

**HOLLYWOOD EN LA HABANA. *EL MILAGRO DE ANAQUILLÉ*,
UN BALLET DE AMADEO ROLDÁN Y ALEJO CARPENTIER**

**HOLLYWOOD IN HAVANA. *EL MILAGRO DE ANAQUILLÉ*,
A BALLET BY AMADEO ROLDÁN AND ALEJO CARPENTIER**

BERNAT GARÍ BARCELÓ

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Resumen: El problema de la representación del afrocubano será una de las cuestiones más debatidas entre los miembros del Grupo Minorista cubano a finales de los años veinte. Uno de los lugares en los que se aborda de manera programática esta cuestión es un libreto que Carpentier escribe para un ballet de Amadeo Roldán en el curso del año 1927. Carpentier y Roldán piensan en contra de la tendencia hiperinflacionaria del cine de Hollywood y de los miembros de la élite criolla que plasman la cultura afrocaribeña desde una visión estereotipada de la identidad. *El milagro de Anaquillé* destaca porque su trama se concreta en una paradoja: se representa la imposibilidad de la representación, la imposibilidad de que el afrocubano pueda ser realmente representado.

Abstract: The problem of Afro-Cuban representation must be one of the issues that generated the most debate among the members of the Cuban *Grupo minorista* at the end of the twenties. One of the places where this issue is most lucidly addressed is in a libretto that Carpentier wrote for a ballet by Amadeo Roldán during the year 1927. Carpentier and Roldán think against the hyperinflationary tendency of Hollywood cinema and the members of the Creole elite who present African identity in a stereotyped manner. What particularly makes this ballet stand out is that it captures in its plot a paradox: in it is represented the impossibility of representation, the impossibility of the genuine symbolisation of the Afro-Cuban.



Palabras clave: Carpentier, Roldán, música, ballet, *El milagro de Anaquillé*

Key words: Carpentier, Roldán, music, ballet, *El milagro de Anaquillé*

1. Palabras preliminares.

“América será el triunfo del negro”

JUAN MARINELLO

Con el Grupo Minorista se consagraron nuevos medios para expresar la autoctonía del afrocubano y para pensar otras formas políticas de vida. Si bien existen estrategias de disidencia muy distintas entre sus miembros, como lo prueba la disparidad de posturas y formas de compromiso que se intercalan en el espacio de *Revista de avance*, la colaboración musical entre Roldán y Carpentier destaca por poner en entredicho cualquier representación del afrocubano que no se haya construido previamente como problema. Un proyecto así podría expresarse de distintas maneras, pero Carpentier y Roldán codifican la negritud desde un lenguaje cifrado, no figurativo, desde el bisbiseo de sonoridades y músicas extrañas, asumiendo tácitamente una desconfianza gnoseológica hacia el modelo mimético-realista. Así, sus libretos, *La rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé*, son textos, o prototextos, que, más allá de su trama, poseen una dimensión metaficcional: representan la representación, dramatizando la posibilidad de que haya discurso, de que el afrocubano pueda ser realmente representado.

Quizás por una vez pueda vislumbrarse el origen de dicha preocupación en un pasaje de las vidas de Roldán y Carpentier. En una crónica del 39, publicada en *Carteles*, titulada “El recuerdo de Amadeo Roldán”, Carpentier nos dice:

Nos hallábamos Amadeo y yo en Regla, asistiendo a un prodigioso ballet ñañigo (juramento) que desenvolvía sus figuras rituales, sin interrupción, desde la noche anterior. Roldán no cesaba de tomar notas en un diminuto cuaderno de hojas pentagramadas. De pronto observamos que una atmósfera de malestar y hostilidad se entronizaba en la fiesta. [...]

- ¿Qué están ustedes apuntando ahí?, preguntó el *Illamba* que había observado la labor de Roldán.

- Nada... la música... respondió el compositor.

- ¿Y *pa* qué están ustedes apuntando la música?

- Para *sacar* unos danzones, afirmó Amadeo para esquivar explicaciones demasiado sutiles.

Pero la respuesta no satisfizo al *Obón*.

- Si no quieren que se forme aquí una tragedia, guárdense la libreta y el lápiz. Aquí nadie tiene que venir a *sacar* danzones.

A pesar de la invitación de “llevarnos la música a otra parte” permanecemos en la fiesta tratando de grabarnos ritmos y palabras en el cerebro (Carpentier, 1986: 423-424).

Se ha señalado en distintas ocasiones que el trabajo etnomusicológico que Carpentier y Roldán realizan durante la década de los veinte sirvió de material preparatorio para ese par de ballets escritos al alimón, toda vez que reproducen partes íntegras de rituales ñañigos y cultos lucumíes, pero podría ser más interesante preguntarse de qué modo sus textos somatizan esa regañina, esa cantarela del maestro de ceremonias que les manda llevarse “su música a otra parte”. Detrás de los rituales que se transcriben, Carpentier nos dejará entrever un fondo último de ilegibilidad, un material intraducible no apto para su transcripción, decodificación y consumo, algo “impentagrameable” que está vedado al curioso turístico. Como mucho, la experiencia musical podrá ser vivida, sentida u oída, pero al ser codificada se malogra, degenera en cliché, falsificación, simulacro.

Muchos años más tarde, en un pasaje de la novela *La consagración de la primavera* se pone en boca de un personaje la cuestión sobre la intraducibilidad de ciertos ritmos e inflexiones del folklore isleño: “entre lo que puede escribirse y lo que se oye, hay un *tercer elemento* inaprensible; un *décalage* genial, debido a la inventiva del ejecutante. Y eso es lo que estoy tratando de agarrar sin conseguirlo” (Carpentier, 2004: 102).

Conviene leer estas ideas dentro del marco de constatación de la crisis del tonalismo, presagiada por algunos románticos como Beethoven y Wagner, y punta de lanza del impresionismo, el dodecafonismo y la obra stravinskiana, ya que, en su gesto, Carpentier y Roldán solo tratan de señalar la falla de la tonalidad, los límites del lenguaje. Más aún, existe el problema de que cuando ese *tercer elemento* siempre elusivo sea objeto de recuperación o de traslación al pentagrama, su simulación revierte en la impugnación de lo simulado, en la imperfección de lo traducido o, directamente, en el señalamiento de un vacío, de una imposibilidad, un grado cero de la escritura musical. Así, en contra de la aparente tolerancia de la burguesía liberal hacia la diversidad cultural y sus simulacros de lo afrocubano, y en contra de la superinflación esteticista de la negritud en el imaginario vanguardista, Carpentier y Roldán indagan esa paradójica posibilidad: la imposibilidad de la posibilidad, la imposibilidad de representar. Aunque la renuncia no será en firme o, en caso contrario, regresaríamos al punto de partida, sin ballet y sin bongos, y sin modo alguno de aproximación a la alteridad musical.

Creo que *La rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé* son, por sus planteos, dos textos extraordinarios, no solo en términos de calidad ética e intelectual, sino por su exigencia de construirse desde un postulado escéptico, en el “entre-lugar”

imposible del traductor, y también porque demandaban una importante madurez crítica en una época en la que la recuperación de las culturas negras se enfrentaba al peligro de su pauperización mercantilista o de sucumbir al dictado de las modas primitivistas. Falta por ver si Roldán y Carpentier solucionan satisfactoriamente el problema planteado. En este ensayo, me centraré en su segunda propuesta: *El milagro de Anaquillé*.

¿Es posible, en definitiva, representar al afrocubano?

2. Ballet, raza, figuración literaria. El problema de la representación del afrocubano en *El milagro de Anaquillé*.

“En la cuestión de los negros,
lo menos negro es el negro”.

