

2022

La contribución de la ópera bufa Manita en el suelo de Carpentier y García Caturla en el debate primitivista de principios del siglo XX

Anna M. Martija Perez
Florida International University

Follow this and additional works at: <https://trace.tennessee.edu/vernacular>



Part of the [Caribbean Languages and Societies Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), and the [Other Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Martija Perez, Anna M. (2022) "La contribución de la ópera bufa Manita en el suelo de Carpentier y García Caturla en el debate primitivista de principios del siglo XX," *Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture*: Vol. 7 : Iss. 1 , Article 1.

Available at: <https://trace.tennessee.edu/vernacular/vol7/iss1/1>

This article is brought to you freely and openly by Volunteer, Open-access, Library-hosted Journals (VOL Journals), published in partnership with The University of Tennessee (UT) University Libraries. This article has been accepted for inclusion in Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture by an authorized editor. For more information, please visit <https://trace.tennessee.edu/vernacular>.

**La contribución de la ópera bufa *Manita en el suelo* de Carpentier y García Caturla
en el debate primitivista de principios del siglo XX.**

“Señores,
Señores,
Abran las guatacas
pa que sepan la historia
del que en vida fue
Manita en el suelo”
Alejo Carpentier, *Manita en el suelo*

La genuina amistad que unió a Alejo Carpentier y a Alejandro García Caturla fue el resultado de la identificación de ambos no solo en el amor por la música, sino también un acentuado interés por todo lo primitivo unido a un profundo sentido de justicia social. Es ese apego por todo lo autóctono y popular lo que hizo que colaboraran estrechamente, cada uno dentro del campo que mejor conocía. Si en las partituras de Alejandro, Carpentier vio cumplido sus ansias musicales, es gracias a Carpentier que Caturla no solo logra darse a conocer y ser reconocido en los ámbitos más selectos de la isla y también del extranjero; sino también romper la barrera del olvido después de su temprana muerte. A Carpentier y a Caturla los une sobre todo el respeto por la herencia africana y el reconocimiento que ésta debía tener en la historia de la isla caribeña. En el presente trabajo se analiza la importante contribución no solo de Alejo Carpentier, sino también de un músico pueblerino como lo fue Alejandro García Caturla en la inclusión de la herencia africana como parte del acervo cubano. Con *Manita en el suelo* el escritor y el músico toman partido en la polémica identitaria en la Cuba poscolonial de principios del siglo XX y logran a través de esta ópera bufa no solo dejar un testamento a la amistad que une a ambos artistas, sino también una importante contribución en la aceptación del elemento cultural negro en la definición de la identidad cubana como un hecho indiscutible.

Hay que tener en cuenta varios aspectos en los que se mezclan aspectos históricos,

sociales y religiosos para poder aquilatar en su justa medida la opinión que se tenía en Cuba del lugar que el negro ocupaba en la historia y herencia cultural en el momento que estos artistas comparten. La mayor de las Antillas fue uno de los últimos países de las Américas en otorgar la libertad a los esclavos. Muy temprano en el siglo XIX fueron varios los intentos emancipadores por parte de políticos y de la misma corona española de conceder la libertad a los esclavos. No obstante, esta no se ve materializada, al menos en parte, hasta mucho tiempo después del *Decreto Real* del 13 de febrero de 1880, casi a finales de siglo. El mencionado edicto, firmado por el rey Alfonso XII, no significó un cambio notable en las condiciones de vida o en el campo de los derechos de los negros cubanos. La orden real establecía un sistema de patronaje en la que los antiguos amos conservaban el derecho a recibir una compensación por la pérdida de los negros como propiedad. En el supuesto caso de que algún negro pudiera pagar la indemnización a su antiguo amo, no podía dejar de trabajar; so pena de ser acusado y condenado por vagancia. La ley ataba al antiguo esclavo con nuevas cadenas y los contratos que se establecen en este período no son más que una manera de extender el trabajo abusivo y la discriminación de las personas de origen africano.

En la última década del siglo XIX, la guerra de Independencia se nutrió de muchos esperanzados afrodescendientes que esperaron encontrar en la futura nación el respeto y el reconocimiento que no habían logrado hasta el momento. Es así como muchos negros dan muestras de valor y cubanía durante todo el movimiento independentista, el cual termina abruptamente en 1898 con la intervención norteamericana en la isla. No es hasta 1902 que se establece la República. La población negra siguió ocupando una posición social marginal y de segunda.

