

# CON PALABRAS Y NOTAS: ZORA NEALE HURSTON Y LAS ORILLAS NORTEÑAS DEL CARIBE

**Marco Katz Montiel**

Universidad Grant MacEwan  
Canadá

“Lo curioso es que Cuba está prohibida en esa reunión; pero las guayaberas, no. ¿Quién puede aguantar la risa?” Este momento de buen humor, dirigido por Fidel Castro durante la cumbre de la OEA en Colombia, crea otra oportunidad para repasar los asuntos de identidad y la política inherentes en las rivalidades entre América Latina y ¿cómo debo decirlo: América Americana? En este momento aquí en Cali, intento una consideración basada en los textos de dos autores americanos: Alejo Carpentier y Zora Neale Hurston, uno de Cuba y la otra de los Estados Unidos.

Con mucha razón, los latinoamericanistas valoran los textos de Carpentier como obras ejemplares. Los leen también para entender las narrativas de otros autores latinoamericanos, y los círculos que radian de un autor clave como Carpentier incluyen a los autores que tratan con el afrocu-

banismo, los temas de América y su relación con Europa, la maravillosa realidad y el Caribe como la cuna de la cultura americana. A veces unos críticos dan un vistazo al norte para considerar la influencia de William Faulkner o para vincular los antepasados efímeros en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo o la apatía aparente representada por García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada* con las confrontaciones en una novela como *Kiss of the Fur Queen* (El beso de la reina de las pieles) del canadiense Tomson Highway. Los críticos literarios, sin embargo, han mantenido una separación entre países americanos que cada vez tiene menos sentido. Con el fin de separarnos de las separaciones adictivas, abogo por la inclusión de Hurston en los círculos de Carpentier puesto que aquella creció en un entorno caribeño y luego estudió las religiones, las culturas y la música tanto de las Bahamas, Jamaica, Haití y



Honduras como las de Luisiana y su propio estado de Florida. Para explicar mi posición, me enfoco aquí en dos libros: *Concierto barroco* (1974) de Carpentier y la última novela de Hurston, *Seraph on the Suwanee* (1948, Serafín en el Suwani). Leyendo a Hurston a través de Carpentier en el contexto caribeño, se ven otras posibilidades para entender la política y la identidad en el contexto americano. Además, ambos textos en conjunto revelan que la latinización de los Estados Unidos, un movimiento que ahora parece obvio, está en marcha ya hace mucho tiempo.

Los vínculos que propongo tienen más sentido después de pensar en los términos americano y latinoamericano. En inglés no hay una traducción para estadounidense así que se dicen la palabra “American,” un hábito hegemónico que se apropia del nombre de nuestro continente como un adjetivo para denominar sólo los habitantes y los productos de los Estados Unidos. Desde hace mucho tiempo los músicos entienden la permeabilidad de los términos que designan las gentes y las cosas americanas y ellos no dudan en las conexiones entre el jazz, el montuno, la cumbia y otros estilos caribeños. Mientras que las palabras chocan con diferencias en los idiomas o simplemente por la inconstancia de los significados, las notas se mueven con facilidad entre comunidades distintas. Durante décadas, Roseland, la famosa sala de bailes en la Gran Manzana, empleaba dos bandas cada noche: un grupo “americano” que tocaba el fox, el swing y los valsos y un grupo “latino” que presentaba la rumba, la samba y el cha-cha-chá. Para complicar estas categorías, algunos músicos como yo tocábamos con ambos conjuntos, contento con cobrar por el trabajo y felizmente ignorando las contradicciones impuestas por

los aficionados de la llamada autenticidad. Timothy Brennan, editor de la traducción inglesa de *La música en Cuba* de Carpentier, observa la continuación de esta situación en el siglo XXI en su libro reciente, *Secular Devotion: Afro-Latin Music and Imperial Jazz* (Devoción seglar: la música afro-latina y el jazz del imperio), en donde observa cómo “las historias de jazz todavía se basan en la idea que el Caribe y los Estados Unidos existen en zonas musicales distintas, ignorando todo lo que sabemos sobre los exilios artísticos, movimientos marítimos y lo que recientemente se llama ‘culturas íter-fronteras’... América Latina y el Caribe,” añade Brennan, “todavía están segregados de la realidad cultural estadounidense”<sup>1</sup> (8). Observé en “Whirled Music While U Wait,” cómo una red de sellos y promotores de conciertos de la llamada “World Music” (música mundial) destinada para las actuaciones en las universidades tiene un interés económico en el mantenimiento de las separaciones culturales que pueden promover como productos “auténticos.”

