

LO TEATRAL EN “OFICIO DE TINIEBLAS”, DE ALEJO CARPENTIER¹

Damaris de la O Aria
Gabriela Salas Núñez

Resumen. En este artículo se estudia la relación del cuento “Oficio de Tinieblas” de Alejo Carpentier con el teatro. Argumentamos que el autor realiza una comparación de la dicotomía vida - muerte con la representación de una obra teatral. Incluye elementos como las sombras que van a ser sinónimos de muerte, y la luz para representar la vida. En un elemento tan particular como la música, contraponen los títulos de las canciones para mostrar la tristeza que causa la muerte y la alegría que produce la vida. La obra menciona también los meses: enero representa en el teatro el inicio de la obra, y en la vida el nacimiento; diciembre es la escena culmen y a su vez el término de la existencia con la muerte. Palabras claves: literatura cubana, narrativa, Alejo Carpentier, “Oficio de tinieblas”.

Abstract: In this article is studied the relation of Alejo Carpentier’s story "Oficio de Tinieblas" with theater. We argue that the author makes a comparison of the dichotomy life - death with the representation of a theatrical piece. He includes elements like the shades that are synonymous of death, and the light to represent the life. In an element so particular as music, he opposes the titles of songs to show the sadness that the death causes and the joy that the life produces. The work also mentions the months: January represents the beginning of the work in theater, and the birth in life; December is the pinnacle scene and while the term of the existence with the death. Key Words: Cuban Literature, Narrative, Alejo Carpentier, “Oficio de Tinieblas”.

Si el mundo es un gran escenario, cada quien tiene la posibilidad de ser actor o espectador de la vida. Esta es una idea recurrente en la obra de Alejo Carpentier. A partir de esta afirmación se puede decir que la diégesis de “Oficio de tinieblas” se estructura de acuerdo con el modelo teatral, cuyos símbolos se entrelazan para generar una historia rica en alusiones religiosas, musicales y hasta satánicas.

En cuanto a los personajes de “Oficio de tinieblas”, llama la atención que todos, de una u otra forma, están vinculados con alguna expresión artística: la música, el teatro o ambos. Así, Panchón toca el contrabajo y Burgos el redoblante; mientras que la Isidra Mileto, La Lechuza, La Yuquita y Juana la Ronca los acompañan a cantar una copla por las calles de Santiago. En cuanto a la actuación pareciera que en Santiago no había quien no fuera actor o al menos quien no se interesara por el teatro, así se recalca en el relato: “La sociedad de Santiago concurría al ensayo” (Carpentier, 1944: 157).

La presencia de músicos es constante, a tal punto que se llega a la idea de que personaje y el instrumento son uno mismo; como si cada instrumento musical adquiriera rasgos de su dueño y viceversa, así, el ser humano se musicaliza y los instrumentos se

¹ Ponencia presentada en el coloquio sobre el autor, organizado por la Universidad de Costa Rica, y publicada en la revista electrónica *Intercedes* ([www.intersedes](http://www.intersedes.ucr.ac.cr), ucr.ac.cr) v. VII, ns. 12-13, 2006.

humanizan: “Con los barnices encendidos por el sol, el contrabajo iba calle arriba, camino a la catedral, en equilibrio sobre la cabeza del negro” (Carpentier, 1944: 151).

La diégesis de “Oficio de tinieblas” no se caracteriza por ofrecer grandes acontecimientos o acciones de los personajes; en ocasiones el mismo narrador los desvaloriza o los presenta muy superficialmente; de hecho, Panchón, que pareciera² ser el protagonista es descrito como “una especie de gigante tonto” (Carpentier, 1944: 151). El relato alude constantemente al oficio de músico de Panchón, pero tampoco deja de lado su relación con el teatro: el primer aspecto importante es la falta de nombre, pues para referirse a este personaje se utiliza el apodo “Panchón”, cuya pronunciación reafirma las dos características citadas por el narrador: lo grande y lo tonto.

Un nombre representa la identidad y la individualidad de una persona, sin embargo, el supuesto protagonista del cuento carece de ellas. En los primeros siete capítulos del cuento, Panchón no desempeña ningún papel relevante; es simplemente un músico que participa (o trabaja) en celebraciones religiosas que le “eran cosa distante y ajena” (Carpentier, 1944: 152) y que ayudó a sustituir la canción “La Sombra” por otra copla. Sin embargo, en el capítulo VIII este personaje adquiere gran importancia, pues cuando todo el pueblo estaba muriendo a raíz de la epidemia, él resucita: “Pero los girasoles que ahora levantaban las cabezas sobre las tapias del cementerio acabaron por hacerle pensar que su vida era hermosa” (Carpentier, 1944: 164).