Durante los primeros años del período republicano se dictaron nuevas medidas como la

conocida *Ley Morúa*. Esta ley, enmienda a una ya existente, prohibía explícitamente la formación de agrupaciones políticas por razón de raza, lugar de nacimiento, recursos financieros, clase social o títulos profesionales. El carácter racista de la misma provocó protestas populares de la población negra. Las demandas terminaron con un baño de sangre conocido como *La Guerrita de los negros*, la cual todavía hoy brilla por su ausencia o es mencionada muy someramente en los libros de Historia de Cuba. La mentalidad del negro como ser inferior o ciudadano de tercera estaba injertada de forma profunda y compleja en la concepción y en la apreciación del cubano blanco. Mientras que la herencia española y europea era sinónimo de lo propio y de progreso; el negro, su música, sus tradiciones y religión eran símbolos en la isla de todo lo extraño, lo atrasado, primitivo y salvaje.

Resulta curioso que apenas unos pocos años después de la *Guerrita de los negros*, se promueva la organización de una Sociedad que estudie y se especialice en lo autóctono, lo folclórico y lo criollo de la cultura cubana. Es de esta manera que se organiza en la Habana en 1923, bajo la dirección de Fernando Ortiz, *La Sociedad de Folklore Cubano*. Entre los fines de dicha sociedad se establece que: “[l]a *Sociedad de Folklore Cubano* tiene por objeto acopiar, clasificar y comparar los elementos tradicionales de nuestra vida popular” (Ortiz en Cairo 41). Entre los postulados se especifica con carácter peyorativo que también serán objeto de estudio “las creencias fantásticas y sobrenaturales, las supersticiones... y, por último, el estudio descriptivo, encaminado a un fin de verdadera terapéutica social, de ciertas prácticas morbosas, como los actos de brujería y ñañiguismo, en que, en forma tan expresiva se manifiesta la baja vida popular...” (42). Sin embargo, cuando la intelectualidad cubana empieza a ser influenciada por las corrientes vanguardistas europeas, esta concepción del negro comienza a cambiar y hace que muchos de estos estudiosos se abran a una reevaluación de la herencia afrocubana como lo

primitivo que merecía ser rescatado.

Ana Cairo explica que “Músicos, escritores y políticos debaten sobre el problema en torno a la población negra, el enfrentamiento a la discriminación racial y la condición mulata (o mestiza) de las manifestaciones artísticas y literarias” (41). La respuesta a los estudios iniciales sobre lo identitario cubano trajo como consecuencia un deseo insaciable de conocer un mundo que hasta ese momento no era visto sino como un complejo entramado de ritos despreciables, impenetrables y satánicos. Es significativo que, en estos momentos en que Cuba busca un derrotero como nación recién formada, las vanguardias europeas provoquen que *la flor y nata* de la sociedad de la isla caribeña vuelvan la mirada hacia el siempre ignorado *hombre o mujer de color*.

Ruiz- Tresgallo recuerda la relación entre el concepto de naciones imaginadas con las ideas defendidas por las vanguardias “revela el valor de lo africano por medio de la estética de las vanguardias europeas, las cuales incluyen el primitivismo y las ideas expresadas por Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente* (1918)” (143). Poco tiempo después, en un evidente cambio de tono, el mismo Ortiz renueva los decretos de *La Sociedad de Folklore* y en 1927 declara que “Los negreros... no pudieron traer de sus esclavos solo sus cuerpos y no sus espíritus. Los africanos trajeron consigo su cultura y trataron en su añoranza cruel de mantenerla y trasmitirla a sus hijos” (43). Juan Marinello, otro político, crítico y ensayista del momento, también contribuye con el intercambio intelectual y aboga por una cultura cubana representada en el mestizaje, al mismo tiempo que apostaba por un arte que no fuera ni blanco ni negro “Y cuando lleguemos... al mestizaje pleno... ya el arte no tendrá color... Pedimos un hombre que arraigue y exalte su humanidad sin atención de colores” (Marinello en Cairo 56).

