contradicciones que atraviesan los discursos hegemónicos sobre la nación. Examina particularmente la articulación de la idea del mestizaje como una compleja solución conciliadora al dilema de la heterogeneidad. Por su capacidad de sintetizar tradiciones de orígenes diversos, la música atrajo el interés de los letrados como una expresión que lograba efectivamente representar la esencia indiscrutable de la identidad nacional.

Palabras claves: *mestizaje, crítica musical, intelectuales, vanguardias, crítica postcolonial*

Abstract

Through an analysis of the debates and writings on music of the Hispanic Caribbean and Brazil, this essay aims to explore the tensions and contradictions within hegemonic discourses on national culture. Because it was perceived as having great capacity to synthesize traditions of various origins, music attracted intellectuals as an expression that could effectively come to represent an unintelligible national identity.

Key words: *mestizaje, music criticism, intellectuals, avant-garde movements, post-colonial criticism.*

POLEMIZAR UNA HERENCIA DISCURSIVA

Anchos los pies descalzos y cobrizos, lucen en los tobillos anillos ornamentales. Frente a ellos, como quien se dispone a un abrazo amoroso, un par de finas piernas de tez rosada, pies apuntados y cubiertos por clásicas zapatillas.¹ Se trata del emblema iconográfico del Encuentro de la Cultura Brasileña, organizado por el Ministerio de Cultura del Brasil en noviembre de 1997.²

Existen países donde negro es negro y blanco es blanco. En el Brasil, esa cuestión queda siempre medio nublada. Para comenzar, raros son los brasileños que pueden dar una espiada en su árbol genealógico sin encontrarse con tonos grisáceos. Por lo tanto, aquí negro es mulato y blanco es moreno. O viceversa. Sin hablar de los casi indios, de los ex-japoneses y de los turistas nórdicos de piel rojiza. Mientras más el Brasil se mezcla, más original se hace. Porque la mezcla remonta a nuestros orígenes, está en los libros de Historia. [...] De una forma o de otra, acabamos unidos por nuestras diferencias. Colores, razas, credos. Somos un país en donde todo se combina. Y es precisamente ése nuestro trazo más puro.³

*Una versión anterior de este ensayo fue publicada en *Estudios: Revista de investigaciones literarias y culturales*, Universidad Simón Bolívar, Venezuela, año 10, núm. 19, enero-julio de 2002, pp. 245-265. Algunos de los argumentos aquí presentados aparecen desarrollados en Mareia Quintero Rivera *A cor e som da nação: a idéia de mestiçagem no Caribe hispânico e no Brasil (1928-1948)*. São Paulo, Annablume, 2000. El título del presente trabajo parafrasea el sugerente libro de Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

¹ Caricatura de autoría de Ziraldo.

² *Encontro da Cultura Brasileira: Diversidade e Integração Cultural no Brasil*, actividad que reunió artistas e intelectuales de diversas regiones del país en la cosmopolita ciudad de São Paulo, con un nutrido programa de espectáculos, exposiciones y debates.

³ Todas las traducciones son mías. Programa *Encontro da Cultura Brasileira* (5-9 de noviembre, São Paulo).

En América Latina, y particularmente en el mundo antillano y brasileño que se aborda en este trabajo, las definiciones sobre lo nacional son inseparables del intento de articular un sentido de unidad frente a la percepción de la heterogeneidad social, evidenciando una marcada preocupación con la formación “racial” de la población. Entre los polos de exclusión e integración, distintas respuestas han sido elaboradas atendiendo a la especificidad de ciertos contextos históricos, políticos y sociales. Como espacio híbrido y heterogéneo, el continente constituye un vasto laboratorio para examinar procesos de construcción identitaria, así como las poderosas y a su vez sinuosas marcas que imprime la percepción de la alteridad en las relaciones sociales. Ya el sociólogo peruano Aníbal Quijano ha sugerido que la propia idea de “raza”, en su sentido moderno, emerge como construcción mental para justificar la dominación colonial a partir de la experiencia histórica de la conquista del continente americano.⁴

Alrededor de los años 1930 podemos localizar un momento de re-articulación de visiones en torno al binomio “raza”/nacionalidad en Brasil y el Caribe hispano. Ensayos de interpretación social como *Casa grande e senzala* (1933) de Gilberto Freyre, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) de Fernando Ortiz, y *El prejuicio racial en Puerto Rico* (1937) de Tomás Blanco, sedimentaron una valorización del mestizaje como respuesta a la incómoda heterogeneidad. Textos polémicos en su época, produjeron imágenes y explicaciones históricas que acabaron asentándose de forma hegemónica, aunque siempre problemática, en los imaginarios nacionales. La apología del mestizaje fue una respuesta articulada como solución conciliatoria al eterno conflicto entre civilización y barbarie planteado una y otra vez —sobre todo desde la segunda mitad del siglo XIX— como dilema constitutivo de las sociedades de la región.

⁴ Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Edgardo Lander (compilador), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, CLACSO/Unesco, 2000.

La idea del mestizaje, sin embargo, como noción fundadora de discursos nacionales en el Caribe y en el Brasil, se revela ambivalente, paradójica. Los planteamientos que encierra resultan difíciles de trazar. En el discurso de los autores antes mencionados, la herencia cultural lusitana e hispánica, respectivamente, es elogiada por haber permitido la integración racial, frente a lo que se interpretaba como actitud segregacionista del colonialismo inglés. ¿Hasta qué punto se valoriza el mestizaje por su capacidad para encubrir *lo negro*, de matizarlo, de blanquearlo? ¿Se visualiza el mestizaje como un proceso de *domesticación* de ese *otro interior*, percibido como bárbaro, a través del tamiz cultural occidental? ¿Admite la noción del mestizaje la subversión de las teorías racistas del siglo XIX o sería heredera de las mismas?

La expresión cultural ha constituido un ámbito privilegiado para la celebración del mestizaje. Ha sido ése, sin duda, su espacio de consagración más duradero. El mestizaje cultural ha venido a suavizar la incómoda aceptación de los patrones de apareamiento “interracial” en la región. La unión de los pies danzantes de la rosada bailarina y los del cobrizo indígena, en tono alegre nos llama la atención a las muchas historias que heredamos y transmitimos a través del movimiento corporal, del paso, del caminar, en nuestras culturas. Enfocando a penas los cuerpos de las rodillas hacia abajo, la imagen oportunamente evita enfrentar la visión obscena y misteriosa del beso. El diseño es juguetón, pero, como vimos, la retórica que lo acompaña es clara. Tal parece que arribamos al nuevo siglo todavía bien asidos a un discurso cultural que muestra como única herramienta para lidiar con la diferencia el apelar a una armónica integración de contrastes.

Si bien la idea de una supuesta *democracia racial* ha venido siendo cuestionada por la investigación social contemporánea, en el ámbito de la crítica cultural, la noción del mestizaje continúa siendo paradigmática. Incluso de forma subyacente, puede ser vislumbrada en el substrato de otros términos como *sincretismo*, *transculturación* (introducido en 1940 por Fernando Ortiz) y posiblemente también en el uso que se hace de la noción de *culturas híbridas* (propuesta por Néstor García Canclini), entre otros. El estudio de las dinámicas

culturales en América Latina requiere de conceptos operativos que nos permitan trascender una herencia discursiva tan ambivalente, que si bien ha inspirado gestos de ruptura con las jerarquías culturales impuestas por occidente, también ha servido para encubrir el prejuicio racial y social en nuestros países. Este ensayo parte de la preocupación por desvendar las implicaciones teóricas e ideológicas del uso de la noción del mestizaje en el pensamiento en torno a las culturas de la región.

