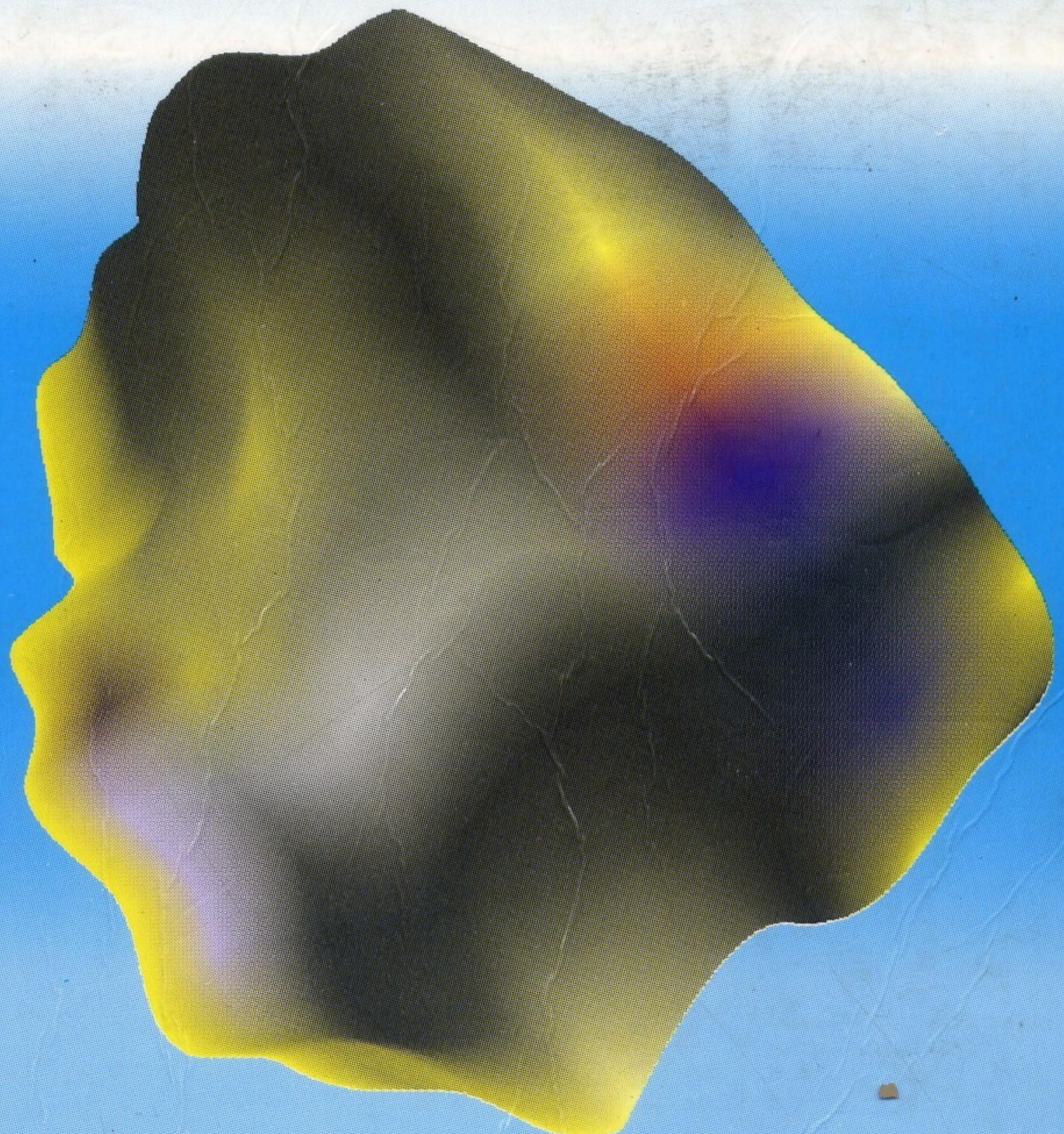


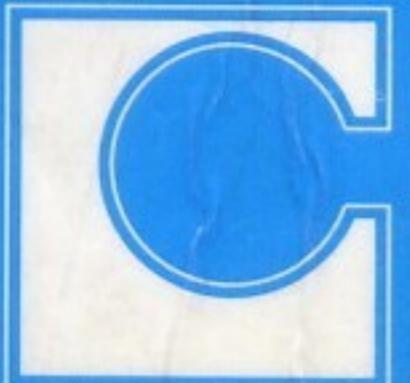
AURELIO A. HORTA MESA

las vacaciones
de

Sísifo



Pre-textos carpinterianos
de arte



LETRAS
CUBANAS

Edición / Teresa Blanco
Cubierta y diseño interior / Alejandro Buttari

© Aurelio A. Horta Mesa, 2001
© Sobre la presente edición:
Editorial Letras Cubanas, 2001

ISBN 959-10-0601-2

Instituto Cubano del Libro
Editorial Letras Cubanas
Palacio del Segundo Cabo
O'Reilly 4, esquina a Tacón
La Habana, Cuba

Aurelio A Horta Mesa

Las vacaciones de Sísifo

Pre-textos carpinterianos de arte

A Noris,
vibración y duende

Pero nada de esto se ha destinado a mí, porque la única raza humana que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles, sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles con plena conciencia de lo hecho hasta hoy. Marcos y Rosario ignoran la historia. El Adelantado se sitúa en su primer capítulo, y yo hubiera podido permanecer a su lado si mi oficio hubiera sido cualquier otro que el de componer música –oficio de cabo de raza-.

Falta saber ahora si no seré ensordecido y privado de voz por los martillazos del Cómítre que en algún lugar me aguarda. Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo.

ALEJO CARPENTIER, *Los pasos perdidos*.

PRETEXTOS (val.1)

(En off. Media luz. Permanece la cortina o telón de boca cerrado)

El arte, tal como lo distinguimos hoy, no siempre fue reconocido desde sus particulares y autónomas posibilidades de expresión, o lo que es igual, de existencia. En Cuba, era presencia ingenua e inteligente en cada una de las contingencias que aquellos aborígenes debían escabullir al cocer sus viandas o presentir la catástrofe.

Mucho antes de su institucionalización este prefiguraba una forma de vida resultante y reconocedora del ambiente donde transcurría, de las variadas prácticas comunes con las que congeniaba, aún más, de los aientos que lo animaban. Las señales del arte eran, entonces, la misma cultura. En una constante aproximación a su lato sentido, ha sido posible conocer civilizaciones, comprender la real dimensión de los hombres que hoy llamamos celebridades, concluir sobre momentos definitarios en

la historia universal o sobre eventos culminantes casi siempre retadores de un pasado incógnito, de un presente incomprensible, quizás dudoso, donde se abren brechas hacia premoniciones futuras, al valorar las tensiones y obras de los hombres en su único trayecto de escenario real.

Los saberes que nos acercan al arte, descubriendo así sus dominios y devenires, se presentan inexcusablemente mediante la palabra, ella desde siempre es súmula del conocimiento, máxima jerarquía encargada de transfigurar el pensamiento, de interpretarlo, aportando o transcribiendo códigos para diferentes lenguajes, donde casi siempre prevalecen las imágenes. Esta especificidad comunicativa, entre otras varias aptitudes posibles del hombre, es la que diseña la escritura, voz oída entre dos o entre muchos, que asume su colmo de trascendencia en la creación íntima y ventura pública testimoniente de la literatura. Hacia los confines de esta última y en sus laberintos, habrá que entrar para conocer el minúsculo espacio donde se han levantado todas las quimeras del proceder humano, aceptando o no sus oscilantes verdades como placentero alivio a las equívocas sustentaciones que por recias o frágiles se vuelven convicciones, capaces de trocar en procesos o mutaciones sociales la actividad vital, esa que sólo es símbolo en los confines del arte.

Cuando se funden palabra y sonido, imagen y escritura, memoria y espíritu, estamos en presencia de

los mitos unificadores de la conciencia colectiva. Se asiste al nacimiento de una Palabra/Realidad Superior cuyos índices comunes vistos a trasluz de su tiempo creador, transcriben la heterogeneidad de una cultura donde el arte se descorre como telón de fondo imprescindible en búsqueda de las rutas de lo maravilloso.

Al arte, si llegamos con propósito de reflexión será conveniente que sea desde la consonancia que el abanico de sus disímiles manifestaciones prescriben, en esa zona de dominios intelectuales llamada cultura artística. Sus plurales y distintivas maneras de expresión con desiguales desarrollos, son emisoras de un juicio parcial acerca del comportamiento de sus modos interpretativos -música, artes visuales, representación escénica-, razón primera que justifica lo insuficiente del conocimiento en el universo artístico, si desde la particularidad de uno de sus órdenes por muy cabal que así sea, se pretende reconocer su estructura, capacidad y sensibilidad simbólica. Estas variables expresivas de lo artístico, son deudoras además de otros macros acontecimientos de franco interés para la sociología, la historia o la antropología, ciencias entre otras colaboradoras en el desciframiento afamado de una cultura.

Estas redes de la imaginación y de mundos posibles o anhelados, erigen en empeñosa faena un Credo, de atmósfera y lenguaje diferenciadores e identificados comúnmente como estéticos, que en su

afirmación plena ante cualquier público se denomina Poética, terreno firme de ideales cuyas prefiguraciones notables establecen un tramo de sombras donde el palpito de un ser heterogéneo, procurador en las Tareas del hálito acompañante, disputa hábilmente en su reiteración de sueños, frustraciones y trabajos acumulados, un espacio conquistado al **Canon Mayor** por los <<fenómenos de sentido>>, esos que fueron alertados por el Maestro al apostar que,

Un oficio o un arte, sobre traer al país donde se profesa el honor de la habilidad de los que en ello sobresalen; sobre dar a los que los estudian conocimientos prácticos de utilidad especialísima en pueblos semidescubiertos, casi vírgenes; sobre asegurar a los que lo poseen, por ser constante el consumo de lo que producen, una existencia holgada; es sostén firmísimo, por cuanto afirma la independencia personal, de *la dignidad pública*. (209:8:429) (subrayado AHM)

(Abre muy lentamente el telón de boca, el escenario completamente oscuro y vacío se limita con la americana, que ahora sólo se aprecia con tonos entre verduscos y ocres, aunque realmente es de un intenso verdiazul, sólo destacable en el círculo que al centro detalla la luz fija y vaporosa del seguidor.)

La afirmación en el arte de una independencia personal propiciadora de la dignidad pública, cuenta con el precio de una soberbia y desafinante voluntad ganada e inculcada por Sísifo, porque el hijo de Eolo, casado con la Pléyade Merope, inscribió su aventura en el suplicio que igualmente acontece sólo en el reino de las palabras o en el de las imágenes buscadas por el arte. Su incierto episodio fue tan desmensuradamente atrevido, que ha llegado a considerarse hazaña para así quedarse en la memoria de los tiempos y los pueblos, quizás por eso acuden en su evocación esos otros que a través de los mismos tiempos y pueblos, creen en su tragedia confiando desde entonces en la fuerza del espíritu y el sufrimiento ante los nobles afanes que nacen de las ilusiones.

En Corinto, bella ciudad de encarnisados rivales –inspiradora de la misma gracia para aquellos que descubren las emociones y las pintan- tuvo tres hijos, Glauco, Ornitio y Sinón, pero también muchos bienes, de esos que hacen prósperos y ricos a los mortales, y asímismo son caros a los bendecidos por las iluminaciones y traicionados por el engaño, como le pasó a Sísifo con Autólico, que lo llevó a la terrible idea de violar a una de sus hijas, Anticlea, desgraciada mujer que poseyera después al llamado Laertes para traer a la luz al encadilado Ulises. ¡Oh remordimiento debió haber sido aquel para Sísifo de no contar con tan tesonero hijo!, él, que a pesar de sus vicios y cruelezas, conmovió por su arrojo, humildad y

persistencia, virtudes que lo han acompañado durante tantos siglos y que ya parecen no abandonarlo.

Estuvo decidido que su encarnación fuera con voluntad de acero, al igual que los nombrados artistas, porque estos seres deberían ponerse a pruebas en las más oscuras y complicadas situaciones, ese fue su ejemplo cuando tuvo que enfrentarse a Salmoneo, usurpador del trono a la muerte de su padre, siendo él su hijo legítimo. Nada valió el oráculo entonces, más bien le ignoró, con aquella locura de tener hijos de una de las sobrinas a modo de venganza. Acaso no sabía aún, que este último sentimiento es el menos convincente ante el deseo de alcanzar la gloria del alma, íntima y escondida pasión que tímida asoma en los temblorosos nervios de los que hacen arte.

Para Sísifo, fue imperdonable la falta de corregir los errores de los Dioses. Sí, era cierto que estos se equivocaban y también que reconocerlo le llevaban mucho tiempo, pláticas, paseos e infinitas tristezas. Desde entonces el resplandor de la verdad, el éxito y el triunfo están hilvanados con las tristezas. Si ellas no asisten, ningún Dios acepta la culpa, ningún hombre siente la satisfacción de haber ganado su combate.

Entre los elegidos por las musas ocurre otro tanto parecido. Sísifo, hizo público el robo de Zeus de la ninfa Egina, por eso habría de pagar y fue enviado al Tártaro, allí fue castigado con duros tormentos, tormentos tan poderosos que podían fulminar las

Visiones, confundir los sentimientos, desaparecer las fuerzas, hasta creer como única solución la misma muerte, sin embargo él resistió, quizás porque se descubrió atrapado entre la soledad de la suerte y la necesidad de una retórica que lo desconocía.

En esa agónica encrucijada por levantar más que su voz de hombre, su alma sublime, despeñó el eco insinuante y cautivo de su pena convertida más tarde en resonancia universal, a veces con apariencia de voz o de voces, otras de figuras, también en infinitos sonidos, en gama de colores, en rutilantes cuerpos cuyas apariencias impalpables denuncian gestos conocidos pero lejanos, en fin, reales apariencias que se vuelven maravillosas por ser las alas poderosas del arte. Ellas han abierto sin sospecharlo las brechas incommensurables de una ruta que los vocados Sísifos reconocerán en la difícil navegación por encontrar el Puerto Seguro de la creación, lugar de desentrañamiento para la escritura testimoniente y juiciosa, atalaya de los inmensos riscos virginales del arte, donde la celebridad del mito ha dejado grabado las Eras de los tiempos sin distancias, esos que fraguan en la historia como fieles vigías, las legiones fundadoras de la Concurrente Metáfora.

PRE-TEXTOS RETÓRICOS o Sísifo en los laberintos intelectuales (val 1)

(Abre la americana. Es de día, más exacto es mediodía por la brillantez y transparencia de la luz. No se reconoce un espacio real pero sí una atmósfera, dado los elementos que aportan un intrincado camino que asciende desde el centro del escenario dando vueltas hasta el lateral derecho de la tercera bambalina, que no lo es ni las otras tampoco, porque simulan árboles en medio de una ahogada vegetación. Al final y en alto, se difuminan los contornos de unas posibles torres pertenecientes a una fortaleza, castillo o gran palacio. En los espacios dejados vacío se reconocen objetos como tambores, inmensos collares que cuelgan de las barras, dos casuelas y otra tercera que se le parecen pero más bien puede ser un ánfora o cántaro; un taburete se recuesta sólo con algunas hojas de muchos grupos de a cinco líneas timbradas, unas plumas de aves algunas de colores están revesadas, debajo un aldabón bronceado, y más a la derecha una ropa que puede ser una levita, casaca o algo parecido se tiende en el piso junto a unos libros. El lateral izquierdo presupone una serie de columnas enormes que no guardan entre ellas una misma apariencia y conservación. Entre la última y el telón de fondo, hacia el centro, unas enormes telas de suave textura fingen el fluir del agua, quizás de un gran río. El espacio que cubre del río hasta el proscenio y en frontera con el camino está dejado al juego de Palabras, que ya

comienzan con la entrada de un hombre que avanza los primeros pasos en el camino. No parece actor, pero domina el movimiento escénico y se comporta como en su casa, enseguida deja ver sus grandes dotes de conversador, que por su facundia y una cierta maña en la espalda, propio de quien permanece mucho tiempo sentado, pudiera ser un escritor. Lleva camisa de mangas cortas color azul y pantalón blanco, ahora habla

De todos modos, cualquier aventura imaginativa, en cuanto a forma o factura, es preferible a un tradicionalismo pacato, que no entraña el menor riesgo para el creador...

Se oye una melodía aún no identificable pero donde sobresalen clarinetes, algún fagot y un corno, del público suena una percusión, ahora se incorporan unos violines entre los que sobresalen unas siete u ocho notas sueltas y rotundas de un piano con las que termina la música no alcanzando los tres minutos).

Alejo Carpentier ocupa en el ámbito de la cultura latinoamericana un espacio de alta consideración. La dimensión de su praxis artístico-literaria ha sido y es motivo de los más variados estudios, concentrados

fundamentalmente en la reinterpretación de su fundacional obra narrativa, como testimonio de la generalizada aprobación de su maestría titular. Esta circunstancia ha propiciado -con justicia en su prioridad- un vasto estudio de incuestionable interés por su novelística y el impacto de esta en el contexto latinoamericano.

Apremia entonces, la necesidad de revelar la contribución de la exégesis carpenteriana a ese otro discernimiento que refiere las variables de la práctica artística, explícitas de manera constante en su profusa crítica, conferencias, ensayos y otros modos de escritura, donde la polifuncionalidad expresiva del escritor acomete un ejercicio de reflexión acerca del acto creador, cara oculta pero obligada en sus fines textuales.

Un primer acercamiento a este propósito, remite por supuesto a esclarecer cómo al asumir el ejercicio artístico lo hacemos desde su condicionamiento sociocultural, que lo diferencia por tanto, de otras muchas prácticas humanas. De modo que, en lo adelante, la «práctica artística» la entendemos en su dependencia a aquellos caracteres que denotan su virtual comportamiento, según la misma esté determinada o no por: a) la actuación

profesional consciente; b) el mérito de su calidad; o c) la definición de su intención estética (247)¹.

Este criterio basado en el principio de que la práctica del arte es también, un proceso histórico y social al igual que otras prácticas humanas, inclusivas además del factor estético, resulta del todo muy propio en relación con una lectura cabal a la poética carpenteriana, si convenimos además, en la especificidad y funciones de su voluntad profesional en el amplio diapasón de su actuación social.

Otro aspecto complementario a considerar en este asunto, es el mismo hecho de ser el crítico Carpentier, un portavoz exclusivo de los procesos de creación, percepción y valoración de la práctica artística en el presente siglo, cuestión que corrobora su interés acerca del desarrollo de la cultura artística y literaria, fuente inestimable para reconocer su perfil de competencia crítica, en relación con el carácter y devenir del ejercicio profesional del arte.

El juicio carpenteriano sobre la artisticidad es una condición *sine qua non* de su multifuncionalidad expresiva que revela la singular concepción del escritor acerca de la naturaleza e interpretación del hecho

¹ Señala el número de asiento en la Bibliografía del texto que ha servido de fuente o al que se orienta la consulta. Si apareciera en lo adelante seguido al dígito dos puntos, la numeración corresponde ahora a la paginación. En este caso nos referimos a: Williams, Raymond: *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*.

artístico, al traspasar este los límites establecidos en general para diferenciar los espacios de la crítica, y una peculiar concepción de este ejercicio que lo coloca en la tradición de los «raros». En este sentido vale una nueva consulta al antológico estudio de Cintio Vitier – *La crítica literaria y. estética en el siglo XIX cubano* (139)-, donde se exponen de manera acuciosa las principales líneas que abordó la crítica cubana, que además de su orientación «sociológica y patriótica», nos definió su apreciado nivel ético-estético, para servir de base a la modelación y rumbo de nuestra autoctonía cultural, colofón en la práctica nodal de José Martí que

«..logró romper el círculo vicioso de la colonia, la alternativa Madrid-París, y trascender sus antinomias metodológicas y culturales para legarnos un ejemplo de “ejercicio de criterio” radicalmente libre y tan vigente hoy como toda su palabra revolucionaria, ejemplo vivo y proteico basado en dos principios fundamentales: la raíz americana y la participación universal» (246:236-237).

Por otro lado, no son pocos los ejemplos en el siglo XX cubano que han tributado a estas inobjetables postulaciones, pero básicamente la producción especializada en este sentido ha estado dirigida hacia dos o a lo sumo tres ejercicios genéricos, si bien es

preciso destacar, que el hecho sobresaliente en el joven crítico y conferencista Carpentier, no se debe tan solo a su predisposición y vocación profesional con una sólida formación cultural, sino a su decisiva participación en el grupo de jóvenes intelectuales que caracterizan ese momento histórico-artístico nacional del *minorismo* y la *Revista de Avance*, cuyos protagonistas responden a una conciencia creadora que pretende superar el costumbrismo y lo insustancial de la práctica cultural nacional, para establecer un ininterrumpido y definitorio diálogo crítico entre la tradición europea y la cultura americana. En este empeño se alza la dimensión de la enunciación estética carpenteriana como ampliación de nuevos paradigmas culturales para la cultura latinoamericana, prueba del papel desmitificador y fundador de lo real maravilloso americano, donde el arte traza un eje inclusivo de seria consonancia.

En principio, la evolución de la cultura cubana que comprende el período de creación de Alejo Carpentier (1917-1980) se inscribe en el culminante objetivo sociocultural de superación de una imagen artística con suficiencia universal, revelador además, de la caracterización de un quehacer artístico en acarreo por una institucionalización profesional, y por otra parte, demostrativo de la excepcionalidad y autoridad del escritor, decidido a justipreciar y (re)ubicar los órdenes semiológicos del texto latinoamericano contemporáneo.