Entonces, Panchón ya no era ese gigante tonto que “estaba impaciente por beberse los dos reales de vellón que acababa de ganar” (Carpentier, 1944: 152), ahora era el encargado de transportar muertos hacia el cementerio; era el único que actuaba en medio de la muerte: “El cólera no había disminuido la sed de Panchón. Y hete aquí que en vez de contrabajos, comienza a llevar cadáveres en equilibrio sobre su cabeza” (Carpentier, 1944: 163). El narrador apunta que la epidemia hace que Panchón actúe, pero en esta oportunidad con un nuevo papel, así lo hace ver con la expresión “en vez de”, con la cual se evidencia el cambio de función: de músico a personaje mítico. Y, si se compara la nueva actuación de Panchón, se encontrará similitud con Caronte, personaje mitológico que conducía las almas de los muertos al Otro Mundo. La función de ambos es transportar a las personas de un espacio a otro, es decir, de la vida a la muerte. Panchón no recorre el río Aqueronte, pero sí las calles de Santiago.

Además de Panchón, en el relato se mencionan otros personajes que, aunque no son tan importantes, son fundamentales para ayudar a configurar la teatralidad de “Oficio de tinieblas”. Un tal Burgos, la Lechuza, la Isidra Mileto, la Yuquita y Juana la Ronca son todos seudónimos utilizados por el narrador para esconder la verdadera identidad de sus personajes, ya que el nombre se esconde tras el apodo, de igual manera que lo hace un rostro tras una máscara. Lo verdadero no sale a la luz, todo es una farsa. Igual que en el teatro, los actores con sus vestuarios, la escenografía, los diálogos y demás se unen para presentar al público una imitación del mundo.

En “Oficio de Tinieblas” los personajes no actúan y en ocasiones no son ni capaces de darse cuenta de lo que pasa a su alrededor, así lo dice el narrador al inicio del cuento: “Muy pocos se daban cuenta de ello, pero la ciudad no era la misma” (Carpentier, 1944: 149). La inactividad no deja huella ni crea historia; es como si se dejara de existir, como si se muriera. Quizás por ello “A mediados de octubre, la Isidra Mileto, la Yuquita, Burgos y todos los del Escuadrón yacían, revueltos, en la fosa común” (Carpentier, 1944: 164).

² Se utiliza el verbo “pareciera”, pues la participación de este personaje es a veces sobrepasada por su propia sombra.

En el capítulo VII Panchón asimiló un papel en el que debía actuar y esto lo hacía sentir bien, sin embargo, tal vez su decisión fue muy tardía y, al igual que los demás “yacía detrás del cochero, con los pies hinchados, de bruce sobre un haz de espartillo” (Carpentier, 1944: 165).

Estrechamente ligado al actor, está el disfraz, cuya función principal es ocultar o transformar la verdadera identidad. Muy relacionada con esta noción se encuentra la figura del diablo, al que siempre se le ha caracterizado por su tendencia a disfrazarse, a ocultarse para pasar inadvertido mientras ejecuta sus acciones. Es indiscutible la presencia del diablo como un personaje más en los cuentos de Carpentier. En “Oficio de tinieblas” se vale de un disfraz para introducirse en la ciudad de Santiago: el de la mosca³ que, simbólicamente, está vinculada a la enfermedad, la muerte y los diablos; era corriente la noción de que los demonios de las enfermedades amenazaran en figura de mosca a los humanos. Así, no sólo aparecen como premonición de la peste que se desató a raíz del terremoto, sino también como presencia de un ente maligno o al menos inexplicable: “Las moscas, salidas de no se sabía dónde, volaron a ras del suelo, más numerosas” (Carpentier, 1944:160). A partir de este momento la muerte y el caos se apoderan del pueblo, incluso en el teatro “el terciopelo de los asientos estaba lleno de un calor malo” y “en el cielo viajaba una luna verdosa” (Carpentier, 1944:162).