Dentro de la tradición discursiva del mestizaje cultural, la música ha sido ciertamente protagonista. Por esta razón, nos parece que un examen de los debates en torno a la música en el Caribe hispano y el Brasil resulta sumamente revelador para comprender la construcción ideológica del mestizaje en la región. En el mundo caribeño-brasileño los debates intelectuales de los años 1920 al 1940 están plagados de música. Como manifestación resultante de elementos diversos, a través de nuevos procesos de hibridación, la música popular antillana y brasileña fue considerada espejo y anuncio de la formación de nuevas “razas”, al tiempo que su modernidad basada en fuentes tradicionales servía de ejemplo, augurio o promesa del ideal de una civilización propia. ¿Cómo la música se convierte en metáfora de la nación? ¿Por qué rendijas se cuele en el discurso de los intelectuales más influyentes de la región? ¿Qué interés particular despertaba en letrados del porte de Alejo Carpentier y Fernando Ortiz en Cuba, de Tomás Blanco y Emilio S. Belaval en Puerto Rico, del dominicano Pedro Henríquez Ureña o del brasileño Mário de Andrade?

Por otro lado, puede afirmarse que la producción musical misma en Brasil y el Caribe ha venido discutiendo el tema del mestizaje y la conformación étnica de la nación, como, de hecho, revela una breve genealogía de las palabras de apertura del texto programático del Encuentro de la Cultura Brasileña, antes citado: “Existen países donde negro es negro y blanco es blanco”. La frase proviene, con ciertos ajustes, de la canción *Americanos*⁵ de Caetano Veloso, que a su vez reinterpreta una popular marcha de los años cuarenta, de

⁵ Caetano Veloso, *Circuladô- Vivo*. Polygram, 1991.

autoría de João de Barro e Antônio Almeida, titulada *A mulata é a tal* (“La mulata es la que es”). Sin embargo, fuera del contexto argumentativo elaborado en *Americanos*, donde el compositor se arriesga a plasmar una reflexión poética y musical de las diferencias identitarias entre americanos del norte y brasileños, la frase pierde su valor provocativo, para asentarse mansamente dentro de una apología no problematizada de la realidad cultural del Brasil.

La música popular ha reflexionado con ironía y complejidad sobre el tema de las identidades y de las repercusiones del color de la piel y otros trazos fenotípicos en la construcción de sujetos sociales. El propio Caetano Veloso en otra sugerente composición, el rap titulado *Haiti*, aborda la relación entre las clasificaciones raciales y la condición socio-económica. Narrada en estilo cinematográfico, la canción nos hace transitar por tiempos y espacios diversos, donde se repite una misma escena: la violencia del Estado contra el negro. Desde los balcones del centro cultural Casa de Jorge Amado — autor cuya representación literaria de las mulatas brasileñas recorre el mundo entero — en el Pelourinho de Salvador, Bahía, asistimos por un momento a la disolución de las diferencias entre blancos y negros. Desde el balcón constatamos que quienes están en la plaza son todos pobres y son “casi todos negros”, o “casi negros” o “casi blancos pobres como negros” o “casi blancos casi negros de tan pobres” y, sin distinción de color, puede decirse: “ninguno es ciudadano”.⁶

Desplazándonos al ámbito caribeño, bastaría escuchar las maravillosas interpretaciones de cantantes negros o mulatos, como los cubanos Bola de Nieve y Celia Cruz o el puertorriqueño Ismael Rivera, de temas que abordan de modo satírico y a la vez reivindicativo uno de los trazos más identificados con la negritud: la bamba⁷. Sobre “El negro bembón”, de Bobby Capó, popularizada en los años 50 por el sonero mayor, Rafael Cortijo recuerda: “Cuando empezamos con el combo, era evidente que éramos un grupo muy negro para el gusto de parte del público. Era necesario buscar un

⁶ *Haití*, en Caetano Veloso, *Tropicália 2*. Polygram, 1993.

⁷ En el Caribe hispano, labios gruesos.

número que rompiera el hielo, que nosotros mismos nos riéramos de nuestra negritud; [...] y este número fue nuestro rompehielo.”⁸

En el Brasil, como en las Antillas, investigaciones recientes sugieren que los procesos de identificación por “raza” o color de piel son estratégicamente contextuales y por lo tanto elásticos.⁹ La música popular de la región, así como la producción artística en géneros diversos, ofrece un interesante material para la reflexión y análisis de los procesos de representación identitaria.¹⁰ Si bien este ensayo enfoca particularmente los discursos intelectuales, cabe destacar que éstos se fueron articulando en interacción con la producción cultural popular de la región. Es imposible entenderlos sin adentrarse en los meandros de tal diálogo. Pues, justamente, se trata de una tradición discursiva que abrió ojos y oídos a su medio circundante en el intento de elaborar respuestas a los paradigmas de la modernidad occidental. Mas, sin embargo, no pudo escapar a nociones esencialistas de la identidad y de la cultura nacional. Este ensayo aspira a descifrar algunos de los aciertos, ambivalencias y contradicciones de la noción del mestizaje, según se revelan en los debates sobre la música. Reconocemos que hay un gesto de ruptura en esta herencia, el cual ha florecido principalmente en momentos de la creación artística y literaria de la región. Pero el gran legado del eurocentrismo teórico afianzado, tal vez sin quererlo, en esta *moderna tradición del mestizaje*, se hace cada vez más inaceptable en nuestras prácticas académicas, artísticas y políticas.

⁸ *Acángana: 100 años de música puertorriqueña* (Catálogo de la exposición). San Juan, Fundación Banco Popular, 2000.

⁹ Sobre la relación entre la ambigüedad en las maneras de clasificación racial y las formas divergentes de imaginar la nación puertorriqueña ver de Isar P. Godreau, “Missing the Mix: San Antón and the Racial Dynamics of “Nationalism” in Puerto Rico.” Tesis doctoral, Universidad de California, Santa Cruz, 1999. Por otro lado, un interesante análisis de la utilización estratégica de la música como representación de una identidad étnica se encuentra en Rafael J. de Menezes Bastos, “Manipulação étnica e música entre os índios Kiriri de Mirandela, Estado da Bahia, Brasil”, en Salwa El-Shawan Castelo Branco (org.), *Portugal e o mundo: O encontro de culturas na música*. Lisboa, Don Quixote, 1997.

¹⁰ Un análisis sobre la multiplicidad de identidades abordadas poética y musicalmente en la *salsa* caribeña se encuentra en Ángel G. Quintero Rivera, *iSalsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*. México, Siglo XXI, 1998.

ACORDES NACIONALES QUE REFLEJAN UNA CONFLICTIVA HETEROGENEIDAD

No es casualidad que en el Caribe hispano y en el Brasil los debates sobre “raza” y nación asumieran una extraordinaria centralidad en las primeras décadas del siglo XX. Dentro del contexto iberoamericano, fueron éstos los últimos países a entrar en el concierto de las repúblicas independientes —República Dominicana en 1865¹¹, Brasil en 1889¹², Cuba en 1902, mientras Puerto Rico pasa a manos norteamericanas en 1898 permaneciendo como colonia hasta el presente. Por otro lado, se trata de sociedades atravesadas por las dinámicas entre la plantación esclavista y el mundo de la contraplantación, y fueron las últimas (a excepción de la República Dominicana) en decretar la abolición de la esclavitud —Puerto Rico en 1873, Cuba en 1886 y Brasil en 1888 —.

Un elemento común que permeaba tanto en el ámbito brasileño, como antillano, era la percepción de la formación nacional como proceso inconcluso, como conjugación todavía no muy bien definida de elementos dispares. Refiriéndose al compositor popular Marcelo Tupinambá, en artículo publicado en 1924, el crítico brasileño Mário de Andrade declaraba que la música de Tupinambá “encierra la indecisión heterogénea de nuestra formación racial” y “consagra la todavía indecisa alma nacional”.¹³ Antonio S. Pedreira, para quien el mestizaje representaba una tara irremediable para el pueblo puertorriqueño, observaba en la danza del país los reflejos de tal condición: “Se ha dicho muchas veces que nuestra danza es un disparate musical. Más que enojarnos eso debe poner en guardia nuestro júbilo. Yo encuentro en ese ‘disparate’ la más visible afirmación de lo que somos. [...] La danza, igual que nuestro paisaje, es de condición femenina, blanda y

¹¹ La colonia española de Santo Domingo fue ocupada por Haití entre 1822 y 1844. Luego de declarar su independencia de Haití, vuelve a anexarse a España entre 1861 y 1865.