Si por una parte *La Sociedad de Folklore Cubano* da un viso de cientificidad a la

inclusión de lo negro como parte del acervo cubano, es la *Revista Alcance* la que se aprovecha del dominio que la prensa tenía en el momento para educar a la opinión pública sobre un tema tan polémico y serio. “La *Revista Avance* fue esencial en la definición de una vanguardia – de carácter nacionalista- articulada desde las esferas del pensamiento estético, artístico, político y filosófico” (Arencibia 5). Esta plataforma fue usada por la inquieta intelectualidad cubana para añadir y reconocer la herencia negra como parte legítima de la definición de cubanía.

Sin embargo, es obvio que no toda la intelectualidad estuvo a favor de estos cambios. La polémica no se hizo esperar y si por un lado se organiza el grupo Minorista y se oyen voces respetadas a favor de la integración del componente negro a la cultura cubana, por otro lado encontramos críticos que se abanderan en la defensa de lo europeo como única herencia genuina de la isla. El debate de si era correcto incluir al negro en esa identidad nacional divide las opiniones. “En el litigio perpetuo que se establece a nivel de discurso, las palabras tienen un papel esencial en la lucha por la hegemonía. Nación, raza, etnia, movimientos sociales- y me atrevería a añadir género y clases- han sido a la vez conceptos y espacios de conflagración” (Fornet 297). Eduardo Sánchez de Fuentes es uno de los que ataca estas ideas nuevas y trasgresoras. El también crítico acusa a través de conferencias y artículos periodísticos, sin mencionar nombres, “a los músicos herejes (Roldán y Caturla, entre otros) de *extranjerizar* la música cubana con ritmos bárbaros” (Cairo 47). De igual manera, es conocida la condena del periodista Ramón Vasconcelos a los poemas de Nicolás Guillén cuando, a pesar de encontrar “cierto valor” en el poemario *Motivos del Son*. El crítico exhorta al poeta a cambiar de tema, pues debía “... universalizar su verso y su idea en vez de meterlos en el solar para que brinquen al son del bongó” (Vasconcelos en Cairo 51). Contrario a esta opinión, Francisco Ichaso, minorista y editor de la revista *Alcance*, escribe enérgicamente:

El folklore, que en nuestro país es tan prodigo, tan sustanciosos... ha sido desfigurado.... Se ha pretendido encauzar la vena amplia, cálida y palpitante de nuestro folklore en los cangilones angostos de una modalidad donizettiana o pucciniana..., rompiendo de ese modo con su encanto agreste, con su primitivo frescor... ¡Irritabilidad ante el prejuicio! He ahí lo que falta en nuestro medio, no ya en el orden musical, sino en todos los órdenes: en lo estético, en lo ético, en lo político... (162 y 175)

Lejos de mantenerse al margen, un joven Alejo Carpentier se suma a la discusión y trastorna el mundo cultural de la isla con su artículo “La música cubana”, donde, mientras acusa a la música campesina criolla de monótona, alaba la energía y ritmo de la africana: “Lo prodigioso de esa música estriba en que es esencialmente *polirrítmica*... Con esos elementos inexplorados, ¡qué maravillosas ‘sinfonías cubanas’, que estupendas ‘suites’ y ‘poemas de ambiente’ no podrían hacerse!” (Carpentier en Cairo 46). De toda la obra carpenteriana y a pesar de que, “la música siempre estaría presente en sus novelas” (Martínez Rodríguez 151), quizás sean sus ensayos los que reflejen de una manera más clara el pensamiento de Carpentier como “un constante espejeo mimético- alusivo” (Müller- Bergh 183). El erudito escritor e infatigable investigador y crítico se compromete con el proyecto de asimilación del legado africano en la creación de la identidad nacional cubana.

Al respecto de la identidad nacional, Camayd-Freixas explica que:

El nacionalismo moderno y el concepto identitario de nacionalidad son producto de comunidades imaginadas, cuya multitud de miembros, a pesar de que nunca podrán conocerse entre sí, imaginan la existencia de un conjunto de rasgos definidores que los distingue como grupo. (11-12)

A pesar de todo y en medio de esta gran polémica, la herencia africana cruza las fronteras de la subalternidad y adquiere en la isla un carácter identitario.