JOSÉ DE LA LUZ Y CABALLERO

Pocos meses antes de protagonizar una rocambolesca salida de La Habana, gracias a una suplantación de identidad que le facilitaría el poeta surrealista Robert Desnos prestándole su pasaporte, Carpentier encontraría el tiempo necesario para dejarle a Amadeo Roldán un segundo libreto para otro ballet, que titula *El milagro de Anaquillé*. Lo escribe prácticamente de una sentada en el curso del año 27 justo antes de su encarcelamiento en el mes de julio tras la firma del Manifiesto minorista. Roldán tardaría un poco más de tiempo en cerrar la partitura, que en esta ocasión daría por concluida en 1929, año y medio después de que Carpentier desembarcase en el Puerto de Saint-Nazire, en Francia, en el autoexilio voluntario que se impone como tantos otros escritores latinoamericanos de la época.

Como la composición del libreto precede la partitura, se entienden los retoques que Carpentier introdujo en el original cuando da el texto a imprenta por primera vez una década más tarde para que sea publicado en *Revista Cubana*, en el número del segundo semestre de 1937, retoques menores, que se captan a primer golpe de vista, y que obedecen a una estrategia translaticia que había moviliizado en su libreto anterior, *La rebambaramba*: acomodar lo narrado a lo musical, ensamblar sonido y gesto o, lo que es lo mismo, espacio y tiempo, para que la danza de los “cualquiera”, de los “nadie”,¹ ingrese en el marco de la productividad

¹ Retomo en este punto el pensamiento de Jacques Rancière, discípulo de Althusser, para cifrar estas expresiones. Para Rancière, la relación entre política y sociedad se concreta en el desvío de cualquier persona respecto del orden instituido (lo policial, lo llama él) lo que pone de manifiesto la contingencia de lo político a través de un gesto de ruptura, de desapego (cf. Rancière, 1996; 2006). Estos primeros ballets, como veremos enseguida, se concretan en la introducción de un desorden a través del gesto desidentificador del baile, el cuerpo y el sonido.

simbólica de nuevos cuerpos, gestos, sonidos.

Resumiendo mucho la cuestión, al cotejar el manuscrito original y su primera edición se observa en esta una secuenciación más rígida, agresiva incluso, de las ocho escenas que conforman el libreto para que queden mejor ensambladas con la partitura, una partitura que Roldán realizó en diferido, sin la guía ni las indicaciones del libretista, y a saber en qué condiciones. En la nota introductoria, Carpentier se justifica y añade, tras unos comentarios al paso sobre atrezo y vestuario, que “los números que aparecen en el texto, corresponden a los diversos tiempos de la partitura de Roldán, tiempos que aparecen generalmente desarrollados en sí mismos, como los movimientos de una suite clásica” (2006: 321).

En tanto que Carpentier prioriza la partitura, estrategia que obedece a todo un cuestionamiento de su *auctoritas*, asume la posición liminal, desplazada, del mayéuta o del traductor, una versión humilde de sí mismo que, pasado el tiempo, canjeará por una autofiguración más dogmática en textos como “Del folklorismo musical” (1966) o “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo” (1979). Puede que esa posición sea una consecuencia de sus miedos, ya que una obra de estas características le valdría su presentación en sociedad y el joven parece querer medir meticulosamente sus primeros pasos –recordemos que escribe, asimismo, sus primeras crónicas bajo pseudónimo (cf. Chaple, 1996; Martínez Carmenate, 2014)–, o puede que, simplemente, actúe con la cautela propia de un temeroso inexperto, que se siente incapacitado ante las tablas de un músico de la envergadura de Roldán, y que acepta por eso su función vehicular de ventrílocuo, de traductor, de mero cooperador en la producción de sentido. Su libreto está ahí como medio y no como fin, para que la música de Roldán se exprese, prospere, a través de él.

Pero regresando de nuevo al libreto propiamente dicho. Entre *La rebambamba* y *El milagro de Anaquillé* transcurren apenas unas semanas. No habría de chocarnos, sin embargo, la rapidez y eficacia extremas del libretista, ya que *El milagro de Anaquillé* es un texto de apenas ocho páginas, casi nada. En pocas palabras, una incursión aparentemente fácil, formulada como centón o riada no articulado de ideas e intuiciones que solo aspiran a guiar el trabajo del músico, el escenógrafo y el coreógrafo. Carpentier, sin embargo, advierte en una carta de 1927 al joven compositor cubano Alejandro García Caturra, quien aspira a su vez, en competencia con Roldán, a agenciarse un libreto de aquel singularísimo joven suizo, sobre esa falsa apariencia de ligereza que ostentan sus libretos y sobre la importancia de darse tiempo, de oxigenar las ideas para que maduren en la dirección adecuada y no recaigan en la trampa de la estereotipación del afrocubano en la creciente línea ideológico-estética de un nacionalismo rampolón, y le dice: “la tardanza en exponer alguna idea concreta proviene de que no quiero hacer las cosas a medias, y aunque un argumento de ballet se traza en cincuenta líneas, éstas deben contener una verdadera quintaesencia de muchas ideas”, y sigue: “no quiero darles ideas mediocres; estoy *dirigiendo* mis esquemas originales, con el fin de obtener algo que reúna una gran cantidad de cubanismo y un espíritu de hoy suficiente

para eximirlos de insularismos intrascendentes” (2006: 331).

Puede que sea más justificado sorprenderse por la vitalidad y la osadía creativa de estos primeros textos, porque *El milagro de Anaquillé* es, junto a *La rebambaramba*, una obra que impele a ensanchar las taxonomías existentes, a repensar un marco de nuevos híbridos dentro de las especies y subespecies musicales. Por eso, cuando Carpentier da a imprenta el libreto por primera vez certifica en una nota preliminar la condición de *rara avis*, casi única en su especie, de su libreto, e indica:

me decido hoy a publicar el “scenarió” del *Milagro de Anaquillé*, porque constituye una muestra curiosa de un género que casi no se ha explotado en Cuba. Con el libreto de *La rebambaramba*, el de una acción coreográfica, aún inédita, de Mariano Brull (música del maestro Manuel Ponce), este “misterio afro cubano” es uno de los tres únicos ballets que se hayan escrito en nuestra tierra (2006: 316-317).

Esta nota preliminar cristaliza una serie de impresiones autoriales que vale la pena recuperar. Carpentier no solo carga con la angustia de sentirse, o mejor, de fingirse un fundador, lo cual sería discutible, ya que ni él ni Roldán inventan el ballet, solo lo recodifican al desfigurarlo y pasarlo por el tamiz del bisbiseo de músicas marginales de notación difícil, por decirlo de otro modo, lo desplazan fuera de la esfera de lo culto; sino también con la certeza de que escribe, al igual que Stravinski, Cocteau o Edgar Varèse, para un público inexistente, para unos coreógrafos y un elenco de danzarines que pertenecen al futuro. Aunque la falta de medios, según nos sugiere en la misma nota, no habría de ser óbice de nada ni habría de convocarnos a una deserción generalizada del plano compositivo: “si actualmente no existen coreógrafos entre nosotros, sería un error esperar a que surjan para crearles presurosamente un repertorio [...] no creo vano el afán de “acumular obras” en espera de que las circunstancias nos permitan llevarlas [...] a las tablas” (Carpentier, 2006: 315). Carpentier parece tenerlo muy claro al escribir esto en el año 1937, pero apenas seis años antes la experiencia de esas mismas dificultades materiales, ficcionalizadas en la novela tardía *La consagración de la primavera*, le llevarán a abandonar sus sueños como libretista para siempre, y se decantará por la radio y el cine, en el que sigue siendo uno de los episodios más inexplorados de su trayectoria intelectual.²

No será de mi incumbencia aquí rastrear las continuidades entre *La rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé*, ya que Caroline Rae lo hizo en un buen artículo temático en inglés (2008), pero, también, porque creo que esta labor colinda con el orden de lo evidente. Recordemos que ambos libretos son de 1927, y es fácil presuponer que su cercanía cronológica se concreta en una simetría temática y expresiva, y en la pervivencia de un imaginario sociopolítico cuando se transita

² Pueden consultarse al respecto algunos pasajes del libro de Birkenmaier (2006).

el paso del primero al segundo. Tanto es así que los dos libretos se fían a un mismo entramado cosmovisivo, con idénticas ideas sobre lo nacional, lo identitario, lo político, y con análogas intuiciones sobre los regímenes de aparición de la “verdad” del afrocubano en el espacio público.