¹² Proclama su independencia en 1822 pero se mantiene como monarquía hasta el 1889.

¹³ Mário de Andrade, *Música doce música*. São Paulo, Ed. Martins, 1963, pp. 118 y 120.

romántica. [...] Hasta en eso, la danza es un fiel reflejo de lo que somos y de cómo somos. Nuestra cultura no puede aún aspirar a un puesto cómodo en el concurso internacional”.¹⁴ De forma similar, se expresaba L. Padilla D’Onis, en 1931, en el periódico *Listín Diario* de la República Dominicana: “Nosotros los antillanos constituimos un conglomerado racial sin unidad étnica: mezcla de razas y pigmentos [...] diluidos sin orden ni concierto. [...] Y nuestra música y nuestro folklore son igual a nosotros”.¹⁵

Ante la percepción de esa inestable esencia de lo nacional, poco a poco irá ganando terreno una visión del mestizaje como proceso capaz de diluir las diferencias y engendrar una síntesis homogénea. Claro está, más allá de las tangencias, los debates en torno al mestizaje reflejan asimismo las particularidades de los contextos nacionales aquí abordados. Pero vale destacar que todos recurren a la música como espacio de representación del difícil proceso de integración nacional. Veamos, en cada uno de estos escenarios, de qué forma los escritos sobre música de la época participan de la articulación de discursos nacionales fundadores de una tradición.

La República Dominicana presenta una trayectoria muy particular en cuanto a los debates culturales y un interesante territorio de reflexión sobre la construcción de la alteridad en el Caribe. Desde la proclamación de la primera república negra en América en 1804 hasta el presente, Haití ha constituido una poderosa imagen referencial del *Otro*, en toda la región caribeña, así como también en el Brasil. Pero en el caso dominicano, la discusión en torno a lo nacional resulta simplemente inseparable de las consideraciones sobre el vecino haitiano.¹⁶ Escritos sobre música, como el ensayo *La música en Santo Domingo* (1939) de Flérida de Nolasco, revelan una visión de la dominicanidad, como una identidad permanentemente amenazada y sobreviviente gracias a una sólida raíz hispánica:

¹⁴ Antonio S. Pedreira, *Insularismo*. Madrid, 1934, p. 206.

¹⁵ L. Padilla D’Onis, “El folklorismo tal y como debe interpretarse, es algo común a todos los antillanos”, *Listín Diario*, Santo Domingo, 8 de abril de 1931.

¹⁶ Ver de Pedro L. San Miguel, *La isla imaginada: historia, identidad y utopía en La Española*. San Juan / Santo Domingo, Isla Negra / La Trinitaria, 1997.

El contacto con esta música decrepita [la africana] podría dar un fruto endeble. Mas el vigor extraordinario de la música española salvó nuestra tradición, que pudo sobrevivir a despecho del tutelaje de Francia y hasta el haitiano. De aquel oprobio, como un convaleciente que se aferra a la vida, surge con autonomía la expresión nacional.¹⁷

El discurso anti-haitianista intentó crear una imagen de la República Dominicana como una nación hispánica en contraposición al haitiano de origen africano, silenciando la histórica presencia de descendientes de africanos esclavizados y libertos en territorio dominicano a través de todo el período colonial. Publicado dos años después de que el gobierno dictatorial de Trujillo asesinara decenas de miles de haitianos en la frontera del país, como parte de una política de “dominicanización”,¹⁸ el texto de Nolasco refleja las contradicciones provocadas por el rechazo a una alteridad que, sin embargo, se sabe, aunque no se quiera aceptar, constituye un elemento arraigado en la propia identidad.

Al publicar el estudio *La música en Santo Domingo*, no me hago de ilusiones. [...] tengo presente que se suele vivir la singular paradoja de amar LO CRIOLLO aborreciendo AL CRIOLLO.

Esos ritmos negros —ese empacho lúbrico— es música para los sentidos. La goza el hombre animal que **somos**, no el captador de la belleza pura que **quisiéramos ser**.¹⁹ [énfasis añadidos]

A pesar del marcado racismo presente en estas declaraciones, el reconocimiento de una expresión criolla original es un primer paso hacia la aceptación de un imaginario integrador. Más allá de mantener una frontera de batalla con el *otro* haitiano, era necesario construir un imaginario nacional-popular sobre el cual se sustentara el proyecto del Trujillato. Este es un tema que requiere aún ser investigado, pero me

¹⁷ Flérida de Nolasco, *La música en Santo Domingo y otros ensayos*. Santo Domingo, Editora Montalvo, 1939, p. 18.

¹⁸ Meindert Fennema & Troetje Lowenthal, *La construcción de raza y nación en la República Dominicana*. Santo Domingo, Editora Universitaria UASD, 1987, p.30.

¹⁹ Nolasco, *op.cit.*, palabras preliminares y p. 19.

atrevería a sugerir que la gran popularidad y legitimidad que adquiere el merengue, como género que se torna símbolo de lo nacional, fue una respuesta articulada en un diálogo continuo entre el poder político, la iniciativa de los sectores subalternos y los discursos letrados.²⁰

Para la generación de intelectuales puertorriqueños de la década del treinta, el país vivía un momento de profunda crisis de identidad. En *Insularismo* (1934) de Antonio S. Pedreira, ensayo fundador de una tradición discursiva sobre lo nacional, dos elementos son identificados como responsables por la “confusión” puertorriqueña: la guerra hispanoamericana de 1898 —que significó, según este autor, el quiebre del proceso ‘natural’ de formación de una identidad propia con base en la tradición hispánica— y la inestabilidad de la formación racial del pueblo. Frente a la realidad política de subordinación a los Estados Unidos, la cuestión cultural adquiriría una importancia fundamental, como elemento que contenía el potencial de definir la personalidad del país. Sin embargo, como ya anunciaba el texto de Pedreira, la incertidumbre con respecto a la expresión propia no solamente estaba ligada a la situación colonial, sino también a la preocupación con la heterogeneidad racial de la población. Así lo expresa también Emilio S. Belaval, en un artículo que reflexiona sobre el futuro de la música puertorriqueña:

El problema cardinal de nuestra cultura es la crisis del tema futuro. [...] No se sabe hasta dónde puede haber llegado el

²⁰ El etnomusicólogo Paul Austerlitz, *Merengue: Dominican Music and Dominican Identity*. Philadelphia, Temple University Press, 1997, propone que el merengue, popular durante el S. XIX como género rural de la región del Cibao, es adoptado por las élites cibaenas como símbolo de la resistencia a la ocupación norteamericana durante la segunda década del siglo XX y más tarde apropiado por el trujillato como símbolo de la unidad nacional. Austerlitz argumenta que el carácter sincrético del merengue fue la llave de su popularidad, permitiendo, por otro lado, su aceptación por parte de los sectores hegemónicos, los cuales rechazaban las manifestaciones en que la herencia africana se hacía evidente. Me parece, sin embargo, que para entender este proceso de legitimación del merengue hace falta un análisis más profundo de la historia social de la región del Cibao en el proceso de conformación de la hegemonía trujillista, así como de las transformaciones que los propios compositores e intérpretes fueron operando en el género del merengue.

proceso biológico de lo puertorriqueño. [...]

