

***Disonancia afrocubana: John Cage***  
***y las Rítmicas V y VI de Amadeo Roldán*** \*\*\*

Julio Ramos es profesor de la Universidad Andina Simón Bolívar en Quito, Ecuador y profesor emérito de la Universidad de California, Berkeley. Sus dos libros más recientes son *Sujeto al límite* (Caracas, 2011) y *Ensayos próximos* (La Habana, 2012). Con Raydel Araoz realizó el documental titulado “Retornar a La Habana con Guillén Landrián”.

**IMAGEN 1: Concierto de percusión dirigido por John Cage en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1943). Foto aparecida en la revista LIFE (15 de marzo 1943)**

**Sobrecarga sonora.** En esta foto, tomada el 17 de febrero de 1943, John Cage se prepara con los once músicos de su Conjunto de Percusión para presentar un concierto de *música nueva* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA).<sup>1</sup> Las dos piezas que Amadeo Roldán escribió para percusión en 1930, las *Rítmicas V* y *VI*, cerraron aquel concierto con una descarga de clave, quijada de burro, güiro, maracas, bongó, marímbula y cencerro que puso de relieve tanto la afinidad de Cage

---

\*\*\*Mi agradecimiento a Jesús Gómez Cairo, Director del Museo Nacional de la Música en Cuba (MNMC) y a su equipo por la generosa ayuda que me brindaron durante mi trabajo con el Fondo Amadeo Roldán en el archivo del Museo durante octubre y noviembre del 2012, y abril y junio del 2013. Quiera agradecer especialmente a Roberto Núñez por sus atenciones en el Museo.

<sup>1</sup>Foto publicada en la revista *Life* por fotógrafo anónimo (15-III-1943, p. 42). Sobre el concierto del MOMA véase en particular el volumen de materiales documentales y comentarios críticos editado por R. Kostelanetz (1970) y la entrevista de Nelson Rivera (2011) donde Cage comenta sobre el memorable concierto de 1943 y donde menciona a Roldán, Caturla y Ardévol. En el dossier de entrevistas que incluimos en este número de la revista hay una versión abreviada de la entrevista de Rivera a Cage. Recientemente John R. Hall, en una valiosa tesis doctoral (2008), comenta sobre la importancia de estas piezas de Roldán u otras de Caturla y de Ardévol en la historia de los conjuntos de percusión en los EEUU.

con el afrocubanismo como los límites de su aproximación.<sup>2</sup> Pensaríamos que este concierto marcó el estreno de las dos piezas iconoclastas de Roldán aquella noche en el MOMA donde Cage estrenó también una rara pieza afrocubanista de José Ardévol, si no fuera porque parece que Cage ya había interpretado las *Rítmicas V y VI* con Lou Harrison en Mills College de Oakland, California, en 1940 (J.R. Hall, p. 35).<sup>3</sup>

**Imagen 2: Programa del Concierto de John Cage y su Conjunto de Percusión en el MOMA (1943).**

Puede que el evidente reconocimiento que implicaba la presentación de las *Rítmicas V y VI* al final del concierto hoy sorprenda a algunos posiblemente porque no estamos acostumbrados a recordar a Cage en conversación con el afrocubanismo. Pero seguramente el programa del concierto de Cage, aunque polémico, no tuvo el mismo efecto en 1943, mientras Amadeo Roldán era reconocido en los circuitos de

---

<sup>2</sup> La referencia básica al *afrocubanismo* musical sigue siendo Carpentier (1946, 2012). Véase también el magnífico libro de Zoila Gómez (1977) sobre Amadeo Roldán y el estudio general de Robin Moore (1997).

<sup>3</sup> No he encontrado referencia a estos conciertos en el Fondo de Amadeo Roldán en el archivo del Museo Nacional de la Música. La correspondencia publicada de Ardévol (2004) incluye una carta donde Cage le pide una colaboración para el concierto del MOMA y donde además menciona sus audiciones anteriores del *Preludio* y una *Suite* de Ardévol. Le agradezco a Nisleydis Flores la referencia a la correspondencia entre Cage y Ardévol. Tampoco he encontrado constancia de la audición de Cage de las *Rítmicas V y VI* en el MOMA en la bibliografía cubana sobre Roldán que inspira o apoya a este trabajo. Hemos consultado, además del clásico estudio de Zoila Gómez (1977) sobre la vida y producción musical de Amadeo Roldán y las discusiones que generó su recepción nacional e internacional entre 1926 y 1939, los trabajos de L. Neira Betancourt (1997, 2006) Radamés Giro, J. Ardévol (1966) y Angeliens León (1974) y la guía preparada por José Piñero (1980).

la música experimental como uno de los creadores del género de música sinfónica para percusión. De hecho, varias de sus obras fueron un punto de referencia para los experimentos y las *construcciones* rítmicas de Cage de los años 40, así como habían inspirado anteriormente obras de Henry Cowell, B. Russell, L. Harrison o del mismo Varèse, quien presenció y comentó el estreno en París de la “Danza negra” de Roldán y quien mantuvo correspondencia con Roldán desde aquel concierto de 1929.<sup>4</sup>

El concierto de Cage en el MOMA fue un punto de enlace o de intersección transcultural que incita a repensar la relación entre estética e inscripción racial en las divergentes poéticas de la modernidad. Sin llegar nunca a anular las tensiones ni a soslayar sus desencuentros, estas poéticas divergentes interactúan en su rumbo por los caminos desiguales, accidentados, de la mundialización de la música cubana a partir de la década del 1920.<sup>5</sup> Una de las contradicciones profundas del

---

<sup>4</sup> Significativamente Cage no audicionó la clásica pieza de Edgar Varèse, *Ionization* (1933), en el concierto del MOMA. Es posible que esta notable ausencia se deba a que Cage sólo se proponía a compositores “panamericanos” y, segundo, acaso también porque intenta enfatizar la anterioridad de las *Rítmicas V y VI* (1930), mucho menos celebradas que la pieza *Ionization* (1932) de E. Varèse. Cage traza así la genealogía de un canon percusivo alternativo con la referencia a la historia cubana. Sobre la relación entre Varèse, Roldán, Carpentier y el mundo cultural latinoamericano, véase el trabajo indispensable de Graciela Paraskevaídis, donde se discute la correspondencia entre ambos y debate sobre la exclusión frecuente de Roldán de la historia euroamericana de la vanguardia musical donde Roldán aparece demasiado próximo al trabajo con el “folklore” nacional, lo que menoscaba la proyección de su experimentación en un marco eurocéntrico.

<sup>5</sup> Sobre la mundialización de la música cubana véase las crónicas parisinas de Alejo Carpentier de aquellos años, varias de ellas sobre Roldán, incluidas en Carpentier (2012) y el trabajo de Viviana Gelado sobre estas crónicas (2008). Gelado explora la el papel legitimador que cumplió el periodismo de Carpentier. También me ha

afrocubanismo --en tanto instancia de nacionalismo cultural y musical-- radica en que sus inscripciones de la cultura “local” se encuentran ineluctablemente implicadas en las rutas y redes materiales de la “universalización” a la que Carpentier, Amadeo Roldán o Alejandro García Caturla someten sus interpretaciones de las músicas locales cuando se ubican en esa compleja red de mediaciones entre centros y periferias que Angel Rama identificó, en otro contexto, con los procesos de transculturación de las formas regionales o vernáculas en los proyectos modernizadores de las vanguardias históricas (Rama 1982, A.M. Ochoa 2006, F. Garramuño 2007). Me parece que el mismo Rama no insiste lo suficiente en las paradojas de ese sistema de mediaciones que se constata en el nacionalismo musical. En las prácticas transculturadoras la referencia a la cultura vernácula (a los ritmos populares, por ejemplo) no es sólo una representación de un mundo subalterno que hasta el momento de su inscripción cultural permanecía fuera de los límites de la representación nacional; la referencia a las formas vernáculas también es un *recurso* que --si bien se inscribe como el registro de una “fuente” originaria— resulta inseparable de una pugna por el poder simbólico sobre la “verdad” cultural que recorre las representaciones y que se intensifica y se exaspera precisamente durante el tránsito y la circulación que supone una nueva modalidad “universal” o mundial del mercado y de lo que Benjamin llamó la crisis del aura bajo el impacto de la reproductibilidad técnica.

---

resultado fundamental la lectura del trabajo de Jairo Moreno (2004) sobre la incorporación de los ritmos populares afrocubanos en el jazz neoyorquino.