Carpentier pertenece al grupo de intelectuales que “construyen un discurso fascinador que reivindica la mulatez y el mestizaje” (Ruiz-Tresgallo 143). En la obra de intelectuales como Carpentier, la adhesión a las vanguardias les ayuda a hacer una valoración de lo identitario, de lo propio que es a la vez inclusivo con lo considerado hasta entonces como primitivo y bárbaro. Del Valle Lattanzio afirma que Carpentier rescata “en el momento en el que le dedica su producción literaria únicamente a la música afrocubana, una cultura que venía siendo ignorada [dentro de] la cultura cubana” (14). Carpentier da “primacía al componente africano de la música popular cubana, en lugar de al guajiro...” (Reverte Bernal 2). Por su parte, González Echevarría citado por Viviana Gelado plantea que Carpentier “si bien ‘no descubrió la presencia de los negros en Cuba; ... efectuó en cambio una revaloración radical en la posición que se les había asignado en la configuración de la cultura cubana” (67).

Al igual que el segundo Ortiz, Carpentier apuesta por la integración de todas las fuentes identitarias de una Cuba marcadamente mestiza como parte del patrimonio nacional. “Los ensayos musicales de Ortiz y Carpentier se hallan, como vemos, en los preámbulos de un itinerario reflexivo de índole musicológica que entronca con las teorías más oficialistas de la historiografía musical caribeña en la actualidad” (Garí Barceló 76). El talento como escritor y ensayista de Alejo Carpentier se suma a su afición musical. Lo cierto es que la música fue una de las grandes pasiones. Su amistad con Roldán, Caturla y otros músicos hizo posible que muchos de sus versos fueran musicalizados y sus ensayos y críticas sobre la historia de la música en la isla caribeña son hoy todavía de lectura y fuente de consulta obligatoria.

Por su parte, el músico remediano Alejandro García Caturla, quien es considerado junto a

su amigo Amadeo Roldán como uno de los principales promotores de la inclusión de los ritmos africanos en la identidad musical cubana, escribe por su parte varios artículos en defensa del tema que lo apasiona y, a diferencia del lenguaje poético de su gran amigo Carpentier, el compositor habla directo y claro en defensa de los ritmos africanos como dignos componentes de la música cubana: “ La exuberancia, colorido, potencia, frescura, valor y riqueza rítmica de la música afrocubana, convienen perfectamente en todos sentidos al significado y contenido, tanto como a la ideología y necesidades del género sinfónico” (Caturla en Giró 47).

La figura de Caturla guarda la particularidad de ser un joven de provincia, con una inmensa familia por mantener. A diferencia de todos los demás comprometidos en el debate identitario, el remediano no siempre pudo involucrarse como lo hicieron otras figuras que vivían en la capital y tenían una constante presencia en los círculos más actualizados de la isla. Sin embargo, su contribución no puede desestimarse. A pesar de que María Muñoz lo describe como: “una personalidad demasiado recia para entrar en comparsas estéticas” (Muñoz en Giró 50), su contribución musical no puede desestimarse y su figura logra el reconocimiento que su arte, a veces fracturado, a veces apresurado o inconcluso, reclama para él. Poco después, la misma Muñoz en busca de un apelativo para describir la música indomable del también abogado sentencia “La música de Caturla tiene mucho de ciclón tropical...” (50). Cabe preguntarse quién era este hombre que trasgrede los códigos de su clase social y raza para identificarse con un grupo social y racial en clara desventaja con él. A este “ciclón tropical” Carpentier lo describe como “el temperamento musical más rico y generosos que haya aparecido en la isla” (318). Después del asesinato del músico, el escritor comenta en su artículo *Crónicas del regreso* “Nadie lo ha conocido mejor que yo, que soy su ‘descubridor’. Hemos escrito juntos una ópera bufa - *Manita en el suelo*” (149). El remediano sostuvo un carácter indomable, no solo en el ámbito

musical. A decir de Hilario González,” Podemos conocer, primero, cómo se puede ser académico y cubano; polirrítmico y cubano; casi atonal, incluso, y cubano. Ese es Caturla” (González en López Palacio 36). Guillén, quien también se preciaba de ser su amigo, lo describe como: “aquel joven genio, muerto de modo estúpido” (Guillén 39). Sin dudas, la vida de Alejandro García Caturla fue breve, sin embargo, dejó un importante legado de cubanía en el ritmo de su música y en su esfuerzo por destacar la herencia africana, rompiendo con todos los prejuicios racistas aceptados en su época.

