

La tradición y la búsqueda del nacionalismo en la ópera cubana: el caso de *La Esclava de Mauri* (1921)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Boris Tejada Suñol¹

Universidade Federal de Minas Gerais - tejedasunol@gmail.com

Edite Rocha

Universidade Federal de Minas Gerais - editerocha@ufmg.br

Resumen: Este artículo presenta una contextualización histórica, socio cultural, musical y conceptual de las características y evolución de la ópera en Cuba, desde el período colonial, el tránsito hacia la modernidad, la búsqueda de un nacionalismo autóctono y la lucha contra las influencias italianas y europeizantes en la praxis escénica y composicional del género lírico utilizando como ejemplo cimero a *La Esclava* de José Mauri. Así esta pesquisa tiene como objetivo principal realizar un abordaje teórico, sustentado por un análisis bibliográfico de corte transdisciplinar que permita una relectura actualizada de términos recurrentes en esta investigación.

Palavras-chave: Ópera cubana. Nacionalismo operístico. *La Esclava*. Afrocubanismo.

The tradition and the pursuit of nationalism in the Cuban opera: the case of *La Esclava of Mauri* (1921)

Abstract: This article presents a historical, cultural, musical, social, and conceptual context of the characteristics and evolution of opera in Cuba. The study covers the colonial period, the transition to modernity, the search for an autochthonous nationalism and the resistance to the Italian and European influences on the scenic and compositional praxis in the lyrical genre, using as main example *La Esclava* (The Slave) by Jose Mauri. Accordingly, this paper aims to highlight a theoretical approach supported by a literature review in order to update a rereading interpretation of recurring terminologies in this research.

Keywords: Cuban Opera. Operatic nationalism. The Slave. Afrocubanism.

1. Introducción

Los años finales del siglo XVIII marcan el inicio regular de las representaciones operísticas en la mayor de las Antillas (Cuba). La aristocracia del azúcar, o sacarocracia, quería emular la vida teatral, musical y social de los grandes centros culturales europeos. En el transcurso de algunos años (alrededor 1790 a 1830), se construyen un conjunto de importantes teatros que articularon la vida artística y cultural de La Habana, y otras ciudades del interior de la Isla (Santiago de Cuba, Puerto Príncipe, hoy Camaguey, Cienfuegos y Matanzas), casi todas ubicadas en la costa norte cubana y con puertos muy importantes donde atracaban navíos, que conducían a los Estados Unidos y otras partes del continente americano, a importantes compañías italianas y españolas, que cultivaban el género lírico (óperas,

zarzuelas y sainetes), el dramático y danzario (LEAL, 1980; LAPIQUE, 2007, GONZALEZ, 1986).

Cuba fue testigo excepcional del estreno en suelo americano de muchos títulos operísticos, dramáticos y danzarios, a pocos meses de su primera presentación en los más encumbrados escenarios europeos. La situación geográfica de la Isla, a la que con acierto se le denominaba, “llave del Nuevo Mundo”, la altísima rentabilidad obtenida por empresarios y artistas foráneos, que regularmente nos visitaban, la dadivosa y culta afición criolla, la gran calidad acústica y aforo de los teatros construidos, fueron algunos de los elementos determinantes para que La Habana se transformara, a la vuelta de pocos años, en una de las metrópolis de la vida teatral y musical de las Américas. Fue en la capital cubana donde se creó el primer gran teatro, expresamente concebido para las representaciones operísticas, en todo el continente: el *Coliseo o Principal*, inaugurado el 12 de octubre de 1776, le seguiría el de Baltimore, Estados Unidos en 1796.

Pronto los compositores y poetas nacionales intentaran dejar su impronta en el género, emulando a sus coetáneos europeos aunque, el repertorio italiano fue preferido por la elitista sociedad cubana durante todo el período colonial y republicano, elemento común en la praxis operística de varios países del continente, entre los que podemos citar a Brasil, México y Argentina.