La voluntad, pues, de codificar las culturas alternas en *El milagro de Anaquillé* obedece, como en *La rebambaramba*, a la aceptación tácita de la crisis del modelo hegemónico realista, lo que moviliza las estrategias translaticias que impregnan las páginas de su primer libreto: transcripción e incrustación de ritmos populares en el bajo continuo, traducción y estilización de maneras acentuales del intérprete negro, reflexión sobre el lenguaje de los límites de la tonalidad, readaptación del sonido al alfabeto gestual del cuerpo, entre otros. Sin embargo, *El milagro de Anaquillé*, menos ambiciosa en el plano de la partitura, presenta importantes novedades en el plano textual como veremos enseguida.

Una de las figuras centrales en la trastienda de ese libreto será Stravinski y, por supuesto, Vaslav Nijinsky, coreógrafo de *La consagración de la primavera* (1913), y junto a ellos, un tercer nombre, el de un empresario, Serguéi Diáguilev, fundador de los Ballets Rusos, meca, con la Segunda Escuela de Viena de Schönberg, de la vanguardia musical europea. Los Ballets Rusos liberaron la danza de los pies en pointe, los tutús y la gestualidad esclerotizada del ballet clásico, lo que supuso una emancipación del cuerpo y, en paralelo, una modificación de los regímenes de escucha en un giro que desplaza el ballet romántico (*El lago de los cisnes* o *El cascanueces* de Chaikovski, por ejemplo) a una línea más experimental, entre primitivista y expresionista. En concreto, la plusvalía estética de los Ballets Rusos se concreta en la traslación de ritmos y melodías de procedencia folklórica al orden de la partitura y, por supuesto, en la abertura de un alfabeto gestual que bailarinas como Isadora Duncan llevarían a territorios hasta entonces desconocidos.

Y alrededor de esos nombres, habrá otro más, que no deja mucha huella en el primer libreto de Carpentier, aunque estará en el centro del segundo: Jean Cocteau, en concreto, su libreto para *Parade* (1917), con música de Erik Satie, de *Le Six*, y un atrezo a cargo de Pablo Picasso, con el que el autor llevaba años familiarizándose como atestigua su actividad como cronista y crítico musical. Lester Tomé ha dedicado parte de un artículo a rastrear los paralelismos entre *Parade* y *El milagro de Anaquillé*: “*Milagro* borrows from that ballet’s themes and imagery [*Parade*] while incorporating avantgardism’s favored devices of absurdity, hyperbole, juxtaposition, caricature, grotesquerie, satire, and metatheatricality”³ (Tomé, 2018: 198). Así, mientras en *La rebambaramba* hallaríamos rastros constantes, a modo de homenaje, a *La consagración de la primavera* de Stravinski, en *El milagro de Anaquillé* la fuente es *Parade*, de Jean Cocteau, lo que supone para

³ “*Milagro* toma prestado de los temas y el imaginario de ese ballet [*Parade*] mientras incorpora los recursos favoritos del vanguardismo como el absurdo, la hipérbole, la yuxtaposición, la caricatura, lo grotesco, la sátira y la metateatralidad” (traducción propia).

Carpentier una nueva relación con los límites del género.

Parade fue estrenado por la compañía de Diáguilev en el Théâtre du Châtelet, en París, el 18 de mayo de 1917, y, pocos meses después, el 10 de noviembre, en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Recordemos que Apollinaire lo describió como la cifra de una nueva estrategia expresiva, “una suerte de surrealismo”, dijo entonces, acuñando la palabra tres años antes de su partida de nacimiento oficial, y lo indica por la capacidad del libreto de comunicar algo que precisa de una huida de las convenciones del naturalismo teatral y la mimesis tradicional, de transmitir algo que no pertenece al orden de lo decible. Por eso, también Carpentier designa el espectáculo de *Parade* como un “teatro de ideas”, por su carácter heurístico, por su fuerza de interpelación que anima al espectador a generar conceptos nuevos, a llenar los huecos de una trama que es solo una página a medio escribir.

El libreto de *Parade* ofrecía, con todo, una trama aparentemente sencilla: la historia de un público que decide no asistir al teatro. Por lo pronto, el propio Cocteau lo describió del siguiente modo en el periódico *Excelsior*, en una reseña que, para más inri, se publica el día del estreno: “[es la] historia del público que no entra a ver el ‘espectáculo interior’ a pesar del ‘anuncio’ y, sin duda, a causa del ‘anuncio’, que está organizado en la puerta” (Cocteau cit. en Molins 2006: 224). Se trata de teatro del teatro, o mejor, de antiteatro, toda vez que la obra es la negación de la propia obra a la que el público acabará por no asistir.

Desde la primera escena tres managers tratan de publicitar un espectáculo circense a través de piezas mínimas que distintos actores (un equilibrista chino, dos acróbatas, payasos, un mimo, un marinero italiano, etc.) improvisan como el aperitivo que precede el verdadero espectáculo. Si bien no logran convencer a los transeúntes, ‘interpretados’ por el público de *Parade*, los gestos de esos personajes comunican la espera y la postergación de una obra que los espectadores no llegarán a conocer. El título del libreto, por cierto, remite a esa situación de espera y procrastinación indeterminada. Desde luego, el libreto ofrece desde una perspectiva renovada un conjunto fragmentario de números que satirizan la vida moderna y los efectos enajenantes del trabajo, la velocidad de la ciudad y la mecanización de la vida cotidiana, lo que habría desembocado en el desinterés de la sociedad por lo artístico y los espectáculos de danza.

Mientras cae el telón ya sabemos que el foco de atención no reside en el espectáculo, si no fuera de él, pues es el público, contemplando el espectáculo de su propio desinterés, que ha sido transmutado en objeto de la representación. Un poco a la manera de la obra *4’33*, de John Cage, que fía la ejecución musical a los ruidos del público (estornudos, berrinches, respiraciones, etc.), ante una orquesta que cumple con su papel impertérrito de espectador, Cocteau invierte la relación autor-espectador, y traslada el rol del público de sujeto que contempla a objeto de contemplación: lo pone ante la evidencia de su propia pérdida de tiempo ante el significado de una obra que no se llega a concretar.

Como decía, para Carpentier *Parade* era la cifra de ese teatro de ideas que trasladará a su propio libreto. En contra de la centralidad de la trama en géneros como el drama alemán y la ópera italiana, que Carpentier y Roldán combatieron en una campaña de conciertos de 1926 al amparo de la fundación Música Nueva (Rae, 2008: 379), se aboga aquí por una línea experimental que somete la capacidad de escucha del público y, a su vez, le impele a crear ideas para llenar el vacío de la ausencia de trama. Ese juego con la cuarta pared, que Carpentier reincorpora en el primer fragmento de *Los pasos perdidos* (1953), en la novela experimental *El acoso* (1956) o en el penúltimo capítulo de *Concierto barroco* (1974), estará también en el centro de su segundo libreto.