Los escritos de Hurston muestran su propio entendimiento de Florida—y, por extensión, los Estados Unidos—como parte del Caribe. Se ve claramente en sus textos antropológicos como *Mules and Men* (Mulas y hombres), en los capítulos que exploran las conexiones entre el vudú de Luisiana y los rituales semejantes en las islas cerca-

---

1 “...accounts of jazz (for example) still tend to be based on the thesis that the Caribbean and the United States exist in different musical zones — a position that seems to run up against everything we know about artistic exiles, maritime traffic, and what has lately been called ‘trans-border cultures’...Latin America and the Caribbean continue to be segregated from US cultural reality.” (Ésta y las siguientes son traducciones mías.)



nas, y en *Tell My Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica* (Dígalo a mi caballo: el vudú y la vida en Haití y en Jamaica). Los rasgos caribeños, sin embargo, aparecen también en sus relatos breves, sus novelas y su propia vida. En la Bahía Biscayne de Florida, explica Robert Hemenway en su biografía de la autora, Hurston tenía que explicar que era negra así que la gente creía que era una latinoamericana de un barco argentino en la muelle (324). Luego los hondureños la llamaban una “mestiza,” designación que la ayudó en sus investigaciones antropológicas. Con los resultados de sus investigaciones, Hurston emplea la música como un vínculo entre lugares caribeños. Igual que personajes de *Concierto barroco* y *Los pasos perdidos* de Carpentier, la protagonista de *Seraph on the Suwanee* crea música.

Para Carpentier, los vínculos eran obvios a pesar de los confines lingüísticos y nacionalistas impuestos por los conquistadores europeos. En *La música en Cuba*, él observó las corrientes culturales que transcurren en América, especialmente en el Caribe. La contradanza, por ejemplo, tiene raíces en un baile de campesinos ingleses (un *country-dance*) que viajaba a Holanda y a Francia donde en el siglo XVII las clases medias la llevó a Haití. Después de las sublevaciones haitianas el ritmo llegó a La Habana y Nueva Orleans donde se convirtió en la habanera, el danzón y—en los Estados Unidos—*ragtime*. Más allá en Buenos Aires la contradanza influyó al tango argentino. A lo largo de todas estas variaciones y conexiones internacionales y por países donde hablan inglés, francés, *kreyol* haitiano, yoruba y castellano, las nuevas formas mantuvieron los rasgos locales de cada pueblo. La “*country-dance* inglesa,” concluyó Carpentier, “pasada por Francia, llevada a San-

to Domingo, introducida en Santiago, rebautizada y ampliada en Matanzas, enriquecida en La Habana con aportaciones mulatas, negras y chinas, había alcanzado un grado de mestizaje que daba el vértigo. Y, sin embargo, el *danzón* mantenía su carácter y su unidad, permaneciendo fiel a sus orígenes, en cuanto a forma y tipo de escritura” (204). En la descripción de Carpentier, la música muestra cómo Inglaterra, Holanda, Francia, Haití, Cuba y los Estados Unidos son lugares distintos que a veces comparten elementos en común y cómo los vínculos entre los Estados Unidos y Cuba—formados en gran parte por las mezclas de Europa y África—crean en estilo americano.

Además de *La música en Cuba*, muchos periódicos publicaban los artículos y las críticas que escribió Carpentier acerca de la música. Los textos, incorporados en 1987 en los dos tomos titulados *Ese músico que llevo dentro*, sirven como dibujos para los temas luego desarrollados en sus novelas para dar verosimilitud a su ficción. “Como todos sabemos,” escribe Leonardo Acosta, “la música fue siempre el ‘segundo oficio’ de Alejo, su ‘violín de Ingres’” (222). “Toda la vida del escritor fue también una historia de larga actividad en pro de la música y de interacción entre el arte literario y el arte musical,” escriben Díaz de Castro y Payeras Grau, “que revela en sus escritos la pasión musical” (39). Carpentier, quien escribió tanto en francés como en español, creó unos *libretos* para Edgar Varèse durante los 1930 y presentó al creador de “sonido organizado” a los compositores cubanos Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán. Antes de colaborar con Varèse, Carpentier había trabajado con García en su ópera *Manita en el suelo* y con Roldán en dos



ballets afrocubanos: *La Rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé*.