El remediano se identificó desde niño con la música de las Parrandas, fiesta popular de su pueblo natal, dónde todos festejan en las calles en la Víspera de la Navidad y donde los barrios de El Carmen y San Salvador compiten entre fuegos artificiales y los arrastres de las congas que recorren el poblado reclamando al mismo tiempo el triunfo. Caturla crece oyendo los toques del tambor y las historias que le cantaban y contaban sus nodrizas, las tres negras. Siendo un joven escandalizó la conservadora alta sociedad de su pueblo natal al mantener abiertamente relaciones con dos mujeres negras que alguna vez sirvieron en su familia. Con ellas tuvo en total once hijos. Se cumple en Caturla la sentencia bíblica de que: “nadie es profeta en su tierra”. Si en otros lugares como Estados Unidos y Europa la música del joven provinciano se filtraba en los salones, en Remedios seguía siendo criticado. Como explicara el historiador remediano Miguel Martín Farto, a Caturla lo tildaron de ‘negrero’, inmoral y engreído. Es risible una crónica aparecida en la revista Carteles de 1953 donde se niega enfáticamente la vida amorosa del joven trasgresor. Es tanta la distancia entre el carácter real del atrevido músico y la crónica, que tal parece que no hablan de la misma persona:

No se conoce ningún gran amor en la vida emocional de García Caturla. Era un hombre de pasiones apacibles, de afectos dulces, sencillos y parecía regir sus

sentimientos por un orden que estaba lejos de admitir las intemperancias del amor arrebatado. La mujer no es el tema de sus composiciones, lo cual está conforme con su carácter, siempre sometido a la disciplina del deber y el método. (Ruiz)

En una entrevista a la viuda ésta dice: “Y yo te digo que Alejandro era natural y na de negra pa andar por allí escondido” (Martín Farto). Hay que tener en cuenta que la sociedad cubana era marcadamente hipócrita en cuanto a las relaciones sexuales. Era común que un hombre blanco de la clase social a la que pertenecía el músico tuviera sus “aventuras” con mujeres, e incluso hijos a los que muchas veces no reconocían. Caturla no fue así. Si su vida causa tanto revuelo es porque él desafía las reglas no dichas en la Cuba de los primeros años del siglo XX y vive abiertamente lo que otros hacían a escondidas.

Guillén recalca en una crónica que: “García Caturla sentía una atracción irresistible por lo negro. No solo lo negro temático, como elemento de especulación artística, sino de manera profunda y personal, como estrato íntimo del espíritu... fue a buscar esposa definitiva al mismo campo donde tantos buscan amante transitoria”. Caturla puede ser ubicado en ese tercer espacio de hibridez, donde no se es ni lo uno ni lo otro. Un lugar donde el compositor conquista otra identidad y herencia de la que se adueña y hace propia.

No comparto la opinión de Andy Arencibia quien plantea que: “No obstante, hay que señalar que el vínculo de Caturla con la música africana tuvo un poco de ... melodía cazada al azar, tomada, escrita, oída de un bembé, un toque de santo, de algún plante al que asistió con su amigo Carpentier, pero no de un riguroso estudio de campo” (154-155). Caturla no se interesa por lo afrocubano a través de Carpentier. Es más, a diferencia de otros intelectuales del momento que usan el tema afrocubano como objeto de estudio porque estaba de moda, Caturla lo interioriza, lo hace parte de su filosofía de vida. Es ese compromiso con la cultura negra lo que

hizo de Caturla un experto al cual el mismo Carpentier, tan dado a investigar y meterse por todos lados para conseguir información, solicita la ayuda para conocer acerca de los rituales africanos a los que Caturla era asiduo visitante.

Mientras escribía *El chivo que rompió un tambor*, Carpentier le solicita a Caturla información sobre un *Velorio de ñañigos* “te agradeceré que me envíes, en la mayor brevedad, una enumeración de las cosas que has visto en el *Velorio* en cuestión. No me hagas una descripción literaria, sino una enumeración simple y sencilla, y en orden...” (293). El amante de la escritura barroca no desea toda la descripción del engranaje del rito en sí, sino la voz de un conocedor del tema que puede describir de forma sencilla lo que conoce bien. Caturla fue también abogado y juez, carreras que llevó paralela a la composición musical. “El músico era transgresor. El abogado estricto con lo estipulado por las leyes” (Hernández y Guerra 16). La carrera de leyes le trajo pan a su mesa y le costó la vida. La música lo inmortalizó en la historia de la cultura y el folklor cubanos.