Es por la construcción de un precursor como Cocteau, según sugiere Tomé, que Carpentier pudo crear para su ballet una instancia mediadora, colocada entre el público y el espectáculo, que desplaza a los espectadores de su posición acostumbrada de observadores de la representación para convertirles en el objeto representado y, al hacerlo, somete a su vez a escrutinio la propia competencia que él y Roldán poseen como observadores privilegiados de las culturas afrocubanas. La experimentación con la cuarta pared les lleva así a problematizar lo que se muestra y lo que sutilmente rehúye la mirada de quien mira, lo que aparece y desaparece o, mejor, lo que siempre se nos aparece solo a medias, como una imagen desenfocada, en lo que sería una metabolización de la experiencia del autor en los rituales de santería y las ceremonias abakuá, donde nunca se sintió integrado.

En ese cruzamiento de nombres reaparecen, entonces, las claves de lectura de *El milagro de Anaquillé*: de un lado, los Ballets Rusos y *La consagración de la primavera*, de Igor Stravinski, obra total, todo un cuestionamiento del binomio culto/popular, que reorganiza el gesto en función de las innovaciones técnicas de vanguardia que comienzan a concretarse en el espacio posibilitado por Sergei Diáguilev; del otro, *Parade*, de Cocteau, que le ofrece claves escenográficas sobre el atrezo y la organización del espacio, aunque su aporte central sea esa experimentación con la cuarta pared, que convierte el libreto *El milagro de Anaquillé* en una pieza metateatral, desde la cual se problematiza la transmisión de sentido, la posibilidad de que el afrocubano pueda ser realmente representado sin injerencias ni simplificaciones. En pocas palabras, el influjo de Stravinsky y Diáguilev se concreta en un cuestionamiento de los regímenes de escucha, el de Cocteau, en un trabajo que tiene en su centro el problema de la mirada, el de la figuración del afrocubano. Me centraré en esta segunda cuestión por ser la innovación más destacada que Carpentier introduce en *El milagro de Anaquillé* en relación con su libreto anterior.

Si, como decía, en *Parade* se pospone la llegada del espectáculo, lo que se posterga, en *El milagro de Anaquillé*, es la posibilidad de representar al afrocubano, de darle *ser*, rostro, significado. Así, en contra de la teoría referencialista del significado que el autor comienza a deslindar a partir de 1949, en el ensayo *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, más conocida por la conferencia tardía “Lo barroco y lo

real maravilloso” (1976), en el libreto Carpentier atiende a esta otra posibilidad: la posibilidad de la imposibilidad, la imposibilidad de representar, y lo hace a través de una mirada distanciada, que ironiza sobre su propia competencia crítica y epistémica, y sobre la legitimidad ética que presuntamente ostenta el representante sobre el representado.

Así, en la trama de *El milagro de Anaquillé* se irán entrelazando dos historias: de un lado, la crónica de un milagro, que tiene lugar, al igual que en *La rebambaramba*, en la festividad del Día de Reyes; del otro, la crónica de su registro por un director de cine norteamericano, el *business man*, pieza clave del relato. Por decirlo en pocas palabras, el dispositivo de construcción de la obra es dramatizado desde el interior del propio relato, en el que se halla incorporado, y será en estas coordenadas en las que vemos tensionarse la relación entre música y cubanía, entre política y estética, y entre distintos modos de pensar la representación de lo afrocubano y de las culturas alternas.

Desde el principio vemos que en el libreto se deslinda un cronotopo más ancho que el de *La rebambaramba*, toda vez que se lo desplaza fuera del binarismo negro/blanco al dar cuenta de las ramificaciones de la sociedad de la época: el campesinado blanco, las culturas ñañigos y, por supuesto, los agentes del poder neocolonial. Así, se presenta lo social, en una de las notas introductorias, “Decorado”, desde una arquitectura tipificada, colocando bohíos y edificios que se adecuan al entramado social de la Cuba republicana tal y como Carpentier la lee. También la colocación de los edificios desliza una idea sobre las relaciones de poder, pues el escenario estará presidido por la imponente “mole geométrica de un Ingenio” que alegoriza el poder yankee:

En el primer plano, dos bohíos. El de la izquierda, con paredes de tablas (portal con horcones, si se quiere) y techo de guano [...]. Es el bohío del GUAJIRO. El otro bohío, situado en el extremo opuesto del escenario, es todo de guano, de forma más primitiva y con puerta practicable [...]. Es el bohío de IYAMBA [jefe de los ñañigos].

Entre los dos bohíos (o en alguna parte del decorado) una choza de “techo en tierra”, de las que sirven para guardar herramientas [...]. Algunas palmas, aisladas, casi equidistantes unas de otras. Y, en último término, la **mole geométrica de un Ingenio**, cuyo edificio puede suponerse casi oculto en un desnivel del terreno, pero cuyas tres chimeneas, muy exageradas y cubiertas de espesas letras negras, se pierden en el cielo del escenario [el énfasis es mío] (2006: 321-322).

Es muy posible que Carpentier se incline por *Parade* cuando corona el escenario por un ingenio azucarero. No se trata tanto de una concesión culturalista a la novela de la tierra en la que se denunciaban las condiciones materiales de explotación en las que vivía inmerso el campesinado blanco a instancias de la industria azucarera, sino una preferencia por la crítica a los efectos enajenantes de la modernización y la técnica que quedó implícita en el libreto de Cocteau.

Por lo demás, como señaló Lester Tomé (2018), el trabajo escenográfico, que corrió a cargo del pintor vanguardista Juan Hurtado de Mendoza, también adeuda sus claves al trabajo que Picasso realiza para *Parade*, como lo prueba el libreto de Carpentier que de modo sucinto, pero elocuente, da indicaciones específicas sobre el atrezo. Conviene matizar algunos elementos de caracterización de los protagonistas que el autor describe en unas notas al paso sobre vestuario. Por ejemplo, “el *BUSINESS MAN* y las *JIMAGUAS* [criaturas mitológicas], personajes enmascarados, deben parecer irreales y monstruosos, moviéndose como autómatas. Los *GUAJIROS*, por contraste, no llevarán máscaras y lucirán semblantes pálidos, apenas maquillados” (Carpentier, 2016: 321). Lo relevante es ver de qué modo el libreto se revuelve contra el carácter socializado de categorías como civilización y barbarie, pues procede a una inversión sutil de las mismas que atiende a la caracterización de los rostros. Mientras en el libreto de *La rebambaramba* se seguía una estrategia de positivización del afro cubano a través de gestos marciales, de una sexualidad desbocada, de movimientos atléticos, rápidos, agresivos, frente al gesto de los amos, en los que sobresale su torpeza y amaneramiento, lo cual, mucho me temo, solo refrendaba una visión estereotipada de los grupos étnicos a través de una inversión patriarcalista y heterocentrada de los clichés raciales; aquí, personajes como el *business man* son equiparados a las jimaguas, esto es, presentados como monstruos, bajo su lado más esperpéntica, como trasunto de anhelos salvajes e instintos remotos. Por eso el *business man* aparece presentado como un cabezudo, bajo los parámetros de los managers de *Parade* (cf. Imagen 1), frente al campesinado blanco, simbolizado a través de la desnudez del rostro, con “semblantes pálidos, apenas maquillados”, esto es, deshumanizados por la ferocidad de sus victimarios, los capataces, porque se sobreentiende que toda forma de civilización es, también, una forma de barbarie.



Imagen 1. Pablo Picasso, *Parade*.
Manager francés. Bibliothèque
Musée de l'Opéra Fonds Kochno.

También el movimiento apunta a esa disolución de categorías, toda vez que mientras los “CARGADORES DE CAÑA [los afrocubanos] actuarán con un sincronismo perfecto, ejecutando simultáneamente los mismos gestos”, en contraste, “las danzas del DIABLITO, del MARINERO y la FLAPPER, se llevarán a cabo sobre un ritmo frenético” (Carpentier, 2016: 321). En los primeros, sometidos a los ritmos biopolíticos de la fábrica, se observa una domesticación del gesto, expresada desde recursos del cine mudo como la mímica o desde una reformulación futurista de la gestualidad; en los segundos, el movimiento se concreta en un baile salvaje, esperpéntico, que desdibuja la frontera entre el carácter ritualizado de los movimientos blancos –el del marinero o la flapper– y el de los ñáñigos disfrazados de diablito. Directamente, esta vez se pone en entredicho el binomio civilización/barbarie no desde la inversión de su significado habitual, sino en el desvío de su funcionamiento, amasando ambos conceptos en un mismo punto, lo que cuestiona la presunta respetabilidad de los bailes blancos frente al de las culturas afrocubanas.