Acoplo de voces discordes y eufocordes, y ponernos ya en paz con nosotros mismos [...] Hacia esto debe ir nuestra música, si aspira a ser lo que ha sido siempre, molde de un pueblo y cucurucho de un alma nacional.²¹

Nuevamente observamos una problemática percepción de la identidad. Este texto de Belaval, sin embargo, augura una idea del mestizaje como solución salvadora, para “ponernos ya en paz con nosotros mismos.” La danza, —manifestación asociada a ese momento de fines del siglo XIX que representaba para Pedreira el “despertar”, la “iniciación”, la primera búsqueda de un gesto independiente, de una expresión propia— fue eje de las discusiones sobre la personalidad puertorriqueña en la expresión musical. Autores como Belaval y Tomás Blanco, sin embargo, observaban en la danza cierto descompás con los tiempos modernos de construcción nacional, mientras se empeñaban en encontrar una expresión musical que revelase una síntesis biológica de elementos diversos que la danza tal vez no hacía evidente. En este intento, Belaval se vuelca hacia la tradición campesina del interior, que el discurso populista de los años 1940 y 1950 mitificará como verdadera expresión del alma nacional. Según el autor:

Al momento de la homogeneidad puertorriqueña hay que marchar hacia arriba, hacia la montaña, porque nuestro pueblo de la costa no tiene más que un blanco, argonauta, fracasado [...] y un negro en dilusión [...] El tema nacional de nuestra música tiene que ser hoy uno de mayor extensión, en tema, forma y contenido. Tiene que recoger el aliento de tres razas, el ritmo de otro tiempo más adulto, el complejo de nuestra futuridad que todavía está hirviendo en la caldera de nuestro pseudo americanismo y nuestro latente españolismo.²²

Por otro lado, Blanco hace una exaltación de la *plena*, género que considera el más representativo de la

²¹ Emilio S. Belaval, “El tema futuro de nuestra música”, *Alma Latina*, marzo de 1940, pp. 18 y 41.

²² *Ibid.*, pp.40-41.

puertorriqueñidad precisamente por su capacidad integradora de elementos heterogéneos:

La plena supera la burundanga²³ ambiente. Sin negar del medio, selecciona, dosifica y coordina sus materiales. De lo heterogéneo crea una homogénea diversidad típica. Según compagina y concierta en una brava orquesta popular y característica los instrumentos y las voces que le sirven de vehículo, a pesar de sus distintos abolengos, así también compone y armoniza las influencias raciales disímiles que prestan base y antecedentes a su originalidad [...] Este elemento negroide [el ritmo] subraya el canto y juguetea con él. Por lo demás la plena es —plenamente— blanca. Nuestra música popular [...] se desenvuelve dentro de los módulos tradicionales de la Península. Es más bien sólo lo anecdótico —lo menos plástico— lo que se acentúa como propio y característico, como cualidad diferencial.²⁴

Estos textos de Blanco y Belaval manifiestan una idea del mestizaje como solución conciliadora que se afianzó en el discurso cultural puertorriqueño, donde lo hispano es representado como crisol de los otros elementos étnicos que, por su parte, requieren siempre ajustarse a éste. Elogiar la plena en 1934, podía parecer una afrenta al eurocentrismo de las elites pensantes del país. Sin embargo, como muestra la cita anterior, en este ensayo Blanco perpetuaba un estratégico blanqueamiento de la plena. Para entender la complejidad de este panorama, no debemos pasar por alto, que la plena también pasaba por importantes transformaciones. Recién debutaba, y con mucho con éxito, en el mercado discográfico internacional. Hasta los amigos de Blanco en Madrid —donde el autor concibe su *Elogio*— disfrutaban de aquellas versiones de “Temporal” y de “Santa María” grabadas por *Canario y su grupo* a fines de la

²³ Palabra local para confusión. Es definida por Blanco como una “mal cocida mezcla de componentes dispares —con frecuencia antagónicos— que coexisten, como matrimonio mal avenido, sin mutuo provecho ni armonía: mescolanza sin sentido”. (Tomás Blanco, “Elogio de la Plena” [1934], en *Antología de ensayos*, México, Ed. Orión, 1953, p. 48).

²⁴ Blanco, *op.cit.*, pp. 45; 48-49.

década de 1920 en Nueva York. Inmortalizada en la voz de un jibarito orocoveño criado en Manatí,²⁵ en estas versiones la plena se transformaba —hasta podríamos decir que se blanqueaba— y ciertamente pasaba a ocupar un nuevo lugar dentro del panorama cultural puertorriqueño.

Atravesado por el cuestionamiento al colonialismo norteamericano, el citado ensayo de Blanco vislumbra en la plena una posible respuesta cultural a la problemática de la identidad puertorriqueña según planteada en la década del 1930. A través de este género musical, Blanco consigue articular una compleja estrategia discursiva en torno al tema racial, que luego se elabora en textos fundamentales como “El prejuicio racial en Puerto Rico” (1937) y sus escritos en torno a la poesía de Luis Palés Matos.²⁶ El mestizaje cultural puertorriqueño que propone Blanco como antídoto contra los paradigmas culturales y raciales norteamericanos, sin embargo, no deja de percibirse como una herencia fundamentalmente hispánica. Entender los caminos del pensamiento de Tomás Blanco, en diálogo con el panorama cultural de los años 1930, resulta fundamental en la tarea de poner en cuestión el paradigma integrador que ha dominado el debate cultural en Puerto Rico durante más de medio siglo.

Durante el siglo XIX, Cuba y Brasil van a lograr un crecimiento vertiginoso en sus industrias azucarera y cafetalera, respectivamente, transformándose en los principales suplidores de tales productos para el creciente mercado internacional. Esta expansión sólo se hizo posible a través de un sistema de plantación que dependía de una abundante mano de obra esclava. Así, mientras Dinamarca, Inglaterra y Francia comenzaban a colocar trabas al tráfico de esclavos y acabaron

²⁵ “Canario y la plena”, *El Mundo*, 7 de mayo de 1953. Ver también de Ruth Glasser, *My music is my flag. Puerto Rican musicians and their New York communities 1917-1940*. Berkeley, University of California Press, 1995.

²⁶ Arcadio Díaz Quiñones hace un interesante análisis de “El prejuicio racial en Puerto Rico” en su ensayo “Tomás Blanco: racismo, historia, esclavitud” en Tomás Blanco, *El prejuicio racial en Puerto Rico*. San Juan, Ediciones Huracán, 1985. Para un comentario de los textos de Blanco sobre Palés Matos ver de Mercedes López-Baralt, *La poesía de Luis Palés Matos. Edición crítica*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.

por suprimirlo, Cuba y Brasil inician el más intenso flujo de importación de africanos en su historia. Ante el inminente fin de la trata y urgidos por la continua necesidad de mano de obra, se fomentó también la inmigración de nuevos contingentes humanos, como chinos y españoles a la isla de Cuba, principalmente, y japoneses, italianos, peninsulares, alemanes, sirio-libaneses, entre muchos otros, al Brasil. De esta forma, a lo largo del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX, las sociedades cubana y brasileña fueron importantes receptores de grupos humanos provenientes de África, Europa y Asia.

La trayectoria del pensamiento racial en Cuba y Brasil durante dicho periodo estuvo marcada por los debates en torno a las políticas de fomento a la inmigración y la necesidad de legitimar una organización social jerárquica ante el fin del sistema esclavista y el inicio de una nueva configuración política, con la proclamación de las jóvenes repúblicas. En Cuba, donde la participación de ex-esclavos y libertos en las guerras de independencia había sido notable, las relaciones raciales en las primeras décadas del siglo XX fueron sumamente tensas. Ejemplo de ello fue el genocidio en 1912 por el ejército republicano de miles de trabajadores negros que protestaban por la prohibición gubernamental al Partido Independiente de Color, fundado en 1908. Paralelamente se inicia la importación de haitianos y jamaiquinos para trabajar en el corte de la caña,²⁷ práctica que a pesar de sucesivas prohibiciones, perduró aproximadamente hasta 1930. La clasificación racial de estos *Otros* caribeños generó reacciones de cuño racista en los discursos de la intelectualidad, como ejemplifica el ensayo *Azúcar y población en las Antillas* (1927) de Ramiro Guerra y Sánchez.