La crítica es uno de los campos más incisivos donde se prefiguran los rumbos ideoestéticos definitorios de este quehacer en Cuba, dado que en el discernimiento sobre el específico acontecer social – entiéndase cubano o latinoamericano-, se propicia una autoconciencia sobre la singularidad artística, aspecto este donde Carpentier hace explícita una visión *sui generis*, vocada en varias zonas de su producción narrativa y conducente al reconocimiento de una pertinencia y pluralidad discursiva sobre el arte, casi siempre abordada exclusivamente desde un parcial campo escritural y no desde la integralidad y fuerte causalidad de su teoría cultural.

En el transcurso dialéctico de lo real maravilloso americano es posible hallar una constante referencia al proceso de creación artística, evidencia de una voluntad de intertextualización de los contextos y procesos de creación, presente en la voluntad para argumentar la nueva novela inaugurada. El teórico Carpentier llega a juicios particulares de una máxima generalización acerca de la actividad artística y otras formas de producción y actividades culturales concomitantes, propiciadores de una articulación y reconocimiento de su poética en los cauces transdisciplinarios ubicados ahora en la órbita de los Estudios Culturales.

Sobre este asunto, vale sin embargo destacar cómo en el arte verbal latinoamericano, es lícita la imbricación de amplios y disímiles repertorios dentro

de los cánones literarios tradicionales, al presentarse estructuras y contenidos difíciles de ordenar desde una ortodoxa ciencia literaria. Muchas obras han sido casi siempre clasificadas con ambigüedad respecto de su compleja composición y consiguiente determinación genérica. Deste este punto de vista, la no solución o dificultad de su caracterización para abordar el plano ideotématico, ha beneficiado cierta irreverencia dentro de los códigos asímismo no identificables con la teoría literaria. Obras como los *Sátira filosófica* de Sor Juana Inés de la Cruz, *Carta de Jamaica* de Simón Bolívar, *La Edad de Oro* de José Martí, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui, *La ciudad de las columnas* y *La música en Cuba* de Alejo Carpentier, todas revelaciones incuestionables de una particular erudiccción histórica y genética escritural, no son posible de analizar desde los estrictos marcos del ensayo, el discurso político o el tratado filosófico; ellas superan el condicionamiento de la palabra entre expresión y contenido, para afianzar un modo natural de actuación y pensamiento, de acuerdo con el principio imaginal de cada cultura, de ahí que sean exponentes desde su lumbre literaria del impresionante texto² de la cultura latinoamericana.

² Se emplea el término “texto” en el sentido que Lotman refiere, en tanto “la obra de arte, que representa un determinado modelo del mundo, un cierto mensaje en el lenguaje del arte, no existe simplemente al margen de este lenguaje, así como al margen de los demás lenguajes de comunicaciones sociales[...]Todo el

La exegética carpenteriana se concentra y también estructura su discurso, en un diálogo crítico entre la herencia de la tradición occidental, de la cual forma parte América, y sus «aristas funcionales» para la realidad latinoamericana, un tema que focaliza el problema de nuestra cultura y su condición dialógica, muy tempranamente avizorado en el interés de la más lúcida intelectualidad desde el siglo XIX, como es el caso en José Agustín Caballero. En un discurso pronunciado sobre reforma de estudios universitarios, en la clase de ciencias y artes de la Sociedad Patriótica de La Habana el 6 de octubre de 1875, expone el eminente presbístero: “El sistema actual de la enseñanza pública de esta ciudad, retarda y embaraza **los progresos de las artes** y ciencias, resiste el establecimiento de otras nuevas, y por consiguiente en nada favorece las tentativas y ensayos de nuestra Clase.”³ Estas ideas reconocibles y permanentes en

conjunto de códigos artísticos, históricamente formados, que convierte el texto en portador de significado, corresponde a la esfera de las relaciones extratextuales[....] Es preciso destacar que la estructura extratextual es jerárquica, al igual que el lenguaje de la obra en su totalidad. (202)

³ Caballero y Rodríguez, José Agustín: *Homenaje al ilustre habanero Pbro.Dr.José Agustín Caballero y Rodríguez en el centenario de su muerte. Cuadernos de Historia Habanera*. La Habana, 1935, p.34, (Subrayado AHM).

Carpentier, advierten una redundancia especulativa en relación con la creación artística, que transita junto a su maduración poética, para así favorecer el criterio de Alexis Márquez acerca de una «unicidad y constantes carpenterianas» en su obra. (208:530)

Los diez puntos -a manera de invariantes- que declaran el carácter global y único de la obra carpenteriana, según el investigador venezolano y uno de sus primeros críticos, puede resultar harto extrema y por ello discutible. Al presentar un nivel de gradación e intensidad en la novela, territorio donde lógicamente se apoya el estudio, las dos regularidades identificadas como “la inconformidad y perfectibilidad del Hombre”, y “la unicidad y globalidad de la cultura universal”, no se ajustan de igual manera a la consideración de la obra si se tiene en cuenta, como es el interés de la presente, un acercamiento a la praxis artística, telón de fondo de ineludible estimación en la narrativa del escritor.

Sin embargo, no deja de orientar la tesis del profesor venezolano hacia un dato cierto: la tangible coherencia que, a pesar de apreciables transformaciones, revela determinados aspectos conceptuales en Carpentier, sobre todo aquellos que determinan la función estético-comunicativa de su obra, donde es evidente el interés del autor por establecer un sistema de asociaciones culturales que al fin estructuran su discurso y posibilitan a su

interlocutor un registro de valores sustanciales de la cultura universal.

La identificación histórico-artística entre creador/obra, es elocuente en Carpentier, si tomamos como punto de partida su tácita filiación vanguardista, portadora en sí misma de un dominio y participación de las alternativas europeas, y por otro lado, de las peculiaridades del fenómeno de creación nacional, sobre todo de aquellas prerrogativas que este proceso demandaba para alcanzar un sólido reconocimiento más allá del escenario nacional, y dentro de este, de su afinación en el campo de la creación artística-literaria. Su primera novela, *Ecue Yamba Ó* (1933), ya es deudora de esta impaciencia. <<Había, pues, que ser «nacionalista», tratándose, a la vez, de ser «vanguardista». That's the question...>> (40:11)

Este planteamiento en sí mismo polémico, no obstante, es pertinente en la cultura cubana, donde cabe subrayar la convergencia de una postulación cívica del intelectual en concordancia con el pensamiento más avanzado de la cultura y el arte universal. En Carpentier, este asunto define la predisposición ideoestética de lo real maravilloso americano, al estimar que la creación artístico-literaria de *acá* no debe ser mimesis de la estética europea, por el contrario, debe encontrar una imagen auténtica de expresión capaz de producir un referente cultural. A lo largo de su examen sobre la teoría portulada, desde el eje de lo que más tarde conformaría el cuerpo de su

ensayística, no es de subestimar la presencia de la experiencia socioartística aludiendo a varias zonas de la producción cultural. En este sentido se funde esa unicidad ético-estética en su discurso, que en ocasiones excede al interés estrictamente teórico, para ocuparse de asuntos históricos o filosóficos, denunciantes del cronista de contundente vocación martiana.

Las dominantes de este proceso muestran cómo la faena de legitimación de una sensibilidad cultural y expresión artística latinoamericanas, mediante una fundamentación de nuestras circunstancias y modos de creación, contentiva además de la conceptualización estética de esta realidad, conducen a la valoración de cuáles han sido los principales presupuestos que disciernen del comportamiento acerca de la práctica artística, de absoluta comprensión cuando estos son analizados en un determinado contexto y período histórico de creación.

En mayo de 1927 se hace pública la declaración del Grupo Minorista y el 12 de septiembre del mismo año, Carpentier anota un acento ético diferenciador a su entonces incipiente actividad profesional en el contenido de su carta abierta a Manuel Aznar, conocida bajo la rúbrica «Sobre el

meridiano intelectual de nuestra América».⁴) En la misma, al indicar los caracteres culturales homogéneos que pueden representar al objeto América en relación con su sujeto creador, Carpentier se refiere a cuál debe ser la tarea del escritor y artista americano para satisfacer realmente las expectativas de renovación sociocultural a la que aspiraban las jóvenes generaciones del continente. A partir de la proposición de diferenciar nuestras realidades americanas de otras, y expresarlas conscientemente y de manera original, Carpentier se adscribe a la variante narratológica de la crónica martiana, de una especial consideración para el presente estudio en su condición de constituir la misma –según Susana Rotker-, «...un sistema de escritura original que supo al fin incorporar tanto lo regional como lo cosmopolita, mezcla propia de la identidad latinoamericana y de sus procesos de transculturación». (230:11)

Era tema de sumo interés en la conciencia creadora latinoamericana «el dilema de una definición espiritual», así como la urgencia de «una apropiación de oficio», sendos aspectos que la vanguardia tributa del ideario estético de José Martí en esa raigal convicción por revelar los valores definidores y más altos de nuestra cultura nacional. Carpentier, por

⁴ Esta carta se encuentra incluida en el tomo de *Ensayos* publicado por la Editorial Letras Cubanas, 1984, pp. 251-254, y en la revista *Casa* Núm 84, mayo-junio, 1974.

supuesto, es protagonista de esta común preocupación de la intelectualidad cubana, y su extenso discurso a la sazón es connotativo del desarrollo, rumbos y alcance de la actividad cultural en su conjunto y, muy en particular, de la práctica artística. Con tales razones, una de las fuentes más importantes para la investigación sobre este asunto lo constituye su zona de producción teórico-crítica, donde alcanza un papel rector por razones en las que nos detendremos más adelante, el estudio de la colección *Letra y Solfa* de *El Nacional* de Caracas, ruta imprescindible que sugiere un detallado estudio.

En primer lugar, la estructura y clasificación temática de estos artículos, de hecho presentan diferentes características de dirección estético-comunicativa, cuestión que sirve de llamada de atención, para una valoración integral de los mismos y de su acusada participación en la fragua de la teoría carpenteriana. La importancia y lugar de esta publicación periódica en la dialéctica de la creación artístico-literaria en Carpenter como en el periodismo latinoamericano, corroboran el criterio de la investigadora Rotker, en relación con la esencialidad expresiva de esta escritura, que en tanto función periodística cumplen con el fin de la novedad y la actualidad en la noticia, pero donde no debe escapar su valor literario, que indiscutiblemente ha logrado trascender la eventualidad de los sucesos narrados, y mostrar su valor textual. (230:123)

Este juicio cobra igualmente rotunda significación en la acertada tesis de señalar a José Martí, como indiscutible ejemplo fundacional de la crónica en América Latina, porque desde un estricto marco culturológico, esta conserva su condición de texto autónomo que de ninguna forma está dado por la calidad de sus temas, ni por el nivel de actualidad de su mensaje, sino porque continúan presentando pasado su valor temporal, una excelencia literaria de igual o más valor para público lector. (230:136)

Con profundidad Roberto Fernández Retamar ha insistido en la pluralidad de funciones, y en la justa ubicación de la personalidad martiana, no sólo como guía intelectual de un proceso social que busca la independencia política a la vez que la autonomía creadora, sino porque en esta conjunción de pensamiento y acción se hizo explícita la «genuinidad de su literatura», aspecto que reclama una revisión a los límites de la obra literaria (160:616). La trascendencia de esta fecundidad impar, se encuentra en las bases ideoestéticas de la generación minorista y está ligada al principio cívico-creador de Carpentier, donde se correlacionan la consideración estética sobre el talento y el oficio artístico, virtuales capacidades de la personalidad en el arte, esbozadas tempranamente en la declaración de su poética.

Ante la desconcertante pobreza imaginativa de un Tanguy, por ejemplo, que desde hace veinticinco

años pinta las mismas larvas pétreas bajo el mismo cielo gris, me dan ganas de repetir una frase que enorgullecía a los surrealistas de la primera hornada: *Vous qui ne voyez pas pensez a ceux qui voient.* (42:77)

Evidentemente, Carpentier se orienta hacia una concepción del arte como expresión coherente en la fusión de un escenario natural con el de la diversidad y complejidad de la dimensión humana, al cabo, presunción de una identidad cultural probatoria de su autoconciencia crítica.

Historia distinta, desde un principio, puesto que este suelo americano fue teatro del más sensacional encuentro étnico que registran los anales de nuestro planeta: encuentro del indio, del negro, y del europeo de tez más o menos clara, destinados, en lo adelante, a mezclarse, entremezclarse, establecer simbiosis de culturas, de creencias, de artes populares, en el más tremendo mestizaje que haya podido contemplarse nunca... «Tenemos que ser originales» –solía decir Simón Rodríguez, maestro del Libertador... Pero, cuando tales palabras pronunciaba, no había que hacer ya el menor esfuerzo por ser originales - pues éramos, ya, originales, de hecho y de derecho, mucho antes de que el concepto de

originalidad se nos hubiese ofrecido como meta. (154:84)

El teórico y crítico distingue desde una viable posibilidad de expresión, una superación estética con una sólida disposición por ampliar los referentes culturales de la realidad latinoamericana, función determinante en el plano axiológico de su narrativa, que le debe al discurso martiano entre otros la acumulación de una erudición histórica, y la pluralidad de una praxis creadora, legado de un pensamiento ideoestético en su primer período de actividad profesional en armonía con un *phatos* generacional. Juan Marinello, perfila esta preocupación de manera sensata: <<...Uncir nuestra expresión artística a la angustia local no es un modo de ablación, no será cortar las alas a nuestro escritor condenándolo a un localismo infecundo, a un arte alejado de toda superior entonación universalista ? (207:57) Lo real maravilloso americano se orienta en esa decidida sistematización de la vasta y compleja producción cultural latinoamericana incluída el arte, como razonamiento central de sus asimetrías y sincronismos en relación con la conciencia simbólica de civilización con la que interactúa, meta crítica conciliatoria para la asunción irrefutable de una particular conciencia ideoestética.

La crítica latinoamericana, en sentido general, elogió la contribución que la tesis de lo real

maravilloso hacia al prestigio e internacionalización de la narrativa del continente, y atisbó en cierto grado la amplitud de este discurso, sin sospechar que a más de sus cuarenta años de declaración, estuviera situada en la avanzada de una dominante contemporánea en la investigación sobre los estudios de la cultura⁵. Una muestra de lo anterior está en la derivación de lecturas y particulares estructuras narrativas que *El reino de este mundo* despertó en la novela de América Latina de esta segunda mitad de siglo.

Sin embargo, al acrecer la poética de Carpentier desde un campo más amplio de reflexión, quizás sea necesario reconocer en su frondosa elucidación, el papel que desempeñan las artes y las prácticas culturales en general, no tan cara de aceptar si hallamos intertextos implícitos y explícitos que relacionan al teórico y novelista con las corrientes y tendencias estéticas postestructuralistas que corrían en Europa después de pasadas las conquistas y tribulaciones de la gran vanguardia. Es muy difícil, razón a la que volveremos cuando incursionemos en cada una de las prácticas artísticas, que Carpentier no tuviera conocimiento o se le escapara el acontecimiento crítico que en la década del 60

⁵ James Clifford (véase 150), considerado uno de los más respetables especialistas en este campo, ha subtitulado su libro *Dilema de la Cultura* como <<Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna>>, estimamos que huelgan los comentarios.

revolucionaba a París con las revelaciones que Julia Kristeva y Tzvetan Todorov, escritores del círculo de *Tel Quel* realizaban acerca de la dialogicidad y el estudio de la novela, ingente labor de aquella entonces joven hornada de críticos, que entre otras contribuciones se le debe el centramiento de una figura clave y de supremacía intelectual en el camino iniciado por la semiótica: Mijail Bajtín. La vinculación del teórico ruso con el novelista cubano cuenta con varios indicios, ninguno de más intensidad y acierto, que el coincidente y permanente interés de investigación de ambos escritores en el estudio de la obra de François Rabelais.

En la postulación de lo real maravilloso americano, Carpentier respondía al surrealismo, y aún eran inmaduras dentro de la atmósfera, triunfos y riesgos dejados por las vanguardias esperar un detenimiento del novelista o crítico acerca de muchas de las ya aceptadas propuestas lanzadas por los postestructuralistas, sin embargo, una aproximación cualquiera hoy a la obra y retórica carpenteriana no resiste, una comprensión y asunción de esos procesos que los conceptos de intertextualidad y mitologización, para poner sólo estos dos ejemplos, han sembrado en la teoría de la cultura de fines de siglo.

A lo anterior debe sumársele, la jerarquía discursiva que sobre el dominio técnico-expresivo y las condicionantes estéticas tenía el escritor Carpentier acerca de las diferentes prácticas del arte,

constantemente en re-valuación, al punto de insistir y promover la utilidad de contar con un «violín de Ingres» en el enfrentamiento al proceso creador. La clarividencia, y admitamos, la anticipación del crítico a las cuerdas retóricas y juegos metafóricos que abrirían las prácticas y producciones culturales en la era del cómputo y la alta tecnología, no tienen parangón. La intensa y plural cartografía teórico-crítica carpinteriana, de inestable fuerza en la búsqueda de los vínculos definidores de su carimástica poética, desnudan la valuación de una cultura artística –popular y erudita- que convierte la aspiración de la transfigurada Imagen de América Latina en orgullo de artisticidad.

El destacado escritor y filósofo venezolano José Manuel Briceño, en *El laberinto de los tres minotauros* (129), propone con rigor científico, la existencia de tres discursos predominantes en el pensamiento americano: el de la historia de las ideas, el del devenir político y uno tercero que atañe al examen de la creatividad artística. Cada uno de ellos, plantea el eminentе profesor, se han construido en la integración de la herencia europea –la Europa Segunda-, junto a los distintos nacimientos de voces y espíritus presentes en el mantuano, hombre de ascendencia al cristianismo hispánico, de conducta individual y social propias de los fundadores de la Patria, y un discurso salvaje, portador de la más cruel marginación, mezcla de nostalgia y rebeldía que

conforman junto a los anteriores el carácter de lo latinoamericano.

En la correspondencia de acentuar junto a los procesos históricos-culturales y políticos, el de la creación artística, Briceño Guerrero y Carpentier convergen en un acercamiento a la esencialidad de un devenir cultural. El discurso de lo real maravilloso americano constituye una excepción meritoria en este asunto, ya que la polifuncionalidad de la experiencia profesional de su autor, representa además una clave determinante en la comprensión del sujeto profesional del arte, renglón este de considerable importancia en la práctica social latinoamericana. Estas variables de incursión en el texto carpenteriano nos remiten al cotejo y valoración de su expresión crítica artístico-literaria en su conjunto, principalmente abordadas a través del ensayo, la conferencia, la clase, y diversas fuentes documentales de gran estimación, complementarias del alcance y maduración de un pensamiento teórico, que también incorpora reflexiones orientadas a la promoción y gestión cultural.⁽⁶⁾

⁶ Consideramos un valioso aporte a los índices de este estudio las entrevistas realizadas a Alexis Márquez Rodríguez, profesor-investigador, ensayista y uno de los primeros críticos de la obra carpenteriana celebrada entre el 7 y 8 de septiembre de 1987, y a Manuel Espinosa, el 13 de julio de 1988, pintor, profesor y destacado intelectual venezolano, quien fuera alumno de Carpentier en el período de la estancia de este en Venezuela.

Esta concientización teórica sobre la cultura es abordada en Carpentier y privilegiada por el mismo acontecimiento de creación, preferencialmente en la labor del escritor, en particular del novelista, donde es factible encontrar sea en los temas, como en las acciones de sus personajes, así como en la filosofía que los mismos transpiran, una pretensión de encarar la problemática de la existencia y producción de la especificidad del ser latinoamericano. La conjunción polifónica de esta escritura es consecuente con una reflexión específica sobre la producción simbólica y material de la cultura, contribuyendo incluso a describirlas, a la par que significa la excelencia de su literatura. Guadarrama-Pereliguin se refieren justamente a varios de estos aspectos de cómo la cultura práctica en tanto proceso de objetivación se complementa con la cultura teórica en cuanto a la universalización de la experiencia y el pensamiento teórico. (179:53)

Esta cultura teórica avala la notoriedad de Alejo Carpentier en el forcejeo de afirmación universal de la cultura latinoamericana, donde su magisterio en la fundamentación de una reflexión teórica inclusiva de la actividad artístico-literaria en general, lo sitúa en la primacía de contribuir a la par de con su ejemplar narrativa, con el indiscutible mérito de un anticipativo discurso crítico, ilustrativos de una Poética legitimada en los estudios del canon latinoamericano.

Para un acercamiento a la misma, es preciso una revisión a la cronología del propósito artístico-literario en la praxis carpinteriana donde, en primer lugar, debe observarse cómo los temas, variables genéricas de creación y prácticas culturales determinan un acontencimiento cultural, donde se corresponden -si constatamos en las fuentes- diversos tipos de obras que disciernen en la unicidad de una teoría cultural, de singular impacto en su aparición, con razones de aceptación y discusión en su desarrollo dado por controversias y hasta confusiones, pero una ineludible proposición estética muy difícil de ignorar, regente finalmente de una época donde su primera extrañeza y decisiva originalidad han resistido el ser asimilada, o mejor, ella ha asimilado otras muchas tendencias de incuestionable afinidad, por lo que constituye una jerarquía en el discurso de la cultura latinoamericana, demostrada su condición de obra canónica.

Cronología del propósito artístico-literario en Carpentier.

1917-1926: Condicionantes histórico-sociales:
Formación.

1926: Viaje a México.

1926-1927 ? Viaje a Brasil y Guyanas

Función estético-comunicativa:
Periodismo, narrativa (cuentos).