Igual que Carpentier, Hurston estudiaba la música en las comunidades negras y era reconocida por sus conocimientos sobre los estilos de los descendientes de los africanos en América. Además, ambos autores habían aprendido la música clásica de Europa. En el teatro y en las salas de actuaciones musicales, Hurston adquirió un conocimiento de las tradiciones africanas, europeas y americanas, algo que la ayudó en sus producciones teatrales basadas en el folclor de los Estados Unidos y las Bahamas. Según el biógrafo Robert Hemenway, “Hurston se esforzó por mostrar que la producción folclórica afroamericana no era menos importante que las bellas artes angloamericanas. Señaló las tradiciones de Inglaterra en Shakespeare y cómo los rituales de las noches estivales formaban parte del folclor inglés igual que las prácticas del vudú y “El Hermano Conejo” (Brer Rabbit) eran parte del pueblo afroamericano”<sup>2</sup> (206). Como lectora de *El sueño de una noche de verano* y *El tío Remus*, Hurston podía apreciar sus semejanzas aunque notaba sus diferencias. Hurston, como Carpentier, hace hincapié de las fusiones que combinan las influencias europeas, africanas y americanas.

En *Concierto barroco* Carpentier realiza una composición textual que emplea humor para explorar la relación rizópoda entre los estilos europeos y americanos. “No me

<sup>2</sup> “Hurston went to great lengths to show that Afro-American folk expression was not subordinate to Anglo-American high art. She pointed out that Shakespeare depended heavily on English tradition, that the midsummer-night observances were just as much a part of English folklore and folkways as the hoodoo practices and Brer Rabbit are part of Afro-American folkways.”

joda con la Historia en materia de teatro,” exclama el compositor barroco Antonio Vivaldi. “Lo que cuenta aquí es la ilusión poética” (193). Uno de sus interlocutores, el músico afrocubano Filomeno, ofrece su propia razón para los beneficios de las ilusiones. “Gracias al teatro podemos remontarnos en el tiempo y vivir, cosa imposible para nuestra carne presente, en épocas por siempre idas” (198). Se ve por estas escenas que la imaginación carpenteriana ha creado un momento inesperado que, en efecto, podía haber pasado: un encuentro y una descarga entre unos músicos americanos y europeos en plena época barroca. Aunque los textos suelen ignorarlo, la colonización no sólo llevó la música hacia el poniente; los sonidos, las partituras y los cuerpos de los músicos también viajaron desde América hasta las orillas del Viejo Mundo.

*Concierto barroco* sigue la trayectoria de un criollo mexicano que viaja a su tierra ancestral en la Península. Su criado y compañero musical se muere en la ruta, acontecimiento que resulta en la contratación del afrocubano Filomeno, hijo de una familia ilustre y músico excelente. Ni al amo ni a su criado les gusta España así que deciden continuar hasta Italia, donde se topan con unos músicos notables. En la Ospedale della Pietà donde Vivaldi enseña a las hijas naturales de la nobleza, los americanos se quedan una noche entera, tocando no sólo con el profesor y sus alumnas sino también con los compositores Domenico Scarlatti y Georg Friederich Händel. Vivaldi, Scarlatti y Händel alaban la capacidad y, para ellos, novedades de Filomeno. En efecto, los tres maestros del barroco eran conocidos por sus inspiraciones espontáneas y probablemente hubieran apreciado las brisas frescas de los sonidos caribeños.



De todos modos, los europeos debían haber recibido influencias musicales con la llegada de esclavos, especias y otras importaciones. La música es una buena viajera y llega a todas partes; al contrario de las artes plásticas (que necesitan mucho cuidado para cruzar las fronteras) y la escritura (que requiere traducciones para entenderse en otros idiomas), las melodías y los ritmos se mueven con facilidad aun entre los que no tienen formación y las armonías sólo faltan un poco más de equipaje; una guitarra sirve y sin instrumento alguno un coro pequeño puede traer los acordes suficientes para acompañar a las melodías y los ritmos.