En “Oficio de tinieblas” la presencia del diablo es muy sutil, pero necesaria. Para comprender esto es importante conocer un poco sobre el Oficio de Tinieblas celebrado por la iglesia católica, al cual, ya en el siglo XII, se le daba el nombre de *Matutina tenebrae*. Es un oficio nocturno que se celebraba el Jueves, el Viernes y el Sábado Santos e iniciaba a la media noche. Consistía en colocar un gran candelero triangular con quince velas de cera común que se apagaban sucesivamente al final de cada salmo (nueve nocturnos y cinco laudes, la última vela alumbraba los pasos de los que se iban). Los textos litúrgicos utilizados evocan el encarnizamiento de los enemigos de Cristo. Este rito simboliza la tristeza y luto por la muerte de Jesús (Righetti, 1955: 86-87).

No se pretende ahora comparar el rito del Oficio de Tinieblas con el relato de Carpentier, sin embargo, es necesario recurrir a ese texto para advertir la presencia del Belcebú como un personaje más que tiene influencia en los acontecimientos. El rito católico se celebraba los días Jueves, Viernes y Sábado Santos. Tradicionalmente se cree que durante el Viernes y Sábado Santos, días en que se recuerda la crucifixión y muerte de Jesús, el demonio “anda suelto”, pues no hay nadie que le impida actuar a su antojo. También se cree que durante estos días los seres humanos son más propensos a caer en tentaciones o a ser influenciados por entes malignos. En “Oficio de tinieblas” se reitera la idea de que la ciudad era distinta, había algo extraño en el ambiente que los personajes no podían determinar. Incluso, las sombras de los objetos ayudaban a crear todo este ambiente inusual: “No estaba demostrado que los objetos pintaran en los pisos un equivalente en sombras. Más aún, las sombras tenían una evidente propensión de quererse desprender de las cosas, como si las cosas tuvieran mala sombra” (Carpentier, 1944: 149).

Nótese el adjetivo “mala” empleado, el cual, posteriormente, el narrador utilizará de nuevo en la frase: “un calor malo” que emanaba de unos asientos de terciopelo del teatro. Al volver a la idea de la sombra es importante anotar que las personas que venden su alma al diablo no tienen sombra (Becker, 1992:308). Sin embargo, en “Oficio

³ Además, el diablo bíblico principal, Belcebú (deriva del hebreo Ba'al-Zebub = Señor de las moscas), a quien se presenta a veces en figura de tal, es una corrupción de Balzebug, una deidad de origen cananeo; aparece en numerosas fórmulas de hechizo de la superstición popular. En la mitología persa, el principio negativo Arriman se introduce en el mundo disfrazado de mosca (Becker, 1999: 224).

de tinieblas” los personajes no parecieran vender su alma al diablo, sino, más bien, que éste se las roba. El demonio busca la manera de acercarse al ser humano y aquí lo hace a través de la música: “Pero, hete aquí que todos la cogen, de pronto, con La Sombra” (Carpentier, 1944: 153). No es en vano que el mismo narrador la llame “la maldita danza”, canción que se apodera de la voluntad de los pueblerinos a tal punto que parecía que su vida es absorbida por una “simple” tonada: “El parque se había llenado de una gran tristeza. Los currutacos y las doncellas paseaban, cada vez más despacio, sin tener ganas de hablarse (Carpentier, 1944:154).

No obstante, el relato plantea que también mediante la música el pueblo logra (aunque sea momentáneamente) desprenderse de esa danza maldita que los invadía. Sin embargo, esta nueva melodía trae consigo un aire de muerte, de marcha fúnebre; es como si fuera una premonición de lo que le esperaba a Santiago: la peste del cólera. El Señor de las Moscas entra a la ciudad y trae con él a la muerte. Al igual que las velas en el Oficio de Tinieblas, en este cuento una a una se van apagando las vidas de los personajes: “los músicos enfundaron sus instrumentos, y, apagando las velas en el borde de los atriles, se escurrieron hacia las puertas de servicio” (Carpentier,1944: 162).

En Santiago todos mueren, no obstante, la muerte es solo el final de un ciclo que termina para dar paso a otro quizás mejor: “Una mañana todo cambió en la ciudad. Hubo juegos de niños en los patios. “La Intrépida” entró en el puerto con las velas abiertas. De los baúles salieron vestimentas blancas y el aire se hizo más ligero. Las campanas espantaron las últimas auras que aguardaban en las esquinas y los caracoles tornaron a cantar” (Carpentier,1944: 165).