2. La naturalización del género

El estreno en 1807 de *América y Apolo*, con textos de Manuel de Zequeira y compositor desconocido, se señala como la primera ópera creada por un autor cubano. La música de las óperas, creadas con posterioridad inmediata a la pieza de Zequeira han desaparecido, quedando como única evidencia el libreto y las referencias en la prensa de la época.

La ópera en Cuba durante el siglo XIX debe abordarse desde varias vertientes: la obra de compositores extranjeros radicados durante cierto tiempo en el país, la producción operística de compositores autóctonos, en ocasiones producidas en el extranjero de marcado carácter exótico, ajena a la búsqueda de un incipiente nacionalismo, y la presencia recurrente en nuestros escenarios de las obras más importantes de la gran tradición lírica italiana y francesa, que permearon con su influencia la praxis compositiva de muchos autores patrios (GONZALEZ, 1986, LAPIQUE, 2007, REY ALFONSO, 2006).

El estudio de varios de estos títulos, depende exclusivamente de algunos testimonios bibliográficos, sin existencia física de la partitura o el libreto, como es el caso de algunos autores cubanos, pioneros en la búsqueda de lo auténticamente nacional en sus creaciones operísticas, mientras que, por el contrario, otras óperas ofrecen material manuscrito o impreso, muchas veces ubicados en archivos extranjeros.

Dentro de la primera vertiente podemos señalar al italiano Stefano Cristiani (1770-1825) que estrena varias obras a partir de 1817, los italianos Luigi Arditi (1822- 1903) y Giovanni Bottesini (1821- 1889) llegarán a la capital cubana en la década de 1840, para laborar como instrumentistas en la orquesta del Teatro Tacón (1838), en ese momento el más grande de América y tercero en el mundo, donde también fungirían en el futuro como directores de la orquesta. Bottesini estrena el 31 de enero 1848 su *Colón en Cuba*, con textos en español de Ramón de Palma y Arditi presentará cuatro días después *Gulnara* (1841), inspirada en *El Corsario* (1814) de Byron (1788-1824), con textos del joven poeta cubano Rafael María de Mendive (1821-1886), maestro del futuro prócer de la independencia de Cuba, José Martí (1853-1895) (REY ALFONSO, 2006, GONZALEZ, 1986).

Dentro de la segunda vertiente encontramos a Gaspar Villate y Montes (1851-1891), contemporáneo de Carlos Gomes (1836-1896). Al creador de *Zilia* (1877), *Baltasar* (1885), *Colón* y *La Zarina* (1880) se le considera como el compositor cubano de óperas más conocido en Europa y Estados Unidos, pero su vinculación a nuestra patria obedece a un mero accidente de nacimiento.

El 10 de Octubre de 1868, el rico hacendado cubano Carlos Manuel de Céspedes (1819-1874) libera a sus esclavos del ingenio *La Demajagua*, en la parte sur oriental de la isla y los invita, como hombres libres, a sumarse a la lucha por la independencia del yugo español y la abolición de la esclavitud. Se inicia así la llamada Guerra de los 10 años, que enfrentará al poderoso ejército colonial, con los patriotas cubanos que anhelan la independencia de la metrópoli. Las hostilidades afectaron significativamente la vida teatral y musical cubana, produciéndose un marcado descenso de estas actividades, sobre todo hacia el interior del país (la zona geográfica más involucrada en el conflicto bélico), e incluso la misma capital del país sufrirá los embates de la contienda (REY ALFONSO, 2006; LAPIQUE, 2007). Tras una tregua parcial, las hostilidades se rompen nuevamente el 24 de febrero de 1895 y no será hasta la proclamación de la República, el 20 de mayo de 1902, que la vida musical y teatral cubana inicia un proceso de paulatina recuperación y diversificación, que convertirá a La Habana, a finales de la pasada década del 50, en uno de los referentes musicales y artísticos de Latinoamérica.