Luego de la descarga musical con los compositores, el criollo y su criado asisten al estreno de *Montezuma*, una ópera de Vivaldi con un libreto de Alvise Giusti llevado a cabo en 1733. Aunque parezca ficticio, uno de los compositores más reconocidos del barroco italiano en verdad creó una ópera que trata una historia mexicana. Y en los estudios históricos, ¿quién negaría que un criollo adinerado pudiera haber traído una historia colonial que compartió con sus amigos en el Viejo Mundo? El guión de Giusti pudiera haber tenido sus semillas en los relatos de tal peregrino en busca de sus propias raíces. Asimismo ¿quién sabe si un Filomeno americano vigorizó la música y la literatura europea casi dos milenios después de que su tocayo lo había hecho con la poesía en Atenas?

La novela de Carpentier concluye con un concierto barroco muy distinto que comienza dos siglos después del estreno de *Montezuma*. Aquí, la incorporación de Louis Armstrong muestra precisamente los enlaces inter-americanos. El autor hubiera escogido Dizzy Gillespie u otro de los músicos normalmente asociados con las fusio-

nes conocidas como Latin-jazz pero con la elección de Armstrong Carpentier muestra que el jazz ya había tenido vínculos intercontinentales desde sus primeras descargas. No obstante, el desenlace de *Concierto barroco* no finge ningún paraíso multicultural. Fastidiado, el criollo se queja de la versión de *Montezuma* hecha por Vivaldi que, en su opinión, presenta una vista falsa de la historia de su país y una falta de entendimiento de la cultura americana. Sorprendido por sus propios sentimientos patrióticos, él explica a Filomeno como “de pronto, me sentí como fuera de situación, exótico en este lugar, fuera de sitio, lejos de mí mismo y de cuanto es realmente mío... *A veces es necesario alejarse de las cosas, poner un mar de por medio, para ver las cosas de cerca*” (198 énfasis en el texto). Aunque el criado tiene simpatía por este sentido de extrañamiento de las raíces europeas, Filomeno sabe muy bien que América no le dará el mismo libre albedrío que tendrá su amo. “En París me llamarán *Monsieur Philomène*, así, con P.H. y un hermoso acento grave en la ‘e.’ En La Habana, sólo sería ‘el negrito Filomeno.’” — “Eso cambiará un día.” — afirma el criollo a lo que contesta el criado, “Se necesitaría una revolución” (200).

Zora Neale Hurston también espera una revolución. Su revolución emerge paulatinamente en el ambiente de mezclas inexorables descritas por Carpentier. *Seraph on the Suwanee* explica su posición en cuanto a la cultura americana. En gran parte, Hurston establece su fondo cultural en el contexto de una América mucho más amplia que los Estados Unidos. En relación con su emergente identidad latina, Hurston crea la escena de su última novela, que toma lugar en Florida, en el contexto de la historia caribeña. “The conquering Spaniards



had done their murdering, robbing, and raping and had long ago withdrawn from the Floridas,” escribe en los primeros párrafos. “Few knew and nobody cared that the Hidalgos under De Sota [sic] had moved westward along this very route. The people thought no more of them than they did of the magnolias and bay and other ornamental trees which grew so plentifully in the swamps along the river...”<sup>3</sup> (2). En el oriente de Florida, en la otra costa del estado y el otro lado de la novela, la protagonista Arvay ve, “the ancient Turtle Mounds, kitchen middens of a people who had disappeared before the coming of the Spaniards; rusting old iron pots left over from the indigo industry of the Minorcans; foundations of an old fort left by the Spaniards”<sup>4</sup> (318).

En esta escena, Hurston introduce la música. Como músico, Arvay Henson supera a cada familiar, especialmente a su hermana Lorraine, quien brilla en todos los demás campos.

Arvay could play music and Lorraine just couldn't learn it. Arvay had been

---

3 “Los conquistadores españoles habían completado sus matanzas, robos y violaciones y desde hace mucho tiempo habían marchado de las Floridas. Poco sabían y nadie tenía interés en la historia de los hidalgos bajo el mandato de [Hernando de Soto] y su trayectoria al poniente a lo largo de esa misma ruta. La gente no pensaba en ellos igual que no hizo caso de las magnolias y el laurel y otros árboles ornamentales que crecieron abundantemente en los pantanos al lado del río...” (He dejado la versión original en el texto para conservar en la voz de Hurston.)