Al igual que los personajes, el espacio y el tiempo de “Oficio de tinieblas” se ajustan a las estructuras del teatro. El espacio del teatro es doble, pues se establece una división entre el escenario y la sala. Cuando en el escenario se imita algún aspecto de la realidad, el espacio real se ignora. Aunque los espectadores forman parte del espacio físico del teatro, su realidad es abolida por la oscuridad de la sala, es decir, para el espectador solo existirá la realidad que está frente a sus ojos, en la puesta en escena. De igual manera sucede con el tiempo: al iniciar la obra se “detiene” el tiempo ordinario del espectador para dar paso a la temporalidad de la representación, la cual, no siempre respeta las leyes lógicas; así, puede detenerse, condensarse o acelerarse, según sea la representación.

De acuerdo con estas ideas sobre el teatro y con la mentalidad barroca, para la cual, según José Antonio Maravall (1975), el mundo es una representación teatral, en “Oficio de Tinieblas”, Santiago de Cuba será el escenario donde los personajes – actores interpretan sus papeles. Este escenario se estructura en forma doble, ya que dentro de este espacio escénico, se encuentra el teatro donde los habitantes de la ciudad ensayan La entrada en el gran mundo. Esta obra es la vida misma, y los personajes pretenden actuar en una representación que sin darse cuenta ya están interpretando, lo que acontece en el escenario reproduce lo que sucede en la ciudad. El nombre de este montaje teatral remite a la muerte, ya que cuando los actores enferman y mueren, el acontecimiento se describe de la siguiente forma: “Los intérpretes de La entrada en el gran mundo entraron, realmente en el gran mundo” (Carpentier, 1944: 163).

Además de la muerte, el nombre de esta obra alude al auto sacramental de Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo* (1645), donde un Autor representa la comedia de la vida humana. Aquí, el escenario es el mundo y a cada uno de los actores se le asigna un papel que deberá desempeñar de la mejor forma, para al final del espectáculo merecer una recompensa de parte del Autor.

El espacio donde se desarrollan los acontecimientos de esta obra se asemeja al del relato de Carpentier ya que se presenta la misma dicotomía vida – muerte, pero en

forma invertida. En *El gran teatro del mundo* el lugar destinado a la representación está dispuesto de tal manera que a ambos lados del mundo - escenario hay una puerta. Estas puertas son espacios de tránsito y representan la cuna y la sepultura. Por la primera saldrán los actores al escenario y cruzarán la segunda puerta una vez que su participación haya llegado a su fin:

Mundo – Y para representar al mundo salgan
y vuelvan a entrarse,
ya previno mis dos puertas: la una es la cuna
y la otra es el sepulcro” (Calderón de la Barca, 1645:140)

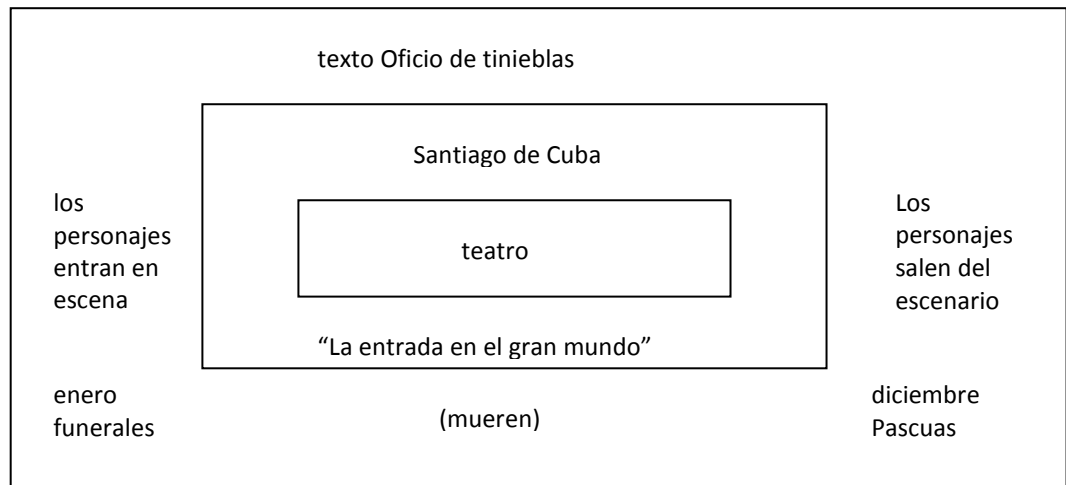
Del mismo modo que los personajes del auto sacramental entran y salen del escenario, es decir, nacen y mueren, en “Oficio de tinieblas”, Panchón, a quien se le ha asignado el papel de músico, entra a escena cuando sesga “el contrabajo para entrarlo por la puerta estrecha” (Carpentier, 1944, 153). Esta acción corresponde al inicio de la representación, que se pone en marcha con una señal del sacerdote que oficia los funerales del General Enna. La ceremonia se describe como otra obra en donde todos los personajes inician su participación cuando el sacerdote, como si fuera el director de escena, da una orden: “Cuando el sacerdote se acercó al catafalco, la orquesta entera comenzó a cantar. [...]. Los bajos atacaron, al unísono, una letanía con inflexiones de Dies Irae. De pronto sonaron todos los sables. En un vasto aleteo de rasos, las mantillas cayeron hacia delante” (Carpentier, 1944: 151, 152).