El viaje de la música de Roldán a los Estados Unidos y particularmente el concierto del MOMA que analizaremos en este ensayo nos sitúan ante el campo de las paradojas del nacionalismo musical y de su recepción en los Estados Unidos por Cage y otros compositores y artistas de la vanguardia norteamericana entre los años 1930 y 1945.<sup>6</sup> Nos interesa aquí precisar algo más: ese tránsito o desplazamiento desencadena un diálogo tenso en el que las postulaciones de la experimentación estética, más allá de Cuba, se topan la inscripción racial del afrocubanismo. Al reconstruir aquí, dentro de lo posible, el concierto en que Cage audiciona a Roldán en Nueva York, nos interesa explorar los tenses de una relación entre estética y racialidad que sería posteriormente negada u ocluida tanto por la historia eurocéntrica de la modernidad cultural en los Estados Unidos<sup>7</sup> como por las inflexiones testimoniales de los regímenes de la representación identitaria, incluso cuando estos regímenes de representación reconozcan algunos de sus antecedentes en los movimientos de vanguardia como el afrocubanismo, acaso sin procesar las tensiones que para el discurso representacional-identitario suponía el evidente

---

<sup>6</sup> Sobre las paradojas del nacionalismo musical y su relación con las vanguardias ver los libros de Florencia Garramuño y de José Miguel Wisnik (1983). Garramuño (2007) condensa estas paradojas del nacionalismo musical bajo el oximoron de “modernidades primitivas” en la Argentina y el Brasil. Wisnik trabaja la relación entre Villa-Lobos y el *Estado Novo* de G. Vargas.

<sup>7</sup> Véase el importante libro de Fred Moten (2003) sobre el legado experimental de la cultura afroamericana y su exclusión de la discusión e historia habitual de la vanguardia euroamericana. Un ejemplo de la oclusión de la contribución afrodescendiente y de la participación caribeña en la historia de la modernidad musical se encuentra en Carol Oja (2000), quien al comentar sobre la importancia de las elaboraciones rítmicas de Cage y sus antecedentes no menciona a Roldán, Caturra ni al mexicano Carlos Chávez, otra figura muy próxima a Henry Cowell y a la Asociación Panamericana de Compositores.

compromiso afrocubanista con la experimentación y la mediación estética.<sup>8</sup> El concierto de John Cage en el MOMA despliega algunas de estas paradojas y contradicciones a la vez que nos da una idea del tipo de intercambios desiguales que constituyen el *panamericanismo* de aquellos años.<sup>9</sup>

**IMAGEN: 3 A      Concierto de la Asociación Panamericana de Compositores donde se audiciona a Roldán, Caturla y Varèse. Fondo Amadeo Roldán del MNMC.**

Sin embargo, no hay que ignorar las relaciones de poder que atraviesan los mapas de las apropiaciones “interculturales” en las relaciones entre Norte y Sur para reconocer en estos materiales ciertos aspectos que complican el significado de Cage para la historia de la música contemporánea. Porque la aproximación de Cage al afrocubanismo explicita una elaboración de materiales sonoros históricamente racializados que complica la identificación muy reducida de Cage como la figura emblemática de un “white-coded experimentalism”, de una “experimentación blanca” al decir del compositor y musicólogo afroamericano George Lewis (2009).

---

<sup>8</sup> En un trabajo reciente sobre experimentación y representación racial en el cine de Guillén Landrián he discutido críticamente el evolucionismo implícito en la distinción que propone J. Rancière (2011) entre un régimen representacional y un régimen estético (Ramos 2013). Los usos de la poesía de Nicolás Guillén en varias películas de Guillén Landrián vuelven a poner de relieve la dimensión experimental de la poesía social de Guillén y nos lleva a cuestionar cualquier esquema fácil de oposición entre estética y representación identitaria.

<sup>9</sup> Como señala Zoila Gómez, las redes panamericanistas tendidas por Cowell y sus colegas de la Asociación Panamericana de Compositores promovieron la obra de Roldán y de Caturla en los círculos vanguardistas musicales en los EEUU a partir del 1929 y 1930.

**La relevancia de las *Rítmicas V y VI*.** ¿Cuál es la relevancia histórica de estas piezas y de su estructura musical?<sup>10</sup> Inseparable de esta pregunta básica, surge otra más compleja que apenas podremos sugerir en este ensayo: ¿qué nos dice la escucha de esta obra sobre el papel fundamental de la música --en tanto forma de creación *a la vez* sensible e intelectual—en la historia de los tensores de un campo cultural? ¿Cómo se relaciona la música con los síntomas, traumas o conflictos históricos? Digamos, primeramente, que estas dos breves piezas de Roldán, compuestas para un conjunto sinfónico de once percusionistas, presionan los límites de lo que se entendía por música “cultura” o “erudita” en 1930. Su intensidad no pasó desapercibida en Cuba, donde la obra de Roldán había suscitado importantes debates sobre los auténticos contenidos de la música nacional y su relación con la experimentación desde el estreno de la *Obertura sobre temas cubanos* en 1926. Por otro lado, aunque fueron escritas en 1930, es muy significativo que las *Rítmicas V y VI* no se hayan estrenado en La Habana hasta el histórico concierto de Angeliers León en la Biblioteca Nacional José Martí de 1960 (Z. Gómez 1977; L. Neira Betancourt 1997).

**IMAGEN 3 B.** Afiche del estreno cubano de las *Rítmicas V y VI* dirigidas por el maestro Angeliers León en la Biblioteca Nacional (Fondo Amadeo Roldán, cortesía del Museo Nacional de la Música).

---

<sup>10</sup> El análisis principal de la percusión en las *Rítmicas V y VI* y de la notación que crea Roldán en las partituras para los instrumentos populares es el de Lino Neira Betancourt. Véase también la lúcida nota introductoria que escribió Ardévol para acompañar la grabación de estas dos piezas por la Orquesta Nacional Sinfónica de Cuba en 1970.

Durante aquellos años inaugurales, la Revolución estimuló, en varias de sus emergentes instituciones, la discusión sobre el cruce anticolonial entre modernidad alternativa y racialidad que el afrocubanismo había comenzado a explorar ya en los años 20 y 30. La coreografía de las *Rítmicas V* y *VI* del Conjunto Nacional de Danza Moderna dirigida por Ramiro Guerra Suárez en 1961 --así como su estreno de los ballets de tema afrocubano de Roldán y Carpentier, *La rebemberamba* y *El milagro de Anaquillé*-- comprueban el carácter emblemático que gradualmente cobran las *Rítmicas* y la obra de Roldán (y de Caturla) en aquellas discusiones revolucionarias que conjugaban la experimentación artística con una reinterpretación anticolonial de la historia.<sup>11</sup>

Por cierto, es muy probable que el propio Roldán contribuyera en vida al silenciamiento de las *Rítmicas V* y *VI*: rechazó varias ofertas de N. Slonimsky, el afamado director y miembro de la *Pan American Association of Composers*, quien quiso estrenar las piezas en NY en 1934, sin respuesta de Roldán, quien en cambio sí le cedió a Slonimsky varias de las *Rítmicas* anteriores (compuestas para piano, instrumentos de viento y percusión), postergando indefinidamente el envío de las *Rítmicas V* y *VI*, las piezas dedicadas exclusivamente a la percusión popular.<sup>12</sup>

¿Tendría que ver esto únicamente con las dificultades técnicas que implicaban las

---

<sup>11</sup> En 1959 Ramiro Guerra Suárez escribió un trabajo sobre “Roldán y la danza cubana” para el semanario *Lunes de Revolución* donde reevalúa el papel histórico de la obra experimental de Roldán y renueva la discusión sobre el afrocubanismo (ver R. Guerra Suárez 2010). Véase también la entrevista que le hicimos a Ramiro Guerra Suárez sobre sus coreografías basadas en las *Rítmicas* y en la obra colaborativa de Roldán y Carpentier en este número de la *Revolución y Cultura*.

<sup>12</sup> Véase las cartas de Slonimsky a Roldán fechadas en 1934 en el Fondo Amadeo Roldán del MNMC de La Habana.



dos piezas escritas para instrumentos vernáculos como la quijada de burro, la marímbula o las maracas, para los cuales Roldán tuvo personalmente que elaborar un sistema bastante práctico de notación musical, según ha comprobado con lucidez L. Neira Betancourt? A esta pregunta habrá que volver luego, porque, de hecho, cuando Paul Price acompañado por el mismo John Cage graban las *Rítmicas V y VI* con la *Manhattan Percussion Ensemble* en 1961, su interpretación de la sobrecarga percusiva de Roldán delata una tendencia al *ruido* que es distintiva de la búsqueda de Cage y su legado<sup>13</sup>; contrasta notablemente con la meticulosa interpretación del timbre agudo de la clave y de los otros instrumentos típicos que se escuchan con precisión en la versión grabada por la Orquesta Nacional Sinfónica de La Habana bajo la dirección de Manuel Duchesne **Cuzán** en 1970. Por otro lado, tampoco está demás recordar que mientras la interpretación clásica de Duchesne **Cuzán** sustituye la marímbula por el contrabajo (tomando una opción que la partitura de Roldán deja abierta), Price y Cage, en cambio, en su grabación de las piezas en 1961, deciden por el instrumento de origen afrocubano distintivo de los conjuntos típicos del son.