3. Llega la modernidad

Las tres primeras décadas del naciente siglo iban a ser terreno fértil para la creación operística autóctona, y varios de los más insignes compositores patrios se dedicarían a cultivarla: Hubert de Blanck (1856-1932), Ignacio Cervantes (1847-1905), Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), José Mauri Esteve (1855-1937), Amadeo Roldan (1900-1933) y Alejandro García Caturla (1906-1940).

Una cuestión medular iba a ser, la sujeción total o parcial a los cánones estéticos, dramaturgicos y musicales de la lírica finisecular italiana o la ruptura visceral con todo lo que esta representaba. El género lírico patrio precisaba recorrer los caminos de lo experimental, lo novedoso y esa ruptura con el status quo iba a estar signada, en gran medida, por la búsqueda de ese añorado nacionalismo, no siempre bien entendido por algunos autores patrios, en algunos casos con indudables contradicciones entre contenido y forma (GONZALEZ, 1986).

Otra diatriba será protagonizada por aquellos que, no solo en el campo musical u operístico, pretendieron desconocer o subestimar, los innegables aportes que el componente africano representó en ese gran ajiaco, como llamaba el sabio cubano Don Fernando Ortiz (1881-1969), al crisol identitario nacional. (ORTIZ, 1940) Un músico tan extraordinario y culto como Eduardo Sánchez de Fuentes, desarrolló un movimiento estético-musical conocido como *siboneyismo* (una variante del consabido indigenismo), con el claro objetivo de refutar la enorme influencia de lo negro y mestizo en la vida cultural y social republicana, con la publicación de un opúsculo llamado *El folklore en la música cubana* (1923), texto de nulo rigor científico, etnográfico o antropológico que representa uno de los grandes dislates de la bibliografía cubana sobre el tema (DIAZ, 1999).

Los paladines del afrocubanismo fueron los músicos Amadeo Roldan y Alejandro García Caturla, el escritor y musicólogo Alejo Carpentier (1904-1980) y el etnólogo y antropólogo Fernando Ortiz. Estos creadores plasmaron conceptual, musical y escénicamente el rico acervo de lo negro, mestizo y transculturado en nuestra nacionalidad y cultura. Correspondería a Caturla y Carpentier como libretista, la creación de una pieza atípica y transgresora, titulada *Manita en el suelo* (1931), que abrió las puertas de la modernidad lírica nacional (GONZALEZ, 1986, CARPENTIER, 2004, DIAZ, 1999, ELI, 1997) y que desafortunadamente quedó inconclusa y sin estrenar por la prematura muerte del músico. García Caturla utiliza, por primera vez en una ópera cubana, una orquesta de cámara en vez de la tradicional orquesta romántica y transforma el sistema de entonación, sumergiéndose en

el pentafonismo y echando mano a diversos recursos como la politonalidad, la polirritmia o la poliarmonía. Este tipo de audacias estéticas, tonales y composicionales no serán comunes en los sucedáneos del compositor, siendo considerado este como una especie de *enfant terrible* en el campo operístico nacional.

El número y calidad de óperas compuestas entre 1940 y 1960 en Cuba resulta ínfimo, si lo comparamos con la enorme y acertada producción zarzuelística cubana compuesta por Ernesto Lecuona (1895-1963), Gonzalo Roig (1890-1970) y Rodrigo Prats (1909-1980), donde si cristalizaron excepcionalmente las características que enarbolaba el nacionalismo lírico patrio. Correspondió a esta trilogía de autores, la creación de la más impresionante galería de arquetipos escénicos de la cubanidad y la exacta plasmación musical del rico acervo sonoro de la multi racialidad nacional, pero ninguno cultivó la ópera, salvo Lecuona quien dejó inconclusa y sin estrenar *El Sombrero de Yarey* (1963), cerrándose así un capítulo extraordinario para el arte lírico nacional.

