

Thomas Bremer

"Una gran cantidad de cubanismo y un espíritu de hoy" Los libretos de ballet de Alejo Carpentier: Literatura, música y escenografía en la Cuba de los años 20

Al considerar la unidad y la diversidad de la cultura latinoamericana, uno de los temas más interesantes respecto al siglo XX es seguramente la relación entre las vanguardias históricas europeas y las culturas regionales, nacionales y continentales de América Latina. En este contexto la obra juvenil de Alejo Carpentier, escrita sobre todo en el París de los años 20 y 30¹, es un ejemplo particularmente interesante, porque primero trata de vincular concepciones vanguardistas europeas con conceptos de una identidad cultural cubana y caribeña, luego relaciona disciplinas científicas en función de un nuevo concepto de identidad nacional-cultural (a saber, la literatura y la etnología), y finalmente intenta desarrollar proyectos artísticos interdisciplinarios: escenarios de ballet, donde se interrelacionan elementos literarios, musicales, coreográficos y escenográficos al mismo tiempo.

En este sentido, Carpentier trata de conectar, en una colaboración transdisciplinaria con músicos, compositores y coreógrafos y con una solución escénica innovativa, la esfera de lo popular con los principios de lo performativo. Las líneas que siguen, forman parte de una investigación que analiza los proyectos de ópera y los libretos de ballet de Alejo Carpentier, pero también la colaboración de Mário de Andrade y Heitor Villa-Lobos en el caso de Brasil y el papel del ballet en la cultura de los primeros años de la Revolución Mexicana (José Vasconcelos, Best Maugard, las hermanas Campobello)².

Surrealismo y cubanidad

Como se sabe, la relación de Alejo Carpentier con las vanguardias históricas, sobre todo con el surrealismo, fue por mucho tiempo bastante ambivalente. Por un lado, Carpentier se distancia de ellas en muchas de sus afirmaciones. En el prefacio de *El reino de este mundo* de 1949, el primero de sus grandes textos de ficción, diferenció del surrealismo europeo-francés lo que él llamaba lo "real maravilloso" y que consideraba como el atributo estético típico e inherente a todo el continente americano. Allí leemos, entre otras cosas, que "lo maravilloso invocado en el descreimiento – como lo hicieron los surrealistas durante tantos años" no era sino un artificio literario – "una artimaña, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica 'arreglada'." (Carpentier 1983b: XX) Ya en 1944, cinco años antes de la publicación de *El reino de este mundo*, Carpentier había escrito en un artículo de periódico sobre los objetos poéticos de los surrealistas:

¹ Para una orientación biográfica, cf. entre otros la cronología detallada en García Carranza 1984: s. 11.

² Cf. Dallal (1997), Tortajada Quiroz (2000); un punto culminante es seguramente la creación del *Ballet simbólico 30-30* (música de Francisco Domínguez, coreografía de Nellie y Gloria Campobello y Ángel Salas) en ocasión de las fiestas de la Revolución en 1931.

Caridad, vieja santera que vivió en un suburbio de la Habana – y que me sirvió de informadora en los días en que planeaba mi novela ¡Ecué-Yamba-O! – posee en su casa un altar acuático bastante más surrealista que todo lo que he podido ver en París. (Carpentier 1944: 14)

Y todavía en 1980, año de la muerte del escritor, apareció una entrevista en el periódico de París *Le Monde* titulada "Aux Antilles, où le magic fait partie de la vie quotidienne, nous n'avions pas besoin du surréalisme" ("En el Caribe, donde lo mágico es parte de la vida cotidiana, no nos hizo falta el surrealismo").

Por otro lado, por lo menos antes de 1939, se da igual número de enunciados positivos sobre las vanguardias. En aquel artículo, por ejemplo, en el que Carpentier se expresa por primera vez públicamente sobre el surrealismo –un texto que salió en el último cuaderno del año 1928 de la revista *Social* bajo el título "En la extrema avanzada. Algunas actitudes del 'surrealismo'–, se muestra aún una posición positiva sin restricciones. Allí dice:

Si leéis el admirable "Manifiesto del surrealismo" de André Breton, sabréis los secretos de un arte mágico, cuyo descubrimiento constituye el hecho poético más importante que haya tenido lugar desde la evasión literaria de Arturo Rimbaud. (Carpentier 1928: 74)

Y en una carta del mes de marzo de 1928 dirigida a Alejandro García Caturla dice:

Desde el año 1920 el Superrealismo ha tomado una importancia formidable. En pintura, sobre todo, su influencia se extiende desde España hasta Polonia.[...] En poesía, el superrealismo, también se ha vuelto una escuela de gran fuerza. Sus fundadores eran Louis Aragon, Paul Eluard, y este Desnos que nos visita y profesa un desprecio profundo por todo lo que no sea juvenil, espontáneo, instintivo. (Carpentier 1983: 284)

No podemos ni queremos entrar aquí en una polémica acerca de la importancia de la influencia del surrealismo francés en la obra de Carpentier. En este contexto la afirmación de Nelson Osorio de que las vanguardias latinoamericanas no pueden ser consideradas como "un epifenómeno, un eco, una resonancia de las vanguardias europeas" (Osorio 1988: XXII), es seguramente tan válido como la observación de Leonardo Padura Fuentes, cuando en su rico y documentado estudio sobre la narrativa de lo real maravilloso afirma que "algunos estudiosos –muchos de ellos cubanos– se empeñan en minimizar las enormes influencias catalizadoras que la experiencia surrealista ejerce sobre Alejo Carpentier" (Padura Fuentes 1994: 37).

Al examinar, sin embargo, más detalladamente lo que a Carpentier le interesa del surrealismo, pronto se nota que a él no le interesan los principios del movimiento como tales. Lo que intenta más bien es considerar esa escuela como medio de modernización de la cultura y literatura cubanas actuales.

Esto se reconoce fácilmente en el hecho de que Carpentier no distingue claramente entre las diferentes corrientes vanguardistas europeas, y es más, ostensiblemente las confunde unas con otras. Mientras Breton en su *Primer manifiesto surrealista*, muy apreciado por Carpentier en su artículo, habla de ampliar la materia artística, de envolver también el sueño y la locura y de aplicar los principios de una *écriture*

ture automatique para incapacitar los mecanismos de control de la razón, en Carpentier no se lee nada de eso. Y por el contrario de lo que dice Carpentier, los surrealistas nunca exigieron la transportación de la velocidad o la inclusión del mundo mecánico en el arte. Aquí no se trata de premisas surrealistas sino más bien del futurismo italiano. Carpentier dice en su texto:

El culto de la velocidad, la ponderación irreverente de los valores pretéritos, el amor al cinematógrafo, a los ritmos primitivos, el transatlántico puesto a escala de pantufla, el desprecio ante las prudentes máximas veneradas por nuestros padres, la bancarrota de algunos principios considerados, hasta hace poco, como normas morales inamovibles, todas estas afirmaciones –por exaltación o negación– que constituyen la base misma del espíritu nuevo, han creado una gran leyenda de escepticismo en torno del hombre joven de hoy. (Carpentier 1928: 74)

Esas son consideraciones tomadas –en parte incluso literalmente– del *Manifiesto técnico del futurismo* de Marinetti, de mayo de 1912, y del manifiesto *Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà*, de mayo de 1913, en los cuales el autor parte de un cambio de la percepción humana evocado por la técnica moderna como base de todas sus demandas de una nueva cultura. Así pues, cuando escribe por ejemplo (para mayor comodidad cito en español):

*Quién hoy en día utiliza el teletipo, el teléfono, el transatlántico o el cine no tiene en cuenta que esas diferentes maneras de comunicación ejercen una influencia determinante sobre su espíritu*³.

Sumo aquí esas consideraciones. Lo que, por un lado, en los países técnicamente desarrollados de América Latina lleva pronto – en México a partir de 1920, en la Argentina ya antes – a un recibimiento de posiciones futuristas en la producción de arte y literatura y se refleja por ejemplo en los *Himnos de los Ferrocarriles* de Parra del Riego o también en la *Loa del fútbol* (cf. Bremer 1991), en breve se discutirá también en Cuba. Carpentier lo pone en una demanda tanto a su propia persona como a sus contemporáneos:

Nuestro esfuerzo creador debe tender a liberar la imaginación de sus trabas, a hurgar en la subconciencia, a hacer manifestarse el yo más auténtico del modo más directo posible. (Carpentier 1928: 76)

El problema que queda abierto es, ¿cómo se podrían realizar estas premisas? (sin considerar la poesía afrocubana, sobre la que no quiero tratar aquí y que prácticamente no juega ningún papel en la obra de Carpentier).