No toda la obra de Amadeo Roldán –celebrado Director de la Orquesta Filarmónica de La Habana, quien había sido entrenado en Francia y en Madrid como un virtuoso

---

<sup>13</sup> Hay varios trabajos de Cage sobre la relación entre ruido y percusión incluidos en *Silence* (Cage 1961, 1973) y luego en la antología editada por R. Kostelanetz (1970). Ver también la nota de Virgil Thomson, “Expressive Percussion” (en Kostelanetz 1970, 70-2). En “The Future of Music: Credo” señala Cage: la música de percusión es la transición contemporánea para pasar de una tradición influenciada por el teclado a la futura música inclusiva de todo tipo de sonoridades” (Kostelanetz, p. 56, traducción nuestra).

joven violinista—se ajusta a la imagen estereotipada de una iconoclasta pose vanguardista. Está claro que no intentamos subordinarlo aquí a lo que representa Cage en la historia musical de siglo XX, aunque sí nos interesa considerar cómo el punto de intersección de las *Rítmicas V* y *VI* con la experimentación de Cage contribuye a elucidar aspectos poco conocidos de ambos compositores. Me parece que al ser interpretada por Cage, la obra de Roldán cobra relieves inusitados, a la vez que nos permite repensar a Cage fuera del contexto de la vanguardia euroamericana al que habitualmente se suscribe.

Estas dos piezas de 1930 dislocan el horizonte de inteligibilidad de la música sinfónica nacional mediante las operaciones de una sobrecarga percusiva que, inspirada, en parte, por la contramétrica y de ritmos de variado origen afrocubano, sacude los principios convencionales de la armonía y la proporción, anulando la prioridad melódica que dominaba en la tradición sinfónica de Occidente y de Cuba. Las *Rítmicas V* y *VI* potencian la dimensión iconoclasta de un experimento compuesto para un conjunto sinfónico sin instrumentos melódicos, lo que suscita enseguida la pregunta, primero, sobre el relieve del ritmo, pero también sobre el papel que cumple en esta irónica pieza, si alguno, aquello que se borra: la *huella* o fantasma de la melodía. Veremos luego cómo el ritmo de la clave en ambas piezas elabora una aproximación a la huella melódica en un discurso sobre el ritmo nacional y su condensación en la clave en el que curiosamente coinciden tanto Fernando Ortiz como José Lezama Lima. Baste por ahora decir que nos equivocáramos si pensamos que se trata meramente de una inversión rápida,

esquemática, de la clásica jerarquía entre ritmo y melodía: no sólo la melodía, sino también la estructura métrica/contramétrica del ritmo, como parámetro musical, ha sido trastornada en estas dos piezas de Roldán. Como señala Alejo Carpentier, más que formas rítmicas orgánicas o codificadas bajo el modelo de alguna tradición identificable, Roldán elabora *modos rítmicos* (Carpentier, 1946/2004, p. 200). Aunque mantienen la referencia a células o compases reconocibles (por ejemplo, el compás de la clave del son y de la rumba), estos modos rítmicos no siguen un patrón métrico continuo o predeterminado. Los cambios abruptos en la frecuencia y en la velocidad del pulso en el *tempo* de las *Rítmicas V* y *VI* añaden complejidad a la categoría clásica del “ritmo”, al menos pensamos el ritmo como un *parámetro* musical orgánico capaz de regular el devenir continuo del pulso métrico identificado con medidas entre los acentos débiles y fuertes codificadas culturalmente. Roldán trabaja incluso los timbres particulares de los distintos instrumentos de percusión, estableciendo, sobre todo, un contraste entre la agudeza de la madera y la vibración de la quijada. Llamarle “síncopa” a la saturación que ahí escuchamos nos deja insatisfechos: revela una inefectiva reintegración de la sobrecarga sonora en el régimen normativo de la métrica occidental cuando define la divergencia rítmica como una (sincopada) excepción, irregularidad o anomalía *en* un marco normativo occidental. La saturación sonora que produce Roldán mediante la multiplicidad de los repiques simultáneos, levemente desacompañados en el tempo cambiante de los once percusionistas también dificulta que hablemos ahí de una “polirritmia”. Por eso Carpentier se ve obligado a recurrir al concepto de *modos rítmicos*, sugiriendo que hay una lucha por el vocabulario en el corazón mismo de los “saberes” en pugna

que se disputan el sentido de la música ya sea para sancionar la innovación o para desautorizarla y excluirla de su campo normativo.<sup>14</sup> La historia de la musicología cubana a partir de los trabajos fundadores de Fernando Ortiz y Alejo Carpentier registra –en varias de sus zonas más productivas--el devenir de una pugna por sacudir la musicología de su eurocentrismo, creando estrategias para transformar la configuración misma del archivo y poder así dar cuenta de prácticas musicales legadas de la conflictiva historia de la esclavitud y del colonialismo, así como para entender la porosidad de los límites entre la música culta y la popular que descuadra los protocolos habituales y las fronteras establecidas las disciplinas e instituciones musicales distintivas de otras sociedades (Ortiz 1969, Carpentier 1946, L. Brouwer 1982). En ese sentido, no es casual el *revival* de Roldán a partir del concierto de 1960 ---lo que implicaba asimismo un replanteo del debate sobre la experimentalidad del afrocubanismo musical— se diera en parte por el estímulo del músico y musicólogo Angeliers León, figura de relevo del legado de transculturación del saber musicológico en los años sesenta. Roldán estuvo una vez más al centro de una crítica sobre la historia eurocéntrica del saber musicológico.

---

<sup>14</sup> La elaboración de Carpentier del concepto de modos rítmicos introduce la problemática de las limitaciones del saber musicológico occidental ante la cuestión de la *textura* sonora de piezas experimentales o transculturales que Pablo Feissel (2010) ha identificado con la problemática de la simultaneidad y su corolario en la *heterofonía* que recorre el regimen musical europeo y la crisis de la noción misma de música autónoma ante el ruido y la confrontación gradual o reconocimiento de las músicas no occidentales. También me ha resultado clave el análisis de la epistemología de la tonalidad y sus límites coloniales en los trabajos de Ana María Ochoa sobre los “aullidos” de los bogas y las políticas de la escucha en el siglo XIX. (A.M. Ochoa, en prensa).

**El problema de las “fuentes” vernáculas.** Pero a su vez la radicalidad de la obra de Roldán problematiza cualquier ilusión de un reencuentro simple de la fuente o recurso popular percusivo. No cabe duda de que Roldán, al subtítular las piezas “en tiempo de son” y “en tiempo de rumba” introduce una especie de guía o de instrucción para la escucha de las obras. Esa guía insiste en identificar la experimentación con los *dos* géneros paradigmáticos de la música popular nacional en 1930. Pero no hay porqué aceptar los subtítulos como un marco único o definitivo para la interpretación; podríamos tomar sus indicaciones, más bien, como una *estrategia* de autorización de la música nueva. Así pareciera que responde el compositor a la marcada resistencia de algunos sectores del público tras la audición de las primeras *Rítmicas* por Pedro de Sanjuan poco antes de que escribiera las *V* y *VI* en La Habana aquel mismo año de 1930. En las palabras de un reseñista anónimo: “Las “Tres Rítmicas” de Amadeo Roldán, por su carácter futurista, nos resultaron incomprensibles[...] Nuestra percepción forjada en viejos moldes no se acomoda a esos acrobatismos imaginativos que crisan los nervios”.<sup>15</sup> Hay indicios de cómo Roldán intenta apaciguar la perplejidad que su obra causa en algunos críticos. Por ejemplo, remite la experimentación al horizonte reconocido de los dos géneros populares, aunque no cabe duda de que la referencia a estos ritmos en una sala sinfónica también levantaba ronchas entre algunos. En efecto, en una zona significativa del público cubano, norteamericano y europeo de aquellos años, la experimentación produce perplejidad y sorpresa por el aspecto ininteligible de estas obras estimuladas por una tendencia al quiebre de las convenciones socio-

---

<sup>15</sup> Firmado por F.G.A., *Heraldo de Cuba*, 4-VIII-1930.

musicales cuya pauta canónica asegura el reconocimiento efectivo de la obra artística en un marco institucional. Pero está claro que la estética moderna no funciona a partir de la reproducción de las convenciones o protocolos del reconocimiento “artístico”, todo lo contrario, esta música elabora modos para desnaturalizar la dimensión convencional o reconocible de su arte, produciendo por momentos una tendencia al experimento antimusical (bastante atenuado, por cierto, en el caso de Roldán). Entonces no es casual que la dimensión *negativa* (como la llamaría T.W. Adorno) de la experiencia estética, estimule en una figura como Roldán, al mismo tiempo, la búsqueda interna de rearticulaciones, tematizaciones de un sentido social restaurado como esas mismas que surgen en los discursos afrocubanos sobre el “folklore” y las formas populares.