Fin artístico:
Artículos de crítica artística y literaria.

1927-1939: Condicionantes histórico-sociales:
Vanguardismo-Minorismo.

Función estético-comunicativa:
Periodista, poeta, guionista de ballet y
ópera, director musical, escritor radial,
ensayista, narrador.

Fin artístico:
Artículos de crítica artística y literaria.
Jefe redacción de *Carteles* (1924-1928)
y de *Imán* (1931).
Guiones para ballet:
1927: *La hija del Ogro*.
1928: *La rebambaramba*.

1929: *El milagro de Anaquillé.*

Poemas coreográficos:

1928: *Mata Cangrejos y Azúcar.*

Poemas para musicalizar:

1927: *Marisabel y Juego Santo.*

1929: *Poemes des Antilles.*

1930: *Canción de la niña enferma de fiebre.*

1932: *La pasión negra.*

1937: *Música para Numancia.*

Invocaciones. Cantata para voces
Mascualinas.

Ensayo:

1928: *Los puntos cardinales de la novela América Latina.*

Ensayos convergentes.

Ópera:

1928: *Yamba-O.* (Estrenada en 1929)

1930: *Manita en el suelo.*

Cuentos para radio: Adaptaciones.

Texto-montaje de película: Documental:
Le Vaudou.

Novela:

1933: *Écue-Yamba-O!*

1935: Dirige los Estudios Fonoric de la radio francesa.

1939: Adaptación radial de *El libro de Colón* de Paul Claudel.

1939-1945: Condicionantes histórico-sociales:

Regresa a Cuba.

1943: Viaje a Haití.

1945: Viaje a Venezuela.

Función estético-comunicativa:

Guionista de ballet, periodismo, escritor radial, musicalizador, promotor cultural, profesor, investigador, narrador.

Fin artístico:

1939: Guión para el ballet *Romeo y Julieta*.

Programas para la radio.

Dirige la radiodifusora del Ministerio de Educación.

Codirector Estación CMZ.

Colabora en publicaciones periódicas.

Musicaliza cuatro películas de 16 mm para la Cuban Sono Film.

Profesor de Historia de la Música.

1940: Investigaciones musicológicas.

1942: Promociona la primera exposición de Picasso en América Latina.

1944: *Viaje a la semilla. Oficio de tinieblas.*

1945: Inaugura Estación radial en Venezuela.

1945-1959: Condicionantes histórico-sociales:
Reside en Venezuela. Trabaja en Publicidad ARS.

1947: Viaje a la Gran Sabana y al Orinoco.

Función estético-comunicativa:
Narrador, promotor cultural, director de radio, ensayista, profesor, publicista.

Fin artístico:

1946: *Los fugitivos.*
La música en Cuba.
Profesor de Historia de la Cultura.

1948: Ensayo: *Tristán e Isolda en Tierra Firme.*

1949: *El reino de este mundo.* (Prólogo-declaración de lo real maravilloso)

1951-1959: Crónicas y artículos de la sección Letra y Solfa en *El Nacional* de Caracas.

1953: *Los pasos perdidos.*

1954: Primer Festival de Música Latinoamericana en Caracas.

1956: *El acoso.*
La aprendiz de bruja.
Profesor de Literatura del siglo xx. Universidad Central de Venezuela.

1957: *Guerra en el tiempo.*

1959 -1980: Condicionantes histórico-sociales:

1959: Regresa a Cuba.
Funcionario: Subdirector de Cultura.
Director de la Imprenta Nacional.

1961: Vicepresidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

1965-1966: Viaja a Francia y otros países europeos.
Dicta conferencias y firma convenios culturales.

1966: Ministro Consejero de la Embajada de Cuba en Francia.

1976: Diputado.

Función estético-comunicativa:
Narrador, promotor cultural, ensayista, periodista, director de programas radiales, profesor.

Fin artístico:
1959: Primer Festival del Libro Cubano.

1962: Profesor de Historia de la Cultura.
Universidad de La Habana.
El Siglo de las Luces.

1964: Dirige programa en Radio Habana Cuba.
Tientos y Diferencias.

1970: *La puerta del sol.* Programa para
el compositor español Michel
Puig.

1972: *El derecho de asilo.*

1974: Prólogo para poemas de Pablo
Picasso.
El recurso del metodo.
Concierto Barroco.

1975: *Razón de ser.*

1978: *La consagración de la primavera.*

1979: *El arpa y la sombra.*
*La novela latinoamericana en
vísperas de un nuevo siglo.*

Carpentier reconoce en la anchura de su crítica, un sostenido reclamo por el imperativo moral en el intelectual latinoamericano, respecto de la práctica artística propiamente dicha, aspecto este de ineludible atención en la recurrencia de su estética. Esto explica las confrontaciones y balances que constantemente realiza en relación con el desarrollo y alcance de ciertas prácticas del arte y el de la literatura << ¿ Si nuestros genios siempre fueron audaces, por qué nos

mostramos tan prudentes en ciertos sectores del arte...?>> (56⁷)

En esa concomitancia de actividades artísticas que cita el fragmento, la recombinación cultural está determinada objetivamente por el desarrollo desigual de los intertextos artísticos, estableciendo una lógica preocupación acerca de procederes específicos del arte, donde además se hace tácita la confrontación entre campos específicos de la cultura artística latinoamericana. En este mismo momento, el crítico se interroga acerca del carácter audaz de nuestras *summas* culturales -Darío, Bello, Martí, Villa-Lobos y Vallejo-, proponiendo más allá del marco referencial histórico presente en los estudios literarios, donde de cierta manera han sido comúnmente citados, el alcance de estos diferentes comportamientos de creación en las coordenadas socioartísticas de la conciencia creadora en América Latina, razonamientos que sobresalen en la misma actividad preferencial del novelista.

Si bien es cierto que en *Visión de América* (1948) encontramos una definitoria pauta ético-artística para la posterior elaboración de la teoría carpenteriana, de connotada relación con los macros componentes de una autenticidad cultural, son

⁷ La cita corresponde a una crónica de <<Letra y Solfa>> de *El Nacional* de Caracas, que a partir de ahora se identifican con el número de asiento que tienen en la Bibliografía (56), y se consigna a pie de página el título del artículo. Este es: <<Un problema siempre actual>> 27 de abril, 1956.

destacables también en «la década genésica del intelectual Carpentier»(135), un núcleo de razonamientos que desde entonces modelan una perspectiva de amplios registros expresivos, y que son de una rotunda convicción en la reflexión teórica contemporánea sobre la crítica de arte.

En 1931, desde París y en las páginas de *Social*, Carpentier nos testimoniaba acerca de la influencia estética de un nuevo orden en la conciencia creadora universal. Esta crónica revela un criterio sobre la trascendencia de la estructura en el método de creación musical, al que Carpentier vuelve en reiteradas ocasiones, abordado desde otros campos artísticos, asunto este que encabeza fuertes principios narratológicos para el novelista, y lo que es más importante, que se incorporan a una lógica de exposición y conceptualización del crítico sobre la cultura artística.

Las revoluciones profundas, en la evolución de un arte, se realizan siempre en función de la arquitectura. Bach halló la arquitectura contrapuntística; los románticos buscaron una arquitectura expresiva; Wagner se esforzó por encontrar una arquitectura dramática[...] Después llegó la era del colorismo, de la dinámica, del ritmo puro. Pero los problemas de la construcción quedaban en pie[...]. El momento neoclásico que conocimos hace cuatro años fue motivado por la

necesidad de un regreso a la preocupación arquitectónica. Pero la solución estaba en otra parte: ¿reconstruir el Partenón utilizando cemento armado? No; la aparición de nuevos materiales debe conducirnos a hallar nuevas formas [...] A pesar del lirismo de cada cual, a pesar de la diversidad de orientaciones, los problemas de forma y arquitectura –sinónimos en este caso- vuelven a ser tan apremiantes, en los tiempos actuales, como lo fueron en épocas de Joaquín des Prés o de Bextehude. (30:222,225-226)

Unas décadas más tarde, ante la inconveniencia de insistir en el desarrollo o reacomodación de las casilleros textuales abiertos por el modernismo, y frente a la inminencia de una revolución en la naturaleza misma del acto de creación, consecuencia de la fragmentación o derrumbe de los marcos teóricos abierto por los estilos -desafiantes en la interpretación del fenómeno artístico-, un nuevo orden teórico alcanzará el estrado de la regencia estética bajo el confuso título de “postmodernismo”. Fredric Jameson, en época naciente de este discurso, aparte de dejar sentado cómo los imperativos de la creación desde ahora habrían de contemplarse desde una recontextualización de las diferentes prácticas culturales ausentes de fronteras estéticas, sintoniza en la discontinuidad del lenguaje artístico, el análisis de sus estructuras, valiéndose para

ello de la determinante y plural funcionalidad de la arquitectura en los transcurtos de las revoluciones estéticas, pretextos coincidentes con los pre-textos de la poética Carpenteriana.

En este sentido razona el investigador norteamericano acerca de la dificultad presente de conjeturar sobre el estilo personal, y se basa en la influyente obra de Adorno, en quien reconoce cierta deuda con Thomas Mann en relación con el término “pastiche”⁸, aludiendo para ello a las diferencias que se encuentran en las dos rutas más importantes de la experimentación musical contemporánea, ilustración que corresponde a <<la planificación innovadora de Schoenberg>> para contrastar con <<el eclecticismo irracional de Stravinsky>>, (186:150) enfatizando más tarde:

[...]el verdadero precursor de la producción cultural posmoderna no es Schoenberg (la esterilidad de cuyo logrado sistema ya había alcanzado a percibir, sino Stravinsky. Porque con el derrumbe de la ideología del estilo del auge modernista -aquel que es tan peculiar e inconfundible como las huellas digitales, tan incomparables como el cuerpo individual (que era, para el joven Roland Barthes, la fuente de la invención y la innovación estilísticas)-, los

⁸ Véase “Prólogo a *La montaña mágica*, en: *Conferencias* (25)

productores de cultura no tienen hacia donde volverse sino al pasado; la imitación de estilos muertos, el discurso a través de todas las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que ya es global.(186:143)

Indiscutiblemente, Carpentier en su profusa y temprana crítica que sirve de antesala a la proclamación de su teoría cultural, examina con acostumbrada agudeza de interpretación sobre el fenómeno artístico, los micros sistemas de la producción simbólica que encararon y dieron respuesta a las fuegos abiertos por los *ismos* desde su perspectiva latinoamericanista, por lo que su vaticinadora y concomitante palabra encuentra hoy una armónica resolución con los alegatos censores de esta nueva sensibilidad estética, que celebramos no únicamente mediante su contribución a una nueva novela, sino que alcanzó la enunciación de una poética donde el intertexto artístico coexiste y valida la unicidad de una dominante cultural.

A partir de Tristán –cuya partitura encierra diecisiete páginas seguidas sin un acorde perfecto-, la atención de los espíritus renovadores se concentró en la armonía... Cada compositor trajo consigo un acorde-tipo o un principio sonoro, como quien se presenta en un concurso de natación con las iniciales de su club impresas en el

traje de baño. Debussy, las quintas aumentadas; Ravel, las séptimas; Stravinsky, entre otras muchas cosas, las segundas menores y cierta ley de appogiaturas sin resolución (final de la Sinfonía para instrumentos de viento); Darius Milhaud, la politonalidad; Honegger, el contrapunto libre (si es que existe un contrapunto que pueda llamarse libre); Schoenberg y sus discípulos, el sistema dodecatonal —que ha llegado a originar esta inquisición estética: [...] Pero hoy, después de este período de investigaciones necesarias, en un momento en que las consonancias y disonancias han perdido todo prestigio estimativo, ante un lenguaje armónico que admite en el mismo plano un acorde de do mayor y una séptima disminuida, debemos confesar que la revolución ha sido más aparente que real: el mismo edificio con distintas pinturas. Ahora urge reconstruir el edificio y dejar para luego la invención de nuevas pinturas. (30:221)

Pero, esa reconstrucción no sería posible sin la ganancia de una rigurosa competencia profesional, para lo que era imprescindible, primero, un autorreconocimiento de capacidades intelectivas, más tarde, un saber de las particulares formas de manifestación del quehacer artístico donde sea objeto de conocimiento tanto su lenguaje expresivo como también su funcionalidad y comportamiento de

recepción. No bastará el talento del artista para el ascenso público de la propuesta estética y el de la cultura representada, enuncia la sagacidad del crítico Carpentier ante la inmadurez de creación, esta requiere de una suficiencia de ética práctica, de un atributo dominante de su yo expresivo únicamente alcanzado ante la perentoria tarea de disciplinar su sensibilidad.

Disciplinar la sensibilidad

La presunta experiencia que supone el conocimiento de la naturaleza formal de la obra artística, dada esa determinante importancia que representa el dominio de sus varios factores de interacción, funcionalidad y recepción exige, según Carpentier, de una inexcusable apropiación de *oficio* por parte del artista. Esta recurrente intencionalidad sobre el particular y complejo tema de la finalidad artística, ha de ubicar en primer orden de desafío en la creación, el valor de la representatividad y la competencia en la praxis artística.

La reflexión sobre la conciencia del proceso artístico creador es ponderada en el crítico y narrador, desde sus primeras incursiones como colaborador en una decena de periódicos y revistas, donde desde entonces se advierte una autorreflexión de consideración acerca del carácter, naturaleza y talante expresivo de la obra de arte. En este sentido se acumula una progresiva actividad crítica, donde la enfática alusión acerca de una asimilación de oficio se dirige a la premisa indispensable de alcanzar la apropiación de una técnica, cualidad de estricto rigor en la consecución del fin artístico. En 1925 nos refiere: «El orden debe imperar en las manifestaciones artísticas; por ello admiro profundamente las potentes armazones sonoras del Stravinsky de *Noces*,...» (30:29)

Los juicios sobre este tópico conforman una unidad del propósito que modela la misma conciencia artística del novelista, y devienen, además, una constante de su pensamiento teórico. La conclusión a la que arriba Ana Cairo en relación con *Tientos y Diferencias* (1964), sobre este asunto del oficio en el desempeño profesional del arte, puede ser extensiva a una etapa posterior de su ensayística, donde sobresalen los ensayos «Papel social del novelista» (1967), y «Conciencia e identidad de América» (1975), en los que es posible comprobar de manera explícita el criterio de la investigadora, cuando señala que para Carpentier «...el oficio en las artes no sólo se alcanza con el dominio de los recursos técnicos, con la experiencia, sino también con la meditación personal sobre las especificidades de cada una » (134:44).

En la dialéctica discursiva de estos dos títulos citados anteriormente, la consecución del oficio hasta ahora circunscrito por Carpentier a lo que pudiéramos llamar sus presupuestos de regencia interna –dominio de la estructura en la obra de arte, del contenido artístico, y originalidad para la interpretación-, se dimensiona a otro ángulo de índole culturológico, cuando fundamenta la necesidad del intelectual latinoamericano de que sea capaz de hallar «el sentido real de su epos viviente» y en función de ello poder definir, fijar y criticar su imagen artística, asunto este que no sólo enmarca la competencia de acción sino su deber moral. En este punto, el discurso carpenteriano

incorpora a las variables del oficio *artístico*, la cabalidad del oficio de *hombre*.

Ahora bien, sobre los razonamientos de Carpentier acerca de la importancia de la estructura en la obra de arte, vale citar lo oportuno de la siguiente observación, de pertinencia en cualquier orden expresivo de la cultura artística.

En cambio, mi formación musical me ha dotado de un permanente sentido de las estructuras. Siempre he creído que la superioridad del compositor sobre el escritor estaba en que el primero se imponía limitaciones desde el comienzo. El músico que escribe una fuga, impone una disciplina formal a su creación. Igualmente el que compone una sonata o una sinfonía. (Hoy muchos compositores jóvenes denominan sus obras: »Estructuras».) Un libro debe ser una construcción equilibrada. Toda gran obra literaria es una construcción equilibrada, bien por el equilibrio de sus partes, bien por la subordinación de esas partes a la permanencia de un motivo central. La disciplina formal y el estilo son consustanciales. Lo primero que llama la atención en las novelas mediocres es la ausencia de forma, con sus funestas secuelas: diálogos gratuitos, disquisiciones inútiles, descripciones embrionarias o, por el contrario, demasiado prolijas. En suma: verborrea capaz de acallar el

contenido más generoso.. o bien intencionado. El escritor de raza se reconoce en el hecho de que se impone disciplinas(...) Incumbe al escritor la tarea de hacer evolucionar las técnicas narrativas, como incumbe al compositor la de hacer evolucionar las técnicas de la composición.(44:48-50)

Luego, la certeza de que el creador requiere de una indeclinable actitud de concentración especulativa ante su objeto de creación, como elemento movilizador de las mismas técnicas que él re-emplea, -propone según la tesis carpenteriana -, una excepcional oportunidad para el artista de poder ampliar sus horizontes de creación mediante los recursos a su mano disponibles, y constituye la razón principal por la que este consolida el dominio de su oficio. En una de sus crónicas de *Social* de 1930, a propósito del arte escultórico de Jacques Lipchitz se expresa: <<Este hombre que, al lado de Picasso, ha renunciado a un *métier* convencional, sólidamente adquirido, para proclamar sus anhelos de libertad, es uno de los verdaderos creadores de nuestra época>>. (30:167). Otras muchas aproximaciones a la zona de crítica artística en Carpentier, corroboran en su ideario estético una necesaria introspección acerca de las condicionantes socioartísticas en la creación, donde la naturaleza de la obra de arte y la asunción del *oficio artístico* ocupan un lugar primario de consideración, en

principio por el valor que representa la individualidad del artista.

Este como productor del imaginario estimulador de la conciencia simbólica, relaciona los fundamentos de una percepción condicionadora del gusto, de ahí la configuración diferenciadora de esa particular apreciación estética, que alcanza en la experiencia práctica del hombre de manera natural y propia, una capacidad senso-emocional capaz de generar y satisfacer la autenticidad del talento, o séase, la eficacia del *oficio*. La intensidad de esta ejecutoria define la altura de su distinción en el concierto de una época, práctica o tendencia artística, registro este que traza el juicio estético carpinteriano, para anunciar la misteriosa relevancia de la excepcionalidad en el arte, escala de la creación a la que tendrá que enfrentarse el artista desde una actitud original o simuladora en sucesivas confrontaciones, a veces asumidas como verdaderas muertes.

AC El oficio artístico

Los *repertorios* de Alejo Carpentier que a manera de contrapunto, se presentarán desde ahora se identifican por “AC”, teniendo la función testimoniente de su pensamiento ideoestético mediante fragmentos de novelas, artículos de crítica, crónicas u otros tipos de escrituras extraídos de la obra total y otros documentos constitutivos de su poética. Estos no abarcan asimismo de ningún modo, el conjunto total de sus presupuestos al respecto, aunque sí una muestra lo más abarcadora posible de los asuntos tratados. No obstante, y para una posible consulta de los textos completos con otros objetivos de investigación, sería necesaria la lectura completa de los mismos con el fin de lograr una comprensión más integral de su contexto generador y comunicativo. En su selección, hemos cuidado que sean suficientes en relación con el apartado que argumentan en atención al presente propósito. Los ejemplos pertenecientes a entrevistas, ensayos o conferencias, son tomados de la Bibliografía que se ilustra al final. Identificamos cada referencia con su fecha, la abreviatura de su procedencia bibliográfica y el título de publicación. La simbología empleada es la siguiente:

<i>CAR:</i>	<i>Carteles</i> (La Habana)
<i>CAS.AMER:</i>	<i>Casa de las Américas</i> (La Habana)
<i>CONF:</i>	<i>Conferencias</i>
<i>CONF.MAN:</i>	<i>Conferencia. Manuscrito</i>
<i>DIAR.MAR:</i>	<i>Diario de la Marina</i> (La Habana)
<i>ENS:</i>	<i>Ensayos</i>
<i>ENT:</i>	<i>Entrevistas</i>
<i>GAC.CAR:</i>	<i>Gaceta del Caribe</i> (La Habana)
<i>HER</i>	<i>El Heraldo</i> (La Habana)
<i>NAC.LS:</i>	<i>El Nacional.«Letra y Solfa</i> (Caracas)
<i>REV.HAB:</i>	<i>Revista de La Habana</i> (La Habana)
<i>SOC:</i>	<i>Social</i> (La Habana)
<i>ULT:</i>	<i>Ultra</i> (La Habana)

1) *Su amor por la claridad y la concisión le apartan del terrible peligro de la forma nueva que anuló el admirable yacimiento poético de Apollinaire. El orden debe imperar en las manifestaciones artísticas; por ello admira profundamente las potentes amazonas sonoras del Stravinsky de Noces, o la modalidad emanada de las enseñanzas de Satie. Sin ser un apologista del cubismo, ama en Picasso el talento de constructor y sus realizaciones pictóricas que reaccionan*

vigorosamente contra las nubes dulzonas e imprecisas de los post impresionistas.