Pero el libreto no escenifica solamente un drama identitario, entre negros y blancos o, mejor, entre el amo y el esclavo, porque su autor, no conforme con burlar las argucias del opresor, escribe desde la pasión teórica por los materiales del colonizador, para someter a examen sus herramientas de aproximación a la alteridad musical en el marco de la creciente industria cultural norteamericana.

Por eso, como señaló Tomé, la obra ha de leerse en paralelo al viaje que Carpentier emprende a Méjico en el curso del año 1926, ya que en su experiencia mejicana cuajaron varias de las ideas del libreto. Fue ahí donde Carpentier ingresa en una polémica suscitada al hilo de la estereotipación de los mejicanos en el marco de la industria cultural hollywoodiense, una cuestión que la poeta Gabriela Mistral había denunciado en sus crónicas:

By the time Carpentier worked on *Milagro*, the colonialist discourse of European and North American cinema had become an object of condemnation in Latin American circles. In Mexico, a country that the librettist visited in 1926 right before writing the libretto, the denunciation of Hollywood’s stereo-types of the region had reached diplomatic proportions. The administrations of Venustiano Carranza (1917–1920) and Plutarco Elías Calles (1924–1928) demanded that Hollywood studios put an end to their offensive depictions of Mexicans. Coinciding with Carpentier’s stay in that nation, poet Gabriela Mistral intervened in the debate. Mistral, writing from Europe, reported that the cinemas of Paris and Brussels regularly projected US films that caricatured Mexicans as “tribal” and “animalistic” people: physically weak and ugly, and inclined to violence, laziness, cowardice, alcoholism, and lechery [...]. It is plausible that Carpentier’s trip to Mexico informed his choice of topic for the ballet libretto one year later. The writer, who moved in Mexican artistic circles and made the acquaintance of the likes of painter Diego Rivera, acknowledged the trip to have been artistically and politically stimulating. With Hollywood’s stereotypes of Mexicans occupying the attention of the intelligentsia, press, and government, Carpentier must have grasped,

as Mistral, the relevance of the debate for all Latin American countries (Tomé, 2018: 204-205).⁴

El libreto, sin embargo, se construye pieza a pieza, no solo teniendo en el punto de mira las figuraciones exóticas del otro racial, también en contra de la contemplación *a priori* desinteresada del artista de vanguardia situado en la posición privilegiada de quien representa. Es por eso que la partitura de *El milagro de Anaquillé*, al igual que la de *Parade*, se decanta por el collage e irá amasando distintos discursos musicales –un *black bottom*, un zapateo, un ritual abakuá, etc.– para que se expresen sin las injerencias del compositor, que estiliza o sublima determinados dejes acentuales, patrimonios rítmicos o inflexiones melódicas.

Pero regresando a esa trama sin trama. El relato de Carpentier pretende desplazar el ojo del espectador más allá de lo representado, le enseña a prestar atención a las imágenes que quedan fuera del foco de la cámara, obturadas por la propia incapacidad de mirar con fijeza la extrañeza del afrocubano. Y, para ello, se vale de la figura del business man. El libreto nos deja rastros constantes, inconfundibles, del plan de grabación del business man, que entra en Cuba, en la segunda escena llevando “en el hombro, como un fusil, un trípode de cámara cinematográfica, plegado” (2006: 322) e “inspecciona el lugar”, contemplando “a los guajiros, como si fuesen caballos de raza” (2006: 323).

El *business man* tratará de grabar hasta en dos ocasiones la vida de una tribu ñáñiga y la del campesinado cubano: en la primera, durante la escena tercera, en la medida en que no entiende lo que ve ni le suscita interés alguno, impone de forma programática su marco referencial, cubriendo los bohíos con la

⁴ “Cuando Carpentier trabajó en *Milagro*, el discurso colonialista del cine europeo y norteamericano se había convertido en objeto de condena en los círculos latinoamericanos. En México, país que el libretista visitó en 1926 justo antes de escribir el libreto, la denuncia de los estereotipos de Hollywood sobre la región había alcanzado proporciones diplomáticas. Los gobiernos de Venustiano Carranza (1917-1920) y Plutarco Elías Calles (1924-1928) exigieron que los estudios de Hollywood pusieran fin a sus representaciones ofensivas de los mexicanos. Coincidiendo con la estancia de Carpentier en esa nación, intervino en el debate la poeta Gabriela Mistral. Mistral, escribiendo desde Europa, informó que los cines de París y Bruselas proyectaban regularmente películas estadounidenses que caricaturizaban a los mexicanos como personas “tribales” y “animales”: físicamente débiles y feos, e inclinados a la violencia, la pereza, la cobardía, el alcoholismo, y la lujuria. [...]. Es plausible que el viaje de Carpentier a México informara su elección del tema para el libreto de ballet un año después. El escritor, que se movió en los círculos artísticos mexicanos y conoció a artistas como el pintor Diego Rivera, reconoció que el viaje había sido estimulante artística y políticamente. Con los estereotipos de Hollywood sobre los mexicanos ocupando la atención de la intelectualidad, prensa y gobierno, Carpentier debió captar, como Mistral, la relevancia del debate para todos los países latinoamericanos” (traducción propia).

simbología y las marcas del colonizador; en la segunda, durante las escenas finales, la sexta y la séptima, su intrusión será parcial, en tanto que asiste a un ritual abakuá y trata de pulirlo, espectacularizando sus contenidos con el arsenal de clichés con los que la industria cinematográfica ha orientalizado al africano.

Comencemos con la tercera escena que se inicia tras el “¡OK!” del business man. Lo que sigue es el montaje para la primera toma de su película:

Al estallido rítmico de un *black bottom* aparecen el MARINERO yankee y la FLAPPER bailando desarticuladamente [...] el BUSINESS MAN se entrega a una actividad furiosa. Recoge sus pasquines y comienza a llenar de rótulos las fachadas de las chozas. En el bohío de IYAMBA cuelga un estrepitoso anuncio de *Ice Cream Soda*... Junto a la puerta, sobre la imagen de San Lázaro, fijo [sic] un letrero de *Bar* [...]. Después introduce el tubo de su bomba para inflar gomas de bicicletas entre unas cañas de las que forman el primer telón [...]. En el acto, detrás del cañaveral, pero delante del ingenio, comienza a crecer rápidamente un rascacielos, que se inmoviliza al llegar a cierta altura (Carpentier, 2006: 323).

Como decía, el business man impone sus marcas civilizatorias e imagina el Caribe como una residencia vacacional, como un Hawai en el que la Flapper y el Marinero, personajes también inspirados en algunos de los bailarines de *Parade*, pueden dar rienda suelta a su lujuria. Claro que esta imagen tiene además un antecedente que aquí debería de ser considerado. No tanto el viaje de Carpentier a México y su interés por las crónicas de Gabriela Mistral en las que se trabaja el desfasaje epistémico entre identidad y estereotipo, sino la propia lectura que el autor extrae de la evolución de los Ballets Rusos hacia un marco posorientalista.