En medio de la obra multifacética de Alejo Carpentier, destaca la única ópera bufa que escribió en toda su carrera y lo hizo con la colaboración de Alejandro García Caturla. Esta obra, que solo ha sido llevada a escena una sola vez en 1984 y de la que no hay ninguna filmación, fue un proyecto en el que tanto Carpentier como Caturla trabajaron con seriedad e intensamente. A través de la amplia correspondencia sostenida por el autor y el compositor antes de la creación de la ópera bufa *Manita en el suelo* se evidencia el enorme interés que tanto Carpentier como Caturla tuvieron en la producción de esta obra. En las cartas se puede seguir la trayectoria en la elaboración de dicha ópera y el intercambio de ideas que dio como resultado esta pequeña pero interesante ópera bufa. Reverte Bernal explica que: “La definición de la pieza por su autor como ‘ópera bufa’ posee una especificidad cubana, puesto que este género, interpretado por personajes

negros, fue característico de Cuba en la segunda mitad del siglo XIX”.

Aún antes de escribirla, Carpentier comparte con su amigo las principales ideas del libreto todavía en ciernes. “En *Manita en el suelo*, el escritor muestra su “ambición totalizadora de síntesis popular cubana” (Reverte Bernal). En medio de una lluvia de ideas que más bien parecen un aguacero cerrado, Carpentier enumera en su carta las ideas que tiene para el entonces futuro drama:

... había pensado en una pieza de títeres, con un solo personaje viviente, ... Se me ocurrió la posibilidad de hacer esto... Papá Montero comienza a recitar sobre batería, contando la historia de Manita en el Suelo, *Iyamba* de los *ñáñigos* en tiempos de España... ¿Crees que hay posibilidad de dar una versión de concierto de semejante cosa?... En fin; tú dirás... La idea de esta pieza me vino hace mucho ya y hay más de la mitad escrita... ¿Te conviene? (296)

Sin reservas, Caturla se entusiasma con la idea y se une a los planes de su amigo comprometiéndose con él en el aporte musical: “He encontrado tu proyecto de marionetas magnífico y que desde luego lo acepto, rogándote que lo termines pronto y me lo envíes para meterle mano” (298). Carpentier no se hace de rogar y en menos de un mes envía a Caturla el libreto. En la carta que le adjunta le dice “Espero que te agradará, es lo que mejor me ha salido, escénicamente” (298). *Manita en el suelo* es el fruto de un dúo bien llevado de un escritor y un compositor.

La obra se da a conocer como “Ópera bufa, en un acto y cinco escenas. Con música de Alejandro García Caturla y libreto de Alejo Carpentier” (239). En una nota introductoria, Carpentier establece el objetivo del drama “El fin perseguido por los autores de esta acción burlesca es presentar en un escenario, por primera vez en Cuba, todos los personajes de la

mitología popular criolla” (241). Es así cómo en la obra desfilan: Papá Montero, Manita en el Suelo, El Chino de la Charada, El Capitán General de España, Juan Odio, Juan Indio, Juan Esclavo; así como también La Virgen de la Caridad del Cobre, Candita la Loca y Tata Cuñengue.

Arencibia explica que el personaje de Manita en el Suelo está inspirado en un personaje real llamado Manuel Cañamazo, quien fuera “integrante de la potencia Tierra y Arrastrados, se dice que fue uno de los ñáñigos que murió en el asalto a la cárcel de la Habana donde estaban los estudiantes de medicina, fusilados en 1871” (87). La recuperación de este personaje que muere junto a otros de su misma condición tratando de salvar la vida del niño blanco de la familia a la que servía como esclavo, adquiere un significado especial en la construcción de esta obra cargada de simbolismo. Camayd-Freixas explica que: “Carpentier buscó en la experiencia de los hechos particulares confirmación de inmemoriales patrones históricos, y los entendió como mitos; de modo que la ficción intrahistórica se construye como una suerte de etnografía imaginaria” (1).