El primer libreto de ballet: *El milagro de Anaquillé* (1927)

La respuesta es tan fácil como sorprendente: Carpentier crea un nuevo género literario no experimentado en Cuba hasta ahora, a saber, el libreto de ballet: un géne-

³ Cf. los textos citados así como una antología abundante de textos marinettianos en Marinetti 1983.

ro mixto de literatura, música y escena, casi un *Gesamtkunstwerk* cubano vanguardista. En una carta del mes de marzo de 1927 dirigida al compositor Alejandro García Caturla, al que había conocido poco antes, dice:

Hace tiempo que estoy obsesionado por la idea de trazar definitivamente tres o cuatro "scenarios" de ballets cubanos, para someterlos a Roldán y a ti. [...] No quiero darles ideas mediocres; estoy "digiriendo" 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 (Carpentier 1983a: 281, el subrayado no es original)

Unos diez años después, cuando en 1937 Carpentier publicó el texto de su ballet *El milagro de Anaquillé* en la *Revista Cubana* – tanto Amadeo Roldán, para el que escribió el libreto, como García Caturla habían muerto siendo aún jóvenes –, dice en la "Nota liminar" de esta publicación:

Si bien sabemos que en Cuba las manifestaciones del folklore, en la música y el baile, han alcanzado un grado de perfección extraordinario dentro de la mayor diversidad de géneros, es curioso observar que muy pocos escritores nuestros han sido atraídos por la perspectiva de escribir ballets o argumentos de acciones coreográficas explotando el inacabable acervo de nuestros elementos genuinos. (Carpentier 1983a: 265; el subrayado es mío)

Y más adelante, en la exhortación a no prestar atención a las dificultades existentes al principio:

Lo cierto es que el ballet y el drama o comedia musicales de asunto criollo o afrocubano nos abren una cantera riquísima de temas por explotar. Todo, en nuestro ambiente, puede transcribirse en gestos, cantos, coros o ritmos. (Carpentier 1983a: 266)

Examinemos entonces el texto de este ballet.

El milagro de Anaquillé está subtítulo como *Misterio coreográfico en un acto* y, con tan sólo siete páginas, es efectivamente lo que Carpentier llama en su prefacio "una muestra curiosa" del nuevo género en ocho escenas y un total de 30 momentos escenográficos⁴.

Toda la acción se sitúa delante de una fábrica de azúcar que, por lo visto, es propiedad norteamericana. En el prosenio se ven dos bohíos; detrás se extiende un campo de caña de azúcar. Primera escena: Aparece el *guajiro*, el plantador blanco, tocando la guitarra. Los campesinos y campesinas que llegan, bailan hasta que – segunda escena – de repente aparece *el Business Man*, inmediatamente reconocible como *gringo* por su traje de diseño a cuadros, los pantalones de golf y la visera. Lo que llama la atención es que lleva consigo carteles publicitarios y una cámara cinematográfica. Le gusta el lugar y se instala.

⁴ Carpentier (1983a: 263-277, el puro texto pp. 271-277). Un segundo libreto de un "ballet afrocubano en un acto y dos cuadros", *La Rebambaramba* (1927), se reimprimió en Carpentier (1983a: 195-207). Para la historia de este libreto así como para los distintos textos de Carpentier sobre su relación personal y las condiciones de colaboración con Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán, cf. los textos reunidos en los 3 vols. de crónicas musicales, *Ese músico que llevo dentro* (Carpentier 1987).

En la tercera escena el *Business Man* pone manos a la obra: desenrolla sus carteles y pega la publicidad de *Ice Cream Soda*, *Wrigley Chewing Gum* y de la *Church of the Rotarian Christ (The biggest in the world)* justo en la cabaña de Iyamba. Después coge un bombín e infla unas cuantas cañas de azúcar hasta que toman la forma de rascacielos. En la cuarta escena entra en acción la cámara cinematográfica. En el fondo de la escena se ve a un marinero – que, por cierto, también es americano – bailando con una chica joven, la *flapper*; mientras tanto el *Business Man* saca de su equipaje los accesorios de una pareja de toreros, insiste en que se los pongan y los filma.

