

Andy Arencibia Concepción

LA SELVA **OSCURA**

En un segundo de fulgurante revelación
Alejo Carpentier y Alejandro García Caturla
en los cruces híbridos del nacionalismo y la vanguardia

Edición y corrección: Alejandro Arango Milián
Diagramación: Ileana Fernández Alfonso
Diseño interior: Michele Miyares Hollands
Diseño de cubierta: Daniela Portilla

© Andy Arencibia Concepción, 2016

© Sobre la presente edición:

Ediciones Alarcos, 2016

ISBN 978-959-305-075-3

Ediciones Alarcos

Casa Editorial Tablas-Alarcos

Consejo Nacional de las Artes Escénicas

Línea y B, El Vedado, La Habana 10400, Cuba

revistatablas@cubarte.cult.cu, www.eltandem.cult.cu

(537) 833 0214, (537) 833 0226

Índice

Introducción	4
Capítulo uno	
Transmedialidad y «procesos de hibridación»	12
Estrategias transmediales y de hibridación. Definiciones	12
<i>Manita en el suelo</i> : ¿texto dramático o texto cultural?	
Procesos de hibridación en el espacio de la semiótica de la cultura	29
Capítulo dos	
Formas de representación contenidas en <i>Manita en el suelo</i>	60
Hacia un teatro sintético cubano. Espectáculo total	60
El ritual afrocubano o juego ñáñigo	75
El títere en la obra de Alejo Carpentier	93
La ópera: un ejercicio paródico	116
Capítulo tres	
Procedimientos compositivos y su incidencia en la estructuración dramática de <i>Manita en el suelo</i>	142
Contrapunto e imitaciones. Procedimientos polifónicos	142
Nacionalismo y vanguardia.	
La hibridez musical de <i>Manita en el suelo</i>	150
Disonancia y tensión dramática	167
Conclusiones	180
Anexos	185
Bibliografía	194
Textos	194
Partituras	205
Grabación	205

Siempre me han obsesionado las épocas en que numerosas personas se complotan para buscar algo, esos períodos en que se anhela decir lo mismo por medios diversos, épocas de discusiones, de enfrentamientos en que los participantes superan sus propios intereses en aras de lograr un fin que es a la vez individual y colectivo. Por eso he sentido desde mis estudios iniciales cierta predilección por los años 20 de la centuria pasada, porque no tenían miedo de enfrentarse al pasado, aun cuando tenían conciencia de cuánto pesaba.

Con los años he ido explicándome el porqué de esa fascinación. En primer lugar porque no existía la dicotomía entre arte y política, entre cultura y resistencia; el arte era un campo de batalla, era, en términos de Regino Botti, hecho social y estético a la vez; en aquellos años no se temía decir «soy un artista comprometido, mi obra es política». En la década del 20 el arte convergía con la política, pero primero era un hecho estético, artístico. Los creadores estudiaban las etapas anteriores, incluso si querían negarlas, para comenzar partiendo de una especie de *tabula rasa*. Era la época de las vanguardias, de aquellos grupos integrados por seres iconoclastas que querían borrar mucho de nuestro pasado inmediato para instaurar un arte nuevo, antiburgués, nacional, joven, rebelde. Pero era sobre todo la época del vanguardismo, término polémico que me gusta pensarlo según la expresión de Jorge Mañach: «la corporización

militante de una actitud»,¹ es decir, de una acción encaminada a lograr un «amplio estado de conciencia».²

Esta es la época de dos hechos trascendentales de la cultura cubana: la creación del Grupo Minorista (1923) y de la *Revista de Avance* (1927-1930). El primero es la consecuencia de algunos sucesos determinantes de la época: la Protesta de los Trece –acto fundacional del Grupo Minorista, a través del cual los jóvenes intelectuales participantes de la acción, motivada por un fraudulento negocio del Gobierno de turno, promovieron una vanguardia intelectual vinculada a una vanguardia política, pensada desde un compromiso estético y ético al mismo tiempo–, la Falange de Acción Cubana, el Movimiento de Veteranos y Patriotas, la Fundación de la Sociedad de Folklore Cubano, presidida por la ya colosal figura de Fernando Ortiz. La *Revista de Avance* fue esencial en la definición de una vanguardia –de carácter nacionalista– articulada desde las esferas del pensamiento estético, artístico, político y filosófico. Esta publicación de avanzada fue la máxima divulgadora de las corrientes del arte contemporáneo del momento y también de lo más renovador en el arte cubano. En ella consolidaron su pensamiento y obra el escritor Jorge Mañach y los pintores Carlos Enríquez y Eduardo Abela, ilustradores de la publicación. La revista divulgó tendencias literarias y artísticas –el afrocubanismo– y la obra de intelectuales de la trascendencia de José Carlos Mariátegui. De cada uno de estos dos acontecimientos surge Alejo Carpentier y ambos alcanzan también la obra de Alejandro García Caturla. De

¹ Jorge Mañach citado por Celina Manzoni: *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2001, p. 118.

² *Ibidem*.

la experiencia con el minorismo Carpentier señaló el respeto hacia la obra del otro aun cuando no fuera del gusto de todos. Carpentier reconoció el valor de aquella hermandad marcada por las mismas inquietudes estéticas e intereses artísticos «donde el respeto mutuo era una ley».³ Al igual que a sus congéneres, el minorismo le inculcó una «cabal conciencia estética de lo cubano».⁴

Carpentier fue editor de la *Revista de Avance*, que continuaba la labor del periódico *Social* en la divulgación de las últimas tendencias del arte contemporáneo y promoviendo cambios sustanciales en el pensamiento cultural cubano. Por todo ello el tomar como objeto de estudio una obra de Carpentier era el pretexto para acercarme nuevamente a esta época y al autor de una de mis novelas de cabecera: *El siglo de las luces*; de cuyos personajes comparto el escepticismo de Esteban ante movimientos aglutinadores y consignas históricas, y la necesidad de Sofía de hacer algo que cambie el *status quo*.

La ópera *Manita en el suelo*, con libreto de Alejo Carpentier y música de Alejandro García Caturla, es el producto de una época y de búsquedas que definieron a toda una generación, determinadas por los mismos hechos antes referidos. Elegir a *Manita*... para mi investigación iba mucho más allá del teatro mismo y sus definiciones, era acercarme a una época y ver la forma en que sus anhelos e indagaciones hacían cuerpo en una obra, en su estructura, en sus personajes, en su música. Debido a todo lo anterior debo aclarar que esta investigación no intentará hallar solo

³ Alejo Carpentier: «La literatura y el Grupo Minorista», *La cultura en Cuba y en el mundo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003, p. 135.

⁴ *Ibidem*.

aquellas características que hacen de *Manita en el suelo* una obra de teatro. Para mí lo esencial es conectar a *Manita*... como obra teatral –ópera para teatro de figuras animadas– con el cuerpo teórico y cultural de Alejo Carpentier y Alejandro García Caturla en primer lugar, y en segundo con el de toda una época definida por búsquedas de carácter nacionalista y de vanguardia. Para lograr esto, obviamente la tesis probará que *Manita en el suelo* es una obra de teatro, con la presencia de múltiples formas de representación, y los aportes de la dramaturgia musical de Alejandro García Caturla. Pero definir a *Manita*... solo desde la dimensión dramático-musical-escénica desatendiendo su importancia en una discusión que es esencialmente cultural, estética y política es un sinsentido, amén de una gran injusticia con la Historia.

El afán de indagar en la cultura de su tiempo, en la problemática social y artística de su momento llevó a Carpentier a la formulación de dos cosmovisiones: lo real maravilloso y el barroco latinoamericano, cuya relación con mi objeto de estudio habrá de explicarse en el primer capítulo de mi ensayo. La realidad de Latinoamérica, tan poco estudiada, tan ínfimamente reconocida y legitimada, fue la preocupación esencial de toda la obra de Carpentier, una angustia que se desprende de sus tempranas crónicas en los periódicos *El Heraldó*, *Social* y *Carteles*, hasta sus libretos para ballet *El milagro de Anaquillé*, *La rebambaramba*, de sus poemas afrocubanos, de su pequeña gran novela *¡Écue-Yamba-Ó!*, de su etapa surrealista de la que sobresale su relato «Historia de Lunas». Esa angustia alcanza a sus colosales novelas *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos*, *El siglo de las luces*, *Concierto barroco*, hasta culminar con *El arpa y la sombra*. La convergencia fáustica de los universos del negro, del indio, del blanco, de tiempos pasados, presentes y futuros hizo ver a Carpentier que Latinoamérica

sería para él una «asignatura pendiente» y que debería resolver a lo largo de toda su vida y obra.

Por todo ello muchas de las categorías centrales de este ensayo no provienen del discurso teatrológico en el cual me he formado. Para relacionar las categorías esenciales sobre las que Carpentier edificó su pensamiento artístico y las filosofías del barroco latinoamericano y lo real maravilloso –hablo del sincretismo y el mestizaje– partí de categorías de un enfoque más cercano a nuestro tiempo y que afectan a un amplio diapasón de la teoría estética contemporánea. Así, las disciplinas de la semiótica y de la teoría de la cultura serán de gran utilidad ya que muchos de los conceptos trabajados por ambas han sido el punto de partida para análisis sobre el teatro contemporáneo. Cito las categorías **transculturación** de Fernando Ortiz; **hibridez** o **procesos de hibridación** de Néstor García Canclini; **transmedialidad**, de Alfonso de Toro. Para entender a *Manita*... como el producto de una tendencia o movimiento de carácter nacionalista –el afrocubanismo– utilizo las categorías de la semiótica de la cultura expresadas por Iuri Lotman: **cultura**, **semioesfera**, **texto artístico**, **frontera**; y de Homi K. Bhabha: **tercer espacio**.

A Carpentier se le conoce mayormente por sus colosales novelas, pero quien ha estudiado un poco su obra sabe que fue un excepcional cronista, muy atento a los grandes sucesos que sacudieron el siglo xx. Desde muy joven estuvo ligado a las más importantes publicaciones habaneras, ejerciendo la labor de crítico musical y teatral en *La Discusión*, *El Heraldo*, la revista *Carteles*, *Social* y la *Revista de Avance* de la que llegó a ser coeditor junto a Jorge Mañach, Juan Marinello, Francisco Ichaso y Martí Casanovas, hasta su enorme colaboración con *El Nacional* de Caracas y su sección Letra y Solfa. En las lecturas de algunas de estas publicaciones se percibe su interés por disímiles expresiones

artísticas, su sincretismo cultural sustentado por la participación en «prácticas de oficios poco frecuentes a hombres de letras».⁵ Carpentier escribió para Amadeo Roldán los libretos de los ballets *El milagro de Anaquillé* y *La rebambamba*, llevados a escena en la década del 60 por Ramiro Guerra. Escribió poemas destinados a ser musicalizados por Alejandro García Caturla: *Mari-Sabel* y *Juego santo*. Durante su estadía en París colaboró con artistas de la dimensión de Darius Milhaud, Marius Francois Gaillard y Edgard Varèse. Para el segundo escribió los poemas de las cantatas *Poemas de las Antillas* y *La pasión negra*, y el libreto de la tragedia burlesca *Yamba-Ó*; para Edgard Varèse escribió el texto de *Canción de la niña enferma de fiebre*, y llegó a colaborar con Robert Desnos en la escritura del libreto de una ópera inconclusa nombrada *The One All Alone*, proyecto en el que participó el mismísimo Antonin Artaud. En Francia Carpentier trabaja en la radio en la práctica de sonorización, además de ser director musical en la puesta *Numancia*, de Jean Louis Barrault, y ya en Cuba, de puestas en escena del Teatro Universitario. Todas las actividades mencionadas conforman ese sincretismo cultural del que han escrito la Dra. Graziella Pogolotti, Leonardo Padura Fuentes, entre otros, y que se revierte en la transmedialidad de algunas de sus obras. Pongo como ejemplo su novela *iÉcue-Yamba-Ó!*, novela híbrida, mitad ficción, mitad ensayo etnográfico, en el que se incluyen poemas, frases rituales, descripciones de celebraciones afrocubanas.

Manita en el suelo integra una tendencia artística de marcado carácter social ligado a búsquedas netamente nacionalistas y de vanguardia. Me refiero a lo que en la

⁵ Graziella Pogolotti: «Reivindicación de identidad», en *Tablas*, no. 4, Tablas-Alarcos, La Habana, 1985, pp. 28–36.

década de los años 20 se denominó afrocubanismo. El afrocubanismo significó para la cultura cubana no solo la legitimación del legado del hombre negro cubano, sino también una movilización de fronteras entre un arte culto, de ascendencia y formación europea, practicado mayormente por hombres blancos, y otro arte hasta aquel entonces marginado, periférico, popular, un arte mestizo, ligado a las prácticas culturales del hombre negro. El afrocubanismo fue fruto de una reterritorialización y una desterritorialización, una recodificación y a la vez un movimiento de fronteras entre ambos modos de entender el arte. De ahí la importancia de analizar el fenómeno artístico partiendo de las categorías de Iuri Lotman y de la semiótica de la cultura para entender el carácter híbrido y la tensión de este movimiento que en las figuras de Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Zacarías Tallet, Ramón Guirao, Emilio Ballagas, Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán tuvo a sus principales cultores. Siendo así, el primer capítulo explicará las nociones de **cultura**, **texto artístico** y **frontera**. Explicará las causas que hacen de *Manita en el suelo* un texto artístico y por qué muchas de sus búsquedas han estado vigentes para el arte cubano más allá de la década del 20.

Esta investigación propone no solo acercarse a la música, un lenguaje escénico poco y mal estudiado; no se conforma con eso, quiere demostrar que el teatro cubano ha sido pensado desde otras zonas no tan teatrales y que escapen al reduccionismo de lo que Dubatti llama la «ficción en prosa». El ensayo pretende escapar un poco de esa unidireccionalidad de nuestra historiografía teatral que, semejante a mucho de lo escrito en el mundo, empieza por el dramaturgo –me refiero a la noción habitual de este término y no del que propone Eugenio Barba que es mucho

más coherente con la naturaleza del teatro—,⁶ luego continúa por el director, y por último, cuando no lo evita, por el actor. Como sucede hoy en plena era posmoderna con el *happening*, el *performance*, los medios audiovisuales; las experiencias de vanguardia demostraron que se podía pensar el teatro desde otros lenguajes, desde otras zonas de creación: la pintura, la danza, la música, el ritual; que había mucho teatro más allá del Autor y que también el teatro formaba parte —¿por qué no?— de lo real maravilloso.

⁶ Eugenio Barba define dramaturgia como lo concerniente al «texto» (el tejido). La raíz etimológica es drama-ergon, trabajo, obra de las acciones. Estas comprenden un amplio diapason que compromete a los diferentes actores, a las luces, sonidos, ruidos y transformaciones del espacio, los episodios de un acontecimiento o las distintas caras de una situación, las evoluciones de un acompañamiento musical, las variaciones de ritmo e intensidad desarrolladas por el actor, los objetos. «Es acción todo lo que opera directamente sobre la atención del espectador, sobre su comprensión, emotividad y cinestesia». Eugenio Barba y Nicola Savarese: *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2007, p. 73.

**Estrategias transmediales
y de hibridación. Definiciones**

Ante la compleja realidad del continente latinoamericano durante las dos últimas décadas del siglo xx, una zona que es un punto obligatorio de la cartografía trazada por los fenómenos de la globalización a escala mundial, numerosos teóricos y artistas volvieron a hacerse algunas interrogantes que se creían superadas. ¿Puede Latinoamérica pensarse a sí misma desde una postura esencialista al margen de los conflictos que traen aparejados los procesos de globalización? ¿Dónde está la verdadera identidad latinoamericana? ¿En el indígena, en el negro o en el inmigrante europeo? ¿Existe un arte latinoamericano incontaminado? ¿Puede pensarse entonces la cultura latinoamericana al margen de los intercambios, desplazamientos y enfrentamientos entre las culturas más diversas? En aras de responder estas y otras tantas preguntas volvieron a revisarse a antiguos autores que de cierto modo décadas atrás ya habían dado respuestas a coyunturas que, si no iguales, eran bastante similares. Uno de ellos es Fernando Ortiz. En 1940, cuando aún no se habían agudizado los fenómenos descritos anteriormente, aparece el trabajo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* en el que Fernando Ortiz emplea un término que explica la complejidad de procesos sociales, económicos, políticos y artísticos ocurridos en Cuba en un período de cinco siglos. La transculturación –término que

en los últimos veinte años vuelve a ser revisado por los teóricos Néstor García Canclini, Ángel Rama, Alfonso de Toro, entre otros– matizaba las diferencias étnicas y culturales y creaba un espacio de diálogo para todas ellas:

Hemos escogido el vocablo transculturación para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida.⁷

Debe tenerse en cuenta que los estudios de Fernando Ortiz respondían a una discusión de carácter nacionalista. El logro de Ortiz es plantear su hipótesis de la transculturación desde el reconocimiento de la diferencia en un proyecto que propone una unidad cultural y social:

En Cuba decir ciboney, taíno, español, judío, inglés, francés, angloamericano, negro, yucateco, chino y criollo no significa indicar solamente los diversos elementos formativos de la nación cubana, expresados por sus sendos apelativos gentilicios. Cada uno de estos viene a ser también la sintética e histórica denominación de una economía y de una cultura de las varias que en Cuba se han manifestado sucesiva y

⁷ Fernando Ortiz: «Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar», en Luis Rafael (comp.): *Identidad y descolonización cultural. Antología del ensayo cubano moderno*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2010, p. 184.

hasta coetáneamente, produciéndose a veces los más terribles impactos.⁸

El término transculturación define un complejísimo proceso cultural en el que se da un proceso transitivo de una cultura a otra. Así mismo la transculturación engloba los términos aculturación –la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que Ortiz denomina desculturación– y la neoculturación: es decir, el surgimiento de nuevos fenómenos culturales. Para Ortiz el término transculturación era cardinal no solo en el entendimiento de la cultura cubana sino también en la comprensión de la América toda. La transculturación estaba inmersa en la búsqueda de una identidad nacional, de una cultura futura que cuestionara la cubanidad oficial de su época, «definitivamente nueva, comprometida con la idea de un cambio social».⁹

La agudización de los procesos de globalización vuelve a poner en el centro la cuestión de la llamada identidad de los países latinoamericanos. En este debate, dos investigadores –cuyos estudios constituyen el soporte teórico de mi tesis– vuelven sobre el término transculturación de Fernando Ortiz. Estos investigadores y teóricos de la cultura son Néstor García Canclini y Alfonso de Toro. En los trabajos de este último se hallan las categorías con las que trabajará a lo largo del ensayo: hibridez y transmedialidad.

Néstor García Canclini –con su estudio *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*– es uno de

⁸ Fernando Ortiz: ob. cit., p. 185.

⁹ Francisco López Sacha: «De *Motivos de son a Concierto barroco*: la integración del negro en la cultura americana», en *Casa de las Américas*, no. 226, Casa de las Américas, La Habana, enero-marzo de 2002, p. 130.

los primeros autores en teorizar sobre el carácter «híbrido» de las culturas latinoamericanas, y define la hibridez a modo de un proceso en el que prácticas o estructuras que existían separadas se combinan para formar nuevas estructuras y objetos. Para Canclini «la latinidad siempre fue una construcción híbrida, en la que confluyeron las contribuciones de los países mediterráneos de Europa, lo indígena americano y las migraciones africanas».¹⁰ La hibridez debe formularse entonces con la expresión «procesos de hibridación», para connotar así el carácter *continuum* de dicho proceso.

Los procesos de hibridación incluyen una red de conceptos entre los que se encuentran el mestizaje, el sincretismo, la contradicción, la creolización y la transculturación. Con dichos procesos no se quiere una homogenización de la cultura latinoamericana, cuyo objetivo sea «hacer del arte un recurso para el realismo de la comprensión universal».¹¹ Dice García Canclini que el arte debe estar colocado en un campo inestable, lleno de conflictos, donde se difuminen los límites entre tradición y traición. Parfraseando a Homi K. Bhabha, se trataría de construir un objeto cultural que es nuevo, «ni el uno, ni el otro», sino algo más, en el que los márgenes estén desplazados.

Santiago García, director del grupo colombiano La Candelaria, afirma que «una cultura se produce en medio de *violentos* choques internos y externos de diferentes concepciones de la vida».¹² Subrayo el término violento porque es

¹⁰ Néstor García Canclini: «Noticias recientes sobre la hibridación». Consultado en versión digital inédita, p. 1.

¹¹ *Ibidem.*, p. 13.

¹² Santiago García: «La aculturación y los problemas de la identidad nacional en América Latina», en *Teoría y práctica del teatro*, vol. I, Ediciones Alarcos, La Habana, 2008, p. 95.

clave para entender el carácter híbrido de la cultura latinoamericana. Para el director, el hecho de englobar a los pueblos americanos en una especie de unidad cultural es una esquematización colonialista.

En el actual panorama latinoamericano la hibridez es una estrategia empleada para la superación de las dicotomías cultura popular/alta cultura, elementos vernáculos/elementos foráneos, centro/periferia. Propone un espacio que descentra los parámetros hegemónicos del gusto, y los valores de las culturas otrora colonialistas, para situar como protagonista a un personaje colectivo, plural, diferente, integrado por múltiples sectores.

El teórico Homi K. Bhabha utiliza la expresión entre-medio (*in-between*) o tercer espacio para hablar de esta cultura híbrida. El entre-medio es «un tejido conectivo entre culturas: a la vez imposibilidad de la inclusividad de la cultura y límite entre ellas»,¹³ es decir, un espacio de negociación de la diferencia frente al conocimiento generalizado o la práctica normalizadora hegemónica.

Todas estas nociones le sirven de soporte a Alfonso de Toro para formular su teoría en relación con la hibridez, cuyas estrategias se definen por «la tensión entre la potencialidad de la diferencia y el reconocimiento y reclamo de la diferencia en una topografía compartida».¹⁴ Son es-

¹³ Homi K. Bhabha: «El entre-medio de la cultura», en Stuart Hall y Paul du Gay (comp.): *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu Editores, Buenos Aires-Madrid, 2003. Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios, p. 96.

¹⁴ Alfonso de Toro: «Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: transculturación-Roberto Fernández Retamar: Calibán», Centro Transdisciplinario de Investigación Iberoamericana Universidad de Leipzig. Consultado en versión digital inédita del Centro Teórico-Cultural Criterios, p. 1.

estructuras híbridas aquellas en las que convergen diversos sistemas y se recurren a modelos de pensamiento de varios campos disciplinarios. La hibridez conecta elementos de la otredad en un espacio donde el poder político hegemónico es significativo, al tiempo que le reconoce a la otredad su carácter de diferente y su derecho a habitar en un mismo espacio sin ser asimilado ni subyugado por la Cultura central.

La estrategia de la hibridez está encaminada a potenciar la diferencia y no a eliminarla. No se trata de que una cultura asimile a otra ni la reduzca, sino de que exista un diálogo entre ellas. La estrategia de la hibridez reconoce la diferencia, es decir, «la posibilidad de negociar identidades diferentes en un tercer espacio»,¹⁵ en un punto-cruce en el que se produzcan otras formaciones culturales. En estas orillas son cuestionadas las nociones identidad y autenticidad.

El término transculturación es revisado por Alfonso de Toro, que ahora lo llama transculturalidad: un espacio de negociación entre lo ajeno y lo propio a partir de las reterritorializaciones y desterritorializaciones en los márgenes de una cultura. De la «transculturación» de Fernando Ortiz, Alfonso de Toro rescata el «estado cultural sincrético [...] la historia de pasajes»,¹⁶ el entrecruce de culturas. No obstante, para Alfonso de Toro entre uno y otro término existen evidentes diferencias. La primera es que la transculturación describe un fenómeno histórico y la transculturalidad es un fenómeno global, el proceso de una totalidad. Otra diferencia es que la transculturación connota la pérdida de algo y la creación de otra cultura

¹⁵ *Ibidem*, p. 2.

¹⁶ *Ibidem*, p. 9.

(neoculturación) mientras que la transculturalidad sustituye la idea de pérdida por la de desterritorialización y reterritorialización, siendo una categoría que hace frente a las migraciones o entrecruces culturales. La otra diferencia está en que la transculturalidad no pretende una síntesis entre diversos elementos de una estrategia de hibridación. Ya se verá a lo largo del ensayo cómo *Manita en el suelo* —obra que refleja el proceso transcultural descrito por Fernando Ortiz— sugiere que la transculturación se da también con no poca tensión.

Otro elemento de interés en los estudios teóricos de Alfonso de Toro está en la definición de la hibridez como una estrategia, una formación discursiva con un dispositivo, a diferencia del sincretismo que es un estado. *Manita en el suelo*, desde su ubicación en una modernidad y no una posmodernidad/poscolonial a partir de las cuales están pensadas las teorías de Alfonso de Toro, ejemplifica la diferencia entre sincretismo e hibridez. La estructura dramática de *Manita en el suelo*, con su recurrencia a personajes de diversas etnias, y la incidencia en su escritura de varias formas de representación, responde a ese dispositivo creado conscientemente, a una estructura en el sentido descrito por Patrice Pavis: «las partes constitutivas del sistema están organizadas según una disposición que produce el sentido del todo».¹⁷ Nótese que Pavis habla de sistema y disposición. Es decir, de un acto creado conscientemente. Ese estado (sincretismo) mencionado por Alfonso de Toro constituye un rasgo esencial de la identidad latinoamericana, según lo observado por Carpentier. A partir de esta visión y toma de conciencia Carpentier construye la cosmovisión

¹⁷ Patrice Pavis: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, nueva edición revisada y ampliada, Editorial Paidós SAICF, Barcelona, 2008, p. 187.

de lo real maravilloso y del barroco latinoamericano. Alejo Carpentier manipula formas de representación de diversas tradiciones, del centro y la periferia, y arma una estructura dramática en *Manita en el suelo* que refleja el sincretismo cultural observado.

Todo lo anterior guarda relación con una de las estrategias con que es definida la hibridez: la transmedialidad. Al igual que la hibridez, la transmedialidad es un proceso disonante y con alta tensión. Se da cuando convergen elementos mediales en un concepto estético, cuando se constata un empleo múltiple y simultáneo de elementos provenientes de diferentes medios, aunque sea a modo de citas. La transmedialidad significa una multiplicidad de posibilidades mediales y no un intercambio entre dos formas mediales distintas, como hace pensar el término intermedialidad.

Debo aclarar que el término transmedial no significa la utilización solo de medios en el sentido de video, cine, o televisión. El diálogo puede darse entre medios textuales –lingüísticos, teatrales, musicales y de danza–, entre medios electrónicos, fílmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos: los gestuales, pictóricos, escénicos, etcétera. En la transmedialidad es esencial un diálogo entre diversos tipos de medios, artefactos y técnicas.

La medialidad híbrida es una característica esencial de las culturas híbridas, siendo así que:

lo que desde la perspectiva del «centro» se consideraba una agresión contra la norma [...] pasa en la hibridez a ser un principio de estructura: el deambular, la peregrinación.¹⁸

¹⁸ Alfonso de Toro: «Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias

Para ejemplificar todo lo anterior utilizaré un ejemplo que, debido a su importancia y claridad, aparecerá a todo lo largo del ensayo. Muchos de los artículos de Alejandro García Caturla defendían su derecho a incluir medios sonoros de la música de tradición africana en la orquesta sinfónica cubana. Entre esos artículos se hallan «Posibilidades sinfónicas de la música afrocubana», en el que escribe:

Musicólogos y críticos, así como algunos de nuestros músicos [...] se han pronunciado en contra de la estilización y utilización de sinfónicas y también en contra del valor intrínseco y extrínseco de la música de los negros de Cuba, alegando, entre otras razones, la mixtificación y exotismo que según ellos significa el aporte musical negro dentro del conglomerado cubano, y, además, una supuestas pobreza y monotonía de los elementos rítmicos y melódicos que integran la música afrocubana, como si se tratase de una corriente extraña, escasa y bastarda, que afluyera por conjuro diabólico (manos y manes del demonio) al río de la construcción musical cubana.¹⁹

del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la “hibridez” e “intermedialidad”). Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios, p. 28.

¹⁹ Alejandro García Caturla: «Posibilidades sinfónicas de la música afrocubana», en María Antonieta Henríquez: *Alejandro García Caturla*, Ediciones Museo de la Música, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006, p. 177. Tomado de *Musicalia*, no. 7, La Habana, 1929.

Desde ya quiero denotar que el llamado afrocubanismo²⁰ constituye una formación cultural híbrida, en cuyas expresiones artísticas se muestra una *agresión contra la norma*. Un ejemplo de esto último aparece en la música, con la inserción de maracas, bongoes, tumbadoras, tambores batás en la tradicional orquesta sinfónica, todo un escándalo en la época en que Caturla escribe el artículo antes citado y otros dos: «Realidad de la utilización sinfónica del instrumental cubano» y «Música cubana», este último como

²⁰ Llamo afrocubanismo al movimiento artístico surgido en la segunda mitad de la década del 20 del siglo pasado. En el caso de la literatura se inició desde el *Suplemento de la Marina* entre los años 1927-1929, aunque en la música habría que ubicar su surgimiento en el año 1925 con el estreno de *Obertura sobre temas cubanos*, de Amadeo Roldán. No está de más señalar las diferencias entre los términos afrocubanista y afrocubano, o cultura afrocubana, porque existen divergencias entre ambas expresiones. Lo afrocubano señala un arte mestizo, producto de la transculturación blanquinegra, al decir de Ortiz, en el que los aportes de la raza africana traída a Cuba por el colonialismo conjuntamente con el arte del hombre europeo ayudó a sedimentar un arte genuino, popular y único; puede decirse que el son y la rumba constituyen las máximas expresiones de esta música. Fernando Ortiz argumenta que el término afrocubano era el apellido ideal para la música cubana. El afrocubanismo surge dentro de este arte afrocubano, era una tendencia artística surgida al calor de otro ismo: el negrismo, movimiento que sacudió a la Europa luego de los viajes del etnólogo alemán Leo Frobenius en los años 1905 y 1912 y de las asimilaciones que de sus investigaciones hicieron las vanguardias. El caso de Picasso y el cubismo es el más ilustrativo. En la literatura cubana el afrocubanismo cubre el período de 1928 a 1937 y entre sus figuras literarias destacan Ramón Guirao, José Zacarías Tallet, Emilio Ballagas, Nicolás Guillén; este último, la figura más brillante del movimiento.

respuesta al rechazo ejercido contra la música afrocubana en la orquesta sinfónica:

Mas lo medular, lo básico de su queja está en el lamento por esa insistente imposición en nuestra música de aires africanos, algo que hoy no tiene por qué subsistir a su juicio. Es hora ya de que se ponga en claro esto del afrocubanismo en nuestro arte y especialmente en el musical, porque se está hablando mucho, y a nuestro juicio desacertadamente, sobre la imposición [sic] de lo africano en nuestra producción vernácula, y se venga al deslinde de la música típica criolla.²¹

Los estudios sobre la hibridez se complejizan cuando motivan las siguientes interrogantes: ¿la hibridez corresponde solo al mundo de lo percibido o en ella influye lo simbólico de nuestra percepción?, o lo que sería lo mismo: ¿puede entenderse la hibridez en términos de una construcción discursiva y simbólica artificial²² que hace frente a otra construcción llamada pura? La hibridez no es solo el resultado de la heterogeneidad racial y cultural latinoamericana, es una toma de conciencia, forma parte de las *significaciones imaginarias* del continente americano. Ella es, en sí misma, una *significación imaginaria* y simbólica que representa la transgresión de las fronteras de otras *significaciones*

²¹ Alejandro García Caturla: «Música cubana», en María Antonieta Henríquez: *Alejandro García Caturla*, Ediciones Museo de la Música, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006, p. 181. Tomado de *Atalaya*, Remedios, 30 de julio de 1933.

²² Las categorías «construcción discursiva» y «significaciones imaginarias» las tomo de Amaryll Chanady: «La hibridez como significación imaginaria», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 49, año xxiv, Lima-Hanover, 1999, pp. 265-279.

imaginarias. Respecto a esto último dice la investigadora Amaryll Chanady:

La significación imaginaria es fundamental para la emergencia de toda cultura, y hace posible la autorrepresentación de las colectividades humanas, el sentido de la identidad y la percepción de su propio lugar en el mundo.²³

Chanady quiere decir que en la configuración de lo híbrido resulta imprescindible una autorrepresentación de los seres como sujetos de la hibridez. En este sentido los estudios iniciales de José Martí con *Nuestra América*, de Fernando Ortiz con *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco*, de Retamar con *Calibán* son imprescindibles debido a que apuntan a la potencialización de la diferencia en proyectos de enfoque nacionalista.

Las obras de Alejo Carpentier –aquellas que como *El reino de este mundo* sistematizaron la cosmovisión de lo real maravilloso e influyeron notablemente en la conceptualización del realismo mágico– contribuyen a la autorrepresentación del sujeto latinoamericano como un ser híbrido y mestizo. Y es que la hibridez conlleva buena dosis de orgullo y reconocimiento del carácter mestizo y sincrético de la cultura americana. En su estudio *La hibridez como significación imaginaria*, la autora Amaryll Chanady señala los puntos en contacto y las diferencias que guardan las nociones mestizaje e hibridez en la América Latina, el crisol en los Estados Unidos y la multiculturalidad en Canadá. Los puntos de contacto se basan en la heterogeneidad racial y cultural, pero la diferencia está en la «transgresión de las

²³ *Ibidem*, p. 267.

fronteras de estas significaciones imaginarias)²⁴ acometidas por la hibridez. Debo aclarar que el término frontera es vital dentro del marco teórico de estas tesis. Con posterioridad habré de detenerme en dicho término desde las teorías de la semiótica de la cultura, donde la frontera es esencial para entender los procesos semióticos culturales.

La significación imaginaria como manipulación de *lo percibido* se relaciona con lo que el escritor Román de la Campa denomina «estrategia de producción que interpela al crítico en tanto productor de discurso».²⁵ Quiere decir con esto que lo percibido –el mestizaje y el sincretismo cultural de América– es transformado en un discurso, y este en un *modo de hacer* destinado a la confrontación con un mercado, a la venta de un producto que refleja el sincretismo latinoamericano. La literatura del Boom, centrada alrededor del fenómeno del realismo mágico, y sostenida sobre «fusiones entre lo viejo y lo nuevo, de incrustaciones y simultaneidad de tiempos históricos diversos, de presencia coetánea de elementos de muy diverso origen social y cultural»,²⁶ está destinada a la exhibición, a la exportación de una estética en la que se pretende ver la identidad latinoamericana. Los textos literarios de Gabriel García Márquez, de Isabel Allende, de Francisco Herrera Luque –y de Alejo

²⁴ *Ibidem*, p. 275.

²⁵ Román de la Campa: «Hibridez posmoderna y transculturación. Políticas de montaje en torno a Latinoamérica», en *Hispanamérica*, vol. XXIII, no. 69, 1994, p. 13.

²⁶ José Joaquín Brunner: «Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana», en *Escritos*, no. 13-14, Centro de Ciencias del Lenguaje. Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios, p. 318.

Carpentier en gran medida—,²⁷ entre otros, son operaciones discursivas sobre *lo percibido*, construcciones orientadas a un mercado, al consumo y exportación, pero sobre todo a la definición de una imagen.

Hasta aquí he intentado esbozar una cartografía de la hibridez a la que la obra temprana de Carpentier va a aportar mucho más de lo que se le ha reconocido.

La hibridez en la obra de Alejo Carpentier se da mediante la integración consciente entre sistemas y formulaciones estéticas de diversos orígenes. El sincretismo, el mestizaje, el encuentro son esenciales en la elaboración de un cuerpo teórico y artístico-literario, en relación con la cultura latinoamericana y en especial con su obra. Debe entenderse procesos de hibridación en el sentido de una estrategia discursiva realizada sobre las nociones sincretismo y mestizaje. El sincretismo —*lo percibido* por Carpentier— es el resultado histórico de continuas migraciones e interrelaciones entre grupos étnicos y sus modelos culturales. Aquí el sincretismo guarda un vínculo con la heterogeneidad. Esta noción de sincretismo —cultural— Carpentier lo traduce desde el plano formal en la ópera *Manita en el suelo* en un modelo transmedial en el que convergen cuatro formas de representación: la música, el teatro de títeres, las representaciones religiosas afrocubanas aunadas a celebraciones populares —el carnaval— y el arte total en el que habría que

²⁷ Aunque no es este el espacio para ello debo aclarar que cito a Alejo Carpentier junto a los otros escritores sabiendo bien que entre lo real maravilloso y el realismo mágico existen claras diferencias. Si menciono a Alejo Carpentier es porque parte de su obra —en especial la ubicada en el período afrocubanista y el surrealismo— está destinada a mostrar a otros públicos —el europeo, en principio— la realidad mágica y sorprendente de la cultura cubana asociada al negro.

incluir el ballet. Sobre las nociones investigadas por Carpentier –sincretismo y mestizaje– se sostienen dos categorías: lo real maravilloso y el barroco americano; ambas son formulaciones teóricas o estrategias discursivas para explicar una realidad histórica y cultural. Con las categorías de Alfonso de Toro trataré de explicar de qué modo y bajo qué estrategias se dan los procesos de hibridación en la obra de Carpentier y la relación con las nociones antes referidas.

En primer lugar la hibridez contiene a los términos mestizaje y sincretismo, en el sentido de mezcla entre etnias y religiones. Este es el significado más común aunque no el más acertado desde los estudios de Néstor García Canclini y Alfonso de Toro. Ejemplo de esa primera expresión de lo híbrido se da en la selección y creación de los personajes y la tipología teatral. En *Manita en el suelo*, el retablo titiritero funciona a modo de un *entre-medio* o *tercer espacio* donde convergen personajes de diversos grupos étnicos con sus respectivos modelos religiosos y culturales. El personaje Manita en el Suelo representa, dentro de la cultura afrocubana, el elemento ñañigo, la caracterización lingüística del personaje es una «reminiscencia del habla y los ritos»²⁸ de su cultura. El Chino de la Charada encarna el aporte étnico de ese sector a la nación cubana, está simbolizado en un juego de carácter meramente popular y que «se sigue jugando en La Habana, con el procedimiento de las adivinanzas idesde hace más de un siglo...!».²⁹ El Capitán General representa el elemento hispánico de nuestra nación; Tata

²⁸ Marina Catzaras: *Negrismo y transculturación en Cuba: el pensamiento de Ortiz y las obras tempranas de Carpentier y Guillén*, Universidad de Sorbona, París, 1973, p. 202.

²⁹ Alejo Carpentier: «Manita en el suelo», en *Obras completas*, t. 1, Editorial Siglo XXI, México D. F., 1983, p. 241.

Cuñengue y Candita La Loca, los rasgos de carácter afrocubano, de procedencia yoruba con sus ceremonias y cultos. La Virgen de la Caridad personifica el sincretismo de la religión católica con los orishas africanos.³⁰ Este sincretismo de origen étnico –el contenido de la obra– se transmuta desde el plano formal en un sincretismo cultural que yo, apropiándome del concepto de Alfonso de Toro, llamo transmedialidad: el empleo de múltiples sistemas o formas de representación: la ópera, el teatro de figuras animadas, el ballet, y el juego ñáñigo.³¹ Tal sincretismo cultural o transmedialidad es el resultado de un estudio sistemático acerca de las corrientes musicales europeas y cubanas, de la

³⁰ Una de las innovaciones realizadas por Alberto Alonso en su recreación de la ópera bufa *Manita en el suelo* es que en el momento de la *deus ex machina* baja el altar de la Caridad del Cobre y por uno de los laterales aparece Oshún. Así se hace converger a las dos deidades sincréticas, otro guiño híbrido a las nociones de cultura popular y alta cultura.

³¹ Para Carpentier, el juego ñáñigo es una de las variantes de lo que él denomina juego dialogado, origen de toda representación teatral. Este consiste en una especie de espectáculo total donde se teje una acción colectiva «llevada por algunos personajes principales, con intervención de todos los presentes por lo que a corear los estribillos se refiere» y donde la danza tiene un lugar protagónico. Carpentier afirma que en estos juegos «se habla, se canta, se baila, con ayuda de máscaras y disfraces que hacen intervenir lo plástico, movilizándose, de primer intento, los elementos básicos del arte dramático universal». En Cuba, un ejemplo del juego dialogado son las ceremonias de iniciación en la sociedad secreta abakuá «que evoca, por medio de danzas, cantos y responsos, toda una leyenda mitológica: formación de la primera “potencia o asociación ungida por la sangre de Sikanecua, mujer sacrificada por ser incapaz de guardar secretos”». Alejo Carpentier: «El teatro folklórico», en *El Nacional*, sección «Letra y solfa», Caracas, 23 de noviembre de 1957.

música de concierto y la música popular, de los aportes de la música folclórica cubana y latinoamericana a la idiosincrasia de los pueblos, del desarrollo del ballet clásico. Todo esto le permite al autor de *Manita en el suelo* una mirada abarcadora sobre los fenómenos artísticos, algo que resulta primordial en su obra.