Otra de las técnicas en *Manita en el Suelo* es el uso del lenguaje coloquial de origen africano. Carpentier y Caturla recobran no solo el vocabulario afrocubano en los diferentes parlamentos, los ritmos, las creencias y el lenguaje afrocubano, sino que también reconocen a los afrodescendientes como seres humanos únicos y valiosos. La inclusión de estos personajes legendarios hace que *Manita en el Suelo* cambie la visión del negro del teatro bufo cubano a una mirada de respeto y aprecio. Es importante señalar que,

En Cuba predominaron las etnias africanas lucumí o yoruba, los mandingas, los carabalís y los congos...nadie tuvo verdadero interés en conocer los lenguajes negros, no solo por apatía colonial... era opinión común que no merecían el estudio de los blancos... así fueron esfumándose los lenguajes africanos sobre el

suelo cubano, sobreviviendo básicamente en la jerga religiosa-musical entre los *babalaos* o los *iyambas ñáñigos*. (Évora 62)

En *Manita en el Suelo*, Carpentier perfila muchas de las singularidades que después formarían parte de su teoría de lo Real Maravilloso. El autor “llega así a concebir lo maravilloso como un aspecto insólito de la realidad cultural, escondido o ‘disimulado’ bajo el disfraz de lo sincrético” (Camayd-Freixas 94). En el drama aparecen insertadas figuras conocidas de las creencias africanas, como el Gallo Motoriongo, igualadas con otras de la tradición católica como es la Virgen de la Caridad del Cobre. De igual manera, también intervienen personajes representativos de la *opera buffa* italiana, como son los personajes marginales o arrabaleros. “Carpentier respeta una de las convenciones de la *opera buffa*: la inserción de los personajes de bajos fondos... Papá Montero, Cándida la Loca, María la O- forman parte de un imaginario popular, periférico, un submundo de hampa, de guapetones con navajas y mulatas licenciosas” (Arencibia 124). Sin embargo, al mismo tiempo que respeta ciertas convenciones, el autor también establece la ruptura con la escuela italiana que creó el teatro bufo al impregnar el drama de cubanismo.

Cabe señalar que, junto a los personajes del imaginario popular africano y de la tradición católica, en *Manita en el Suelo* también están presente el componente guajiro. En este sentido Caturla defiende la integración de todas las piezas de una especie de rompecabezas identitario, las sazones del llamado *ajiaco* que propone Ortiz para definir la cubanidad. “La escuela musical cubana surgirá... el día que los compositores, tomando los distintos ingredientes de nuestro *mosaico musical*, produzcan obras de síntesis, de envergadura, de robustez, y entonces holgarán los adjetivos de afrocubano y criollo, para decirse con justeza música cubana” (Caturla en Arencibia 139). Arencibia concluye que, al respecto, “Carpentier y Caturla logran crear una

ópera enteramente nacional” (141).

Por otra parte, Carpentier acude al uso del títere como recurso escenográfico. Los títeres como objeto de representación son usados por las vanguardias europeas, así mismo, “En la ópera *Manita en el suelo* el títere- debido a su instancia simbólica- puede ser comparado con los tantos signos que acompañan los rituales de origen *abacúa*” (Arencibia 95). La historia se inclina la parodia, a lo lúdico con lo atrayente de lo desconocido, de la magia oculta y el ritmo seductor. “La santería toma sentido, los Juanes representan la diversidad cultural de la Isla, el sincretismo cultural... la obra se abre como una compuerta interminable de ritmos antillanos... La academia es sustituida por los tambores...” (Castillo Fernández 19).

A pesar de la estrecha comunicación y el entendimiento mutuo entre Carpentier y Caturla, este último, el eterno inconforme, altera el sentido inicial de la ópera con una composición musical que contraviene el texto carpenteriano. “Si Carpentier había propuesto una estructura en la que los personajes respetaran la alternancia en el diálogo... Caturla transgrede esta norma haciendo converger tres líneas melódicas con letras diferentes... Es decir que el trabajo compositivo de Caturla dota de otras significaciones al texto de Carpentier” (Arencibia 145). Parece que Carpentier no tuvo inconvenientes con los aportes del músico.

Llama la atención que, siendo la única ópera bufa de Carpentier, *Manita en el suelo* haya sido muy poco estudiada. Muchos estudiosos se centran en otros trabajos más conocidos. Sin embargo, en medio de las revueltas intelectuales e ideológicas de las décadas de 1920 y 1930 en Cuba, este breve drama encierra todos los elementos usados en su momento en el esfuerzo de definir el folklore cubano con un fin inclusionista de todos los rostros e identidades que hoy la integran. Tanto Carpentier como Caturla fueron participantes activos del debate y responden como mejor lo sabían hacer: con su arte, con su talento, con creatividad; siguiendo el ritmo del

bongó y de los tambores africanos. La obra se sucede entre cantos y las cadencias del lenguaje y concluye con un desfile sincrético donde vuelven a parecer los personajes con un mensaje esperanzador:

Papá Montero: ¡Puñalá de ñáñigo

nunca mató Luna...!