4. Jose Mauri: reseña biográfica

José Mauri Esteve nació en Valencia, España un 12 de febrero de 1855, aunque algunos de sus biógrafos, citan como fecha alternativa el año 1856. Mauri gozó de una importante formación humanística, teatral y musical brindada por su padre, quien era músico y literato de cierto prestigio. Emigró a Cuba con tres meses de vida y aquí echó raíces profundas, que algunos de sus contemporáneos, le cuestionaron ácidamente (GONZALEZ, 1986, DIARIO DE LA MARINA, 1915).

Su carrera de autor lírico comenzó en 1874, con la zarzuela en un acto *El sombrero de Felipe II* y su amplia producción musical exhibe casi 40 zarzuelas, una ópera y varios poemas sinfónicos. Durante más de 20 años realizará giras por toda Latinoamérica, cultivando con brillantez su faceta de director de orquesta y bandas.

Retorna a Cuba en 1901, y recibe el encargo de dirigir el cuadro lírico del habanero teatro Albisu, y funda en 1906 la Banda de Música del Reformatorio de Guanajay. Es precisamente ese año que nuestro autor concibe la idea de componer una ópera, género que no había tentado con anterioridad, pero las condiciones económico-sociales y culturales de la incipiente república neocolonial cubana le son adversas, y el proyecto quedará en un compás de espera de 14 años antes de verse materializado.

El 6 de junio de 1921 nuestro autor estrena *La Esclava*, en las temporadas que el empresario Bracale realiza regularmente en el Teatro Nacional cubano. José Mauri Esteve muere en La Habana el 11 de julio de 1937.

Para Alejo Carpentier:

La partitura de Mauri, claro está, no podía librarse de un cierto italianismo en los pasajes meramente dramáticos. Pero constantemente se apoyaba en lo popular”. “La habanera, la criolla, el danzón y hasta la rumba, tenían lugares asignados en la obra, y no de tipo episódico, sino formando parte integrante del discurso. Un leit motiv de la raza negra estaba construido sobre un vigoroso tema afrocubano. Los pasajes folklóricos, por su colorido y fuerza, se anticipaban a las futuras concepciones de otros compositores. Si “La Esclava” no fue un logro total, constituyó, al menos, un primer documento de valor, que habrá de volver a la luz (CARPENTIER, 2004: 530).

5. Organización, descripción de la narrativa e historiografía de *La Esclava*

Con un libreto escrito por el periodista Tomas Juliá (1870-1955) y textos en español, esta ópera de gran belleza y singularidad, se divide en tres actos, con 16 números musicales. El compositor alteró, para la segunda función, la disposición de algunos números de la partitura, lo que afectó fundamentalmente la estructura del segundo y tercer acto.

Acto I	Acto II	Acto III
1) Preludio Sinfónico (Orquesta)	6) Preludio (Orquesta)	12) Preludio, escena, quinteto y concertante: <i>Hoy la subasta tendrá lugar... (Matilde, Eva, Miguel, Arturo, Notario, Coro de compradores y de esclavos)</i>
2) Racconto de Matilde: <i>Vagaba alegre por una selva...</i> (Matilde, Eva y coro)	7) Cantabile y dúo: <i>Yo quisiera, mi dulce niña...</i> (Matilde y Eva)	13) Escena y romanza: <i>Perdida para siempre la esperanza...</i> (Matilde, Eva y Miguel)
3) Canción de Arturo: <i>Mis ansias se desbordan...</i>	8) Terceto: <i>No llores...</i> (Matilde, Eva, Arturo)	14) Dúo: <i>¿Matilde, por que lloras?... (Matilde y Miguel)</i>
4) Dúo <i>¡Mi Arturo! ¡Matilde!</i> (Matilde y Arturo)	9) Racconto y dúo: <i>Con su nombre grabado en la memoria...</i> (Eva y Miguel)	15) Escena y coro (Matilde, Eva, Miguel y coro)
5) Plegaria y Concertante: <i>Perdón...Yo no sabía...</i> (Matilde, Eva, Arturo, Miguel y coro de esclavos)	10) Intermezzo-nocturno (Orquesta)	16) Concertante final: <i>Mis ansias se desbordan...</i> (Matilde, Arturo, Eva, Miguel y coro)
	11) Dúo: <i>¡Arturo! ¡Vete!...</i> (Arturo y Matilde)	