Para el análisis de los «procesos de hibridación» en la ópera *Manita en el suelo* parto del estudio de los lenguajes y formas de representación elegidos por Carpentier para canalizar las búsquedas de un arte nacionalista al que estaban abocados los artistas de las décadas del 20 y el 30 en Cuba. Carpentier en la literatura, junto a Caturla y Roldán en la música, indagan en elementos populares anclados en la memoria cultural cubana –en el caso del «negro», una memoria marginada, periférica, inferiorizada– utilizando referentes culturales de origen europeo –la ópera, el ballet– fusionados a elementos sonoros, rítmicos, rituales y lingüísticos de los negros cubanos. Así conforman un producto que, semejante a *El milagro de Anaquillé*, *La rebambaramba* y principalmente *Manita en el suelo*, resulta mestizo, sincrético, en fin, híbrido. No es un arte mimético que toma lo foráneo para hablar de nuestra cultura. Es un arte que toma elementos que no son solo privativos de la cultura europea, sino universal. Los «selecciona»³² y los imbrica con tradiciones populares discriminadas. El carácter «híbrido» de *Manita en el suelo* responde en principio al empleo de diversos lenguajes artísticos o formas de representación. Es el resultado de la selección hecha por Carpentier y Caturla de géneros de la cultura universal (la ópera, el ballet y el teatro de figuras animadas)

³² El término «selección» está estrechamente ligado al concepto «tradición». Véase el trabajo de Zofia Lissa: «Prolegómenos a una teoría de la tradición en la música», en *Criterios*, nos. 13-20, Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 1986, pp. 221-241.

y la imbricación de estos con expresiones populares y folclóricas cubanas: el «juego ñáñigo», las celebraciones del Día de Reyes y los carnavales populares.

Manita en el suelo: ¿texto dramático o texto cultural?
Procesos de hibridación en el espacio
de la semiótica de la cultura

Haré una afirmación categórica que vertebra toda mi investigación y constituye la causa de que haya hecho de *Manita en el suelo* mi objeto de estudio. La importancia del texto dramático y musical *Manita en el suelo* está motivada por su importancia como *texto cultural*. *Manita*... es el reflejo de un momento y una búsqueda esencial cuya repercusión no ha tenido el suficiente estudio. Ya se ha visto que en la noción de hibridez está(n) inmersa(s) la(s) cultura(s), un espacio de negociación y recodificación de la diferencia. El carácter híbrido de *Manita en el suelo* está dado por la confluencia de culturas y la búsqueda de otra, de carácter nacional. La hibridez de la obra permite la creación de un aparato formal que facilita esa búsqueda. En esta confluencia y sincretismo existe un término que es cardinal a la hora de entender la negociación y la potencialidad de la «diferencia».³³ la frontera. Ella recodifica y permite continuas formaciones culturales. El afrocubanismo representado aquí por *Manita en el suelo* es el resultado de la movilidad de fronteras culturales. Códigos de una cultura pasan a expresiones artísticas de otra. Para argumentar la importancia de la frontera en la conformación

³³ Alfonso de Toro toma el término «diferencia» de Derrida. Según ambos autores la «diferencia» representa un gesto destotalizador y no dispersivo, opuesto al logocentrismo, al dualismo occidental, a los metadiscursos normativos.

de una estructura dramática transmedial y «ligada a procesos de hibridación» en *Manita en el suelo* debo tener en cuenta las categorías cultura y texto artístico formuladas por la semiótica de la Escuela de Tartu.

En los términos de Iuri M. Lotman, la Cultura es una semiosfera, un espacio semiótico igualado a un mecanismo único, a un organismo. Fuera de él es imposible toda semiosis. A la semiosfera lo antecedente el concepto de biosfera de V.I. Vernadskii y comparte con él la idea de:

una estructura completamente definida que determina todo lo que ocurre en ella sin excepción alguna. . . El hombre, como se observa en la naturaleza, así como todos los organismos vivos, como todo ser vivo, es una función de la biosfera en un determinado espacio de esta.³⁴

Uno de los rasgos que caracteriza a la semiosfera es el carácter delimitado. Dentro de la frontera se habla una lengua común que solo entienden los habitantes de ese espacio. El concepto esencial que tributa al carácter delimitado de la semiosfera es el de frontera. Lotman la denomina del siguiente modo:

la suma de los traductores-«filtros» bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla *fuera* de la semiosfera dada.³⁵

³⁴ V.I. Vernadskii: *Razmyshleniia naturalista* . . . , t. 2, p. 32. Citado por Iuri M. Lotman: «Acerca de la Semiosfera», en *El pensamiento cultural ruso en Criterios 1*, sel. y trad. del ruso por Desiderio Navarro, Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2009.

³⁵ Iuri M. Lotman: *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, sel. y trad. del ruso por Desiderio Navarro, Frónesis Cátedra, Universidad de Valencia, Ediciones Cátedra, S.S.,

Con la frontera se da la función primordial de la Cultura –algo esencial para entender el proceso semiótico cultural del afrocubanismo y el papel de *Manita en el suelo* como texto cultural–: limitar lo externo de lo interno, lo propio de lo ajeno. La frontera demarca la Cultura de la No-cultura y une dos esferas de semiosis. En la frontera se instituyen antítesis: lo bajo o lo alto, lo culto o lo popular, religioso o ateo, nativo o extranjero, ilustración o ignorancia. Pero Cultura y No-cultura y sus respectivas fronteras dependen la una de la otra. El mecanismo de la cultura transforma la esfera exterior en interior, al ignorante lo convierte en docto, lo ateo en religioso, lo popular pasa a la esfera de lo culto, los pecadores en santos. La condición natural de la Cultura es la existencia de la No-cultura. Pero para ello es indispensable la noción de una frontera. Me gustaría pensar la noción de frontera formulada por la semiótica de la cultura –frontera como límite de un adentro y un afuera en el que la transgresión no es solo una consecuencia sino también una necesidad–, con lo que Michel Foucault denomina (desde otros enfoques) «sistema de transgresión», un espacio circunscrito y a la vez abierto. Para Foucault toda cultura establece líneas divisorias, pero esta función es ambigua, porque «desde el momento en el que señalan los límites, abren el espacio a una transgresión siempre posible».³⁶

Entre las obras de Carpentier existe una que ejemplifica la idea de la frontera cultural: *El milagro de Anaquillé*. Esta obra, la más política de los textos creados por Carpentier

Madrid, 1998. Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios, p. 12.

³⁶ Michel Foucault: *La vida de los hombres infames*, Editorial Altamira, La Plata, [s. f.]. Consultado en versión digital, p. 7.

durante el período afrocubanista, es una metáfora de los procesos semióticos de la cultura; ilustra a la perfección el rasgo esencial de la cultura: la frontera. El argumento del ballet narra lo siguiente: a un poblado en el que vive lo más mísero del campesinado cubano llega un empresario estadounidense con el objetivo de industrializar la zona. Crea un Ice-Cream Soda, un bar y un Wrigley Shewing Gum, símbolos todos del colonialismo comercial estadounidense. Por si fuera poco el *business man* pretende filmar una película protagonizada por sus ayudantes: un marino yanqui y una *flapper*. En medio de la filmación irrumpen los negros del poblado guiados por un *Iyamba* y ejecutan una ceremonia ritual. El *business man* contempla los cantos y ritos de los iniciados en las ceremonias afrocubanas que viven en el poblado. Decide entonces hacer una película sobre lo visto y hace vestir a sus actores con un exotismo supuestamente similar a lo observado. Les ordena imitar los movimientos y cantos de los nativos, para él filmar su película. Entonces los habitantes del poblado se enfrentan al norteamericano, a la *flapper* y al marino. Ante el ataque de los nativos el *business man* destruye a patadas el altar del *Iyamba*. El grupo se abalanza sobre él pero quedan detenidos al ver aparecer los jimaguas de la religión afrocubana —el milagro del Anaquillé, la *deus ex machina*. Los jimaguas del Anaquillé giran alrededor del empresario estadounidense y con una cuerda lo ejecutan.

El argumento de *El milagro de Anaquillé* ilustra bien claro el mecanismo semiótico de la Cultura descrito con anterioridad. Para los negros y campesinos del poblado, los estadounidenses están fuera de su cultura. Forman parte de una No-cultura ya que no entienden el lenguaje común de los nativos: la danza y sus ritos. Los jimaguas del milagro se convierten así en los celadores de esa frontera cultural claramente demarcada.

La noción de frontera conlleva a otros cuestionamientos. Uno de ellos es la división entre racionalismo e irracionalismo. Dentro de los límites de toda cultura se da un pensamiento que es en principio racionalista, lógico, medido. Numerosas culturas tienen algún origen mítico en esta idea de límite fronterizo y civilidad. En su libro *Interpretación y sobreinterpretación* Umberto Eco cita el mito de la fundación de Roma por los hermanos Rómulo y Remo, y la muerte de este a manos del primero por el irrespeto a una línea divisoria –un muro– erigido por Rómulo. La idea racionalista del orden, del *modus*, del ser moderado y tener medida, es desarrollada por la cultura romana que a la vez lo toma de los griegos. El pensamiento racionalista –inmerso dentro de los límites de una cultura– conlleva una única Verdad, un único significado. La transgresión de los límites o las fronteras hace surgir un pensamiento hermético; el sentido de la verdad se ramifica, y provoca un sincretismo cultural que afecta a esa Verdad única, con lo que desaparece la univocidad de esta para sustituirla por otra en la que un secreto lleva a otro y a otro y a otro, así indefinidamente.

Con *Manita en el suelo* Carpentier pretendió romper con los cánones realistas de la literatura cubana de inicios del siglo xx, algo que se explicará con más detenimiento en otro capítulo. Lo que me interesa señalar ahora es que esta dinamización de los cánones realistas –cánones inmersos dentro de la cultura occidental de origen europeo– Carpentier lo lleva a cabo mediante una estrategia. Dentro de su escritura pone en contacto géneros y formas culturales provenientes de espacios culturales en apariencia irreconciliables. En principio la ópera –de origen europeo– y luego las ceremonias de origen afrocubano, en especial los juegos ñáñigos. Ello establece otro tipo de lógica, otra verdad que hace creíbles los sucesos dramáticos de la obra. Al dinamizar los límites de la cultura occidental en el contacto con

otro modelo cultural Carpentier logra poetizar y simbolizar una historia verídica.³⁷

Ahora bien, debe aclararse que las nociones Cultura y No-cultura no son elementos inamovibles. La definición o elección de una u otra depende del lugar en el que esté situado el observador inmerso en la cultura dada.

Toda cultura realiza su espacio extracultural, su desorganización externa. Para que la cultura tenga una plena conciencia de sí misma, una autoafirmación de un «nosotros» como seres normales, no le basta con delimitar, articular fronteras: debe construir un mundo bárbaro, único, «cuyo rasgo distintivo [sea] la ausencia de un lenguaje común con la cultura antigua».³⁸

Para su desarrollo la cultura requiere la inserción de textos del exterior, necesita un intercambio con el afuera. Ello provoca nuevas formaciones culturales con fronteras que delimiten un «orden interior» de un «caos del exterior».

Desde la praxis teatral Eugenio Barba ha hablado del intercambio de la cultura con un afuera de la cultura base, con su Extra-cultura. Para Eugenio Barba es en el intercambio y no en el aislamiento donde la cultura se desarrolla. Sin embargo, para que se dé ese intercambio, la cultura debe estar definida. Eugenio Barba llama a esta definición de la cultura: «el aspecto de la identidad histórico-biográfica».³⁹ Ella es indispensable para enfrentar a su opuesto, al Otro. Barba aclara que este enfrentamiento no significa absorber

³⁷ En el próximo capítulo se aborda el tratamiento simbólico hecho por Carpentier de la figura Manuel Cañamazo –Manita en el suelo– y algunas de sus acciones.

³⁸ Iuri M. Lotman: ob. cit., p. 16.

³⁹ Eugenio Barba. *Obras escogidas*, volumen I, Ediciones Alarcos, La Habana, 2003, p. 405.

ni encerrar a la cultura-otra, ni imponerle nuestros modos de ver. La función del enfrentamiento está en «permitir un desplazamiento que nos permita vislumbrar, además del universo conocido, un nuevo territorio».⁴⁰ Este desplazamiento no es otra cosa que una recodificación, una desterritorialización y una nueva reterritorialización donde se pueda negociar con las tradiciones de la otra cultura.

Cuando digo que *Manita en el suelo* es un texto cultural quiero decir que posee una serie de características que lo hacen representativo de una cultura. La primera de estas características es su vínculo con una realidad que representa, su carácter codificado, según esa misma realidad. Su instancia de texto cultural posee una función social:⁴¹ la «capacidad de dar servicio a determinadas necesidades de la colectividad que crea el texto».⁴² Todo texto debe contener una «imagen del auditorio». Tal imagen debe devenir en código normador cuyo destino es imponerse en la conciencia del auditorio al repercutir en la imagen que este auditorio tiene de sí mismo. La idea más básica de esta imagen del auditorio se ve en *Manita*... en las pretensiones de Carpentier:

Lo que sí quiero es ponerte en guardia contra todo intento de estilización de nuestro libreto [...] porque *Manita*...

⁴⁰ Ídem.

⁴¹ Todo lo que habrá de decirse de *Manita en el suelo* en el contexto del afroclubismo responde a esta función social y cultural de la que ahora estoy hablando.

⁴² Iuri M. Lotman: *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, sel. y trad. del ruso por Desiderio Navarro, Frónesis Cátedra, Universidad de Valencia, Ediciones Cátedra, S.S., Madrid, 1998. Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios, p. 116.

debe ser una suerte de punto de partida de un teatro folclórico cubano [...] para ello solo deben ponerse en juego elementos auténticos, dotados de poesía popular verdadera... En resumen: el teatro de títeres que soñaría un negro.⁴³

El texto cultural posee una «memoria común» o «colectiva» que conserva cierta información y a la vez produce otra; puede compararse al mecanismo individual de la memoria: «un cierto mecanismo colectivo para el almacenamiento y procesamiento de información».⁴⁴ Ello explica por qué perviven a lo largo de la cultura cubana muchas de las búsquedas iniciadas por el afrocubanismo luego de su período histórico (1925-1939). En el transcurso de las siguientes décadas surgen textos con preocupaciones similares. Es el caso del ballet *Antes del alba* –estrenado en mayo del 47– y de *Los cantos yoruba de Cuba*, de Héctor Angulo; de las coreografías *Suite Yoruba*, *Medea y los negreros*, *El milagro de Anaquillé* y *Ómnira*, todas de Ramiro Guerra; de la *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa, dirigida por Roberto Blanco; de los ballets *Ochosí y el venado blanco*, *La rumba*, *El río y el bosque*, *Akamanyere*,

⁴³ Carta de Alejo Carpentier a Alejandro García Caturla, fechada en París, 30 de marzo de 1932, en Radamés Giro (sel. y pról.): *Caturla el músico, el hombre*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2007, p. 246.

⁴⁴ V.V. Ivanov, I.M. Lotman, A.M. Piatigorski, V.N. Toporov, B.A. Uspenski: «Tesis para el estudio semiótico de las culturas (aplicadas a los textos eslavos)», en *Entretextos*, revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura, disponible en <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre7/tesis.htm>. Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios, p. 27.

El velorio y *Manita en el suelo*, todos del Ballet Nacional de Cuba; y de las puestas en escena de teatro de figuras animadas surgidas en la década del 60: *Chicherekú*, *La loma de Mambiala*, *Shangó de Imá*, *Ibeyi Añá*.

El surgimiento de cada uno de estos textos se debe a las funciones esenciales de la cultura: la comunicación, la mnemotecnia, y la creación. Cada una de ellas permiten relacionar directamente a *Manita en el suelo* con los textos musicales, danzarios y teatrales antes citados, aun cuando en apariencias no existan evidentes vínculos. La comunicación requiere de la existencia de una lengua común –pongamos de ejemplo el lenguaje del títere–, la memoria compete a los valores de la cultura defendidos por Carpentier y el resto de los afrocubanistas, y la tercera función abarca la creación de textos y valores nuevos que parten de los viejos. Estas funciones están imbricadas. La una depende de la otra. La comunicación se basa en la memoria y la creación. Para que una obra comunique, el artista debe crear partiendo de la existencia de un texto que albergue cierta memoria colectiva. Con la memoria ocurre lo mismo. Ella no es un contendor pasivo, sino un proceso creativo basado en la comunicación y la creación. La memoria guarda y contribuye a la creación de textos. Por último, para crear textos que comuniquen, el artista o escritor requiere conocer otros que estén almacenados en la memoria de su cultura. Toda innovación surge en el contexto de la tradición, es decir, de la memoria. Algo similar quiere decir José Ardévol cuando expresa: «Puedo añadir que la tradición, entendida dialécticamente, incluye estos dos principios. La continuidad y la innovación».

la historia relativamente reciente nos enseña que la primera generación latinoamericana vanguardista –representada en Cuba, en los años 20, por el grupo

Minorista– fue hacia el tradicionalismo –auténtico tradicionalismo, verdadera tradición, claro está– cuando necesitó fundamentos ideológicos que le sirvieran de punto de partida y la definieran nacionalmente.⁴⁵

Lo anterior se asemeja a la visión de Stravinski, quien afirma en su *Poética musical* que cualquier renovación no es fecunda si no está inscrita a una tradición. Ambos procesos requieren de una unión dialéctica en la que ambas se desenvuelvan y se confirmen en un proceso simultáneo.

Texto y cultura forman parte el uno del otro. El primero es la unidad básica de la segunda, está cifrado con el mismo sistema de códigos. De ahí que en niveles diferentes un mismo mensaje puede aparecer a modo de texto, parte de él, o en un conjunto de textos. Las definiciones de textos variantes y textos invariantes se relacionan con esto último. En el marco del afrocubanismo las diversificaciones entre textos variantes y textos invariantes pueden ser numerosas. Pongo ejemplos. Si consideramos que el afrocubanismo es un texto invariante, sus textos variantes serían: *¡Écue-Yamba-Ó!*, y los libretos y poemas afrocubanos de Alejo Carpentier; *Motivos de son* y *Sóngoro Cosongo* de Nicolás Guillén; *La rumba*, de Tallet; las obras plásticas de Wifredo Lam, y las composiciones musicales de Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán, entre muchas otras. Podemos situar al conjunto de la obra de cada autor como texto invariante y cada obra en específico como su texto variante. Esto es muy evidente en la obra de Alejo Carpentier. Para apoyar esta afirmación cito el estudio de Leonardo Padura Fuentes. Este escritor ha demostrado que la formulación por parte de Alejo Carpentier de lo real maravilloso tiene

⁴⁵ José Ardévol: en *Unión*, no. 4, Ediciones Unión, La Habana, 1971, p. 121.

indicios en los textos del período afrocubanista. Cada una de las obras: la novela *¡Écue-Yamba-Ó!*, el cuento «Historia de Lunas», los cinco «Poemas afrocubanos», los libretos *El milagro Anaquillé*, *La rebambaramba* y *Manita en el suelo* comparten una serie de características⁴⁶ –que llamaré códigos– en los que se hace evidente lo real maravilloso. Estos códigos dan cuenta de la unidad de cada uno de esos textos, funcionan a modo de un sistema de convenciones definido por una búsqueda ideoestética de carácter nacional y latinoamericanista.

Si he partido de citar algunos de los postulados de la semiótica de la cultura es debido a que *Manita en el suelo* y su carácter híbrido ligado a procesos de hibridación no puede entenderse desligado a ese fenómeno estético y político que constituyó el afrocubanismo: en sí mismo un texto. El afrocubanismo fue más que una experiencia estética. Allende a sus logros y a la superación o no de sus postulados, uno de los puntos esenciales del movimiento era la legitimación del acervo cultural del negro en la búsqueda de una identidad nacional.

Para comprender la importancia histórica del afrocubanismo debe hablarse de otras nociones vinculadas a la semiótica de la cultura. Ella aclara que no todo es Cultura. Para su definición debe existir un Orden interior, un modelo de organización en el que se ven representados sus habitantes. A la vez configura otros dos universos: la

⁴⁶ Estas características son: el sincretismo como modo de ser de la realidad americana, la presencia del surrealismo, lo mágico como categoría de la realidad, el uso del simbolismo y las alegorías, la reacción contra la estética realista, el tratamiento circular del tiempo, la presencia del nacionalismo, la necesidad de participación, folclorismo y sensibilidad, contextos y premoniciones de lo insólito, relación historia-función, e intertextualidad.

No-cultura y la Extra-cultura.⁴⁷ Ambas pueden estar simbolizadas por el Desorden y la Barbarie. Toda civilización ha tenido bien claro quiénes formaban parte de su Extra-cultura y su No-cultura. Grecia catalogaba de bárbaros a todo aquel que no compartiera su idioma y sistema de creencia. Según Umberto Eco, bárbaro significa «el que balbucea». Fernando Ortiz, refiriéndose al término, dice que bárbaro «alude onomatopéyicamente a su lenguaje, al parecer ininteligible como un balbuceo».⁴⁸ Aunque parece ser que bárbaro pudo haber devenido de algún vocablo que quiere decir negro y del que luego se derivaron las palabras bereberes, Berbería, iberos o pobladores de Iberia. Para los romanos, las tribus que colindaban los límites⁴⁹ de su imperio –los hunos, por ejemplo– eran considerados bárbaros. No hay que argumentar demasiado para demostrar que para las metrópolis europeas que construyeron sus riquezas sobre la base de la esclavitud, el negro africano era una No-cultura. A diferencia de esta última, la Extra-cultura está en las antípodas de la Cultura, en los márgenes de ella. No obstante existe la posibilidad de diálogo entre Cultura y Extra-cultura, ya que la primera habla con la segunda. Existe la posibilidad de influencias, préstamos y

⁴⁷ Tomo estas definiciones de Goran Sonesson: «La Semiosfera y el dominio de la alteridad», en *Entretexos*, revista electrónica semestral de estudios semióticos de las cultura, 6 de noviembre 2005. Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios.

⁴⁸ Fernando Ortiz: *El engaño de las razas*, Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 2011, p. 29.

⁴⁹ La referencia a la palabra límite no es gratuita. Toda cultura está cercada por personas que habitan sus márgenes. Las reco-dificaciones surgen de la movilidad de estos límites.

recodificaciones que den lugar a nuevas formaciones culturales. Los espacios de la Cultura, Extra-cultura y la No-cultura pueden ser sustituidos con los pronombres personales yo, tú y él. El él es el *otro* de quien se habla, la No-cultura. Para la cultura poder definirse necesita a la Extra-cultura y a la No-cultura. Le es imprescindible para poder desarrollarse, necesita poder negociar con ellas en un *tercer espacio*. Volvamos a citar al director del Odin Teatret:

Esta fuerza se manifiesta solamente si se dan al menos dos condiciones: la necesidad de definirse a sí mismo la propia tradición y la capacidad de inscribir esa tradición individual o colectiva en un contexto que la conecte a diversas tradiciones.⁵⁰

Es decir, que necesitamos del encuentro con los códigos culturales del Otro en un tercer espacio para desarrollar nuestra propia esfera. El desplazamiento, la transgresión de la barrera cultural, la inserción de códigos del Otro en nuestro marco es indispensable para el desarrollo de cualquier Cultura.

El afrocubanismo del cual *Manita en el suelo* es uno de sus textos más acabados puede estudiarse en esta compleja entramada red de nociones de cultura. En principio porque fue el empeño de jóvenes intelectuales seducidos por la trascendencia de la Fundación de la Sociedad de Folklore, cuyo acometido era la investigación colectiva de una cultura popular. Jóvenes todos ellos de una clase social media o alta que dialogaban con una cultura –la de los negros– considerada para sus padres una Extra-cultura, o lo que es peor: una No-cultura. Con la labor investigativa y

⁵⁰ Eugenio Barba: ob. cit., p. 405.

creadora de intelectuales de la dimensión de Rubén Martínez Villena, Juan Marinello, Alejo Carpentier, José Zacarías Tallet, Emilio Ballagas, Nicolás Guillén, Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán se entabla por vez primera en la historia cubana un diálogo directo entre diversas formaciones culturales que van a buscar una cultura nacional, de carácter híbrido y mestizo. Y es que la condición de mestizaje formaba parte de ese proyecto nacional buscado en los albores de la «década crítica». El mestizaje borraba todo vínculo directo con una cultura pura, la europea, pero principalmente la africana. Este concepto es hoy discutido por numerosos investigadores, sobre todo aquellos que se han dado a estudiar las expresiones artísticas provenientes del Continente Negro. Iver L. Miller, estudioso de la diáspora africana, se ha referido a la negación que hace el recuerdo histórico de África a las ideas apoyadas por el Estado cubano de identidades declaradas mestizas, perdidos sus lazos con África. La transmisión y conservación de cantos abakuás transmitidos de generación en generación y que han sido comparados con otros cantos de ramificaciones ñáñigas diseminadas por el mundo han hecho cuestionar el susodicho mestizaje. Es así que el autor mencionado, en su artículo «Cantos abakuá cubanos: examen de la nueva evidencia lingüística e historia africana», pone en entredicho uno de los párrafos medulares de Carpentier en *La música en Cuba*.⁵¹ Iver Miller cuestiona el término mestizaje, esa

⁵¹ El párrafo en cuestión es: «El baile popular de comienzos del siglo XIX fue el crisol en el que –al calor de la inventiva rítmica de los negros– se mezclaron canciones andaluzas, boleros y coplas de la tonadilla escénica [...] Y la contradanza francesa para originar cuerpos nuevos. Estas orquestas [...] fueron las creadoras de una música mestiza, de las que toda raíz africana pura –en cuanto a melodía y ritmos rituales de percusión– ha quedado

mezcla que borra la pureza cultural y por ende un lazo directo con una cultura originaria. Para el investigador citado la noción de mestizaje fue una estrategia del Estado cubano en aras de defender un proyecto nacionalista:

Es decir, el término mestizo excluye todo género directo de formas o identidades africanas, europeas o asiáticas. Ser mestizo está dentro del proyecto nacional; estar opuesto a la mezcla es estar fuera de este.⁵²

Con esto se cuestiona el término mestizaje, la transculturación de Fernando Ortiz, y su concepto de la cazuela con el ajiaco criollo. El término teorizado por Fernando Ortiz era una respuesta a toda idea de purismo racial. Nótese que en el pensamiento de Ortiz existe una evolución visible que va desde sus estudios primeros –de carácter positivista– acerca de la criminalidad del hampa negra, hasta el fenómeno de la transculturación y luego la total negación y cuestionamiento del vocablo raza y la sustitución de ella por el concepto de cultura.

Las ideas racistas son nocivas y retardatorias. No hay raza hispánica, ni siquiera española [...] lo realmente nuestro, lo que nos pertenece troncalmente a todos es una misma cultura, aunque de matices variados, y lo único que puede vincularnos en el porvenir para nobles y puras actividades no es sino la cultura en su sentido

excluida». Alejo Carpentier: *La música en Cuba*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1989, p. 130.

⁵² Iver L. Miller: «Cantos abakuá cubanos: examen de la nueva evidencia lingüística e historia africana», en *Catauro*, revista de antropología, no. 15, La Habana, 2007, p. 31.

más comprensivo, y supremo sin las coloraciones parciales de tal o cual política, religión, escuela o raza.⁵³

Con el ajiaco criollo Ortiz indicó ese proceso continuo e infinito de una cazuela abierta en la que se entremezclan y disgregan, se integran y desintegran una serie de «razas» y culturas. Más allá del gran valor de los términos mestizaje y transculturación hay que entender que respondieron a una coyuntura social, política y cultural en la que desempeñaron un gran papel en el reconocimiento de los valores sociales de un grupo otrora discriminados. El tiempo demostró que un proyecto nacional no tiene que afirmar que todos somos «mestizos», sino que debe respetar las diferencias y crear un espacio en el que se negocien todas ellas. Es este pensamiento el que genera las teorías de García Canclini y las de Alfonso de Toro, del que se deriva la expresión «procesos de hibridación» del primero y transculturalidad del segundo, señalando el carácter no solo continuo sino también utópico de una posible integración, y la tensión que se genera de ella. Esta tensión se intuye ya en el proyecto escénico-musical *Manita en el suelo*, tensión ostentada en logros, pero también en la incapacidad de Carpentier y de Caturla de reflejar todas sus inquietudes en relación con ese supuesto arte mestizo, sincrético e híbrido.

Pero, obviando las limitaciones del concepto mestizaje, hay que reconocerle todos sus valores: la cultura de origen europeo, heredada por estos jóvenes⁵⁴ se va a ver contaminada por los toques, las palabras, los colores de la música

⁵³ Fernando Ortiz citado por Celina Manzoni: ob. cit., p. 243.

⁵⁴ El mismo Carpentier ha confesado no sin vergüenza cómo en su formación de niño estuvieron casi ausentes por completo los libros de Historia de Cuba y los de América, lo que confirma la

de los negros. Este diálogo significó en términos de Gilles Deleuze una reterritorialización y desterritorialización de los límites de cada cultura, una apertura a nuevos códigos, a nuevos modos de hacer. El afrocubanismo y su sincretismo cultural son el resultado de estas recodificaciones, donde deja de ser importante cuáles son los signos de la cultura central y aquellos de la cultura periférica.⁵⁵ El afrocubanismo era una negociación en la que se buscaba una identidad que uniera al negro y al blanco, a la orquesta sinfónica tradicional y los tambores rituales heredados de África, al *bel canto* europeo y el canto popular del son y los bembé, las escalas pentatónicas de los negros y la tradicional escala de la música occidental, al ballet y al «carnaval de los negros».

«Procesos de hibridación» llama García Canclini a la interacción e intercambio de culturas en un entrecruce, o tercer espacio de negociación donde se recodifican los productos culturales de la alta y la baja cultura, del centro y la periferia, donde se articulan lo local y lo cosmopolita. En estos cruces o entremedios se cuestionan las nociones esencialistas de identidad y autenticidad. Con la apropiación por parte de Carpentier de códigos de diversas formas de representación locales y cosmopolitas se cuestiona

enorme influencia de la cultura europea en la historia de las primeras décadas del siglo xx.

⁵⁵ Gran parte de los artículos musicales de Alejandro García Caturla nacieron de la necesidad de legitimar su derecho a incluir medios sonoros de la música africana en la orquesta sinfónica tradicional. Con ello Caturla mueve los límites que demarcan su Cultura. Rasgos de la Extra-cultura o No-cultura –según se entendiera el arte de los negros en aquellos años– pasan a formar parte de la Cultura. Precisamente de la transgresión de estos límites surge el afrocubanismo.

precisamente esas nociones de identidad y autenticidad, las fronteras entre las nociones tradicionales de cultura.

Pese a estar enmarcado en los debates del afrocubanismo, el libreto de Carpentier no dice –o no puede decir– categóricamente y de manera excluyente que en el centro de nuestro debate identitario está la cultura del negro. Si el negro hubiera sido el único protagonista del debate nacionalista defendido por Carpentier, el autor de *El reino de este mundo* habría optado por teatralizar una ceremonia ñáñiga y no poetizar elementos de una cultura mediante los códigos de otras. Especulo sobre esta teatralización de una manera arbitraria –con toda intención– ya que por prejuicios sociales tal teatralización en el contexto de las décadas del 20, el 30 y el 40 habría sido imposible. El ballet *Antes del alba*, del año 1947, primer acercamiento de una manifestación danzaria de origen europeo a expresiones populares, ejemplifica esta imposibilidad. Tal arbitrariedad me es necesaria para la exposición de la tesis planteada: el pensamiento de Carpentier es nacionalista con una mirada comprometida hacia las clases explotadas por la burguesía de inicios del siglo xx, pero sabe que es imposible situar al negro en el centro de un debate cultural excluyendo elementos de la cultura europea. Ya en estos años de su «década genésica» Carpentier intuía que el rescate de los valores del negro no podía derivarse de ningún pensamiento esencialista. Para Carpentier –producto de su clase social, de su cultura, de su mirada sobre el arte universal– el afrocubanismo jamás significó un «idealismo que mira hacia atrás».⁵⁶

⁵⁶ James Clifford: *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Editorial Gedisa, S. A., 2001. Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios, p. 217.

De ese modo en el mundo de las Antillas de habla española, y también en los anglófonos y francófonos, se producen actualmente una literatura y una pintura de marcadas características criollas, sin que nos pongamos a medir aquí la proporción de los ingredientes nacionales malaxados en el conjunto.⁵⁷

«Sin que nos pongamos a medir aquí la proporción de los ingredientes nacionales malaxados en el conjunto». Aimé Césaire haría una alerta similar cuando la negritud⁵⁸ derivó en lo opuesto a sus intenciones estéticas y literarias:

Es un hecho obvio: la negritud ha traído peligros. Ha tendido a convertirse en una escuela, una iglesia, una teoría, una ideología. Estoy a favor de que la negritud sea vista como un fenómeno literario y como una ética personal, pero estoy en contra de construir una ideología de la negritud [...] mi concepción de la negritud no es biológica, es cultural e histórica. Pienso que siempre hay cierto peligro en basar algo en la sangre negra de nuestras venas, las tres gotas de sangre negra.⁵⁹

⁵⁷ Alejo Carpentier: «Cómo el negro se volvió criollo (La huella de África en todo un continente)», *Conferencias*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1987, p. 222.

⁵⁸ Negritud (*négritude*) es un neologismo creado por Aimé Césaire. Aparece por primera vez en 1939 en el poemario *Regreso a la tierra natal*. Al principio fue una invención poética, política, para después convertirse en una ideología, en un arma para luchar contra el anticolonialismo en un gran número de países caribeños.

⁵⁹ Aimé Césaire citado por James Clifford: ob. cit., p. 217.

De cierto modo lo que Aimé Césaire intentaba decir es que la legitimación del negro no podía degenerar en otro tipo de prejuicio, ahora «esencialista e idílico», el primer paso hacia un nuevo gueto.

La legitimación del negro nace de la naturaleza precisa de este diálogo con una cultura otra. Y digo otra refiriéndome a la cultura europea. Es sintomático entonces que en Cuba la legitimación de la cultura negra fuera llevada a cabo por artistas cuyo discurso se origina precisamente en el «centro», es decir, por jóvenes blancos formados en el seno de una cultura de fuerte abolengo europeo.⁶⁰ Todavía en la década del 60 el acercamiento a manifestaciones míticas y rituales del negro tuvo no pocas barreras. Es el caso de Ramiro Guerra, quien enfrentó numerosos obstáculos a la hora de recrear rasgos de las ceremonias ñáñigas en sus espectáculos. Solo con la intervención de Argeliers León lograría convencer a bailarines e iniciados en esta especie de «masonería popular» para que participaran en sus investigaciones. Aquí se da la diferencia esencial –muy poco estudiada– entre el tratamiento del negrismo en Cuba –llamado afrocubanismo– y el negrismo en el resto de los países latinoamericanos y caribeños. La defensa del arte negro en el resto de la región caribeña se da desde una pertenencia de clase; el sujeto de la enunciación –músico pero sobre todo escritor– se encontraba precisamente en los márgenes, en la periferia, desde la cual quería legitimar su discurso, era un negro, también marginado; por eso la negritud llegó

⁶⁰ Como sintomático es también el hecho de que en su antología de la poesía afrocubanista Ramón Guirao, al reseñar brevemente la vida y obra de los autores seleccionados, aclare la raza de cada uno de ellos. Una rápida hojeada al libro hace ver que la mayor parte de los poetas afrocubanistas eran de raza blanca.

a convertirse en todo lo contrario a lo que soñó Césaire: en un arma ideológica.

En el caso de Cuba –un caso que Carpentier proyectó hacia la América– el negro y su cultura forman parte de «algo»: la conformación del criollo, del hombre mestizo americano. El negro forma una unidad con el indio, y el español en la formación de una cultura, de un espacio en el que se recodifican cada uno de sus elementos constituyentes, teniendo más de indios o de negros algunas zonas, o más de españolas otras:

Por ello, la aportación del negro al mundo adonde fue llevado muy a pesar suyo no consiste en lo que ha dado por llamarse erróneamente negritud (¿por qué no hablan, en tal caso, de una blanquitud?) sino en algo mucho más trascendental, una sensibilidad que vino a enriquecer la de los hombres con quienes se le había obligado a convivir, comunicándole una nueva energía para manifestarse en dimensión mayor, tanto en lo artístico como en lo histórico, puesto que el criollo de indio y europeo no alcanzó la edad adulta, en América, mientras no contó con la sensibilidad del negro.⁶¹

El término mismo de otredad forma parte de esta continua recodificación antes aludida. Para el arte de una marcada influencia europea los elementos rítmicos del negro forman parte de una otredad. Relacionado con ello, Caturra escribió en 1929 en plena discusión sobre los valores del afrocubanismo:

Se contrapone a la música afrocubana la música del guajiro, y soslayada e intencionalmente se acepta y

⁶¹ Alejo Carpentier: «Cómo el negro se volvió criollo», ed. cit., p. 222.

valoriza como tal el canto cubano que se dice aguajirado, pasado por la Italia meliflua –afortunadamente desaparecida ya– de Puccini y Leoncavallo, amén de esporádicos brotes de música indiana, de muy discutible calidad, originalidad y procedencia.⁶²

Es decir, que Caturla critica la idea –muy defendida por Eduardo Sánchez de Fuentes– de que los valores de la música cubana son aquellos que proceden o reciben solo la influencia de géneros europeos.

En el sentido inverso, para la cultura negra los elementos de la cultura europea pueden entenderse también con el mismo término. Esta es una interesantísima tensión que define perfectamente el carácter híbrido de *Manita en el suelo*, visto en los aspectos verbales y musicales de la obra. Cuando Carpentier argumenta que solo con el negro el hombre americano alcanza su edad adulta, sitúa a cada elemento étnico –el negro, el indio, el español– en las fronteras de la cultura propia de cada uno de ellos. Entonces el hombre americano es la consecuencia de la transgresión de esos límites, el hombre americano es una nueva formación cultural, negociada por la recodificación de elementos culturales de cada elemento formativo. Ahora bien, el artista que vive en esta nueva semiosfera también tiene sus límites, tiene bien claros cuáles son sus fronteras y qué es lo que queda fuera de ella.

Está claro que para Carpentier y los hombres de su generación –la del minorismo– había alguien que estaba fuera de sus fronteras. Era una No-cultura, con la que no existía ninguna posibilidad de diálogo. A una pregunta

⁶² Alejandro García Caturla: «Posibilidades sinfónicas de la música afrocubana», ed. cit., p. 177.

realizada por Francois Berthelemy para la revista parisina *La Nouvelle Critique* en enero de 1976 Carpentier responde:

Los Estados Unidos podrán proponernos todo lo que quieran, ninguna tradición nos liga a ellos y, por otra parte, el imperialismo norteamericano nos ha divorciado de todo lo que se refiere a la llamada democracia americana.⁶³

Este rechazo a la cultura estadounidense no es solo de palabras hacia afuera. En la propia obra de Alejo Carpentier cuesta reconocer selecciones hechas de modelos culturales estadounidenses. En *Manita en el suelo* es identificable la tradición de la ópera europea, de la poesía vanguardista francesa y la poesía española de la generación del 98, de Lorca, de Valle-Inclán, de Alberti,⁶⁴ del surrealismo francés, de la cultura africana, pero es difícil señalar algún rasgo que la vincule con la cultura estadounidense. Cuando aparecen los Estados Unidos en alguna de sus obras es para señalar su política injerencista. Cito a manera de ejemplo de lo dicho anteriormente el libreto de ballet musicalizado

⁶³ Francois Berthelemy: «Carpentier o el oficio de revelar», en *Entrevistas*, comp., sel., pról. y notas por Virgilio López Lemus, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985, pp. 309-318. Tomado de *La Nouvelle Critique*, París, enero de 1976.