1925. SOC. "Jean Cocteau y la estética del ambiente".

2) *El pensamiento de Taine: "la fuerza proviene del orden", podría inscribirse como lema de la producción musical moderna. Y Roldán no ha sido insensible a una genial tendencia de su época; seguro de sí mismo, alardeando casi de sus conocimientos, ha sabido construir su obra, con una continua preocupación de oficio que desconcertó un tanto a ciertos auditórios.*

1928. SOC. "Una obra sinfónica cubana".

3) *Villa-Lobos resuelve el problema del americanismo en su arte, eligiendo los caminos más difíciles -la "puerta estrecha" del evangelista- porque sabe que sólo de este modo se logrará llenar el vacío retrospectivo de una tradición de oficio que nos falta. Según Villa-Lobos, el americanismo es sobre todo cuestión de sensibilidad.*

1929. SOC. "Una fuerza musical de América: Héctor Villa-Lobos".

4) *Cierto término, de reciente creación, ha sido excesivamente utilizado cuando se ha tratado de explicar o censurar ciertas manifestaciones del arte contemporáneo. Me refiero al término deshumanización. Su empleo denunció la existencia en muchos espíritus, de un concepto harto superficial de lo humano. Se llamó "arte deshumanizado" al arte que se alejaba de una representación gráfica de formas existentes en nuestro alrededor -concepto que podría llevarnos a considerar el desnudo de academia como perfecta realización de un "arte humano". Humano se aceptaba primariamente como derivado de hombre -de un hombre morfológicamente considerado.*

Pese a su generalización, esta visión de lo humano entraña una peligrosa herejía, tendiente a exaltar lo meramente instintivo, y, por así decirlo, animal, del hombre... Las virtudes altamente humanas derivan del anhelo de angelismo que vive en nuestra arquitectura de tronco, cabeza y brazos. A la realidad tangible se opone una realidad interior, velada pero no menos imperiosa. El afán de crear es directa manifestación de ese anhelo de ser mejores que hombres, de ser ángeles inferiores, de elevarnos -más ligeros que el aire que nos circunda- sobre las monótonas verdades cotidianas. Por ello, mientras más independiente, ingravida y audaz pueda ser nuestra creación, más responderá a una superior esencia de humanidad. El arte intensamente humano

será áquel que se sitúe bien lejos de las digestiones laboriosas, del alcanfor que preserva los trajes del domingo y de las cuentas del mercado - Partenón y fugas de Bach, obras humanas por excelencia... —En todas las épocas asistimos al patético esfuerzo de artistas por crearse mundos verbales o plásticos dotados de vida propia. La sumisión a modelos presentes impone una suerte de esclavitud que los temperamentos ricos en lirismo repelen. Los museos están llenos de lienzos y esculturas que prodrián calificarse de instantáneas; instantáneas que nos muestran invariablemente la fuga de un artista hacia universos imaginarios, es decir, hacia mundos que propician todos los alardes de la pura creación [...] Este hombre que, al lado de un Picasso, ha renunciado a un métier convencional, sólidamente adquirido para proclamar sus anhelos de libertad, es uno de los verdaderos creadores de nuestra época.

1930.SOC. "El arte de Jacques Lipchitz".

5) La música es arte implacable en lo que a cuestiones de oficio se refiere. Podéis inventar las más nobles melodías; podéis combinar los ritmos más coloreados; podéis orquestar con seguridad pasmosa. Si vuestra obra no resiste la prueba por exceso de 9 que determina su resistencia armónica y la verdad de su armazón interna -ley de combinación de materiales y

equilibrio total-, esa obra será destinada a gozar de una vida efímera, coronada por el más justificable olvido.."...Precisa crear la tradición del métier que no supieron legarnos los músicos americanos del siglo xix. Recordemos que la más extraordinaria característica de los sones modernos está justamente en que encierran los elementos de una forma que aunque embrionaria, resulta casi la de una sinfonía elemental por su lógica...El gran encanto de ciertas danzas de Ignacio Cervantes -nuestro único clásico verdadero-, se debe ante todo al hecho de, a pesar de sus sencillez, poseen las cualidades de equilibrio y elegancia de las obras bien construidas..."

1930.REV.HAB."Los valores universales de la música cubana."

6) *Todo arte necesita de una tradición de oficio. En arte, la realización tiene tanta importancia como la materia prima de una obra... Novelistas como Miguel del Carrión o Loveira —para buscar ejemplos cercanos—, admirables por su poder de observación, su cubanismo, su fidelidad al documento humano, se han resentido siempre de cierta debilidad de métier [...] Conocer técnicas ejemplares para tratar de adquirir una habilidad paralela, y movilizar nuestras energías en traducir América con la mayor intensidad posible: tal habrá de ser siempre nuestro*

credo por los años que corren —mientras no dispongamos, en América, de una tradición de oficio.

1931. CAR. "América ante la joven literatura europea".

8) *Sé que debo desconfiar de lo que se crea sin algún dolor. Pero ya habrá tiempo de tachar, de criticar, de ceñir. En medio de la lluvia que cae sin tregua, escribo con jubilosa impaciencia, como impulsado por un brote de energía interior, reduciendo mi escritura, en muchos casos, a una suerte de taquigrafía que sólo yo podría descifrar. Cuando me duerma esta noche, los primeros estados del Treno habrán llenado todo el Cuaderno de... Perteneciente a ...*

1953. *Los pasos perdidos*, p.326.

9) *Pienso en las tonterías dichas por quienes llegaron a sostener que el hombre prehistórico halló la música en el afán de imitar la belleza del gorjeo de los pájaros —como si el trino del ave tuviese un sentido musical-estético para quien lo oye constantemente en la selva, dentro de un concierto de rumores, ronquidos, chapuzones, fugas, gritos, cosas que caen, aguas que brotan, interpretado por el*

cazador como una suerte de código sonoro, cuyo entendimiento es parte principal del oficio.

1953. *Los pasos perdidos*. p.214.

10) *Creo que lo esencial, en el oficio de escritor, es dominar sus propios materiales y su instrumento de trabajo: el instrumento de trabajo en este caso es la lengua, y yo nunca he sentido, en francés, la seguridad que encuentro al trabajar con el español. Además, el español es una lengua magnífica, en el sentido de que es la que deja el máximo de libertad al escritor, sin que sus atrevimientos aparezcan como incorrecciones.*

1963. ENT. "Entrevista en Radio Televisión Francesa".

11) *Ante esta presencia del pasado en nuestro presente, viviendo en un hoy donde ya se perciben los pálpitos del futuro, el novelista latinoamericano ha de quebrar las reglas de una temporalidad tradicional en el relato para inventar la que mejor convenga a la materia tratada, o valerse —las técnicas se toman donde se encuentran— de otras que se ajusten a sus enfoques de la realidad. [...] En la materia virgen que nuestra América ofrece al*

novelista, las posibilidades que tiene de manejar el tiempo sin salirse de una realidad, sin forzar los elementos constitutivos del epos, son infinitos.

1975.ENS. "Problemática del tiempo y el idioma en la novela latinoamericana".

¿RECONSTRUIR EL PARTENÓN UTILIZANDO CEMENTO ARMADO? (val 2)

No, claro está; su arruinada pero testamentaria presencia rememora mucho más, el semblante de la mixtura primera como sentido del legado civilizatorio, expedito trono de la sagacidad y la belleza que desde su peñón de triunfo, descubre los implicantes cauces de las Prácticas Excelsas. El arte, afirma desde entonces, su infinita y permanente voluntad de desnudar las diferentes caras de la producción y espíritu de su complejo social, es decir, de la cultura.

En los amplios tejidos escriturales de la poética carpinteriana se destaca ese interés por exteriorizar en los ámbitos de la práctica cotidiana, esa recombinación cultural que significa el montaje o concordancia entre las formas clásicas y establecidas de la cultura universal por parte de sus centros hegemónicos de emisión, con aquellas otras manifestaciones auténticamente populares. La novela carpinteriana como dominante de creación nos colma de ejemplos, aunque también vale resaltar las tesis de Carpentier en el exuberante terreno de la crítica, acerca de la refuncionalización de algunas técnicas artísticas, que estimuladas en especial por los dictados de la vanguardia europea de principios de siglo, fundamentan su credo con una clara resonancia en los más disímiles marcos de la práctica social, donde el escritor encuentra con razón ciertos sincronismos

simbólicos de ranca valuación estética. Muy sugerente al respecto puede ser el siguiente artículo.

La diversificación de las técnicas, la aplicación de ideas artísticas a menesteres de tipo comercial (publicidad, modas, exhibiciones, cine, radio, televisión, etc.) nos hace asistir, desde hace más de veinte años, a un fenómeno singular: la aceptación rápida, por parte del artesano, de tendencias estéticas que los críticos y «enterados» —encargados de orientar al público— rechazan todavía bajo su forma original de cuadro o partitura musical. El surrealismo no había entrado aún en los hogares, cuando ya las vitrinas de la Quinta Avenida, en Nueva York, usaban de sus procedimientos para presentar joyas, muebles modernos o ajuares femeninos...

Del mismo modo, he encontrado siempre la mayor comprensión, el mayor interés por las manifestaciones musicales más avanzadas entre los compositores de jazz... Volvamos la mirada hacia el cine. No hace mucho, la producción de Hollywood solicitaba el concurso de Salvador Dalí, para realizar una secuencia onírica... No hay película de Luis Buñuel que no encierre algún pasaje debido a la estética de esa misma escuela. El surrealismo está actuando en la publicidad, en la técnica de exhibiciones, en las vitrinas de nuestras ciudades, en los adornos de fantasía

ofrecidos a las mujeres, en los peinados modernos, en el cartel y en el «display».

¿Y qué decir del abstraccionismo ? He aquí una tendencia que parecía seca, inhumana, sin porvenir, allá por los años 20, cuando estaba en sus primeros experimentos de, colores y texturas, y que ha pasado a formar parte del marco cotidiano de nuestras existencias. Lo hallamos ya instalado en los bancos, las empresas comerciales, los centros docentes, las residencias particulares, dominando interiores, fachadas, paraninfos, jardines... Cuando el arte oficial rechazaba aún estas tendencias por absurdas, las ideas de sus pintores germinaban, iniciaban una vida subterránea, incontenible, que acabaría por sacar retoños en todas partes. Lo mismo ocurrió con el impresionismo musical, con la rítmica stravinskiana, con el atonalismo vienes, aceptados por la música de baile, por la partitura de cine, mucho antes de ser aplaudidas realmente, con entusiasmo sincero, en las salas de concierto. ¡Fenómeno propio de la época, muy característico del siglo en que nos ha tocado vivir !...» (56⁹)

El hecho de que la nueva obra de arte inspirada desde la misma vanguardia proponga una lectura menos incisiva, si se quiere más apartada del carácter

⁹ NAC.LS. << Ideas con vida propia >> 25 de octubre, 1955

hermenéutico que el modernismo le había fijado, para representar un estado a manera de señal lumínica de la realidad con un sentido estético de soberana crudeza, es una verdad irremplazable en la experiencia vanguardista de Carpentier. La claridad con la que el crítico alude a ese reemplazo del objeto inerte de la obra de arte que ha dejado de ser, para trocarse pretensiosamente en figura de colección a ofertar, describe desde temprano en 1955, las premoniciones de la caótica producción simbólica postmodernista. Vale la ocasión recordar además, como Andy Warhol ferviente activista de este rompimiento ideológico y textual en el arte, encausó su afición artística como diseñador de vidrieras y promotor de ventas.

No hay duda de que esta dialéctica discursiva en Carpentier, resume un pronóstico sobre la práctica artística que encuentra en los definitorios acontecimientos socioculturales del Minorismo en Cuba, una singular identificación con los resortes espirituales y productivos del nuevo arte de vanguardia, concientizado después de su visita a México en 1926, así como una diáfana revelación acerca de un imperativo moral en la creación.

En *Écue Yamba Ó* (1933), su ópera prima, se aprecia un primer abordaje en esa intencionalidad estético-comunicativa por alcanzar un cabal autorreconocimiento de la imbricación de márgenes culturales de la realidad, que más tarde lo real maravilloso legitimara en su acusado interés por

autenticar la recombinación de procederes culturales de la cultura latinoamericana, sumario este que desde el marco de la teoría de la cultura Boris Putilov conceptualiza como argumentística, refiriéndose a «...la reinterpretación, de la recodificación estética de los elementos de la esfera etnosocial y cotidiana de la vida del pueblo» (224:129). La cultura artística en esta novela se acredita en la práctica musical, donde seis individualidades artísticas y cuatro colectivas intervienen en el plano ideotemático, para en la imbricación del arte popular con las formas referenciales de lo culto, significar la autenticidad expresiva del complejo sociocultural cubano. Tal es el caso de un personaje como Crescencio Peñalver «...negro presumido, que se desgañitaba cantando arias de óperas apenas la ducha comenzaba a gotear sobre su cabeza...» (40:118) En tanto es posible hallar en esta imagen artística un registro de recombinación cultural, la escena asímismo registra la asunción de la tradición como praxis social acumulada, integradora de la asequibilidad que los valores universales de la cultura –arias de óperas-, alcanzan en una común y natural práctica de dación espiritual dentro de la cultura popular.

En las múltiples disquisiciones de Carpentier acerca del folklore, ha sido espacio de puntual consideración aquella que trata la trascendencia de Héctor Villa-Lobos para el canon de la cultura artística contemporánea. A partir de la muy conocida

declaración-tesis del músico brasileño «El folklore soy yo», expone el musicólogo cubano su criterio sobre la autenticidad de la creación artística cuando halla la imagen figurativa en una consciente búsqueda emocional de «adentro-afuera». En varias ocasiones vuelve al asunto, con el propósito de reconocer en la naturaleza de la actividad socioartística, un fundamento de comunicación colectiva en tanto tradición cultural, así como la condición modeladora de un presunto nacionalismo, donde prevalece la atención a los valores más autóctonos y representativos de la cultura, finalmente orientación consecuente en la interpretación de los rasgos generalizadores de lo universal.

En el prólogo-declaración a *El reino de este mundo* (1949), se enuncia la disimilitud del carácter ontológico de la cultura artística latinoamericana y de su producción simbólica, en relación con el de otras culturas, cuestión medular para una primera aproximación al comportamiento y esencialidad espiritual de la memoria y actividad mítico-popular de la primera, donde puntualiza Carpentier con en el ejemplo del folklore danzario, que dado su alto carácter <<mágico/ invocatorio>>, deudor de un hondo contenido ritual oriundo de las culturas africanas salta a contraluz el folklore de la Europa Occidental, depositario de una estricta metáfora que trasunta los modos y sensibilidades de una práctica social (39:13).

Para el teórico de lo real maravilloso americano, son varios los peligros que observa la investigación musicológica, bajo el criterio de la recopilación y análisis de documentos, ya que los límites y causales de una práctica artística en particular, suponen otros muy complejos riesgos no posibles de advertir desde un estrado eminentemente teórico. El ejemplo de Bela Bartok suele ser muy cercano en este asunto según Carpentier, destacando que si bien no es excluyente la búsqueda de información para comprender la actividad transformadora y comunicativa de una auténtica manifestación del arte, en la cultura artística musical este método predispone a la sobreestimación del tema, cuando precisamente no es este el aspecto diferenciador en la música popular, sino los elementos de estilo –la rítmica, la sonoridad-, concluyéndose falsas afirmaciones con el desconocimiento de estos segundos y determinantes factores.

En este mismo terreno son recurrentes las incursiones, donde resulta clave aquella que se dirige a la obra de Chopin, quizás de una mayor consideración para ilustrar cómo en la recombinación de las formas puras de la expresión popular, en su transcurso por la (re)valuación de una imagen artística distintiva, se construye el carácter particular/nacional de la cultura artística, al unísono que su dimensión internacional. Sustenta Carpentier esta postulación mediante el ejemplo de mutación que sufren los valses del artista

polaco, que una vez escritos desde formas y predisposiciones de la alta cultura, se inscriben con singular afán en el gusto popular de la música europea de entonces, para frecuentar de manera insólita diferentes campos de recepción (42:34).

De lo anterior queda entendido, que la música llamada tradicional cuenta con una más fácil acogida en las zonas subalternas de la cultura, en contraposición a la música contemporánea de avanzada, por presentar esta última una más compleja estructura de composición, pero que de asimilar esquemas o formas de autenticidad tradicional, resulta novedosa incorporándose a la huella de la expresión simbólica de lo popular.

No obstante, subraya Carpentier, existe la definida individualidad de todo arte nacional, que independientemente de constituir un modelo representativo, se debe a una síntesis de herencias culturales, cuyo sujeto creador no siempre es reconocible en la impronta de una célula estrictamente tradicional/folklórica. Tales son los certeros ejemplos, que el crítico argumenta, para con ello refutar lo engañoso de atribuir el carácter de lo nacional a puras transcripciones folklóricas o populares.

Ni El arte de la fuga, ni el Don Juan de Mozart, ni la Novena Sinfonía de Beethoven, ni Tristán e Isolda, ni Peleas y Melisenda, ni la Sinfonía de los Salmos, ni Wozzeck, ni Matías el pintor, se

debieron al folklore alemán, francés o ruso, aunque pueden ser calificadas estas obras de nacionales porque reflejan las características profundas, entrañables, de determinados hombres definidos por una nacionalidad. (42:39-40)

Una reflexión de no menos interés acerca de este tópico, se dirige a la suposición de una clasificación excluyente entre lo culto, lo popular y la ambigua suposición de lo semiculto en la composición, impugnada por Carpentier al explicar cómo la música salida de campos y ciudades, propia de los bailes y de la invención popular se renueva constantemente, y asciende a públicos diversos. Este desprendimiento del folklore –plantea el ensayista– ha creado una obra artística de alta calidad que, no apartada de sus raíces, logra un alcance universal. El arte latinoamericano, por ejemplo, aún no cumple en muchos de sus campos de producción según la estética del Centro, con la categoría de Gran Arte, puesto que no reproduce formas canónicas, estudiando sus variables transculturadas de representación como artefactos residuales de la tradición.

Este mismo juicio será más tarde utilizado, para convertirse en una valiosa alerta del legado teórico carpenteriano al contemporáneo, cuando se refiere a la desaparición de la autonomía de las formas incluso de los géneros artísticos, premisas valoradas por él sobre la regularidad genética y funcional en la creación

artística latinoamericana, y que se vincula con lo que se ha denominado alternativas de la creación postmoderna. La conciliación estético-filosófica de su narrativa, donde la singularidad <naturaleza/tiempo/hombre>, nombrada “maravillosa”, parece asegurarse de esta perspectiva recombinatoria de su producción simbólica, reafirma la agudeza intertextual de esta obra, y prueba el rango de alta factura que su veracidad artística cumple en ese fluir auténtico de expresión desde las genuinas venas de lo popular.

La dificultad de establecer fronteras sensoriales cognitivas entre lo culto y lo popular, posesionó gran parte de la especulación crítica de Carpentier, sobre todo, en ese período donde la experiencia europea de plena actividad creadora, converge con el estudio y la investigación acerca del carácter y heredades de la cultura latinoamericana. En este sentido, y no sin justipreciar el valor específico que presenta la individualidad creadora en el arte culto, el ensayista esclarece al respecto un dato importante, la relativa dependencia de este con un alto dominio técnico-expresivo y una normatividad de connotada influencia en la apreciación del gran público; agrega el ensayista que al razonar sobre el arte popular es preciso connotar su dependencia a condicionantes socioculturales de índole extra estético, aunque sí también de una comprobada originalidad y necesario talento,

debiéndose en extremo a un primer orden de concordancia con una norma colectiva.

En el caso de la interpretación artística, la asimilación de la conciencia cotidiana -factores de carácter sociológicos e ideológicos-, resulta un apelativo de sumo peso donde al margen del nivel intelectual es de suma consideración el sustrato de la conciencia popular. Esta órbita abierta por Carpentier encuentra eco en la razón expuesta por Tood Gitlin al plantear que <<la obra genera belleza entre la discordia. Propuesto a llevar los límites entre arte y vida a un punto agudo, el modernismo se apropió de fragmentos selectos de la cultura popular, los cita >> (170) Esta frontera de lo culto/popular en Carpentier no representa de ningún modo una oposición de tipo culto/inculto, sino al contrario una válida opción que el proceso de creación latinoamericana desembaraza en el intento de establecer una expresión singular de su arte, para lo cual acude a sus mitos o simplemente al natural sentido de compromiso con su práctica subalterna de vida. Ninguna otra acotación pudiera ser más elocuente que aquella sobre la *Habanera Tú* de Sánchez de Fuentes, donde –según Carpentier- su éxito de recepción y edición en Europa desconocía que mucho antes de su composición, ya había nacido el género con la *Carmen* de Bizet (42:213).

En última instancia, la exegética de lo real maravilloso atribuye estas implicaciones estéticas de la cultura artística latinoamericana, a la esencialidad de la

personalidad creadora del criollo, entiéndase artista americano. Ninguna ilustración más cercana a Carpentier que aquella donde avala la innovación en Villa-Lobos, porque en ella se plantea una conjugación de alto grado de originalidad en consonancia con elementos pulidos de la conciencia popular/tradicional, mediante un sólido referente estructural de composición, cuyos códigos de recepción son de una funcionalidad estética universal. El carácter de creación colectiva en las danzas latinoamericanas perfilan otro costado del problema, al ajustarse la lógica cultural de su sincretismo, a las formas y argumentos coreográficos que se desprenden, entre otros motivos de creación, a la investigación documental. En ambos casos, las manifestaciones culturales de América Latina –cultas o populares– renuncian al mundo de las apariencias instituido por la modernidad y su autonomía artística, para reflejar una superficialidad estética contaminada en la obra de arte, donde subyacen o se entrelazan diferentes y remotas imágenes de un gesto anterior de cultura, atenido a la emoción civilizatoria, que entonces reconocemos como «lo universal – sin – tiempo ».