Al final, cuando muere, el protagonista cruza la segunda la puerta, es decir, “entra en el gran mundo” y se convierte, al igual que los otros personajes, en sombra: “Panchón yacía detrás del cochero, con los pies hinchados, de bruces sobre un haz de espartillo. Poco a poco, el gradual cambio de figura” (Carpentier, 1944: 165). La expresión “el gradual cambio de figura” puede interpretarse como la transformación progresiva del cuerpo de Panchón en sombra.

El mundo como escenario, con las puertas que simbolizan el inicio y el fin de la existencia y la vida como una representación, aluden al tópico barroco de la fugacidad del tiempo: la vida es tan corta como una representación teatral, la sombra recuerda la muerte, es la inexistencia. Si en *El gran teatro del mundo* los intérpretes que actúan bien reciben una recompensa, en “Oficio de tinieblas” los personajes que no actúan o que no hacen nada para mejorar la obra se convierten en sombras. Al inicio del cuento, hay un indicio de lo que le sucederá a Panchón: “Tal vez por ello, no observó que su sombra se había quedado atrás, en la nave, pintada sobre la baldosa en que se leía: Polvo, Cenizas, Nada. Ahí estuvo largo rato, hasta que terminó la ceremonia y la envolvieron las chisteras. Entonces atravesó la plaza y entró en la bodega donde Panchón, ya borracho, vio reaparecer su sombra sin sorpresa (Carpentier, 1944:152).

La sombra de Panchón, presagio de la muerte, se acuesta sobre esta tumba. Sin embargo, el personaje no percibe este aviso y pasa por la obra sin adquirir conciencia de lo que debe hacer para actuar bien. Por tanto, al final solo obtendrá la desaparición, sin ninguna trascendencia.

El espacio en este cuento se configura de la siguiente manera: la ciudad de Santiago es el mundo escenario y el teatro de la ciudad reproduce lo que acontece en Santiago. El texto muestra, entonces, una estructura enmarcada:



El espacio se construye a partir de la oposición muerte – vida. Al inicio del relato, en enero, las descripciones espaciales aluden a la muerte. Así, en el primer capítulo, en la ciudad de Santiago, los objetos se pudren y se descomponen de manera que dicho espacio se asemeja a una tumba. Otros datos que refieren a la idea de la muerte son los funerales del general Enna, con los que concluye la primera parte del relato, así como la constante alusión a la oscuridad en que se halla sumida la ciudad y la imagen de unas telas que parecieran estar dentro de un ataúd: “Nada que fuera blanco prosperaba. Los rasos para los vestidos de novia se cubrían de hongos en el fondo de los armarios y las nubes esperaban la noche para irse a la mar” (Carpentier, 1944: 149-150). En el último capítulo, el espacio cambia completamente y los elementos presentes pueden asociarse con la vida. Por primera vez hay luz: “las campanas espantaron las últimas auras que guardaban en las esquinas” (Carpentier, 1944, 165). A los funerales del general Enna se oponen los juegos infantiles y los villancicos que anuncian las Pascuas.

El mundo como un teatro, la transitoriedad de la existencia, la vida y la muerte, son asuntos que están estrechamente ligados al concepto de tiempo. En “Oficio de tinieblas”, el tiempo se marca por medio de deícticos que aparecen en la mayoría de los capítulos. De acuerdo con estos indicadores, el tiempo de la diégesis corresponde a un año, lapso que puede asociarse a la idea del ciclo de la vida, en cuyos extremos encontramos nuevamente la dicotomía vida – muerte y que corresponde, siguiendo las estructuras teatrales, al tiempo de la representación. Sin embargo, algunos hechos trastornan este tiempo cronológico: “Se estaba en agosto y sin embargo hacía frío”, “era frecuente que un agonizante se quejara de haber sido incomodado, durante la noche, por el rápido crecimiento de un rosal” (Carpentier, 1944: 158 y 163). Estas alteraciones se explican cuando se toma en cuenta que el tiempo del teatro es el tiempo del retorno ceremonial o ritual y que las leyes que lo rigen pueden ser sometidas a una deformación o abolición (Ubersfeld, 1977: 153).