⁶⁴ La ópera *La pájara pinta* –escrita por Rafael Alberti y musicalizada por Oscar Esplá– constituye otro de los referentes de *Manita en el suelo*, y a la vez una diana para los dardos de Carpentier que calificó al libreto de «interesante, pero demasiado largo, insignificante la acción, y lleno de efectos repetidos». Comparada con *La pájara pinta*, *Manita*... «es algo mucho más moderno, alerta, teatral y viviente». Véase carta de Carpentier a Caturla, ed. cit., p. 244.

por Roldán *El milagro de Anaquillé* y en menor medida *Manita en el suelo*. El análisis de la frontera en *El milagro de Anaquillé* ejemplifica la exclusión de la cultura estadounidense del proyecto cultural nacionalista de los años 20, una exclusión que estaba bien delineada en el Manifiesto del Minorismo firmado en el año 1927:

por el arte vernáculo, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones [...] Por la independendencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui.⁶⁵

En líneas arriba se mencionaba la palabra teatralizar. Se hace necesario ampliar esta idea para entender el carácter universal del pensamiento nacionalista y latinoamericano que sustenta la obra de Alejo Carpentier. Según Ramiro Guerra existen cuatro formas de manifestación del folclore en la cultura nacional. El primero es la manifestación en su más puro estado: «aquel ligado internamente a un ceremonial, a un hábito recreacional, a una tradición sociológica o a un imperativo social».⁶⁶ En fin, el hecho religioso del que Carpentier, Caturla y Roldán toman elementos para la creación de sus obras. La segunda manifestación del folclore es aquel en que las manifestaciones son tomadas respetando el carácter formal, los valores plásticos, musicales, literarios, pero desvinculadas de un carácter religioso y con la intención de que el ejecutante sea observado. La tercera manifestación

⁶⁵ Manifiesto del Grupo Minorista citado en Ana Cairo: «La década genésica de Alejo Carpentier», en *IMAN*, no. anuario, año II, Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier, La Habana, 1984-1985, p. 373.

⁶⁶ Ramiro Guerra: «Teatralizar el folclor», *Siempre la danza, su paso breve...*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2010, p. 203. Tomado de *Tablas*, no. 02, vol. LXX, Tablas-Alarcos, La Habana, 1988.

es la teatralización folclórica que estiliza y amplía estas manifestaciones respetando las condiciones en las que se dan. La teatralización conlleva una sobredimensión de sistemas signícos para dotar de una espectacularidad a la obra y que sean capaces de sensibilizar al espectador. El cuarto modo de aparición de expresiones folclóricas se da en el ámbito de la creación artística:

Aquí el artista manipula la tradición folclórica a su leal saber y entender: la toma, retoma, recrea y utiliza como sujeto de la más atrevidas elucubraciones, cuyo éxito o no depende del intrínseco talento individual del creador. Podrán tomarse todas las licencias que quiera, pero su validez estará determinada por la capacidad de reinventar la tradición, de remodelar sus patrones, sin extraviarse en el uso y abuso de su imaginación... Los amplios movimientos culturales nacionales del llamado arte culto se han movido dentro de este nivel.⁶⁷

Ramiro Guerra continúa citando los nombres Roldán y Caturla, Guillén, Lam y, por supuesto, Alejo Carpentier. De las palabras de Ramiro Guerra hay dos expresiones en particular significativas en relación con las categorías sobre las que se centra mi investigación. Estas expresiones son «reinventar la tradición» y «arte culto». Me referiré en primer lugar al «arte culto». Con ello Ramiro Guerra sitúa al sujeto de la enunciación –Carpentier, Caturla o cualquiera de los nombres citados– en un espacio y una tradición desde los cuales se habla. Ello conlleva una mirada sobre el Otro. El término culto marca una línea sobre lo que no lo es, y un espacio en el que están incluidos determinados sujetos y otros quedan fuera: los no cultos. Si se contextualiza todo

⁶⁷ *Ibidem*, p. 205.

lo anterior en el ámbito de las décadas del 20 y el 30, queda claro que los «no cultos» son aquellos protagonistas de las ceremonias que van a ser reelaboradas por los «artistas cultos». Así, las dos primeras manifestaciones del folclore se dan en el universo casi exclusivo del negro. La tercera, la teatralización folclórica, era imposible en esas décadas.⁶⁸ Entonces la cuarta es la única en la que tienen una participación notoria los blancos y «negros cultos». Y es que la expresión «arte culto» es extremadamente polisémica. En este último sentido sugerido por Ramiro Guerra, cultura significaba en la década del veinte el seguir un modelo, unas reglas fijadas por un canon europeo.

Con «reinventar la tradición» se da también toda una serie de connotaciones de gran polisemia. Para entenderlas todas debe aclararse el término tradición. Según Zofia Lissa la tradición es: «todo lo que una generación dada asume de las anteriores, y lo que ha sido reconocido en determinado medio como digno de asunción».⁶⁹ Para la autora los elementos llamados tradicionales son aquellos que han sido

⁶⁸ El 27 mayo de 1947 Alberto Alonso, conjuntamente con Alicia y Fernando Alonso, estrena con el Ballet de Pro-Arte Musical de La Habana la obra *Antes del alba*, con música de Hilario González y diseños de Carlos Enríquez. Con ella, Alberto Alonso inicia una labor coreográfica en la que se imbrican los códigos del ballet clásico con los de danzas populares. *Antes del alba* era un ballet con temática social que fue todo un escándalo cuando los alumnos de la escuela se lanzaron a bailar una conga en medio del escenario. Por primera vez Alicia Alonso baila una rumba en escena. *Antes del alba* demuestra en la historia de la danza cubana los prejuicios que en aquellos años se tenían acerca de los elementos de la cultura popular cubana.

⁶⁹ Zofia Lissa: «Prolegómenos a una teoría de la tradición en la música», en *Criterios*, nos. 13-20, Centro Teórico-Cultural Criterios,

seleccionados debido a una legitimación cultural e histórica. En la conformación de una tradición vale lo que elegimos de una herencia recibida, y no la herencia en sí misma.

La tradición es, pues, una red de variados residuos del pasado, espesamente tejida tanto en su estratificación temporal como en el sistema cualitativo, de muy diversa génesis, y que se renueva con cada generación. Cada época histórica reinterpreta para su propio uso los elementos hallados a su llegada, para transformarlos y, sobre la base de ellos, hacer su aporte a la totalidad del arte dado, aporte que, a su vez, devendrá él mismo una tradición para los tiempos futuros, al constituir una aleación de elementos heterogéneos y sufrir una ulterior reinterpretación.⁷⁰

Para Eugenio Barba las tradiciones son elegidas por nosotros y no al revés:

El concepto de tradición es ambiguo; aparentemente se refiere al pasado, en realidad siempre es una creación retrospectiva: está construida por los hombres y por la historia que dejamos atrás, en los cuales nos reconocemos, de los cuales nos apartamos, aceptando y transformando su herencia.⁷¹

Algo semejante pensaba Stravinski. Decía el genial autor de *Historia de un soldado* que a diferencia del hábito

La Habana, 1986. Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios, p. 2.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 5.

⁷¹ Eugenio Barba: *ob. cit.*, p. 196.

—«adquisición inconsciente que tiende a convertirse en una actitud maquinal»⁷² la tradición requiere una aceptación consciente y deliberada para desarrollar el presente. Lo ejemplifica su famoso axioma:

Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado muerto; es una fuerza viva que anima e informa al presente.⁷³

Toda tradición exige la fijación de estereotipos de imaginación, y de pensamiento, estabilizados en determinado momento de la historia cultural. Son fenómenos conocidos, familiares, afines, conformadores de un universo propio: nuestra tradición. Cada uno de estos estereotipos incide en el devenir de una tradición que requiere la aprobación social. Deben constituirse en un sistema de convenciones.

Cuando Ramiro Guerra expresa que «su validez estará determinada por la capacidad de reinventar la tradición», uno se pregunta: ¿cuál tradición? ¿La de las manifestaciones heredadas de un modelo eurocentrista: la ópera, el ballet? ¿O esa tradición abarca también los valores de la cultura africana? Ubicando las palabras de Ramiro Guerra en el contexto de nuestro objeto de estudio, ¿acaso podían Carpentier y Caturra reinventar las expresiones de las ceremonias afrocubanas? El juego ñáñigo, por citar un ejemplo. Lo significativo de la rica ambigüedad de las reflexiones de Ramiro Guerra es que está diciendo —en una de sus posibles lecturas— que la tradición recodifica las nociones dentro y fuera, en la alta y la baja cultura, y que las obras

⁷² Igor Stravinski: *Poética musical*, Emecé Editores, S. A., Buenos Aires. 1946, p. 79.

⁷³ Ídem.

de estos artistas cultos lo mismo podían renovar los modelos de un arte heredado, que el arte popular y folclórico en el que se habían sumergido para revitalizar ese otro arte.⁷⁴ Tradición significa seleccionar aquello que para mí tiene un valor, ya sea de una orilla o de otra. Carpentier y Catur-la lograron precisamente crear un arte legítimo en una zona de «entre orillas». Para lograrlo, ambos trataron de evitar el dato folclórico, esa fue la preocupación esencial de Carpentier en relación con el folclore latinoamericano. En varios artículos aconseja al músico no elaborar una obra reproduciendo de manera documental el referente. Le sugiere crear motivado por la esencia de los elementos rítmicos, tímbricos; del alma de la música africana y no del dato folclórico:

El músico culto se ha situado ante una fiesta, un rito, una ceremonia o un sencillo holgorio, mirando más hacia lo textual –hacia lo directamente manifiesto– que hacia el espíritu de una raza fáustica, cuyas aportaciones pudieran haberse considerado mejor en cuanto a sus relaciones con la música misma –con el acto de creación sonora.⁷⁵

De Antonio Lauro elogió el logro de haber compuesto una obra con acento propio sin incurrir en la cita del dato

⁷⁴ Amén de las indagaciones de carácter nacional, hay que ver en el afrocubanismo un gesto de la vanguardia cubana de los años 20 antecedido por el negrismo europeo. Al igual que en Europa este gesto pretendía revitalizar un arte que se consideraba decadente, agónico. De ahí la mirada hacia un mundo que se les mostraba telúrico, primitivo, de cierto modo incomprensible.

⁷⁵ Alejo Carpentier: «Giros negroides» (sobre la suite *Giros negroides*, de Antonio Lauro), en *El Nacional*, sección «Letra y solfa», Caracas, miércoles 27 de junio de 1955.

documental. En esa crónica Carpentier define el rasgo esencial de lo que desea para la cultura cubana y latinoamericana:

En sus *Giros negroides* Antonio Lauro logró la difícil síntesis de nacionalismo-universalidad –lo nuestro accesible a todos, por sus virtudes esencialmente artísticas– que debe perseguir el moderno compositor latinoamericano en su creación.⁷⁶

Ese rechazo a la referencia explícita del arte negro se observa en las siguientes líneas:

no es la fisonomía, ni el traje ni el adorno de lo negro lo que comunica su autenticidad y su fuerza a esta partitura, sino su comprensión, más difícil, ajena a todo «color local» del alma, del espíritu, del animismo musical, de lo negro. De ahí su acierto tanto en lo sonoro como en lo estético.⁷⁷

En una entrevista Carpentier alerta al compositor latinoamericano acerca de los cuidados que debe tener a la hora de manifestar el folclore:

¡Cuidado con tratar de «estilizar» lo que tiene un carácter propio! No son los elementos textuales de un folclore los que deben ser aprovechados por el artista culto, sino los elementos de estilo que este entraña...⁷⁸

⁷⁶ Ídem.

⁷⁷ Ídem.

⁷⁸ Alejo Carpentier: «En compañía de Alejo Carpentier. Por el mundo folklórico americano», *Entrevistas*, ed. cit.

Si algo sitúa a *Manita en el suelo* dentro del proyecto de vanguardia de los años 20 es el sentido con el que Carpentier y Caturla se enfrentan a la tradición; por una parte, la tradición europea heredada de los padres y, por otro, la cultura afrocubana de la que se nutren en un gesto transgresivo, de desacralización, una conciencia que al decir de la investigadora Raquel Carrió es «lo que permite hablar de una condición de vanguardia».⁷⁹

Todo lo dicho hasta ahora expresa la complejidad en el diálogo entre los elementos de una tradición y los elementos de otra. Un diálogo convertido en un proceso disonante ostensible en la propia estructura dramática de *Manita en el suelo*, algo que habrá de verse en el análisis de la obra.

⁷⁹ Raquel Carrió: «Dramaturgia y vanguardia: otras reflexiones», en *Tablas*, no. 1, Tablas-Alarcos, La Habana, 2006, p. 7.

Capítulo dos
Formas de representación contenidas en
Manita en el suelo

Hacia un teatro sintético cubano. Espectáculo total

En su libro *El espacio vacío*, al hablar acerca de la responsabilidad del crítico con la escena, de su obligación de conocer los procesos artísticos desde dentro de ella en un diálogo con los actores y con cada uno de los lenguajes escénicos, Peter Brook define lo que considera es un crítico vital:

es el que se ha formulado con toda claridad lo que el teatro pudiera ser, y tiene la suficiente audacia para poner en riesgo su fórmula cada vez que participa en un hecho teatral.⁸⁰

Si algo caracteriza a la crítica artística contenida en las crónicas de Carpentier es su capacidad de superar la inmediatez del objeto de análisis. Ya en las crónicas tempranas del muy joven Carpentier se observa su enorme discernimiento, su agudeza para comprender que la obra de arte no es un átomo aislado; ella forma parte de un todo, una semioesfera que es a la vez social, artística y política. Desde muy joven Carpentier comprendió que toda obra afecta a otras muchas que se mueven en el mismo círculo de creación y de pensamiento. Con el ejercicio crítico Carpentier no solo está pensando lo que el hecho artístico analizado debería ser, sino también lo que el arte y la sociedad

⁸⁰ Peter Brook: *El espacio vacío. Arte y Técnica del Teatro*, edición revolucionaria, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1987, p. 22.

deberían ser. De ahí la vitalidad de sus criterios, de ahí la vitalidad de su obra.

En 1925 Carpentier, con solo veintiún años, formuló en una crónica algunas directrices señalando el camino que debería recorrer el teatro cubano. Esta crónica –clave para entender el objeto de estudio de mi investigación– tiene por título: «Hacia un teatro sintético cubano», escrita ante la euforia provocada por las presentaciones en La Habana de la compañía Duvan Torzoff. Cuando leemos el artículo sorprenden las semejanzas entre las formulaciones expresadas en él y lo que después sería el libreto *Manita en el suelo*. En el mencionado trabajo Carpentier partía del elogio de algunas de las búsquedas del teatro ruso en relación a la utilización de elementos folclóricos y populares, a la inclusión de personajes de pueblo en la acción teatral. Carpentier avanza un paso más y estudia el fenómeno en México. Elogia el arte teatral azteca que elabora, rescata elementos tradicionales. El valor del artículo en cuestión estriba en las ideas que proyecta Carpentier sobre el teatro cubano. Para el entonces joven crítico nuestro teatro debía integrar todos los lenguajes artísticos: el actor («superfantoche») debía trocarse en mero elemento de expresión; los músicos debían transmitir las riquezas de nuestros ritmos; los artistas plásticos, los valores de nuestra cultura. En fin, nuestro teatro debía ser una especie de espectáculo total. Hay que recordar los aportes a las artes escénicas de los Ballets Rusos de Diáguilev –tan seguidos por Carpentier–, que fueron poco menos que una revolución en las primeras décadas del siglo xx y un ejemplo para los países del otro lado del mundo. Los Ballets Rusos bajo la dirección de Diáguilev llegaron a ser el espacio de encuentro entre un sinfín de manifestaciones artísticas. Con el empresario ruso colaboraron los artistas más transgresores del momento: Jean Cocteau, Ígor Stravinski, Erik Satie, Pablo Picasso, Henri Matisse, por citar solo

algunos nombres. Los Ballets Rusos difuminaron los límites entre los lenguajes artísticos. Experimentos al estilo de *Parade*, con libreto de Jean Cocteau, aunaba pantomima, circo, opereta, teatro de títeres. A partir del análisis de los presupuestos de la compañía Duvan Torzoff, de la observación de los logros de Diáguilev y los Ballets Rusos se va formando en Carpentier un pensamiento escénico particularmente anclado en búsquedas de carácter nacionalista. El diálogo de Carpentier con los músicos cubanos Roldán y Caturla parte de estas premisas: la búsqueda de una forma representacional que aúne todos los lenguajes artísticos para expresar el carácter identitario de nuestra nación. Al decir de la Doctora Graziella Pogolotti: «se trataba, asimismo, de conjugar la música y la danza en espectáculos que propusieran una síntesis nacional y contemporánea».⁸¹ *La rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé*, ambos ballets con música de Amadeo Roldán, y especialmente *Manita en el suelo*, musicalizado por Alejandro García Caturla, nacen de estas inquietudes. Cada uno de ellos cumple de cierto modo los presupuestos planteados en «Hacia un teatro sintético cubano».

A la idea de un espectáculo, síntesis de todos los lenguajes estrechamente ligados, le antecede el arte total de Wagner, un modelo revisado durante el siglo xx por la mayoría de las vanguardias. No son pocos los que coinciden en afirmar que la llamada reforma teatral comienza precisamente con Richard Wagner. Admirador de las doctrinas de Schopenhauer y de los movimientos revolucionarios de 1848, Wagner formuló una teoría dramático-musical ligada al comunismo. De hecho, el llamado arte total de Wagner era una especie de «comunismo estético» o «comunismo fantástico» –así se le llamó– en el que el teatro griego era

⁸¹ Graziella Pogolotti: ob. cit., p. 30.

el principal modelo a imitar o reconstruir. El teatro, espacio de convivio entre diversas clases sociales, con un sentido ritual, en el que se lograra la comunión entre todas las artes, era la meta de las teorías de Wagner, quien buscaba ante todo la redención mística del ser humano. Wagner se consideraba un hombre de teatro, su reforma partía de su conciencia escénica y de sus ideas acerca del teatro griego. Su concepción del Drama –frente a la ópera– procuraba la unión de la música y la literatura en un nuevo lenguaje en el que la música fuera un principio configurador del espacio y la dramaturgia y representara el fluido orgánico, revelador de la verdadera esencia del Drama. Para Wagner la ópera era un género bastardo, la parodia del gran arte: el Drama.

Wagner es de esas figuras de la música universal que puede enorgullecerse de compartir la misma cantidad de detractores y adoradores. La gran polémica que motiva su obra comparte ese espacio híbrido –en la que se instaura su obra– formado por sus teorías sobre el arte total, y sus aportes y limitaciones en el campo de la música.

Respecto a esta última disciplina vale referirse a los cuestionamientos de Stravinski. El genial músico, creador de *La consagración de la primavera*, *Petrushka*, *Historia de un soldado*, confiesa en su diario que era muy joven todavía cuando comenzó a alejarse del wagnerismo. Para él, la idea de un arte total era un engendro: una mezcla de todas las artes a modo de ingredientes de una sopa en la que no se distingue el sabor de cada uno. Stravinski contraponía a esto la exposición clara de cada manifestación artística. El director de teatro de figuras animadas Michael Meschke describe el fenómeno:

En la medida en que artes distintas interviniesen en la misma obra, habrían de manifestarse cada una por sí solas. Las artes deberían actuar como una serie de tesis

y antítesis que el espectador fuera capaz de vivir y sentir como una síntesis, pero siendo cada una de ellas lo que es. Esto posibilita una atención que se mueve de una dirección a otra.⁸²

Algo similar había señalado el artista plástico Kandinsky, autor de una de las partituras más renovadoras de la vanguardia de inicios del siglo xx: *La sonoridad amarilla*. Kandinsky cuestionó la idea de Wagner de la obra total y elaboró su concepto de «arte monumental». Esta formulación era producto del convencimiento de Kandinsky de que cada expresión artística podía provocar los mismos efectos estéticos, por lo tanto se hacía necesaria la colaboración de todos ellos en una composición única, pero sin que la unión provocara la pérdida de la especificidad de cada uno de ellos. Kandinsky afirmaba que cada lenguaje debía contribuir al logro del efecto estético y solo cuando lo ha logrado puede entrar a la composición nombrada «arte monumental».

Al hablar de Stravinski, Michael Meschke cita un término esencial para entender las diferencias respecto a la obra de Wagner: la síntesis; un término que revela el modo en que la vanguardia teatral revisa las teorías de Wagner. Siguiendo con las ideas de Stravinski, en su *Poética musical*⁸³ ofrece otras causas al rechazo que siente por la obra de Wagner. Stravinski opinaba que las teorías dramáticas de Wagner asestaron un duro golpe a la música entre otros motivos por el hecho de quedar paralizada «por rémoras

⁸² Michael Meschke: «Una estética para el teatro de títeres», en *Máscara*, cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología, nos. 26-30, año 10, 1999, p. 57.

⁸³ Igor Stravinski: ob. cit.

ajenas a sus propias leyes». ⁸⁴ Y la literatura o floripondios literarios –así la llamó– era una de esos atascos. Wagner cometió el pecado de hacer de la música un objeto para la especulación filosófica. De la ópera wagneriana dijo Stravinski que era más improvisación que construcción, siendo una inflación de la sinfonía. La «melodía infinita» era para él un ultraje a la dignidad y función de la melodía misma que Stravinski define en los términos del «canto musical de una frase cadenciada». ⁸⁵

Dicho cuestionamiento a la ópera de Wagner tuvo también entre sus opositores a la figura de Bertolt Brecht. Para el director alemán el arte total era una obra culinaria, una escenificación en la que los distintos lenguajes escénicos –luces, vestuario, música, texto dramático, interpretación– aparecen confundidos en una especie de «papilla».

Desde el estudio de la práctica escénica puede uno constatar que aun cuando Wagner sigue siendo cuestionado, sus teorías fueron decisivas para la consolidación de la figura del director de escena y de lo que luego se daría en llamar «partitura escénica». Y explico el porqué de esta afirmación.

Si bien es cierto que sus teorías acerca de la obra total resultaron una fantasía no resuelta debido a su insensibilidad hacia las artes plásticas y la danza, su empeño en cuestionar el logos absolutista del romanticismo, y hacer derivar la tradicional noción de conflicto intersubjetivo hacia la música, es esencial en la historia del teatro contemporáneo. La exigencia de Wagner en fijar-codificar la palabra junto al signo musical conjuntamente con las indicaciones escénicas fue el primer paso para lo que

⁸⁴ *Ibidem*, p. 82.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 85.

luego se daría en nombrar la partitura escénica tan desarrollada por los creadores Adolphe Appia y Gordon Craig. Es precisamente Appia quien continúa las ideas formuladas por Wagner y retoma la idea de que la música es el principio configurador del drama y el espacio. Appia y Gordon Craig se inspiraron en Wagner, para luego superarlo. Si todavía en Wagner el texto dramático, o mejor la palabra, tiene un alto valor en su dimensión significativa, Appia y Craig van a proponer una escritura que se concibe únicamente en la escena. De las diferencias con la práctica wagneriana surge en algunos autores el concepto de síntesis. Para el director ruso Alexander Tairov el teatro sintético estaba contrapuesto al teatro naturalista. Tal contradicción tenía sus motivaciones en el hecho de que el teatro naturalista había propuesto solo una emoción psicológica informe, degenerando en una utilización vacía de la escena. Este teatro sintético produce la creación de una figura escénica madura nacida de la «fantasía creativa del actor».⁸⁶

La diferencia entre teatro sintético y arte total estriba en el sentido de redención otorgado por Wagner. Escribe José A. Sánchez que la verdadera ruptura con la tradición romántica wagneriana se da: «cuando se opta por el abandono definitivo de la idea de progreso, inherente a la cultura occidental, y se asume seriamente la necesidad de internarse en los ámbitos de lo otro».⁸⁷ Es esta la idea heredada por las vanguardias, en especial por los surrealistas para quienes «antes que de construir la obra total se trataba de

⁸⁶ José A. Sánchez: *Dramaturgias de la imagen*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1999, p. 45.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 85.

vivir una experiencia total, en la danza y el teatro, con el único fin de exaltar la libertad, la imaginación y la vida». ⁸⁸ En *Manita en el suelo* no están desligadas estas dos tendencias. La obra de Carpentier, anclada en una proyección vanguardista de carácter nacional, sí cree en una idea de progreso, pero también comparte la idea de los surrealistas de vivir mediante el arte una experiencia total que revele todas las aristas del hombre:

Donde las diferentes expresiones del hombre, tales como la palabra, la danza y la música estarían combinadas en un espectáculo total, a fin de que la totalidad del hombre participara. ⁸⁹

Su amistad, que devino en colaboración artística con los músicos Alejandro García Caturla, Amadeo Roldán, Edgard Varèse, Darius Milhaud, con el poeta Robert Desnos, su contacto directo con la escuela cubana de ballet fundada por Alicia, Alberto y Fernando Alonso, con la escuela de danza moderna fundada por Ramiro Guerra, su marcado interés por el cine constituyen un signo de esas experiencias.

Carpentier logra resolver la unión de diversas formas de representación en *Manita en el suelo* desde una conclusión que ya anuncia la formulación teórica de lo real maravilloso. Cuba –y también América– es el espacio

⁸⁸ *Ibidem*, p. 89.

⁸⁹ Fernand Ovellette: *Edgard Varèse*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989, pp. 175-176. Citado en Ahmed Piñeiro: «Todo en la danza le fue cercano», en *Cuba en el ballet*, no. 94, La Habana, mayo-diciembre de 1999, p. 44.

donde se da la convergencia no solo de diversos grupos étnicos, sino también de diversos modelos culturales. Partiendo de esta visión sobre la realidad cubana y latinoamericana, Carpentier la transmuta en un guion o proyecto espectacular ahora apegado a una modernidad latinoamericana, a un sentido cabal y social del individuo, algo totalmente ajeno a las destrucciones del «modelo moderno» que acometían las vanguardias en Europa.

El libreto de Carpentier guarda relación con el simbolismo, el futurismo y el surrealismo cuando cuestiona la reducción de la palabra al discurso logocentrista de la tradición europea. El rasgo que comparte *Manita en el suelo* con las vanguardias está en que la imagen del hombre no se construye solo con la palabra como mediadora entre él y la sociedad. El hombre íntegro se erige en su interrelación con otras expresiones: sus músicas, sus danzas, sus rituales. Estas expresiones hablan más de él que la propia palabra. En el espectáculo total vio Carpentier la expresión más acabada del hombre.

En este afán de encontrar una vía para la concepción de un espectáculo total no puede obviarse la influencia de algunos músicos del siglo xx en el rescate de elementos populares y la reinserción de ellos en un sólido trabajo compositivo en la música de concierto de dicho siglo. Stravinski fue el modelo a seguir (no a imitar) por muchos de los músicos latinoamericanos. El ballet (los Ballets Rusos de Diáguilev) constituyó el espacio para la experimentación en un lenguaje musical innovador que enriqueció los ritmos rusos tradicionales. Algunas de las mejores partituras de Stravinski fueron concebidas precisamente para la danza teatral: *La consagración de la primavera*, *Petrushka*. En parte, la renovación del ballet en los inicios del siglo xx se

debe precisamente a las innovaciones del lenguaje musical. Carpentier describe el fenómeno:

Hacia los años 1925-1930 era afán de todos los compositores escribir la partitura de algún ballet. Sergio de Diáguilev, con sus esplendorosas temporadas coreográficas, había revitalizado un género teatral que, fuera de Rusia, estaba confinado en el ámbito de una danza académica envejecida por el lastre de sus músicas de Auber⁹⁰

Por esa época, Carpentier y los compositores cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturra creían que con una música renovadora, vanguardista –a tono con las técnicas más contemporáneas de composición– podían influir en el nacimiento de una escuela de ballet, inexistente en la Cuba de aquel entonces. Ellos no eran los únicos que compartían ese criterio. Los casos de Heitor Villa-Lobos, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas –creador de *Sensemaya*, obra sinfónica inspirada en un texto de Nicolás Guillén– confirmaban el empeño de los cubanos. Carpentier jamás abandonó esta idea. La creación de un ballet genuino, renovador, «vanguardista», que tuviera como base la música, es un leitmotiv que va a aparecer en su penúltima novela: *La consagración de la primavera*. Vera –una de las protagonistas– anhela crear un ballet en el que se aúnen en una dimensión intercultural los códigos de la danza clásica de origen europeo con otros provenientes de las tradiciones afrocubanas. Para ella eran esos «danzantes de Guanabacoa» los únicos que podían cumplir con las exigencias de *La consagración*...

⁹⁰ Alejo Carpentier. «Anaquillé: una gran obra que esperó 33 años en Cuba», *Temas de la lira y el bongó*, sel. por Radamés Giro, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1994, p. 554.

Pero esta «reforma de la danza» añorada por Vera solo puede darse por la existencia de la partitura de Stravinski que en la novela tiene una dimensión metafísica, ritual, y simbólica, una presencia omnisciente que orienta los derroteros de los protagonistas, en especial de la fémina.⁹¹

El vínculo entre la música y los elementos populares—elementos esenciales en los argumentos de los dos ballets y los poemas escritos por Carpentier para Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla—brinda a los músicos la posibilidad de acudir a bailarines de tradiciones populares, rituales, folclóricos y de comparsas.

Si me he referido a las divergencias entre las nociones de arte total y arte sintético se debe a que estas diferencias son esenciales a la hora de entender el proyecto *Manita en el suelo* y lo que este pretendía ser desde la mirada que Carpentier tenía sobre los Ballets Rusos de Diáguilev, el referente, creo yo, más cercano a *Manita en el suelo*. No obstante, para Carpentier la figura de Wagner encarnó no pocos logros en la madurez del drama lírico. Carpentier reconoció en Wagner el mérito de haber hecho del libreto de ópera algo más que un pretexto para escribir números musicales y arias. Con Wagner el libreto pasó a ser «el punto de partida de una estructura coherente donde el texto y la música aparecen integradas».⁹²

⁹¹ El eterno ciclo de nacimiento, muerte y resurrección (al que alude el argumento del ballet) ligado a fenómenos históricos y a las revoluciones sociales es una de estas dimensiones.

⁹² Alejo Carpentier. «Madurez del drama lírico», en *Letra y solfa. Música (1956-1959)*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008, p. 171.

Otro elemento de interés en la definición de «teatro sintético cubano» habría que buscarlo en su visión sobre la figura *sui géneris* del poeta, novelista, dramaturgo y cineasta Jean Cocteau. A través de algunas crónicas se percibe en Carpentier la admiración que siente por el iconoclasta Cocteau. En el artículo «Cocteau y sus teorías sobre el teatro» Carpentier analiza y elogia algunos de los logros del poeta, el primero de ellos: su independencia ajena a cualquier filiación partidista o estética, su rechazo a todo realismo escénico –rechazo que lo lleva a exponer una teoría nombrada «superrealismo». En el mencionado trabajo, Carpentier cita un cuestionamiento de Cocteau sobre el que se ha erigido un sinnúmero de teorías. Sin quererlo, Cocteau va a anticipar lo que en décadas posteriores algunos investigadores van a llamar «denegación teatral», una expresión tomada del psicoanálisis. Para el crítico e investigador Patrice Pavis la denegación teatral surge cuando el espectador reconoce que lo visto en la escena es una ficción, una imitación, una ilusión pero no la realidad en sí misma. La denegación teatral es una oscilación dialéctica entre «efecto de realidad» y «efecto teatral». Sobre esta incapacidad del teatro de concebir en la escena una verdadera imitación de la realidad y el reconocimiento por parte del espectador de esta limitación discute Jean Cocteau. De él dice Carpentier:

Según él, el realismo en la escena no existe; puede un escenógrafo montar un drama realista con decoraciones y accesorios que copien minuciosamente, servilmente, la realidad; puede tratar de reconstruir un ambiente con tanta conciencia como la que impulsaba a Antoine a llevar a la escena verdaderos trozos de carne en un acto del drama de Icre, *Los carniceros*; mas no por ello el espectador tendrá la verdadera sensación de la realidad.

El teatro mismo contribuye inconscientemente a destruir toda ilusión posible.⁹³

Carpentier continúa citando a Cocteau. Si el teatro por su propia naturaleza es incapaz de lograr toda ilusión posible, por qué no intenta el creador –se pregunta Cocteau– subrayar con gruesos trazos los detalles que el espectador debe ver «y que, exagerados, lo obligarán a ver las cosas a su verdadera escala». En el anhelo del realismo escénico, el creador comete el error de ir en contra del elemento plástico de la escena.

Pero donde en realidad parece haber un vínculo estrecho –no confesado explícitamente– entre Cocteau y el pensamiento de Alejo Carpentier es en la sugerente relación entre «arte sintético» del primero y «lo real maravilloso» del segundo. En «Jean Cocteau y la estética del ambiente», Carpentier explica en qué consiste el arte sintético de Cocteau. Para el poeta todo cuanto existe es un espectáculo curioso, colmado de sensaciones que deben aprovecharse con intensidad. Cocteau defiende que no existe diferenciación entre épocas ya que todas ellas viven del mismo caudal de emociones inéditas. Estas experiencias y emociones exigen hacerse perceptibles mediante un arte de acuerdo con nuestra sensibilidad: directo, rápido, sintético, que logre expresar en un solo verso lo que antes se decía en cuatro estrofas. Dice Cocteau –según el mencionado artículo de Carpentier– que estamos rodeados de cosas sorprendentes. Por tanto la tarea del poeta es hacer resaltar aquellos fenómenos que nuestras miradas «corren cada día» haciéndonos pensar que los estamos observando por vez primera.

⁹³ Alejo Carpentier: «Cocteau y sus teorías sobre el teatro», en www.fundacioncarpentier.cult.cu, consultado el 5 de abril de 2012.

Este «estar rodeados de cosas sorprendentes» tiene numerosos puntos en contacto con la teoría de Carpentier acerca de lo real maravilloso. Recordemos que uno de los pilares de esta «cosmovisión» –la dimensión y búsqueda de lo maravilloso, de lo sorprendente– es tomado por Carpentier de los surrealistas. Carpentier ha confesado cuánto le ayudó el surrealismo en el descubrimiento de lo real maravilloso, en el encuentro de todo lo que de trascendental había en una simple calle de París. Pero la divergencia en el descubrimiento de Carpentier y las causas que lo alejan de los surrealistas está en que para él la dimensión maravillosa de la realidad se halla en la propia vida, en la historia, en el mestizaje, en la convergencia de seres y tiempos históricos disímiles en un mismo espacio, en «la supervivencia del sincretismo de los ritos»; no es un producto prefabricado, o una combinatoria de ángulos y colores.

No dejan de sorprender las semejanzas entre las teorías desarrolladas por Cocteau, citadas por Carpentier, y la formulación de lo real maravilloso aparecida en el prólogo de esa colosal novela que es *El reino de este mundo*:

lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de «estado límite». Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe.⁹⁴

⁹⁴ Alejo Carpentier: *El reino de este mundo*, Cía. General de Ediciones, S. A., México, 1973 (versión digitalizada por Chimango), pp. 4-5.

Y es que precisamente lo maravilloso participa de cada elemento de la vida. Esto es lo que el ensayista Venko Kanev nombra el «área de lo denotado»; quiere decir que lo real maravilloso abarca todos y cada uno de los fenómenos de la vida. En Carpentier lo real maravilloso está ligado a esa fe que hace del hombre un iniciado, participante de cualquier actividad. La categoría formulada por Carpentier es esencialmente ontológica, pero no conlleva un culto dedicado exclusivamente al Hombre sino que exige la unión entre este, la Naturaleza y la Historia. En este sentido lo real maravilloso está íntimamente imbricado con las nociones que luego va a formular sobre la novela épica:

La única novela válida de nuestra época es, para mí, la que nos muestra al hombre situado en un contexto colectivo, enfrentado a los grandes problemas de nuestro tiempo.⁹⁵

En los espacios de colectividad, donde el hombre se une al resto de sus semejantes y a la Naturaleza, habita de modo más nítido lo real maravilloso.

rara es la danza colectiva, en América, que no encierre un hondo sentido ritual, creándose en torno a él todo un proceso iniciado: tal los bailes de la santería cubana, o la prodigiosa versión negroide de la fiesta del Corpus, que aún puede verse en el pueblo de San Francisco de Yare, en Venezuela.⁹⁶

⁹⁵ Francois Berthelemy: «Carpentier o el oficio de revelar», en Alejo Carpentier: *Entrevistas*, ed. cit., p. 317.

⁹⁶ Alejo Carpentier: *El reino de este mundo*, ed. cit., p. 5.

No es errado el suponer cuánto influyó la figura de Cocteau en Carpentier, quien contaba solo con veinte años en el momento de escribir sus crónicas. Ninguno de los criterios de Carpentier sobre Cocteau es gratuito. Cocteau es el autor del libreto de esa «pequeña obra maestra» de los Ballets Rusos de Diáguilev, fruto de la colaboración con Erik Satie en la música, Pablo Picasso en el diseño de los figurines, y la coreografía de Léonide Massine.

El otro gran mérito de Cocteau fue el haber «capitaneado» ese singular grupo llamado Les Six (Los seis) y que colaboraron con él en otra gran obra de la vanguardia: *Los casados de la Torre Eiffel*. Estos músicos eran Auric, Honneger, Milhaud, Germaine, Taillefer, Poulenc. Honneger y Milhaud, en especial este último, son referencias recurrentes en la obra crítica de Carpentier y Caturla. Darius Milhaud –conjuntamente con Falla y Stravinski– es de esos músicos que sin lugar a dudas influyó enormemente la obra de Caturla.

En la búsqueda de un espectáculo de síntesis visible en la integración de varias manifestaciones artísticas, Carpentier acude a un elemento que termina siendo el rasgo que contribuye de manera más acentuada a hacer de *Manita en el suelo* una obra híbrida: los juegos ñáñigos.

El ritual afrocubano o juego ñáñigo

Poco se ha estudiado acerca del marcado interés de Alejo Carpentier por las ceremonias abakuá. Más allá de la vocación etnográfica –afín con las investigaciones de Fernando Ortiz y Lydia Cabrera– la importancia que Carpentier le concede a estos ritos hay que buscarla en un artículo escrito años posteriores a la concepción de *Manita en el suelo*: «El teatro folclórico». En dicho artículo Carpentier habla del

juego dialogado –origen de la representación teatral– y señala su afinidad a todas las ceremonias primitivas, ya que en él se teje una acción colectiva que parte de la danza, la música, las artes plásticas: «se habla, se canta, se baila, con ayuda de máscaras y disfraces que hacen intervenir lo plástico, movilizándose, de primer intento, los elementos básicos del arte dramático universal». ⁹⁷ En dichas ceremonias Carpentier encuentra no solo una síntesis de elementos expresivos sino también una acción dramática concentrada alrededor de un acontecimiento: «formación de la primera 'Potencia o asociación ungida por la sangre de Sikanecua, mujer sacrificada por ser incapaz de guardar secretos'». ⁹⁸ Esta acción concentrada alrededor de un núcleo argumental es un rasgo que caracteriza la acción dramática de *Manita en el suelo*: el asesinato del Gallo Motoriongo. En los ballets *El milagro de Anaquillé* y *La rebambaramba* –con música de Amadeo Roldán, ambos anteriores a *Manita...*– ya está presente la preocupación por la creación de un ballet de acción colectiva, en la que los conflictos afectan a una comunidad cultural, «un ballet sin estrellas, sin danzas individuales, llevado hacia movimientos colectivos que serían animados por auténticos bailarines populares». ⁹⁹ El primer signo de la inclusión de códigos de los rituales afrocubanos (específicamente del juego ñáñigo) en la escritura de *La rebambaramba*, *El milagro de Anaquillé* y

⁹⁷ Alejo Carpentier: «El teatro folklórico», ed. cit. Quiero hacer resaltar que este estudio sobre el juego dialogado en el que Carpentier sitúa las ceremonias ñáñigas constituye otro ejemplo de la vocación etnográfica del escritor.

⁹⁸ Ídem.

⁹⁹ Alejo Carpentier: «*Anaquillé*: una gran obra que esperó 33 años en Cuba», ed. cit., p. 560.

Manita en el suelo está en la conformación de una acción colectiva. Con la utilización de los «coros» Carpentier vuelve a mostrar su maestría en la fusión de elementos de la cultura universal con aquellos nacidos en la Isla de una extracción netamente popular. Los «coros» constituyen un código, una convención cultural del género operístico heredado del «drama musical griego».¹⁰⁰ Al surgir la ópera en el intento de hacer renacer el antiguo drama griego, los coros pasan al género. Pero si observamos bien, los coros en *Manita en el suelo* son más fieles a la tragedia griega que a la ópera. Si en esta última la utilización del coro era entonces una mera convención genérica sin aportar demasiado a la acción dramática de las obras, en la tragedia griega el coro es un elemento ritual, el signo que evidencia que las acciones del héroe afectan a una colectividad. Del coro dice Nietzsche:

la manera como el coro concibe los acontecimientos, el poeta sugiere a la vez la manera como, según su deseo, debe concebirlos el espectador [...] quien representa al héroe le grita al espectador sus sentimientos a través del coro como a través de un altavoz, con una ampliación colosal. Aun cuando sea un grupo de personajes, musicalmente el coro no representa, sin embargo, una masa, sino solo un enorme individuo, dotado de unos pulmones mayores que los naturales.¹⁰¹

¹⁰⁰ Debido a la importancia de la música en las teorías de Nietzsche sobre el teatro utilizo conscientemente el término «drama musical griego» y no «tragedia griega» como tradicionalmente se le conoce.