Cuando el ensayista sugiere el hecho de que nadie en Francia, cuna de la *Canción de Rolando*, aún siendo erudito recita de memoria la clásica epopeya, y que esa tradición oral es capacidad significante en la cultura popular latinoamericana, descubre en ese sincronismo el carácter inequívoco del sentido de la

historia y los valores fundamentales de su cultura, al mismo tiempo que los rasgos trascendentes y definidores de una praxis artística de vocación universal. Esta conciencia histórica como influencia en la formación de un presupuesto ideoestético, constituye una regularidad de la categoría cultura en Carpentier, donde cabe enfatizar su interés por encontrar en las más disímiles manifestaciones del arte, una expresión de identidad y síntesis resultante del talento artístico, en tanto dimensión de su capacidad creadora. Justamente, una última definición de Carpentier acerca de tan polisemántico concepto precisa lo siguiente:

[...] cultura es: el acopio de conocimientos que permiten a un hombre establecer relaciones, por encima del tiempo y el espacio, entre dos realidades semejantes o análogas, explicando una en función de sus similitudes con otra que puede haberse producido muchos siglos atrás. (42:155-156)

Revela la estética carpenteriana su profundo perfil humanista, donde el fenómeno de la cultura reconoce al hombre en su relación espacio-temporal, tal y como describe en las crónicas de «La Gran Sabana», mediante la unidad concomitante de los elementos de una cultura heredada expresada en «mausoleos» y «pirámides», y la que corresponde a los «titanes» y «selva», propios de la autoctonía de su

recombinación cultural. Todo lo anterior obliga a la cita de una hipótesis estética con fuerte desplazamiento histórico.

El anhelo de afianzar una cultura americana, ecuménicamente hispanoamericana- es decir: una cultura de ámbito propio, consciente de sus grandezas y debilidades, que se aplique a desarrollar sus características más estimables, a exaltar sus valores profundos, a indagar y definir sus rasgos determinativos- no puede hacerse realidad sin una aceptación abierta e indiscriminada de las influencias que obraron sobre el hombre de América, desde la Conquista hasta hoy. (100:21)

Pero, inmediatamente argumenta sobre el riesgo que suponen dos géneros de influencias: las legítimas y las artificiales. En las primeras, menciona aquellas que realmente han formado parte de nuestro patrimonio cultural y artístico -el romancero español, la arquitectura barroca, el estilo Pergolesi en la música religiosa-, y en las segundas, agrupa a todas aquellas manifestaciones que fuera de nuestras realidades históricas concretas, no dejan de ser acto imitativo en nuestra expresión artística, y ejemplifica con el parnasianismo o el impresionismo musical. Incuestionablemente, la conciencia artística carpinteriana se orientó a una concreción de la

expresión creadora, donde las influencias «legítimas» alcanzaron, una jerárquica autonomía, por medio de su transposición al contexto específico americano.

En su novela *Los pasos perdidos*, exponente magistral de conciencia artística, es discutido en su sujeto creador, el valor que alcanza la cultura desde su perfil sociológico, tesis esta que declara una propuesta de raíz martiana -enunciada por Unamuno-, sobre la necesidad de hallar lo propio y a la vez universal en la expresión artística. Este héroe-narrador- intelectual de la novela infiere en sus perturbadores soliloquios:

«Cultura obliga», solía decir mi padre ante las fotos de fusilamientos que entonces difundía la prensa, [...] Maniqueísta a «su manera», veía el mundo como el campo de una lucha entre la luz de la imprenta y las tinieblas de una animalidad original, propiciadora de toda crueldad en quienes vivían ignorantes de cátedras, músicas y laboratorios. (82:103)

Si bien esta novela es compendio para una indagación de las ideas estéticas en Carpentier, al punto que su plano temático tanto como su estructura narrativa responden al especial orden de una práctica artística, en ella se hallan además razonamientos e incursiones teóricas acerca de la cultura artística, presentes en el texto narrativo con una activa

recombinación cultural, bien por el empleo de recursos de mitologización o de intertextualidad, que son del todo distinguibles en la simultaneidad de planos culturales provocados por la misma imagen artística.

AC La imbricación de márgenes culturales.

1) Confieso que esta obra me decepcionó profundamente. Dada la admiración que tengo por los motivos y ritmos genuinamente cubanos, y mi convencimiento de que con ellos se podría construir obras de admirable lozanía y vigor, desarrollando esos geniales y oscuros atisbos "trabajándolos" sinfónicamente y dotándolas de una orquestación infinitamente variada y moderna en sus procesos harmónicos; después de deplorar sinceramente que no surja entre nosotros un "folklorista" musical de la talla de Sergio Prokofiev, Deodatde Severoc.. tuve como nadie, tal vez, la sensación de la indigencia de inspiración con que está concebido este "Capricho Cubano".... Para comenzar es apenas cubano Solamente un breve pasaje en el cual aparece un "punto" estilizado, y uno que otro fragmento en el cual oímos un ligero ritmo de zapateo, nos recuerdan el fin perseguido por el compositor. Técnicamente es muy poco interesante... La orquestación de esta obra no presenta un detalle que pueda llamar la atención y el instrumento solista está tratado según reglas antiguas y procedimientos gastados. Lo repito con la originalidad poderosa de nuestros cantos, con la fuerza deliciosa de nuestros ritmos, se hubiera podido hacer mucho más.

1924. HER. "El concierto de ayer".

2) *La Obertura sobre temas cubanos* está inspirada en motivos genuinamente criollos, extraído uno de ellos del tradicional Cocoyé. Más, no cabe el error acerca del verdadero carácter de la obra. El concepto que del folklorismo tiene Roldán es totalmente ajeno al vulgar sistema que consiste en sublimizar algún son o en escribir una rumba para gran orquesta.

1926. SOC. "Una obra sinfónica cubana".

3) *El folklore* -su nombre no deja lugar a equívocos- forma parte de la cultura de toda nación. Es uno de sus elementos integrantes. Por lo mismo, la nación debe alentar, proteger, estudiar, recopilar, sus manifestaciones. El artista, el creador, debe conocerlas. Pero, más que nada, para comprender mejor los factores que intervinieron en su propia formación, y para conocer mejor su mundo y su raza, evitando las influencias u orientaciones incomptables.

1946. ENT. "En compañía de Alejo Carpentier por el mundo folklórico americano", p.22.

5) Yes que la obra de Ricardo Wagner fue síntesis de una cultura. Síntesis del romanticismo universal,

síntesis de lo germánico, Por ello, al considerar nuevamente su obra, no debemos olvidar que nosotros también debemos propender a la síntesis. Si el localismo fue, hasta ahora, un necesario tránsito hacia una búsqueda de lo universal en las entrañas de lo local, debemos rebasar muy pronto la etapa del "nacionalismo entre fronteras" -entre fronteras determinadas, en la mayoría de los casos, por el curso de un río cuyas orillas son habitadas por hombres idénticos, nacidos del mismo tronco, de los mismos injertos. América habrá hallado su verdadera voz, cuando haya establecido verdadera síntesis de sus herencias culturales y raciales y tenga una conciencia de la universalidad de sus mitos. Hay que realizar con lo latinoamericano algo semejante a lo que Wagner realizó con lo romántico y lo alemán. Esto, desde luego, muy lejos del monstruo intento de construir Teatrologías indias, o de escribir dramas líricos en que veamos cantar a Bolívar en duó con San Martín, en la famosa entrevista de Guayaquil. Pero es indudable que Wagner se valió de sus mitos, de su patrimonio cultural, como nosotros, tarde o temprano, tendremos que valernos de nuestros mitos y de nuestro ubérximo patrimonio cultural.

1948.CAS.AMER.(1989) "Tristán e Isolda en Tierra Firme".

6) *El nacionalismo, bajo cualquiera de sus formas, es una noción que debemos al romanticismo. El culto al pasado local, la valoración del arte y de la poesía populares, la interpretación de ruinas y de jeroglíficos, el cultivo del acento nacional, son el alimento primero de todo el sturm und drang. Con el Stimmen der Volker de Herder nace la conciencia del folklore. Con Gerard de Nerval esa conciencia se afina en Francia. Con Carl María Von Weber y Franz Liszt la idea de "arte nacional" se hace principio, dando origen a toda una apologética. Y se produce el caso Mussorgsky, uno de los más interesantes de considerar, en lo que se refiere a la busca de nosotros mismos... Nuestra fe en el mañana latinoamericano se funda en la espera perfectamente sensata, ni siquiera muy impaciente, de una madurez que habrá de producirse, como se produjo en todas las civilizaciones humanas. Es, para usar la imagen ofrecida por un chiste famoso, la voz animosa de quien va a los toros, y no la voz cansada de quien viene de los toros. Es la certeza de que cada libro bien hecho que sale de nuestras manos se hace, en el acto, "un libro útil" -certeza que deben haber perdido, hace mucho tiempo, incontables escritores e investigadores europeos, uncidos, por vigésima vez en medio siglo, a una tarea que ya saben cumplida por otros.*

1948.CAS.AMER.(1989) "Tristán e Isolda en Tierra Firme".

7) [...]. no sólo es obra de cultura, por ser obra de arte, sino que además, es labor de información, aclaración y orientación [...]

1951.NAC.LS."Cerrar un paréntesis".

8) *De todas las formas de la cultura, la que más tardíamente empezó a desarrollarse en nuestra América, fue la cultura musical. Claro está que esa cultura tuvo sus antecedentes en las escuelas del Chaco o de Mina Geraes, y en figuras precursoras, como la del cubano Esteban Salas, maestro de capilla de la catedral de Santiago a mediados del siglo XVIII, cuyos "Villancicos" son maravillas de gracia, de ternura, de buena inspiración. Pero esas escuelas, esas capillas de música, no hay que olvidarlo, estaban integradas por hombres de una sólida formación técnica. Disponían del tipo de instrumentos que integraban, normalmente, los conjuntos europeos de la época, de acuerdo con las formaciones clásicas, reducidas a las cuerdas, con muy pocas maderas y casi ningún metal... De ahí que considero milagroso el proceso de "ponerse al día que se ha operado entre nosotros. Hace apenas veinticinco años que el disco nos ayuda efízcamete. Hace apenas veinte años -en promedio- que*

disponemos de orquestas sinfónicas verdaderas.. Y hay ya, en Caracas, en La Habana, en México donde he podido comprobar esta feliz realidad- una juventud asombrosamente enterada de la música del presente y del pasado. Juventud casi austera, por su amor a las formas más puras, a las obras más severas, a las escuelas más exigentes o avanzadas- por su aversión a lo frívolo y lo fácil. Juventud que da la tónica, actualmente, de lo que habrá de ser la cultura musical americana en un muy próximo futuro.

1952.NAC.LS. "Una conciencia musical".

9) En esto último, parece que Adolfo Salazar soslaya un problema, mucho más importante de lo que pudiera parecer a primera vista, que se sitúa en el origen de los nacionalismos americanos de este siglo. Y es que la famosa "hoja de parra" de los indigenismos, aztequismos, negrismos, etc aunque puede parecer raro, nos venía de Europa. No debe olvidarse que nuestro nacionalismo algo ingenuo se veía precedido y justificado por un nacionalismo europeo alentado por los compositores que creíamos más "modernos". Los latinoamericanos de mi generación pasaron su adolescencia en compañía de Grieg, de Rimsky, de Moussorgsky, de Granados, y de Albéniz. Cuando cumplieron veinte años, descubrieron a Bela Bartok, a Manuel de Fallas, y al Stravinsky nacionalista de "Petrouchka". De 1900 a 1920, la

música europea parecía orientada decididamente hacia un nacionalismo de tipo folklórico, con utilización intensiva de ritmos, de temas, de giros populares... En un concierto parisiense de 1929 oí quejarse al compositor francés Maurice Jaubert de que una obra de Chávez "no le sonara bastante mexicana"... Cuando un compositor nuestro se presentaba en París, se le exigía un minimum de "color local". Así, un cierto nacionalismo del cual nos estamos emancipando actualmente en música, debe mucho a una moda europea que la respaldaba y justificaba. Las parras de que nos habla Adolfo Salazar crecían, sobre todo, en las jardineras de la Salle Gaveau.

1952.NAC.LS."Un artículo sobre el nacionalismo".

10) Dejando de lado el "mambo" que es harina de otro costal, por no presumir de "expresión folklórica" y constituir, en sí, una búsqueda real en cierto dominio paralelo al del jazz, debe reconocerse que Adolfo Salazar tiene toda la razón, cuando alaba el seguro encanto, la "inocencia", de los "sones clásicos" de Cuba, en comparación con lo que suele oírse en el género de la guaracha moderna y del insoportable "lamento afro"... Pero aquellos sones eran traídos a las "fritas" de Mariana o por músicos casi descalzos, que surgían, al atardecer, de los potreros del Cano, de los campos de Arroyo

Arenas, de los manglares de Jaimanitas, con sus instrumentos al hombro. Hoy, la guaracha, la rumba, nacen en el cabaret, con "letras" de doble sentido, y una aterradora pobreza de invención en las palabras y en la música. Por otra parte, quien ha tenido la oportunidad de asistir a las maravillosas fiestas iniciacas de ciertos "cabildos" negros de Cuba, con la pureza melódica de sus invocaciones, con la admirable elocuencia musical de sus responsos corales, no puede reprimir un gesto de disgusto cuando, en un cabaret, alguna desvestida señora, muy reluciente de lentejuelas, abre la boca para gritar: ¡Obatalaaaaa...!

1952.NAC.LS."Abuso de la palabra folklore".

12) Por llevarle a la contraria, le dije que, precisamente , si algo me estaba maravillando en este viaje era el descubrimiento de que aún quedaban inmensos territorios en el mundo cuyos habitantes vivían ajenos a las fiebres del día, y que aquí si bien muchísimos individuos se contentaban con un techo de fibra, una alcarraza, un budarre, una hamaca y una guitarra, pervivía en ellos un cierto animismo, una conciencia de muy viejas tradiciones, un recuerdo vivo de ciertos mitos que eran, en suma, presencia de una cultura más honrada y válida, probablemente, que la que se nos había quedado allá. Para un pueblo era más interesante conservar la memoria de la

Canción de Rolando que tener agua caliente a domicilio.

1953. *Los pasos perdidos*. p.103.

13) ¿Recuerdan ustedes el comienzo de "Boris Godunoff"?...Se escuchan siete notas, sin acompañamiento, cantadas por un instrumento de madera. Siete notas. Pero son siete notas que sólo pudieron haber sido escritas por un ruso. Toda la idiosincrasia musical del ruso, su sensibilidad peculiar, las inflexiones características de sus cantos populares, están representadas en esas siete notas que, al punto, realizan el milagro de hacernos "hallar lo universal en las entrañas de lo local", como quería Don Miguel de Unamuno. Héctor Villa-Lobos renueva constantemente, dentro de lo americano, el logro de las siete notas de Mussorgsky... A Villa-Lobos -como a Mussorgsky- basta con siete notas para saber quién es. Conocedor de todas las fórmulas, de todas las tácticas, de la "modernidad", jamás se ha preocupado por estar con tal movimiento, o por ponerse a tono con tal o cual escuela. Su nacionalismo consiste en ser quien es; en conocer profundamente la música popular de su país, en amarla, acercándose a ella en espíritu, para hablar luego al mundo con el acento que le corresponde... Del mismo modo, en mis investigaciones hechas para escribir "La música en

Cuba", había tenido muchas ocasiones de sorprenderme ante el empaque de ciertos "danzones" cubanos del siglo XIX. Y es que nuestras músicas populares de buena cepa -exceptuándose las puramente indias o negras- llevan la marca de un "modo de hacer", de un modo de pensar musicalmente, propios de una época de formación en que las únicas obras ejecutadas y escuchadas por los músicos, eran debidas a los maestros clásicos. Así, un profundo conocedor de la música popular de su país, Villa-Lobos ha encontrado, tras del acento local, esas remotas presencias de lo clásico -esas posibilidades de tratamiento clásico-, que son comunes a nuestras músicas americanas.

1953.NAC.LS."El concierto de Villa-Lobos".

14) Iniciaba el concierto cubano del Festival de Música Latinoamericana una obra a la que me siento particularmente unido, como amigo del compositor y como autor del texto que inspiró su partitura: "La Rebambaramba" de Amadeo Roldán. Y, a pesar de todas las razones de orden sentimental que me tienen legítimamente encariñado con el primer ballet nacionalista escrito en mi país, confieso que la audición de su música, escrita hace veintiocho años, me fue motivo de una meditación melancólica... ¿ A qué se debe que "La Rebambaramba" me haya parecido ahora una

partitura tan elemental, tan rudimentaria, tan poco novedosa ? ¿ A qué se debe que esa obra de un culto y finísimo músico, primero de su generación que supiera instrumentar, tan revolucionariamente en su época, me sonara ayer como la producción de una suerte de "primitivo" moderno ?... Una "conga", una percusión de maracas, guiro y bongó, se hacen triviales, en la fecha actual, aunque los trabaje un técnico de primera fuerza. Han perdido su vigor elemental, su fuerza primitiva, su energía inicial. Se han vuelto géneros, fórmulas, clicés, por todos conocidos. Y contribuyen con ello, obscuramente, a desvalorizar obras sinfónicas escritas hace veinte años, que se nutrían de sus recursos.

1954.NAC.LS."Al cabo de un cuarto de siglo".

15) *¿Hay que renunciar totalmente a la nota típica, al acento peculiar, a la pintura de realidades que, por existir en nuestro mundo, resultan inseparables de la vida de ciertos núcleos humanos ? En modo alguno. Lo "local" posee virtudes propias. Lo que ocurre es que no se basta a sí mismo. Solo se eleva, se sitúa, se categoriza, en función del Hombre.*

1955. NAC.LS."El hombre y el marco".

16) *Hallar lo universal en las entrañas de lo local, es todo lo contrario de especular sobre el localismo. Es*

erigirlo inmediato en la categoría, de la categoría de los mitos universales. Es hallar en Prometeo, el titán encadenado, el símbolo de la suprema apetencia de todo ser humano... ¿No pecamos, demasiado a menudo, de un excesivo apego al terruño ? ¿ No olvidamos, muy frecuentemente, los eternos valores humanos -las constantes universales del hombre- en favor de tal o cual rasgo debido a la buena observación de algo que sólo a nosotros puede emocionar ?... Habría que hacer, a este respecto, una autocritica severa. Porque lo "circunscrito y limitado" de Unamuno vivía en función de eternidad; el localismo, en función de lo universal. Un pregón callejero puede parecernos muy encantador , muy pintoresco; pero lo que habría que buscar en ese pregón es el lazo que lo une, por encima de los siglos, al pregón de los pregoneros de Aristófanes... Sólo así puede hallarse "lo universal en las entrañas de lo local" -como quería el poeta de "El Cristo de Velázquez".

1955.NAC.LS. " De lo local a la universal."

18) Muy poco se hablaba de folklore, hace cuarenta años, en América Latina. Algo sabían los habitantes de las ciudades de bailes de la gente campesina; de sus tonadas, de sus holgorios, de sus trajes típicos. Pero cuando se inclinaban sobre "lo popular", preferían que "lo popular" les viniera aseado,

perfumado, arreglado y estilizado. Escuchaban los cubanos, con gusto, un zapateo armonizado para el piano por Eduardo Sánchez de Fuentes; pero difícil era que fuesen a escuchar auténticos zapateos en una fiesta guajira... Fue la Revolución Mexicana, con su intensiva valoración de lo nacional, la que abrió los ojos de América Latina ante todo lo que pudiera calificarse de folklore. Con su riqueza en trajes típicos, máscaras, bailes, festejos pagano-religiosos, industrias locales, pinturas populares, instrumentos musicales, superviven indígenas. En México se formó en pocos años, un arte fuertemente caracterizado, que dio sus frutos en el mural, el teatro, el ballet, la composición sinfónica... No viene al caso examinar aquí las cualidades intrínsecas de ese arte ni sus probabilidades de pervivencia. El hecho es que constituyó un ejemplo en un momento determinado. Gracias a él vinieron los artistas de otros países del continente cómo podían captarse ciertas fuerzas latentes en los folklores propios. Así surgió una tendencia "folklorizante" en la pintura y la música de Cuba... Donde empezó a fallar el sistema fue en países del continente, particularmente pobres en acervo folklórico, donde se quiso alimentar corrientes "folklorizantes" de modo enteramente artificial, recurriendo a tradiciones semi-cultas, prácticamente olvidadas por el pueblo desde hace muchísimos años... En su afán de crearse un "nacionalismo" musical, literario,

pictórico, ciertos artistas de hace veinte años llegaron a recurrir a las artimañas más ingenuas, recogiendo coplas en boca de nonagenarios, buscando supervivencias de trajes típicos donde los campesinos usaban ponchos y sombreros fabricados en Inglaterra, tratando de actualizar danzas rústicas o arrabaleras que nadie bailaba desde mediados del siglo pasado... Bien está que donde hay un folklore viviente y activo, ese folklore tenga una influencia en el espíritu creador -la inventiva- del artista culto. Pero, donde ese folklore no existe, o está conservado, a lo sumo, al estado de fósil, el intento de fabricar nacionalismos artificiales es mera pérdida de tiempo... ¡Gran lástima es que, en ciertos países de nuestro continente, muchos artistas bien dotados están entregados a tan estéril empresa desde hace más de treinta años !...

1959.NAC.LS. "De lo auténtico a lo artificial".

19)...la civilización se refiere más bien a un gran conjunto de instituciones, el matiz que diferencia la palabra civilización de cultura, es porque lleva más bien la cultura hacia lo espiritual, hacia lo artístico, hacia lo intelectual, hacia lo gráfico... Nos encontramos, por lo tanto, conque el hombre ya en la etapa más primitiva de su historia, antes de tener historia, antes de llegar a la propia Historia, va

teniendo ya determinadas técnicas de representación plástica. Y eso ¿qué cosa es sino cultura?...