Aquí es donde aparece el corte. Sigue habiendo una acción paralela de fondo: el *Business Man*, sentado en una silla de director de escena, disfraza a continuación al marinero con una piel de tigre y a la muchacha la disfraza de hawaiana y le coloca una corona de flores; todo esto para filmar otra película. Pero a partir de la quinta escena el proscenio ha cambiado: dos cultivadores de caña de azúcar vienen con sus herramientas de trabajo y, juntos con Iyamba, arrancan los carteles de la cabaña a pesar de las protestas del *Business Man*. Después colocan algunos cuencos en torno a una olla hecha con una concha a la que están sujetadas cuatro plumas negras y se sientan alrededor. La siguiente escena, la número seis, está totalmente determinada por el baile ritual del diablito. En su mano lleva un gallo negro que pierde sus plumas y lo entrega a los trabajadores para luego sacar de su cabaña una olla llena de *mocuba*, la comida ritual. Con su *palo* mantiene a los trabajadores alejados de la olla hasta que uno de ellos se lanza con decisión sobre el fuego y saca la olla desapareciendo con ella. Entonces el *Business Man* intenta rodar de nuevo una película. Quiere filmar todo a la vez: el ritual, la chica vestida de hawaiana y el marinero con la piel de tigre. Pero los trabajadores no le dejan y, en un momento dado, el empresario, furioso, destruye el altar. De repente – en la última escena, la número ocho – aparecen los gemelos, dos muñecos negros gigantes con las cabezas cilíndricas y una cuerda de tres metros. Inesperadamente lanzan la cuerda alrededor del cuello del *Business Man* y empiezan a apretar. En ese momento el rascacielos se derrumba, una sirena de la fábrica de azúcar empieza a aullar y todas las personas se convierten en estatuas. El telón baja lentamente.

Podemos identificar fácilmente los dos elementos de la bipolaridad mencionada anteriormente: el vanguardista y el etnológico.

Salta a la vista que la polémica entre los dos elementos de acción, "el cubano" y "el norteamericano", se constituye como alegoría social. La "verdadera fuerza de los fieles" se impone contra la presunta autoridad de los imperialistas del norte, económicamente más fuertes gracias a su cercanía con las fuerzas sobrenaturales, las cuales no sólo no están sujetas a los mecanismos capitalistas sino que actúan contra ellos. Como dice el propio título, es un *milagro* – un milagro del *anaquillé*, una forma musical cubana. Suficiente como mínimo para el género del ballet pues hace que se venga abajo el rascacielos y desarticula la publicidad norteamericana de esa otra religión, la de los chicles y del helado.

Los modelos estéticos son también claramente visibles: la grotesca estilización de las figuras, el tamaño doble de las cabezas de los gemelos, los trabajadores pareciendo fantoches y el disfraz de los gemelos y del *Business Man*, "[que] deben

parecer irreales y monstruosos, moviéndose como autómatas" (Carpentier 1983a: 271), son medios estilísticos, utilizados de las vanguardias desde principios del siglo XX y se encuentran ya en Jarry y al mismo tiempo, como en Carpentier, en algunos textos de García Lorca. El argumento del ballet como género también tenía su tradición. Primero lo introdujo Jean Cocteau con su *Parade* que, con música de Satie y decoración y trajes de Picasso, fue en su momento (1917) uno de los grandes escándalos teatrales de París. Algunos pasajes de los textos de Carpentier también remiten a los *Mariés de la Tour Eiffel*, de 1924, del mismo Cocteau⁵.

En una segunda perspectiva se trata también de una polémica sobre el medio cinematográfico y la fábrica de ilusiones que, sin más ni menos, tanto produce una película de toreros como una filmación de un exótico acto de culto que incluso muestra a una joven hawaiana que no tiene nada que ver con la ceremonia. Además, dicho sea de paso, no se pueden negar algunas alusiones a Hollywood así como a las películas de Tarzán. No obstante, el libreto de ballet no es, sin embargo, otra cosa que un texto que está sujeto a la estética del cine. Cuando se trata de que personas estilizadas actúen sin hablar y con la mera gesticulación, los límites entre el argumento de ballet y el guión de una película (en los años 20, muda) son muy difusos. Es evidente que el texto de Carpentier podía haber sido al igual el guión de una escena de película.

Pero lo crucial, lo que singulariza históricamente este libreto y por lo que lo escogí para el análisis, es otro aspecto: más allá del hecho de que es "uno de los tres únicos ballets que se hayan escrito en nuestra tierra"⁶, por primera vez en la historia de la literatura cubana una ceremonia de santería se integra en un texto escénico de ficción – llega incluso a convertirse en un tal texto.