¹⁰¹ Friedrich Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 206.

No olvidemos que para Nietzsche el ocaso de la tragedia griega comienza con el paulatino abandono de su elemento esencial y formativo: el coro, y con el protagonismo de la palabra, el *logos*. Debido a su filosofía irracionalista, Nietzsche va a rescatar el sentido sagrado del teatro, algo que va a ser continuado por Artaud. El coro musical era un elemento esencial del efecto esotérico y mágico de la tragedia griega:

La tragedia pereció a causa de una dialéctica y una ética optimistas: esto equivale a decir: el drama musical pereció a causa de una falta de música.¹⁰²

Con las referencias a Nietzsche señalo en *Manita en el suelo* la relación entre música-coro-ritual-acción colectiva. Para entender esta compleja relación hay que remitirse obligatoriamente a los estudios de Fernando Ortiz sobre la música y el baile de los negros, a la colectividad que envuelve las ceremonias, los cantos y bailes de ellos. Dice el maestro en su imprescindible libro *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*:

Es verdad que toda la música tiene una significación social, de la sociedad recibe sus voces, instrumentos, timbre, tonos, ritmos, melodías, género, y estilos, y solo en la sociedad está su resonancia humana [...] En su mismo origen, el arte africano es inseparable de la colaboración del núcleo social. Por eso germina en la religión y la magia y da su mejor floración con el baile. Nace y vive en la multitud como función del grupo.¹⁰³

¹⁰² *Ibíd.*, p. 228.

¹⁰³ Fernando Ortiz: *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981, p. 37.

Contemos un poco parte del conflicto de *Manita en el suelo*. Agobiados por el hambre, los tres Juanes encuentran al Gallo Motoriongo –imprescindible para el ritual de iniciación del personaje protagónico– y le dan muerte con el fin de comerlo. Enfurecido, Manita apuñala a la Luna, lo cual deja a la humanidad en las tinieblas. Dos acciones tienen una repercusión en la colectividad: la primera de ellas es el asesinato del Gallo Motoriongo, y la segunda el apuñalamiento a la Luna. Los personajes hablan de las consecuencias de esos dos actos. La bellísima canción «Elegía del Enkiko», entonada por Papá Montero, alude a la pérdida de ese objeto mágico y la significación social de esta pérdida:

PAPÁ MONTERO. (*Secándose las lágrimas.*) ¡Motoriongo se murió,
pobre Motoriongo...!
¿Cómo medir ya los Campos de Cuba
sin El Cantío de un Gallo [...]?¹⁰⁴

Y es que la acción dramática de la obra tiene como personaje protagónico a un negro cuyo conflicto es la pérdida de su «objeto» sagrado. Alrededor de este gallo y su rol social y simbólico se crean numerosos parlamentos y diálogos. Cauturla crea su trío concertante en la escena en que los personajes Manita, el Chino de la Charada y el Capitán General reverencian al Gallo Motoriongo:

MANITA. ¡Yo, con los ñañigos de regla,
tambor de nación,
y el Gallo Motoriongo,
Congo abasí!

¹⁰⁴ Alejo Carpentier: «Manita en el suelo», ed. cit., p. 251.

Se abre, como un armario, el testero que ostenta el dibujo ñáñigo. Rodeado de flores de papel y luces de altar aparece un enorme gallo negro, con ojos dorados y un nimbo de papel plateado detrás de la cabeza. Una luz sobrenatural invade el pequeño escenario.

¡Gallo Motoriongo,
tu sangre regó la palma
cuando los cuatro abuelos
inventaron el Juego Santo!
¡Gallo Motoriongo,
Congo abasí...!

Tiempo vivo de arollao.

LOS TRES. ¡Gallo Motoriongo,
Congo abasí...!

MANITA. ¡Juego Santo, Juego Santo...!

LOS TRES. ¡Gallo Motoriongo,
Congo abasí...!

MANITA. Naciste allá en Guinea.

LOS TRES. ¡Gallo Motoriongo,
Congo abasí...!

MANITA. ¡Tus plumas pal diablito...!

LOS TRES. ¡Gallo Motoriongo,
Congo Abasí...!

MANITA. ¡Tu carne pa los muertos...!

LOS TRES. ¡Gallo Motoriongo,
Congo Abasí...!

MANITA. ¡Tus ojos pa brujería...!

LOS TRES. ¡Gallo Motoriongo,
Congo Abasí...!

MANITA. ¡Tus ojos pa medicina...!

LOS TRES. Gallo Motoriongo,
effimere bongó.
Santo animá,

Congo Abasí.
CAPITÁN. ¡Gloria a la Madre Patria,
Congo Abasí!
*El Gallo alarga el cuello y canta por tres veces, mientras los personajes alzan los brazos al cielo*¹⁰⁵

La quinta escena de la obra evidencia la significación colectiva del apuñalamiento a la Luna. Dice el Capitán General:

CAPITÁN GENERAL. ¡Alarma! ¡Alarma!
¡Vivir sin Luna!
¡Mil cromos agonizan
en la paz de la tierra!
¡Cómo podrá nacer el vate Ducazcal!
¡Vivir sin Luna!
¡Murieron los sonetos
de la crónica social
y los nocturnos
y las novias de Sevilla
y las muertes de Edgardo en un cementerio
y los viajes a Palma Soriano por la madrugada...!¹⁰⁶

En el fragmento anterior podemos notar que la música y la danza con sus expresiones gestuales y de movimiento están estrechamente ligadas a la naturaleza de la acción en la escritura de Carpentier, en el carácter colectivo y «trascendental» de las dos acciones antes mencionadas. Entonces con ello queda plenamente justificada la utilización de la música y el baile en el «espectáculo» de títeres.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, pp. 246-247.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 259.

La fidelidad histórica de Carpentier comprende no solo los valores de la cultura universal sino también las manifestaciones de los negros cubanos. Fernando Ortiz dice algo que puede ser perfectamente aplicable a todo el análisis que se ha hecho sobre estas dos acciones colectivas de los personajes de *Manita en el suelo*:

La música negra, conjuntamente con el canto, el baile y la mímica, es arte para algo socialmente trascendental. Tiene una teleología, un propósito de función colectiva; una acción, no una distracción. No es música de «diversión», al margen de la vida cotidiana; es precisamente una estética «versión» de toda la vida en sus momentos trascendentales.¹⁰⁷

Para Carpentier observar expresiones de carácter folclórico es propio de iniciados, es una revelación, un momento trascendental, un milagro que acontece cualquier día sin el espectador tener previo aviso. El folclore tal cual lo vive el hombre de pueblo nada tiene que ver con el espectáculo, «porque el espectáculo nada tiene que ver con la revelación».¹⁰⁸ Es esa la mirada que de modo subtextual pide Carpentier a la hora de «contemplar» *Manita en el suelo*, una obra en la que la utilización del títere conjuntamente con los códigos del ritual afrocubano evocan ese carácter misterioso, órfico, revelador de las ceremonias afrocubanas.

¹⁰⁷ Fernando Ortiz: *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, ed. cit., pp. 39-40.

¹⁰⁸ Alejo Carpentier: «Folklore y espectáculo» en *El Nacional*, sección «Letra y solfa», Caracas, domingo 7 de junio de 1953.

Carpentier –conocedor de algunas características de estos ritos– utiliza varios de sus códigos en la escritura de la obra. Como hará luego con otros lenguajes –la ópera, por citar un ejemplo–, Carpentier no puede dejar de parodiar determinados elementos. La comicidad de *Manita en el suelo* se articula mediante la inversión de la función de dichos elementos. Uno de ellos es el gallo. Lydia Cabrera, en su trabajo *Ritual y símbolos de la iniciación en la sociedad secreta abakuá*, describe las complejas funciones del gallo dentro de este ceremonial. En *Manita en el suelo*, el Gallo Motoriongo sabe precisamente su función ritual y simbólica, por tanto no teme a la muerte, todo lo contrario: se ufana de ella ante los Tres Juanes. Es este el primer elemento «extrañante» –y de cierta comicidad– de la obra: el orgullo que siente Motoriongo al saber que su única utilidad está dada por su sacrificio y descuartizamiento.

GALLO. (*Protestando.*) En Guinea soy Rey,
mis plumas son pal diablito,
mi carne pa los muertos,
mis patas pa brujería, mis ojos pa medicina.
[...]
¡Soy un Santísimo animá!

Motoriongo no teme a la muerte mientras se dé en un contexto mágico y religioso, pero a manos de los Tres Juanes es una profanación. Más, si es por saciar el hambre de los tres hombres, motivo bastante pedestre. En la muerte de Motoriongo se da la inversión, la parodia hecha por Carpentier: el sacrificio ritual –para el que está preparado el Gallo Motoriongo– se convierte en una burda muerte, el hecho trascendental es transformado en un acontecimiento cotidiano, terrenal. De esto se lamenta el mismo Gallo Motoriongo cuando en un alarde de comicidad y ruptura

con los cánones realistas vuelve a aparecer tras su asesinato a mano de los Juanes –*pathos* ocurrido fuera de la escena– para decir:

GALLO. ¡Rey en Guinea!
¡Y me asaron,
y me comieron [...]!

Y es que *Manita en el suelo* refleja una de las máximas de la comicidad: la dignidad frustrada, la afrenta contra ella. Jorge Mañach, autor conocido por su tan leído estudio *Indagación del choteo*, argumenta esta afrenta a la conducta circunspecta refiriéndose a la figura de Charles Chaplin:

Lo que nos le hace tan patéticamente ridículo es la facilidad con que resulta víctima de accidentes un hombre que usa chaqué, bastón y bombín.¹⁰⁹

El núcleo argumental de *Manita...* refleja la afrenta a esta dignidad. De ahí se derivan todos los efectos de la comicidad. La acción dramática de la obra va de la caracterización del personaje protagónico como ser superior a la afrenta cometida contra su «honor», y de ahí la venganza de Manita, una acción motivada por el irrespeto que sufrió al serle asesinado su Gallo Motoriongo.

Un breve análisis de la estructura externa explica lo dicho con anterioridad. La primera escena se inicia con Papá Montero, quien insta a los espectadores a escuchar su relato sobre Manita en el suelo, lo cual denota ya que el

¹⁰⁹ Jorge Mañach: «Indagación del choteo» en *Identidad y descolonización cultural. Antología del ensayo cubano moderno*, estudio introductorio, sel. y notas por Luis Rafael, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2010, p. 206.

protagonista es este personaje «ñáñigo del tiempo antiguo que desinfló la Luna de una puñalá». La escena continúa con los personajes Manita, el Chino de la Charada y el Capitán General dentro del pequeño teatro. Cada uno de ellos se ufana de ser el «capitán»¹¹⁰ de algún grupo, y de los símbolos y objetos que lo representan. Manita se enorgullece de ser el líder de los ñáñigos de Regla y de poseer al Gallo Motoriongo. La escena culmina con un homenaje a modo de canto responsorial en honor al Gallo Motoriongo. La segunda escena comienza con Papá Montero, quien relata el poder de Manita sobre las mujeres, el Capitán General y el Chino de la Charada... hasta la llegada de los tres pescadores. Con un cambio de telón se da en realidad la segunda escena, puesto que el relato –recitativo– de Papá Montero es un nexo entre la primera y la segunda escena, protagonizada por los Tres Juanes, quienes hambrientos y cansados de ser explotados encuentran y capturan al Gallo Motoriongo. Con la escena se da el primer punto de giro de la obra: la muerte de Motoriongo indica la afrenta a la dignidad de Manita. En la tercera escena Manita está ante Tata Cuñengue y Candita La Loca en una consulta esperando a que le digan quién es el asesino del Gallo Motoriongo. Aquí comienzan a perfilarse los elementos cómicos motivados por la afrenta cometida a Manita. Causa verdadera hilaridad la insistencia de Manita por saber quién mató a su gallo, y la cólera irracional del personaje reflejada en su aullido:

MANITA. [...] ¡Camanibáaaa...!
¡Salación...! ¡Salación...!
[...]

¹¹⁰ Con «capitán» me estoy refiriendo a los cabildos afrocubanos y la celebración del Día de Reyes. Más adelante explico las características de esta celebración.

¡La sangre les bebo,
el corazón les parto!
¡Camanibáaa!
¡Camanibáaa!

En la cuarta escena los Juanes bogan por el mar, perdidos y condenados al naufragio debido al «embó» lanzado por Manita. Cada cierto tiempo el Gallo Motoriongo asoma su cabeza. En una de esas salidas se lamenta de su suerte. Este es uno de los instantes de mayor comicidad de la obra, en principio por el lamento de la dignidad ofendida y frustrada, y luego por la ruptura evidente de toda lógica: el Gallo Motoriongo aparece en la escena luego de haber sido asado y comido. En una de sus tantas crónicas, Carpentier afirma que la comicidad es el producto de una transgresión de la lógica. Para el escritor, el júbilo es provocado en el hombre por una brusca fuga de la realidad:

La risa vendrá a ser, entonces, algo como una expresión del placentero desconcierto producido en el individuo por el hecho de verse libre, por unos segundos, de sus mecanismos de pensamiento lógico.¹¹¹

La escena continúa con la aparición de la Virgen de la Caridad –recreación poética del mito religioso cubano– a la que piden protección los tres hombres. Más adelante Manita, colérico por la salvación de los Tres Juanes, apuña a la Luna.

En la quinta escena Manita es aprendido por su acto criminal y condenado al cepo, el clavo y la tortura, pero la

¹¹¹ Alejo Carpentier: «El misterio de la risa», en *Letra y solfa, Variaciones* 9, comp., pról. e índice onomástico por Raimundo Respal Fina, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004, p. 185.

intervención del Chino de la Charada con el Globo de la Luna salva a Manita, con lo cual queda este último burlado por los demás personajes, que cuestionan el mito sobre el que Carpentier escribe su libreto.¹¹²

Adelantaba en el primer capítulo que la celebración de la antigua Fiesta del Día de Reyes era otra de las expresiones afrocubanas que Carpentier citaba en *Manita en el suelo*. Tal celebración, el carnaval de los negros, al decir de Fernando Ortiz, fue de marcado interés para Carpentier, quien escribió dos libretos de ballet inspirados en ella: *La rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé*, no sin una «confusa exposición en cuanto a los elementos rituales y religiosos afrocubanos».¹¹³

La celebración afrocubana del Día de Reyes era una fiesta que ocurría el 6 de enero –el día que la Iglesia dedica a la Epifanía o la adoración de los Reyes Magos– en los alrededores de la Plaza de Armas. Ese día se reunían todos los cabildos de naciones con sus bailes, trajes y música.

¹¹² El personaje Manita está inspirado en uno real: Manuel Cañamazo. Integrante de la potencia Tierra y Arrastrados, se dice que fue uno de los ñañigos que murió en el asalto a la cárcel de La Habana donde estaban los estudiantes de medicina, fusilados en 1871. La historiografía plantea que estos ñañigos, conjuntamente con cocineros, caleseros y sirvientes, trabajaban para las familias de los jóvenes. La matanza fue tal que a los días aparecieron cadáveres por todos los barrios de la ciudad. El suceso recreado por Carpentier –el apuñalamiento a la Luna– parece derivarse de un mito con bases verídicas. Manuel Cañamazo, enfrentado a una potencia enemiga, predijo un eclipse que en verdad ocurrió, por lo que se convirtió en un ser reverenciado por potencias rivales que transmitieron el mito.

¹¹³ Ramiro Guerra: ob. cit., p. 86.

Elegían un capitán, un abanderado y un rey¹¹⁴ que representaba a cada cabildo. A cambio de la diversión causada con sus tambores y bailes pedían un aguinaldo¹¹⁵ a todo el que se encontrara en la Plaza de Armas.

El espacio del retablo de *Manita en el suelo* tiene códigos que parecen estar sacados de esta festividad. En primer lugar la cita textual del pedido del aguinaldo:

CAPITÁN. Y vendréis al hogar
de la Madre Patria...

MANITA. Bailando, bailando,
a coger el aguinaldo.

[...]

PAPÁ MONTERO. Manita se hizo grande.

Todas las potencias del barrio
eran suyas.

El Capitán le daba el aguinaldo.

Pero existe otro elemento que hace pensar en la presencia de los códigos de la mencionada celebración en la estructura de *Manita en el suelo*. Este elemento está dado por las caracterizaciones de diversas formaciones étnicas. Para lograrlo, el autor establece dos grupos con tres personajes cada uno. La primera tríada está dada por Manita, el Capitán General y el Chino de la Charada; y la segunda, por Juan Indio, Juan Odio y Juan Esclavo. Esta formación

¹¹⁴ Una parodia del «rey de los bobos» de la tradición cristiana, aunque se cree que en zonas de África existían ceremonias análogas.

¹¹⁵ El aguinaldo es un regalo, una dádiva que pedían los negros de naciones durante la celebración del Día de Reyes y que es tomado de la celebración de la Navidad.

triádica es una clara parodia a los tres Reyes Magos que también poseían diversas razas: blanca, africana y amarilla, con la que se pretendía simbolizar las de todo el mundo. El espacio del retablo titiritero propuesto en el libreto se convierte en un lugar para lo heteróclito. Así se da otro rasgo de la «hibridez» en la obra al conciliarse dos líneas estéticas y expresivas: por un lado, el nacionalismo que conlleva el reflejo de la idiosincrasia de la cultura cubana y sus expresiones artísticas; y por otro, la línea que marcó el surrealismo para el reflejo de las alteridades contenidas en un mismo espacio simbólico. No es imposible entonces que Carpentier hubiera hallado en la celebración del antiguo Día de Reyes no pocos rasgos de lo real maravilloso dados en la convergencia de numerosos estamentos culturales provenientes de tiempos históricos disímiles.¹¹⁶

La exacerbada objetualidad de la que se acompañan los personajes del libreto hace recordar los vestuarios y numerosos objetos que ostentaban los miembros de los cabildos afrocubanos en el Día de Reyes, y que aludían a los rasgos

¹¹⁶ A esta convergencia de elementos culturales provenientes de disímiles tiempos históricos es a lo que se la ha llamado «heterogeneidad» multitemporal. La literatura latinoamericana del *boom* ha hecho de esta heterogeneidad su código más visible y cito la obra clásica del realismo mágico latinoamericano *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Canclini, estudioso de la heterogeneidad sobre la que ha articulado sus conceptos de cultura híbrida y procesos de hibridación, se refiere en muchos de sus artículos a la convergencia de la cerámica indígena con objetos producidos por la tecnología más avanzada, o la exposición conjunta de ese arte con reproducciones de obras de la vanguardia europea. Otro rasgo de esa heterogeneidad se da cuando una comunidad de indígenas se ve obligada a acatar normas sociales y económicas de la modernidad aun cuando su propio sistema social tiene siglos de antigüedad.

caracterizadores y ostensibles de sus culturas. Es así que en la obra de Carpentier el Chino se presenta con su «animá, pescao, caracó, pavo reá, caballo, elefante, majá»; el Capitán, con su pendón, la plata de los negreros y las Carabelas de Colón; Manita, con los ñañigos de Regla; los Juanes, con el bote agujereado, sus redes de pescar y su estrella de mar.

Existen múltiples rasgos que aúnan la escritura de *Manita*... a las celebraciones populares, pero la musicalidad de los textos es el signo más evidente de este vínculo.

En *Manita en el suelo* poco importa el significado de las palabras contenidas en los versos «Tiri, bayiri,/ tiri naná./ Tiri bayiri,/ tiri naná,/ [...] Güenbari, güenbari,/ tiri naná,/ [...] Olelí, olelá, [...] camanibá», sino el ambiente mágico que evocan, el ritmo. Aquí con la palabra no se pretende expresar otra cosa, a no ser ese ambiente descrito, no realista, un ambiente que forma parte del individuo y de su rito. Si se parte de los estudios de Julia Kristeva,¹¹⁷ puede llegar a afirmarse que la palabra dialectal en *Manita en el suelo* es un discurso signifiante que se resiste contra el significado trascendental, contra una verdad simbólica. El lenguaje afrocubano no es mera cita textual destinada a la comprensión de un discurso, sino que es un signifiante expresado en una «relación fónica que se abre al infinito, no entorpecido por un soporte de sentido».¹¹⁸

La palabra de Carpentier en *Manita*... busca el ritmo, la cadencia de la música popular, de las celebraciones donde esta música cobra un absoluto protagonismo; añora la textura de los ritos, por encima de la significación, no le interesa la verdad simbólica, la «verdad única» y el significado

¹¹⁷ Julia Kristeva: *El texto de la novela*, Editorial Lumen, Barcelona, 1981.

¹¹⁸ *Ibídem*, p. 241.

trascendental. La palabra de Carpentier tiene múltiples puntos en contacto con lo expresado por López Sacha acerca de la transformación de la palabra en la literatura de Nicolás Guillén:

La base rítmica, melódica y percutiva del son producía un cambio de relaciones en la estructura musical, y esta, al entrar en el discurso poético, enlazaba dos campos a la vez. La palabra como sema acústico y la palabra como sema conceptual.¹¹⁹

Creo que el gesto más honesto de los artistas del afrocubanismo¹²⁰ está en que muchos lograron evadir el «mensaje» condescendiente de la novela antiesclavista del siglo XIX, del

¹¹⁹ Francisco López Sacha: ob. cit., p. 131

¹²⁰ A igual que el término mestizaje, el concepto afrocubanismo ha tenido no pocos cuestionamientos. Desde los estudios musicográficos, Edgardo Martín ha sido una de las figuras que ha señalado no solo los méritos de dicho «movimiento», sino también las consecuencias que trajo este pensamiento que hizo a todos los músicos cubanos negros y blancos buscar sus raíces africanas. Durante mucho tiempo el no ser bantú, yoruba o abakuá era ser retrógrado, conservador y racista. El legítimo reconocimiento del negro llevó a desconocer e inferiorizar los aportes legados de la música europea de la que heredamos la armonía, el contrapunto, la polifonía. Edgardo Martín ha señalado cómo el afrocubanismo, amén de remover la sensibilidad y la estética del pueblo, de destronar las culturas de élite y las fronteras entre arte de gente «bien» y de gente de «pueblo», produjo un exotismo y un comercialismo alejados de la calidad artística de las obras de Nicolás Guillén y muchas confusiones ideológicas y vacíos problemáticos a la investigación posterior. Véase Edgardo Martín: *Panorama histórico de la música en Cuba*, cuadernos CEU, Universidad de La Habana, La Habana, 1971.

Sab de la Avellaneda y del *Francisco* de Anselmo Suárez y Romero. Obedecieron el lema de Guillén «hablar en negro de verdad», y dejaron oír solo las voces de estos hombres. Muchas de estas obras –las de Guillén, Tallet, los libretos de Carpentier– dan voz a sus personajes sin hacer intervenir a un narrador «blanco» más culto.¹²¹ Con ello estaban distanciándose de «la reproducción mecánica de la realidad que las estéticas predominantes en Europa hasta los años 20 –y todavía en uso en América Latina– habían impuesto a la literatura...».¹²² Es decir: se alejaban a grandes pasos del realismo y naturalismo burgués importado de Europa, del sociologismo positivista, del «naturalismo francés o del realismo galdosiano».¹²³ El lenguaje de estas obras es el doble no de una estructura representacional ligada a un discurso logocéntrico y a una escena teológica regida por un Autor-Creador-Dios, sino el doble de un algo inaprensible, de otra

¹²¹ El gran problema de la novela *¡Écúe-Yamba-Ó!* según sucesivos estudios críticos, comenzando por el de Juan Marinello, está precisamente en la distancia dada entre la voz culta del narrador y la de los personajes. Esto tiene múltiples causas cuya explicación no forma parte de mi trabajo de investigación, pero no puedo dejar de referirme a algunas de ellas. La necesidad de ser nacionalista y a la vez vanguardista, necesidad señalada por el propio autor de la obra; la vocación etnográfica de Alejo Carpentier, antes referida, acentuada en el contexto del surrealismo francés; la necesidad de acercar la vida de los negros cubanos a un público más vasto y cosmopolita; y, claro está, la denuncia social de la vida infrahumana de estos seres.

¹²² Leonardo Padura Fuentes: *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, Editorial Letras Cubanas, La Habana. 1994, p. 196

¹²³ Alejo Carpentier: *¡Écúe-Yamba-Ó!*, Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1986, p. 3. Consultado en versión digital.

lógica que va más allá de la capacidad racionalista, algo que los «artistas cultos» van a intentar encontrar en el universo africano de las ceremonias de distintos cultos afrocubanos y también de las celebraciones populares, frutos de continuadas transculturaciones.

El títere en la obra de Alejo Carpentier

El teatro de figuras animadas es esencial en las inquietudes que se planteaba Alejo Carpentier en la década del 20: encontrar un modo de superar el realismo fotográfico que dominaba a la narrativa cubana. Este afán se tradujo en una concepción simbolista de la realidad, tomada de las vanguardias europeas, y que gracias a la militancia política de Carpentier en el minorismo y el afrocubanismo no se tradujo en enajenación. Todo lo contrario, el simbolismo de las obras carpenterianas de este período expresado en los ballets –*El milagro de Anaquillé*, *La rebambaramba* y *Manita en el suelo*– indaga en la realidad cubana desde una postura crítica, pero principalmente desde una calidad estética y artística encomiable, y aún así lo local con lo universal.

La utilización del títere como socavamiento de un realismo fotográfico, de una chata y vulgar sociología, tiene antecedentes bien claros en las vanguardias europeas conocidas por Carpentier. La unión e interacción entre el títere o el objeto con el actor y la integración con los valores plásticos de la cultura cubana, con el fin de mostrar una obra en un «ambiente dinámico continuo»,¹²⁴ tiene entre sus referentes más cercanos el *collage* surrealista, específicamente de lo que en la década de los años 20 dio en llamarse

¹²⁴ José A. Sánchez: ob. cit., p. 71.

museo etnográfico; un fenómeno que marca un punto de encuentro entre el surrealismo y la etnografía.

El vínculo que hago entre este movimiento y Carpentier no es gratuito. Carpentier fue colaborador de *Documents*, la publicación que editaba Georges Bataille y que reunió a los disidentes del movimiento surrealista francés, ahora vinculados a una estética que valoraba la yuxtaposición de fragmentos dispares y colecciones curiosas, al tiempo en que cuestionaba las normas de la oficialidad y reclamaba una mirada hacia lo exótico, lo paradójico, lo insólito. *Documents* alentaba la yuxtaposición de «citas», «descomponiendo las jerarquías y relaciones “naturales” de la cultura».¹²⁵ Carpentier toma de los surrealistas la «estrategia de representación mediante la yuxtaposición o el *collage*».¹²⁶ La diferencia entre el *collage* de *Manita...*¹²⁷ y el de los

¹²⁵ James Clifford: ob. cit., p. 165.

¹²⁶ *Ibídem*, p. 166.

¹²⁷ Aunque hasta ahora ya se han citado y habrán de citarse todavía los elementos que dan cuenta de la presencia del *collage* en *Manita en el suelo*, trataré de resumirlos todos. En primer lugar, la caracterización de los personajes según modelos culturales y elementos formativos heterogéneos. En segundo lugar, en el uso que Carpentier hace a la vez de referentes reales y míticos pero que de igual modo son fruto de una conciencia popular; el rescate de las figuras de Papá Montero y Manuel Cañamazo (*Manita en el suelo*) y la imbricación del mito de los tres Juanes y la aparición de la Virgen de la Caridad. Carpentier halla décimas populares y oraciones religiosas y las cita de manera textual: las empleadas por Juan Indio y Juan Odio en la segunda escena, y las oraciones populares por Papá Montero y la Virgen de la Caridad en la cuarta. La inclusión de códigos del juego ñáñigo y de la santería (la consulta en el bembé de la tercera escena) son elementos también destinados a conformar este *collage* del que

surrealistas está en el sentido político y social del acometido carpenteriano. La obra de Carpentier no posee el gesto irónico y hasta cínico de los surrealistas, ni el modo con que estos observaban la realidad y la cultura. La magia de las ceremonias afrocubanas, las múltiples referencias a personajes, frases, canciones, aunadas a las técnicas de observación de la realidad aprendidas con el surrealismo dotan a Carpentier de otra mirada sobre lo cotidiano, pero desde una posición comprometida y crítica, con una idea de cambio social. El retablo de títeres se articula en un museo etnográfico en el que el tiempo presente queda abolido por completo. Sin embargo, el retablo rescata un tiempo pasado. Podríamos decir, variando un poco la frase de Foucault, que el retablo ideado por Carpentier rescata «toda la historia de la cultura cubana remontándose desde su origen como en una especie de gran saber inmediato»,¹²⁸ para volver a desandar aquellos pasos que se creían perdidos.

Con el títere, Carpentier respeta y recrea de modo más fiel y puro el carácter ritual y misterioso de las ceremonias afrocubanas. En la ópera *Manita...* el títere –debido a su instancia simbólica– puede ser comparado con los tantos

he hablado; un *collage* textual que va a verse enriquecido por el posterior trabajo compositivo de Caturla, quien va a pasar por los géneros más definitorios de la música cubana de esas dos primeras décadas del siglo xx para de manera integral –texto y música, palabra y sonido– convertir ese retablo de títeres en una especie de museo etnográfico en el que se muestre la verdadera e insólita dimensión de la cultura cubana.

¹²⁸ Michel Foucault: «Des espaces autres» («De los espacios otros»), conferencia dictada en el Cercle des Études Architecturales el 14 de marzo de 1967, en *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. Consultado en versión digital.

signos que acompañan los rituales de origen abakuá. Los integrantes del futuro público de Manita son también unos iniciados, deberán participar de este «misterio» bufo del mismo modo que los protagonistas de las ceremonias ñáñigas sienten la experiencia estética de su iniciación ritual.¹²⁹ Al hacer del títere la tipología teatral de su libreto, Carpentier está situando la historia en un contexto universal. El espacio elegido para la supuesta representación se asemeja a «los conservatorios de la gran farsa universal».¹³⁰

De Carpentier se conocen solo tres crónicas sobre el teatro de títeres: «El gran Teatro de los Pequeños», «El pozo de la vieja Inés», «Las marionetas de Salzburgo». Cada uno de ellos perfila su particular visión sobre el títere. En «El gran Teatro de los Pequeños», dice:

son sencillos, ingenuos, llenos de esas cualidades que hacían el encanto del teatro primitivo, y que los actores de hoy malogran con su perenne exaltación de un «yo» tan poco interesante como ficticio... Es teatro verdadero, y como tal vive solo en el teatro. No reviste la hibridez de la pieza leída, imaginada de un mundo y que luego vemos destrozada por un actor mediocre.¹³¹

Existe un claro vínculo entre el artículo de Carpentier sobre la obra del afamado director de teatro de figuras

¹²⁹ Recuérdese la pretensión de Carpentier de hacer de *Manita en el suelo* el punto de partida para un teatro folclórico cubano.

¹³⁰ Alejo Carpentier: «El pozo de la vieja Inés», en *El Nacional*, sección «Letra y solfa», Caracas, 6 de febrero de 1953.

¹³¹ Alejo Carpentier: «El gran Teatro de los Pequeños», en *Carteles*, semanario nacional, vol. VIII, no. 44, La Habana, 1 de noviembre de 192, pp. 18-20.

animadas Vittorio Podrecca, y «Hacia un teatro sintético cubano». Ambos materiales están fechados en el mismo año. La semejanza está en el rechazo al «actor mediocre», al «superfantoche». En «Las marionetas de Salzburgo», Carpentier da las claves para entender lo que él proponía en *Manita en el suelo*:

El encanto peculiar del mundo de las marionetas consiste, a mi modo de ver, en que constituye algo irreal, mágico, situado al margen del mundo de los actores verdaderos. El escenario de títeres tiene sus posibilidades propias, sus mecanismos de comicidad, dentro de un ámbito emparentado con el auténtico cuento de hadas. El muñeco conserva, desde los días de nuestra niñez, un prestigio poético, emotivo, debido a sus relaciones directas con un subconsciente que fuera, en un tiempo, poblado de prodigios y de maravillas¹³²

Lo significativo de la crónica es que para Carpentier el espacio del títere es irreal, es un ente mágico; el títere se desarrolla en un espacio propio, esencialmente teatral. La utilización del títere conlleva una mirada extrañada sobre la realidad aludida. Armando Morales explica del siguiente modo la relación entre la figura animada y el objeto de la representación:

La figura animada condiciona en el observador una mirada extrañada hacia lo que no es, pero parecer ser. En el arte titiritero el objeto animado está expresado más hacia una aproximación crítica que a la imitación de lo representado. Esta perspectiva distanciada hace «referencia explícita a su carácter artificial» como procedimiento

¹³² Alejo Carpentier: «Las marionetas de Salzburgo», [s/f].

artístico y permite cuestionamientos y experimentaciones, renovando o destruyendo los límites de las artes.¹³³

El carácter artificial del títere provoca desde el punto de vista estético una ruptura *per se* con la realidad evocada. De estas reflexiones de Armando Morales me interesan especialmente dos términos: «mirada extrañada», y «aproximación crítica». Estas características dadas de manera habitual en el arte titiritero debido a su propia expresión ofrecen sentido a *Manita en el suelo*. Cuando se conocen las condiciones extratextuales del libreto, la realidad cultural y social sobre las que pretende discursar –la legitimación de la cultura afrocubana– los términos antes mencionados son imprescindibles para comprender el libreto en su contexto cultural. El títere, conjuntamente con la ópera, el ballet y el ritual afrocubano, es una herramienta para discutir sobre una realidad y un proyecto identitario. Con la elección del títere Carpentier tiene dos logros: elabora un producto estético y poético a tono con los lenguajes del arte universal, un producto validado por su propia calidad estética; y construye una obra que sin ser una mera propaganda forme parte de una discusión social y política. La naturaleza del títere en *Manita en el suelo* desencadena una estructura polisémica que, al evitar la mera imitación de la realidad, logra hablar sobre ella con la misma eficacia que un panfleto pero con la trascendencia que no alcanza este.

Siguiendo el análisis de Armando Morales: «lo específico del títere, se dice que a todo arte, es la transgresión. En el arte teatral titiritero tal transgresión implica la destrucción

¹³³ Armando Morales: *¿En la luz o en la sombra? El títere*, Ediciones Unión, La Habana, 2002, p. 20.

de las proporciones del modelo del cual se parte». ¹³⁴ Según el autor citado, el títere transgrede algo a la vez que destruye parte del modelo aludido. En *Manita en el suelo* esa transgresión es esencial para la comprensión de la obra. *Manita...* rompe en principio un modelo cultural, un pensamiento discriminatorio y colonialista y, a tono con las búsquedas del afrocubanismo, construye otro universo en el cual el negro y sus modelos culturales tienen un lugar privilegiado, aunque no exclusivo. Pero no se conforma solo con ello: la estructura de *Manita en el suelo* construye un espacio de coexistencia, no pacífica, entre los valores culturales cubanos y los universales.

Me gustaría relacionar la transgresión mencionada por Armando Morales con el concepto de libertad esbozado por Iuri Lotman. Para el semiotista de la cultura el principio del arte se caracteriza por una ampliación de la libertad. Esta se introduce en aquellas ramas de la realidad donde en apariencias no existe y ofrece una alternativa a aquellos conflictos que no tenían esa libertad: «Por eso, respecto a la realidad, el arte se presenta como un espacio de libertad». ¹³⁵ El carácter transgresor y simbólico del títere violenta las estructuras mismas de esa realidad, con sus convenciones; esa misma transgresión es un gesto de irrespeto, de inconformidad, pero también de una libertad suprema.

En *Manita en el suelo*, Carpentier y Caturla proponen un mundo-otro dominado por la magia y el ritual. En ese mundo el negro es el centro de una identidad formada a modo de

¹³⁴ *Ibidem*, p. 19.

¹³⁵ Iuri M. Lotman: «El fenómeno del arte», en *Entretextos*, revista electrónica semestral de estudios de la cultura, disponible en <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre5/fenomeno.htm>. Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios, p. 1.

entrecruce de múltiples referencias que invierten las nociones esencialistas, colonialistas y autoperiféricas de centro y margen; donde los géneros de la alta cultura –la ópera, el ballet– son propiedad de todos, pero donde el ritual afrocaribeano, nuestros tambores, los personajes de nuestra mitología de arrabal pertenecen también a un espacio colectivo.

Sin embargo la utilización del arte titiritero conlleva a otras lecturas menos optimistas. Carpentier parece decir que solo puede transgredirse la realidad –los elementos extratextuales, diría Lotman– con el empleo de un lenguaje simbólico e irreal. Un negro pendenciero solo puede ser el centro de una Nación en una obra para teatro de títeres.¹³⁶

En «Las marionetas de Salzburgo» Carpentier señala los problemas del «espectáculo»:

Las marionetas tratan de mostrarse demasiado «reales», moviéndose a la manera de auténticos actores. Y esto, en vez de constituir una riqueza, limita a mi modo de ver las posibilidades de un espectáculo que nos hace aceptar de antemano, por su misma índole, una irrealidad inadmisibile en un escenario verdadero.¹³⁷

Y es que Carpentier defiende la instancia metafórica del títere privilegiando su supuesta irrealidad. Para Carpentier la verosimilitud de la acción representada no está en el realismo de los movimientos del títere sino precisamente en todo lo contrario: en la vigorización de su carácter irreal, imaginario.

En líneas anteriores se mencionaba el rechazo de Carpentier a los «actores verdaderos». Tal rechazo tiene una

¹³⁶ Con esto pido permiso a Susan Sontag y hago lo que ella jamás aconsejaría: interpretar.

¹³⁷ Alejo Carpentier: «Las marionetas de Salzburgo», ed. cit.

evidente relación con la elección del teatro de figuras animadas hecha para que Caturla musicalizara su texto. Ello se ha ido explicando a lo largo del trabajo. Pero hay que aclarar que dicho rechazo tiene una causa más histórica que individualista o personal. Carpentier escribe su libreto en un momento en el que el títere tiene una especial significación en el teatro contemporáneo. En su estudio *Consideraciones sobre el teatro de títeres*, Henryk Jurkowski ha explicado esta significación. El titiritero y teórico polaco argumenta que a finales del siglo xix y principios del xx emerge el títere en un intento de escritores y directores por encontrar un nuevo lenguaje teatral que contrarreste ese otro que el actor «ególatra» había empobrecido. Nótese la similitud del término empleado por Jurkowski –ególatra– y otras expresiones empleadas por Carpentier: «exaltación de un “yo”», «superfantoche». Estos directores y escritores buscaban un nuevo actor que pudiera reflejar fielmente las ideas del drama simbolista.

En la enconada lucha contra el teatro realista el títere es determinante en la historia del teatro del siglo xx, principalmente dentro de la reforma teatral. La figura de Gordon Craig y la tan discutida supermarioneta ilustra lo dicho con anterioridad. Para Craig, con la ayuda del títere el actor podía superar el «cliché realista» y encontrar una nueva forma de gesto y expresión. Las teorías de Craig y los directores de la vanguardia de inicios del siglo xx proponían la liberación del teatro de la literatura y del egoísmo de los actores, y la búsqueda de un arte altamente creativo, un acto ejecutado por el creador.

Algo que evidencia todo lo anterior es que desde los estudios de Carpentier puede relacionarse a *Manita en el suelo* con algunos de los proyectos de la Reforma teatral –que comprenden mucho de las llamadas vanguardias históricas–. El énfasis en el actor se desprende de sus crónicas

y llega a conformar una especie de obsesión. De los disímiles criterios acerca de la representación que vio en París de *El inspector*, de Meyerhold, sobre texto de Gogol, este es uno de los que cobra mayor significación en dicho sentido:

Aplaudieron a actores dotados de un sentido de la disciplina tan perfecto que nunca lograrían ser igualados por artistas latinos, ya que esos últimos, acosados por el deseo de brillar individualmente, serían siempre incapaces de servir desinteresadamente a una obra, renunciando a los efectos propiciatorios del éxito personal.¹³⁸

Ahora bien, atendiendo a su visión sobre el teatro y en especial sobre el actor puede uno preguntarse: ¿existen nexos entre *Manita en el suelo* y estos proyectos de la Reforma? Creo que sí existen, en principio por dos razones. La primera de ellas: la propia música. *Manita...* pudo concebirse simplemente como una obra dramática autónoma, independiente de los amarres del *lenguaje musical*. Pero es precisamente en la música de Caturla donde se halla el estrecho vínculo entre el proyecto de *Manita...* y las búsquedas de la Reforma y otras de las vanguardias. En su trabajo «El maestro Bubos y los problemas del espectáculo sobre una música dada», Meyerhold explica uno de los valores esenciales de la música dentro del montaje:

Nuestra música, pues, no tiene como misión la melo declamación, sino lo que dijimos del teatro chino y japonés: la misión de mantener en *tensión* al público.¹³⁹

¹³⁸ Alejo Carpentier: «El teatro revolucionario ruso en París», en *Carteles. Desde París*, 14 de octubre de 1930.