Apenas dos años después de escribir *El milagro de Anaquillé*, Carpentier publicará otra crónica, esta vez en *Social*, del 4 de abril de 1929, que nos pone tras la pista de una posible secuenciación del proyecto de Diáguilev, el cual, tras el estreno de *Parade*, se decantó por una estética de lo sobrio, en sintonía con la textura de las partituras de Erik Satie: “la melancólica feria rusa y el cataclismo pentagramado [sic] de *La consagración de la primavera* atenuaron ya los efectos de un orientalismo un poco fácil”, y sigue: “La entrada de Picasso en los espectáculos de Diaghilev determinó un cambio total de actitud. *Parada* fue –con la música blanca de Satie– el punto de partida de una serie de concepciones sobrias” (1986: 170-171). Como el libreto de Carpentier cristalizará en esa lectura cruzada de referencias, se entiende que la atmósfera inicial de *El milagro de Anaquillé*, típicamente stravinskiana, sea deconstruida a lo Picasso, en la escena que acabo de mencionar, desde el arsenal de recursos que Roldán y Carpentier asimilan de *Parade*, toda vez que la *mise en scène* escenifica la discordancia entre dos concepciones del espacio, toda una reapropiación afrocubanista de dos imaginarios de vanguardia. Así, la figura del business man actúa no solo como trasunto metafórico los estadounidenses, también como engranaje que les permite hacer el pasaje de *La consagración de la primavera*, de Stravinski, a *Parade*, de Cocteau, lo que

convierte el propio libreto en un metalibreto, en una metáfora de la experiencia carpenteriana en estas primeras dos décadas en el ámbito del ballet.

Pero, como decía, la escena más lograda se sitúa en los últimos tramos del libreto, en el instante en que los miembros de la tribu abakuá ingresan en el escenario interrumpiendo la primera toma de la escena del business man. La fuerza de convicción de su ritual atrae la atención del yanqui, lo que se concreta en dos acciones paralelas que se irán entrelazando: el ritual abakuá, protagonizado por la tribu ñáñiga y presentado con “accesorios [...] muy exagerados en sus dimensiones, de manera que se hagan visibles al público” (2006: 325); y la reacción del propio equipo del business man ante lo que ve, descrita al final de la escena sexta:

Acción paralela: el BUSINESS MAN ha contemplado la escena con interés creciente. Ha extraído de sus paquetes una silla plegadiza de director de películas, y se ha instalado junto a las candilejas, de espaldas al público. Se levanta con satisfacción. Coloca su cámara, enfocándola hacia el bohío del IYAMBA. Llama al MARINERO y la FLAPPER. Viste al MARINERO con una piel de tigre y le pone varios collares en el cuello. Disfraza a la FLAPPER de danzarina hawaiana, poniéndole flores en los cabellos y faldas de rafia. Les indica que se mezclen al grupo de los fieles. Se dispone a imprimir una nueva película (2006: 326).

La intervención del business man se concreta esta vez en una contaminación más selectiva de lo observado, pero igualmente su mediatización resulta nefasta, ya que revela una estrategia traslaticia para acomodar lo extraño a la mirada del colonizador occidental tras filtrarlo a través de un giro hollywoodiense que pervierte la ejecución de la ceremonia con elementos intrusivos. Al tratar de hacer legible dicho ritual, el mismo en el que Roldán y Carpentier fueron reprendidos, vicia la construcción de lo afrocubano y lo integra en el marco simbólico del colonizador, lo que deja entrever una idea de pureza, un imperativo de no intervención sobre lo extraño, mediada en parte por una concepción esencialista de la identidad que ambos autores asimilaron a través de *Revista de avance*. Es por esa razón que en la nota preliminar al libreto se insiste en la no mediatización de ese hallazgo ritual, expresión única, limpia, no contaminada: “en *El milagro de Anaquillé* (1927) utilicé, sin modificación alguna, el ritual coreográfico de las ceremonias de iniciación afrocubanas” (2006: 316).

Esta es, por cierto, una escena que en la narrativa de madurez de Carpentier no deja de repetirse desde la misma lógica: en la contraposición de costumbres francesas y haitianas en *El reino de este mundo*, en la imposibilidad del Amo, en *Concierto barroco*, de entender el concierto mestizo de *Espejo de paciencia* o, mejor, en esa misma novela, en el intento de Vivaldi de componer una ópera sobre la caída del imperio azteca desde los parámetros de la ópera italiana y el folletín. Se alude casi siempre a una discordancia entre códigos, a una “imposible armonía” cuando quien mira es el colonizador. No en balde, Janney Frank notó en un estudio pionero, *Carpentier and his Early Works*, que el germen de lo real-maravilloso se

encuentra en esa duplicidad de miradas que Carpentier deslinda aquí, en su segundo libreto (1981: 31), solo que, según creo, en *El reino de este mundo*, se observa una decantación por un modo de expresión que tiene como matriz la reapropiación del utillaje surrealista y de lo maravilloso europeo.

Vale la pena insistir en el peso de ese escepticismo. Carpentier lo canjeará tras *El reino de este mundo* por una teoría referencialista del significado, lo que le conduce a una prosa veladamente mimética, diluida tras una apariencia de barroquismo mal entendido, como apostillaron Lezama Lima y Severo Sarduy. Esa duda escéptica de la que participan Roldán y Carpentier es, a su vez, una duda de su tiempo, la de si existe posibilidad alguna de expresar el desvío, lo anómalo, lo extraño; la de si es posible hablar en un lenguaje otro.

Pero lo que se logra en *El milagro de Anaquillé*, creo que de manera más resuelta que en *El reino de este mundo* y otras novelas de madurez, es la orientalización del imaginario europeo, su conversión en cliché, toda una reapropiación americanista del capital simbólico de los colonizadores, sin que haya una premeditación dogmática sobre qué es lo americano o cómo ha de ser expresado, y eso a pesar de las concepciones esencialistas que sobrevuelan la discusión identitaria sobre la cubanía que Carpentier y Roldán asumen. Lester Tomé observa también esa inversión en la que el cine de Hollywood es orientalizado: “Subversion of the codes of colonialist cinema makes *Milagro* a postcolonial satire. The libretto appropriates and turns around a key element of colonialist representation, caricature, to expose the unethical and false character of this type of cinema”⁵ (2018: 206), y añade, un poco antes, que Carpentier y Roldán parecen estar dirigiéndose una autocrítica, toda vez que podrían estar interpretando su papel en tanto transcritores de la experiencia musical abakuá como un modo de intrusión, de estilización, de reapropiación:

In *Milagro*, Carpentier seemed to acknowledge this critical limitation through an incipient form of ethnographic reflexivity, for, as argued here, the US filmmaker’s violation of the Abakuá ritual symbolized the librettist’s own interference with Afro-Cuban ceremonials during his preliminary fieldwork for the ballet⁶ (2018: 190).

⁵ “La subversión de los códigos del cine colonialista hace de *Milagro* una sátira poscolonial. El libreto se apropia y gira en torno a un elemento clave de la representación colonialista, la caricatura, para exponer el carácter antiético y falso de este tipo de cine” (traducción propia).

⁶ “En *Milagro*, Carpentier pareció reconocer esta limitación crítica a través de una forma incipiente de reflexividad etnográfica, ya que, como se argumenta aquí, la violación del ritual abakuá por parte del cineasta estadounidense simbolizó la propia interferencia del libretista con los ceremoniales afrocubanos durante su trabajo de campo preliminar para el ballet” (traducción propia).

Cuando en la última escena acontece el milagro de Anaquillé y aparecen los jimaguas para ejecutar el business man por haber profanado el ritual de iniciación abakuá, se sobreentiende que el conflicto entre las categorías civilización y barbarie se decide a favor de la segunda: lo mágico se impone a lo racional, la naturaleza a la tecnificación. Sin embargo, no resuenan en ese final ecos nostálgico por un periodo pre-industrial ni una idealización rousseauniana de una edad de oro que preceda la civilización. En tal caso estaríamos ante una recuperación del viejo tópico europeo del *bon sauvage* o ante la victoria maniquea, como en el caso de *La rebambaramba*, de los rituales premodernos frente a la falsedad de los ritos gestuales de la modernidad. Conviene leer la última escena con atención, ya que dista de ser anodina:

El BUSINESS MAN retrocede, aterrorizado, hacia el centro del escenario.