En el prefacio de 1937 Carpentier dice con orgullo lo que no se puede ignorar: "utilicé, sin modificación alguna, el ritual coreográfico de las ceremonias de iniciación afrocubanas" (Carpentier 1986: 266). Hasta qué punto el ritual – que sirve de base para la escena sexta del ballet – es realmente auténtico y permanece "sin modificación alguna", es algo que debemos dejar dilucidar a los etnólogos especializados. Pero es precisamente en esa representación del baile del diablito alrededor de los cuencos colocados en círculo, en la presencia del gallo negro en la escena y en ese salto a la hoguera del recién iniciado en lo que, para los coetáneos cubanos, consiste lo inaudito de aquel escenario, en una época en la que la referencia a la cultura afrocubana aún era inusitada y de ninguna manera tan sencilla como se podría deducir de la naturalidad con la que habla de ella Carpentier. Por el contrario, es precisamente en aquellos años en los que Carpentier escribe su ballet, cuando empieza a imponerse, y contra notables resistencias, la idea de que las tradiciones de la población negra de Cuba se deben apreciar como una cultura propia y autónoma en vez de valorarlas como los atavismos de un sector poco evolucionado de la población.

⁵ Sobre Cocteau, "una de las personalidades más interesantes del momento" y "espíritu extraordinariamente ágil y equilibrado", cf. el artículo de 1925, "Jean Cocteau y la estética del ambiente", en: Carpentier 1986: p. 17.

⁶ Los demás son el ya mencionado *La Rebambaramba* del mismo Carpentier con Roldán y "una acción coreográfica, aún inédita, de Mariano Brull (música del maestro Manuel Ponce)" (Carpentier 1983: 267).

En un artículo que aquí sólo puedo resumir brevemente mostré, hace tiempo, cómo se desarrollaba epistemológicamente ese "descubrimiento del afrocubano" en la obra de Fernando Ortiz, aquel investigador que inició toda la exploración de la cultura negra de Cuba y del que Carpentier – que lo conocía bien – recibió la mayoría de sus informaciones etnológicas (cf. Bremer 1993). El punto de partida de Fernando Ortiz no era ante todo antropológico-cultural o etnológico, sino – y eso posiblemente resulte sorprendente – más bien jurídico. Como reformador del derecho penal y joven diputado de la república, su propósito inicial era luchar contra la "mala vida" negra. Y partiendo de ese punto de vista, en una observación detallada, analizando las prácticas de vida negra para reconocer los comportamientos que fomentaban crímenes y – posiblemente – para combatirlos, se produce en Ortiz el cambio hacia el análisis cultural aplicable a lo cotidiano. La oposición con la que tanto Ortiz como sus amigos se vieron confrontados la describía Carpentier 50 años más tarde en uno de sus últimos ensayos de la siguiente manera:

El mundo a que pertenecía Fernando Ortiz, viéndolo entregado a tales estudios, decía: "¡Qué lástima que un hombre de tanto talento se dedique a estudiar a los negros!" (Carpentier 1981: 94)

Conclusiones

Los libretos de ballet de Alejo Carpentier, así como las iniciativas de Fernando Ortiz, Roldán, García Caturla y otros que en este período se juntaron bajo los principios del "Grupo Minorista", pueden ser leídos como esfuerzos de definir lo inconfundible y específico de la cultura cubana, su *cubanidad* frente a las influencias europeas de las vanguardias históricas. Nada sería más falso que subestimar estos textos, porque han caído casi totalmente en el olvido y porque Carpentier mismo en edad avanzada no accedió a su reedición.

Se trata, sin embargo, de una impresionante lista de textos que escribió en colaboración con músicos cubanos y franceses, aun cuando todos – excepto tres – ni tan sólo constan en las *Obras completas* ni en la mayoría de las bibliografías dedicadas a él. Hasta mediados del año 1932 Carpentier, en colaboración con compositores, escribió como mínimo los siguientes textos: dos ballets con Amadeo Roldán, tres poemas como base para una composición musical y una opera bufa con Alejandro García Caturla – estos son los textos conocidos. Además, una ópera con Edgar Varèse, diez textos de poemas, dos óperas cortas y una cantata junto con Marius François Gaillard, cuatro "poemas cinematográficos" con Héctor Villa-Lobos, cuatro textos de poemas con Pierre Vellones y la traducción de algunos cantos tradicionales de esclavos negros de la época colonial para una composición musical de Arthur Lourié. Es sabido que Carpentier trabajaba mucho y muy a gusto con Darius Milhaud, pero esa colaboración parece que no se manifestó en forma de textos concretos. En todo caso, se trata de un cuerpo de textos considerable dentro de la obra de Carpentier.