Todos: ¡Vivan por siempre los Tres Juanes Pescadores,

sus redes, su canoa, su carná...!

Y mientras el mundo sea mundo...

¡que brille el Globo de la Luna!

(Alejo Carpentier 261)

Obras citadas

- Arencibia Concepción, Andy. *En un segundo de fulgurante revelación. Alejo Carpentier y Alejandro García Caturla en los cruces híbridos del nacionalismo y la vanguardia*. Ediciones Alarcos, 2013.
- Cairo, Ana. "Nicolás Guillén y las polémicas sobre la cultura mulata." *Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí*, 2002, pp. 41-60.
- Camayd-Freixas, Erik. *Etnografía imaginaria. historia y parodia en la literatura hispanoamericana*. F&G Editores, 2012.
- Carpentier, Alejo. *Crónicas del regreso*. Editorial Letras Cubanas, 2002.
- . *Écue-Yamba-Ó y otros escritos afrocubanos*. Siglo Veintiuno, 1990.
- . *La música en Cuba*. Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Castillo Fernández, José Ramón. "Cabalgata afrocubana. Wagner en Carpentier." VI Coloquio de Literatura Caribeña. *La otredad en la mirada*. Fondo Editorial de Humanidades y Educación U. de Venezuela, 2000, pp. 13-20.
- del Valle Lattanzio, Camilo. "Los tambores negros de un pueblo del futuro. Religión, poesía y música en la obra temprana de Alejo Carpentier." *Revista Stadium Veritatis*, no. 19, 2015, pp. 99-142.
- Escuela, Mauricio. "Caturla, el genio contra el silencio." *La Letra Corta*, 2017.
- Évora, Tony. "La poesía afroantillana y el son cubano." *Anales del Museo de América*, no. 6, 1998, pp. 59-70.
- Fornet, Jorge. "La voz del otro: del testimonio a la nueva narrativa." *Revista Iberoamericana*. no. 20, 2009, pp. 297-319.
- Garí Barceló, Bernat. "De unas desiguales nupcias entre doña Lira y don Bongó. teoría de un arte

- mestizo a través del ensayo *La música en Cuba* de Alejo Carpentier." *Cartaphilus*, 2015, pp. 70-80.
- Gelado, Viviana. "La legitimización de la música afrocubana en la crítica periodística de Alejo Carpentier." *Aletria*, 2008, pp. 67-73.
- Giro, Radamés. "Caturla, su adhesión a lo afrocubano musical." *Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí*, 2016, pp. 42-54.
- Hernández Suárez, María A. y Guerra González, Marcia M. "Caturla: entre amores y demonios." *Islas* no. 52, 2010, pp. 16-42.
- "Ley de 13 de febrero de 1880, de abolición de la esclavitud e instauración del patronato." 4 octubre 1999. *Historia. La abolición y su contexto histórico en España*].
- López Palacio, Juan V. “ ‘...en un molde oscuro depositó su semilla de hombre’: Nicolás Guillén sobre Alejandro García Caturla.” *Islas* no. 44, 2002, pp. 36-46.
- Martín Farto, Miguel. "Entrevista con la viuda de García Caturla." *Signos* no. 21, 1978, pp. 99-107.
- Martínez Rodríguez, Raúl. "Alejo Carpentier, el musicólogo." *Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí*, 2015, pp. 150-152.
- Müller-Bergh, Klaus. "Trayectoria vital e itinerario crítico de Alejo Carpentier." *Revista Iberoamericana*, no. 154, 1991, pp. 181-192.
- Reverte Bernal, Concepción. "La teatralidad en los ballets y la Ópera bufa de Alejo Carpentier." *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, editado por, Pierre y Crémoux, Françoise Civil, *Centro Virtual Cervantes*, 2007.
- Ruiz, Gervasio G. "Tradiciones cubanas: el crimen de la calle Independencia." *Revista Carteles*, no. 45, 1953.

Ruiz-Tresgallo, Silvia. "Hibridismo, ambigüedad y contradicción en la representación del afroantillano en Écue-Yamba-Ó." *Afro-Hispanic Review*, vol. 32, no. 1, 2013, pp. 143-158.