[29] Los JIMAGUAS avanzan, bailando pesadamente. [30]. Al hallarse cerca del BUSINESS MAN se separan un poco [...] anudan la cuerda alrededor del cuello del BUSINESS MAN, tirando cada uno por su lado.

El rascacielos se desinfla como un muñeco de goma, desapareciendo detrás del cañaveral.

[...]

Del Ingenio se alza un lento y lúgubre silbido de sirena.

Los GUAJIROS, el MARINERO y la FLAPPER adoptan una inmovilidad de estatua.

Los CARGADORES alzan los brazos al cielo.

TELÓN LENTO

(Carpentier, 2006: 327).

Tanto el sacrificio del business man y el hundimiento del rascacielos obedecen, en efecto, a esa inversión de categorías que mencionaba, pero, más allá de eso, el libreto carece de una dimensión propositiva propiamente dicha. Su naturaleza apofática se trasluce en que la mirada no ha sabido demorarse en la vivencia del ritual, ya que las interferencias del business man han impedido su contemplación. Se escenifica una falla, un quiebre, no la posibilidad del conocimiento ni la contemplación desinteresada.

Así, *El milagro de Anaquillé* se sitúa en el *decalage* entre culturas, en la imposibilidad de expresar ese material que siempre permanecerá vedado al curioseo turístico, imposible de manipular, estilizar o concretar sin un desaprendizaje utópico de nuestra perspectiva.

De hecho, tanto en *La Rebambaramba* como en *El milagro de Anaquillé* la producción de sentido queda asociada a la desaparición de los mediadores. Solo en la medida en que los autores desaparezcan se darán las condiciones para que

en su lugar reaparezca el afrocubano, en sus ritos arcanos, en sus ritmos, en sus gestos, en su esencia, diría Carpentier, en un movimiento oscilatorio que se traza, según él, “de dentro a fuera”. Por eso, se opta, a nivel musical, por el *collage*, la copia, la transcripción, la rearmonización, reduciendo a su mínima expresión las mediaciones e inferencias, en parte porque se cree que el emisor legítimo solo puede ser el afrocubano.

El tono engañosamente aséptico del libreto pudo obedecer a esa estrategia de licuación de toda marca autoral, ya que este debía ser solo un soporte para que lo *otro* sea, debía cooperar en la producción de un sentido sin intervenirlo; un sentido a través de una imagen de la que nos hacemos partícipes como turistas, espías o *voyeurs*.

Por eso, la figura autoral de estos libretos oscila entre varios polos y estrategias escriturarias: del etnólogo al traductor intercultural, del traductor intercultural al observador circunstancial; de la transcripción desrealizante a la estilización del sonido, de la estilización del sonido a la escucha pervertida de quien plagia u oye a escondidas. La figura autoral se declara en fuga y se desvanece en una riada de voces que cooperan en la plasmación de una falla, en la representación de una imposibilidad narrativa.

Con estos planteos era previsible que la mayor dificultad que enfrentaría la obra en su estreno sería de orden material, no simbólico, a saber: la inexistencia en Cuba de un elenco de bailarines preparados para llevar a cabo un ejercicio que abordase de forma programática una deconstrucción del ballet clásico desde el alfabeto gestual del afrocubano, lo que permite entender que el libreto tardase décadas en presentarse. Será en parte por ese mal entendimiento de la identidad, por el esmero que se pone en evitar una reapropiación blanca de las culturas negras, que ese libreto sobre la imposibilidad de la narración, se convirtió también, en su tiempo, en un libreto irrepresentable.

Conclusiones. Un estreno a destiempo.

Cuando Amadeo Roldán da por concluida la partitura de *La rebambaramba*, a mitad de 1928, y la de *El milagro de Anaquillé*, un año más tarde, Carpentier ya ha salido de Cuba por la atosigante presión que el machadato ejerce sobre los militantes de la izquierda intelectual cubana. Tras la firma del Manifiesto de Martínez Villena la crispación política en Cuba es total, y La Habana se convierte en un coladero de intelectuales en fuga. Los encarcelamientos y la persistente sensación de vigilancia aboca a muchos escritores ante la clásica disyuntiva: exilio o autocensura, lo que obtura la circulación de discursos disidentes en el espacio público.

Todavía faltan unos años para la Sublevación de los Sargentos y el golpe de estado de Batista que pondría fin a la dictadura de Machado. Mientras tanto, *Revista de avance* echará el cierre con una última entrega en enero de 1929. La sensación de claustrofobia y la crispación política harían mella en el joven Carpentier, quien se impone un autoexilio voluntario en la capital de la época, París, con el

deseo de alejarse de esa atmósfera asfixiante que podría haber echado por tierra sus crecientes anhelos como crítico, músico, libretista. Eso significa que no estará ahí para asistir al estreno de *El milagro de Anaquillé* y *La rebambaramba*, o a su “casi” estreno, ya que Roldán presenta las obras musicalmente, a expensas del libreto, solo con partitura.

No habría de extrañarnos que ante una atmósfera tal de terror, el miedo se impusiese a Roldán, que prefirió actuar con sigilo y omitió en el estreno de la partitura de *La rebambaramba*, el 12 de agosto de 1928 en el Teatro Nacional de La Habana, la autoría del libretista, un refugiado político que suscita suspicacias entre los miembros del machadato. Por eso, como ha indicado Caroline Rae (2008: 384-385), cuando aparece la primera reseña de la obra en *Revista de avance*, por Francisco Ichaso, no habrá remisión alguna a un supuesto libretista, solo se celebra la densidad rítmica de la partitura y su estrategia expositiva en lo tocante a un *ethos* musical que había pasado desapercibido para el gran público cubano de la época: “mientras la mayoría de nuestros músicos se dejaba brizar por el canto de sirena de la melodía, Roldán ha buscado en el hondón de nuestro pueblo la esencia [...]. Una música forjada con ritmos de esclavos y sin embargo la más libre” (Ichaso, 1928: 246). Lo curioso es un consejo incrustado a final de plana que sustrae el logro de Roldán de la tendencia hiperinflacionaria de simulacros negristas a la que he aludido antes: “Agradecemos el homenaje. Pero no nos parece superfluo avisar al lector: “Cuidado con las imitaciones”” (Ichaso, 1928: 246).

No sabemos cómo debió de sentar aquella omisión a Carpentier, porque no lo hace constar en su correspondencia y, por lo pronto, le sigue el juego a Roldán en otro artículo de 1929 donde no se autocita como responsable del libreto, pero es fácil percatarse que ese será un primer ‘fiasco’ en un largo camino de libretos inconclusos o no estrenados, lo que, con el tiempo, acabaría deslizando sus preferencias del lado de otros formatos como el cine, la radio o la escritura.

En el último número de *Revista de avance* sí aparecerá una mención al libretista de *El milagro de Anaquillé* y *La rebambaramba*, otra vez en una reseña de Francisco Ichaso: “La Orquesta Filarmónica ha estrenado, bajo la dirección de su propio autor, *la parte musical* de este “misterio coreográfico afrocubano”, escenario de Alejo Carpentier, música de Amadeo Roldán, decorado y trajes de José Hurtado de Mendoza [el énfasis es mío]” (Ichaso, 1929: 314).