Con la herencia de tensiones raciales y la memoria reciente de la esclavitud, y ante el legado de las teorías sociales europeas del momento, como el positivismo, el evolucionismo y el darwinismo social —que fueron siendo reinterpretadas y adaptadas por la intelectualidad latinoamericana de la época— la representación positiva del mestizaje, que se vuelve

²⁷ Antonio Llubes Navarro, "Caribe, azúcar y migración, 1789-1944", *Eme Eme*, Santo Domingo, núm VII, 1978, p.32.

hegemónica en la década del 30 en Cuba y el Brasil, no podía ser menos que problemática. Como argumenta el brasileño Renato Ortiz, la celebración del mestizaje se construyó como discurso marcado por la “contradicción entre ser y apariencia, entre lo real y lo ideal”:

Cuando se define el mestizo como trazo idiosincrático de la identidad nacional, los brasileños, es decir, la elite pensante, acaban otorgando a sí mismos una imagen contradictoria. El ideal del mestizaje contenía evidentemente algunas ventajas; permitía afirmar una especificidad propia en relación al exterior. Sin embargo, el paradigma intelectual utilizado, fundamentado en la existencia de razas desiguales, inevitablemente daba al cruce entre éstas un valor depreciativo. Los brasileños eran algo que no querían ser.²⁸

Como ha anotado la antropóloga puertorriqueña Isar P. Godreau, aún son pocos los trabajos investigativos que aborden las formas en que las nociones de “raza” y nación son elaboradas a través de la actividad humana y no sólo por los intelectuales.²⁹ El análisis de los discursos letrados muchas veces ha dejado de observar la relación entre sus autores y la propia actividad humana, es decir, el contexto social y cultural cotidiano en que se ubican. En términos de la tradición discursiva del mestizaje, esta relación tiene un papel fundamental. Quisiera sugerir en este ensayo la hipótesis de que la noción del mestizaje fue ganando fuerza, como paradigma en la crítica cultural en Brasil y el Caribe hispano, precisamente a raíz del acercamiento al mundo de lo popular por parte de un conjunto de intelectuales y artistas cuya obra crítica y creativa se tornaría bastante influyente. Esta aproximación, sobre la cual abundaremos más adelante, no es fruto de una mera ocurrencia de los letrados. Uno de los acicates que propició este gesto fue justamente el espacio que géneros populares fueron ganando dentro de la emergente industria cultural, tanto a nivel local como

²⁸ Renato Ortiz, “Cultura, modernidade e identidades”, *Cultura Vozes*, núm.2, marzo-abril de 1993, p. 25.

²⁹ Godreau, *op.cit.*, p.36.

internacional. Las posiciones que los artistas populares han asumido frente al mercado, a los intelectuales y al Estado, tuvieron y continúan teniendo un importante papel en la conformación de nociones sobre “raza” y cultura nacional. Esta relación ha sido interesantemente explorada para el caso cubano por Robin Moore, en su estudio sobre la “nacionalización” de la africanía en las décadas de 1920-1940.³⁰

La tendencia a validar el mestizaje cultural que se consolida en el Caribe hispano y el Brasil particularmente en la década del 1930, está vinculada al intento de defender la viabilidad de una civilización en los trópicos. En el contexto de la post-guerra, los paradigmas culturales occidentales estaban siendo cuestionados por los propios pensadores europeos, como ejemplifica la influyente obra de Oswald Spengler, *La decadencia de occidente* (1918-1922). En el ámbito artístico, comenzaba a articularse dentro de las llamadas vanguardias históricas una valorización de la diversidad como elemento renovador de la cultura. Frente a la cuestionada herencia occidental, el *Otro* adquiría un interés inusitado. En el “Oriente” y el África se buscaban fuentes de “ancestralidad”, mientras que las culturas americanas pasaron a identificarse con la idea de lo nuevo. En sintonía con los debates culturales europeos, los creadores latinoamericanos vislumbraron una coyuntura sin igual. La cultura latinoamericana pasaba a ser vista como una cantera de riquezas escondidas, que inyectaría nuevos bríos a la cansada civilización occidental. En el mundo caribeño-brasileño, que no contaba con el acervo de las grandes civilizaciones indígenas, se hacía particularmente imperante definir esa expresión autóctona como una síntesis cultural novedosa. Veamos a continuación cómo el afianzamiento del mestizaje, en tanto paradigma nacional en el Brasil y el Caribe hispano, se nutre tanto de la aspiración letrada de entrar en la modernidad, como de las estrategias de las clases subalternas por adquirir un espacio social dentro de las nuevas repúblicas.

³⁰ Robin Moore, *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1997.

REDESCUBRIMIENTOS DEL “OTRO INTERIOR”: VANGUARDIAS LETRADAS Y CULTURA POPULAR

Cuando en 1932 Alejo Carpentier enviaba desde París a la revista cubana *Social* una crónica que, parafraseando a Stravinsky, tituló “La consagración de nuestros ritmos”,³¹ vislumbraba un momento de transformación en las dinámicas de diálogo cultural entre Occidente y las culturas latinoamericanas. Comparaba metafóricamente el impacto en Europa de músicas populares recién llegadas del nuevo mundo, con la repercusión que tuvieron en los oídos parisinos aquellos sonidos modernos evocadores de ritos primitivos, que el compositor ruso plasmara en *Le Sacre du Printemps* (1913). El entonces joven escritor cubano apostaba a la emergencia de un nuevo orden cultural en el cual América no sería simplemente una fuente de inspiración para artistas del Viejo Continente, sino un espacio efervescente y productor de modernas expresiones artísticas para consumo del mundo entero. Eran los tiempos en que géneros musicales del Caribe y el Brasil ganaban una difusión internacional inusitada a través de compositores e intérpretes como los cubanos Moisés Simons, Rita Montaner y Ernesto Lecuona, el puertorriqueño Rafael Hernández, o los brasileños *Oito Batutas* y Carmen Miranda, entre muchos otros. En el ámbito de la música “de concierto”, compositores como el brasileño Heitor Villa-Lobos, o los cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla obtenían reconocimiento internacional por obras que combinaban la utilización de un lenguaje musical moderno con elementos de tradiciones autóctonas.³²

El interés por expresiones culturales populares por parte de intelectuales letrados que se manifiesta en América Latina

³¹ Alejo Carpentier, *Crónicas: arte literatura y política*. México, Siglo XXI, 1985.

³² Un vivo testimonio de la presencia musical cubana y brasileña en la escena parisina de la época se encuentra en las crónicas enviadas por Alejo Carpentier a las revistas habaneras *Carteles* y *Social*, reproducidas en Carpentier, *Crónicas...* He analizado estos escritos en Quintero, *A cor e o som...* y en Mareia Quintero Rivera, “Repertório de identidades: música e representações do nacional em Mário de Andrade (Brasil) e Alejo Carpentier (Cuba) (décadas de 1920-1940).” Tesis doctoral, Departamento de Historia Social, Universidad de São Paulo, Brasil, 2002.

desde el siglo XIX, vinculado a las inquietudes del Romanticismo por el “pueblo”, asume nuevo vigor a partir de la década de 1920 en el ámbito de la búsqueda de una expresión con sabor nacional, pero que fuese al mismo tiempo de valor universal. Ese proceso se ubica en el contexto de la exacerbación del espíritu nacionalista que sucedió a la Primera Guerra Mundial, principalmente en los países de Europa. Por otro lado, como vimos anteriormente, las vanguardias artísticas europeas habían irrumpido en las primeras décadas del siglo XX hamaqueando las tradiciones del arte académico y proponiendo nuevos lenguajes para expresar un mundo en acelerado proceso de transformación.

Movimientos culturales de avanzada en América Latina — me refiero aquí particularmente, aunque no exclusivamente, al Modernismo brasileño y al Minorismo cubano, articulados a partir de los años 1920 — sintetizaron, en buena medida, dos tendencias que circulaban en el mundo cultural europeo: por un lado, el interés por elementos de culturas consideradas “primitivas” y, por otro, la nacionalización de la expresión artística. La conjunción de estas tendencias fue creando una nueva mirada en torno a las diversas manifestaciones culturales que se desarrollaban al interior del territorio nacional. Esa búsqueda representó un gesto contestatario frente al eurocentrismo de las elites latinoamericanas de comienzos de siglo, durante la llamada *belle époque*.³³ Alejo Carpentier describe este proceso de la siguiente manera:

La presencia de ritmos, danzas, ritos, elementos plásticos, tradiciones, que habían sido postergadas 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 [...] Los ojos y los oídos se abrieron sobre lo viviente y lo próximo [...] La posibilidad de expresar lo criollo con una nueva noción de valores se impuso en las mentes [...] Se

³³ Arnaldo D. Contier, *Brasil novo, música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Tesis de Libre Docencia, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, Universidad de São Paulo, 1988.