Aunque no puedo comentar aquí, con la atención que ameritan, los problemáticos argumentos de T.W. Adorno (2008) contra las tendencias “regresivas” de Stravinsky en *La consagración de la primavera*, conviene, aunque sea de paso, mencionar que Adorno precisamente critica el retorno artificioso de Stravinsky a formas “heterónomas”, arcaicas o sacrificiales (tematizadas en el segundo movimiento del ballet), donde la “regresión” se manifiesta musicalmente, de acuerdo a Adorno, en la disrupción rítmica en la influyente obra modernista de Stravinsky. Es muy conocida la relevancia que esta pieza de Stravinsky tuvo en Carpentier, quien señala, sin embargo, una diferencia fundamental entre Stravinsky y los usos del folklore entre los afrocubanistas cubanos:

La presencia de ritmos, danzas, ritos, elementos plásticos tradicionales, que habían sido postergados durante demasiado tiempo en virtud de prejuicios absurdos, abría un campo de acción inmediata que ofrecía posibilidades de luchar por cosas mucho más interesantes que una partitura atonal o un cuadro cubista. Los que ya conocían la partitura de *La consagración de la primavera* --gran bandera revolucionara de entonces-- comenzaban a advertir, con razón, que había en Regla, del otro lado de la bahía, ritmos tan complejos como los que Stravinsky había creado para evocar los juegos primitivos de la Rusia pagana. (Carpentier 2004, p. 204).

El argumento de Carpentier sobre la presencia *contemporánea* de los ritmos de afrocubanos de Regla es paralelo a su discurso sobre lo real maravilloso y su crítica del artificio retórico de los surrealistas en el Prólogo a *El reino de este mundo* (1949) novela contemporánea de *La música en Cuba*.

Sin duda las investigaciones sobre el folklore afrocubano y la música popular implicaban una crítica frontal del racismo de otras versiones de la cubanidad que le negaban a los hombres y mujeres afrodescendientes su participación en la historia nacional. Por ejemplo, no cabe duda del estímulo polémico que tuvo en Carpentier y en Roldán la visión del folklore nacional que promovía Sánchez de Fuentes (1928) en su postulación de los orígenes indígenas e hispánicos de la cultura nacional. En las palabras de esta figura fundacional de los estudios etnomusicológicos en Cuba: “cometemos el *delito de extranjerismo* cuando trasplantamos íntegros a nuestras producciones diseños melódicos monótonos y rutinarios de cualesquiera de las sectas africanas conocidas en nuestra Isla” (Sánchez de Fuentes, p. 80).

Sin embargo, a la vez que constatamos la crítica del racismo articulada por el discurso afrocubanista de Roldán, Carpentier, Guillén y otros (frecuentemente

inspirados por los estudios críticos de F. Ortiz) quisiera sugerir que su versión alternativa de la cultura nacional es inseparable de las pugnas por el poder simbólico y la legitimidad intelectual de los que la investigan y la escriben, incluso cuando sus discursos busquen dar cabida a los sujetos subalternos que constiutuyen el fundamento o el recurso “local” de los modulantes pactos del nacionalismo popular.

La interpretación habitual del nacionalismo musical (y de la música vanguardista) como una elaboración culta de formas populares frecuentemente esquematiza y homogeniza los términos “culto” y “popular” y corre el riesgo de naturalizar o confundirse con las propias explicaciones que elaboraron los afrocubanistas mismos--el propio Roldán, por ejemplo--para *autorizar* el valor social o político de su compleja y experimentadora práctica musical y su relevancia social. En ese sentido, no está demás enfatizar la cuestión del efecto performativo y político de la *mediación* intelectual que inscribe el nacionalismo musical cuando redefine la relación entre lo popular y lo culto, entre lo local y lo universal. En la jerarquía de valores que renuevan estas dicotomías, lo “local” es finalmente sometido a un proceso de estilización, de depuración o traducción que posibilita su inteligibilidad en términos “universales”. El estado universal de la música presupone la previa estilización del cuerpo popular, el traslado o conversión de lo popular de acuerdo a un recorte culto, lo que comprueba asimismo un disciplinamiento de la práctica popular o su sublimación “estética”. Por ejemplo, en su extraordinaria carta a Henry Cowell, incluida por Cowell en su *American Composers on American Music*



(1933), volumen colectivo y especie de manifiesto del *panamericanismo* musical que incluyó sendos trabajos de Roldán y de Caturla, Roldán explica la urgencia de incorporar los instrumentos locales, pero a la vez insiste en “depurarlos” y “desnacionalizarlos”, es decir, en transformar su particularidad vernácula para asegurar su sentido o valor universal.<sup>16</sup> A pesar de su tono indudablemente crítico y alternativo, este discurso sugiere que lo local y lo universal son dos extremos de un mismo mapa puntualizado por las rutas del tránsito y los intercambios transnacionales. La mediación del *estilo*, es decir, de la *evidencia* estética en tanto elaboración de la materia sensible identificada con lo popular, será un requisito para garantizar el proceso de traducción o conversión del valor local en valor universal. Desde las primeras reseñas de Jorge Mañach y Carpentier de la *Obertura sobre temas cubanos* hasta el escrito de Carpentier tras la prematura muerte de su amigo y colaborador en 1939 (Carpentier 2012, pp. 611-617), los comentaristas han insistido en el valor universal que la estilización genera mediante la elaboración de las formas locales o populares. Así expone Carpentier la transubstanciación del folklore en las *Rítmicas* de Roldán: “Roldán trabaja ahora en profundidad, buscando, más que un folklore, el espíritu de ese folklore” (Carpentier 1946, p. 210). Jorge Mañach (1926) había señalado en su reseña: “convendría oponer el parecer de estos cultos musicales nuestros que afirman el cubanismo de la *Obertura* de Roldán con un cubanismo “estilizado”. El distingo es evidentemente muy serio. Amadeo Roldán no se propuso agraviarnos los oídos con una chambelona o con un son sublimizado. Su obra es una obra no solo artística, sino de arte superior, y los

---

<sup>16</sup> La versión castellana de la “Carta a Cowell” fue incluida en Z. Gómez (1977), pp. 167-9.

elementos formales de la expresión artística no pueden menos que revestir un carácter universal: son comunes al arte de todos los países” (Mañach 1926). La discusión es seguramente con el propio Carpentier, quien, por su parte, lejos de cuestionar el valor de la estilización, también la afirma como la condición de un arte a la vez moderno y cubano. La respuesta a Mañach que Carpentier publica en la revista *Carteles* en 1927, titulada “Amadeo Roldán y la música vernácula” insiste en la estilización como transformación de lo local a la vez que proclama que “Europa está sedienta de ritmos” (Carpentier 2012, p. 602).

La relación entre la obra de Roldán y las fuentes populares es compleja, inseparable, no sólo del carácter crítico y polémico de su obra, pero también de las dinámicas internas del poder y de la autoridad que transitan los discursos del nacionalismo popular y del afrocubanismo. Las *Rítmicas V* y *VI* de Roldán son el producto de un doble movimiento: por un lado, desarticulan la noción rígida de la estructura musical, y cuestionan la posibilidad de una resolución superior de la disonancia de las partículas sonoras puestas en movimiento; pero a la vez elaboran una serie de mecanismos formales y discursivos para integrar el experimento estético en el marco de un firme sentido social. Es indudable que Roldán comienza a desdibujar los límites de lo musical, las garantías de su inteligibilidad en sus obras más radicales, cuando expone la forma a la sobrecarga sonora y al ruido, pero, al mismo tiempo, no cesa de reestablecer estrategias musicales de reintegración formal, modos de contener musicalmente la tendencia a la dispersión sonora. Conviene entonces contrastarlo con las experimentaciones de Cage, particularmente el Cage

de las investigaciones sonoras sobre la indeterminación aleatoria. Roldán vuelve una y otra vez a recrear formas de reincorporación o de rescate de las “notas” o sonoridades al borde de la dispersión. Esta será, por ejemplo, como veremos pronto, la función de la *fuga a cuatro claves* que *multiplican* el compás de tres por dos en una secuencia rítmica que Roldán ubica en el centro de la *Rítmica V*. Pero antes de llegar allí, conviene ahora retomar el viaje de las *Rítmicas V* y *VI* a Nueva York y al histórico concierto del MOMA en 1943 donde Cage las interpreta.