¹³⁹ V.E. Meyerhold: «El maestro Bubos y los problemas del espectáculo sobre una música dada», conferencia impartida el 1ro de

Con toda intención subrayo el término tensión. Aun cuando no es este el capítulo en que deba hablar de las particularidades de la música de Caturla debo señalar algo: la capacidad de la música para provocar «tensión» a partir del empleo de la «disonancia» es un fenómeno esencial del lenguaje musical empleado por Caturla y uno de los recursos que dota de dramaticidad a la estructura de la obra. Todo ello será explicado con más detenimiento en el tercer capítulo.

En la búsqueda de un teatro sintético alejado de cualquier noción de naturalismo, Carpentier crea una obra en la que acude al títere porque le ofrece un método de «actuación indirecta».¹⁴⁰ El lenguaje de las figuras animadas provoca que el tratamiento de la vida sea como una «imagen artística» y no una ficción de la vida. Acuña argumenta que esta imagen no podrá ser confundida con dicha ficción. Esto se debe según el autor a que el actor del teatro de figuras animadas se ve impedido de identificarse con el personaje, el títere. El empleo de este supone una barrera entre la vida fuera de la escena y una realidad enteramente teatral, auténtica. El mundo de las figuras animadas en *Manita en el suelo* justifica cualquier rasgo de los personajes por más inverosímil que parezca, porque el títere supone una metáfora, un símbolo, «pero nunca un engaño escénico».¹⁴¹ En

enero de 1925, en *El teatro teatral*, sel. de Rine Leal, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1988, p. 304.

¹⁴⁰ Cito la diferenciación entre actuación directa y actuación indirecta establecida por el teórico Juan Enrique Acuña en *Aproximación al teatro de títeres*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1990. Para dicho autor la actuación indirecta es aquella en la que el personaje se manifiesta al público a través del muñeco.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 116.

ese mundo creado por Carpentier la bravuconería y el machismo de Manita, la arrogancia de El Capitán y otros tantos rasgos están plenamente justificados por la naturaleza del títere y de la acción escénica, no hay que buscarle otra verosimilitud a no ser en su propia teatralidad.

Con *Manita en el suelo* –y los otros textos que integran el período afrocubanista– Carpentier se acerca a la realidad desde una perspectiva antirrealista,¹⁴² evitando el sociologismo. *Manita...*, *La rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé* son recreaciones poéticas de la realidad. Los personajes de *Manita...* y los otros ballets representan símbolos, entelequias, alegorías, tipos. Ellos son reales en la medida en que aluden a un contexto social, histórico, mágico y mítico, todas estas categorías entremezcladas, inseparables unas de otras. Ya en este modo de ver la historia se perfila lo real maravilloso. La Historia, vista por Carpentier, imbrica todas estas categorías. El hambre del pueblo cubano –simbolizado en los Tres Juanes–, la leyenda del eclipse presagiado por Manuel Cañamazo (*Manita en el Suelo*), la inserción en la obra de personajes que forman parte de toda una mitología popular son recreados poéticamente por el autor, de

¹⁴² El término realismo es bastante polémico. Cuesta entender el sentido que para los artistas de vanguardia, entre los que incluyo a Carpentier, tiene el realismo. En ocasiones parecen definir el realismo mediante el naturalismo cuando ambas líneas estéticas no significan lo mismo. El realismo aun cuando dialoga con una realidad social, histórica y política no significa para nada una reproducción mecánica y fotográfica de la realidad, sino un espacio también para la metáfora, para el símbolo, para la recreación poética de la realidad. Con la crítica al realismo los artistas de vanguardia se refieren a lo inmediato, o contingente. Es por ello que emplean el término superrealismo, es decir la superación de la realidad, de la inmediatez.

manera que la obra se sitúa en una esfera entendible no solo para los cubanos sino también para la cultura universal. Con *Manita en el suelo* Carpentier está intentando hablar sobre «lo cubano» en un lenguaje comprensible en otras zonas del mundo. Recordemos que la obra es escrita en el año 1931, en plena estancia de Carpentier en Francia, cuando era colaborador de los surrealistas. Hay que pensar en *Manita*... en el contexto de la escritura de los *Poemas de las Antillas*, de *La Pasión negra* y de la versión final y publicación de *¡Écúe-Yamba-Ó!*. En estos trabajos se observa «una voluntad de representar mitos y ritos que tienen potencial para un público más amplio, como el baile, el sacrificio, fórmulas mágicas, un lenguaje mágico, ritos de pasaje y de iniciación».¹⁴³ En el títere, Carpentier encuentra el espacio propicio para ello: afín a su vocación nacionalista y a su interés en mostrar las costumbres de los negros cubanos –que le exigía el contexto en el que se encuentra: el «negrismo» europeo–, el teatro de figuras animadas le permite hablar de lo cubano en un «lenguaje universal».

Manita... logra eludir el naturalismo sociológico y fotográfico de la época mediante la despsicologización del personaje. Aquí vuelve a mostrarse la presencia de los códigos del títere, los rasgos de caracteres están fijados del mismo modo que se fijan los rasgos de un muñeco:

concentrar la atención en rasgos generales y concretos del carácter humano: la expresión fija, estática de su rostro, la deformación o la estilización, la generalización

¹⁴³ Anke Birkenmaier: *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, Iberoamericana, Vervuert, 2006, p. 47.

o la particularidad alegórica, como constantes artísticas, definen, propiamente, la expresión titiritera.¹⁴⁴

Los personajes de *Manita*... son perfectamente legibles desde la imagen propuesta por Armando Morales. En ellos los rasgos éticos están fijados a semejanza con las expresiones plásticas del muñeco: Manita representa la «guapería» del ñañigo, su rebeldía y violencia; el Capitán General, la soberbia de la Metrópoli; los Tres Juanes, la explotación y el hambre padecida por el pueblo. El resto de los personajes cumple una labor meramente actancial, está en función de algún suceso dramático. La muerte del Gallo Motoriongo provoca el apuñalamiento de la Luna, esta aparece de manos del Chino de la Charada; mediante Tata Cuñengue –el babalawo– y Candita La loca –«el caballo»– se muestra una ceremonia de origen afrocubana. Cada uno de ellos «actúa» y está en función de la acción de los otros. Cada uno de ellos es una abstracción, la generalización de algo. Manita en el Suelo es y son todos los ñañigos; su arrogancia y guapería es la de todos y cada uno de ellos.

Llegado a este punto debo hacer un paréntesis para hablar de la caracterización de Manita. Existe cierta ambigüedad en el trazado de Manita que responde a algo: en él se hallan rasgos no solo de un hombre perteneciente al ñañiguismo, sino también elementos del negro curro. Recordemos que la primera escena de *Manita*... en el pequeño teatro se desarrolla, según el relato de Papá Montero, «en la Bodega del Cangrejo de los curros del Manglar» donde se encuentran Manita, el Capitán General, el Chino de la Charada. El carácter de Manita es demasiado violento, lo que hace pensar que no es solo un abakuá. «¡La sangre

¹⁴⁴ Armando Morales: ob. cit., p. 14.

les bebo, el corazón les parto!» dice Manita al conocer la identidad de los asesinos de su Gallo Motoringo.

Si los Juanes vuelven a tierra,
cuatro velas tendrán.

¡Y si baja la Luna
la mato también!¹⁴⁵

[...]

¡Como vuelva a bajar,
la vuelvo a matar...!¹⁴⁶

Esta exacerbada violencia en la caracterización del personaje obvia muchos de los rasgos positivos del ñáñigo, aun cuando la furia de Manita está motivada por el asesinato de su amigo el Gallo Motoringo. La ubicación de la primera escena en la Bodega del Cangrejo¹⁴⁷ de los curros del Manglar¹⁴⁸ y otros rasgos derivados de las expresiones del personaje lo vinculan al fenómeno de los curros.

¹⁴⁵ Alejo Carpentier: «Manita en el suelo», ed. cit., p. 258.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 261.

¹⁴⁷ Reproduzco la descripción hecha por Fernando Ortiz de La Bodega del Cangrejo: «sita en la calle de Esperanza esquina a San Nicolás [...] Esta bodega se llamó así por un cangrejo pintado que lucía en el exterior de la misma como enseña del establecimiento». Fernando Ortiz: «Los negros curros», *Ensayos etnográficos*, sel. de Miguel Barnet y Ángel L. Fernández, Ciencias Sociales, La Habana, 1984, p. 84.

¹⁴⁸ Fernando Ortiz describe del siguiente modo la zona El Manglar: «era un barrio extramuros de La Habana, en el litoral de la bahía, así llamado por la abundancia de mangles que en él se encontraban, lo cual basta para demostrar lo poco poblada que debía estar tal cenagosa barriada, pues marismosa y encenagada tuvo

Ambos fenómenos –ñañiguismo y negro curro– son descritos por Fernando Ortiz en sus *Ensayos etnográficos*. Ellos integran el hampa negra habanera; coinciden en el período de mediados del siglo XIX, aunque ambas expresiones divergían por completo. El ñañiguismo –práctica contenida en la Sociedad Secreta Abakuá– pertenece a una institución de carácter social-religioso-humanitario, una cofradía para la conservación de un secreto sagrado que pasaba de generación en generación. No tenía el carácter sangriento, delincuencial de los negros curros, pandilla de asesinos, matones, perdonavidas. El vínculo que hacían los blancos de estos dos grupos durante el siglo XIX es quizás una de las causas del menosprecio hacia las actividades de los ñañigos, asociación con una disciplina y un sentido ético que los negros curros jamás tuvieron.

Según la investigadora Martha Esquenazi Pérez los curros acostumbraban salir en época de carnaval a «recitar sus décimas con una forma de hablar muy peculiar, que empleaba palabras en caló mezcladas con el típico acento de bozales, lo cual les daba a los festejos un toque de diversidad».¹⁴⁹

Sin lugar a dudas entre los curros existían practicantes del ñañiguismo; lo confirma esta décima anónima recogida por Ramón Guirao, claro antecedente de la poesía afrocubanista:

Yo soy abanecue Efi
desde el año ochentaiuno,
y no le temo a ninguno,
lo juro por Abasí.

que ser y era en realidad esa tierra para arraigo y desarrollo de esta planta». Fernando Ortiz: «Los negros curros», ob. cit, p. 84.

¹⁴⁹ Martha Esquenazi Pérez: *Del areíto y otros sones*, Editorial Letras Cubanas, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2001, p. 227.

Yo he bisto el anamanguí
inuando con el ñañaaco,
y al berme me dijo: amaco,
curi cufón, porque Écue
nesesita un abanecue
que condocá dia afomaco.¹⁵⁰

No obstante, el ensayo de Fernando Ortiz no parece confirmar que la mayoría de los curros fueran practicantes del ñañiguismo. Al parecer, en el intento de Carpentier de mostrar un amplio diapason de elementos populares, de abarcar la mayor cantidad de personajes de la mitología popular, no puede evitar citar este tipo de personajes tan temido y criticado por la literatura costumbrista del siglo XIX, referido por el mismo Cirilo Villaverde en su novela *Cecilia Valdés*. Quizás porque también en el imaginario carpenteriano estuvieran unidas prácticas completamente diferentes. Y no puedo dejar de referir el vínculo que hace Carpentier en *La música en Cuba* entre Manuel Cañamazo y los negros curros:

Habían pasado los tiempos en que Manuel Cañamazo, Manita en el Suelo, o el negro Sucumbento, caballeros de navaja, eran el terror de los barrios extramuros.¹⁵¹

El doble aspecto del personaje no afecta su carácter generalizador respecto a sus semejantes. Si Manita representa a todos los negros, ñañigos o curros, el Capitán General personifica a cada uno de los capitanes generales de

¹⁵⁰ Décima (género popular de los negros curros) recogida por Ramón Guirao (sel., notas biográficas y vocabulario): *Órbita de la poesía afrocubana* (1928-37), Ucar, García y Cía, La Habana, 1938, p. 16.

¹⁵¹ Alejo Carpentier: *La música en Cuba*, ed. cit., p. 262.

la colonia, casi un ente transhistórico, el Chino de la Charada representa a todos los inmigrantes del país asiático y sus modelos económicos y culturales. Manita en el Suelo, el Chino de la Charada, Tata Cuñengue, Papá Montero, Candita La Loca son títeres en la medida en que pueden leerse como una metáfora, como «una interpretación de la realidad, no un ser real en sí mismo».¹⁵²

El títere, como afirmaba Bil Baird, es una esencia y un énfasis, como una caricatura en movimiento; o como planteaba Obraztsov, una generalización. En fin, el muñeco teatral es una metáfora y esto debe ser tomado en cuenta, antes que todo, por el dramaturgo.¹⁵³

Manita en el suelo utiliza una de las estrategias descritas por Serguei Obraztsov en *Mi profesión*: la «parodia generalizadora». A dicha parodia –la imitación de un modelo– le sirve de original un grupo de personas unidas por rasgos de identidad cultural, social, política o profesional.

Este carácter generalizador del títere se observa en los parlamentos de los personajes, en la utilización que ellos hacen del pronombre posesivo.

MANITA. Los negros son míos.

CAPITÁN. Los blancos son míos.

CHINO. Los chinos son míos.¹⁵⁴

¹⁵² Freddy Artiles: *Historia y teoría del teatro para niños y de títeres*, Universidad para Todos, Editora Abril, La Habana, [s. f.], p. 15.

¹⁵³ Ídem.

¹⁵⁴ Alejo Carpentier: «Manita en el suelo», ed. cit., p. 244.

Manita, el Capitán y el Chino se definen como entidades, simbolizan los elementos formativos de la sociedad cubana. Con el «son míos», ellos dicen «yo soy».

El carácter generalizador del títere se explica desde la propia teoría e historia del teatro. El títere guarda estrecha relación con la máscara teatral. La titiritera Mane Bernardo, cuando habla de la relación entre la máscara y el títere, explica que la primera es un tipo bien definido y cuando aparecen varias de ellas se está ya en presencia de los distintos caracteres de una compañía teatral sacados todos del «convivir diario».¹⁵⁵

El director teatral Santiago García utiliza el término «persona» –derivada de la expresión latina *per sonare*, empleada en el siglo I en Roma para designar las máscaras de la comedia latina– para referirse a la máscara teatral. Es así que el llamado personaje se deriva de esta expresión latina *per sonare*, lo cual connota su carácter arquetípico no desligado en ocasiones de una descollada individualidad. Santiago García diferencia la máscara del personaje en cuanto a que la primera es el resumen de una generalidad y el segundo, el resumen de una particularidad. Cuando los guardias civiles retienen a Manita y lo condenan a «el cepo, la reja, el clavo, la tortura, el grillo, la jaula, el hierro, la cuerda, el cieno, la prisión, el verdugo [...] ¡La Muerte!», el castigo no se debe solo a un error individual –el asesinato de la Luna– sino a lo que Manita representa: «¡Por cimarrón y renegado, comunista, ñáñigo y mal hablado; *por negro*, hereje, caballero del puñal!». En los adjetivos dichos a Manita ven Los Guardias Civiles «rasgos o características

¹⁵⁵ Mané Bernardo: *Del escenario de teatro al muñeco actor*, cuadernos de divulgación, Instituto Nacional de Estudio de Teatro, Secretaría de Cultura de la Nación, 1988, p. 8.

comunes de individuos similares». ¹⁵⁶ Manita en el Suelo es ante todo un negro, por tanto tiene todos los otros defectos. El Capitán General hace de Manita un sujeto jurídico cuyo cuerpo debe ser condenado al suplicio para escarmiento de sus semejantes. Se ve así que la caracterización de Manita en el Suelo –y en menor medida, del Chino de la Charada, del Capitán General de España, de Tata Cuñengue y los restantes personajes– está concebida como una «parodia generalizadora».

En el contexto de la literatura de Carpentier, *Manita en el suelo* es más significativa de lo que pudiera parecer, de acuerdo con los limitados estudios que hasta ahora se le han dedicado. La concepción de los personajes basados en tipos o arquetipos resulta un elemento ideoestético definidor del estilo carpenteriano. Casi todos los personajes de sus novelas encarnan rasgos específicos en un contexto histórico y social en el que sus acciones están entrelazadas de manera similar que en un texto teatral. Así Víctor Hugues encarna la necesidad revolucionaria, pero también los excesos de esa revolución; Sofía, la necesidad de luchar, de cambiar el estado de las cosas, de revertir los fallos de la Historia. Estos rasgos arquetípicos o personajes-tipos se ven en todas sus obras aunque en algunas estén más acentuados. Es el caso de las novelas *Los pasos perdidos* y *El recurso del método*. En la primera, el personaje –el relator de su propio diario– no es nombrado por el autor, ni por ninguno de los personajes. El musicólogo y escritor Leonardo Acosta define al personaje de manera brillante como el Músico-Explorador, ¹⁵⁷ nombrando así solo la profesión y la

¹⁵⁶ Santiago García: ob. cit., p. 169.

¹⁵⁷ Leonardo Acosta: *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.

acción central y agónica del personaje: la exploración de un mundo.¹⁵⁸ El Músico-Explorador, al igual que Siddhartha, el personaje protagónico de la novela de Hermann Hesse del mismo título, es un símbolo: «el símbolo del que busca incansablemente la verdad».¹⁵⁹ *El recurso del método* es la novela de Carpentier en la que se evidencia con mayor fuerza la caracterización de los personajes a manera de tipos. El Primer Magistrado, El Estudiante son solo dos

¹⁵⁸ El viaje del Músico-Explorador en busca de instrumentos musicales prehistóricos es una de las metáforas más hermosas de la literatura cubana de todos los tiempos. Tal búsqueda es de naturaleza edípica –soslayo el concepto de Freud–. La búsqueda de esos objetos por la región del Orinoco es solo un pretexto. El tránsito –de naturaleza existencial– termina siendo la búsqueda de sí mismo y de su identidad. Nótese que el viaje es un *leitmotiv* en todas las novelas de Carpentier. El viaje para los personajes de *El reino de este mundo*, de *Los pasos perdidos*, de *El siglo de las luces*, de *El recurso del método*, de *Concierto barroco* y *La consagración de la primavera* provoca un conocimiento de sí mismo mediado por la cultura y la Historia. El amo de *Concierto barroco* tiene que viajar a la Italia barroca, conocer a Handel y a Vivaldi, asistir a un confuso ensayo de una ópera nombrada *Moc-tezuma* –donde la verdadera historia de México ha sido totalmente desvirtuada–, para entender su papel dentro de la cultura mexicana y los valores de la historia de América. Este viaje de Edipo es un *tópico*. Para entenderlo, habría que desobedecer a Roland Barthes y no expulsar al autor de su obra sino leerlo como un personaje de ella. El viaje tuvo consecuencias similares en la vida y la obra del mismo Carpentier. No puede obviarse que su formulación de lo real maravilloso americano nació de su estancia en Francia, rodeado por los surrealistas.

¹⁵⁹ Nota de contracubierta de Hermann Hesse: *Siddhartha*, trad. y notas de Carmen Grossi, Editores Mexicanos Unidos, S. A., Ciudad de México, 1991.

personajes entre toda una variedad de tipos que definen una época, un contexto social e histórico. La corrupción política, el esnobismo, la demagogia son los rasgos del Primer Magistrado –que bien pudiera ser un Porfirio Díaz o Juan Vicente Gómez, ambos caudillos nombrados en la misma novela–; la resistencia y el coraje los rasgos de un Estudiante, en el que son bien claros los modelos históricos de Rubén Martínez Villena y Julio Antonio Mella. Con la creación de arquetipos Carpentier evita la inmediatez de una época para definir una genealogía de procesos latinoamericanos de un carácter transhistórico y cíclico. Entonces no es gratuito el hecho de que el propio Leonardo Acosta, al comparar las similitudes de las novelas carpenterianas con formas musicales, defina a *El recurso del método* con el genotexto ópera bufa. Partiendo de esta categorización encontramos más de una similitud entre esta ópera bufa y la otra, objeto de estudio de mi investigación. El carácter farsesco e hiperbolizado de las acciones de los personajes, la sensación de que pertenecen al universo de las figuras animadas, cuyas acciones son manipuladas más por un demiurgo –la Historia– que por motivaciones propias, y la distancia crítica que provocan los rasgos arquetípicos y «generalizados», son características precedidas por la escritura de *Manita en el suelo* y los ballets *El milagro de Anaquillé* y *La rebambaramba*.

Inmerso en la vorágine surrealista es muy difícil que Carpentier haya estado ajeno a los logros formales que se están dando en el campo de la escritura escénica europea. Por tanto *Manita en el suelo* resulta un «híbrido» del can-sancio «por la psicología, por los diálogos útiles y las intrigas bien atadas»,¹⁶⁰ pero también es la consecuencia de la búsqueda moderna latinoamericana de un teatro anclado

¹⁶⁰ Patrice Pavis: ob. cit., pp. 41-42.

en sólidas bases nacionalistas que explique de modo legítimo y honesto la compleja realidad histórica, política y cultural de América. El títere le era esencial para ello. A *Manita en el suelo* pudiera aplicársele la paradoja mencionada por Armando Morales: «refleja mejor la realidad, alejándose de ella».¹⁶¹

La imbricación del títere con una obra en la tendencia del llamado afrocubanismo tiene otra connotación. El afrocubanismo significaba para Carpentier una cultura de resistencia frente a cierto fenómeno que se va dando en la literatura cubana de inicios del siglo xx. Al respecto Leonardo Padura Fuentes escribe:

el joven escritor rompe lanzas por un afrocubanismo que era, para él, una cultura de resistencia y una vía –atractiva, además, por su carga mítica y mágica– para escapar del sociologismo positivista en que andaba empantanada la literatura cubana (la de autores tan importantes como Miguel de Carrión o Carlos Loveira), a la vez que un viaje a los orígenes, a lo autóctono, a través de una cultura esencialmente mestiza y popular.¹⁶²

El afrocubanismo le permite a Carpentier mirar la realidad cubana desde otros ángulos. Mirar al Otro –el negro– es mirarse a sí mismo y observar la realidad que los enmarca con una mayor complejidad. Consciente o inconscientemente esta mirada estética que configura una mirada política va a aparecer en su penúltima novela *La consagración de la primavera*. Al tiempo en que Enrique, uno de los protagonistas, se hastía de las pinturas de su tía se va

¹⁶¹ Armando Morales: ob. cit., p. 13.

¹⁶² Leonardo Padura Fuentes: ob. cit., p. 28.

formando una conciencia política; es entonces que «cruza al otro lado», es decir a la Universidad y al mundo político generado por ella. Aquí, parecido a su propia vida, el despertar estético coincide con el despertar político.

Algo se iba moviendo en mí. Las gentes que vivían en los cuadros de mi tía se me hacían cada día más ajenas; nada tenían que ver conmigo; eran intrusos metidos en mi casa. Me molestaban sus miradas suficientes y colonizadoras...¹⁶³

La ópera: un ejercicio paródico

Tres son las líneas que se aúnan en *Manita en el suelo* y que conforman el rostro paródico de la obra: la gran ópera barroca, la *opera buffa* y nuestro teatro bufo. En carta a Caturla,¹⁶⁴ Carpentier menciona un término clave en el campo de sentido de la obra *Manita en el suelo*: la parodia. Alejo Carpentier concibe la parodia en *Manita en el suelo* mediante el empleo de contrastes. Elementos ñáñigos, modo pentatónico, elementos guajiros y criollos, movimiento continuo, utilización de entradas fugadas, imitaciones, cánones y la parte final, el texto parodiado: el estilo de la gran ópera barroca. Carpentier concibe su texto de manera tal que la caracterización de los personajes y la estructuración de la fábula justificaran el paso de Caturla por géneros

¹⁶³ Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008, p. 46.

¹⁶⁴ Carta de Alejo Carpentier a Alejandro García Caturla, fechada en París, el 16 de agosto de 1931, en *Caturla el músico, el hombre*, ed. cit., 2007.

tomados como «materiales básicos»¹⁶⁵ o como «piezas de género».¹⁶⁶

Mediante la parodia, *Manita en el suelo* se transforma en un espacio de convergencia en el que se dan dos líneas tradicionales del género: la ópera barroca y la *opera buffa*, cohesionadas ambas, transgredidas y subvertidas por los códigos tradicionales del teatro bufo cubano. No obstante, la parodia está precisamente en que el derrocamiento no significa una total negación. La ópera de Carpentier y de Caturla cumple a cabalidad la máxima de Linda Hutcheon: «como forma de representación irónica, la parodia está doblemente codificada en términos políticos: legitima y subvierte a la vez lo que ella parodia».¹⁶⁷

Manita en el suelo no prescinde de los rasgos de la historia y desarrollo de la ópera tradicional sino que busca poner al revés los cánones de esa tradición mediante el contacto con el teatro bufo cubano. Esta subversión funciona porque el teatro bufo cubano posee «mecanismos desacralizadores»:¹⁶⁸ la parodia, la ironía, el juego.

Manita en el suelo pretende insertarse en la tradición partiendo de los elementos que tiene en común con cada uno de estos géneros. En principio, con la ópera barroca.

¹⁶⁵ Hilario González: nota de la contracubierta del disco de Alejandro García Caturla: *Manita en el suelo*, EGREM, LD-4209.

¹⁶⁶ José Ardévol: «Entrevista», ed. cit., p.109.

¹⁶⁷ Linda Hutcheon: «La política de la parodia postmoderna», trad. del inglés de Desiderio Navarro, en *Criterios*, edición especial homenaje a Bajtín, La Habana, julio de 1993, pp. 187-203. Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios, p. 8.

¹⁶⁸ Raquel Carrió: «Dramaturgia y vanguardia: otras reflexiones», ed. cit., p. 4.

Uno de los códigos que Carpentier toma de la mencionada ópera es la caracterización de su personaje protagónico. Al igual que las óperas italianas del siglo xvii, *Manita en el suelo* busca la representación de héroes de la mitología. Pero estos héroes ni son blancos, ni salvadores. El héroe de *Manita en el suelo* es negro, marginado, marginal y pendenciero. Este es el primer rasgo paródico. Sin tener plena conciencia Carpentier va a anticipar un fenómeno que solo se va a desarrollar en el teatro cubano muchas décadas después: la relación entre heroicidad trágica y marginalidad. Puede decirse que aún con todos los elementos de farsa y comedia que caracterizan al personaje protagónico de la ópera, Manita con su mundo religioso, su guapería, su particular visión del honor, es el antecedente de esos otros seres mitad héroes, mitad antihéroes nombrados María Antonia y Andoba; habitantes de un mundo regido por otras leyes, por otros códigos, seres alejados de cualquier *areté*, pero cuyas acciones siguen igualmente revestidas de un sentido trágico.

Existe un segundo signo que relaciona a *Manita en el suelo* con la ópera barroca: la *deus ex machina*. La «bajada del dios por máquina» era una de las convenciones de este estilo de ópera francesa. La recurrencia a esta convención escénica-dramática encarnaba el ideal de la búsqueda de lo maravilloso (*merveilleux*), búsqueda esencial de la ópera francesa del siglo xvii. Similar a las intervenciones divinas presentes en la obra de Eurípides, la *deus ex machina* es un *tour de force*, justificada más como elemento espectacular-musical que como elemento dramático debido a que altera una de las reglas básicas del teatro clásico –la verosimilitud.

Producto de la *deus ex machina*, la resolución del conflicto no surge de la propia acción de los personajes, o de la organicidad en la estructuración de la fábula, sino de un

fenómeno externo a la acción dramática. En realidad esta violación de la verosimilitud no llega a ser un fenómeno de trascendencia en la ópera debido a que esta –género híbrido formado por dos lenguajes: música y palabra– es ya de por sí una ruptura *per se* con la misma noción de verosimilitud. Si Jean Cocteau combatía cualquier noción de realismo escénico por parecerle imposible que el teatro debido a su naturaleza pudiera crear una ilusión de realidad, la ópera, dentro de las artes escénicas, parece confirmar las teorías del poeta. Y ello se debe a que la ópera es el género más imposibilitado para llevar a cabo el intento por lograr un realismo o naturalismo fiel o fotográfico. Su principal convención –los parlamentos cantados– chocan contra la fidelidad de los actos comunicativos humanos. Al decir de Pascual Rodríguez: «no contienen interés para un trabajo que aspira a recrear la vida y las acciones de la humanidad de modo eminentemente mimético».¹⁶⁹ Ello explica una de las causas del porqué la vanguardia teatral –Appia, Craig, Tairov, Meyerhold, Brecht– acude a la ópera en ese intento por «reteatralizar» el teatro y que desembocó en la creación de la partitura escénica y consolidó la figura del director. Por todo lo anterior debe entenderse que la utilización de la *deus ex machina* es la menor de todas las afrentas que contra la verosimilitud acomete la ópera.

Decía que el uso de la *deus ex machina* en *Manita*... era una referencia directa a la ópera barroca. Aun cuando no es reconocido por el mismo autor ni por las escasas aproximaciones a la obra, existen dos modos en que Carpentier

¹⁶⁹ Roberto Pascual Rodríguez: «Aproximación a la cuestión de la semanticidad del signo musical en el teatro contemporáneo», en *Revista de Filología Románica*, vol. 23, Universidad Complutense, Madrid, 2006. Consultado en versión digital tomada del Centro Teórico-Cultural Criterios.

emplea «la bajada del dios por máquina». El primer modo es espectacular y dramático a la vez, similar a su utilización en el antiguo teatro griego. En la cuarta escena, luego de haber devorado al Gallo Motoriongo y ser maldecidos por Manita, los Tres Juanes bogan por el mar en medio de una tempestad que amenaza con hundir su bote y así quedar ahogados; aparece la Virgen de la Caridad y les ofrece protección. El empleo de la *deus ex machina* en este momento de la obra más que por una necesidad dramática es un producto del intento de Carpentier por citar una convención escénica de la ópera barroca y por crear un texto en el que luego Caturla se inspirará para componer el aria mejor lograda de la obra, canción interpretada en la grabación por María Eugenia Barrios.

En la antigua tragedia griega la deidad aparecía solo al final de la obra para solucionar aquellos conflictos que, motivados por los actos humanos –por su *hybris*– atentaban contra el balance del cosmos, con el orden y la proporción entre los planos divinos y humanos. La aparición de esta deidad en los finales de las obras estaba estrechamente relacionada con la evolución trágica del héroe con su *hybris*, *hamartía*, *anagnórisis*, y *pathos*. Cuando la Virgen de la Caridad hace su entrada en la obra para salvar a los Tres Juanes motiva el primer cuestionamiento a la obra. ¿Quién o quiénes protagonizan mediante su accionar o con su sola presencia física la ópera para hacer avanzar la acción dramática? ¿Manita o los Tres Juanes? Una descripción de estas dos *deus ex machina* explica lo anterior. La Virgen surge a mediados de la obra –en la cuarta escena– para resolver un momento crítico en el que se encuentran los Tres Juanes: están a punto de perecer en el mar. Pero en realidad estos no protagonizan la acción dramática –ni el título de la obra, ni el rol que ocupan en ella parecen decir lo contrario– sino que son el desencadenante de las acciones

de Manita. El ñáñigo cumple el proceso del héroe trágico descrito líneas atrás. La ira es su *hybris*, por ello apuñala a la Luna cuando la Virgen salva a los Tres Juanes. Esta *hybris* desencadena el resto de los sucesos y su *pathos*: en la quinta escena está a punto de ser mandado a la cárcel y matado por los guardias. La verdadera *deus ex machina* en su verdadera funcionalidad dramática surge en la última escena, en el clímax de la obra, cuando Manita es condenado a la cárcel para morir «como Bacú, a palanca y collar». Así aparece la *deus ex machina*, cuando la acción dramática está detenida y solo un fenómeno externo, mágico o religioso puede contribuir a dar una solución a los conflictos de los personajes. En la *deus ex machina* de la tragedia griega se aunaban convención escénica y convención dramática. Recordemos la acepción que da Patrice Pavis en su diccionario: «noción dramatúrgica que provoca el final de la obra gracias a la aparición de un personaje inesperado». ¹⁷⁰ En *Manita en el suelo* habría que variar el final de la frase de Pavis: en lugar de la «aparición de un personaje inesperado», «la aparición inesperada de un personaje». Así surge el Chino de la Charada que con una adivinanza hace emerger a la Luna, que asciende al cielo. El juego escénico de la Luna, que aparece descendiendo en el escenario de la cuarta escena, y su elevación en la quinta, confirma su rol de *deus ex machina* además del de estar revestida de un poder sagrado, que dota al universo de orden.

Debe tenerse en cuenta que estamos hablando de una comedia en la que parecen totalmente justificados los «mecanismos de exageración, de contraste, de sorpresa». ¹⁷¹ Si

¹⁷⁰ Patrice Pavis: ob. cit., p. 125.

¹⁷¹ *Ibíd.*, p. 72.

hablamos de comedia, claro está que nos referimos a una imitación de hombres de cualidad moral inferior, en términos de Aristóteles: «una imitación de los hombres peor de lo que son».¹⁷² El héroe cómico encarna un vicio, una mácula de la que se burla la sociedad y que él debe purgar. Al final de la obra el héroe Manita debe reintegrarse al orden exigido por la sociedad, a «la norma social dominante».¹⁷³ Aquí vemos que el espacio del retablo se ha convertido en una heterotopía destinada a disciplinar el comportamiento irreverente, la conducta desviada de Manita. Por eso la burla y el escarnio que sufre Manita al final de la obra cuando el Chino de la Charada hace aparecer una nueva Luna y Papá Montero «desmonta» el mito: ¡Puñalá de ñáñigo nunca mató Luna...!

El *tutti* final de los personajes alabando a los Tres Juanes y al globo de la Luna confirma el protagonismo de los primeros en detrimento de Manita, pero la versión del libreto que se halla en el Museo Nacional de la Música, que acompaña a las partituras de la obra, tiene una ligera variación que cambia todo el sentido. Luego de los versos finales del *tutti*, Manita termina diciendo:

¡Y mientras el mundo sea mundo, vivan los ñáñigos de Regla!

El parlamento vuelve a confirmar que Manita es el principal «actor» de la obra. Todo ello, el empleo de dos modos diversos de *deus ex machina* y la doble heroicidad trágica, está motivado por el sentido de la hibridez de *Manita*... patente no solo en la inserción de códigos de varios sistemas

¹⁷² Aristóteles: *La Poética*, consultado en versión digital, p. 12.

¹⁷³ Patrice Pavis: ob. cit., p. 73.

de representación, sino también en la convergencia de características que aúnan diversos géneros dramáticos. En *Manita*... aparecen características de la tragedia y de la comedia, en principio porque la segunda, la comedia, «es el doble y el antídoto del mecanismo trágico».¹⁷⁴ Los rasgos trágicos se hallan en los siguientes sucesos dramáticos: en la muerte del Gallo Motoriongo –un elemento sagrado que incide en el orden del universo– a manos de los Tres Juanes; en la ira de Manita, ya que su *hybris* desmedida causada por la «dignidad ofendida» (Mañach) lo lleva a maldecir a los Juanes y a apuñalar a la Luna. El elemento de comicidad surge en la propia caracterización de Manita, quien encarna a la vez rasgos trágicos y cómicos. Sus rasgos cómicos son sus vicios: la furia, la soberbia, la guapería y el machismo.

La presencia de elementos trágicos y cómicos en la escritura dramática de *Manita en el suelo* conlleva al segundo género aludido en uno de los paratextos de la obra: la *opera buffa*.

La *opera buffa* surge a mediados del siglo XVIII en la ciudad de Nápoles. Al inicio era un *intermezzo* ejecutado entre los actos de la ópera seria para luego convertirse en un género autónomo que reaccionaba contra la misma, la gran ópera barroca y sus argumentos de héroes salvadores y dioses airados, de arias interminables y de complejidades rítmicas y armónicas. Desde el inicio, la *opera buffa* parodió los argumentos de la ópera seria. La ópera cómica –de la que surge la *opera buffa*– apela a un uso más regular del diseño rítmico, una planificación más racional de la armonía y al uso de melodías estrechamente vinculadas a la danza. El aporte esencial de la ópera cómica desde el argumento es la inserción en el escenario de personajes provenientes de la burguesía, del pueblo, de personas con

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 72.

distintas lenguas, profesiones y ambientes. Los acontecimientos ocurren dentro de la familia. En la ópera cómica la acción también es de carácter edificante, pero las pasiones de los personajes son menos sublimes, luchan por cosas más corrientes. Se abandona la *deus ex machina* por una resolución más orgánica en el marco de las acciones de cada personaje. Esta resolución lleva a una de las convenciones de la ópera cómica: la presencia en la escena final del último acto de todos los personajes; algo que se ha dado en llamar final concertado (o concertante) con sorpresas dramáticas. *Manita en el suelo* respeta este final concertado, al final de la última escena aparecen los personajes principales: Manita, el Chino de la Charada, El Capitán General de España y Papá Montero.

La escritura de Carpentier respeta una de las convenciones de la *opera buffa*: la inserción de los personajes de bajos fondos. Para ello recurre a la tradición escénica por excelencia de finales del siglo XIX: el teatro bufo cubano. La recurrencia de dicha tradición escénica cubana se da en el carácter popular de los personajes, del argumento y los modelos que asume la obra. Los protagonistas –Papá Montero, Candita La Loca, María La O– forman parte de un imaginario popular, periférico, un submundo de hampa, de guapetones con navajas y mulatas licenciosas, en fin: «una mitología de arrabal».¹⁷⁵ Carpentier escribe al respecto:

Ya se hablaba de los personajes que, medio siglo más tarde, reaparecerían en la poesía afrocubana. La negra María Belén, sin rival bailadora de danzas y de minué; perico trebejo, el negro bembón «que saltaba como una rana»; Adela, «azúcar quita dolores»; las rumberas que

¹⁷⁵ Alejo Carpentier: *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 233.

con el tumba-tumba de la rumba tumberán; los ñáñigos, que guardan «sacos, cañas y gallos en el cuarto fambá»; la mulata Juana Chambicú; la mulata María de la O; Candela, «negrito de rompe y raja, que con el cuchillo vuela y corta con la navaja».¹⁷⁶

Manita en el suelo sigue la tradición del teatro bufo cubano en la medida en que retoma y propone un espacio de crítica social y artística. En su imprescindible estudio *La selva oscura. De los bufos a la Neocolonia*, Rine Leal señala una serie de características del teatro bufo que son desarrolladas luego, en otro contexto, por *Manita en el suelo*. De esas ideas me interesa citar la caracterización de los bufos como «críticos destructores del ambiente operático y romántico de los grandes salones».¹⁷⁷ La crítica de los bufos a este ambiente operático es esencial para situar a *Manita en el suelo* en una línea de continuidad y desarrollo en la tradición del teatro bufo cubano. Rine Leal señala:

Crearon una escena amulatada que produjo una ideología populista, literaria y guarachera en oposición a la ópera, la «cultura» y el círculo cerrado de los privilegiados.¹⁷⁸

Si bien la ópera cómica asume su derecho a representar personajes alejados de la visión noble de la sociedad, debe reconocerse que no se aleja totalmente de la representación

¹⁷⁶ *Ibidem*, pp. 233-234.

¹⁷⁷ Rine Leal: *La selva oscura. De los bufos a la Neocolonia* (historia del teatro cubano de 1868 a 1902), Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1982, p. 31.

¹⁷⁸ *Ídem*.

de altos personajes dentro de un marco social burgués, todavía distinguido. Algo que sí hace Carpentier al releer el género. El autor de *Manita*... rescata personajes de ese inframundo de hampa, guapos de cuchillos, tan afín a la ópera contemporánea, y cito su elogio a «La ópera de los truhanes»,¹⁷⁹ de Bertolt Brecht, basado en *La ópera del mendigo* de John Gay, en la que alaba el paso de los personajes «del lenguaje lírico, al lenguaje popular, del mero diálogo al canto»...¹⁸⁰ los saltos bruscos de la comedia a la tragedia, la sensiblería de canciones arrabaleras y los recuerdos de viejos melodramas.