1962.CONF.MAN.Historia de la cultura.Primera charla,p.6-9.

20) *Pero entender, conocer, no es equivalente de dejarse colonizar. Informarse no es sinónimo de someterse. Soy de los que creen que la ausencia de formación filosófica hizo mucho daño a nuestra literatura. La incultura filosófica, literaria, enciclopédica, de casi todos nuestros grandes nativistas es notoria. Muchos de ellos hubieran sido incapaces de dialogar, en plano profesional, con sus colegas de Francia, Inglaterra o España. De aquí que el enfoque asiduo de culturas extranjeras, del presente o del pasado, lejos de significar un subdesarrollo intelectual, sea, por el contrario, una posibilidad de universalización para el escritor latinoamericano. Quienes sean lo bastante fuertes para tocar a las puertas de la gran cultura universal serán capaces de abrir sus batientes y de entrar en la gran casa.*

1964.ENS. Problemática de la actual novela latinoamericana, p.22.

21) *Con las obras de Leo Brouwer y Juan Blanco aportamos a la música contemporánea universal*

nuestro acento, nuestro acento vertido a nuevas técnicas, sin que por ello deje de ser nuestro acento. Podemos decir que en la gran corriente de la historia musical contemporánea, hemos puesto nuestras voces gracias a la obra de estos compositores jóvenes, que no son los únicos entre nosotros, aunque sí los primeros en haberse lanzado al terreno de una fecunda experimentación.

1966. CONF. Nuestro acento a la música contemporánea universal.

22) *Pero ustedes saben que el surrealismo fue una escuela magnífica, un estado de espíritu en cierto modo, más aún que una escuela, y que produjo sus frutos máximos entre los años de la muerte del dadaísmo, hacia el año 1924, y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial... Me hubiera sido fácil en aquel momento ponerme a hacer surrealismo. Y por un extraño fenómeno, hubo en mí un repliegue. Me dije: ¿pero qué cosa voy a añadir yo al surrealismo, si lo mejor del surrealismo está ya hecho? ¿Voy a ser un epígono, voy a ser un seguidor, voy a seguir este movimiento que ya está hecho, que ya está maduro? Y de repente, como una obsesión, entró en mí la idea de América. De una América que no había conocido en mis estudios escolares, sobre la cual había leído muy poco y me daba cuenta de que,*

sin ella, no me realizaría en mí mismo en la obra que aspiraba a hacer.

1975.ENS.*Un camino de medio siglo*,p.97-98.

23) *Yo le diré que no creo en las culturas en círculo cerrado. Y ya que usted me habla de lo europeo, le diré que un grave defecto de la mayoría de los intelectuales europeos está en su eurocentrismo, que es una cosa terrible... Copérnico acaba de madurar su teoría leyendo los viajes de Colón y los viajes de Américo Vespucio. La noción de independencia, de independencia política, no existe antes de las guerras de independencia de América Latina. Cojan la Gran Enciclopedia del siglo XVIII de Diderot y de D'Alembert, hay únicamente el concepto filosófico de independencia.*

1977.CONF. *Conferencia-debate ofrecida en la Universidad de Amberes, Bélgica*,p.167.

24) *Por ello, la aportación del negro al mundo a donde fue llevado, muy a pesar suyo, no consiste en lo que ha dado en llamarse erróneamente "negritud" (¿ por qué no hablar en tal caso, de una "blanquitud" ?), sino en algo mucho más trascendental: una sensibilidad que vino a enriquecer la de los hombres con quienes se le había obligado a convivir, comunicándole una nueva*

energía para manifestarse en dimensión mayor, tanto en lo artístico como en lo histórico, puesto que el criollo de indio y europeo no alcanzó la edad adulta, en América, mientras no contó con la sensibilidad del negro.

1977.CONF."Cómo el negro se volvió criollo ?p.222.

EL ORDEN DE LOS PRODIGIOS SE ALTERA. (Val 2)

Cuando Carpentier asocia el Templo de Mitla en México con las variaciones de Schoenberg o con las treinta y tres variaciones del tema de Diabelli de Beethoven, la cita, a la vez que establece un marco de entendimiento culturológico, donde los diferentes textos representan cada uno, una mediación en el orden de las universales, valoriza con una ágil llamada a los sentidos del lector, la autoestima identitaria que en toda cultura emerge ante el incontrolable montaje racional y espiritual que provoca la memoria. La cabalidad de esta imagen artística reemplaza sus aserciones individuales para convertirse en categoría histórico-universal, creando una relación inédita, imprevisible, asombrosa no sólo de los enunciados, - cuestión que asegura si no una inteligente recepción de la obra de arte, una remisión intertextual que no supone comparación-, sino la yuxtaposición de lo latinoamericano a los órdenes irrevocables del catálogo de la Gran Biblioteca.

En la lógica de este discurso es notorio el criterio ético-diferenciador que fundamenta Carpentier respecto de la cultura latinoamericana, así como la eficacia de su expresión artística, emisora autorizada entre las más influyentes del amplio repertorio que las prácticas culturales exponen en el siglo XX. La

coherencia de estos presupuestos con aquellos que problematizan el discurso de la cultura en la contemporaneidad, tal como el que proponemos a continuación de Ticio Escobar, dan fe de la sintonía que se establece entre este último, con motivos filosóficos en la teoría de lo real maravilloso, cuya ideología estética externalizada artísticamente en la narrativa, desencadena una emoción donde más allá del lector en tanto receptor privilegiado, el hombre/público general encuentra íntimos y latentes sentimientos. Plantea Escobar que:

Las metrópolis tienen todo el derecho a renovar sus cansados stocks imaginarios apropiándose de los símbolos periféricos (como las culturas subalternas tienen el de usufructuar los hegemónicos); pero no pueden incautar historias ni fingir recuerdos ajenos en lo que sería un mecanismo fraudulento, signo otra vez de la rapacidad del desarrollo y del letargo de una imaginación insatisfecha.

La cuestión está en centrar el eje cultural en el propio cuerpo comunitario y mantener el control de los símbolos que en torno a él se generan. A partir de ahí, tanto las minorías productoras de cultura erudita dependiente, como los sectores populares podrán siempre resistir el empuje de formas invasoras seleccionándolas de acuerdo con sus necesidades propias, toda penetración cultural

es sólo hasta la mitad impuesta, el resto es aceptación seducida, estratégica apropiación o resignado consenso. Y entonces ya no será tan importante estar atento a las señales que desde afuera demonicen o bendigan innovaciones, retrocesos, mitos o utopías; lo fundamental será tratar de conquistar, recuperar o conservar la decisión sobre el derrotero propio hecho siempre de avances y repliegues, de atajos y bifurcaciones, de caminos paralelos y cruzados. (155:19)

A propósito de un desplazamiento de sentido o funcional entre disímiles tipos de arte presente en lo real maravilloso, vale acotar cómo la transposición de lenguajes y realizaciones artísticas con determinados valores estéticos entre dos significantes abiertos e independientes, son trasvasados de una a otra unidad de significación, pretendiendo dimensionar la capacidad del receptor en una especie de condensación de posibles variantes expresivas.

No parecía, por lo demás, que el arte de la «variación» pudiese ser llevado a un terreno que no fuese el de la música. Nadie pensó que la pintura, por ejemplo, fuera un campo propicio al ejercicio de la «variación», aunque los sucesivos bocetos y estudios, realizados para la ejecución definitiva de un cuadro, pudiesen ser vistos, en cierto modo, como «variaciones» sobre un tema

determinado. Tuvo que aparecer un gran pintor, en nuestro siglo, para que la «variación» pasara al campo de la plástica. Y ese gran pintor habría de ser Pablo Picasso, español como lo fuera el portentoso ciego Antonio de Cabezón. (56¹⁰)

En el ejemplo anterior, Carpentier refuncionaliza un concepto propio de la producción artística plástica, al transmutar su sentido de funcionalidad estética a otro tipo de arte, la música. En esta síntesis cualitativa de información, descansa un otro uso de la intertextualidad en la narrativa de Carpentier, cuyo proceso creador en *El arpa y la sombra* cuenta con el acucioso estudio del investigador Klaus Müller-Bergh. (212:275-295)

El mismo carácter multintegral del ejercicio profesional en Carpentier, demuestra cómo las premisas de creación yuxtaponen al guionista coreográfico con el poeta, o al hábil conferencista con el narrador, o simplemente al técnico de sonido o compositor con el director artístico. Este índice de asociaciones entre diferentes géneros o manifestaciones artísticas no responden únicamente a las predisposiciones, por supuesto existentes, de la capacidad productiva y el talento artístico, más bien se fundamentan en la convicción del autor mencionada anteriormente, acerca del dominio de otro medio de

¹⁰ NAC.LS. <<Las Meninas de Picasso >> sin fecha

expresión, como vía de desentrañar las complejidades de creación que interfieren el alcance de un objetivo estético.

Son de sumo interés los puntos de vista que sobre este asunto, se desarrollan en el ensayo «Lo barroco y lo real- maravilloso» (1975), donde el método de exposición rompe con la posible linealidad del texto cultura artística, para replantear el carácter, esencialidad e interrelación de la misma en el proceso desencadenante de la recombinación cultural. Esta regencia discursiva en la poética carpenteriana, propone una alternativa de alusión y resolución del fenómeno artístico, donde «el barroco» según Carpentier, asume un papel monológico por sus infinitas y pertinentes formas de significar en particular el tramo latinoamericano. Define el ensayista que se trata de «una manera de ser en el mundo», además de una «constante del espíritu», expresiones propias del mestizaje y de la condición *per se* de su proceso de transculturación.

Es cierto, por otro lado, que todo el discurso de Carpentier respecto del barroco como método expedito de creación, al unísono de constituir la representación ideoestética de lo real maravilloso, responde a la inminente facultad de buscar por parte del teórico y narrador, una «unidad de experiencia vital en un mundo de por sí enormemente diverso», y donde es obligada una constante referencialidad, que a manera de código atraviesa siglos, épocas y civilizaciones. Por

otra parte, puede asímismo excusar la presentación alternativa de una hibridación congénita propia de un cambiante y variado mundo americano. La maduración sobre este tópico en la poética de lo real maravilloso, descansa fundamentalmente en los siguientes axiomas que a manera de órdenes estéticos, describen la dialéctica discursiva del ensayista:

- El barroco, en su acepción más general, es un método artístico de diferentes disciplinas. Es múltiple, diverso y enorme.
- El barroco tiene un enfoque pluridireccional y asociativo.
- El barroco constituye una constante humana.

Lo real maravilloso americano como poética de inclusión y síntesis del saber y práctica cultural de su diversidad civilizatoria, prefiguró con propiedad la distinción de una cultura plural de infinitos lazos comunicantes. Estos son reconocibles en *lo insólito*, indicador de lo diferente, raro y espectacular, en *lo mestizo*, connotativo de lo criollo y subalterno, y por último, en *lo épico*, referente de una transitoriedad histórica, donde prevalecen las voluntades acumulativas del potencial imaginario del hombre, en la mayoría de las ocasiones ocultas. Estos valores aparecen como naturales confluencias de impactos

expresivos y visiones simultáneas alteradas por los prodigios del arte, a su vez escamoteadas en las caras representativas de toda <<la policromía de cuanto nos circunda>>, acerca de lo que Carpentier extiende su alusión:

Pero, volviendo a lo que decíamos, de lo barroco visto como una constante humana y que de ningún modo puede circunscribirse a un movimiento arquitectónico, estético o pictórico nacido en el siglo XVII, nos encontramos que en todos los tiempos el barroco ha florecido, bien esporádicamente, bien como característica de una cultura[...] El academismo es característico de las épocas asentadas, plenas de sí mismas, seguras de sí mismas. El barroco, en cambio, se manifiesta donde hay transformación, mutación, innovación; y no he de recordarles a ustedes, que en vísperas de la Revolución Soviética, quien representa la poesía en Rusia es Vladimir Maiakovski, cuya obra es un monumento de barroquismo, del comienzo al fin, tanto en su teatro como en su poesía. Por lo tanto, el barroquismo siempre está proyectado hacia delante y suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo en la sociedad. Puede ser culminación, como puede ser premonición”.(42:112,116)

En lo barroco, entonces, estamos frente a un espacio de contradicción, de natural asimetría entre su objeto de observación y el sujeto. Es cierto que este ha sido visto como una respuesta del racionalismo a las concepciones establecidas sobre la naturaleza, los órdenes de la creación y la armonía en la práctica social. Desde esta perspectiva es pertinente su encuentro con América, en el afán de esta última por definir su espacio, espiritualidad y poder social, ante modales desconocidos de otra “manera de ser en el mundo”, con lo que también concuerda el martiniqueño Edouard Glissant,¹¹ quien de igual manera fue avizorado por los cronistas.

Dos enfoques reiterados por Carpentier acerca del barroco, rechazan una pobre lectura de su mensaje artístico. La primera es aquella que lo describe como “*forma de expansión*”, la otra lo distingue como “*fuente de innovación*,” principios que más bien aluden a una actitud de creación y no a rasgos de estricto orden estilístico, que junto a los valores estéticos arriba enunciados, esclarecen la relación entre las categorías y el modo textual de lo real maravilloso americano, convergentes con el trazado de sus anticipadas tesis dentro del discurso de la cultura, al cabo focos de

¹¹ Glissant, Edouard: “Breve filosofía del barroco mundial”, en: Revista *El Correo*. Septiembre 1987. Año XL. p 18.

orientación en el territorio de los Estudios Culturales en América Latina. A esto se suma, la oportunidad de constatar en el ensayo carpenteriano, el diseño y enfoques de posteriores vaivenes retóricos que la subversión de la era neobarroca postula para así argumentar su inclusión de lenguajes massmádiáticos y de las nuevas vanguardias.¹²

¹² Véase: (Omar Calabrese: *La era neobarroca*. 138:25)<<Por ejemplo, no es, en esta ocasión, interesante (no que no lo sea en otras) verificar la existencia de redes de relaciones de gusto o mentalidad para objetos *que están construidos de salida como homogéneos a otros*. Se puede establecer la existencia de un gusto cinematográfico o artístico o literario dentro de una historia, de una estética, de una crítica disciplinaria. Pero esto es un poco más obvio que no buscar las conexiones (usualmente escondidas) entre objetos que nacen como diferentes entre ellos y no como ya pertenecientes a una serie cultural. El progreso de las ideas nace casi siempre del descubrimiento de relaciones insospechadas, de uniones inauditas, de redes inimaginarias. Un descubrimiento es, usualmente, descubrimiento de sentido allá donde antes parecía reinar no ya la insensatez, sino la ausencia de sentido. Ciertamente, obrar de esta forma significa correr algunos riesgos. Significa, por ejemplo, hacer decir a las analizadas más de lo que ellas dicen. Pero se trata de un riesgo fascinante y productivo y, sobre todo, no sin fundamento. Cada uno de nosotros, en efecto, dice siempre mucho más de lo que sabe y hasta de lo que imagina saber. La cultura de una sociedad no la conocemos nunca del todo y, a pesar de eso, los objetos culturales que producimos están, a veces, en condición de expresar implícitamente también las posiciones lejanas de las explícitamente manifestadas.>>

Con tal propósito, resulta significativo reconocer en la filiación del discurso categorial de Carpentier, las distintivas variables del parecer de una semántica cultural, sostenedoras de un proyecto estético-comunicativo, que a modo de insólitas pero muy reales *apariencias*, han venido acentuando una esencialidad intercultural mediante las relaciones establecidas por las oposiciones emblemáticas de América/Europa, Historia/Tiempo-Espacio, Heredad/Identidad/Diversidad, Ciencia/Mito/Arte, Erudito/Popular, Tejné/Originalidad, Élite/Subalterno, Literatura/Escritura; pares y tríadas trasuntados entre la teoría y la crítica, así como representados en el plano composicional e ideoestético de la narrativa, y de donde se concluye un único posible modo de figuración, el barroco.

Cuando se trata de investigar acerca de los procesos interculturales estamos de hecho aceptando en el plano de la creación, una asunción de la estética de la diferencia, una aceptación de lo otro en tanto irrupción de elementos extravagantes o desconocidos en el dominio de lo vocado a la norma y a la perfección, estamos frente a una realización barroca. Si este concepto en Europa, entre sus varias interpretaciones, tiende a revelar una actitud de exceso o cansancio para la conciencia simbólica del hombre culto, en América se asume como demostración natural de una identidad contrastiva –criolla-, consciente de una herencia, donde un parte de su sensibilidad está

amenazada a una permanente crisis. En este sentido, Carpentier reclama de lo criollo su espíritu barroco, porque

lo <<decadente>> no es cualidad autorizada de determinada época o creación artística. La impresión de decadencia puede ser aviso de futuras excelencias en la cultura.[...]pero lamento que por lo general en el espíritu de la gente, la idea de barroco sea de recargado y extravagante. Barroco no es de ninguna manera eso. El barroco es lo que los músicos contemporáneos llaman una forma abierta y no una forma cerrada. El barroco es una forma de expansión, es siempre algo magnífico y lejos de significar una decadencia ha marcado una cima en la literatura, en la pintura y en la música.(19)

No escapa al historiador de arte y esteta Carpentier, la causalidad sociológica que implican las categorías definidoras de la novedad en la manifestación histórica de estilos y movimientos artísticos, de muy alta secuencia en la primera jornada crítica del escritor, donde ya se aprecian elementos que posteriormente definirían su poética, y cuyo soporte de veracidad filosófica está basada en la concatenación tendida entre el hecho artístico y la contextualización de la práctica cotidiana del hombre. El barroco en la arquitectura latinoamericana será un buen ejemplo de

verdadera apoteosis en este caso, tanto en su orientación y realización estética como en la irrepetible aprehensión de la fuerza telúrica y nostálgica exhuberancia del mundo americano, donde sobresale la robustez de la huella inscripta por la historia en el proceso creador, y no así su rechazo, índice de sobreestimación en la finesecular era abierta por los movimientos *neo*, y que de cierta manera pudiera paragonarse con la oposición de lo real maravilloso desde su declaración frente al agotamiento y estancamiento surrealista.

Véase en este motivo de autoafirmación cultural la impronta de una alocución donde el afán por precisar el valor cognoscitivo-emocional que reviste cualquier proceso de creación, coincide con la premisa de indagación en la historia, fenómeno en sí mismo de la cultura, que en gran medida ampara esa ampliación de sentido que Carpentier atribuye a lo <<*maravilloso*>> concediéndole un nuevo valor estético. Tal categoría aparte de contar con un preciso núcleo simbólico de referencialidad en un específico contexto sociocultural, justifica el interés del lector/pectador por las obras del pasado, que es reconocer o pensar en ese momento histórico, que al constatarlo lejano, extraño o incomprensible, sólo podemos entenderlo mediante el significado metafórico intuído, elemento clave en la aprehensión de formas arquetípicas comunes a todos los tiempos y lugares.

Gorgona, con su cabellera de culebras, es tan maravillosa como Venus surgiendo de las ondas. Vulcano deformé, es tan maravilloso como Apolo; Prometeo torturado por el buitre, Ícaro estrellándose en el suelo, las Diosas de la Muerte, son tan maravillosos todos como Aquiles triunfante, Hércules vencedor de hidras, o las Diosas del Amor que en todas las religiones y mitologías aparecen apareadas con las Diosas de la Muerte. (42:119)

La crítica entre los años 60-70 ha reparado en una llamada «vanguardia nueva europea» (126:212-230), donde se indican cinco valores estéticos nada desconocidos en la diacronía artística y crítica de la cultura latinoamericana, pero alcanzando un momento de alta reflexión en la teórica de lo real maravilloso americano, para demostrar entonces otras nuevas razones de su anticipación-participativa en los derroteros y alternativas que el discurso sobre el arte y la cultura (re)suscitaba pasados ya los códigos y alientos de la primera vanguardia. Los cinco aspectos en los que se condicionan esta valuación, son reconocibles en las contextualizaciones y órdenes estéticos de la poética carpinteriana.

El primero de ello referido al *valor ecológico*, léase vínculo y percepción dinámica del hombre con su entorno natural, nada nuevo asiste frente a los retos

que la novelística y la misma crítica de Carpentier había denunciado en la superación alcanzada entre naturaleza/ciudad, de especial concentración en la teoría de los contextos y contentiva de la primera compilación ensayística de lo real maravilloso en *Tientos y Diferencias* (1964), aunque es en la precendencia socioartística del escritor donde se elucida con detenimiento y agudeza este particular asunto. En el primero de los artículos que comprende *Visión de América*, se lee:

Todo paisaje de la tierra está hecho a medida de hombre, puesto que el hombre habrá de servir siempre de módulo en todo lo que concierne a la Tierra. Lo que debe saberse es para qué hombres está hecho el paisaje, -para qué ojos, para qué sueños, para qué empeños. «La medida del hombre es también la del ángel», dice San Juan en el Apocalipsis. A Colón quedó estrecho el mar océano, como corto a Cortés el Camino de Tecnochtitlán. (42:189)

El valor del individuo con el grupo resulta el segundo de estos criterios. Basta con retomar las tesis de «La novela latinoamericana en víspera de un nuevo siglo», -etapa última en la ensayística de lo real maravilloso americano- para corroborar la esencialidad de este argumento en relación con lo apuntado por Carpentier, acerca de la necesaria

asunción por parte del hombre del siglo XX de un nuevo espacio que de forma creciente se incorporara a las relaciones socioculturales, así como el lugar que este ocuparía en consideración a la influencia de la ciencia y la alta tecnología. Las restantes tesis de la investigadora polaca, tratan sobre el *valor de la trascendencia, el del desarrollo individual del artista* y el *de la corresponsabilidad y coparticipación en los sucesos que se desarrollan en el mundo*, que guardan estrecha coordinación con ese acuciante examen que sobre la producción cultural, el acontecimiento público y la actividad artística desarrolla el crítico desde un serio compromiso intelectual con la cultura latinoamericana.