**El (des)concierto de Cage y los objetos sonoros.** ¿Cómo pensar el paso de la *sobrecarga rítmica* de Roldán a la exploración del *ruido* en la obra de Cage? ¿Qué nos dice la interpretación de las *Rítmicas V* y *VI*, puestas de relieve al final del concierto de 1943, sobre la relación entre Cage y las dimensiones históricas del ritmo en los extremos caribeños de la modernidad?

El programa de Cage en el MOMA respondía más a una lógica *performativa* que a los protocolos de un concierto tradicional. Los instrumentos percutores y objetos sonoros que Cage puso en escena --láminas de acero, marímbula, aros de rueda de auto, quijada, latas de conserva vacías, tazas de porcelana china, bongós— manifiestan un trabajo con una heterogeneidad de materiales que desborda la el concepto del instrumento y de la autonomía musical.

**Imagen 4. Instrumentos y objetos sonoros en el concierto del MOMA (1943) (Reproducido de la revista *LIFE*, 15 de marzo de 1943, p. 62)**

Detengámos brevemente en esta importante dimensión de la innovación de Cage en la década del 1940: la creación de objetos sonoros y su mezcla con los instrumentos tradicionales de culturas asiáticas, caribeñas. La contiguidad los objetos sonoros en el concierto del MOMA en 1943 implica la problemática de la contemporaneidad o “coetaneidad” (T. Fabian) de sonoridades por un lado ligadas a la era industrial – correspondientes al tiempo segmentado del ensamblaje y de la repetición fordista-- y por otro a los contenidos antropologizados de los instrumentos tradicionales, frecuentemente relacionados con la función ritual de la música en otros contextos. ¿No será éste uno de los sentidos de la música *contemporánea*, es decir, de su contemporaneidad no tanto en el sentido de su actualidad como de la coetaneidad de los tiempos múltiples y asincrónicos de objetos como el aro descartado de un carro Ford comparten con una quijada de burro?

La selección de los instrumentos y objetos sonoros de por sí es reveladora. Su lógica responde más a la de una colección de objetos encontrados (*objets trouvés*) que a las necesidades convencionales de la orquestación musical. Como le habría gustado a Duchamp y a los primeros surrealistas, los objetos sonoros, provenientes de la vida diaria, son materiales resignificados --liberados de la lógica instrumental de la producción industrial o del consumo doméstico-- y transformados en dispositivos estéticos. La operación selectiva de los objetos responde a un principio paralelo de incorporación de instrumentos de percusión provenientes de la periferia de Occidente. Cage estaba muy conciente de esta genealogía múltiple de sus instrumentos y objetos sonoros:

Los instrumentos que se usan son en muchos casos los mismos de la sección de la percusión de una orquesta sinfónica, de conjuntos típicos orientales, cubanos o de jazz caliente. Otros objetos no habían sido creados con fines de uso musical, como por ejemplo partes de automóviles, tubería de hierro o láminas de metal que usamos. En algunos casos la palabra “percusión” en un modo equivocado de nombrarlos, porque el sonido no siempre se produce mediante el golpe de un objeto sobre otro. (“For More New Sounds” en ed. Kostelanetz 1970, trad. nuestra, p. 62)

Cage re-ensambla esos objetos y sus temporalidades múltiples con la meticulosa y lúdica audacia de un *bricoleur*. Tal como comprueba la división de los movimientos o secuencias de “Amores”, la pieza propia que Cage estrenó en el MOMA, el ensamblaje frecuentemente responde menos a una pregunta por la procedencia de sus objetos que a una selección de acuerdo al material de qué están hechos: madera, cuero, metal, lo que reduce tiende a reducir el efecto de los códigos musicales a un estado material de la sonoridad. Como si una motivación central de su intervención performativa, en la venia de los surrealistas, fuera emancipar la sonoridad reprimida en estos objetos mediante el corto circuito de su circulación habitual, utilitaria, y su resignificación por medio de las técnicas del montaje o del collage sonoro. Se trata evidentemente de un procedimiento paralelo al principio de *reciclaje* artístico que aparece fragmentariamente teorizado por Walter Benjamin en los apuntes de *El libro de los pasajes*, donde el tema de la colección y del montaje de fragmentos empalma con la cuestión de la memoria y la investigación del pasado en la modernidad. (También está claro que conviene salvaguardar las distancias entre el Benjamin de aquellos apuntes y la tendencia a la pose juguetona, algo mediática, que acarrea el vanguardismo performativo de Cage).

El concierto de 1943 desplegaba las posiciones de Cage en el disputado campo de las políticas de la escucha musical, pero también cierto posicionamiento suyo en discusiones más amplias sobre la relación entre la cultura norteamericana y el mundo, sobre todo el mundo no occidental que cobraba cada vez más importancia en aquellos años de crisis del viejo orden imperial europeo que culmina en la Segunda Guerra Mundial y las consiguientes guerras anticoloniales. No por casualidad el concierto se celebró en el MOMA y no en una de las salas habituales del *establishment* musical. Aunque está claro que el museo no era un espacio “marginal” en términos estéticos ni sociales, al menos desde la exitosa exhibición individual de Diego Rivera en 1931, las curadurías del MOMA manifestaban la relativa apertura de un cosmopolitismo alternativo que había cobrado auge en Nueva York en los 1930 y que llega a un límite durante la Segunda Guerra Mundial (la misma época del concierto) cuando comienzan a clausurarse las fronteras y a ampliarse las distancias de un país encaminado al régimen de la sospecha macartista y a la xenofobia de la Guerra Fría. La lógica performativa de Cage se comprendía mejor en el escenario de aquel cosmopolitismo que a su vez empalma, artísticamente, con los cruces formales e interdisciplinarios distintivos de la cultura de vanguardia.

Pero tampoco allí, en el MOMA, pasó por alto el sentido polémico de la percusión en el concierto. Las reacciones que provocó el concierto de Cage en el MOMA pueden cotejarse en la mezcla de fascinación y repudio que manifiestan las crónicas sobre el evento publicados en la prensa de la época. Por ejemplo, el reseñista (anónimo) de

la revista *Life* que cubrió el evento titula su artículo *Percussion Concert: Band bangs things to make music* (15 de marzo de 1943, p. 42). *Banda golpea objetos para hacer música*. Llamarle “banda” al conjunto de percusión de Cage era un modo de desautorizar el carácter musical y conceptual del concierto, aunque decir que la banda golpeaba objetos no era del todo un desacierto: la pieza del propio Cage que abre el concierto, titulada *Construction in Metal* –una de sus primeras en la línea percusiva abierta por E. Varèse, H. Cowell y el propio Roldán--- convertía en instrumentos percutores unos aros de rueda de automóvil colocados entre otros instrumentos provenientes de tradiciones asiáticas, caribeñas o africanas: gongos, cencerros, tam tam, claves, platillos, etc, además del piano que Cage usaba para percutir sobre las cuerdas, activando, mediante el *shock* percusivo, el potencial rítmico del instrumento ejemplar de la hegemonía melódica europea del siglo XIX.

No habría que reincidir en una *esencialización* del ritmo, en su identificación con una naturaleza o con un especie de origen reprimido de la música occidental, para poder leer allí, en el gesto de Cage, el redescubrimiento moderno de la percusión que había proliferado en la misma Europa a partir de *La consagración de la primavera* de Stravinsky. Sin negar la importancia del ritmo como un parámetro musical, conviene repensar el proceso interpretativo y valorativo mediante el cual el ritmo se transforma en un símbolo o *tropo* cultural, sometido al tipo de idealización que encontramos en la difusa “cierta manera” del cuerpo afrocubano que rítmicamente conjura el apocalipsis nuclear cifrado en la mirada y la escucha de Benítez Rojo en *La isla que se repite* (1998, 2010), influyente ejemplo de una difusa

*metafísica del ritmo* que atraviesa el discurso caribeñista contemporáneo (ver Ramos 2010).

**Ruido y percusión.** Significativamente, en su reseña del concierto, el periodista de la revista *Life* identifica a Cage como un percusionista. Esto inmediatamente desliza la reseña a relato evolucionista donde la percusión es manifestación de un mundo primitivo o salvaje:

La música de percusión se remonta a la época primitiva del hombre, cuando los salvajes incultos obtenían un deleite estético al golpear tambores muy crudos o troncos ahuecados. Cage piensa que cuando la gente de hoy entienda y aprecie su música, que es producida por medio del choque de un objeto con otro, encontrarán una nueva belleza en la vida diaria moderna que está repleta de ruidos producidos por objetos que chocan unos con otros (*Life*, traducimos, p. 42).