4 “...los montículos ancianos de ‘Tortuga,’ los restos de la cocina de un pueblo que había desaparecido antes de la llegada de los españoles; viejas ollas de hierro oxidado que quedaron de la industria del añil de los menorquines; las fundaciones de una antigua fortaleza dejada por los españoles.”

asked to spend a summer with her mother’s sister in Madison one time, and this aunt could play on the organ some. Arvay had shown great interest and a quick ability and had surprised the family on her return to Sawley in the fall, by being able to pick out melodies, and to play a few songs with full harmony all the way through. The Henson parlor organ, which had been bought years ago for style and had seldom been sounded, began to be used. Arvay was in there nearly every day practicing and practicing. She showed herself very apt with music.<sup>5</sup> (9)

Surgiendo de la música, otras ocupaciones la distinguen de su comunidad. Ella se enamora del pastor de la iglesia pero él se casa con su hermana Lorraine y entonces Arvay deja de pensar en el matrimonio, la familia o algunos rasgos de lo normal, reemplazándolos con el evangelismo. “Such religious fervor was not unknown among white people, but it certainly was uncommon”<sup>6</sup> (3). El narrador señala que en general los negros mantuvieron la fe, especialmente en rituales exuberantes, más que los blancos: “Excessive ceremonies were

---

5 Arvay puede tocar música y Lorraine no la puede aprender. En una ocasión, Arvay había invitado a veranear en la casa de la hermana de su madre en Madison, y esta tía había aprendido un poco del órgano. Arvay mostró un gran interés y precocidad y en su vuelta a Sawley su familia fue sorprendida por su capacidad para tocar las melodías sencillas y unas canciones completas con las armonías. El órgano en el salón formal de los Henson, comprado para cumplir con las modas en vez de sonar, fue empleado así que Arvay quedó allí casi cada día ensayando muchísimas. Ella tenía una aptitud para la música.

6 “Entre los blancos este fervor religioso fue poco común.”



things that the Negroes went in for. White folks just didn't go on like that"<sup>7</sup> (4). Aunque ella misma no lo entiende, el entusiasmo que tiene Arvey por la religión asegura su posición en la creciente cultura híbrida de su país.

A pesar de haber rechazado el matrimonio Arvey se casa con Jim Meserve y da luz a un hijo que parece ser el heredero de sus dones musicales. Kenny nace en el momento que llega el piano nuevo de Arvey. "When Arvey was able to be up and around, she found a new carpet in the hall, and there was a piano sitting where the old wheezy organ used to be"<sup>8</sup> (106). Pronto, "Arvey noticed that [Kenny] would nag around the piano just as soon as he could walk"<sup>9</sup> (108). La madre, sin embargo, no entiende su propio vínculo con la música de su hijo y ella se siente alejada de él. Por su parte, Kenny empieza sus estudios musicales con un guitarrista afroamericano, Joe Kelsey. A Arvey también le gusta la música afroamericana pero no quiere escuchar los sonidos de la nueva generación. Y la relación entre Joe y Kenny aumenta sus propias ansiedades.

En la universidad, Kenny opta por una carrera como músico. Aunque sus padres no esperaban tal decisión, su padre aprueba la idea. Mientras el texto revela los beneficios económicos para los músicos blancos que emplean los estilos desarrollados por los afroamericanos, Kenny insiste que la forma

7 "Las ceremonias excesivas eran para los negros. Los blancos no las hicieron."

8 "Cuando Arvey se despertó ella halló una alfombra nueva en el pasillo y un piano en el lugar del viejo órgano ronco."

9 "Arvey notó que él [Kenny] pudo merodear el piano en cuanto que pudo caminar."

es "American, and belongs to everybody"<sup>10</sup> (202). En un baile donde toca su hijo, Jim dice, "Looks like Kenny knows what he's talking about. Those white boys are playing that rag-time down to the brick, and you saw that dancing didn't you? I want to see as much as I can of it. You could almost think those were colored folks playing that music"<sup>11</sup> (212).