Fig 1: Disposición de los números musicales por actos y personajes de la obra

La acción se ubica en un ingenio azucarero del Camaguey alrededor de 1860. Los protagonistas son: Matilde (soprano), una joven mestiza camagüeyana, pero de tez blanca, quien desconoce su condición de descendiente de esclavos, revelada súbitamente después de la muerte de su progenitor, transformando a la criolla en mercancía negociable. Arturo (tenor), primo de la protagonista y su pretendiente, la cual abandona después de haber deshonrado y conocer su verdadera condición social. Miguel (barítono), rico hacendado, vecino de esta y a quien se le conoce socialmente por *el “ogro”*, por su carácter taciturno y cortante, pero que en realidad ama a Matilde y, será su salvador ante la amoralidad de Arturo, y Eva (contralto) institutriz y amiga fiel de la protagonista. La ópera fue estrenada por un elenco de extraordinarios intérpretes cubanos de la época, entre los que figuraron Ofelia Nieto (Matilde), Rhea Toniolo (Eva), Julián Oliver (Arturo), Néstor de la Torre (Miguel), Antonio Nicolich (El Notario), y la dirección musical corrió a cargo del maestro italiano Alfredo Padovani.

La estructura dramática de la obra transita por los cauces de la estética postromántica de evidente cuño italianista, estructurada y lógica. El suicidio de Matilde, como solución dramaturgica, revela esa filiación antes mencionada, vecindad que la protagonista comparte con Fedora, Adriana, Tosca o Cio Cio San. La correlación personaje-tipología vocal obedece a la misma categorización que el romanticismo operístico italiano transmitió, simplificada, a la estética verista. La novedad reside en que, mientras para el romanticismo operístico y sucedáneos, el barítono encarnaba al antihéroe, al antagonista, en la ópera de Mauri y Juliá, este se erige en el campeón moral de la pieza, encarnando el tenor las características de perversidad y lascivia que usualmente se asignaban a los personajes creados para la voz media masculina.

La Esclava de Mauri ha sido escasamente representada, lo que contradice la importancia capital que tantos críticos, musicólogos e investigadores le atribuyen como obra “trascendental” para la música cubana y el nacionalismo operístico patrio. Tras su estreno en 1921, subió a escena entre los años 1978 y 1980 como parte de un notable esfuerzo realizado por el Teatro Lírico Nacional cubano y poco más.

Actualmente el Museo Nacional de la Música cubano acomete, desde el 2007, la edición de la partitura por un equipo de musicólogos encabezado por el profesor y guitarrista Martín Pedreira Rodríguez. Según el restaurador: “A mí se me dio la tarea de armar la partitura a partir de fotocopias de las partículas originales [...] Las primeras páginas de esa partitura están casi destruidas. Incluso, hay compases que se deben reconstruir a partir de un enfoque analítico²”.

La edición de la partitura aún está inconclusa, la obra no se ha grabado con anterioridad en ningún formato audiovisual y no quedan evidencias sonoras de las funciones de fines de la década del 70 e inicios del 80. Tampoco se han realizados investigaciones actuales que validen criterios antes esgrimidos por otros teóricos, que requieren de un abordaje musicológico, transdisciplinar, crítico y actualizado.

6. Resumen final

En *La Esclava*, Mauri utilizó su vasta experiencia teatral y su dominio de la ciencia orquestal, refrendada por la existencia en su catálogo de más de 40 zarzuelas y varios poemas sinfónicos, para crear una partitura inspirada y rica, que se apoya constantemente en lo popular, privilegiando el uso de la lengua vernácula, revelando una galería de arquetipos de la cubanidad, revestidos por una música que los caracteriza acertadamente: guajiros, negros, mestizos, monteros, y la acertada y coherente inclusión de géneros de la música popular y el folclor afrocubano, algo inédito hasta ese momento en la escena lírica nacional.