¿Pero por qué se estrenan las partituras a expensas de los libretos? Podríamos echarle la culpa a un exceso de cautela, toda vez que la escenografía y la acumulación de intérpretes negros en el escenario espectacularizaba la dimensión ya de por sí disruptiva de la música de Roldán, más si se tiene en cuenta que el público cubano era un público acomodado dentro de los parámetros del clasicismo europeo, la ópera italiana y el drama alemán. Pero podríamos, a la par, echar la culpa a las dificultades materiales que se le plantean a Roldán cuando intenta dar salida a sus obras, pues no tardaría en constatar que no existía en Cuba un elenco de bailarines y músicos afrocubanos profesionalizados para la *mise en scène* de sus ballets. Tanto *La rebambaramba* como *El milagro de Anaquillé* no solo

supusieron un cuestionamiento del eje alta/baja cultura y una modificación de los regímenes de escucha, apuntaban, también, a una necesidad de redefinir y ensanchar la orquesta cubana con intérpretes que se familiarizaran con otras estrategias de expresión, con los modos de expresión de una música futura. Como he indicado, la textura de lo vivido en relación a esas dificultades materiales está en el centro de la trama de una de las últimas novelas de Carpentier: *La consagración de la primavera*.

De este modo, junto a la inscripción de estos ballets en el modelo de las estéticas idealistas y de la contemplación desinteresada que conciben la música y la danza como un vehículo óptimo para canalizar la emoción o la idea, a su vez, Roldán y Carpentier ‘refuncionalizan’, como diría Brecht, el ballet. Me explico. Para Bertolt Brecht era posible obrar una reapropiación crítica de los medios técnicos y las formas de arte burgués, y cita el ejemplo de la radio, el relato policial o el folletín, medios que pueden ser ‘refuncionalizados’ desde un distanciamiento irónico, usados como pretexto para descorder el velo que cubre el funcionamiento de los sistemas de producción capitalistas, condición previa para trastocarlos o, por qué no, para neutralizarlos. Y eso es lo que urden Carpentier y Roldán en contra del modelo clásico del ballet, no partiendo de Brecht, sino de Stravinski, Coc-teau y Diáguilev, dándole al género una orientación nacionalista con el objeto de traducir a nivel simbólico, afectivo y gestual unas subjetividades que se distinguen por su extrañeza, que son solo imágenes desenfocadas en el largo proceso de integración de lo afrocubano en la construcción de la idea de Cuba. Más aún, esos estrenos parciales apuntan a una imposibilidad material que solo una modificación de fondo de las estructuras institucionales podría solucionar.

Con el Grupo Minorista se consagran así otros caminos para expresar al afrocubano y para pensar otras formas de vida política. La *Revista de avance* sintetiza los tanteos de aquella generación que experimenta con un lenguaje nuevo de inspiración vanguardista y que trata de codificar lo invisible, esto es, los “cualquiera”, unos sujetos que no gozaron de un privilegio representacional en el ámbito de la estética y de las artes en Cuba en las dos primeras décadas del siglo XX.

No le creo a Carpentier su juicio sumaráisimo con esa experiencia: “el espectáculo de mi generación (la de 1927) me irrita bastante” (Feo, 1989:17), le dijo a Rodríguez Feo, fundador junto a Lezama Lima de la revista *Orígenes*, a finales de 1949, y no le creo porque diría que es un gesto que afea en demasía la importancia de lo que está ahí en juego, y porque, en el fondo, diría que es una estrategia típica de un autor que busca labrarse un nombre: el parricidio como anticipo de la verdadera obra, gesto, por cierto, que ha de explorarse en estricta continuidad con la estrategia de negación de la tradición europea en el prólogo de *El reino de este mundo* (1949). En cualquier caso hasta ahora se pueden valorar algunas de las continuidades entre este periodo y el de las obras de madurez: la asunción de una hipótesis esencialista de las razas y los pueblos, un compromiso político a favor de las culturas negras o su imperativo de problematizar la representación realista con el objeto de expresar el lugar imposible desde el que Occidente construye lo

afrocubano. La primera toma de posición de Carpentier respecto a esa última cuestión fue un teatro de ideas, o un metateatro, la segunda, deslindada en *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, una teoría americanista del barroco desde una concepción referencialista del lenguaje.

Todavía pasarían muchos años antes del estreno de *La Rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé*. Solo el momento propicio de la Revolución cubana posibilitarían su representación. *La rebambaramba* aparece televisada con coreografía de Alberto Alonso, cuñado de la bailarina cubana Alicia Alonso, en 1958, mientras que *El milagro de Anaquillé*, con coreografía del conocido Ramiro Guerra, se estrena en abril de 1960 en el Teatro Nacional de La Habana (Rae, 2008: 385). Roldán no estuvo ahí, pues murió demasiado joven, con treinta y nueve años, en 1939, Carpentier sí que siguió de cerca los cambios operados a nivel de vestuario y la primera coreografía de la obra, de mano de un coreógrafo de renombre como Guerra (cf., por ejemplo, imagen 2 y 3).



Imagen 2. “La Rebambaramba”, ballet presentado por el Dpto. de Danza Moderna del Teatro Nacional de Cuba.

Fuente: Archivo Centro de Documentación de las Artes Escénicas María Lastayo.



Imagen 3. Estreno de “La Rebambaramba”.

Fuente: Cuba au Théâtre des Nations.

A partir de este momento se observará en los próximos libretos de Carpentier para Marius-François Gaillard y Alejandro García Caturla un cambio de estrategia, que se trasladará a su obra de madurez. Ya no se pondrá en práctica una estrategia translaticia, sino el reconocimiento de un *discordema*, de una discordancia entre códigos negros y blancos, a través de una política de cruzamientos que se expresa desde rupturas, fricciones, síntesis, amasamientos, negociaciones, transculturaciones. Pero esta es otra historia que comienza en París, y que llevará, con el tiempo, al deslinde de una poética de lo real maravilloso americano a partir de 1949 en *El reino de este mundo*.

BIBLIOGRAFÍA

- Birkenmaier, Anke (2006): *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Carpentier, Alejo (1949): *Tristán e Isolda en Tierra Firme*. Caracas: Imprenta nacional.
- (1964): *El reino de este mundo*. La Habana: Bolsilibros Unión.
- (1974): *Tientos y diferencias*. La Habana: Contemporáneos.
- (1981): *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- (1986): *Obras completas IX. Crónicas 2. Arte, literatura, política*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- (2004): *La consagración de la primavera*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2004[b]): *El Acoso*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2006): *Narrativa completa I*. Barcelona: RBA.
- (2009): *Los pasos perdidos*. Madrid: Akal.
- (2009[b]): *Concierto barroco*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chaple, Sergio (1996): *La primera publicación de Alejo Carpentier*. La Habana: Ediciones Unión.
- Ichaso, Francisco (1928): “La Rebambaramba”. *Revista de avance*, v. 2, núm. 26, pp. 244-246.
- (1929): “Almanaque”. *Revista de avance*, v. 4, núm. 30, pp. 313-316.
- Janney, Frank (1980): “Alejo Carpentier and his Early Works”. London: Tamesis Books Limited.
- Martínez Carmenate, Urbano (2014): “Carpentier, la otra novela (cap. IV)”. *Dirāsāt Hispānicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, núm. 1, pp. 77-89.
- Molins, Patricia (2006): “La risa en los huesos. El espectáculo interior del arte moderno (Picasso, Massine, Satie, Diaghilev) en los Ballets rusos”. *Acto*.

Revista de pensamiento crítico contemporáneo, núm. 4, pp. 215-245.

Rae, Caroline (2008): "In Havana and Paris: The Musical Activities of Alejo Carpentier". *Music and Letters*, vol. 89, núm. 3, pp. 373-395.

Rancière, Jacques (1996): *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

— — — — (2006): *El odio a la democracia*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Rodríguez Feo, José (1989): *Mi correspondencia con Lezama*. La Habana: Ediciones Unión.

Tomé, Lester (2018): "The Racial Other's Dancing Body in *El milagro de Anaquillé* (1927): Avant-Garde Ballet and Ethnography of Afro-Cuban Performance". *Cuban Studies*, vol. 46, pp. 185-227.