exaltaron los valores folklóricos. Súbitamente, el negro se hizo eje de todas las miradas.³⁴

En la búsqueda de un arte autóctono, libre de influencias extranjeras y al mismo tiempo universal, la intelectualidad vanguardista de los años 1920 se lanzó a la conquista del acervo de tradiciones propias como quien se enfrenta a un mundo nuevo e incógnito. Propongo aquí la hipótesis de que el intento de desarrollar un proceso de independencia cultural del mundo europeo-norteamericano, de los movimientos de vanguardia latinoamericanos, estuvo asociada al desarrollo —al interior de las sociedades nacionales— de una mirada sobre el *Otro*, marcada por la tensión entre el reconocimiento de la diferencia como elemento identitario y el discurso estereotípico. Parto de la idea de que en el proceso de esbozar una imagen de nación, el reconocimiento de la diferencia al interior de las sociedades coloniales o postcoloniales, tiene una importancia fundamental. De esta forma, me parece plausible desarrollar un análisis de la función de la alteridad en los discursos de la intelectualidad letrada de las Antillas Hispánicas y del Brasil, comparándolos a lo que se ha denominado como *discursos coloniales*.³⁵ Pretendo, en consecuencia, trazar el proceso de “redescubrimiento” del *Otro*, en el seno de las sociedades cubana, dominicana, puertorriqueña y brasileña, lo cual daría sustento a una percepción positiva del mestizaje como nuevo paradigma nacional.

Después de conquistar su independencia, América Latina vivió un difícil proceso de definición de sus Estados nacionales. Crear un sentido de nación significó un esfuerzo integrador que se tradujo en un proceso de reconquista territorial y de recolonización de los grupos que habían estado

³⁴ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988, p.244.

³⁵ Entiendo por discurso colonial la articulación del imaginario europeo/norteamericano (engranado en las relaciones de poder colonial) sobre el mundo no-europeo/norteamericano. Esa reflexión se inspira en las propuestas de Edward.W Said (*Orientalism*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1979) de descifrar la estructura de la dominación cultural a través del análisis del discurso occidental sobre el Oriente.

subordinados durante todo el periodo colonial y que llevaban en su color de piel las marcas de su difícil inserción social. Un conjunto de textos, principalmente literarios, de ese final del siglo XIX parece haber inaugurado una mirada letrada sobre ese *Otro interior*, abordando el tema de sus tradiciones culturales. Se destacan, entre otros, la obra de Silvio Romero en el Brasil, las *Tradiciones peruanas* (1872) de Ricardo Palma, el *Martín Fierro* (1872) de José Hernández y la novela *Cecilia Valdés* (1880) del cubano Cirilo Villaverde. Por otro lado, aparecían los primeros estudios etnológicos realizados muchas veces por médicos, ingenieros o criminalistas, entre los cuales podemos mencionar a Nina Rodrigues y Euclides da Cunha en el Brasil, a José Ramón López en la República Dominicana y a Fernando Ortiz (en su primera etapa) en Cuba.³⁶

Según apunta Néstor García Canclini,³⁷ los estudios sobre folclor surgen en el siglo XIX como un intento romántico de conciliar el interés político por el “pueblo”, como legitimador de la hegemonía burguesa y el desprecio por su cotidianidad “inculta”, permeada de elementos que la razón iluminista pretendía abolir. El surgimiento de un renovado interés por lo popular como factor dinamizador de la cultura en el seno de los movimientos de vanguardia de los años 1920, representó, al mismo tiempo, una retomada y una ruptura con las visiones etnológicas del cambio de siglo. Pero a pesar de haber atribuido nuevos significados a las manifestaciones culturales de estos *Otros* (negros, indios, mestizos), superando la problemática anterior en torno a los “atavismos”, su discurso fue heredero de una marcada preocupación por el progreso. “¿Cómo imaginar una nación moderna en países compuestos por indios y negros? [...] ¿cómo forjar una identidad nacional en los trópicos?”³⁸ La

³⁶ Ver, de Nina Rodrigues, *Os Africanos no Brasil* [1906]. Río de Janeiro, Biblioteca Pedagógica Brasileira, 1932; de Euclides da Cunha, *Los Sertones* [1901]. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980; de José Ramón López, “La alimentación y las razas”, en *El gran pesimismo dominicano* [1896]. Santiago, República Dominicana, Universidad Católica Madre y Maestra, 1975; y de Fernando Ortiz, *Los negros brujos: apuntes para un estudio de etnología criminal* [1906]. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1995.

³⁷ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*. Buenos Aires, Sudamericana, 1992.

³⁸ Renato Ortiz, *op. cit.*, p.25.

ciudad letrada se volcaba hacia las dinámicas de la cultura en la búsqueda de respuestas al dilema de la integración nacional.

LA NATURALIZACIÓN DEL MESTIZAJE: LA MÚSICA COMO PROMESA DE LA INTEGRACIÓN NACIONAL

El desafío de pensar la *diferencia* como parte integral del campo social y no reducida a la esfera de la naturaleza —lugar que, según Mary Louise Pratt³⁹ la teoría social occidental históricamente le otorgó— ha sido uno de los aportes teóricos más significativos de la llamada crítica poscolonial. Articulada principalmente en torno al legado de la experiencia colonial británica y francesa de los siglos 19 y 20, la posible fecundidad de sus paradigmas para pensar el continente latinoamericano ha sido cuestionada. Sin embargo, me parece que la ausencia de un intercambio mayor entre la crítica poscolonial y los estudios culturales latinoamericanos tiene que ver principalmente con el carácter de los circuitos académicos que tienden a volverse auto-referentes, dificultando diálogos transdisciplinarios, translingüísticos y transcontinentales.⁴⁰ Me parece que un concepto interesante para el estudio de las relaciones de

³⁹ Mary Louise Pratt, “La heterogeneidad y el pánico de la teoría”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. XXI, núm.42, 1995, pp. 21-27.

⁴⁰ La reciente compilación de Edgardo Lander, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (Buenos Aires, CLACSO / UNESCO, 2000.) constituye un primer testimonio del interés de intelectuales latinoamericanos por nutrirse de las perspectivas de la crítica poscolonial y avanzar en el diálogo a que nos referimos. No conocemos, sin embargo, ninguna publicación de la crítica poscolonial que incorpore significativamente las contribuciones teóricas de académicos latinoamericanos. La traducción al español de un conjunto de escritos de la escuela de los estudios subalternos de la India (Silvia Rivera Cusicanqui y Rossana Barragán (compiladoras), *Debates post-coloniales: Una introducción a los estudios de la subalternidad*. La Paz, Bolivia, SEPHIS / Taller de Historia Oral Andina, 1997), así como los programas de intercambio que la fundación SEPHIS promueve en colaboración con organizaciones como CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales) y CODESRIA (Council for the Development of Social Science research in Africa) entre estudiantes e investigadores del “sur”, son ejemplo también de un diálogo que poco a poco se va gestando, con repercusiones muy positivas.

alteridad en América Latina, es la noción de *Otro interior*.⁴¹ Utilizo la misma para referirme principalmente a aquellos grupos identificados como diferentes al interior de las fronteras nacionales. Sería posible, sin embargo, explorar también otra dimensión de dicha noción, que permita explorar las contradicciones dentro del imaginario sobre la propia identidad o lo que Stuart Hall ha observado como una percepción de la alteridad como pulsación interna, es decir, no sólo el ser visto como *Otro*, sino el verse a sí mismo como *Otro*.⁴²

El afianzamiento del paradigma del mestizaje en los discursos culturales del Caribe hispano y del Brasil tuvo que ver con un proceso de redescubrimiento, por parte de la intelectualidad letrada, de este *Otro interior*, posiblemente en ambas dimensiones a las cuales hemos hecho referencia. Examinemos, a continuación, el uso de metáforas para describir y aprehender ese nuevo mundo “redescubierto”. Metáforas que sirvieron para cimentar simbólicamente una nueva alegoría de la identidad. Aprovechamos aquí las proposiciones de Homi K. Bhabha, que rescata el análisis del discurso estereotípico como modo ambivalente de conocimiento construido sobre la base de los “tropos del fetichismo”: la metáfora y la metonimia. Bhabha argumenta que la construcción del sujeto colonial por el discurso del poder implica “una articulación de formas de diferencia racial y sexual”.⁴³ Una instancia privilegiada para el examen de

⁴¹ Roberto González Echevarría en *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990 emplea el término en inglés de *Other within*, en un análisis sobre el *Facundo* de Sarmientos y *Os sertões* de Euclides da Cunha. Por otro lado, Arcadio Díaz Quiñónes hace una interesante utilización de la noción de *enemigo íntimo*, propuesta originalmente por Ahis Nandy, *The Intimate Enemy. Loss and Recovery of Self Under Colonialism*. Delhi, Oxord University Press, 1983. Ver de Díaz Quiñones, “El enemigo íntimo: cultura nacional y autoridad en Ramiro Guerra y Sánchez y Antonio S. Pedreira”, *Op. Cit.*, Revista del Centro de Investigaciones Históricas, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, núm. 7, 1992, pp. 9-65.