Esta determinante práctica de su crítica, de un aporte indiscutible al tronco conceptual de la poética de lo real maravilloso americano, dadas sus variables de razonamientos acerca de muy diversos e insospechados temas, es la que incursiona y pulsa una conciencia colectiva de un espacio/tiempo creador, que encuentra emergentes pretextos en esa concentración de saberes y acontecimientos de las crónicas de *El Nacional* de Caracas, en su ya antológica columna *Letra y Solfa* (1951-1959).

Los intereses de este amplio registro abarcan muy dísimiles áreas, como las que se enuncian relativas a la Ciencia en artículos sobre la aeronáutica, arqueología, cibernetica, cosmonáutica, espeleología, matemáticas y la medicina, siendo los años de 1952 y

1957 los de mayor producción. Salta a la curiosidad que de los sesenta y siete artículos que se computan en este caso, la mayoría están orientados a la cosmonáutica, aeronáutica, arqueología y medicina, sin contar los treinticuatro pertenecientes a temas científicos de carácter general. Las ramas de la pedagogía y la psicología, aparentemente tan distantes de los intereses de la sección del rotativo, cobran su espacio con más de veinte crónicas, al igual que el alpinismo, el submarinismo y el deporte en tanto tema central. Más de cuatrocientos artículos ocupan la atención en el campo de las ciencias sociales y las zonas hoy pertenecientes a la culturología, descollando los tópicos referidos a la historia, la estética, la filosofía y la eticidad, junto a aquellos que tratan del patrimonio, la promoción, las costumbres, el arte culinario, el folklore y los medios de difusión masiva.

Esta polifuncionalidad expresiva afirma su rango de artisticidad en la inestimable prueba que trasunta la relación entre la literatura, la cultura y el tiempo histórico, según Bajtín, factores de viabilidad en aras de la posteridad de la obra artística (119). En el cuerpo teórico-artístico carpenteriano, esta conjugación crítica delinea claramente un *comportamiento de unicidad ético-estética*, posible de comprobar en el desarrollo de toda su producción reflexiva, donde se hace evidente una intención particular acerca del *deber ser* del intelectual, o bien sobre del *hacer artístico*. La siguiente mirada a esta

cronología de su ensayística y a otras escrituras con iguales propósitos de exposición del juicio crítico, revela, cuál ha sido la acentuación sobre una de estas dominantes ética o estética, de ahí que aludimos con una frase resolución, la clave ideotemática integradora de ese conjunto textual en la dialéctica de la Poética. Se entiende tal separación claro está, sólo como recurso metodológico, dada la imposibilidad que en la obra de arte o en su especulación teórica, puedan escindirse las actanciales éticas y estéticas interactuante en el pensamiento creador.

Ensayos con dominante ética (val 4)

La moralidad profesional en búsqueda de una definición espiritual.

1927: «Sobre el meridiano intelectual»

1931: «América ante la joven literatura europea»

1947: «Saint-John Perse, *urbi et orbi*»

La responsabilidad social en función
Del profesionalismo artístico.

1955, 1957 y 1960: «Ser y estar»

1961: «Literatura y conciencia política en América Latina»

1967: «Papel social del novelista»

La formulación del sentido de la vida a partir de la realización del ideal estético.

1975: «Conciencia e identidad de América»

1975: «Un camino de medio siglo»

1977: «Un ascenso de medio siglo»

1977: «Como el negro se volvió criollo» (13)

1978: «Cervantes en el alba de hoy»

Ensayos con dominante estética (val 4)

La apropiación del oficio para la creación de un arte autóctono.

1948: «Visión de América»

1948: «Tristán e Isolda en Tierra Firme»

1949: «Prólogo a *El reino de este mundo*»

El planteamiento cultuológico a partir de la investigación.

1957: «Del folklorismo musical»

1964: «De lo real maravilloso americano»

¹³ Se trata de un artículo publicado por Carpentier en *El Correo* de la UNESCO en agosto-septiembre de 1977, y más tarde compilado en el tomo de *Conferencias* en 1987. Por su valor exegético en relación con el hombre-artista latinoamericano, me parece de importancia para el presente trazado de su pensamiento ideoestético.

1964: *La ciudad de las columnas*
1964: «Problemática de la actual novela latinoamericana»
1973: «El ángel de las maracas» (¹⁴)
1973: *Sobre el surrealismo* (¹⁵)
1973: *Sobre la música*
1973: *Sobre La Habana*
1973: *Sobre su novelística*

La imbricación de dominios artísticos como exigencia estética.

1975: «Lo barroco y lo real maravilloso»
1975: «Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana»
1977: «América Latina en la confluencia de Coordenadas históricas y su repercusión en la música»
1978: «A puertas abiertas»
1979: «La novela latinoamericana en vísperas del nuevo siglo»

¹⁴ Artículo publicado en *El Correo de la UNESCO* en junio de 1973 y más tarde incluido en *Conferencias*, de sumo interés para complementar las ideas que sobre la creación artística ha tratado Carpentier.

¹⁵ Este y los siguientes tres títulos corresponden a los documentales cinematográficos realizados por el ICAIC, y que han sido publicados en el tomo de *Conferencias*, de obligada inclusión en el discurrir ideoestético carpenteriano.

1979: «La cultura de los pueblos que habitan las tierras del mar caribe»

1979: «Nacido de la noche, el día, semejante a muchos días, distinto cada día...»

1979: «Sobre *El arpa y la sombra*» (16)

1980: «Várese en vida»

1980: «Martí y Francia»

Un detenido examen a los textos que recorren esta trayectoria crítica, reconoce la especificidad de una teoría de la cultura desde una axial conciencia profesional e histórica, donde es necesario advertir, al mismo tiempo, su dialéctica discursiva de concreción en una conciencia cívica y artística, que se explicita en los aspectos más definidores de la excelencia y maestría profesional del artista.

Para eso nos hemos preparado, para eso hemos estudiado nuestros clásicos, nuestros autores, nuestra historia, y para expresar nuestro tiempo de América hemos buscado y hallado nuestra madurez. Seremos los clásicos de un enorme

¹⁶ A nuestro juicio, son muy oportunas y conclusivas las ideas expuestas por Carpentier en esta conferencia ofrecida en la Feria del Libro de Francfort, Alemania, acerca del proceso de creación de la novela, como forma de ilustrar el planteamiento que centraliza ya de forma teórica su ensayística en este período. Véase: 149. *Conferencias*, pp.174-178.

mundo barroco que aún nos reserva, y reserva al mundo, las más extraordinarias sorpresas. (42:125-126)

AC Carácter e interrelación de géneros o movimientos artísticos

1) El modernismo en sí no existe, hay solamente en cada momento un caudal de emociones vírgenes que es necesario hacer perceptibles; un fluido únicamente utilizable para el verdadero poeta, y que debe originar un arte de acuerdo con nuestra sensibilidad, es decir: directo, rápido y sintético, cuyo ideal sea concentrar en un solo verso lo que antaño "se diluía en cuatro estrofas" ya que "las buenas lágrimas no son arrancadas por una página triste, sino por el milagro de una palabra bienemplazada".

1925. SOC. "Jean Cocteau y la estética del ambiente".

2) En cambio, en las etapas antianecdóticas del arte, el motivo sólo se considera como objeto estilizable. Se le depura, se aligera sólo se conservan sus elementos directamente explícitos... Puede decirse que son las etapas antianecdóticas del arte las que contribuyen más fuertemente a su evolución. Las épocas anecdóticas se estabilizan y sufren forzosamente una revisión de valores al envejecer el tema. Verlaine utilizando el claro de luna desde su mesa del café Procope, para hacer de la musique

avant tout chose, exalta los prestigios del claro de luna; el romántico en cambio, nos lo hace antipático al utilizarlo como nimbo de sauces planíderos y complemento de sus convencionales castillos derruidos.

1926. SOC. "La estética de Debussy".

3) Algunos afirman hoy que el arte debe ser intelectual y ponderado. Pero no debe olvidarse que hay cosas conmovedoras, muy superiores en poder emotivo a lo que ha convenido en calificarse de bello. Con un rectángulo de cartón, dos trazos de pluma y un pedazo de papel de periódico, Picasso sabe promover fuegos artificiales que no encenderán nunca los Edipos de David. Un hongo que crece sobre una pirámide suele estar más lleno de misterios que la pirámide misma. Por lo intelectual y lo ponderado puede llegarse a Racine, cuyos versos -dechados de estandarización clásica- acaban por tener la impersonal y fría perfección de una navaja Gillete... No; los verdaderos poetas supieron siempre establecer equilibrios inexplicables por los medios tradicionales. Prefirieron siempre los buenos caminos por conocer a los malos conocidos y fueron virtuosos en el arte de mentar la soga en casa del ahorcado... Cuando un novel mercader de cuadros, queriendo hacer el elogio de un lienzo de Picasso, balbuceó tímidamente que "aquello era muy hermoso",

el pintor exclamó: -¿Hermoso? ¿Con el trabajo que me he tomado para que no lo sea? ¿Cómo no comprender, de una vez y para siempre, que las preocupaciones de Picasso son DE OTRO ORDEN?

1931. SOC. "Pablo el grande".

4) Empezó preguntándome Alejo Carpentier, si el agotamiento en ciertas vetas del arte se debe al cansancio intelectual, o si por el contrario es que los medios de expresión no son propicios a un arte determinado. Vuelve a preguntarse si, por ejemplo, Wagner no hubiera tenido en su época determinados instrumentos de viento, ¿habría producido muchas de sus obras? Recuerda el conferenciante, a ese respecto, una conversación que tuvo con Picasso, el cual anda preocupado en el ahondamiento de su arte, y en la que le dije que está tratando de buscar una pintura de profundidad, pero que no encuentra los medios; y recuerda también el caso de un gran compositor moderno que no encontrando la prolongación y el grueso en la nota musical, no puede producir lo que concibe. Carpentier cree haber encontrado un octavo arte, que solamente es conocido en París: se trata del radio al servicio de la poesía. Insiste en lo limitado que resulta el oído o la impresión auditiva en la concepción de imágenes. Cita el fracaso de los diálogos teatrales y su casi insuperable adaptación al radio. Son lentos, y presentan huecos o vacíos que se

llenan generalmente por la impresión visual. Carpentier busca la solución creando un monólogo - no encuentra otra palabra-, en el que, desde luego, entra, a más del speaker, sonidos e instrumentos de las más variadas clases como contribución al entendimiento del tema central, que es un poema o noticia de actualidad. Esa contribución siempre se hace a manera de "telón de fondo". Con eso se crea lo que puede llamarse poema radiofónico. Cita el caso de los versos de Guillén titulados "La balada del gÜije" que le parecen muy apropiados para ese tipo de transmisión. Cita como ejemplo su propio poema para la fiesta del 4 de julio. Después se extiende un poco en la explicación de las dificultades sin cuento con que se tropieza en esos trabajos el propio interesado, que dirige una estación radiofónica en París. Hay ruidos verdaderos que no producen a través del micrófono la repercusión normal que suelen producir a nuestra presencia. Mientras más elemental es el ruido, ese fenómeno es más perceptible. De ahí que haya que sustituirlos con ruidos falsos que producen más acertada impresión que los verdaderos. Así, por ejemplo, rasgado ante el micrófono un papel periódico, los radioescucha, en una escena tan invisible como oportuna, perciben el estremecimiento de las hojas del árbol, que no percibirían si cerca se moviera un árbol verdadero. Carpentier termina su conferencia hablando de las máquinas y de su

contribución a la poesía; ahora por primera vez aquellas han estado al servicio de ésta.

1936. *ULT. "La máquina al servicio de la poesía".*

5) *Epoca fabulosa del vanguardismo, cuando el compositor prefería el pateo a los aplausos, y el pintor aspiraba, como suprema recompensa, a que los visitantes de exposiciones laceraran sus cuadros!... Epoca dinámica, juvenil, alegre, que aparece hoy ante nuestros ojos, vista de lejos, como un romanticismo que hubiera llevado hacia el amor el escándalo la pasión por lo nuevo, lo inédito, la aventura del espíritu, lo que un siglo antes eran afición por las ruinas, necesidad de sufrir, mal del siglo, con la reveladora frase que Chateaubriand estampara alguna vez en sus memorias: "Aquel día... quería estar triste y no lo lograba". Epoca fabulosa, ciertamente. Pero época en que éramos todos de una ignorancia increíble. Teníamos razón en todo lo que afirmábamos -y el tiempo se encargó de reiterar esa verdad-, pero estábamos equivocados en cuanto negábamos. Habíamos abierto los oídos a la música con Debussy y Stravinsky; habíamos abierto los ojos a la pintura, con Picasso y Juan Gris; en cuanto a la poesía, nos alimentábamos de Apollinaire, de Cendars, de Vicente Huidobro. Y por defender esto, renegábamos de cuanto nos sonara a tradición, aunque concediendo una inesperada beligerancia a*

Bach, Góngora y El Greco. Nuestro mayor enemigo era el Romanticismo, porque era lo inmediato, lo que traímos todavía pegado a la espalda, sin observar que nuestra actitud, en todo, era esencialmente romántica, -salvo en lo de la tristeza... Y es que los jóvenes, lo repito tienen siempre razón en lo que afirman; nunca en lo que niegan. Por eso creo útil aconsejar a los que ahora tienen veinte años: "Lean un poco más a Lope de Vega, y un poco menos a Cocteau, un poco más a Goethe, un poco menos a Sartre. Y no se expongan a tener que llamar por teléfono a un amigo querido, a la edad de treinta y cinco años para decirle. -Oye... ¿Sabes que el inglés ese... William Shakespeare...tenía talento ?

1951.NAC.LS."Fiebres de primavera".

6) Así, cuando hablamos hoy de "música moderna" - dando al término de "moderno" un sentido sinónimico de "estética avanzada" - no debemos seguir viendo a Stravinsky como una especie de colmo, de lindero, después del cual toda incursión resulta peligrosa... Si otearamos el panorama de la literatura y la pintura de nuestros días, veríamos que también tenemos una tendencia a detenernos en Joyce, en cuanto a cierto plano literario introspectivo , sin conocer autores como Malcom Lowry, y una pléyade de jóvenes norteamericanos que están escribiendo novelas sorprendentes, en cuanto a novedad de factura y

análisis profundo de la sociedad de su tiempo... De la pintura podríamos decir otro tanto. ¿ Se trata, acaso, de falta de curiosidad ? No, ciertamente. Pero el hombre se apega a lo que descubrió por esfuerzo propio, y una vez conquistadas ciertas posiciones espirituales, se sostiene en ellas. El hecho, en sí, es laudable, porque denota unidad de pensamiento. Pero, a la vez, eso de seguir adelante equivale a la creación de un nuevo academismo. Y el academismo, no lo olvidemos, nunca fue obra de los hombres jóvenes.

1952.NAC.LS."El academismo de lo moderno"

7) *La palabra "decadencia" es usada, desde hace más de un siglo, para calificar las actividades artísticas musicales o literarias, de toda escuela empeñada en la noble y útil tarea de inventar algo nuevo. "Decadentes" fueron los poetas simbolistas franceses y también los modernistas de nuestra América; "decadentes" Wagner y los wagnerianos; "decadentes", Baudelaire, y Maeterlinck y los pintores impresionistas; "decadentes", los cubistas y los surrealistas... Y en cuanto a Debussy... no sólo se le tuvo por "decadente" sino, además por malsano, delincuente, enfermizo.. Hoy, al haber quedado establecida la universal noción de que ninguna música canta con más claridad y ternura que las de Debussy y Ravel, nuestros*

contemporáneos han inventado nuevas decadencias: el atonalismo, por ejemplo, "Decadentes" eran, hasta hace poco, Schoemberg y Alban Berg- como lo fueran antes Milhaud y Honegger.

1953.NAC.LS."Decadencia y decadentes".

8) La verdad es que las "épocas de transición", sólo resultan tales para quienes no saben mirar a su alrededor, con certeza visión de lo presente. Para el hombre capaz de valorar lo que hacen los demás, y de entender en su justo tiempo el alcance de las expresiones nuevas, no existen "épocas de transición", con su consiguiente espera de un mañana más esplendoroso... Lo cual nos lleva a la divertida conclusión de que nada, en fin de cuentas, resulta tan perdurable y sólido como lo "decadente" y "transitorio".

1954.NAC.LS."Decadencia y transición".

9) Los "ismos" tienen, para los jóvenes creadores la ventaja de alentar el espíritu de equipo, de lucha en común, hombro con hombro, orientada hacia un ideal concreto. No por ello habrán de permanecer esclavos de una manera de hacer, de un dogma intelectual o estético. Los que posean un talento real acabarán siempre por tomar rumbos propios, desenvolviéndose

dentro de una trayectoria personal... Porque los que sucumben, triturados por los engranajes defectuosos que siempre perduran en un "ismo", son los mismos que hubieran sucumbido en cualquier otra escuela por falta de suficiente vigor para sobreponerse, en el momento oportuno, a sus inevitables rutinas.

1955.NAC.LS."Los "ismos" artísticos".

10) Dábase el nombre general de "movimiento de vanguardia", hace treinta años, a todas las manifestaciones pictóricas, literarias o musicales, que, apartándose de los senderos comunes, pretendían crear algo nuevo en sus respectivos dominios. Eran "vanguardistas", por mostrarse inquietos y renegar de las normas académicas, hombres de tan distintos temperamentos como Picasso, Stravinsky, Schoenberg, Hindemith, Cocteau, Leger, Zadkine o Rafael Alberti. Existían "revistas de vanguardia"; tratados, como el de Guillermo de Torre acerca de las "Literaturas de Vanguardia", que tanto éxito obtuvo en América; panfletos estéticos del tipo de "El Gallo y el Arlequín" de Cocteau o los primeros "Manifiestos del Surrealismo" de Breton... Pero la verdad es que los movimientos "de vanguardia" no constituían un fenómeno nuevo, si bien el término acuñado para designarlos resultaba un feliz hallazgo publicitario. Porque la "vanguardia" era ya una realidad en los

días de la Batalla de Hernani. Revoltosos en arte eran los románticos, como lo fueron después los naturalistas, los simbolistas, los impresionistas, en espera de los cubistas, futuristas y surrealistas de nuestros días. Bien señalaba Malraux, recientemente, que este hecho de una manifiesta rebeldía contra las formas del arte tradicional era una actitud de orden romántico, sin precedente en las historias de la cultura occidental: "Si Víctor Hugo pudo considerarse todavía como un heredero de Juan Jacobo Rousseau -afirma el autor de "La Condición Humana"- no puede decirse, en cambio, que Baudelaire, haya sido un heredero de Víctor Hugo". A principios del Siglo XIX es cuando comienza a observarse una ruptura entre generación y generación. Los hombres de veinte años se creen obligados a aportar un mensaje distinto del que formularon sus mayores. El iniciado reniega del iniciador; pide campo despejado; relega al desván de los trastos inútiles todo aquello que, en arte, fuese considerado como ejemplar dos décadas antes.

1956.NAC.LS."El presente artístico".

11) Quien evoque el mundo de la literatura y del arte rusos en los primeros veinte años de este siglo, quedará asombrado de su riqueza en ideas nuevas y nuevos planteamientos. Sin tratar de sincronizar la trayectoria de los creadores en función de edad,

hallamos a un Kandinsky en la pintura; Gabo y Pevsner, en la escultura; Leon Bakst, Larionow, Gontcharova, Sudeikin y Remizof, en la decoración teatral. Meyerhold y Tairoff revolucionan los postulados de la "mise en scène"; Stravinsky está en camino de revolucionar los de la rítmica, en tanto que Prokofieff irrumpie en el universo de la música con un ímpetu de joven escita. Se habla ya de "constructivismo", de "rayonismo", para definir tendencias que hoy se designan con otros nombres. Una serie de novelistas, de poetas, actualmente olvidados en favor de quienes aparecieron después, se manifiestan en un vasto movimiento de renovación, cuyas obras habrán de ser exhumadas algún día, para mejor conocimiento de la literatura europea durante la época comprendida entre los años 1909 y 1920, aproximadamente. Habría que recordar que el poeta ruso Constant Balmont, con sus "Visiones Solares", fue uno de los primeros escritores del Viejo Continente en volver los ojos hacia un México que pronto serviría de escenario a famosas novelas de Lawrence, Malcom Lowry, Carlo Cocciaoli y muchos otros. Sería interesante recordar que ciertas comedias de Andreiew anuncian ya, de modo inequívoco, antes de la Revolución, las obras más audaces del teatro actual. Y sería más interesante aún sacar ciertos textos de Vladimiro Mayakowsky del silencio en que yacen, porque tendríamos la inesperada sorpresa de descubrir que encerraban,

en potencia, la personalidad actual de Eugenio Ionesco.

1958.NAC.LS."Una época olvidada"..