Para conectar Florida con otros lugares en el Caribe, Hurston relata cómo el primer éxito de Kenny viene de su empleo de un ritmo cubano:

A famous leader of a famous New York band had been playing an engagement at a celebrated New Orleans hotel. The engagement ended the very day the Gator band had arrived at Tulane, but the bandleader had sent his men on ahead, and waited to scout the Gator band. He was there to hear Kenny play for three sessions. He liked Kenny's piece a lot. It was a rumba and it went over swell. As soon as the concert was over that evening, he had managed to get Kenny to one side and make him an offer. Fifty dollars a week to start with, and double that in ninety days if Kenny took with the public in New York.<sup>12</sup> (238)

10 "Es americano y pertenece a todo el mundo."

11 Me parece que Kenny tiene razón en lo que dice. Estos chicos blancos tocan el *ragtime* hasta el tuétano. ¿Has visto los bailarines? No quiero dejar de verlo. Se puede pensar que fueran negros tocando esta música.

12 El líder famoso de una orquesta neoyorquina famosa había tocado una actuación en un hotel conocido en Nueva Orleans. El compromiso terminó precisamente en el día en que La Banda Gator llegó a la universidad de Tulane pero el director de la orquesta había enviado sus músicos al próximo trabajo.



Claro que una rumba no puede asegurar la identidad latina de Kenny. En este caso, Hurston pudiera haber asociado al joven con una composición caribeña por casualidad. Lo que me interesa de Kenny—y también Arvay, Joe y los demás músicos en esta novela—son sus vínculos con los personajes de *Concierto Barroco* y la manera en que conviene en un contexto latinoamericano. Se ve unas conexiones en las múltiples referencias que hace Hurston a la historia española de Florida, los términos españoles esparcidos por todo el texto y Felicia Corregia, la novia portuguesa-americana de Kenny. Arvay había conectado la música con lo latino cuando “Kenny came with his guitar around his neck and Felicia on his arm”<sup>13</sup> (210). La acumulación de esos detalles muestra las conexiones interamericanas que florecían en los Estados Unidos aunque no eran reconocidas como movimientos positivos en la literatura estadounidense. De todos modos, un lector no tiene que conectar cada individuo para hallar relaciones convincentes entre los músicos en *Seraph on the Suwanee* y los que existen en *Concierto barroco*, y así mirando los vínculos entre otros protagonistas en obras escritas en los Estados Unidos y otros países de América.

En el desenlace de *Seraph on the Suwanee*, Arvay piensa en toda su vida y llega a una

---

jo y esperaba para observar los jóvenes de La Banda Gator. Estaba allí para escuchar a Kenny durante tres sesiones. A él le gustó un tema de Kenny, una rumba que fue popular con el público allí. En el momento que terminó el concierto, él platicó en privado con Kenny y le ofreció cincuenta dólares cada semana para empezar y una cantidad doble en noventa días si Kenny fue exitoso con el público en Nueva York.

13 “Llegó Kenny con la guitarra colgado al cuello y Felicia en su brazo.”

“Resurrección” que tiene mucho que ver con sus hijos, primeramente Kenny quien le ha sacado la música que ella llevó por dentro. “He represented those beautiful sounds that she used to hear from nowhere as she played around with her doll under the mulberry tree”<sup>14</sup> (350). Nosotros que creamos la música podemos oír y componer los sonidos adentro de nuestros cerebros, igual que un autor puede imaginar los diálogos que coloca en la página. Como músico, Arvay puede comprender los sonidos de su cerebro y entender cómo las notas siguientes transforman la percepción de las notas anteriores. De esta manera, ella entiende su vida anterior a través de los acontecimientos más tardíos. En la vida, igual que en la música, el porvenir cambia lo que ha pasado.

En el momento en que los protagonistas de *Concierto barroco* se separan, ellos alcanzan también un entendimiento de sus propias vidas. Europa les ha enseñado la diferencia causada por su desplazamiento americano. Vivaldi ha dicho que la historia de América es una fábula, un pronunciamiento que provoca esta reacción del criollo: “De fábulas se alimenta la Gran Historia, no te olvides de ello. Fábula parece lo nuestro a las gentes *de acá* porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Llamamos *fabuloso* cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer...No entienden que lo fabuloso está en el futuro. Todo futuro es fabuloso” (198 énfasis en el texto de Carpentier). En este, Carpentier coloca los mitológicos—o fabulosos—personajes de América en un futuro que contrasta con la

---

14 “Él representaba los sonidos preciosos de ningún sitio que Arvay había oído como niña mientras que jugaba con su muñeca debajo de la morera.”





Europa de las fábulas, un lugar tan antiguo que sus propios habitantes lo han olvidado.