Carpentier acude a personajes que comparten características similares a los elogiados en la ópera de Brecht y Kurt Weill. Los personajes del libreto de Carpentier fueron descritos por Rine Leal, al referirse al teatro bufo, como:

Marginados de la Historia representan la historia de los hombres sin historia, nutriéndola de un gusto, de una sensibilidad vernácula, dibujo fiel de una clase desposeída.¹⁸¹

Líneas atrás citaba la frase de Rine Leal relacionada con el rechazo y la parodia que hacía el teatro bufo a la ópera y a la cultura representada por ella. Esta crítica es esencial en la significación de *Manita en el suelo* desde el texto literario de Carpentier y la música de Caturla. Todo lo escrito en los párrafos posteriores explicará las causas de dicha crítica.

¹⁷⁹ Alejo Carpentier: «La ópera de los truhanes», en *Carteles*. Desde París, 14 de diciembre de 1930.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 66.

¹⁸¹ Rine Leal: *ob. cit.*, p. 32.

El género operático está ligado a la evolución y consolidación de clases sociales altas o medianamente altas. Entonces es sumamente irónico que en medio de un proceso donde se debatía un proyecto de cultura e identidad nacional Carpentier y Caturla seleccionaran tal género para discutir estas ideas. Pero la ironía es mucho mayor –de ahí lo paródico del gesto– si se piensa para quiénes estaba destinada la obra. Recordemos lo que el 30 de marzo de 1932 le escribe Carpentier –desde París– a Alejandro García Caturla:

porque *Manita* debe ser una suerte de partida de un teatro folclórico cubano –jamás se ha intentado labor análoga–, y para ello solo deben ponerse en juego elementos auténticos, dotados de poesía popular verdadera [...] Bárbaros, rudimentarios [...] y sin embargo conmovedores. Mucha percalina, papelitos de colores y cintas. Los ojos como dos alfileritos de cabeza reluciente. En resumen: el teatro de títeres que soñaría un negro.¹⁸²

Este afán nacionalista –el estudio y la legitimación del legado afrocubano– toma entonces como modelo un género europeo en un ejercicio de genial y fino cinismo, en un mero placer de «permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la “rueda”) del frente y el revés».¹⁸³

¹⁸² Carta de Alejo Carpentier a Alejandro García Caturla, ed. cit., p. 246.

¹⁸³ Mijaíl Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, Madrid, 2003. Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios, p. 16.

Conscientemente o no, *Manita en el suelo* se hace eco de intensas discusiones en las que se debate la identidad nacional cubana. En primer lugar porque con su libreto Carpentier revisa y de cierto modo da respuesta a una coyuntura social, cultural y principalmente musical: la influencia de la ópera romántica italiana en la cultura musical cubana del siglo xix. En su libro *La música en Cuba*, Carpentier señala los problemas que causó este estilo de ópera para la música cubana, cuyo influjo catalogó de «tiránico imperio». Significó en principio una regresión en el gusto musical del criollo, que desde el siglo xviii ya oía e interpretaba a los compositores Hayden, Mozart, Beethoven y que en el siglo xix, ante el deslumbramiento de la ópera, cada uno de ellos va a representar una dificultad.

La ópera romántica italiana, con sus concesiones al «sentimiento», sus oportunidades de lucimiento para el aficionado de voz extensa, su implícita indulgencia para ejecuciones a *peu prés* correctas, invadió también los programas de la Sociedad Filarmónica de Matanzas¹⁸⁴

Pero más que al siglo xix la influencia de la ópera italiana alcanzó las primeras décadas del siglo xx. Según Carpentier el hábito de la ópera se hizo funesto hacia los años 1922 y 1923 en que se fundaron las primeras orquestas sinfónicas cubanas. Debido a tal hábito «muy pocas personas se sintieron con ánimo para secundar su esfuerzo»¹⁸⁵ y todo porque en los programas de los conciertos se hallaban

¹⁸⁴ Alejo Carpentier: *La música en Cuba*, Editorial Pueblo y Educación, p. 153.

¹⁸⁵ Alejo Carpentier: «Panorama de la música en Cuba. La música contemporánea», en *Ese músico que llevo dentro*, t. III, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, p. 275.

los compositores Dvorak, Mendelssohn; compositores desconocidos para la mayoría de un público que solo estaba enterado de los nombres de «Verdi, Donizetti, Bellini, Massenet, Leoncavallo, Mascagni y Puccini».¹⁸⁶

La constante crítica hecha por Carpentier a la ópera italiana y en especial al verismo requiere un análisis porque su cuestionamiento a ese movimiento estuvo marcado por el «prejuicio antioperático de la vanguardia». Numerosas crónicas del autor de *Concierto barroco* dan cuenta de su rechazo al verismo italiano encarnado en las figuras de Mascagni, Leoncavallo y Puccini. Para Carpentier, el verismo era un género impuro, repleto de «ornamentos novelescos». Así la describió en el año 1929, al hablar de Mascagni, autor de *Cavallería rusticana*:

Y la nueva partitura del autor de *Cavallería* contaba con todos los elementos aptos, al parecer, para conquistar seguramente las ovaciones del gran público: teatralidad, estrépito, efectos ruidosos, sentimentalismos. ¡La ópera verista por antonomasia!¹⁸⁷

De peor modo se expresa Caturla acerca de los autores del verismo:

y mientras Puccini y Leoncavallo desmoralizaban la ópera con su verismo y realismo de ocasión, música barata¹⁸⁸

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 275.

¹⁸⁷ Alejo Carpentier: «Una mala aventura de Lázaro y del autor de *Cavallería Rusticana*», en *Ese músico que llevo dentro*, tom. II, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980. Tomado de *Carteles*, La Habana, 20 de enero de 1929.

¹⁸⁸ Alejandro García Caturla: «Horizonte actual de la música (moderna y de vanguardia): tonalidad, atonalidad, bitonalidad,

Lo cierto es que Carpentier –como Caturla– no supo reconocer los valores que entrañó el verismo para la ópera. En primer lugar significó el alejamiento del belcantismo al que había sucumbido el género durante decenios, la búsqueda de una expresividad dramática en detrimento de la pureza estilística. El verismo es el resultado de la saturación ante la ópera romántica, por tanto era una contracción de la misma, «la ópera verista por antonomasia» –*Cavallería rusticana*– tenía solo un acto, como lo va a tener luego *Manita en el suelo*, deudora de esa contracción de la ópera en la que los sucesos dramáticos se dotan de mayor agilidad llegando en ocasiones al atropello. Al verismo italiano se le debe el acceso a la escena de personajes comunes con angustias y problemas cotidianos. Desde el punto de vista musical el verismo es significativo por las aportaciones que hace la música sinfónica del siglo XIX a la tradición vocal italiana y porque las necesidades dramáticas se imponen al entramado musical.

Aun cuando no existen crónicas de Carpentier que reflejen el pensamiento posterior a las décadas 1920-1940 en relación con los autores Leoncavallo y Mascagni, sí aparecen algunas que le reconocen a Puccini su dimensión musical y escénica y explican el rechazo general –¿su propio rechazo y el de Caturla?– hacia la figura de este genial compositor:

Puccini en efecto representaba el teatro lírico italiano –muy particularmente el de la tendencia verista– en época en que los primeros compositores de su patria

politonalidad», conferencia ofrecida en Remedios, 1929, en María Antonieta Henríquez: *Alejandro García Caturla*, Ediciones Museo de la Música, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006, p. 198.

reaccionaban contra las rutinas de la ópera tradicional. Se volvía, en todas partes, al cultivo de los grandes géneros sinfónicos, mientras Puccini permanecía fiel a la escena. La generación surgida entre 1910 y 1920, por otra parte, se entregaba a búsquedas sonoras totalmente opuestas al temperamento de quien había mostrado su máxima estatura en la creación dramática.¹⁸⁹

Líneas atrás señalaba que el rechazo de Carpentier hacia el verismo italiano estaba motivado quizás por el «prejuicio antioperático de la vanguardia», y entrecomillaba la frase. En tres artículos Carpentier ha hablado de este prejuicio y los daños que causó al género. La primera causa del rechazo hacia la ópera durante las dos primeras décadas del siglo xx, es decir, en plena ebullición de lo que el mismo Carpentier ha dado en llamar «vanguardismo», se debe a un «reaccionar contra un cierto sentido romántico».¹⁹⁰ Carpentier ha argumentado que si se quería militar en alguna variante o tendencia de este vanguardismo había que abrazar ciertas ideas, criterios políticos, estéticos, artísticos. Entre esas posturas que se debía acatar estaba el renegar de la ópera. Carpentier explica que la causa del rechazo de la vanguardia hacia la ópera estaba en que el género llegó a ser el signo por excelencia del romanticismo:

El siglo xix fue el siglo de la ópera y del drama lírico, y, en general, del máximo florecimiento de todos los géneros del teatro musical. Por lo mismo, al reaccionar contra

¹⁸⁹ Alejo Carpentier: «El centenario de Puccini», en *Letra y solfa. Música (1956-1959)*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008, p. 301.

¹⁹⁰ Alejo Carpentier: *Ese músico que llevo dentro*, t. III, ed. cit., p. 71.

un cierto espíritu romántico, los compositores surgidos después de 1910 proclamaron la necesidad de regresar a las grandes formas de la música tratando de enfocar los problemas de la creación con espíritu clásico.¹⁹¹

La cita anterior motiva una polémica con Carpentier. La teoría y la estética han demostrado desde hace mucho que leer la historia del arte –en este caso la música– como la negación que hace un estilo de su predecesor no es solo incorrecto sino hasta ingenuo. Desde los estudios musicales, el importante musicólogo Adolfo Salazar ha señalado como «desde hace tiempo se ha renunciado a poner puertas al campo de la historia cuando señalaba perentoriamente el comienzo y el fin de sus épocas más significativas con un año capital».¹⁹² Definir dónde termina el romanticismo y dónde comienza el siglo xx –algunos defienden no sin razón que tiene como marco dos fechas: el año 1908 en que Schönberg produce sus primeras obras atonales¹⁹³ en plena «emancipación de la disonancia» y el año 1918 en que culmina la Primera Guerra Mundial– puede ser tareas de obcecados. En ocasiones una misma figura parece ser el tránsito de un período y otro. Tal es el caso de Richard Strauss, cuyas obras de un «sinfonismo poemático» –la *Sinfonía doméstica* (1903) y la *Sinfonía alpina* (1915)– conservan rasgos románticos, incluso clásicos –en su apego a las formas– aun cuando están ancladas en búsquedas totalmente contemporáneas como «el uso impactante de la

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 7.

¹⁹² Adolfo Salazar: *La música como proceso histórico de su invención*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1987, p. 305.

¹⁹³ Dos de sus obras más importantes de esta tendencia son: *Cinco piezas orquestales* (1909) y el monodrama *Erwartung* de 1909.

disonancia para transmitir estados psicológicos extremos». ¹⁹⁴ Su teatro, aunque pertenece al siglo xx, continúa las búsquedas de su sinfonismo poemático al que cataloga Salazar de postwagneriano y postberlioziano.

El autor citado argumenta la permanencia del romanticismo en el siglo xx, al citar las siguientes características: el romanticismo conservador de Strauss; el romanticismo teñido por las esencias de Debussy; un romanticismo que renueva sus formas y sus maneras de expresión: el de Schönberg. El romanticismo se evidencia también en Ravel, el artista francés de transición, en «el aire de vals romántico» de *La Valse* (1920). Aparece en ese expresionismo alemán –la recreación del impresionismo francés al que ahora van a llamar «impresionismo subconsciente»– en el que la búsqueda de «vaguedades incoercibles de la subconsciencia» remite obligatoriamente a Tieck, Wackenroder, precedido incluso por el ciclo de *lieder Adelaide*, de Matthisson y Beethoven.

En el artículo titulado «Fiebres de primavera» Carpentier explica ese extraño vínculo, esa continuación del romanticismo en las prácticas de las vanguardias:

Nuestro mayor enemigo era el romanticismo, porque era lo inmediato, lo que traíamos todavía pegado a la espalda, sin observar que nuestra actitud, en todo, era esencialmente romántica –salvo en lo de la tristeza. ¹⁹⁵

Carpentier reconoce que toda aquella invención de un orden nuevo, de una estética de la asepsia, del lirismo de

¹⁹⁴ Alison Latham: *Diccionario enciclopédico de la música*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2008, p. 1459.

¹⁹⁵ Alejo Carpentier: «Fiebres de primavera», *Ese músico que llevo dentro*, t. III, ed. cit., p. 133.

la velocidad responde al rechazo de la presencia de óperas y sinfonías románticas en los conciertos.

Si he mencionado todo lo anterior es para cuestionar un poco ese *slogan* del actual período que niega el anterior. No creo que la vanguardia haya rechazado tan tajantemente a la ópera, sino que los músicos de esas dos primeras décadas, conscientes de la revolución en el campo del lenguaje musical, buscaron un nuevo tipo de ópera. Es así que algunos compositores se interesan por argumentos que justifiquen sus investigaciones en el lenguaje musical: temas exóticos o fantásticos relacionados con un entramado musical altamente adornado que ofrece razones dramáticas a una orquestación colmada de estallidos rítmicos –el caso de Puccini, Mascagni, Korsakov–, «un tipo de drama en que el empeño por la resolución es una condición permanente»¹⁹⁶ –*La espera* de Schönberg–, o la creación de una ópera de incertidumbre como el *Pelléas et Mélisande* de Debussy, partiendo de la indecisión con respecto a la armonía tonal; pero principalmente de «la ecuación expresionista entre la disonancia y las intensidades de la emoción experimentada en la vida consciente»¹⁹⁷ que anima las obras de Richard Strauss: *Salomé* (1905) y *Elektra* (1907).

Uno de los casos más notorios en la estrecha imbricación entre lenguaje musical y lenguaje dramático hay que buscarlo en el *Wozzeck* de Alban Berg, discípulo de Schönberg. La violencia, alienación y fragmentación de los personajes inmersos en una situación irracional son plenamente justificadas en la música de Alban Berg, con cambios bruscos

¹⁹⁶ Paul Griffith: «El siglo xx: hasta 1945», en Roger Parker (comp.): *Historia ilustrada de la ópera*, Ediciones Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México D. F., 1998, p. 280.

¹⁹⁷ *Ibidem.*, p. 288.

de tonalidad, distancias interválicas, textura y timbres, así como el empleo de las «formas históricas», todo remite a la situación del personaje: la rapsodia, al carácter incoherente y alienado de Wozzeck; la *passacaglia*, a la incomunicación entre el Doctor y Wozzeck y a la idea fija atribuida a este último.

Pudieran mencionarse otros tantos ejemplos que demuestran el interés de la vanguardia tanto plástica como musical por el género de la ópera y la búsqueda por resolver una discusión presente desde los tiempos de la *Camera* de Bardi: la estrecha imbricación entre el drama y la música.

En su artículo *El renacimiento de la ópera* Carpentier recuerda a lo que se sometía aquel vanguardista admirador de la ópera:

Y, puestos en cátedra de analistas, nos recordaban, los defensores del arte nuevo, los aparentes ridículos de ciertos desenlaces operáticos, lo disparatado de sus acciones dramáticas, los absurdos, inverosímiles enredos de «Lucia de Lamermore», de «La fuerza del destino», cuando no se hacían chistes a costa de «melodismo» dulzón de Massenet, la «sensiblería» de Puccini, la grandilocuencia de Verdi, el *pathos* wagneriano.¹⁹⁸

Carpentier narra cómo los defensores del arte nuevo —¿no sería Carpentier uno de ellos?— decían que todo aquello era viejo, *demodé*, «olía a alcanfor de vestuario apolillado». En dicho trabajo Carpentier reconoce los méritos del artista del verismo Puccini, cuya música encierra un «potencial de

¹⁹⁸ Alejo Carpentier: «Aproximaciones a Carpentier. Textos inéditos. El renacimiento de la ópera», en *Revolución y cultura*, nos. 98-99, La Habana, octubre-noviembre de 1980, p. 17.

innovación –a tiempo vislumbrado por compositores tan avanzados como Schönberg, Edgard Varèse y Heitor Villa-Lobos». ¹⁹⁹

Publicado en *Letra y Solfa*, el trabajo titulado «El prejuicio antioperístico» ofrece los verdaderos motivos de esta posición antioperística:

Pero, en los días del «vanguardismo», la posición antioperística tenía justificaciones –sobre todo en América Latina [...] se reaccionaba contra cierta ópera italiana, constantemente representada en nuestros escenarios, porque su éxito, su prestigio de cosa «sublime», su aceptación inconsiderada por parte del público cerraban el camino a otras manifestaciones musicales, más puras, más austeras, que eran, en aquel momento, exponentes capitales de las ideas nuevas–. Se reaccionaba contra el repertorio lírico del siglo XIX por defender a Debussy, a Ravel, a Hindemith, considerados entonces, por los espíritus conservadores, como innovadores desafortunados y excéntricos. ²⁰⁰

Aquí están presentes las verdaderas causas del rechazo de la vanguardia –rechazo que de un modo u otro comparten tanto Carpentier como Caturla– no hacia la ópera en general, sino hacia esa ópera italiana que según Alejo Carpentier impedía apreciar en su verdadera dimensión las obras de un Debussy, un Ravel y Hindemith. Lo no escrito por Carpentier en su trabajo es que esos compositores catalogados por espíritus moderados de «innovadores, desafortunados y

¹⁹⁹ Ídem.

²⁰⁰ Alejo Carpentier: «El prejuicio antioperístico», *Ese músico que llevo dentro*, t. III, ed. cit., p. 244.

excéntricos» también acudieron a la ópera en aras de la renovación del lenguaje musical. Debussy es el autor de *Pelléas y Mélisande*, esa obra que según el mismo Caturla «marca la línea divisoria entre “música antigua” y la llamada “música moderna” actual, vanguardista»;²⁰¹ Ravel es el autor de *El niño y los sortilegios* y Hindemith de la trilogía de óperas en un acto, violentas y expresionistas, *Asesino*, *esperanza de mujeres*, *Nueces* y *Sancta Susanna*.

Llegado a este punto del análisis resulta obvio que los criterios de Carpentier en relación con la ópera parten fundamentalmente de su ubicación en el contexto de la vanguardia y de su actitud ante ella, porque Carpentier es ante todo un hombre de la vanguardia, marcado por los logros y también por los excesos de ella. Su artículo «Fiebres de primavera» es un testimonio fidedigno de su experiencia vanguardista.

Época dinámica, juvenil, alegre, que aparece hoy ante nuestros ojos, vista de lejos, como un romanticismo que hubiera llevado hacia el amor al escándalo la pasión por lo nuevo, lo inédito, la aventura del espíritu [...] Época fabulosa, ciertamente. Pero época en que éramos todos de una ignorancia increíble. Teníamos razón en todo lo que afirmábamos –y el tiempo se encargó de reiterar esa verdad–, pero estábamos equivocados en cuanto negábamos.²⁰²

²⁰¹ Alejandro García Caturla: «Diferencia entre la escuela antigua y la escuela actual», conferencia ofrecida en Remedios, jueves 1 de abril de 1926, en María Antonieta Henríquez: ob. cit., p. 185.

²⁰² Alejo Carpentier: «Fiebres de primavera», *Ese músico que llevo dentro*, t. III, ed. cit., p. 133.

Con la presencia de la ópera romántica italiana y en especial de la ópera verista en Cuba, queda legitimado para cierto sector de la música el hecho de que la identidad musical cubana se deriva primordialmente de la influencia directa de géneros europeos, lo cual niega los aportes del grupo étnico africano. Esta idea fue defendida por Eduardo Sánchez de Fuentes. El otro grupo, integrado en la tendencia afrocubanista, con Carpentier y Alejandro García Caturla a la cabeza, rechazó tal postura y defendió desde un plano estético y político los aportes de la cultura africana a la música cubana. Carpentier habló de la consigna enarbolada durante esos días por él y sus amigos Roldán y Caturla:

El estreno de su *Obertura* fue el origen de la discusión, que duró más de seis años, entre «guajiristas» y «afrocubanistas». Nuestro ingenuo grito de guerra era: «¡abajo la lira, viva el bongó!». La lira era la ópera, la canción, el italianismo, la languidez. El bongó era, para nosotros, símbolo de lo rítmico, lo percusivo, lo neto, lo nervioso.²⁰³

Existían razones extrartísticas para defender uno u otro plano. En su estudio de los géneros cubanos *Del canto y el tiempo* Argeliers León explica las causas de ese guajirismo de inicios del siglo xx, contrapuesto al afrocubanismo. Este movimiento guajirista dotado de un renovado sentido español que afecta sobre todo a la cancionística cubana se produce por el empeño de las clases dominantes en borrar las huellas de la vergüenza de la esclavitud

²⁰³ Alejo Carpentier: «Panorama de la música en Cuba. La música contemporánea», ob. cit., p. 278.

a que estuvo sometida Cuba por más de tres siglos. El guajirismo buscaba un prototipo ideal del cubano, «limpio» del lastre de la esclavitud.

Un conocimiento cabal de esto explica la importancia del libreto. No obstante, *Manita en el suelo* no es una réplica ingenua a los desvaríos de Eduardo Sánchez de Fuentes por situar en la formación de la música cubana a los areitos. *Manita en el suelo* utiliza algunas herramientas del surrealismo para decir que la identidad cubana no está formada solo por elementos africanos, sino también por elementos europeos; es una confluencia, un ajiaco criollo de elementos formativos heterogéneos que convergen en un mismo espacio, y en un mismo tiempo. Si bien Cuba está latente en los tambores rituales de las ceremonias ñáñigas, en el son, en las congas, lo está también en la décima guajira, en la criolla, porque es en la convergencia de elementos tan disímiles donde se encuentra la verdadera identidad de la música y la cultura cubana. En el año 1933 Caturla habló de este singular «mosaico musical»:

La escuela musical cubana surgirá, no de seguirse produciendo criollas y boleros más o menos sentimentales y llorones, porque estos hace mucho tiempo que se producen sin hacer adelantar en nada nuestro arte musical, sino el día en que los compositores, tomando los distintos ingredientes de nuestro mosaico musical, produzcan obras de síntesis, de envergadura y robustez, y entonces holgarán los adjetivos de afrocubano y criollo, para decirse con justeza MÚSICA CUBANA.²⁰⁴

²⁰⁴ Alejandro García Caturla: «Música cubana», en María Antonieta Enríquez: ob. cit., p. 183.

Debido a todo lo anterior habría que formular nuevamente la pregunta. ¿Cómo probar el carácter paródico de *Manita en el suelo*? Comparándola con aquello que en principio no es: una ópera romántica. No es una obra de gran extensión, con una historia de amor trágico, luctuoso; no posee una historia en la que uno de los personajes protagónicos está destinado a morir, con pasajes como el aria, concebidos para el lucimiento de sus actores-cantantes. *Manita en el suelo* es todo lo contrario: una obra breve, cuya acción ocurre de manera casi atropellada, sin historia de amor, protagonizada por un negro cuyo conflicto no es de carácter sentimental, sino por la pérdida de un animal sagrado, imprescindible para el ritual de su iniciación ñañiga. La ausencia de uno de los tópicos de la tradición de la ópera —la ausencia de una trama amorosa—²⁰⁵ constituye uno de los elementos en los que se refleja el respeto de Carpentier por las tradiciones afrocubanas aun cuando su conocimiento sobre ellas no fuera de total precisión. Ya en su estudio sobre los bailes y el teatro de los negros, Fernando Ortiz señaló que es, de las diversas instituciones africanas transplantadas en Cuba, el ñañiguismo la única que está exenta de todo erotismo, ausente este de las músicas, los cantos y las danzas.

²⁰⁵ Trama amorosa de la que no escapa gran parte de la ópera cubana del siglo xx y cito de ejemplos las óperas de Eduardo Sánchez de Fuentes: *Yumurí*, *Dolorosa* (1910), *Doreya* (1918), *El caminante* (1921), *Kabelia* (1942); de Mauri: *La esclava* (1921); la de Bernardo Acosta: *Teresa o El Grito de Yara* (1929); incluso una ópera que busca un lenguaje más contemporáneo: Soyán, de Jorge Berroa, también acude a la historia de amor como núcleo de su trama dramática.

En la relectura y reescritura del género de manera novedosa, en el respeto a diversas tradiciones, Carpentier y Caturla logran crear una ópera enteramente nacional²⁰⁶ entroncada con el proyecto irrealizado de Manuel Saumell²⁰⁷ y de *La esclava*²⁰⁸ del compositor José Mauri.

²⁰⁶ En su artículo «Manita en el suelo. Un reto», en *Clave*, no. 3, La Habana, 1986, pp. 36-41, la musicóloga Caridad Diez define a *Manita en el suelo* como la primera ópera nacional cubana.

²⁰⁷ En 1839 Manuel Saumell intentó componer una ópera basada en la novela *Antonelli* de José Antonio Echevarría, publicada en *La cartera cubana*. Alejo Carpentier elogió en aquel proyecto «esa voluntad de hacer cantar negros e indios; ese extremeño casado con indígena, ese ingenio del Cerro, ese juego de pelota; calles de La Habana» de un proyecto que «no tenía precedentes en todo el continente americano». Alejo Carpentier: *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, pp. 184-186.

²⁰⁸ *La esclava* es una ópera compuesta en enero de 1918 y estrenada en 1921. Creada por José Mauri Estévez con libreto de Tomás Juliá narra la historia de Matilde, hija de un rico hacendado, que al morir su padre descubre que es hija de una esclava y no ha sido reconocida legalmente por su progenitor, por lo que queda desamparada. Su enamorado la abandona y, creyéndose indigna de cualquier redención, se da muerte. La partitura fue altamente elogiada gracias a la recreación de los géneros cubanos –la habanera, la guajira, la rumba y el tema afrocubano– y porque supo asimilar y reelaborar las influencias de Wagner, Verdi y Puccini.

Capítulo tres

Procedimientos compositivos y su incidencia en la estructuración dramática de *Manita en el suelo*

*Que el teatro no se convierta en el señor de las artes.
Que el comediante no se convierta en el seductor
de los seres genuinos.
Que la música no se convierta en arte embustero.*

FRIEDRICH NIETZSCHE

Contrapunto e imitaciones. Procedimientos polifónicos

Caturla, al trabajar sobre el libreto, respeta casi con total fidelidad la escritura de Carpentier. La primera escena comienza con el recitativo de Papá Montero, una exhortación a los espectadores a que escuchen la historia de Manita en el Suelo, «ñáñigo del tiempo antiguo que desinfló la luna de una puñalá». Se descorre el telón del pequeño teatro y prosigue la escena con tres de los personajes protagónicos: Manita, el Chino de la Charada y el Capitán General de España. Para musicalizar este momento inicial de la obra, Caturla utiliza como procedimiento compositivo el contrapunto. Recordemos que esta es la escena en la que se presentan los personajes, donde cada uno de ellos afirma ser el representante de un grupo cultural o étnico. Manita representa a los negros, el Chino de la Charada a los chinos, el Capitán General de España a los blancos. La escena propuesta por Carpentier es el espacio en el que convergen tres seres racial y culturalmente diferentes. «El contrapunto es la combinación coherente de distintas líneas melódicas

en música, y la cualidad que mejor cumple el *principio estético de la unidad en la diversidad*». ²⁰⁹ Es «el arte de asociar una o varias voces o partes reales [...] con una línea melódica dada, que se denomina *cantus firmus* (canto firme)». ²¹⁰ En este procedimiento polifónico el compositor debe respetar con rigor los principios armónicos en los que está desarrollando su tema. Uno de los principios o reglas del contrapunto es la imitación, que entre sus expresiones cuenta con el canon. Dicho principio consiste en que la melodía cantada por una voz es repetida por las restantes antes de que cada una de ellas haya culminado la frase musical. Es decir, que inicialmente comienza a cantar una voz, notas o compases después sigue la segunda, que se superpone a la primera, posteriormente comienza a cantar la tercera, superponiéndose a la segunda y a la primera voz. El canon exige la imitación total de un motivo, frase o semifrase desde un sentido ya sea melódico, armónico o rítmico. Las voces que imitan la primera voz deben respetar el diseño rítmico, las distancias interválicas. Ya Carpentier le había sugerido a Caturla que utilizara algunos «trucos de escuela» para lograr el elemento burlesco y de parodia. De ellos el canon y las entradas fugadas destacan en esta primera escena. No obstante las indicaciones de Carpentier, no puede afirmarse de esta primera escena que se dé un canon estricto, debido a que no existe una imitación rigurosa de sus componentes expresivos. En *Manita en el suelo* habría que hablar de un contrapunto por imitación que toma ciertos rasgos del canon –la entrada por voces y la

²⁰⁹ Alison Latham: ob. cit., p. 371. [El subrayado es del autor.]

²¹⁰ José Sobrino: *Diccionario enciclopédico de terminología musical*, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Guadalajara, 2000, p. 116.

similitud en el ritmo de cada una de ellas— y no de un canon ortodoxo.

Tres son las secciones en las que Caturla sugiere el canon a modo de procedimiento polifónico. La primera toma los parlamentos iniciales de la obra (véase ejemplo 1).

MANITA. Los negros son míos

CAPITÁN. Los blancos son míos.

CHINO. Los chinos son míos.

MANITA. El Día de Reyes comerán los difuntos.²¹¹

Nótese que la similitud sintáctica de los tres primeros parlamentos sugiere ya desde la escritura de Carpentier una imitación mediante el «canon» o una «entrada fugada».

Por razón de seis compases Caturla elabora la secuencia. Canta primero Manita. En el último tiempo (corchea) del segundo compás canta el Capitán General —el bajo— y en el tercer compás canta el Chino de la Charada. Pero Caturla hace algo que afecta el sentido dramático de la obra y que constituye el primer síntoma de esa autonomía que la ópera le reclama a la música por encima del drama: la superposición de varias melodías con letras diferentes, afectando la legibilidad de los parlamentos, un signo antidramático por excelencia. En el tercer compás el Chino comienza a cantar para cerrar así la presentación de todos los personajes y de sus respectivos roles, pero a la estructura «artículo, sustantivo, verbo y pronombre posesivo» Caturla le superpone en la segunda semifrase del tercer compás el parlamento de Manita: «El Día de Reyes». Si Carpentier había propuesto una estructura en la que los personajes respetaran la alternancia en el diálogo, es decir: el hablar un personaje después del otro atendiendo al «orden de los

²¹¹ Alejo Carpentier: «Manita en el suelo», ed. cit., p. 244.

turnos de palabra»,²¹² Caturla transgrede esta norma haciendo converger tres líneas melódicas con letras diferentes, algo que afecta la escucha de ambos parlamentos y que provoca la violación de al menos dos máximas conversacionales: los principios de pertinencia y de manera. No obstante, dicha transgresión puede leerse desde un sentido dramático. Sabido es que uno de los recursos preferidos por el teatro es la violación de esas máximas conversacionales. La superposición de tres líneas melódicas con distintos versos y por consiguiente la ininteligibilidad que se desprende de esta superposición demuestra que esa «unidad en la diversidad» no es tan evidente. Es decir que el trabajo compositivo de Caturla dota de otras significaciones al texto de Carpentier. La música confiere un marcado individualismo a cada personaje cuya voz persigue a la del otro intentando imponérsele. Este es el sentido de «entrada fugada» al que se refería Carpentier en carta a Caturla, fechada en París el 16 de julio de 1931, señalando el carácter de persecución, de fuga, de huida y no en el sentido imitativo de las voces que especifica el término fuga.

Contrapunto al fin, es obligado que en determinado momento las líneas melódicas coincidan en algún punto, para que se dé cierta estabilidad melódica-armónica. Caturla logra esta estabilidad haciendo repetir en el quinto compás una misma melodía a Manita y al Capitán General de España. Pero el desarrollo del discurso de Manita «Los negros son míos [...] El Día de Reyes comerán los difuntos» le crea un problema técnico. ¿Qué frase ponerle al Capitán para que su línea melódica coincida con la de Manita —«comerán los difuntos»— y así dotar a la secuencia de cierta

²¹² Patrice Pavis: «Tesis para el análisis del texto dramático», trad. al español por Isabel Martín, en *Gestos*, no. 19, 2011, p. 15. Consultado en versión digital.

estabilidad o reposo? Caturla prefiere no tomar las líneas siguientes del Capitán «Y vendréis al hogar de la madre patria», lo que provocaría otra superposición entre frases distintas, y afectaría la comprensión de los textos. Además, sería injustificado ya que si antes la superposición de oraciones disímiles se hacía sobre líneas melódicas también divergentes ahora estamos hablando de una misma melodía entonada por dos personajes. Caturla encuentra una solución que confirma inconscientemente su defensa a ultranza de la autonomía musical por encima de cualquier servilismo a la dramaturgia: le hace repetir «comerán los difuntos» –verso enunciado en el libreto de Carpentier solo por Manita en el Suelo– al Capitán General de España. Si bien es cierto que logra solucionar un aspecto técnico –frase elocutiva coincide con frase musical– crea un problema de índole dramático: la incoherencia del discurso del Capitán, quien termina diciendo «Los blancos son míos comerán los difuntos», un sinsentido total. Esto demuestra que Caturla antepone las exigencias musicales a las dramáticas. Ahora bien, el resultado de la solución técnica concebida por Caturla no está divorciado de una lectura dramática. Las características de la escritura de *Manita en el suelo*, expuestas en los capítulos anteriores, relacionadas con el teatro de figuras animadas, las características de la farsa, del bufo cubano, la convergencia de los géneros tragedia y comedia y principalmente la manifiesta y declarada lucha contra el realismo admiten cualquier «absurdo» e incongruencia.

La entrada de las voces una seguida de la otra logra cierta imitación dada en la repetición de la estructura sintáctica antes mencionada y no en los elementos expresivos melodía, diseño rítmico. Lo que permite reconocer la silueta de un canon es la similitud en la entrada de las voces a

contratiempo y la entrada de cada voz con el mismo intervalo por 4ta J o su enarmónico 3ra aum. (véase ejemplo 1).

En ocasiones la imitación contrapuntística se da con mayor respeto a la tradición, incidiendo en aspectos dramáticos de la obra, para mostrar el vínculo entre los personajes. El dolor de Manita ante el asesinato de su Gallo Motoriongo en la cuarta escena se evidencia en la breve imitación que hace el primero de una frase de su Gallo. La imitación es producto del desarrollo temático de la frase del Gallo hecha por Manita en la misma tonalidad –*sol* b mayor– y con un sentido de continuación.

En la primera escena musicalizada por Caturla se hallan otras irreverencias –respecto a la escritura de Carpentier– que, soportadas por un trabajo técnico desde el punto de vista musical, inciden en el aspecto dramático de la obra. En el empeño de lograr ciertos procedimientos compositivos, Caturla no duda en manipular el texto de Carpentier, de trabajar sobre él, pero principalmente de trabajar con él. La escritura de Carpentier no es una camisa de fuerza para la labor creadora de Caturla. Este no duda en desmenuzar el texto, alterar la sintaxis, o el orden de la palabra misma, de hacer repetir el enunciado de un personaje por los restantes o crear palabras sin ningún sentido solo para conseguir la coherencia en el discurso musical. Lo vemos en el pasaje creado por Caturla con posterioridad a la frase del Capitán General «Y vendréis al hogar de la madre patria». Entre esta frase y la siguiente de Manita «Bailando, bailando...», Caturla crea un pasaje de puente de tres compases como cierre de esta primera secuencia (véase ejemplo 2). Para ello le crea a Manita una palabra –«alnogui»–, otro sinsentido, y le hace repetir al Chino de la Charada una palabra que formaba parte del enunciado anterior del Capitán: «hogar». Al hacerle repetir al Chino de la Charada un texto del Capitán, Caturla está mostrando la sumisión del Chino, un

rasgo del carácter justificado por la arrogancia del Capitán. En este sentido la música de Caturla anticipa una característica del Chino que solo va a manifestarse en el texto de Carpentier momentos después. En aras de solucionar aspectos técnicos de la composición Caturla vuelve a elaborar un recurso que habrá de transformarse en un principio dramático destinado a caracterizar a otro personaje de la obra. El recurso en cuestión surge con la intervención del Capitán General en el tercer compás de la secuencia en la que Manita canta «Bailando, bailando a coger el aguinaldo» (véase ejemplo 3). Hay que aclarar que esta intervención del Capitán no aparece en el libreto de Carpentier. Responde a la necesidad de Caturla antes mencionada. En el tercer compás de la secuencia Caturla recurre a un motivo ya utilizado y que acompañaba el primer enunciado de Manita: «Los negros son míos». (Véase primer compás del ejemplo 1). Ahora la frase textual creada por Carpentier para el Capitán –«Los blancos son míos.»– se hace acompañar por el diseño fraseológico del primer enunciado de Manita. El diseño melódico es respetado casi con total fidelidad: la línea melódica avanza mediante intervalos de 3ra aum. y 2da aum. El Capitán General interviene citando el diseño rítmico y melódico de Manita, usurpándole su rol de «actor» principal, situándose en el centro de ese espacio que supuestamente busca una «unidad en la diversidad». El Capitán General le discute a Manita el protagonismo, le roba su «modo de expresión», la forma con que inicialmente Manita había afirmado que representaba a los negros. El Capitán, con su enunciado, no deja lugar a dudas de que representa a los blancos, pero el modo en el que lo expresa –partiendo del diseño melódico y rítmico de Manita– lo transforma también en el líder de los negros. Aquí se observa que la necesidad de retomar temas del discurso musical destinados a lograr la unidad de la obra incide en la

caracterización de los personajes y en la acción dramática. Esta aparición del Capitán General es breve –solo tres compases, nueve notas–, similar a un títere de guante que asoma al retablo para defender una idea empecinada o para entrometerse en el discurso del otro.²¹³

Decía antes que tres eran las secciones en la que se simula un canon como procedimiento contrapuntístico utilizando la imitación. El segundo canon creado por Caturla es breve, similar al primero, pero aquí se da un mayor respeto a la tradición, la imitación es más exacta, al menos en el diseño rítmico y el avance melódico partiendo de 2das y

²¹³ Aunque es cierto que Caturla no fue tan prolífico dentro del teatro como otras personalidades de su época –Gonzalo Roig, Ernesto Lecuona o Jorge Anckermann– hay que aclarar que tampoco fue un neófito en materia de artes escénicas. Caturla estuvo vinculado a un suceso de suma trascendencia en La Habana teatral de la segunda década del siglo xx y que sería una de las más claras referencias en la génesis de *Manita en el suelo*. Me estoy refiriendo a la presencia en La Habana del Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca en el año 1925. De esa temporada en La Habana surge una de las mejores crónicas que sobre el teatro escribe el joven Carpentier. La relación de Caturla con el grupo italiano es la siguiente: con los Piccoli venía Renzo Massarini, director musical de la pequeña orquesta que acompañaba al grupo. Massarini traía entre las muchas piezas musicales una de su autoría llamada *Blanco y negro*, para la cual necesitaba un pianista eficaz. Caturlam que si bien no era un instrumentista excepcional era conocido por su habilidad para leer música, debido a su desempeño como acompañante musical de películas silentes, fue recomendado a Podrecca, quien al ver la habilidad del joven músico lo aceptó durante aquella temporada. Este elemento demuestra que la selección del títere no fue una elección circunstancial, ni una burda imitación a *El retablo de maese Pedro*, de Manuel de Falla, sino que tiene entre sus muchos motivos la influencia de la presencia de los Piccoli en La Habana.

3ras (véase ejemplo 4). Para lograr el procedimiento técnico Caturla tiene que alterar el texto de Carpentier, manipularlo. En aras de obtener una imitación de la frase del Capitán «¡Al barracón!» Caturla la hace repetir a Manita y el Chino de la Charada. Así vemos otra vez que un recurso musical es transformado en un signo dramático. Con la imitación de Manita y el Chino vuelve a mostrarse la arrogancia del Capitán y el temor que inspira en los personajes.

Pero no siempre la imitación contrapuntística es signo de sumisión y de discordancia. En ocasiones puede simbolizar la unión de varios personajes en un contexto y una determinada situación. Lo vemos con los Tres Juanes en la segunda escena cuando están a punto de morir de hambre. Al ver aparecer al Gallo Motoriongo creen estar ante un milagro y comienzan a rezar (véase ejemplo 5). Entonada por Juan Indio, la semifrase musical «¡San Miguel! ¡San Miguel!» es imitada con exactitud por Juan Esclavo y luego Juan Odio repite solo un motivo variando las distancias interválicas.

Nacionalismo y vanguardia.