⁴² Stuart Hall, “Cultural Identity and Diaspora”, en Patrick Williams y Laura Chrisman (eds.) *Colonial Discourses and Post-Colonial Theory*. New York, Columbia University Press, 1994.

⁴³ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. Londres, Routledge, 1994, pp. 77 y 67.

esta conexión en el mundo caribeño-brasileño, es el imaginario del mestizaje.⁴⁴

Descripciones de la tierra y el mundo vegetal circundante, de la culinaria típica, y de la fisionomía de la mujer mulata, se combinan en los escritos sobre música aquí analizados, conformando un conjunto dialógico de colores, sabores y sonidos. A través de ellos, se buscaba atrapar la esencia, de otra manera intangible, de la *brasilidad*, *cubanidad* o *puertorriqueñidad*. Para elaborar representaciones de la historia cubana y brasileña, respectivamente, veamos cómo Fernando Ortiz y Mário de Andrade, gustosamente afinan sus sentidos:

La historia de Cuba está en el humo de su tabaco y en el dulzor de su azúcar, pero también está en el sandungueo de su música [...] Y en el tabaco, el azúcar y la música están juntos blancos y negros en el mismo ajeteo de creación, desde el siglo XVI a los tiempos de ahora. Blanco, azúcar y guitarra; negro, tabaco y tambor. Hoy día, síncrexis mulata, café con leche y bongó.⁴⁵

El *Romance do Veludo*⁴⁶ es un documento curioso de nuestra mezcolanza étnica. Sea como literatura, sea como música, bailan en él portugueses, africanos, españoles, y ya brasileños, amoldándose a las circunstancias del Brasil. Me gustan mucho esos cócteles. Por más fuerte e indigenista que sea la mezcla, [...] la pócima es bien digerida por el estómago brasileño, acostumbrado al remolino de nuestra pimienta, del tutú, del dendé, del agua ardiente y otros palimpsestos nuestros que esconden nuestra sabrosa.⁴⁷

Esta última cita es curiosa en la medida en que muestra que, aunque Andrade sostiene en varios otros textos su

⁴⁴ Para un interesante análisis del imaginario del mestizaje en Cuba y Brasil como lugar donde convergen representaciones raciales, de género y sexuales, ver el reciente libro de Jossiana Arroyo, *Travestismos culturales: literatura y etnografía en Cuba y Brasil*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2003.

⁴⁵ Fernando Ortiz, *op. cit.*, pp. 8-9.

⁴⁶ Texto del folclor musical brasileño.

⁴⁷ Andrade, *op.cit.*, p. 73.

preocupación por el hecho de que Brasil todavía no tuviese *alma* propia, la cotidianidad le sugería que ya tenía al menos un *estómago*, acostumbrado a digerir elementos diversos y primitivos. Tal vez la combinación de metáforas en torno a la música y a la culinaria se haya hecho tan habitual por representar conjugadamente los planos espiritual y material del mestizaje.

El vínculo entre la naturaleza americana y el carácter de sus pueblos fue explorado desde los comienzos de la conquista por cronistas y viajeros. Una vertiente pesimista se afianza en las teorías de los naturalistas del siglo XVIII como Buffon (“infantilidad del continente”) y De Pauw (“degeneración americana”), radicalizándose, según Lilia Moritz Schwarcz, a mediados del siglo XIX en las críticas a las “razas” mixtas (Agassiz e Gobineau, entre otros).⁴⁸ Esa visión, donde la geografía se convierte en una tara para el progreso, se manifiesta también en obras latinoamericanas del cambio de siglo como *Os Sertões* de Euclides da Cunha (1902) y hasta posteriores, como el *Insularismo* del puertorriqueño Antonio S. Pedreira (1934). Dentro de los discursos que buscaban asentar una perspectiva positiva del mestizaje, sin embargo, encontramos una mirada redescubridora de la tierra como raíz inexplorada y virgen sobre la cual se deseaba cimentar una expresión propia. En los escritos que citamos a continuación, parece resonar el asombro ante el continente americano que se revela en la mirada de un Colón o un Humboldt.

Estos intelectuales se veían a sí mismos como nuevos descubridores: catadores de un oro no mineral, perseguidores de fuentes no acuíferas, de raíces no vegetales. Exploradores de la enmarañada selva de la cultura popular que, sin embargo, no podían aceptar que su tesoro fuera obra de *Otros*. Necesitaban rescatarlo del reino natural, para integrarlo a la civilización. De ciudades cosmopolitas como São Paulo y Río de Janeiro, salieron Mário de Andrade y otros modernistas para “descubrir” Minas Gerais (1924), el Amazonas (1927) y el Nordeste (1927 y 1928-29). Habiendo regresado de su exilio europeo en 1939,

⁴⁸ Lilia Moritz Schwarcz, *O espetáculo das raças*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

Carpentier viaja a Haití en 1943 y luego embarca en una expedición por el río Orinoco en Venezuela (1947-1948) la cual inspiró la novela *Los pasos perdidos* (1953). Más allá del tesoro rastreado, el redescubrimiento de la tierra americana era representado como el despertar de una sensibilidad latente, que implicaba la actualización de la tradición y la universalización de esencias propias. Afloraba, por fin, el *Otro interior* del propio intelectual. El proceso creativo se identificaba como la expresión inconsciente de esa sensibilidad, según vemos tanto en el siguiente testimonio de la experiencia personal de Alejo Carpentier, como a través de la voz del protagonista (que contiene elementos autobiográficos) de *Los pasos perdidos*, el musicólogo que en medio de la selva componía una sinfonía.

Y recuerdo que una tarde en la confluencia del Orinoco y del Vichada, en una tarde luminosa, extraordinaria, tuve algo así como una iluminación: la novela *Los pasos perdidos* nació en pocos segundos, completamente construida, estructurada, hecha; no tenía más que volver a Caracas y escribirla. Y es que para mí esos nueve días de meditación a lo largo del Orinoco habían sido un acontecimiento capital.⁴⁹

Ahora, lejos de las salas de conciertos, de los manifiestos, del inacabable aburrimiento de las polémicas de arte, invento música con una facilidad que me asombra, como si las ideas, bajadas del cerebro, me llenaran la mano, atropellándose por salir a través del plomo del lápiz [...] En medio de la lluvia que cae sin tregua, escribo con jubilosa impaciencia, como impulsado por un brote de energía interior.⁵⁰

El discurso que buscaba justificar el mestizaje como proceso innato y característico de las Antillas y del Brasil se aprovechó de elementos del clima tropical, como el sol, la lluvia, el barro y el mar, para describir el proceso y vincularlo al ambiente natural. El sol, por ejemplo, aparece tanto como proveyendo el calor para cocer y juntar alimentos diversos, como bronceando la piel y dándole el color moreno. Frecuentemente

⁴⁹ Alejo Carpentier, *Ensayos*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, pp. 102-103.