El carácter divulgador de esta nota no le resta ni relevancia ni proyección a lo que dice. Por el contrario, esta reseña del concierto nos da una idea bastante clara de las disputas con que se enfrentaban la música nueva y las investigaciones del ritmo y de las sonoridades no occidentales en el campo de la cultura musical neoyorquina de la primera mitad del siglo XX, donde las referencias caribeñas, sobre todo afrocubanas, tuvieron un papel fundamental. A pesar de que el periodista intenta desautorizar el concierto, su reseña registra una conexión entre la percusión y el ruido con la que el propio Cage probablemente habría estado de acuerdo. A la vez está claro que la aproximación de Cage a la sobrecarga rítmica como fuente de ruido desdibuja la procedencia (frecuentemente ritual) de la percusión al convertirla en



un dispositivo antimusical y antiestético, lo que supone un proceso de apropiación que da pie a la consabida discusión anticolonial sobre la autenticidad. Pero tampoco hay que perder de vista apresuradamente la complejidad del gesto iconoclasta de Cage, quien, como para añadirle leña al fuego de los debates sobre los protocolos de la institución musical, había creado y llevado al MOMA una “banda” integrada mayormente por mujeres. Está claro que las percussionistas en la tradición sinfónica eran escasas. Según vemos en los detalles de las fotos de *Life*, una mujer toca la quijada, otra unas latas vacías, otra percute unas tazas de porcelana china. Los músicos de la “banda” aparecen vestidas de traje formal, los hombres, de frac, lo que a su vez contrasta con la procedencia heteróclita y popular de los instrumentos.

Cage *interviene* lúdicamente los protocolos de escenificación de la música culta o erudita. Por eso mismo este tipo de conciertos –probablemente un antecedente vanguardista de los *happenings* de los años sesenta-- inspiraba en sus reseñistas y seguramente en muchos de sus contemporáneos la duda que había expresado unos años antes Arnold Schönberg sobre la obra temprana de su alumno de Los Angeles, a quien Schönberg consideraba “un inventor de genio” más que un compositor (ver Hicks 1990), reprochándole, entre otras cosas, la introducción de nuevos instrumentos u objetos sonoros de procedencia irreconocible. A lo que Cage respondía que los nuevos instrumentos –que bien podían ser materiales descartados de la sociedad industrial no buscaban simplemente ampliar la escala tonal de la música, sino que intentaban emancipar la materia sonora del régimen de

la tonalidad y de la estructura de las “notas musicales”. De tal modo, su trabajo implicaba un cuestionamiento radical de un modo de entender la música que para Cage era inseparable de una moderna programación sensorial inscrita en la historia del poder.

De su irónica investigación de los límites convencionales de la inteligibilidad del objeto y de los parámetros musicales se desprende la distinción entre la música y el nuevo arte de exploración sonora. En los propios términos de Cage: “si esta palabra, música, es sagrada, y reservada a los siglos XVIII y XIX, nosotros podemos sustituirla por otro término más significativo: la organización del sonido” (Cage, “Credo”, trad. nuestra, p. 56); “si en el pasado el punto del desacuerdo había sido entre la disonancia y la consonancia, en el futuro inmediato la disputa será entre el ruido y los llamados sonidos musicales” (p. 55). Está claro que bajo “ruido” Cage confunde las referencias a fuentes sonoras múltiples, incluidas las músicas asiáticas, africanas y caribeñas con cuyos instrumentos y en ocasiones con sus células rítmicas trabaja Cage. De hecho esa indiferenciación descontextualiza las fuentes y las transforma en objetos de una marcada pulsión exotista.

Por otro lado, tal como nos recuerdan Jacques Attali (1995) y José Miguel Wisnik (1989), no hay que tomar superficialmente la irrupción del ruido en la música de siglo XX. Para Attali, “si con el ruido nació el desorden y su contrario, el mundo”, entonces queda claro porqué la demarcación del ruido es una operación clave de la territorialización del poder. Por eso “una teoría del poder exige una localización del

ruido y de su formación” (Attali, p. 16). En cambio, Wisnik insiste en “la lucha cósmica entre el sonido y el ruido” cuya “desorganización interferente” adquiere un papel clave en el arte, donde permite transformar los “códigos cristalizados” y provocar la creación de nuevas formas o lenguajes (Wisnik 1989, p. 32). Ambos aspectos del ruido fueron importantes para Cage. Añadimos algo más: el trabajo con el ruido inscribe la huella de lo que históricamente había sido un exterior alborotoso, el afuera indómito de la música, para ubicarlo ahora en el espacio de la elaboración sonora, produciendo así una tematización irónica del proceso del corte y exclusión que históricamente había hecho posible la constitución del “adentro” y del “afuera” en el ámbito musical, su principio de autonomía y sus instituciones.<sup>17</sup> Esa frontera no estaba marcada sólo por los ruidos de la sociedad industrial, sino también por las sonoridades de las músicas no-occidentales. Creo que este aspecto del trabajo de Cage y su gradual y problemática aproximación a la cuestión de la heterogeneidad sonora de la música moderna explica en gran medida su interés por Roldán y por el género de la música para conjunto de percusión que Roldán había contribuido a fundar con las *Rítmicas V y VI*.

**Las *Rítmicas V y VI* y la cuestión de la racialidad del ritmo.** En los archivos del MOMA no hay indicio de que el concierto de Cage se haya grabado en 1943. Sin embargo, en 1961 Cage colaboró con Paul Price en la dirección de la *Manhattan Percussion Ensemble* durante la grabación de un *LP* de música para percusión que

---

<sup>17</sup> P. Fessel (2010) relaciona el desdibujamiento de las fronteras de la autonomía musical con la cuestión de la heterofonía y el descubrimiento de la “textura” sonora.

retoma varias de las piezas que Cage había dirigido en el histórico concierto del MOMA en 1943.

**IMAGEN 5-Carátula de *Percussion Music* de la Manhattan Percussion Ensemble dirigida por Paul Price y John Cage (1961) que abrió con las *Rítmicas V y VI* de Roldán.**

Entre ellas se encuentra la grabación de las *Rítmicas V y VI*. Todo parece indicar que ésta fue la primera grabación de ambas piezas en los Estados Unidos. La grabación permite hacerse la pregunta sobre la interpretación de la sonoridad de los instrumentos vernáculos fuera del contexto cubano. Sería interesante trazar con detenimiento la historia de la incorporación de los instrumentos cubanos en la obra de compositores experimentales como Henry Cowell, Varèse, Russell y Lou Harrison anteriores a Cage o contemporáneos suyos. Todos ellos tuvieron contacto directo o indirecto con Roldán, cuyas obras más audicionadas en los Estados Unidos fueron probablemente los *Tres Toques*, la suite de *La rebemberamba*, varias piezas de *Motivos de son* y las primeras cuatro *Rítmicas*. Las piezas de relieve afrocubanista de Roldán se convirtieron en los Estados Unidos en una fuente de musicalidad “folklórica” caribeña y muestrario de instrumentación “no occidental”. Es decir, vuelve a reinscribirse ahí la *división del trabajo* y jerarquía entre fuente folklórica y experimentación. Lo mismo ocurrió con las múltiples interpretaciones de Caturla, pero el punto de enlace más consistente en los 1930 fue la obra de Roldán.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> La participación de Amadeo Roldán como representante antillano electo de la Asociación de Panamericana de Compositores dirigida por Cowell (co-fundada por Cowell y Varèse), contribuyó a promover las interpretaciones de la música cubana y

Nos interesa insistir aquí en los problemas técnicos que suponía la interpretación intercultural y la incorporación de los instrumentos vernáculos. Es importante señalar que su incorporación en los espacios sinfónicos fue contemporánea (seguramente un poco anterior) de la entrada de la percusión afrocaribeña en el mundo del jazz, según lo ha analizado Jairo Moreno en su trabajo sobre Dizzie Gillespie y Chano Pozo (2004). Ahí constata Moreno la jerarquía y disputa entre dos nociones del ritmo afrodescendiente y la subordinación del inmigrante caribeño bajo el régimen interpretativo e institucional del jazz afroamericano. Por otro lado, al recalcar el desplazamiento que sufre la música durante su viaje del Sur al Norte, el propósito de Moreno no era interrogar los tensores que también atraviesan el lugar del origen del viaje. No hay que suponer un origen nacional estable que “luego” será sometido a esa dislocación viajera que expone la cultura considerada “propia” a la traducción y a la apropiación “ajena”. El origen al que remite el nacionalismo musical, como hemos sugerido aquí sobre el caso del afrocubanismo, también implica fracturas, escisiones, mediaciones jerarquizadoras “entre cubanos” y sus postulaciones de la verdad nacional.