La hibridez musical de *Manita en el suelo*

Gran número de estudios se le ha dedicado al tema del nacionalismo y la vanguardia presentes en el arte y la literatura latinoamericana de las décadas de 1920 y 1930. No pretendo extenderme en un tema del que tanto se ha escrito. Sin embargo, mencionar a Alejo Carpentier, a Carlos Enríquez y Wifredo Lam, a Amadeo Roldán, y sobre todo a Alejandro García Caturla, obliga necesariamente a hablar del tema, porque sus obras pertenecen a ese extraño estado en el que se era a la vez nacionalista y vanguardista. Hombres de una «cultura híbrida», las obras de estos artistas padecieron la crisis de estar apresados en corrientes

aparentemente divergentes. ¿Cómo se podía ser a la vez nacionalista y vanguardista si una y otra tendencia estaban en las antípodas? En el prólogo a la edición española de su novela *iÉcue-Yamba-Ó!* –novela que el propio autor se negó a reeditar durante muchísimos años– Carpentier ilustra la crisis de pertenecer a una tendencia y a otra. Carpentier calificaba de difícil ese propósito ya que el nacionalismo significaba el respeto a las tradiciones y el vanguardismo la ruptura de toda tradición. Sin quererlo, Carpentier va a señalar el gran conflicto de la cultura contemporánea de las primeras décadas del siglo xx: cómo se asume la tradición o hasta dónde la misma puede ser negada. En ese prólogo, Carpentier calificó de híbrida –forzosamente híbrida– a su primera obra, para él producto de esa ecuación entre la conciliación de contrarios: por un lado el nacionalismo y, por el otro, el vanguardismo. Creo que el término utilizado por Carpentier –forzosamente híbrida– no puede ser más oportuno ni más acertado porque connota una tensión y una disonancia, un negociar en un tercer espacio a la vez que denota que estos productos no son ni una cosa ni la otra, son exactamente eso: productos híbridos, cuya originalidad está motivada por la capacidad de formarse un cuerpo con dos líneas estéticas y pensamientos diversos, sin que deban asimilarse; y donde pueden asumir la tensión y la disonancia. El tiempo y numerosos estudios han demostrado que la ecuación entre nacionalismo y vanguardia no fue un problema, sino una característica de la que no podían escapar estos autores. No podía ser de otro modo para artistas que habían nacido con el siglo xx en un país que luego de décadas de una lucha por alcanzar su libertad del colonialismo español ven otra amenaza: la injerencia económica, política y cultural de los Estados Unidos. Forzosamente, la asunción de ideas nuevas en lo estético y en lo formal tenía que estar acompañada por búsquedas de

carácter nacionalista. Pensemos que es precisamente esta búsqueda uno de los elementos que define a la vanguardia cubana: «la pelea activa, renovadora, por una expresión nacional, auténticamente cubana pero forjada –como la nacionalidad misma– a partir de la integración de tradiciones y referentes diversos».²¹⁴

La labor compositiva de Caturla acentúa mucha de la hibridez de *Manita en el suelo*, debido a que el músico remediano encarna mejor que ningún otro en nuestro país ese empeño, trauma o «parto difícil» de conciliar el nacionalismo y el vanguardismo.

Caturla nace en una época de conflictos y búsquedas mediadas por muchas negaciones, por el peso del pasado y también del presente, por la eterna búsqueda de nuevas formas que reflejen también nuevos contenidos. Una de las mejores reflexiones en relación con la angustia de estos jóvenes compositores es la escrita por la pedagoga María Muñoz de Quevedo, directora de la revista *Musicalia*.

Los compositores de nuestros días (me refiero, naturalmente, a los verdaderos creadores, no a los buenos señores que escriben música) se debaten en una lucha interior entre dos tendencias opuestas: de una parte, la propia inspiración, los involuntarios recuerdos, el peso formidable de la tradición [...] de otra, el imperativo de la época, el ejemplo de los jóvenes maestros en la cumbre, el temor de volver atrás la cabeza.²¹⁵

²¹⁴ Raquel Carrió: «Teatro y modernidad: 30 años después», en *Tablas*, no. 3, Tablas-Alarcos, La Habana, 2000, p. 11.

²¹⁵ María Muñoz de Quevedo: «Orquesta filarmónica», en *Musicalia*, no. 3, La Habana, septiembre-octubre de 1928, p. 104.

Lo escrito por Muñoz de Quevedo define a la perfección el marco en el que se inscribe la música de Caturla y la de Roldán. La vanguardia cubana, de la que Caturla forma parte, no puede escapar del formidable peso de la tradición, es más, debe rescatarla, legitimarla tal cual es. Y cito otra vez la respuesta de Carpentier a Caturla ante las sugerencias de Quevedo de estilizar elementos de *Manita en el suelo*. A diferencia de la vanguardia europea, la vanguardia cubana y latinoamericana tenía que surgir de un punto medio que le permitiera dialogar a la vez con la tradición europea y la tradición popular, afirmando en primer lugar esta última en detrimento de la primera.

Mucho se ha escrito de los aportes de Caturla a la música cubana del período 1925-1940 en el campo de la música sinfónica. Su vida se caracterizó por la búsqueda de un mundo sonoro renovador, vital, pujante, telúrico –adjetivos que aparecen en uno y otro escrito sobre el músico– que expresara mediante los sonidos la compleja realidad de Cuba. Decir Caturla es referirse por necesidad a otro músico con el que compartía no pocas inquietudes estéticas pero también muchas diferencias en lo formal: Amadeo Roldán. Ambos fueron imprescindibles para la transformación en el campo de la música sinfónica de la segunda década del siglo xx. Dicha importancia puede resumirse citando las valoraciones de Edgardo Martín. Para el autor de *Panorama histórico de la música cubana*, Caturla y Roldán son los fundadores de un nacionalismo de música grande expresada en formas de mayor extensión y desarrollo, ballets, *suites*; son los primeros en incorporar nuevas técnicas tomadas de la música contemporáneas: la polirritmia, la politonalidad, la armonía derivada de las obras de Debussy.

Mucho de todo esto se da en la figura de Caturla unido a una vocación desacralizadora, y una iconoclasia poco vista en un artista cubano, un afán en derrumbar paredes

e instaurar otras nuevas, por edificar un mundo más legítimo, más acorde con su visión íntegra y honesta del mundo. Ya en capítulos anteriores me he referido a la visión de Alejandro García Caturla acerca del afrocubanismo y lo que significó: el camino para descubrir nuevos mundos sonoros y para legitimar y reconocer el legado de un universo discriminado que Caturla amparó y amó desde las aristas más personales. De la admiración sentida por Caturla hacia la cultura afrocubana que defendió frente a lo más conservador de su época escribió Guillén:

García Caturla sentía una atracción irresistible por lo negro. No solo lo negro temático, como el elemento de especulación artística, sino de manera profunda y personal, como estrato íntimo del espíritu [...] Era, pues, un temperamento de gran coraje, de gran independencia, que se enfrentó a las limitaciones reaccionarias de su país.²¹⁶

De la cultura negra –afrocubana es el término más correcto– Caturla aprendió con su niñera Bárbara Sánchez Peñalver, con sus huidas hacia «la Casa de los Congos, los bembés de la calle La Mar, los toques del callejón del Hacha, del poblado de Bellavista y la Sierrecita».²¹⁷

Afín a los músicos de vanguardia de inicios del siglo xx –cito a Stravinski– Caturla vio en la música del negro una vía para escapar del idealismo romántico, del academicismo, de la moral burguesa. No obstante, hay que señalar que el vínculo de Caturla con la música africana tuvo no poco de impresionismo, de melodía cazada al azar, tomada, escrita, oída de un bembé, un toque de santo, de algún plante al que

²¹⁶ Nicolás Guillén citado por María Antonieta Henríquez: ob. cit.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 33.

asistió con su amigo Carpentier, pero no de un riguroso estudio de campo como años más tarde lo haría un músico heredero de él y de Roldán: Argeliers León. La presencia del elemento africano en su música parte de muchos *clisés* y realidades supuestamente inamovibles que han sido derribadas con los años y el consecuente estudio de su obra. Voy a citar uno de estos *clisés*: la presencia de una marcada polirritmia, de una irregularidad rítmica asociada al primitivismo –otro término con el que tanto se ha relacionado a Caturla– de la música africana. Caturla defendía que la música afrocubana reunía todo cuanto necesitaba para triunfar definitivamente en el campo sinfónico, «por su cantidad de ritmo pasmosamente variado, con las más puras y originales melodías, y una completa y propia tendencia armónica».²¹⁸ El asunto tocante al ritmo y a la armonía es de esos aspectos que se han cuestionado con el paso de los años. Siguiendo con las ideas de Edgardo Martín, el compositor ha escrito que las irregularidades rítmicas poco tienen que ver con las fuentes africanas. Para el músico ese anacronismo es el fruto del intelectualismo de la música de vanguardia, de una reacción culta y culterana contra la estabilidad y los conceptos rítmicos clásicos o tradicionales. Edgardo Martín ofrece otra causa: es una «super-acción intelectual sobre los ritmos de procedencia folclórica, puestos al descubierto por un movimiento surgido dentro del propio romanticismo del siglo pasado: “el nacionalismo”».²¹⁹ En cuanto a la armonía Edgardo Martín afirma que es un elemento no-africano: en la música de este continente no existen la relación armónica;

²¹⁸ Alejandro García Caturla: «Posibilidades sinfónicas de la música afrocubana», en María Antonieta Henríquez: ob. cit., p. 178.

²¹⁹ Edgardo Martín: «Revaloración de Caturla», en *Caturla el músico, el hombre*, sel. y pról. por Radamés Giro, Ediciones Museo de la Música, 2007, p. 66.

«la organización fraseonómica del discurso musical ni las irregularidades métricas del ritmo».²²⁰

La irregularidad en la música africana se debe más a una cuestión de acentos que de manipulación sobre las figuras rítmicas en compases simples. Adolfo Salazar describe las características rítmicas de la música de Caturla del siguiente modo:

la irregularidad rítmica se encuentra dentro de la composición de la melodía estrictamente diatónica y en la superposición de distintos ritmos, o polirritmia, mientras que la sucesión o pulsación del compás es regularmente normal.²²¹

La diferencia clave consiste en que la música europea tiende a superponer distintos ritmos y a subdividir a valores mínimos las figuraciones rítmicas mientras que la música africana acentúa las sucesiones regulares de la música europea de una manera irregular.

Los elementos negros en la música de Caturla deben buscarse en rasgos melódicos o rítmicos, pero no en una cita textual, tan rechazada desde los escritos de Carpentier. Por tanto, catalogar solo de afrocubanista a la música de Caturla es un gran error. Caturla con su música pretendió y logró –*Manita*... lo demuestra– crear una obra de síntesis de todos los géneros, o al menos de los más importantes de la música popular cubana insertados en la tradición de la música de concierto. Pero estos géneros son tratados no de manera textual, sino como piezas de género (Ardévol) o como célula

²²⁰ *Ibíd.*, p. 64.

²²¹ Adolfo Salazar: «La obra musical de Alejandro García Caturla», en Radamés Giro (sel. y pról.): *Caturla el músico, el hombre*, Ediciones Museo de la Música, 2007, p. 46.

proliferante (Carpentier) que Caturla reelabora y trata a su real entender. Caturla –alertado por Carpentier– supo vislumbrar las grandes posibilidades sinfónicas de la música afrocubana, y de la música popular cubana en general.

¿qué inquietud, lozanía, originalidad y fortaleza no introducen en la orquesta moderna los bongoes, las maracas, las claves, los tambores africanos, los timbales pequeños de las orquestas típicas y los «tres», marímbulas, cencerros e instrumentos propios de las agrupaciones populares de músicos cubanos al ser tratados seria y artísticamente y aun científicamente también?²²²

Al igual que en la plástica de Carlos Enríquez, Abela o Víctor Manuel, Caturla evita el detalle costumbrista, prefiere el motivo que sugiere la esencia más que el tema descriptivo. En *Manita en el suelo* están presentes muchos géneros: el danzón, la guajira, el son, la música de celebraciones afrocubanas como el bembé, pero de manera sugerida, más que citados. Se sugiere el género mediante una figuración rítmica, un giro melódico, un diseño métrico. Recuérdesse que el concepto de síntesis es una obsesión de los artistas de vanguardia. Así escribe la Dra. Graziella Pogolotti a propósito de Víctor Manuel:

La síntesis con el consiguiente rechazo del detalle costumbrista permite una primera definición de cubanía que se traduce igualmente en el paisaje.²²³

²²² Alejandro García Caturla: «Posibilidades sinfónicas de la música popular», en María Antonieta Henríquez: ob. cit.

²²³ Graziella Pogolotti: *Oficio de leer*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, p. 15.

La investigadora Celina Manzoni en su libro *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia* dice algo muy relacionado con las ideas de la Dra. Pogolotti:

La fórmula del arte vanguardista sería la mayor cantidad de actualidad real en la menor cantidad de lenguaje.²²⁴

Así se ve en la vanguardia cubana el logro de un arte expresivo, evidentemente nacionalista, sintético, directo. Debe señalarse que la relación entre nacionalismo y vanguardia, entre ambas esferas ideoestéticas, no es solo una característica del universo creacional de los artistas latinoamericanos, sino que tiene claros antecedentes (desde otros postulados) en la cultura europea. Las llamadas «escuelas nacionales» fueron una de las consecuencias del romanticismo. Integradas por Antonin Dvůřák, Bela Bartók, Bedrich Smetana, Mijaíl Glinka, el Grupo de los Cinco,²²⁵ Felipe Pedrell, Isaac Albéniz, Manuel de Falla, entre otros, estos músicos investigaron en el material folclórico de sus países de origen; contribuyeron a la búsqueda y renovación de un nuevo lenguaje musical al investigar en los timbres y los diseños rítmicos de medios sonoros de origen popular, de danzas y canciones.

Para el filósofo y esteta de la música Enrico Fubini existe una vanguardia musical ligada a las exploraciones de Schönberg (Escuela de Viena) y su vínculo a la disolución del centro tonal, a la emancipación de la disonancia y otra vanguardia vinculada a las escuelas nacionales. La primera

²²⁴ Celina Manzoni: ob. cit., p. 129.

²²⁵ El Grupo de los Cinco estaba compuesto por Mili Balakirev, César Cui, Modest Músorgski, Nikolái Rimski-Kórsakov y Alezandr Borodín.

gira en torno a la preeminencia del elemento interválico y armónico y la segunda sobre el elemento tímbrico, una de las revoluciones del lenguaje musical de la vanguardia. La cuestión tímbrica está directamente relacionada a elementos folclóricos y populares que las escuelas nacionales tomaron para renovar el lenguaje musical del siglo xix y que va ser una constante en la música del siglo xx y vuelvo a poner de ejemplo la figura de Igor Stravinski. Uno de los elementos que une a los músicos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla con aquellos, y que los sitúan en la primera generación de compositores de la vanguardia musical cubana, es la exploración en las cuestiones tímbricas de los instrumentos de la música popular cubana y su inserción en la orquesta sinfónica. La investigación en la cuestión tímbrica de los medios sonoros y de los géneros de los que forman parte se acompañan de los procedimientos estilísticos más renovadores de su momento. Siendo así, comprobamos que en *Manita en el suelo* están presentes todos estos géneros de la música cubana con sus figuraciones: el cinquillo del danzón, la célula rítmica de la guajira, la cadencia del son; pero el uso de la politonía, de la polirritmia, de los recursos contemporáneos del lenguaje musical empleado por Caturla «extraña» al género, lo difumina, desvanece sus contornos. En ocasiones ese distanciamiento es el logro del empleo de recursos expresivos tradicionales. Pongo de ejemplo el uso del tempo que puede ser tratado de manera contrastante entre una sección y otra. Las guajiras creadas en la segunda escena, interpretadas por los tres Juanes, ejemplifican lo que acabo de decir (véase ejemplo 6). Aquí Caturla respeta la tradición, las guajiras se basan en el diseño métrico convencional de tresillos de 6 por 8, con alternancia de 3 por 4. La estructura melódica es de carácter modal, aunque Caturla hace una variación estilística: cambia el usual modo frigio en el que se basan

las guajiras por el modo dórico, sobre la tónica *mi* b, y hace modular la pieza hacia *mi* mayor para luego regresar al modo dórico. La extrañeza de las piezas está dada por la extrema regularidad métrica, que contrasta con los tempos agitados de otros momentos de la obra, lo que da la sensación de que el género se ralentizara más de lo normal. Este es un signo de la languidez de los personajes y de la situación en la que se hallan, además de estar en función de la caracterización tanto del personaje como de la situación dramática. Otra causa es la polirritmia ostensible en la superposición de varios planos sonoros. La extrañeza de la guajira tiene otro motivo: las bruscas modulaciones en el desarrollo de la pieza. Esta «extrañeza» de la que hablo es un indicador del carácter paródico de las guajiras creadas por Caturla que sin dudas hace diana no de la de música campesina en general sino de ese guajirismo que por razones estéticas e ideológicas tanto rechazó, al igual que muchos de sus contemporáneos, y al que antes hice referencia cuando citaba los estudios de Argeliers León. Ya desde la escritura de Carpentier se advierte el sentido paródico de las guajiras caturliananas. Carpentier respeta los temas y argumentos propios del género divididos en dos planos: lo humano y lo divino. En lo humano se discurría sobre «sentimientos y actitudes sociales de los hombres, bondades y trato social» y lo divino:

algunas referencias a la piedad, a algunos santos, pero más bien se preferían las alusiones a los conocimientos populares de la astronomía y la eternidad, el espacio, el destino u otras preocupaciones del pensamiento abstracto.²²⁶

²²⁶ Argeliers León: *Del canto y el tiempo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1984, p. 106.

Cada una de las características mencionadas en el estudio de Argeliers León se evidencia en las décimas escritas por Carpentier. La primera se rige por la meditación del personaje –Juan Indio– inmerso en la naturaleza:

No se alzan aquí caobas,
cedros, ceibas ni palmeras,
pero se extienden rastreras
las flores de verdes ovas.
Aquí entono yo mis trovas,
aquí te canto, mi bien;
oigo del mar el vaivén
cuando el céfiro lo arrulla,
el graznido de la grulla
y el murmullo del jején.

Bastante poco dice el personaje, sumido en una reflexión metafísica y abstracta, en la que la Naturaleza le sirve de espacio para la inacción. Algo de lo que se burla Juan Esclavo y el mismo Juan Indio:

JUAN ESCLAVO, JUAN INDIO. (*Dúo*.)

Canta, canta
que no por eso fiará
el Chino de la Charada

Canto, canto,
y no por eso fiará
Chino de la Charada²²⁷

Decía en líneas anteriores que en *Manita en el suelo* estaban presentes todo tipo de géneros populares, y citaba el son. Las décadas del 20 y el 30 significan para la música popular la eclosión del son y su reconocimiento no solo nacional sino también internacional. Los años 20 marcan

²²⁷ Alejo Carpentier: «Manita en el suelo», ed. cit., p. 249

el surgimiento de agrupaciones relevantes. Es el caso del Sexteto Habanero, de la fundación del Sexteto Nacional por Ignacio Piñero en 1927, luego Septeto con el que crearía los temas «Échale salsita», «Esas no son cubanas», «Suavecito»; es también la década del éxito de Moisés Simons en París con «El manisero». Caturla estaba bien enterado de este mundo sonoro que tanto disfrutó en celebraciones populares. Su música de concierto –«alta música»– está colmada de figuraciones rítmicas, giros melódicos, colores tímbricos tomados del son. Dicho género está de modo implícito en casi toda su obra, de manera más explícita en algunas y cito su bellissimo «Son en fa». En *Manita*... el son es un género medular que aparece en el canto rítmico de los personajes «negros»: Manita, Papá Montero, Juan Esclavo, el Gallo Motoriongo; aparece en la clave que ejecuta la sección de la percusión. Pero donde el son cobra un importantísimo rol es en la hibridación del género operático. Esta hibridez mediada por el son se da en una sección de la ópera que en la historia musical ha definido al género. Me refiero al aria, composición autónoma para un solista. La historia del aria ha sufrido múltiples peripecias que por cuestiones de espacio no han de tratarse aquí. Pero de ella hay que señalar que ha sido objeto de las más arduas y bizantinas discusiones desde la defensa a ultranza hasta el rechazo más absoluto desembocando en la intención de eliminarla de la ópera. La predilección por el aria en el período barroco –predilección acentuada por el uso que de ella hizo el gran fenómeno de la época: los *castratis*– desembocó en una estructuración del género muchas veces en números separados para el lucimiento de los solistas. El aria fue uno de los aspectos de la reforma wagneriana que logra integrarla a una acción escénica equilibrada en la que la canción del solista estuviera plenamente justificada por la acción dramática.

Manita... cita y reelabora motivos, temas, secciones de la ópera. De todo ello ya se ha hablado con anterioridad. El aria tenía que ser por necesidad otro de los elementos citados y parodiados por la ópera. Caturla crea un aria partiendo de la *deus ex machina* de la Virgen. La hibridez se patentiza en la utilización del son como estructuración rítmica, melódica y tímbrica del aria (véase ejemplo 7). Antes de referirme a estas características es preciso señalar dónde se halla este rasgo paródico o crítico que de manera subliminal se le hace al aria operática. En primer lugar, en la poca justificación dramática de la *deus ex machina*, un as sacado de la manga por el escritor para resolver un conflicto que de otra manera no hubiera podido tener solución. Pero a lo forzado de la «bajada del dios por máquina» hay que agregarle el hecho de que el texto del aria de la Virgen proviene de la oración popular. Es decir, que el texto se toma de otro lugar y se inserta en un contexto diferente a manera de *collage* en un laberinto de superposiciones muy afín al museo etnográfico surrealista del que ya he hablado. Ese aire farsesco y de cierta hilaridad inferido del discurso de la Virgen está relacionado con la poca pertinencia y justificación de lo expresado, que más que a los Tres Juanes podría ser dicho a cualquier otro personaje. Para musicalizar la oración popular, Caturla recurre al son; la elección de un género popular asociado a ambientes festivos desacraliza la intervención divina de la Virgen y motiva en la situación dramática una tensión entre el plano divino –el discurso de la Virgen– y el plano humano: el son que le sirve al texto de acompañante. Esta aria de la Virgen es uno de los momentos más grotescos de toda la obra en el sentido en que mezcla elementos dispares. Con el son de la Virgen de la Caridad sucede lo mismo que con las décimas de los Tres Juanes, se reconocen los aspectos básicos del género, el diseño rítmico, y la estabilidad dada por el empleo

de un metro binario simple. En cambio, al interior de la música, es decir, en el acompañamiento de la voz, notamos la existencia de elementos que extrañan al son y que conforman ese aspecto grotesco que refería antes. Pongo de primer ejemplo el estilo de canto con que está ejecutado el aria de la Virgen: el *bel canto* o canto bello. El aria de la Virgen es el único segmento musical en el que se reconoce una cierta belleza en el canto lírico dado por el empleo de la técnica del *bel canto*, todo lo contrario a las restantes interpretaciones.

Tanto el canto de Adolfo Casas en Papá Montero, de Tony del Río en Manita o de Israel Hernández en Juan Esclavo parten del estilo de la música popular, del son, de la rumba; es un canto popular muy ligado a la emisión natural de la voz, a un coloquialismo mitad canto mitad habla popular. Llama entonces la atención que en un género de tan acentuada raigambre popular –el son– la interpretación del mismo por María Eugenia Barrios sea mediante el uso del *bel canto*, un modo muy tradicional de ejecutar el aria de una ópera. Ello viene a señalar otro signo de la hibridez de la obra, de la tensión manifiesta en la superposición de dos líneas estéticas: por un lado el respeto a la tradición (la historia de la ópera) y por otro la renovación por parte de la vanguardia de esta misma tradición mediante otros usos tímbricos, armónicos y rítmicos tomados de la música popular y folclórica. Pongamos otros ejemplos que explican la «rareza» de esta aria. El más notorio se da en las disonancias establecidas en las relaciones acordales e interválicas que ocurren en la sección de las cuerdas: violín I, violín II, viola y cello (véase ejemplo 8). En este capítulo trataré acerca de los significados que tiene el uso de la disonancia en la articulación de los sucesos y las acciones de la ópera, pero antes de adentrarme en este tema hay que señalar que la

disonancia²²⁸ es uno de los elementos que difuminan los contornos del son en el aria de la Virgen para crear una tensión, a la vez que esa «rareza» que uno escucha en el personaje. Lo vemos a todo lo largo del aria, pero quiero referirme solo a dos casos. En el primero notamos la existencia de una disonancia en la superposición de cuartas alteradas –recurso tan empleado por Caturla– entre la viola, el violín II y el violín I; una cuarta aumentada entre el primer instrumento y el segundo, y una cuarta disminuida entre el segundo y el tercer instrumento. En ocasiones la rareza de la música, la inestabilidad sonora, o incomodidad,²²⁹ está dada por el uso del cromatismo, es decir, por el uso de la distancia mínima entre los intervalos. Percíbese la manera en que los tresillos de negras del cello y el bajo acompañan la línea melódica conformada por los intervalos cromáticos de *la b* a *la* becuadro para regresar a *la b*, es así que la nota *la* becuadro del cello y el bajo funcionan a modo de pedal para la línea melódica de la Virgen en la que se halla un *la b*. La superposición de un *la* becuadro y un *la b* provoca una disonancia (unísono u octava disminuida).

Manita en el suelo refleja el vínculo de la música a fenómenos representacionales de origen popular. En el capítulo

²²⁸ La disonancia es un intervalo o acorde de tensión encaminado a resolver en una consonancia; se define porque sus armónicos están más alejados de la nota fundamental, a diferencia de la consonancia. La disonancia se caracteriza por su tensión, y por un cierto sentido de desagrado en la escucha cuando no es resuelto. Más adelante se explicarán las características de la disonancia desde distintos enfoques teóricos.

²²⁹ Adjetivos todos muy subjetivos porque precisamente la vanguardia musical lo que se propuso fue llevarlos al centro de la discusión estética tradicional sacándolos del margen de lo no oficial, legitimándolos.

anterior vimos que la estructura dramática del texto se apropia de los juegos ñáñigos, y de la celebración del Día de Reyes del que se derivaron las comparsas, en especial de las comparsas habaneras. En el momento en que se concibe esta obra –período que va desde el año 1931, en que Carpentier le envía a Caturla el libreto de *Manita*..., hasta el año 1940, en el que muere Caturla– la cultura cubana está enfrascada en el rescate de una tradición de fuerte raigambre social y cultural: las comparsas habaneras. Estas habían sido prohibidas en 1927 para reaparecer diez años después en acaloradas discusiones en las que participó Fernando Ortiz. Para el prestigioso investigador no existía causa alguna por la cual no debieran surgir nuevamente las comparsas habaneras, llegando a afirmar que eran precisamente los pueblos más cultos «quienes se esfuerzan por sostener esas pintorescas tradiciones locales, gratas al corazón de los pueblos».²³⁰

Caturla rescata parte de esta tradición de las comparsas que en Cuba tiene múltiples variantes: las parrandas en Remedios, las charangas en Bejucal, y los carnavales en Santiago y en La Habana; y las reelabora a la vez que incluye una cuestión estética de vital importancia en su creación musical, producto de la época de vanguardia, de rupturas, de negaciones y búsquedas en el mundo de lo sonoro. Se está hablando de la disonancia.

²³⁰ Fernando Ortiz: «Informe del doctor Fernando Ortiz, Presidente de la Sociedad de Estudios Afrocubanos aprobado por la Junta Directiva de dicha Sociedad, pronunciándose a favor del resurgimiento de las comparsas habaneras», en *Las comparsas populares del carnaval habanero, cuestión, resuelta*, Molina u CIA, La Habana, 1937.

Disonancia y tensión dramática

En la primera escena de la obra se dan diferentes tradiciones y formas compositivas; ya hemos hablado del contrapunto y la polifonía, procedimientos muy ligados a la evolución de la música europea. En el espacio de esa primera escena Caturla parte de la escritura de Carpentier e inserta la música generada en estas celebraciones populares. En el epígrafe dedicado a los códigos del juego ñáñigo, citaba el fragmento del texto de Carpentier en el que Manita, el Capitán y el Chino cantan loas al Gallo Motoriongo, en esta primera escena. Nótese que Carpentier emplea en la escritura una acotación escénica que no deja lugar a dudas sobre la referencia a estas tradiciones populares: «Tiempo vivo de arrollao». Si bien es cierto que el danzón, el mismo son del aria de la Virgen, la guajira son distanciados, difuminados, hasta hacerse casi irreconocibles por el habitual uso por parte de Caturla de la politonalidad, la polirritmia, o el empleo de múltiples planos sonoros que enturbian la legibilidad de cada uno de ellos, es notorio que este «tiempo vivo de arrollao» se da con mayor respeto a la tradición de la que parte.

La secuencia compuesta por Caturla respeta la alternancia entre coro y solista —el estilo responsorial— escrita por Carpentier. Primero comienzan a cantar los tres personajes al unísono, para luego Manita ir alternando con el resto. Pero la concordancia entre los personajes se da únicamente mediante el canto al unísono sobre un mismo diseño rítmico, pero no sobre la esencia de la melodía y la armonía. En este pasaje vuelve a darse una de las características de la operatividad musical de Caturla sobre el texto de Carpentier: la música parece querer decir otra cosa que la sugerida por el texto. Si este ubica en un mismo plano a tres personajes de procedencias divergentes para que encuentren un diálogo que los aúne en una situación dramática —la loa

al Gallo Motoriongo— encontramos que la música de Catura tiende a acentuar la discordancia entre los personajes. Para lograrlo se vale de la disonancia. Se hace necesario explicar el término para entender la función que tiene en la armazón de los sucesos dramáticos de *Manita en el suelo* y comprobar que la tensión dramática está dada por el uso que de ella hace el compositor.

Si algo caracterizó a la música contemporánea de inicios del siglo xx fue la revalorización de la disonancia y el nuevo uso que de ella hicieron los músicos de vanguardia. El término es sumamente complejo por su relación con la consonancia. Esta última se define por poseer «las relaciones más cercanas y sencillas con el sonido fundamental». Las consonancias resultan de los primeros armónicos siendo los más perfectos los más cercanos a la nota fundamental. Mientras más cercanos a este tono fundamental más fácil resulta relacionarlo con un complejo sonoro. En los estudios de teoría musical, la consonancia es una combinación sonora estática, es decir, que se relaciona con un estado de reposo. A la consonancia está opuesta la disonancia, conformada por los armónicos más alejados de la nota fundamental. La disonancia tiende a ser un acorde o intervalo funcional, es decir, que depende de la consonancia, debe «resolver» en ella. Según Schönberg en su *Tratado de armonía*, las disonancias están conformadas por los intervalos de segunda mayor y menor, séptima mayor y menor, novena, además de todos los intervalos disminuidos o aumentados (octava, cuarta, quinta, aumentadas o disminuidas). Stravinski dice en su *Poética musical* que la disonancia es un «elemento de transición». Con esta idea llegamos a la particularidad de la consonancia y de la disonancia: la cualidad de movimiento. Según el *Diccionario enciclopédico de terminología musical* la consonancia es «una combinación sonora estática, es decir, de reposo, a diferencia de la disonancia, que lo es de

movimiento».²³¹ No obstante, muchas de las teorías en relación con la consonancia y la disonancia fueron puestas en duda en el siglo xx. La música de concierto del pasado emancipó a la disonancia. Schönberg manifestó sus reservas en esta antítesis entre la consonancia y la disonancia puesto que la diferencia entre una y otra estriba únicamente en la capacidad del oído humano de familiarizarse con los armónicos más alejados. Schönberg defendía que los acordes disonantes podían ser tratados como entidades sonoras estables, funcionando en algunos casos a modo de consonancias más remotas. Stravinski defiende también esta libertad de la disonancia dentro de la música contemporánea.

La disonancia no es ya un factor de desorden, como la consonancia no es, tampoco, una garantía de seguridad. La música de ayer y la de hoy unen sin contemplaciones acordes disonantes paralelos que pierden así su valor funcional y permiten que nuestro oído acepte naturalmente su yuxtaposición.²³²

Bajo estas ideas se desarrolla la obra de Caturla atestada de disonancias, motivadas muchas de ellas por el uso de la poliarmonía y la politonalidad, en otras por el desarrollo fragmentario de la melodía y su movimiento o contacto hacia otras tonalidades, y la constante recurrencia al cambio de material temático, algo que se observa en *Manita en el suelo*. De ellos se desprende el sentido agrio, ríspido de su música, su violencia y su primitivismo.

En *Manita en el suelo* la disonancia contribuye a señalar la contrariedad entre los personajes, aspecto opuesto a la intencionalidad del texto. Por lo general la disonancia se

²³¹ José Sobrino: ob. cit., p. 114.

²³² Stravinski: ob. cit, p. 56.

logra gracias a que los personajes cantan sobre una misma tonalidad pero realizan violentos contactos con otras tonalidades, con independencia de las restantes voces, lo que provoca la autonomía de cada voz y la superposición de acordes sin evidente relación tonal. En el pasaje del «arrollao» existe una relación de disonancia-consonancia, de tensión-distensión que dota de continuidad, de un movimiento ascendente al pasaje, a la vez que connota cierta discordancia en la relación entre los personajes.

Si bien la mayor parte de la secuencia está marcada por disonancias al interior de los acordes, en los últimos seis compases de este *tempo* de «arrollao», en el que los personajes cantan al unísono, se observa una especie de regreso a la consonancia, y una mayor definición tonal (véase ejemplo 9). Quiere decir que ya no importa qué personaje represente tal o cual grupo étnico. El Gallo Motoriongo los ha unido definitivamente en ese espacio simbólico. Estos seis compases van a anticipar el centro sobre el que va a girar toda la obra, el Gallo Motoriongo, todavía en esta escena un personaje referido, pero cuya importancia tiene ya aquí un carácter colectivo al que ni el mismo Capitán General va a oponerse.

Con lo analizado en los párrafos anteriores he querido decir que en la ópera *Manita en el suelo* la tensión dramática está motivada no solo por la estructura propuesta por Carpentier, sino también por el empleo de la disonancia. La relación entre disonancia y dramaticidad es un fenómeno estético que ha sido estudiado por filósofos y estetas a lo largo del siglo xx y que el cine ha sabido aprovechar muy bien. Dice Theodor Adorno sobre la disonancia en el séptimo arte:

El sonido queda despojado de su cualidad estática y se dinamiza a través de la constante presencia de lo no resuelto. El nuevo lenguaje es, por así decirlo, dramático

aún antes de que llegue a un punto conflictivo, a la adquisición temática de la ejecución.²³³

La disonancia significa para la música contemporánea, en especial para la ópera, el descubrimiento de otros modos de entender las nociones habituales de drama y conflicto, pensada casi siempre desde la palabra de los personajes y las acotaciones escénicas.

El sentido disonante de la música de Caturla tiene varios motivos. Uno de ellos: el cambio brusco de una tonalidad a otra sin cadencia ni resolución que prepare este tránsito. Puede verse un ejemplo en la guajira antes analizada. Si nos fijamos bien vemos que el compás número doce culmina con un *mi b*, el cierre del modo dórico sobre esta nota, y el otro compás comienza con un *si* seguido de notas que definen la nueva tonalidad como *mi m*.

Si bien es cierto que la disonancia es uno de los factores que dotan de tensión dramática a la obra, hay que aclarar que *Manita*... no es «disonante» de principio a fin; existe en particular una escena en que la conflictividad de la música se logra por medios más tradicionales producto de la evolución de la ópera desde Monteverdi hasta Wagner. Hablo de la escena III, el baile de santo o bembé. Los párrafos posteriores explican el porqué.

Los investigadores Alejo Carpentier, Edgardo Martín, José Ardévol, María Antonieta Henríquez, entre otros, han señalado que la etapa final de Alejandro García Caturla pertenece a un período de simplificación en el que

²³³ Theodor W. Adorno, Hanns Eisler: *El cine y la música*, Fundamentos, Caracas, 1976. Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios, p. 60.

los recursos que pone en juego el compositor son más nítidos:

La «hora de simplificar» sonó para Caturla hacia el año 1934. Su escritura se hacía más límpida. Iba hacia la *Berceuse campesina*, hacia la *Obertura cubana*, hacia el *Lamento del Enkiko* [...] Meditando sobre su arte, comprendió acaso que no todo lo que relumbra ha de ser disonante y complejo y que todavía pueden hallarse cosas insólitas dentro del ámbito de una simple tonalidad tradicional. Bien lo demostró con la *Berceuse campesina*, pequeña obra maestra de su plenitud y madurez.²³⁴

Compuesta en la etapa 1934-1939 *Manita en el suelo* pertenece sin lugar a dudas a este período de simplificación de los materiales expresivos de Alejandro García Caturla. Lo demuestra no solo el tan mencionado *Lamento del Enkiko*, sino también esta tercera escena que había mencionado párrafos atrás. Si comparamos el Toque de Santo o Bembé con el resto de la obra, fundamentalmente con las dos primeras escenas, percibimos una notable diferencia en cuanto al manejo de los procedimientos compositivos. Lejos está la tercera escena del habitual uso de la poliarmonía, la polirritmia, la recurrencia a cambiar de material temático dentro de un escaso margen de tiempo o acción dramática. Recordemos que en esta escena Manita está ante Tata Cuñengue exigiéndole que haga decir a Candita el causante de la muerte de su Gallo Motoriongo. La escena se articula sobre una mayor simplificación melódica-armónica, afín a la brevedad de la escena escrita por Carpentier en la que la acción dramática avanza mediante la

²³⁴ Alejo Carpentier: «Homenaje a la memoria de Alejandro García Caturla: el hombre», en *Caturla el músico, el hombre*, ed. cit., p. 183.

reiteración de frases cuyo sentido es la atmósfera, el ritmo, la musicalidad. Carpentier acude a la fragmentación de los enunciados de los personajes para incluir estrofas cuyos versos poseen las características mencionadas arriba.

CANDITA LA LOCA. Tiri bayiri,

tiri naná.

Tiri bayiri,

tiri naná.

¿Quién lo mató,

quién lo mató...?

MANITA. ¡Ya se sabrá,

muerto habrá...!

CANDITA LA LOCA. Güenbari, güenbari,

tiri naná.

La palabra utilizada por Carpentier en esta escena evoca el ritmo de la percusión afrocubana que ha de servir de vía para provocar el trance (la bajada del santo) en Candita. Es un ritmo que envuelve a todos los personajes.

TODOS. Olelí, olelá,

olelí, olelá,

olelí, olelá,

olelí, olelá.

TATA. Jesu Cristo transmisol,

Obatalá transmisol,

Santa Bárbara transmisol...

TODOS. Olelí, olelá,

etcétera.²³⁵

²³⁵ Alejo Carpentier: «Manita en el suelo», ed. cit., p. 253.

El pasaje anterior demuestra la tensión y el clímax *in crescendo* que se da en la reiteración que hace el Coro de las mismas palabras. Ante la evidente musicalidad de la escena, el trabajo de Caturla se pone en función de las exigencias dramáticas de la escritura de Carpentier, ahora logradas de una manera mucho más clara. En aras de apoyar la dramaticidad del texto, Caturla acude a elementos bien convencionales como los *ostinatos*. Pongo de ejemplo el ostinato de los vientos en la frase de Candita: «¡Santo...! ¡Santo...! ¡Que baje el Santo...!»). Otro recurso empleado para acentuar la tensión dramática es el silencio súbito que sobreviene a la frase de Candita para luego retomar el toque de los batás y el canto de los personajes (silencio indicado ya desde la escritura de Carpentier). La intensidad del volumen, distribuida en planos que van de lo *mezzoforte* a lo *fortissimo*, evidencia un claro signo de dramaticidad. La contraposición entre el diseño rítmico y melódico de la voz de un personaje respecto a la del otro indica la posición en que se hallan ambos, posición que muchas veces es de poder. Sucede esto con Manita y Candita la Loca. Candita es el «caballo» en el que descenderá el santo para decir quién mató al Gallo Motoriongo. Airado, Manita la presiona obligándole a que confiese quién es el causante de la muerte de su animal sagrado. La impaciencia de Manita se logra mediante la reiteración de tresillos (véase ejemplo 10). Sin embargo, el temor de Candita es expresado mediante la subdivisión de los valores de la frase musical de Manita, es decir, con semicorcheas (véase ejemplo 11). Manita vuelve a repetirle la pregunta a La Loca. La impaciencia *in crescendo* del personaje debido a la negativa de Candita se evidencia en la reiteración del mismo diseño rítmico y melódico en un tono más arriba (véase ejemplo 12). Esta relación entre las figuras rítmicas empleadas en el discurso fraseológico de los personajes y el sentimiento o estado

emocional en el que se encuentran es un aspecto al que acude Caturla para la caracterización de los personajes y de la acción dramática. Veamos de qué modo.