No obstante su carácter precursor, la obra exhibe alguna de las típicas limitaciones inherentes a la mayoría de las óperas cubanas creadas en las primeras décadas del siglo XX, con la honrosa excepción de *Manita en el suelo* de Caturla, donde el envolvente lirismo melódico, el equilibrio armónico y los esquemas estructurales de la tradición italiana raramente son cuestionados a profundidad.

Esta pesquisa permite arrojar nueva luz, sobre las visiones que la historiografía musical ha consagrado sobre el nacionalismo operístico cubano, el grado de interrelación de la lírica italiana decimonónica con estas obras y especialmente el carácter “precursor” y “transcendental” de una opera como *La Esclava*, que realmente ha sido analizada más desde la evocación romántica, que objetivamente examinada con las herramientas que brinda la musicología y la interdisciplinariedad contemporánea.

Referencias:

- ARDÉVOL, María Isabel. Amadeo Roldán. Pionero de la música cubana del siglo XX. *Revista Ritmo*, Madrid, n. 589, p. 20-21, 1989.
- CARPENTIER, Alejo. *La Música en Cuba. Temas de la lira y el bongó*. La Habana: Editorial Museo de la Música, 2013.
- DÍAZ PÉREZ, Clara. Contrapunteo estético en la música cubana. *Revista Clave*, La Habana, v. 2, p. 40-45, 1999.
- ELI RODRÍGUEZ, Victoria. El retablo de maese Pedro y Manita en el suelo: una aproximación epocal. *Cuadernos de música iberoamericana*, Madrid, v. 4, p. 33-48, 1997.
- ELI RODRÍGUEZ, Victoria. El afrocubanismo, un cambio de estética en la creación musical académica de Hispanoamérica. *Revista de musicología*, Madrid, v. 32, n.1, p. 309-319, 2009.



- ELI RODRÍGUEZ, Victoria. Recepción y creación operística en Iberoamérica: de la tradición romántica a la modernidad de las primeras décadas del siglo XX. In: ALONSO GONZALEZ, Celsa; GUTIÉRREZ, Carmen Julia e SUAREZ-PAJARES, Javier (Org). *Delantera de paraíso: Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2008. p.151-166.
- ELI RODRÍGUEZ, Victoria. Identidad nacional y música: un espacio para la reflexión (Cuba 1920-1940). In: SANCHEZ ANDRÉS e Leticia- PRESAS, Adela (Org.). *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Universidad Autónoma de Madrid, 2013. p. 311-329.
- GIRO, Radamés. *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2009.
- GONZÁLEZ, Jorge Antonio. *La composición operística en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986.
- HENRÍQUEZ, María Antonieta. José Mauri: Bocetos de una biografía. *Revista Casa de las Américas*, La Habana, no.83, p.19-40, 1974.
- LAPIQUE BECALI, Zoila. *Cuba colonial. Música, compositores e intérpretes 1570-1902*. La Habana: Ediciones Boloña, 2007.
- LEAL, Rine. *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- LEAL, Rine. *La selva oscura*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975, 1980.
- MARTÍN, Edgardo. *Panorama histórico de la música en Cuba*. La Habana: Editorial Universidad de La Habana, 1971.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963.
- ORTIZ, Fernando. *Historia de una pelea cubana contra los demonios*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1975.
- REY ALFONSO, Francisco. *Gran Teatro de La Habana. Biografía de un coliseo*. La Habana: Ediciones Gran Teatro, 2006.

¹ Alumno de maestrado del Programa de Pos Graduação em Música de la Universidad Federal de Minas Gerais – UFMG, en la línea de investigación *Música y Cultura* con financiamiento del CNPq – Consejo Nacional de Desenvolvimento Científico y Tecnológico.

² Disponible en: www.cmbfradio.cu/articulo.php?art=2692 . Acesso em: 01/04/2016.