Pero, a la vez, cuando escuchamos el alboroto al que tiende la interpretación de las *Rítmicas V y VI* de la *Manhattan Percussion Ensemble* dirigida por Price y por Cage en 1961, y la contrastamos con la precisión percusiva de la interpretación de la

---

latinoamericana en los círculos experimentales de los Estados Unidos y Europa, tal como ha demostrado Zoila Gómez (1977).

Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Manuel Duchesne Cuzán en 1970, no podemos evitar la pregunta sobre la efectividad de unas interpretaciones y la inefectividad de otras. Es particularmente revelador el contraste entre sus interpretaciones de la clave en la *Rítmica V*. Este contraste pone sobre la mesa la pregunta sobre la identificación de las tradiciones vernáculas con un *saber* que no tienen ni buscan obtener Cage y Price. ¿Se tratará de un saber del ritmo, de ese juego entre *saber* y *sabor* que Angel Quintero Rivera (2009) ha identificado con las epistemologías cimarronas del ritmo en la historia de las músicas mulatas caribeñas? ¿Un saber pegado al cuerpo? Esto nos deja ante el espinoso problema de la relación entre la particularidad del ritmo, la raza y el nacionalismo musical.

Digamos de entrada que la paradoja del nacionalismo cultural y musical se traba en el lugar ambivalente que la particularidad y la *physis* del ritmo ocupa en sus elaboraciones musicales y discursivas. Lo particular del ritmo define una forma nacional (o caribeña y *caribeñista*) a contrapelo de la norma universal occidental, pero a la vez se topa con la necesidad de “depurar” nacionalmente lo que del ritmo aparece ligado a una particularidad de historia racial intraducible a la universalidad que busca para sí la cultura moderna. La historia de la noción de las formas culturales mulatas, a partir del afrocubanismo, constata distintos intentos de superar esa tensión o aporía interna que nunca logra resolver bien la relación entre cultura nacional moderna y racialidad. A su vez, la particularidad, procesada ya en una primera instancia por la función simbólica o metafórica que cumple el ritmo en los discursos nacionales o caribeños– en tanto encarnación sonora de los tiempos

múltiples de la desigual modernidad caribeña y su constitutivo legado colonial y esclavista— impone una necesidad de *traducir* lo particular (racializado) que define al discurso nacional tanto hacia “dentro” del territorio “propio” (el viaje mediador mediador entre Regla y la Filarmónica, por ejemplo) y también hacia “afuera” en la proyección “universal” del ritmo en las rutas de los intercambios y las transacciones (no solo simbólicas, sino mercantiles) del mundo musical.

Volvamos al problema del alboroto en la interpretación de las *Rítmicas* por la *Manhattan Percussion Ensemble* dirigida por Price y Cage en 1961. Acaso esto explique la decisión de Roldán a no permitir que N. Slonimsky audicionara las *Rítmicas V y VI* en 1934. “Querido Amigo Roldán: ¿Dónde está su Rítmica de Ud. con la quijada de burro solo? [sic]. Me ha prometido esta Rítmica para el concierto. Desconsoladamente. N.S.” (Fondo Amadeo Roldán, MNMC). Acaso la respuesta está implícita en la carta de otro importantísimo director de música nueva, Leopold Stokowki, quien tras ensayar los *Tres Toques* de Roldán en 1932 señala su frustración:

Hemos interpretado sus “Tres Toques” con la orquesta en varios ensayos y me he dado cuenta que las partes de la percusión presentan un problema tremendo. *Tenemos buenos músicos pero tocan como hombres blancos.* Aunque tocan todas las notas, el espíritu del ritmo no está en ellos. Como no sienten ni viven el ritmo, éste no es para ellos lo Real que realmente es. Voy a buscar algunos músicos negros que realmente entiendan la música porque creo que no estamos captando su verdadero espíritu.

¿Tiene usted actualmente alguna pieza más corta y sencilla, alguna que exprese la intensidad y el fanatismo de los rituales negros?

Me interesa mucho su música, pero me resulta muy difícil tocarla con mi orquesta, que por su origen europeo, no puede comprender el espíritu de

su música. (Carta de L. Stokowski, 1932-11-16, Fondo Amadeo Roldán, MNMC).

La racialización del ritmo no puede ser más evidente. Los músicos blancos pierden el espíritu del ritmo, según Stokowski, quien no ve otra posibilidad que la de ampliar la demografía de la orquesta y buscar más músicos negros. Esta carta explicita con candor una serie de preguntas que rebasan, por cierto, cualquier atisbo de racismo que se desprende de la carta. Remite a una especie de *división racializada del trabajo musical* que reaparece, aunque con signo inverso, en las habituales oposiciones entre melodía y ritmo que prevalecen tanto en las historias europeas que identifican el ritmo como la función prevalente de las músicas llamadas primitivas como en las historias alternativas postuladas por el nacionalismo cultural que invierten la oposición entre ritmo y melodía, cuerpo y mente, para luego idealizar o esencializar el ritmo como atributo esencial de la africanía de la música caribeña.

Para concluir quisiera retomar el papel de la clave en la *Rítmica V* y *VI*, sobre todo en la *V*, en “tiempo de son”, donde encontramos, casi en el centro de la pieza, una magnífica *fuga* de cuatro claves cuya estructura contrapuntística atisba el papel que las formas barrocas cumplirían en los debates sobre modernidad y tiempos múltiples unos años después (en el propio Carpentier de los años 40). El pulso de las cuatro claves contrapunteadas que repican simultáneamente introduce en la pieza la cuestión de la polirítmica, es decir, del poliritmo en tanto forma de



*ordenamiento* y regimentación de la multiplicidad temporal y sonora, como estrategia para contener la dispersión.

La *Rítmica V* comienza con el registro de breves unidades mínimas de dos y tres notas dispersas. Estas notas se reiteran en una serie de repeticiones de acuerdo a la variación de diversos instrumentos de percusión (madera, metal, cuero), comenzando con dos pares de claves casi superpuestas, seguidas de las mismas dos notas percutidas por tambores, quijada de burro y metales que gradualmente cobran movimiento y pasan de la dispersión inicial a intervalos rítmicos más complejos, regulados por cierta coherencia armónica que llega a su máxima expresión en el contrapunto de las cuatro claves en la secuencia rítmica que Roldán ubica en el centro de la pieza. Las notas iniciales sueltas, que los varios instrumentos repican en unidades de dos y tres, son fragmentos o restos del compás de la clave cubana. Es decir, son las notas fracturadas de una unidad musical y cultural. De ese momento de corte o fractura inicial la pieza gradualmente procede a juntar y a reunir las notas dispersas, a recomponer los fragmentos bajo una reconocible estructura contrapunteada que distribuye los acentos de acuerdo al metro del pulso clásico del son (tres por dos) en una simultaneidad armónica donde también juega un papel importante, además del metro, el *timbre* agudo de la madera en contraste con la vibración de la quijada y el cuero grave de la batería. Pero a la vez, en el centro de la pieza el cinquillo se *multiplica* por cuatro, lo que sin duda nos impide especular sobre un centro orgánico, estable, en esta pieza cuyo devenir evidentemente *motiva* la relación entre

la multiplicidad de las partículas sonoras y una estructura cultural. El paso de la fragmentación inicial a la estructura del contrapunto excede su función musical y comprueba una instancia en que la articulación de las partículas de sonido deviene gradualmente en modelización cultural. Es decir, la pieza contiene una dimensión conceptual-sensorial, donde su propia estructuración de la materia sonora implica un trabajo que motiva la relación entre forma y fragmentación. Porqué está claro que fragmentación y unidad no son exclusivamente problemas de la articulación sonora, sino que a la vez son dos aspectos opuestos de una lógica del sentido cultural. Podríamos decir, parafraseando a Lezama Lima --quien en *Paradiso* también convirtió al ritmo en la figura de un orden superior, es decir, en una *metafísica del ritmo* (“ritmo hesicástico, podemos empezar”)<sup>19</sup>—que en la pieza reordenadora de Roldán los fragmentos van hacia el imán de la función estético-musical. Fernando Ortiz, quien escribió el ensayo *La clave* (1929, 1995) hacia los años de las innovaciones rítmicas del afrocubanismo, acaso añadiría que en el caso de la *Rítmica V* los fragmentos no vuelven a cualquier imán estético-musical, sino al