⁵⁰ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*. Buenos Aires, Quezta, 1977, pp. 207-208.

se evoca también una vinculación entre la música, la tierra y la mujer: “hay esguinces y contorsiones en las piernas de la mulata, en las notas del bongó y en los troncos de las palmas”.⁵¹ En una descripción de la *plena* puertorriqueña, citada a continuación, Tomás Blanco esboza una imagen de mujer en sintonía con el medio tropical circundante y que funciona como representación de lo nacional frente a lo extranjero (el *fox*, el *vals*, y la *rumba*) y frente a otras visiones de la nación simbolizadas por la *danza* y el *seis*, con las cuales polemiza el autor.

Mulatica de tez dorada como ron añejo; de pelo lacio y ojos pícaros que pueden pasar por andaluces; de parla castellana, un poco arcaica; y, de ágil paso sensitivo, como de bestezuela selvática. Sinuosa y llena de vigor, tiene olores de tierra y sabor de marisco. Con frecuencia es burlona, traviesa y arriscada. Habla en simples frases directas. Cuida de no empalagar cuando acaricia. Para plañir sus quejas prefiere un tono leve de ironía al sollozo y el llanto; y por la virtud de ser sencilla adquiere un sobrio dejo de liturgia en sus lamentaciones. Rara vez chabacana, se muestra en ocasiones chocarrera, pero con desvergüenza primitiva que tiene más de ingenuidad que de descoco. Y aún así, le basta con refrenarse un punto para hacer buen papel en sociedad —dancings, playas, salones— sin desmerecer entre sus congéneres: el un tanto desgarrado Seis, la aseñoritada Danza, el exótico Fox, el Vals ceremonioso, su prima la Rumba desbocada y el vaselinado Tango.⁵²

Para Antonio Benítez Rojo, la exaltación de la mujer mulata o negra implicaba la trasgresión de los mecanismos de censura sexual impuestos por la Plantación en la medida en que se operaba una desacralización de los cánones de belleza clásica: “irrumpen las vitales metáforas que intentan representar a una nueva mujer de ‘anca fuerte’, ‘carne de tronco quemado’, uñas de ‘uvas moradas’ y ‘el pie incansable para la pista profunda del tambor’”.⁵³ En esa línea se ubican las caracterizaciones de la mulata en el siguiente texto de Tomás Blanco y en la poesía

⁵¹ José S. Alegría, “La rumba”, *Puerto Rico Ilustrado*, 4 de junio de 1938, p. 21.

⁵² Blanco, *op. cit.*, pp.52-53

⁵³ Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, Ediciones del Norte, 1989, pp. 119-120.

“Ten con ten” del puertorriqueño Luis Palés Matos:

En los cromos olorosos a cedro de las cajas de habanos se archivan todavía las contrafiguras de aquella trigueña —flor de hamaca— [...] ante cuya matronil humanidad el extático mortal no veía [...] más que el aire y el pie [...] Hoy ya no quedan sino algunos ejemplares supervivientes de aquel tipo de mujer. Abunda, en cambio, la morena tendinosa, musculosa, espigada o redonda, tiernecita o madura; pero con jarretes y axilas en vez de pie y aire.⁵⁴

Podrías lucir, esbelta,
sobriedad de línea clásica,
si tu sol, a fuerza de oro,
no madurase tus ánforas
dilatando sus contornos
en amplitud de tinaja.

Pasarías ante el mundo
por civil y ciudadana,
si tu axila —flor de sombra—
no difundiera en las plazas
el rugiente cebollín
que sofríen tus entrañas⁵⁵

En estos ejemplos, la mulata aparece en la frontera entre un *Otro* incivilizado y los elementos representativos de lo *Propio*, revelando, así, el deseo de “domesticar” al *Otro*. Al mismo tiempo, se presenta como símbolo de lo nuevo (“Ahora eres mulata/ Glorioso despertar en mis Antillas) y de ancestralidad (que se hace evidente en su vínculo con la tierra). Así como la naturaleza americana, la mujer es caracterizada metafóricamente como territorio virgen a descubrir y a fundar, como ejemplifica el personaje de Rosario, en la citada novela *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier.⁵⁶ El elogio de la mulata representa, en algún

⁵⁴ Blanco, *op.cit.*, pp.51-52.

⁵⁵ Luis Palés Matos, “Ten con ten”, en Ángela Negrón, “Hablando con Don Luis Palés Matos”, *El Mundo*, 13 de noviembre de 1932, pp. 12-13.

⁵⁶ Ver de Irelemar Chiampi, “Sobre la teoría de la creación artística en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier”, *Cuadernos Nueva Época*, vol 2, núm 14, 1989.

sentido, tanto la voluntad dominadora como el anhelo de libertad. En esta medida puede leerse como un ideal moderno, que encierra el proyecto utópico de una nueva humanidad, construido, sin embargo, sobre la base de la explotación.

Como examinamos hasta aquí, la idea del mestizaje fortalece el vínculo entre nación y naturaleza y, por otro lado, alimenta una ilusión de comunión, de fraternidad. “El arquetipo de los símbolos nacionales parece ser la familia”, argumenta Chris Southcott.⁵⁷ Así, a través de la representación de un maridaje inter-racial original, cristalizaba la idea de una comunidad hermanada, de una gran familia, de la creación de una nueva “raza” homogénea. Fundamentándose en una relación positivista entre lo biológico y lo cultural, la idea del mestizaje legitima en la naturaleza, la historicidad de la institución político-cultural que es la nación moderna.

Si bien la música popular ofrecía innumerables ejemplos que evidenciaban el proceso del mestizaje, ya en la música “artística”, cultivada dentro de los parámetros de la composición erudita de tradición occidental, se entendía que tal síntesis debería ser más bien implícita. Proyectándose hacia el futuro, los críticos musicales de la época apoyaban la construcción de una música nacional que fuera capaz de traducir la esencia que se revelaba a través de los sentidos, al plano físicamente impalpable y, por tanto, superior del alma. Habiéndose “naturalizado” la expresión popular en las raigambres de la tierra natal, y apostando a un proyecto sonoro nacionalista en el plano de lo “erudito”, la música era apropiada como representación simbólica de la coherencia entre pasado, presente y futuro.

Según Aníbal Quijano,⁵⁸ la modernidad, como proceso enraizado en la conquista de América, se desarrolla en la tensión entre una racionalidad liberadora y una racionalidad dominadora. Sustentamos que el mestizaje es una construcción

⁵⁷ Chris Southcott, “Au-delà de la conception politique de la nation”, *Communications*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, núm 45, 1987.

⁵⁸ Aníbal Quijano, “Estética da Utopia”, *Nossa América*, Revista del Memorial de América Latina, São Paulo, núm.1, 1993, pp. 94-99.

simbólica moderna en la medida en que participa de esta contradicción. Por un lado, la ideología del mestizaje sirvió a los populismos de la región como herramienta hegemónica para neutralizar conflictos sociales latentes. Pero, por otro, no podemos negar que la idea del mestizaje también emerge de la búsqueda utópica de una nueva humanidad, que tuvo un papel central en el ideario estético-cultural de las vanguardias antillanas y brasileñas: el mestizaje como deglución antropofágica del enemigo y revuelta contra el orden colonial. Como sugiere Antonio Benítez Rojo, a partir de la obra poética de Nicolás Guillén, se buscaba transgredir “los mecanismos de censura sexual impuestos a la raza por la Plantación [...] desinflar la agresividad de la Plantación por vía de una reinterpretación de los orígenes nacionales [...] construir —si bien simbólicamente— un espacio de coexistencia racial, social y cultural”.⁵⁹

Este examen de los discursos en torno al mestizaje a partir de la crítica cultural sugiere que, como mito fundador, esta idea echó raíces tanto en los proyectos de subversión, como en los discursos del orden. Tal vez ahí haya una clave para descifrar su misteriosa fuerza simbólica en el imaginario social del Caribe y del Brasil. Comprender las dinámicas culturales en nuestros países y las múltiples formas en que la cultura revela y participa de la construcción de relaciones sociales requiere, sin embargo, problematizar esta arraigada idea de un mestizaje armónico. Que la fuerza seductora de este mito moderno no nuble nuestro entendimiento, no encubra el prejuicio y no paralice la articulación de nuevas utopías.

⁵⁹ Benítez Rojo, *op. cit.*, pp. 119 y 122.