Afirmaba el crítico y esteta musical Eduard Hanslick la incapacidad de la música para expresar sentimientos debido a que la esencia de ella, su contenido, puede observarse solo en sus formas sonoras. Con esta afirmación Hanslick volvía sobre el viejo tema de la asemantividad de la música –este último término ahora más contemporáneo– y la autonomía musical. Para Hanslick la tarea de la música no es describir el sentir interno de la experiencia, sino comentarlo, animarlo; la música solo podía tratar con la experiencia externa. Hanslick defendía que el esteta debía basar su análisis sobre razones expresamente musicales y no de otra naturaleza. Es decir, que el mundo del compositor, la biografía personal, la época histórica no eran útiles en un análisis estético-musical. Comparto a medias este criterio porque si bien es cierto que el análisis de la obra debe basarse más en sus aspectos formales que en cualquier otro aspecto, el tener en cuenta la biografía del autor, la época en que fue concebida arroja mucha luz al análisis de los procesos creativos. En este sentido la semiótica de la cultura desarrollada por la Escuela de Tartu, a la que me referí en el primer capítulo, ha aportado muchísimo a estos análisis. Pese a lo parcial de los análisis de Hanslick,²³⁶ existen criterios sumamente valiosos y más si se quieren comparar dos expresiones diferentes, en este caso la música

²³⁶ Hanslick es uno de los primeros teóricos ubicados en lo que ha sido llamado el formalismo musical. Sus reflexiones fueron dirigidas a numerosos músicos, entre ellos a Richard Wagner, con el que mantuvo acaloradas discusiones. Eduard Hanslick fue uno de los críticos más ácidos, a la vez que un gran detractor, de la obra de Wagner.

y el drama, y ver la forma en que la una influye en la otra. Si bien Hanslick niega que la finalidad de la música sea la expresión de sentimientos, argumenta que ella sí puede representar lo dinámico de los mismos, puede reproducir los elementos de un proceso físico mediante el tempo de los movimientos rápido, lento, *moderato*, y mediante la autonomía de cada elemento del lenguaje musical: timbre, melodía, ritmo.

Si aplicamos todo lo anterior a *Manita en el suelo*, vemos que quizás inconscientemente Caturla conocía cuánto podía aportar la música por sí sola a la caracterización de los personajes y de la situación teatral mediante elementos solo musicales. En el texto de Carpentier, los rasgos de los personajes se derivan de sus propias expresiones. Ya hemos señalado que la guapería de Manita, su soberbia y violencia están dadas no solo en las acciones sino también en los enunciados. Sorprende que las figuraciones rítmicas (la enunciación) del personaje son bien distintivas en el lenguaje musical empleado por Caturla.

La bravuconería de Manita en la cuarta escena, luego del amparo ofrecido por la Virgen de la Caridad a los Tres Juanes, se expresa mediante la reiteración interválica de 5ta justa y en los «seiscillos de semicorchea». Habíamos visto que la reiteración de una misma figura rítmica (tresillos de negras) y de los intervalos de 4ta m, 2da m ascendente y 3ra m reflejan la impaciencia de Manita ante el silencio de Candita en la escena del toque de santo.

El empleo de figuras rítmicas determina el modo en que el personaje se manifiesta ante algunas situaciones. Así vemos que Manita expresa su obstinación al defender a ultranza el acto criminal –el apuñalamiento a la Luna– mediante un cambio en el diseño fraseológico del personaje. Quiero decir con ello que en determinadas situaciones el cambio de una figuración a otra otorga matices al discurso

del personaje. Pongamos de ejemplo la quinta y última escena de la ópera. Luego del lamento del Capitán General por la muerte de la Luna, Manita expresa la maldad de esta (véase ejemplo 13). En el enunciado del personaje, musicalizado por Caturla: «La Luna era mala. Muchos se volvieron locos por hablarle sin sombrero», vemos que la primera oración muestra la vergüenza del personaje (sugerida en la acotación escénica indicada por Carpentier). Para apoyar el estado del personaje Caturla recurre al empleo de un diseño rítmico regular. Si a la regularidad del diseño rítmico le agregamos el hecho de que esta semifrase es enunciada por Manita al mismo tiempo y como continuidad de los tenores y barítonos volviéndola casi ininteligible, comprobamos que el lenguaje musical de Caturla vuelve a aportar significación a las indicaciones de Carpentier. Manita expresa con vergüenza esta primera frase pero en el resto del enunciado se vuelve a observar su habitual bravuconería. Para justificarse por el asesinato Manita acude a una salida que no pretende ser discutida: «Muchos se volvieron locos por hablarle sin sombrero». Es decir, que su acción no es solo un acto de rebeldía individualista sino también un acto social, extrañamente altruista. Pero Manita no está muy convencido de lo que dice, sabe que es una salida forzosa, una estrategia desfachatada para justificar su crimen. Para mostrar la sinrazón de Manita el compositor concibe un diseño rítmico que provoca una aceleración del *tempo* respecto a la semifrase anterior, y a la vez le ofrece una mayor firmeza al enunciado del personaje – dada por el empleo sistemático de un mismo valor: la semicorchea– que le es necesaria con el objetivo de poder justificar su crimen.

En la intervención del Capitán General, muy seguida a la de Manita, vemos que la impaciencia y la cólera están dadas también por el empleo del mismo valor. A medida

que el Capitán General se enfurece el *tempo* de la frase se vuelve más presuroso mediante la duplicación de las semi-corcheas en fusas (véase ejemplo 14).

Puede concluirse –tomando a Hanslick de modelo– que si bien la música no puede expresar el sentimiento del suceso dramático, sí puede representar el movimiento del proceso físico que lo genera, lo que es muy útil al analizar el vínculo entre la música y la palabra, ya sea en una ópera o en una puesta en escena donde la música tenga un papel privilegiado. El diseño fraseológico de los personajes –es decir, las características rítmicas, melódicas y tímbricas de la frase que musicaliza al texto– define la posición de cada personaje respecto a los demás y también la visión que tienen de sí mismos. Lo vemos en la escena en que aparece por vez primera el Gallo Motoriongo. Aquí el personaje canta con un diseño muy similar a la exposición de Juan Indio y Juan Odio con sus décimas (véase ejemplo 15). En su frase de entrada el Gallo utiliza tresillos de corcheas lo que en metro binario compuesto –el metro en el que se basan las décimas de los Juanes– vendría a ser dos grupos de tres tercios cada uno. Si bien la entrada del Gallo se asemeja a la de los Juanes, a medida que el personaje toma conciencia de su inminente peligro de muerte canta con un reiterado diseño rítmico que evidencia no solo su orgullo de ser «Rey en Guinea», sino también su paulatina desesperación al saber que ha de morir a manos de los tres hombres.

Las semejanzas en el diseño melódico-rítmico entre uno y otro personaje muestran sus similitudes, el estado de pertenencia de cada uno de ellos a un mismo grupo o a una misma situación existencial. El vínculo entre el Gallo Motoriongo y Juan Esclavo, la soberbia y ufanidad del primero, la rebeldía del segundo por el hambre, la unión de ambos por un mismo origen –África– está visible en el diseño rítmico de las siguientes frases. Si en su primer compás Juan

Esclavo utilizaba silencio de corchea con puntillo seguido de semicorchea (véase ejemplo 16), el Gallo Motoriongo varía ese primer tiempo en silencio de corchea con dos semicorcheas (véase ejemplo 17). Si en el segundo tiempo Juan Esclavo utiliza el diseño rítmico: corchea y dos semicorcheas, el Gallo Motoriongo invierte la figura transformándola en dos semicorcheas seguidas de una corchea, etcétera. Es decir, que las variaciones se dan en detalles mínimos, casi siempre en la subdivisión de algún valor, o en la inversión del mismo, pero no en el sentido rítmico de las frases.

Todo lo expresado en este capítulo demuestra que Caturla elaboró una sólida dramaturgia musical cuyo soporte fue la escritura de Carpentier, sin que esta constituyera por necesidad una camisa de fuerza. Las búsquedas ideoestéticas de ambos artistas facilitaron el hecho de que llegaran a procedimientos similares, por medios diversos, aunque en el caso de Caturla la relación entre tradición, renovación y vanguardia dotó de múltiples significados a la propuesta dramática de Carpentier.

No se puede tener lo de hoy y lo de ayer, no se puede a la vez ser quien se ha sido y quien se es.

IGOR STRAVINSKI, *Historia de un soldado*

En *Manita en el suelo* la transmedialidad ligada a procesos de hibridación posee múltiples factores. Responde en principio al interés de Carpentier por disímiles aspectos de la cultura de su tiempo. Los diarios en los que colaboró –*La Discusión*, *El Heraldo*, *Social*, *Carteles*, entre otros– dan cuenta de su pasión hacia las más diversas prácticas artísticas. Su interés por el ballet clásico, la música universal, las tradiciones populares, el teatro, el estudio del folclore conforman ese sincretismo cultural del que tanto se ha escrito y que va a verse en sus colaboraciones con músicos, bailarines y teatristas durante algunas décadas. Hay que decir que la labor de Carpentier en la crítica le permite pensar el arte y la cultura desde una posición comprometida con el arte pero también con la situación social y política de su momento. Similar a tantos otros artistas de la vanguardia, hecho estético y hecho social coinciden en su obra. La escritura de libretos y poemas destinados a ser musicalizados por Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Marius Francois Gaillard, entre otros, continúa su labor de cronista y crítico.

En la convergencia entre nacionalismo y vanguardismo van a darse las causas que motivan otros tantos rasgos de la hibridez de *Manita en el suelo* que ya Carpentier había señalado cuando llamaba forzosamente híbrida a su primera

novela: *iÉcúe-Yamba-Ó!*. Hay que tener en cuenta que *Manita en el suelo* forma parte de un movimiento o tendencia nombrado afrocubanismo que, además de contribuir a la revalorización del legado del hombre negro y a la afirmación de un arte mestizo y transcultural, era un gesto de vanguardia cuyo precedente estaba bien claro en el «negrismo» europeo. Semejante a lo que ocurría con las vanguardias europeas, los afrocubanistas acudieron a las expresiones del arte negro para dotar de «vida, nervios y ritmo» una música y un arte –de origen europeo– que creían ya en decadencia. Formados en una visión eurocentrista de la cultura y la historia, Carpentier y Caturla ven en las expresiones del hombre negro una «memoria sumergida», pero viva y palpable en el desarrollo histórico de la música y el arte cubano. A expresiones sedimentadas por la cultura europea –la ópera, el ballet, la música de concierto– le van a añadir convenciones de la música afrocubana. La orquesta sinfónica se ve invadida por medios sonoros de expresiones rituales –tambores batá–, instrumentos de la música popular cubana –bongoes, timbales, claves, cencerros–, argumentos y personajes provenientes de expresiones artísticas ligadas a rituales africanos. Muchas de las elecciones visibles en la ópera *Manita en el suelo* corresponden a estas recodificaciones. El afrocubanismo es el resultado de una violación de límites fronterizos entre una cultura y otra. Debido a ello ha sido necesario tomar algunas de las categorías formuladas por la semiótica de la cultura, sobre todo aquellas que competen a la definición de cultura y texto artístico. La cultura, transformada en un organismo, en un mecanismo único, es vital para entender la relación de la escritura de Carpentier, y el trabajo compositivo de Caturla, con toda una serie de expresiones literarias, plásticas y musicales que definen las búsquedas de esa generación de la segunda década del siglo xx.

El ensayo ha demostrado que cada elección realizada por Carpentier en la elaboración textual del libreto formaba parte de una visión sobre la cultura cubana y latinoamericana. La transmedialidad y los procesos de hibridación –naciones de la teoría de la cultura– no son conceptos tomados arbitrariamente. Todo lo contrario, están fundamentados por el sincretismo y el mestizaje, conceptos sobre los que Carpentier elaboró sus teorías en relación al barroco latinoamericano y la expresión de lo real maravilloso. Hemos visto que el mestizaje formó parte de un proyecto nacional formulado en la segunda década del siglo xx impulsado por los estudios de Fernando Ortiz. El mestizaje estaba estrechamente ligado a lo que él denominaría con posterioridad la transculturación, el intento de sustituir la noción de raza por la de cultura, a la vez que de apartar cualquier purismo racial o cultural. Con los estudios de Fernando Ortiz, Néstor García Canclini, Alfonso de Toro y la propia obra de Carpentier nos damos cuenta de que la hibridez o los procesos de hibridación no corresponden solo al campo de *lo percibido* sino que constituyen una toma de conciencia, forman parte de las significaciones imaginarias, es un pensarse como sujetos híbridos, mestizos, sincréticos y transculturales.

He intentado a lo largo del ensayo hacer dialogar la escrituras de *Manita en el suelo* (textual y musical) con el cuerpo teórico de Carpentier, por tanto, sabiendo lo ambicioso del acometido he querido que mi investigación refleje un poco de ese pensamiento que Carpentier proyectó sobre el teatro universal y cubano, pensamiento con el que la teatrología tiene una deuda pendiente. Cada elección visible en la estructura dramática de la obra se halla sustentada por criterios acerca de las manifestaciones que le sirven de modelo. Así vemos que la elección del títere no se debe solo a una predilección por esta tipología teatral

sino al intento de dinamitar esa visión realista calcada de modelos europeos que la misma vanguardia va a poner en crisis. Con *Manita en el suelo* se propone el mismo empeño visto en su *¡Écue-Yamba-Ó!*: erigir una obra vernácula, nacionalista, con procedimientos narrativos, dramáticos y escénicos de la vanguardia, que se alejen del «realismo galdosiano y del naturalismo francés». *Manita*... utiliza al títere para adentrarse en una complejidad mayor y superar la realidad inmediata. Carpentier, para lograr su objetivo, crea símbolos transculturales que den cuenta de una vida y una cultura también universal.

La creación de un libreto de ópera protagonizado por un negro marginal y marginado, con estructuras textuales deudoras de celebraciones populares y religiosas, con personajes de viejas guarachas, integrantes todos de una mitología de arrabal, constituye el intento (también vanguardista) de alejarse del romanticismo italiano que Carpentier y Caturla, con o sin razón, tanto rechazaron por no revelar la verdadera dimensión de la realidad cultural cubana y por ser una traba para experimentaciones que pudieran dejar ver ese mundo tan nuestro, por aquellos años todavía desconocido. Con la apropiación de elementos del teatro bufo cubano Carpentier y Caturla cumplieron una premisa no confesada aunque inferida de las crónicas de ambos: desacralizar a la ópera, no solo desde el punto de vista musical y artístico sino también desde el punto de vista social. La vocación netamente humanista de los autores se patentiza en ese empeño de crear una ópera para otro tipo de público, aunque la pretensión de que fuera el teatro soñado por un negro puede parecer muy ingenua. Uno se pregunta si de haber subido a escena esta ópera, en la época en que fue concebida, los negros hubieran podido compartir butacas con lo más alto de la sociedad cubana que asistía a los grandes teatros de la República.

Mi investigación ha partido de la premisa de que *Manita en el suelo* y toda la obra carpenteriana es un texto cultural. El gran reto ha sido estimar la dimensión teatral de la obra sin escamotearle su valor cultural, demostrar que, si bien es cierto que un análisis de tipo teatrológico era necesario, debía hacerse sin obviar el contexto en el que se creó y lo que significó para el cuerpo teórico y literario de Carpentier y por ende para la literatura cubana y de Latinoamérica en general. Para analizar un objeto transcultural e híbrido de la dimensión de *Manita*... debía comenzar por la necesidad de un enfoque transdisciplinario, debía articular un *tercer espacio* (Bhabha) en el que se entrecruzaran diversas disciplinas: la teoría y la semiótica de la cultura, los estudios etnográficos y antropológicos, los estudios teatrales y de musicología, a riesgo de que en un momento u otro la balanza se me inclinara más hacia un lado o hacia el otro. No obstante, he intentado que todo tributara a la dimensión dramática y escénica de la obra, porque era el aspecto menos estudiado y porque, como dije en párrafos precedentes, la teatrología cubana sigue teniendo una inmensa deuda con Carpentier, en cuyas crónicas teatrales se observa una lucidez, un sentido de lo escénico que puede y debe ser repensado. Bajo esta premisa culminó mi investigación sabiendo –y queriendo– que los límites que he transgredido puedan seguir ensanchándose; que el espacio de la escena y el de la teoría puedan abrir sus límites para así encontrar otros modos de entender qué es y qué puede llegar a ser el teatro cubano.

MANITA

Los ne- gros son mi- os El di

CHINO

Los chi-

CAPITÁN

Los blan- cos son

MANITA

- a de re- yés co me- ran los di áus tos

CHINO

nos con mi- os

CAPITÁN

mi- os co me- ran los di- fúncos

Ejemplo 1.²³⁷

²³⁷ Las partituras que aparecen en este libro fueron transcritas por el autor a partir de la música. Las partituras originales de *Manita en el suelo* se encuentran archivadas en el Museo de la Música.

MANITA Al no - guí

CHINO Ho - gar

CAPITÁN acell

Ejemplo 2.

MANITA Bai lan do, bai lan- dos- co

CHINO Los blan cos-son

CAPITÁN mi - os

MANITA ger el a- guí nal do

CHINO *ff* A - ni ma chí qui- to que ce

Ejemplo 3.

MANITA

CHINO

CAPITÁN

Al ba rra cón

Al ba rra cón

¡Al ba rra cón! ¡Al ba rra cón sea ca ba ron las cha

MANITA

CHINO

CAPITÁN

ra - cón

Ejemplo 4.

¡San Miguel!

Caturia

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the vocal line for Juan Indio (treble clef) and the bass lines for Juan Odio and Juan Esclavo (both bass clefs). The second system includes the vocal line for Juan Indio (treble clef), the bass line for Juan Odio (bass clef), and the bass line for Juan Esclavo (bass clef). The lyrics are written below the vocal lines.

System 1:

Juan Indio: ¡San Mi-guel! ¡San Mi-guel! do-

Juan Odio: - - -

Juan Esclavo: - - - ¡San Mi-guel! ¡San Mi-

System 2:

Juan Indio: mi - nae - sa Ma - la len - gua

Juan Odio: - - - - -

Juan Esclavo: - - - - - guel!

Ejemplo 5.

Guajira I

Tpo. Moderato

Alejandro García Caturia

No se alzan aquí ca - o - bas, ce - dros, cel - bas y pal -
4 me ras pe - ro se ex - tien - den ras tre - ras las flo - res de ver - des
8 o - vas a quien to no yo mis tro - vas, a - qui - te can - to - mi
12 bien oi go del mar el vai vén cuan - do el cé - fi ro las
16 ru - lla el graz ni - do de la gru - lla y el mur mu llo del je
20 jén -

Ejemplo 6.

Aria de la Virgen

Alejandro García Caturla

Señal que el cielo - jos que soy la Rei - na Ma - dre de de Dios to do po de ro su
y los que crean en mi granjo der y seandevotuni ca es - ta rán si bres de to do ce es ma - la
no - po drá - mor der - les pe - ro con ra - bia, a - la orá - ni a - si - ma - fa
y aun que u na mu jar es - tá so - la ja - más ten - drá me - do
por quemun cáten órá vi - sí - nes de nueer foati fan tas mus

Ejemplo 7.

LA VIRGEN
a - si - ma - fa ja - más ten - drá
VIOLIN I
VIOLIN II
VIOLA
CELLO
BAJO

Ejemplo 8.

MANITA
Ga-lo-Mo-to-rión-go-con-ga-ba-si Tuo-ros-pá-me-ó-ó-ná

CHINO
Ga-lo-mo-to-rión-go-con-ga-ba-si

CAPITÁN
Ga-ro-mo-to-rión-go-con-ga-ba-si

MANITA
Ga-lo-Mo-to-rión-go-fi-me-re-bón-gó San-toa-ni-má-con

CHINO
Ga-lo-Mo-to-rión-go-fi-me-re-bón-gó San-toa-ni-má-con

CAPITÁN
Ga-ro-mo-to-rión-go-fi-me-re-bón-gó San-toa-ni-má-con

MANITA
Coo-gá-a-ba-si

CHINO
Coo-gá-a-ba-si

CAPITÁN
Coo-gá-a-ba-si

Ejemplo 9.

MANITA
Cen-di-la Cen-di-la ¿Quien ma-tó-a-ga-lo-qui-en lo-má-tó

Ejemplo 10.

CANDITA

¡Tú no pue sa bel ¡Tú no pue sa - bell

Ejemplo 11.

MANITA

¿Quien ma tóel ga-----lo quién lo ma----tó?

Ejemplo 12.

MANITA

La Lu-naa-ra ma-la-y muchos se voi-ve onto coa- por ha-blan-les sin son-bre-----ro-

Ejemplo 13.

CAPITÁN

a la- cacel- ala car- celMa-ni- taqueportumanolamataslo

Ejemplo 14.

Mis plu- mas son pal dia- bi- lo - Mis pa- tas
 pa bru- je ri- a, mis o- jos pa me- di ci- na
 ¡Soy un Sa- ti- si- mo- ri- má.

Ejemplo 15.

Me ti- roen el sue- lo y no tra ba jo má
 Me ti- roen el sue- loy que me ven gan a ma- tá

Ejemplo 16.

GALLO
 ¡En Gui- ne- a soy Rey, en Gui- ne- a soy Rey!—

Ejemplo 17.

Textos

- ACOSTA, LEONARDO: *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.
- ACUÑA, JUAN ENRIQUE: *Aproximación al teatro de títeres*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1990.
- ADORNO, THEODOR W. y HANNS EISLER: *El cine y la música*, Fundamentos, Caracas, 1976. Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios.
- APPIA, ADOLPHE: *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*, Asociación de Directores de Escena, Madrid, 2000.
- ARDÉVOL, JOSÉ: «Entrevista», en *Unión*, no. 4, Ediciones Unión, La Habana, 1971, pp. 103-136.
- ARISTÓTELES: *La Poética*, consultado en versión digital.
- ARTILES, FREDDY: *Historia y teoría del teatro para niños y de títeres*, Universidad para Todos, Editora Abril, La Habana, [s. f.].
- BAJTIN, MIJAÍL: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, Madrid, 2003. Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios.
- BARBA, EUGENIO: *Obras escogidas*, volumen 1, Ediciones Alarcos, La Habana, 2003.

- BARBA, EUGENIO y NICOLA SAVARESE: *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2007.
- BERNARDO, MANÉ: *Del escenario de teatro al muñeco actor*, cuadernos de divulgación, Instituto Nacional de Estudio de Teatro, Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires, 1988.
- BHABHA, HOMI K.: «El entre-medio de la cultura», en Stuart Hall y Paul du Gay (comp.): *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu Editores, Buenos Aires-Madrid, 2003. Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios.
- BIRKENMAIER, ANKE: *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, Iberoamericana, Vervuert, 2006.
- BROOK, PETER: *El espacio vacío. Arte y Técnica del Teatro*, edición revolucionaria, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1987.
- BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN: «Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana», en *Escritos*, no. 13-14, Centro de Ciencias del Lenguaje. Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios, pp. 301-333.
- CABRERA, LYDIA: «Ritual y símbolos de la iniciación secreta abakuá», en *Journal de la Société des Américanistes*, vol. LVIII, no. 1, 1969, en <http://www.persee.fr>. Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios, pp. 139-171.
- CAIRO, ANA: «La década genésica de Alejo Carpentier», en *IMAN*, no. anuario, año II, Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier, La Habana, 1984-1985.
- CAMPA, ROMÁN DE LA: «Hibridez posmoderna y transculturación. Políticas de montaje en torno a Latinoamérica», en *Hispanamérica*, vol. XXIII, no. 69, 1994, pp. 3-22.

- CARPENTIER, ALEJO: «El teatro revolucionario ruso en París», en *Carteles. Desde París*, 14 de octubre de 1930.
- : «La ópera de los truhanes», en *Carteles. Desde París*, 14 de diciembre de 1930.
- : «El pozo de la vieja Inés», en *El Nacional*, sección «Letra y solfa», Caracas, 6 de febrero de 1953.
- : «Folklore y espectáculo» en *El Nacional*, sección «Letra y solfa», Caracas, 7 de junio de 1953.
- : «Giros negroides», sobre la suite *Giros negroides*, de Antonio Lauro, en *El Nacional*, sección «Letra y solfa», Caracas, miércoles 27 de junio de 1955.
- : «El teatro folklórico», en *El Nacional*, sección «Letra y solfa», Caracas, 23 de noviembre de 1957.
- : *El reino de este mundo*, Cía. General de Ediciones, S. A., México, 1973 (versión digitalizada por Chimango).
- : *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.
- : «Aproximaciones a Carpentier. Textos inéditos. El renacimiento de la ópera», en *Revolución y cultura*, nos. 98-99, La Habana, octubre-noviembre de 1980, pp. 17-18.
- : *Ese músico que llevo dentro*, t. II, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980.
- : *Ese músico que llevo dentro*, t. III, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980.
- : «Manita en el suelo», en *Obras completas*, t. I, Editorial Siglo XXI. México D. F., 1983, pp. 239-261.
- : *Entrevistas*, comp., sel., pról. y notas por Virgilio López Lemus, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985.
- : *iÉcue-Yamba-Ó!*, Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1986.

- : *Conferencias*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1987.
- : *La música en Cuba*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1989.
- : «El gran Teatro de los Pequeños», en *Carteles*, semanario nacional, vol. VIII, no. 44, La Habana, 1 de noviembre de 1992, pp. 18-20.
- : *Temas de la lira y el bongó*, sel. de Radamés Giro, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1994.
- : «La literatura y el Grupo Minorista», *La cultura en Cuba y en el mundo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003.
- : *Letra y solfa. Variaciones 9*, comp., pról. e índice onomástico por Raimundo Respall Fina, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.
- : carta a Alejandro García Caturla, fechada en París, 30 de marzo de 1932, en Radamés Giro (sel. y pról.): *Caturla el músico, el hombre*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2007.
- : *La consagración de la primavera*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008.
- : *Letra y solfa. Música (1956-1959)*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008.
- : «Madurez del drama lírico», en *Letra y solfa. Música (1956-1959)*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008.
- : «Hacia un teatro sintético cubano», en www.fundacioncarpentier.cult.cu, consultado el 2 de septiembre de 2011.
- : «Cocteau y sus teorías sobre el teatro», en www.fundacioncarpentier.cult.cu, consultado el 5 de abril de 2012.

- : «Las marionetas de Salzburgo», [s/f].
- CARRIÓ, RAQUEL: *Dramaturgia cubana contemporánea. Estudios críticos*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1988.
- : «Teatro y modernidad. Un ensayo de ficción», en *Unión*, no. 24, Ediciones Unión, La Habana, 1996, pp. 2-5.
- : «Teatro y modernidad: 30 años después», en *Tablas*, no. 3, Tablas-Alarcos, La Habana, 2000, pp. 10-17.
- : «Dramaturgia y vanguardia: otras reflexiones», en *Tablas*, no. 1, Tablas-Alarcos, La Habana, 2006, pp. 3-7.
- CATZARAS, MARINA: *Negrismo y transculturación en Cuba: el pensamiento de Ortiz y las obras tempranas de Carpentier y Guillén*, Universidad de Sorbona, París, 1973.
- CHANADY, AMARYLL: «La hibridez como significación imaginaria», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 49, año XXIV, Lima-Hanover, 1999, pp. 265-279.
- CLIFFORD, JAMES: *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Editorial Gedisa, S. A., 2001. Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios.
- DIEZ, CARIDAD: «Manita en el suelo. Un reto», en *Clave*, no. 3, La Habana, 1986, pp. 36-41.
- ECO, UMBERTO: *Interpretación y sobreinterpretación*, trad. de Juan Gabriel López Guix, Universidad de Cambridge, 1997.
- ESQUENAZI PÉREZ, MARTHA: *Del areíto y otros sonos*, Editorial Letras Cubanas, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2001.
- FOUCAULT, MICHEL: «Des espaces autres» («De los espacios otros»), conferencia dictada en el Cercle des Études Architecturales el 14 de marzo de 1967, trad. por Pablo

- Blitstein y Tadeo Lima, en *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5, octubre de 1984. Consultado en versión digital.
- : *Genealogía del racismo*, Editorial Altamira, colección «Caronte ensayos», [s. f.]. Consultado en versión digital.
- : *La vida de los hombres infames*, Editorial Altamira, La Plata, [s. f.]. Consultado en versión digital.
- FUBINI, ENRICO: «Escuelas nacionales, folclor y vanguardias: elementos compatibles en la música del siglo xx?», en boletín *Música*, no. 9, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2002, pp. 18-24.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Editorial Grijalbo, México D. F. 1989.
- : «Noticias recientes sobre la hibridación». Consultado en versión digital inédita.
- GARCÍA CATURLA, ALEJANDRO: «Posibilidades sinfónicas de la música afrocubana», en María Antonieta Henríquez: *Alejandro García Caturla*, Ediciones Museo de la Música, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. Tomado de *Musicalia*, no. 7, La Habana, 1929.
- : «Música cubana», en María Antonieta Henríquez: *Alejandro García Caturla*, Ediciones Museo de la Música, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006. Tomado de *Atalaya*, Remedios, 30 de julio de 1933.
- GARCÍA, SANTIAGO: *Teoría y práctica del teatro*, vol. I, Ediciones Alarcos, La Habana, 2008.
- GUERRA, RAMIRO: *Siempre la danza, su paso breve...*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2010.

- GRIFFITH, PAUL: «El siglo xx: hasta 1945», en Roger Parker (comp.): *Historia ilustrada de la ópera*, Ediciones Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México D. F., 1998.
- GUIRAO, RAMÓN (sel., notas biográficas y vocabulario): *Órbita de la poesía afrocubana (1928-37)*, Ucar, García y Cía, La Habana, 1938.
- HANSLICK, EDUARD: *De lo bello en la música*, trad. del alemán de Alfredo Cahn, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1947.
- HENRÍQUEZ, MARÍA ANTONIETA: *Alejandro García Caturla*, Ediciones Museo de la Música, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006.
- HUTCHEON, LINDA: «La política de la parodia postmoderna», trad. del inglés de Desiderio Navarro, en *Criterios*, edición especial homenaje a Bajtín, La Habana, julio de 1993, pp. 187-203. Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios, p. 8.
- IVANOV V.V., I.M. LOTMAN, A.M. PIATIGORSKI, V.N. TOPOROV y B.A. USPENSKI: «Tesis para el estudio semiótico de las culturas (aplicadas a los textos eslavos)», en *Entretextos*, revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura, disponible en <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre7/tesis.htm>. Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios.
- JURKOWSKI, HENRYK: «La marioneta literaria. De Maeterlinck a Ghelderode», en *Puck*, no. 1, Instituto Internacional de la Marioneta-Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, pp. 4-7.
- : «El sistema de signos en el teatro de títeres», en *Máscara*, cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología, nos. 26-30, año 10, 1999, pp. 36-50.

- KANEV, VENKO: *Ensayos de lo entrañable*, sel. y pról. por Virgilio López Lemus, Editorial Arte y Literatura, colección «Argos», La Habana, 2010.
- KRISTEVA, JULIA: *El texto de la novela*, Editorial Lumen, Barcelona, 1981.
- LATHAM, ALISON: *Diccionario enciclopédico de la música*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2008.
- LEAL, RINE: *La selva oscura. De los bufos a la Neocolonia* (historia del teatro cubano de 1868 a 1902), Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1982.
- LEÓN, ARGELIERS: *Del canto y el tiempo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1984.
- LISSA, ZOFIA: «Prolegómenos a una teoría de la tradición en la música», en *Criterios*, nos. 13-20, Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 1986, pp. 221-241.
- LÓPEZ SACHA, FRANCISCO: «De *Motivos de son* a *Concierto barroco*: la integración del negro en la cultura americana», en *Casa de las Américas*, no. 226, Casa de las Américas, La Habana, enero-marzo de 2002, pp. 129-133.
- LOTMAN, IURI M.: *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, sel. y trad. del ruso por Desiderio Navarro, Frónesis Cátedra, Universidad de Valencia, Ediciones Cátedra, S.S., Madrid, 1998. Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios.
- : *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, sel. y trad. del ruso por Desiderio Navarro, Frónesis Cátedra, Universidad de Valencia, Ediciones Cátedra, S.S., Madrid, 1998. Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios.
- : «El fenómeno del arte», en *Entretextos*, revista electrónica semestral de estudios de la cultura, disponible

en [http://www.ugr.es/~mcaceres/ Entretextos/entre5/fenomeno.htm](http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre5/fenomeno.htm). Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios.

- MANZONI, CELINA: *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2001.
- MAÑACH, JORGE: «Indagación del choteo», en *Identidad y descolonización cultural. Antología del ensayo cubano moderno*, estudio introductorio, sel. y notas de Luis Rafael, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2010.
- MARTÍN, EDGARDO: *Panorama histórico de la música en Cuba*, cuadernos CEU, Universidad de La Habana, La Habana, 1971.
- : «Revaloración de Caturla», en *Caturla el músico, el hombre*, sel. y pról. de Radamés Giro, Ediciones Museo de la Música, 2007, pp. 63-67.
- MESCHKE, MICHAEL: «Una estética para el teatro de títeres», en *Máscara*, cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología, nos. 26-30, año 10, 1999, pp. 51-57.
- MEYERHOLD, V.E.: *El teatro teatral*, sel. de Rine Leal, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1988.
- MILLER, IVER L.: «Cantos abakuá cubanos: examen de la nueva evidencia lingüística e historia africana», en *Catauro*, revista de antropología, no. 15, La Habana, 2007, pp. 4-33.
- MORALES, ARMANDO: *¿En la luz o en la sombra? El títere*, Ediciones Unión, La Habana, 2002.
- MUÑOZ DE QUEVEDO, MARÍA: «Orquesta filarmónica», en *Musicalia*, no. 3, septiembre-octubre de 1928.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

- OBRAZTSOV, SERGUEI: *Mi profesión*, trad. del ruso por Isidro R. Mendieta, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Moscú, 1950.
- ORTIZ, FERNANDO: «Informe del doctor Fernando Ortiz, Presidente de la Sociedad de Estudios Afrocubanos aprobado por la Junta Directiva de dicha Sociedad, pronunciándose a favor del resurgimiento de las comparsas habaneras», en *Las comparsas populares del carnaval habanero, cuestión, resuelta*, Molina u CIA, La Habana, 1937.
- : *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.
- : *Ensayos etnográficos*, sel. de Miguel Barnet y Ángel L. Fernández, Ciencias Sociales, La Habana, 1984.
- : *El engaño de las razas*, Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 2011.
- : «Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar», en Luis Rafael (comp.): *Identidad y descolonización cultural. Antología del ensayo cubano moderno*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2010, pp. 81-189.
- PADURA FUENTES, LEONARDO: *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, Editorial Letras Cubanas, La Habana. 1994.
- PASCUAL RODRÍGUEZ, ROBERTO: «Aproximación a la cuestión de la semánticidad del signo musical en el teatro contemporáneo», en *Revista de Filología Románica*, vol. 23, Universidad Complutense, Madrid, 2006, pp. 205-213. Consultado en versión digital tomada del Centro Teórico-Cultural Criterios.
- PAVIS, PATRICE: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, nueva edición revisada y ampliada, Editorial Paidós SAICF, Barcelona, 2008.

- PICON-VALLIN, BÉATRICE: «Hacia un teatro musical. Las propuestas de Meyerhold», en *Tablas*, nos. 3-4, Tablas-Alarcos, La Habana, 2006, pp. 20-28.
- PIÑEIRO AHMED: «Todo en la danza le fue cercano», en *Cuba en el ballet*, no. 94, La Habana, mayo-diciembre de 1999.
- POGOLOTTI, GRAZIELLA: *Oficio de leer*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983.
- : «Reivindicación de identidad», en *Tablas*, no. 4, Tablas-Alarcos, La Habana, 1985.
- : *El ojo de Alejo*, Ediciones UNIÓN, La Habana, 2007.
- SALAZAR, ADOLFO: *La música como proceso histórico de su invención*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1987.
- : «La obra musical de Alejandro García Caturla», en Radamés Giro (sel. y pról.): *Caturla el músico, el hombre*, Ediciones Museo de la Música, 2007, pp. 21-51.
- SÁNCHEZ, JOSÉ A.: *Dramaturgias de la imagen*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1999.
- SOBRINO, JOSÉ: *Diccionario enciclopédico de terminología musical*, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Guadalajara, 2000.
- SONESSON, GORAN: «La Semiosfera y el dominio de la alteridad», en *Entretextos*, revista electrónica semestral de estudios semióticos de las cultura, 6 de noviembre 2005. Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios.
- STRAVINSKY, IGOR: *Poética musical*, Emecé Editores, S. A., Buenos Aires. 1946.
- TORO, ALFONSO DE: «Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: transculturación-Roberto Fernández Retamar: Calibán», Centro Transdisciplinario de Investigación Iberoamericana

Universidad de Leipzig. Consultado en versión digital inédita del Centro Teórico-Cultural Criterios.

-----: «Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la “hibridez” e “intermedialidad”». Consultado en versión digital del Centro Teórico-Cultural Criterios.

VERNADSKII, VI.: *Razmyshleniia naturalista...*, t. 2. Citado por Iuri M. Lotman: «Acerca de la Semiosfera», en *El pensamiento cultural ruso en Criterios 1*, sel. y trad. del ruso por Desiderio Navarro, Centro Teórico-Cultural Criterios. La Habana, 2009.

Partituras

GARCÍA CATURLA, ALEJANDRO: *Manita en el suelo*, ópera bufa en un acto y cinco escenas, libreto de Alejo Carpentier. Nueva reconstrucción musical de Carmelina Muñoz e Hilario González, 1992-1993, Archivo del Museo Nacional de la Música, inventario 4-1515, Al#1-C#11.

Grabación

GARCÍA CATURLA, ALEJANDRO: *Manita en el suelo*, Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba-Coro Nacional, dirigido por Rembert Egües, EGREM, LD-4209.

La ópera *Manita en el suelo*, con libreto de Alejo Carpentier y música de Alejandro García Caturla, es el producto de una época y de búsquedas que definieron a toda una generación cuyos anhelos e indagaciones hacen cuerpo en esta obra, en su estructura, en sus personajes, en su música. [...] Esta investigación no intentará hallar solo aquellas características que hacen de *Manita en el suelo* una obra de teatro. Para mí lo esencial es conectar a *Manita...* como obra teatral –ópera para teatro de figuras animadas– con el cuerpo teórico y cultural de Alejo Carpentier y Alejandro García Caturla en primer lugar, y en segundo con el de toda una época definida por búsquedas de carácter nacionalista y de vanguardia.

ANDY ARENCIBIA CONCEPCIÓN se graduó de la ENA como instrumentista y profesor de guitarra, tres y práctica de conjunto. Licenciado en Arte Teatral, perfil Teatrología, se ha desempeñado como crítico, investigador y profesor en el campo de las artes escénicas. Ha sido guionista de espacios televisivos y radiales como el Noticiero del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano y La Historia en imágenes, ambos en el Canal Educativo. Trabajó durante dos años como especialista de la Dirección de Teatro de Casa de las Américas, período en el cual fue miembro del comité organizador del III Encuentro de Escritores y Artistas de América Latina y el Caribe Casa Tomada, 2013, y fue uno de los organizadores del evento teórico de Mayo Teatral, 2014. Trabajó también como especialista en la Dirección de Desarrollo Artístico del Consejo Nacional de las Artes Escénicas. Ha participado en diferentes eventos como la III edición del Magdalena sin Fronteras, el Taller de investigaciones Rine Leal, la XVI Conferencia Científica de la Universidad de las Artes, el Festival Nacional de Teatro de Santo Domingo, 2013. Ha participado en coloquios de la crítica en diferentes provincias del país. Fue ponente en «Estudios cubanos: nuevas voces, nuevas perspectivas», en la Universidad de Miami, en el XXXIII Congress of the Latin American Studies Association, San Juan, Puerto Rico, y en el Foro Internacional Traspasos Escénicos de la Universidad de las Artes. Trabajos suyos de crítica e investigación aparecen publicados en diversas publicaciones como Tablas, Conjunto, La Gaceta de Cuba, La Jiribilla, el boletín Música, Cubarte, Cubaescena, La Ventana, entre otras. Su trabajo de diploma «En un segundo de fulgurante revelación. Alejo Carpentier y Alejandro García Caturla en los cruces híbridos del nacionalismo y la vanguardia» mereció mención en el Premio de Ensayo Alejo Carpentier y obtuvo el Premio La Selva Oscura de investigación teatral que otorga la Asociación Hermanos Saiz.