---

<sup>19</sup> No ignoro los debates sobre Lezama Lima y la raza (ver A. Cruz Malavé XXXX). Pero precisamente en el contexto de la resistencia criolla de Lezama al afrocubanismo, cobra relevancia la siguiente aparición de la clave musical que introduce el tema del ritmo y el cuerpo en *Paradiso*. Recordemos la estrategia de Baldovina, trabajadora doméstica a cargo de Cemí, durante un terrible ataque de asma del niño: “Se acordó de que en su aldea había sido tamborilera. Con dos amigas percutía dos grandes tambores. [...] En la madera exterior de la cama [de Cemí] comenzó a golpear con sus dos índices y notó que de la talla se exhalaban fuertes sonoridades en un compás simplota de dos por tres [...] El niño comenzó a dormir” (p. 13). Nótese cómo la madera “exhala” sonido, lo que condensa metafóricamente respiración y compás de la clave. Luego en la novela reaparece la referencia a la clave, pero sublimada, en el triángulo pitagórico y el “tintineo” del ritmo marcado en una taza en las palabras finales de la novela. “Tintineo” es la mismísima palabra que utiliza Fernando Ortiz para referirse al sonido agudo y metálico de la clave en su clásico ensayo sobre este instrumento.

imán de las cuatro claves en contrapunto. Decimos entonces que la estructuración del sonido en la pieza está *motivada* culturalmente (e ideológicamente) porque tanto la clave, como el contrapunto, son formas que reconocen una densa historia cultural. La música interviene en esos debates culturales. Más que un fundamento “ontológico” de la música cubana o caribeña, la clave opera como la metáfora ordenadora de una poderosa interpretación cultural que proyecta en la particularidad del ritmo la resolución de profundas contradicciones históricas.

### **Referencias**

Acosta, Leonardo (1982). *Música y descolonización*. Editorial Arte y Literatura.

Adorno, Theodor W. (2003). *Filosofía de la nueva música*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, ed. Rolf Tiedemann con Gretel Adorno. Madrid: Akal Ediciones.

Ardévol, José (1966). *Música y Revolución*. La Habana: Ediciones Unión.

Ardévol, José (1970). *Nota introductoria*, grabación de las *Rítmicas* de Amadeo Roldán, La Habana: Egren.

Ardévol, José (2004). *Correspondencia cruzada*, ed. Clara Díaz. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Attali, Jacques (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI Editores.

Benítez Rojo, Antonio (1990, 2010). *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, ed. Rita Molinero. San Juan: Plaza Mayor.

Benjamin, Walter (2005). *El libro de los pasajes*, ed. R. Tiedemann, trad. L. Fernández Castañeda. Madrid: Ediciones Akal.

Brouwer, Leo (1989). *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Letras Cubanas. (Esta edición incluye el valioso ensayo de Brouwer sobre los “Motivos de son” de Amadeo Roldán).

Cage, John (1973). *Silence. Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press. (Los volúmenes editados por Kostelanetz (1970) y N. Rivera (2012) también contienen textos por Cage).

Carpentier, Alejo (1946, 1998). *La música en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Carpentier, Alejo (1977, 2012), “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música” en *La música en Cuba y Temas de la lira y del bongó*, ed. R. Giro. La Habana: Museo de la Música, pp. 269-283.

Carpentier, Alejo (1927, 2012), “Amadeo Roldán y la música vernácula” en *La música en Cuba y Temas de la lira y del bongó*, ed. R. Giro (2012, pp. 589-602).

Carpentier, Alejo (1939, 2012), “El recuerdo de Amadeo Roldán” en *La música en Cuba y Temas de la lira y del bongó*, ed. R. Giro (2012, pp. 611-617).

Colón Montijo, César (inédito). “*Esto fue lo que trajo el barco: An Ontological Take on la clave*”.

Cowell, Henry, ed. (1933). *American Composers on American Music. A Symposium*. Stanford: Stanford University Press.

Fabian, Thomas (1983). *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press.

Fessel, Pablo (2010), “El unísono impreciso. Contribución a una historia de la heterofonía”, *Acta musicológica* (Zurich), vol. 82, 2010, pp. 149 – 171.

Garramuño, Florencia (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gelado, Viviana (2008), “La legitimación de la música afrocubana en la crítica periodística de Alejo Carpentier”, *Aletria* (Belo Horizonte), enero-junio 2008, pp. 67-71.

Giro, Radamés (2007). *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*. Tomo 4 (entrada sobre Amadeo Roldán). La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Gómez, Zoila (1977). *Amadeo Roldán*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Guerra Suárez, Ramiro (2010). *Siempre la danza, su paso breve...* La Habana: Ediciones Alarcos.

Hall, John R. (2008). "Development of the Percussion Ensemble Through the Contributions of Latin American Composers Amadeo Roldán, José Ardévol, Carlos Chávez, Ginastera" (Tesis Doctoral, Ohio State University).

Hicks, Michael (1990), "Cage's Studies with Schoenberg", *American Music*, vol. 8, 2, pp. 125-40.

Kostelanetz, Richard. Ed. (1970). *John Cage*. New York: Praeger.

León, Argeliers (1974, 1984). *Del canto y del tiempo*. La Habana: Letras Cubanas.

Lewis, George (2009). *A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music*. Chicago: The University of Chicago Press.

Lezama Lima, José (1968). *Paradiso*. México: Biblioteca ERA.

**Life Magazine** (15-III-1943, p. 42, fotos y reseña del concierto del MOMA)  
Manach, Jorge (1926), *Reseña de la Obertura de temas cubanos en El País*, 1-XII-1926.

Moore, Robin (1997). *Nationalizing Blackness: afrocubanismo and artistic revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Moreno, Jairo (2011), "Bauzá-Gillespie-música latina/Jazz: diferencia, modernidad y el Caribe Negro", trad. M. Cuellar Gempeler, *Revista Acontratiempo*, N° 16, abril de 2011. La versión original del trabajo fue publicada en *South Atlantic Quarterly* en 2004.

Moten, Fred (2003). *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.

Neira Betancourt, Lino (1997, 2007), "Las Rítmicas V-VI: Amadeo Roldán y la percusión cubana", en *Cúpula*, año 2, núm. 5, pp. 33-42, reproducido luego en *Clave*, aó 1, núm. 8, 2007 pp. 12-17.

Ochoa Gautier, Ana M (2006), "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America", en *Social Identities*, vol. 12, 2006, pp. 803-25.

Ochoa Gautier, Ana (inédito). *Voz, sonoridad, letra: saberes de la escucha en Colombia en el siglo XIX* (se publicará en Buenos Aires con Corregidor).

Oja, Carol (2000). *Making Music Modern: New York in the 1920's*. London: Oxford

University Press.

Ortiz, Fernando (1965). "Los ritmos y melodías en la música africana" en *Africanía. De la música folklórica de Cuba*. Las Villas: Universidad Central de las Villas.

Ortiz, Fernando (1929, 1995). *La Clave*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Paraskevaídis, Graciela(2002), "Edgard Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo", *Revista Musical Chilena*, 198, julio-diciembre de 2002, pp. 7-20.

Quintero Herencia, Juan Carlos (2010), "La escucha caribeña de un cuerpo", en *Papel Máquina. Revista de Cultura*, año 2, núm 4, pp. 181-7.

Quintero Rivera, Angel (1998). *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"*. México: Siglo XXI.

Quintero Rivera, Angel (2009). *Cuerpo y cultura: Las músicas mulatas y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.

Piñero, José, ed. (1975). *Amadeo Roldán (1900-1939). 75 aniversario de su nacimiento*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.

Rama, Angel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores.

Ramos, Julio (2010), "Descarga acústica", *Papel Máquina (Chile)* 4, 2010, número especial sobre música y teoría cultural.

Ramos, Julio (2013), "Los archivos de Guillén Landrián: cine, poesía y disonancia", *La Fuga* (revista de cine de Chile), septiembre 2013.

Rancière, Jacques (2011). "Políticas de la estética" en *El malestar en la cultura*, trad. M.A. Petrecca. Buenos Aires: Editorial Capital Intelectual.

Rivera, Nelson, ed. (2012). *Centenario John Cage. Museum Circle*. San Juan: Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico [este valioso catálogo incluye los *Diarios* de Cage en Puerto Rico, dos ensayos de Rivera y su extensa entrevista a Cage de 1984].

Roldán, Amadeo (1933), "Carta a Henry Cowell" en Zoila Gómez (1977), pp. 167-69.

Sánchez de Fuentes, Eduardo (1928). *Folklorismo*, La Habana.

Slonimsky, Nicolas (1934), Cartas manuscritas a Amadeo Roldán en el Fondo Amadeo Roldán, MNMC.

Stokowki, Leopold (1932), “Letter to Amadeo Roldán”, manuscrito en el Fondo Amadeo Roldán, MNMC.

Wisnik, José Miguel (1989). *O Som e O Sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Wisnik, José Miguel (1983). “Getúlio da Paixã o Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)” en *Música*. São Paulo: Brasiliense.