Pero también desde el punto de vista de los compositores del tiempo hay que darle la debida importancia al impulso que recibieron de los textos afrocubanos. Roldán y García Caturla compusieron a su vez músicas para poemas de Nicolás Guillén y Palés Matos. Roldán hizo una pieza para coro grande, dos pianos y dos

instrumentos de percusión, y *Motivos de son* de Guillén era una pieza para voz y once instrumentos. Además, compuso música no vocal muy variada, piezas para piano solo, seis *Rítmicas* para orquesta de cámara y percusión así como un cuarteto de arco con el título *Poema negro*⁷.

Aquí encuentra su expresión la "nueva sensibilidad" reclamada por Carpentier en sus primeros artículos sobre el surrealismo antes de concentrarse, a partir de finales de los años cuarenta, en el género de la novela.

Bibliografía

Carpentier, Alejo (1928), "En la extrema avanzada. Algunas actitudes del 'surrealismo'", en: *Social* 13, n° 12, pp. 74-76, reimpresión en Carpentier 1976:I, 106-111 y en Carpentier 1986:125-130.

— (1944), "Los altares de Caridad", en: *Información*, La Habana, 14 de junio, p. 14 (cf. García Caturla, n° 781).

— (1976), *Crónicas*. 2 vols., Arte y Literatura, La Habana.

— (1981), *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Siglo Veintiuno, México.

— (1983a), *Obras completas*, vol. 1 (Historia de lunas, Manita en el suelo, El milagro de Anaquillé, Correspondencia con García Caturla), Siglo Veintiuno, México.

— (1983b), *Obras completas*, vol.2 (El reino de este mundo), Siglo Veintiuno, México.

— (1986), *Obras completas*, vol. 9 (Crónicas, 2), Siglo Veintiuno, México.

— (1987), *Obras completas*, vol. 10-12 (Ese músico que llevo dentro, La música en Cuba), 3 vols. Siglo Veintiuno, México.

Bremer, Thomas (1991), "'Canté un día la alegría de las locomotoras'. Aspekte der Futurismus-Rezeption bei Juan Parra del Riego (Perú/Uruguay) und Manuel Maples Arce (Mexico) und der Übergang vom Modernismus", en: Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.): *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext*, Vervuert, Frankfurt.

— (1993), "The Constitution of Alterity: Fernando Ortiz and the beginnings of Latin-American ethnography out of the spirit of Italian criminology", en: Bremer, Thomas; Fleischmann, Ulrich (eds.): *Alternative Cultures in the Caribbean*, Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt/Madrid.

Dallal, Alberto (1997), *La danza en México en el siglo XX*, Consejo Nacional para las Culturas y las Artes, México.

Fléchet, Anais (2004), *Villa-Lobos à Paris. Un echo musical du Brésil*, Harmattan, París.

García Carranza, Araceli (1984), *Biobibliografía de Alejo Carpentier*, Letras Cubanas, La Habana.

⁷ Erich Kleiber, que en la época del Nazionalsocialismo emigró a América Latina y que además de su actividad principal en la Argentina también era director de orquesta invitado de la Filarmónica cubana en La Habana, intentó traer a la Europa de la postguerra algunas de esas piezas.

García Caturla, Alejandro (1978), *Correspondencia*, Arte y Literatura, La Habana.

González, Jorge Antonio (1986), *Composición operística en Cuba*, Letras Cubanas, La Habana.

Henríquez, María Antonieta (1998), *Alejandro García Caturla*, Unión, La Habana.

Henríquez, María Antonieta/Piñeiro Díaz, José (ed.) (2001), *Amadeo Roldán, testimonios*, Letras Cubanas, La Habana.

Marinetti, Filippo Tommaso (1983), *Teoria e invenzione futurista* (ed. Luciano de Maria), Mondadori, Milano.

Osorio, Nelson (ed.) (1988), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Ayacucho, Caracas.

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

Tortajada Quiroz, Margarita (2000), *La danza escénica de la revolución mexicana, nacionalista y vigorosa*, Instituto Nacional de estudios históricos de la Revolución Mexicana, México.

White, Charles (2003), *Alejandro García Caturla. A Cuban Composer in the Twentieth Century*, Scarecrow, Oxford.