Así, enero transmite una imagen fúnebre, mientras que al final del relato, diciembre trae la luz, el canto de los niños y las Pascuas. En este hecho se observa de nuevo el ciclo muerte – vida. La razón por la cual aparece en forma invertida es que la oscuridad, la muerte y la quietud, corresponden al momento antes de que se inicie la representación, así como también a que los personajes, por no saber que deben hacer lo

posible por mejorar la obra de la que son actores. Asimismo, los elementos ligados a la vida que se asocian a diciembre, representan la luz del escenario, que se enciende para que empiece una nueva representación. Por eso, los objetos que aparecían muertos en un comienzo, cobran vida: “De los baúles salieron vestimentas blancas y el aire se hizo más ligero” (Carpentier, 1944: 165).

Otro elemento que ayuda a configurar el tiempo y a dar ritmo a esta obra es la música. Dentro de la narración : “La Sombra” y “La Lola”, contribuyen a reafirmar el eje estructurante del cuento: la dualidad vida – muerte. La sombra está ligada con la muerte y la enfermedad, por esto, “La Sombra” de Agüero marca el ritmo de vida y ánimo de los santiagueños: “En las retretas, en los desfiles, se escuchaba siempre la misma melodía quejosa, girando en redondo como el caballo viejo de un tiovivo. Esta repetición transformaba “La Sombra” en su sombra, pues tal era el hábito de tocarla que su compás se alargaba renqueante, acabando por tener un no se qué de marcha fúnebre (Carpentier, 1944:153).

“La Sombra” es una marcha fúnebre que gira en redondo, es decir, establece un ciclo de muerte que envuelve a los personajes y les impide actuar bien; se limitan a seguir el guión que impone la música y por eso serán eliminados del reparto. Por otra parte, “La Lola” fue creada para ahuyentar el mal que propiciaba “La Sombra”, por ello configura una oposición a la muerte: “Había que cantar algo que no fuera “La Sombra. Súbitamente una copla voló por los tejados: ay, ay, ay, ¿quién me va a llorar? ¡Ahí va, ahí va, ahí va la Lola, ahí va! (Carpentier, 1944: 155, 156).

“La Lola” marca otro ciclo en la ciudad, pues al igual que “La Sombra”, esta canción se repite durante todo el día por las calles de Santiago y la farola con que se ilumina el escuadrón repite el movimiento circular de la música: “al caer la noche se encendió una enorme farola, que podía divisarse desde los altos de Puerto Boniato. La farola se bamboleaba a la orilla de los tejados, haciendo alto en las tabernas. Luego partía, otra vez, girando sobre sí misma, como el sol matemático de la Máquina Périca, que tanto se usara en funciones de ópera de gran espectáculo (Carpentier, 1944: 156).

La interpretación de esta tonada, hace que los personajes convocados por Burgos actúen por las calles de la ciudad. Este pasaje está descrito en términos teatrales: la farola se compara con las luces de un teatro, Burgos es el director del espectáculo, las calles de Santiago son el escenario y cuando los actores hacen su representación los miembros más influyentes de la ciudad “salieron a los balcones para ver pasar al cortejo” (Carpentier, 1944: 156). Ellos son el público que presencia el espectáculo desde sus palcos.

Al plantear que la vida es tan corta como una representación, Carpentier llama la atención para no pasar como sombras por el escenario, para actuar durante el tiempo que corresponde estar en escena, antes de que apaguen las velas o antes de que caiga el telón.

Referencias bibliográficas

- Becker, Udo, *Enciclopedia de los símbolos* (1999) edición en español: Barcelona: Swing, 2008.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El gran teatro del mundo*. Madrid: Orbis, 1997.
- Carpentier, Alejo *Guerra del tiempo y otros cuentos*, Madrid: Alfaguara, 1995.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco*. Madrid: Ariel, 1975.
- Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral* , edición en español: Madrid: Cátedra, 1989.