Filomeno, quien heredó su libertad de un bisabuelo que era un héroe de las guerras, sabe que el tono de su piel todavía le confiere un estatus inferior. En el momento en que tuvo que emplear el *Otelo* de Shakespeare para considerar la posibilidad de protagonistas negros Filomeno entendió que aun los europeos no lo reconocerían como un ser igual. Como le dice al criollo, faltaría una revolución; sus esperanzas quedan en el porvenir. El criollo también espera un futuro mejor; aunque blanco y privilegiado, de repente se ha hallado en el papel de un mexicano indígena, una posición extraña para el nieto de extremeños que vinieron en épocas anteriores para conquistar a los autóctonos. Al contrario de Filomeno, él no tiene que preocuparse por su posición en la sociedad, pero ahora experimenta la sensación *unheimlich* (sinistro, oculto, perverso), en el sentido explicado por Sigmund Freud, su propia identidad también queda en un lugar futuro.

Asimismo, Arvay tiene sus esperanzas en el porvenir. Igual a lo de otras muchas mujeres del momento en que la Época de Jazz va a convertirse en la Gran Depresión, su futuro inmediato tiene amenazas inesperadas. El momento en que publicó *Seraph on the Suwanee* fue difícil para Hurston, quien prolépticamente ofrece posibilidades para una revolución intercultural, algo poco visible para los lectores de los 1940. Pero igual que la música, la vida del pasado cambia por los acontecimientos que suceden y una vista de Florida como parte del Caribe—y asimismo los Estados Unidos como parte de Nuestra América—ya parece obvio. En una comprensión retrospectiva, se ve que un catalizador fue la música de figuras como Kenny y Arvay.

En conclusión, ofrezco una fábula: Érase una vez que un líder, descendiente de una familia solariega de Galicia, se burló de un mulato por haber llevado una camisa caribeña. Este criollo reivindicó el derecho de su país, donde había nacido el autor de “Nuestra América,” en una organización de estados americanos. Algunos creían que el mulato, presidente de un país poderoso con más hispanohablantes que España, sólo quería identificarse con América Latina. Pero...

Pero, ¡nada! No debo continuar. Ruego que me perdonen. ¿Quién en su propio juicio habría creído en un cuento tan fantástico? ¡Sería fabuloso!

Por su ayuda con los presentes estudios y su apoyo a lo largo de los años agradezco a los profesores M. Elizabeth “Betsy” Boone (University of Alberta), Timothy Brennan (University of Minnesota), Lilianet Brintrup (Humboldt State University), Argelia González Hurtado (Tecnológico de Monterrey) y Michael O’Driscoll (University of Alberta).

### Bibliografía

Acosta, Leonardo. *Alejo en Tierra Firme: Intertextualidad y encuentros fortuitos*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2004.

Brennan, Timothy, ed. *Music in Cuba*. Trans. Alan West-Durán de *La música en Cuba* (1946). Mineápolis: University of Minnesota Press, 2001.

— — —. *Secular Devotion: Afro-Latin Music and Imperial Jazz*. Londres: Verso, 2008.



Carpentier, Alejo. *Concierto barroco*. Alejo Carpentier: *Obras completas*. México DF: Siglo Veintiuno, 1974. 145–213.

— — —. *Ese músico que llevo dentro*. México DF: Siglo Veintiuno, 1987.

— — —. *La música en Cuba*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1946.

Castro, Fidel. Citado en un reportaje de EFE y AP: “Caliente cumbre continental.” *El Tiempo Latino*. Washington DC, 13 abril 2012. A15.

Díaz de Castro, Francisco J. y María Payeras Grau. “Alejo Carpentier: breve apunte biográfico.” *Alejo Carpentier: América, la imagen de una conjunción*. Barcelona: Anthropos, 2004. 27-46.

Hemenway, Robert E. *Zora Neale Hurston: A Literary Biography*. Urbana: University of Illinois Press, 1977.

Hurston, Zora Neale. *Mules and Men*. Nueva York: Harper, 1935

— — —. *Seraph on the Suwanee*. Nueva York: Scribner’s, 1948.

— — —. *Tell My Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*. 1938. Nueva York: Harper, 1990.

Katz, Marco. “Whirled Music While U Wait.” *Popular Music and Society*. 30.5 (2007): 631-38.