13) *En primer lugar, ¿por qué había surgido en el campo del arte y de la literatura esa palabra, ese tema, ese término del vanguardismo ? Porque, en fin, la vanguardia había sido siempre un término de materia militar. En los historiadores griegos y romanos, admirables relatores de batallas, en Salustio, en otros muchos, en Julio César, desde luego, se nos habla de la vanguardia en la guerra de Liguria, se nos habla de batallas en que se mandaban los tanques y los carros de asalto por delante, con la sola diferencia que eran los elefantes, que hacían las veces de tanques y de carros de asalto,mientras los ametralladores eran los arqueros de Las Baleares. Pero se nos había hablado de la vanguardia y fue un término militar, vanguardia, todo el tiempo, hasta la aparición en el campo del pensamiento alemán en un joven filósofo (hablo del joven, no del filósofo maduro) llamado Carlos Marx. Y el mundo vino a saber que un escrito de juventud redactado aproximadamente en 1844, no retengo la fecha exacta, pero, desde luego, anterior al Manifiesto (muy anterior a El capital, por supuesto), en su Crítica a la filosofía del derecho de Hegel, Marx nos habla "del inmenso alcance revolucionario de la*

teoría de vanguardia y de su papel de potente factor en la lucha por un renuevo total de la sociedad". Y añade: "Del mismo modo que la filosofía encuentra en el proletariado su arma material, el proletariado halla en la filosofía su arma espiritual". Para Carlos Marx la teoría revolucionaria es, pues, la teoría de vanguardia. Para nosotros, llevados por un impulso colectivo, por una suerte de inercia ideológica, no lo veíamos de esa manera. La vanguardia era por antonomasia todo lo nuevo, lo renovador, lo estridente, lo irreverente, todo un espíritu que se plasmaría en suma, en la función del Grupo Minorista y de la Revista de Avance; puesto que los cinco fundadores de ésta en 1927, eran todos minoristas.

1977.ENS. "Un ascenso de medio siglo", pp.282-283.

(Se disuelven lentamente las luces interiores de la escena, primero las de contrastes en las carreras, después los ambiente en las barras. Queda encendida la primera barra, se apagan ahora los tonos sepia. Cae el telón de boca. Impresiona la pintura, de momento no reconocible. Se observan siluetas de hombres y varias alusiones a tipos de máquinas industriales donde interfieren o se superponen diferentes clases de flores, y un rostro severo pero muy atractivo de mujer con gruesos y perfectos labios. Fin del primer acto).

PRE-TEXTOS SIMBÓLICOS o Sísifo y las virtudes poderosas (Val 1)

(Se apagan las luces de la primera barra. Sube el telón. Es de noche. El decorado ha cambiado, ahora la especie de río que estaba al fondo a la izquierda, parece un mar bordeando todo el espacio interior del escenario. La vegetación es menos iracunda y las columnas se vuelven disparatadamente más elegantes y firmes, en contraste con las que quedan arriba que son más sobrias. Los largos y alegres collares parecen más joyas. Los demás objetos desaparecieron, sólo queda el cántaro que ahora se asemeja a una especie de xilofono invertido, aunque las teclas serían demasiado estrechas, tal vez son cuerdas. El mismo hombre que comenzó el acto anterior ahora aparece entre la mitad del camino y el final que ya no es la fortaleza, sino unas dos filas paralelas de columnas que continúan para confundirse con las otras que están en el lateral izquierdo. Viste traje azul con corbata roja. Habla de nuevo al público.

«Admiro, en arte, todo aquello que está bien hecho: que responde cabalmente al propósito creador.»

Queda más espacio libre, pero no únicamente para las Palabras, pudiera ser compartido por un estudio de pintor, un *set* para el cine, un grupo de cámara, una barra para técnica clásica o una íntima salita para la fábula. Una voz de soprano canta con verdadera angustia un aria desesperada, de la que apenas se comprende que sólo la muerte puede dar solución a su

amor. Emociona la plenitud briosa de la orquesta. No pasan los cuatro minutos).

Ese deslinde invisible (val 2)

Para Carpentier la conciencia artística se legitima en la medida que acrece y se correlaciona con la conciencia histórica, cuando el sujeto creador en su proceso de aprehensión del mundo, es capaz de valorar e interpretar los desafíos y requerimientos de un tiempo estético, al que acude una activa conciencia cotidiana sin la cual es difícil una adecuada síntesis en la obra de arte.

En la dialéctica del pensamiento teórico carpenteriano se corrobora la especificidad del crítico y ensayista acerca de la conciencia artística, en tanto esta es reveladora de aquellos rasgos que apuntan hacia la esfera moral del artista, muy en especial hacia los componentes de sus aspiraciones e ideales, que la teoría de la cultura categoriza como su potencial axiológico (192:357). La formación de esta conciencia, según su propia palabra, está ubicada en medio de dos generaciones. Una anterior, perteneciente al dualismo

esteticista generador de la literatura modernista, de la que recibió una amplia información sobre acontecimientos y tendencias latinoamericanas y europeas, y la de su generación, situada en los vórtices de un aiento vanguardista, cercano en Cuba al acontecimiento minorista. No obstante, su obra a la par de su reflexión artística alcanzan aún una etapa posterior, donde se explaya la madurez de una experiencia creadora y conciencia intelectual.

En relación con esta última, es de considerar el lugar prominente que en su formación intelectual ocupa el legado de la generación por él llamada modernista, dado en primer orden, por los coincidentes puntos de vistas y orientaciones que sobre la función de la crítica y la práctica artística reconoce el mismo escritor en la vida y obra martiana.

En la investigación anteriormente citada de Susana Rotker, se encuentran algunos interesantes argumentos que caracterizan esta época, bien conocida en la intensa actividad crítica de José Martí, donde bien se pueden cotejar incisivas premisas del juicio crítico carpinteriano. Señala la investigadora en comunión con el punto de vista de Ángel Rama cómo la significación artístico-cultural del modernismo en Hispanoamérica, trata de «un período donde a la obsesión post-independentista y romántica por la originalidad, se suma el deseo de adquirir el derecho a cualquier escenario del universo y a la individualidad, sin por eso dejar de lado los problemas de independencia y representatividad de la región» (230:19) Este punto de vista además de esclarecer los

presupuestos ideoestéticos de Martí, aporta una vertiente otra de significación para esa definitoria impronta ética y cultural de la generación minorista.

El ensayo de la Rotker suma a sus argumentos el de la natural ampliación de géneros literarios y formas de escritura en latinoamérica, caracterizando a la crónica como un ejercicio representativo e integrador de la creación y del proceso de producción material de la cultura artística y literaria, precisa su condición de género mixto que hace converger el discurso literario con el periodismo.

Un tercer y último fundamento arguye el citado estudio, al aludir a esas formas nuevas del arte y la literatura que en el modernismo responden a un ensanchamiento del potencial gnoseológico del creador, correspondiéndose con las naturales regularidades de nuevos medios de producción, donde la acumulación del capital cuenta con determinantes reflejos en el específico apartado de la cultura espiritual, tema este que bien puede ilustrar cómo la erudición, en tanto contraparte de una sensible revolución y especialización tecnológica, concretan firmes principios de la conciencia intelectual en aras de una suficiente profesionalización.

Un acercamiento a las principales consideraciones sobre la conciencia artística en Carpentier, remite a una obligada definición del ideal estético, en este caso claramente expresada por Magaly Espinosa, cuando considera que << [...] en él se sintetizan conciencia artística y conciencia estética, ya que si bien otros elementos y otras propiedades del

proceso artístico están presentes en el decursar de la creación, el ideal la precede y la concluye en su autovaloración (156:62)."

El ideal estético conjetura un determinado sentido de la vida, entendido este como el momento donde el hombre es capaz de conjugar la altura de su conciencia intelectual y nivel cognoscitivo con las perentorias demandas de su actividad práctica, finalmente conclusiva de una ética profesional, orientadora de su credo artístico. Esta interacción entre las predisposiciones teóricas y la sistematicidad de los órdenes artísticos en la creación, ha sido generalmente vista por la crítica como el «sentido cosmopolita y ecuménico de la cultura en Carpentier» (208:499). Una útil coordenada para despejar esta zona de su pensamiento teórico-artístico como expresión modeladora de un ideal estético, conduce a la diáfana alusión del escritor y crítico sobre el acervo martiano, explícito ahora como paradigma de artisticidad:

Ese artista que manejaba una prosa magnífica, ese poeta cuya cultura universal era camino hacia todos los géneros de la creación, sacrificaba la literatura, muchas veces, para ceñir la angustiosa realidad de una América que le tocara interpretar con tanta lucidez que su pensamiento, en cuanto a ellos se refiere, sigue dando respuestas válidas y actuales a todas nuestras interrogaciones. (56¹⁷)
(Subrayado AHM)

¹⁷ NAC.LS: <<Martí y el tiempo>>, 31 de enero de 1953.

Carpentier demuestra en el Martí-artista, junto al cabal dominio de su oficio creador y polifuncionalidad expresiva, los rasgos específicos delineadores de una conciencia artística, cuya una obra dignifica su tiempo y robustece su cultura. En esa afirmación de principios ideoestéticos, se estructuran las tareas fundamentales de la autoafirmación moral del discurso carpenteriano, en plena interpretación de una eticidad que con agudeza ya han tratado los estudios de Cintio Vitier, Mirta Aguirre y Roberto Fernández Retamar.¹⁸

Esta declarada voluntad de Carpentier por dominar un oficio capaz de traducir el objeto artístico principal de su obra –América-, ilustra un perfil trascendente del carácter de la ética artística cubana deudora de la cima y ejemplaridad martiana. Juan Marinello, maestro, compañero y guía del estudio de esta obra en la generación donde lo acompaña Carpentier, habría también de ocuparse del pensamiento estético de José Martí, justo en la decisiva

¹⁸ Véase: Cinto Vitier: «La crítica literaria y estética en el siglo XIX (1971), en: *Crítica Cubana. Temas Martianos*, segunda serie (1982). Roberto Fernández Retamar: «Martí en su tercer mundo», en: *Ensayo de otro mundo* (1967, Introducción a José Martí (1978), «Cuál es la literatura que inicia José Martí», en: *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, núm 4, 1981, «Naturalidad y modernidad en la literatura martiana», en: 2. *Letras Cultura en Cuba* (1989). Mirta Aguirre: «José Martí: *La Edad de Oro*» (1963), en: *Artículos en Cuba Socialista*, «Los principios estéticos e ideológicos de José Martí» (1978), en: *Estudios Literarios*.

confrontación que para los minoristas significaba la realización de una obra artística moderna, pero raigalmente cubana. En ocasión de reseñar la inauguración de una exposición de Picasso en La Habana (1942) -primera en latinoamérica-, que el mismo cuentista de *Viaje a la semilla* (1944) promocionó, Marinello se refirió a la necesidad de «hacer ojos cubanos» (207:133), para concretar <<nuestro cubanísimo recóndito>> y poder alcanzar un público lejano (207:58). Es recurrente esta tesis con aquella que presentara Carpentier en «Sobre el meridiano intelectual de nuestra América» (1927), posteriormente ampliada en «América ante la joven literatura europea» (1931).

Por otra parte, resulta también concomitante con el pensamiento teórico carpenteriano, por su tono exegético y vocación martiana, la aparición en 1957 de *La expresión americana* de José Lezama Lima. En «Sumas críticas del americano», la agudeza del ensayista sobre el ejercicio artístico y la cultura latinoamericana, encara la problemática de la originalidad y la conciencia artística con semejante perspectiva crítica a la expuesta hasta estos momentos por Carpentier. Sin embargo, se hace notorio en el tratamiento discursivo del autor de *Paradiso*, una reminiscencia en la función estético-comunicativa de una latente predisposición lírica, capaz de vislumbrar los sólidos meandros que entroncan la imagen esplendorosa con la metáfora de lo real maravilloso americano en la cultura cubana.

También en esta obra de reflexión Lezama aborda la función del paisaje, como un trazo de la naturaleza que es necesario distinguir en nuestro específico proceso de creación, señalando como idea central al respecto, la concepción de un denominado «espacio gnóstico» (198:291). Véase en la esencia de estas ideas, los valores ya expresados por Carpentier acerca del carácter y trascendencia de la erudición histórico-artística universal, donde además la influencia y orientación estética acerca del valor de la naturaleza y la historia en el proceso de creación, son fundamentos ideoestéticos que planteados por José Martí, se reelaboran por una conciencia intelectual que se propone fijar los márgenes de autenticidad de un imaginario artístico, y por consiguiente, los dominios de causalidad regente de su conciencia creadora. La crítica martiana insistió en este asunto de la originalidad en el artista así como de su conveniencia de innovación, órdenes estos de presunción liminar en la eticidad de la cultura cubana, representados en el manifiesto rechazo de nuestros iluministas al escolasticismo en la enseñanza y a las ambigüedades eclécticas de la obra de arte con pretensiones de criolloz.

Sacar de sí el mensaje natural es la obra del artista, y ver con sus propios ojos, que es fuerza a que aun los hombres de sumo valer suelen llegar tarde en la vida, por lo falso y ajeno de la educación artificial con que los vendan... (209:5:287)

Si bien es cierto que en esta valuación martiana se anteponen algunos de los principales elementos conformadores de la dimensión psicológica que sugieren los rasgos del talento artístico, como son pensamiento abstracto, imaginación y sensibilidad, es oportuno también complementar el otro costado de su funcionalidad estética, con la recia transparencia que sustenta la fuerza de la dimensión sociológica en toda su obra, donde la observación sobre la importancia de que el arte sea admirado y agradecido por el público que le es suyo, cuenta con más de una entusiasta ocasión. << Crear es pelear, crear es vencer. Con sumo talento ha bregado Emilio Agramonte, más alto cada vez, por abrir paso a su genio de criollo en este pueblo que se lo publica y reconoce, aunque no se lo pague aún, ni acaso se lo pague jamás, con el cariño vivo y orgulloso, y el agradecimiento con que se lo pagamos sus paisanos.>> (209:5:311)

La estimación martiana sobre estas dimensiones a las que se adscribe el potencial axiológico carpinteriano en relación con la conciencia artística, es reificada en la diáfana conjugación de sus intereses y pluralidad de creación con la de sus consecuentes principios ideoestéticos, donde se trasluce *un núcleo de razonamientos* que definen en tanto praxis profesional, un orden actancial sobre *la conciencia artística*, enunciador por demás, de las bases de carácter ético que distinguen en su poética una lógica normativa en relación con el proceso creador. Este largo e intenso

proceso de reflexión y discriminación en la práctica artístico-literaria en Carpentier, debieron conducir a una minuciosa indagación en su escritura reflexiva y obra de ficción por más de cincuenta años, que pueden resumirse en las diez tesis siguientes.

1. El artista, desde su particular modo de creación, debe prestar gran importancia al desarrollo de los diferentes tipos de arte que caracterizan su cultura artística.
2. El proceso de creación exige de la individualidad artística una consciente autoestima por parte del creador.
3. El artista verdadero no se ocupa ni entretiene en modas ajenas, al menos que oculte una intención de distanciamiento con el reclamo y dialéctica de su contexto cultural.
4. El acto de creación presupone y exige de una necesaria indagación, y por tanto, del dominio y desciframiento de sus reales motivaciones y posibles variables de expresión.
5. La verdadera trascendencia del artista se ilustra en la representatividad de una obra consciente y estimuladora de su tiempo histórico creador.

6. El respeto a toda obra de arte así como el espíritu de colectivismo entre los artistas son aspectos que magnifican ciertas épocas y grupos de intelectuales.
7. Toda renovación o aparición de una forma de creación es deudora de una praxis ya anunciada por las altas figuras que la preceden, no significando claro está, una falta de audacia ante las naturales complejidades de la creación.
8. El lógico desarrollo en el conjunto de una obra artística no representa ni debe proponerse una negación de su anterior orientación estética.
9. La interrelación consciente entre los creadores acerca de sus obras constituye una variable inestimable de análisis y prospectiva de sus respectivas estéticas.
10. Una extrema disciplina es clave para el éxito en cualquier ejercicio artístico, donde únicamente la sólida preparación técnica a través de una cabalidad interpretativa pueden conducir a la maestría artística.

El virtuoso –de acuerdo con una expresión italiana que data, si no me equivoco, del siglo XVII- es

aquel músico o artista que ha llegado a tener «el completo dominio de una técnica». Lo que significa con otras palabras, que ha pasado a la categoría de maestro en su oficio. Y como maestro, se permite lo que no puede permitirse un aprendiz, en cuanto a la utilización de sus facultades naturales y su poder de ofrecernos, en cualquier momento, una ejecución trascendental. (56¹⁹)

Estos privilegiados temas en su conjunto, reclaman de algunos comentarios más puntuales acerca de la aptitud y consecuente actuación artística, al margen de la presentación más adelante de una selección ilustrativa del repertorio carpenteriano al respecto. Sin embargo, no es posible desestimar en esta ocasión algunas de las especiales motivaciones que en condición de argumentos críticos sustentan estos autorizados juicios. Inicialmente, presta una incisiva atención la crítica carpenteriana al peligro de la sobreactuación como variable psicológica propiciadora en el intérprete de un falso autorreconocimiento, y lo peor a una falsa orientación profesional, limitando así la recepción del contenido estético de su actuación. En este sentido insistió acerca de aquellos artistas que «... se sirven de la música interpretada para el propio lucimiento, en vez de “servirla”...» (56²⁰)

¹⁹ NAC.LS. <<Virtuosismo y rutina>> 5 de octubre de 1952.

²⁰ NAC.LS. <<El concierto de la sinfónica>> 29 de junio 1951

El talento artístico, por otra parte –plantea Carpentier-, debe respetar fielmente un credo estético. Si el plástico revela en síntesis su aprehensión del mundo, y el músico rescata y reconstruye el verdadero espíritu y atmósfera acústica de una época, esto resulta de la interna e imperiosa necesidad del artista de arrebatar una «verdad artística» para demostrar una verdad histórica, alcanzando de este modo «...esa necesaria distancia, ese deslinde invisible, requeridos por ciertas altas categorías del arte...» (56²¹). El irrefutable objetivo de lograr una recia técnica como colofón de una voluntad extrema de afianzamiento profesional, a la vez de desarrollar un alto nivel de concientización sobre la obra de arte, son indicadores estéticos que nos permiten la consecución de una poderosa imagen artística. Para el crítico de *Letra y Solfa*, es en este momento donde encontramos el verdadero dominio artístico en el talento creador, concretamente visionado entre otros en Wilfredo Lam:

[...] quien mucho más tarde se haría un prestigioso intérprete de lo real maravilloso americano [...] partió de una solidísima práctica académica, que le hizo totalmente dueño de las técnicas fundamentales de su arte. (56²²)

Véase en este perfeccionamiento sobre la actuación profesional artística, los básicos supuestos

²¹ NAC.LS. <<El cisne negro>> 10 de agosto de 1951.

²² NAC.LS. << Lamm en Caracas>> 29 de diciembre de 1953.

ideoestéticos que fundamentan una definición de artisticidad en la poética carpenteriana, suficiente en su remisión discursiva a una lógica estructura de las dimensiones que afirman en la teoría de lo real maravilloso, una base ideoestética de consideración en relación con el arte, y que se localizan en *la apropiación de una realidad social* -índice objetivo de esta exegética-, donde *la validez de su imagen significante* –en su carácter de autenticidad-, se realiza a través de *un nivel y coincidencia máxima de comunicación* -principio elocuente de su universalidad-. Esta oportunidad de aproximarnos a la especificidad de la praxis artística desde la abundancia del discernimiento teórico-crítico en Carpentier, trae al análisis el acertado criterio de Stefan Morawski cuando postula que

[...] al discernir las características irreducibles del arte (esto es, del valor artístico), estamos al mismo tiempo describiendo el arte (es decir formulando proposiciones acerca de los valores artísticos y no simples manifestaciones senso-emocionales acerca del arte). (210:24)

AC La conciencia profesional artística

1) Estoy de acuerdo en que ciertas costumbres primitivas, ciertos hábitos populacheros, surgidos en la ciudad o en el campo, resultan un peligro para la civilización de un país, cuando ese país se encuentra todavía viviendo su Medioevo, sin carreteras transitables, sin tranvías y bebiendo de aljibe. Pero cuando se posee una de las más bellas capitales del mundo, cuando se cuenta con ferrocarriles y automóviles en número increíble, cuando se tienen repartos, clubs e hipódromos que causan la admiración de los forasteros, una nación como Cuba debe enorgullecerse de conservar todavía unas pocas notas de color local. La pandereta proverbial hacia gran daño a España en tiempos de Larra, cuando sólo en pandereta se vivía. Hoy, la pandereta es una fuerza que coloca a España, en cuanto a interés, por encima de la mayor parte de las naciones de Europa[...] Cuidemos de nuestra pandereta guajira, arrabalera y afrocubana! ¡Defendámosla contra sus detractores! ¡Amemos el son, el solar bullanguero, el güiro, la décima, la litografía de caja de puros, el toque santo, el pregón pintoresco, la mulata con sus anillas de oro,

la chancleta ligera del rumbero, la bronca barriotera, el boniatillo y la alegría de coco! ¡Bendita sea la estirpe de Papá Montero y María la O!... ¡Cuando se ven las cosas desde el extranjero, se comprende más que nunca el valor de ese tesoro popular!...

1929. CAR. "Las nuevas ofensivas del cubanismo".

2) *Las creaciones de Enríquez constituyen un mundo en sí mismo, como las formas movedizas de Miró, las aves intangibles de Ernst, los caballos volantes de Salvador Dalí. Mundo en que las formas huyen de todo convencionalismo descriptivo, para crear sus propios ritmos; mundo en que las figuras se sustraen a una dictadura de la realidad para someterse a las razones, más elocuentes, de una poesía estrictamente pictórica. Los alardes que, para el artista de ayer, equivalían a un diploma de "buen pintor" o "buen dibujante", se han vuelto, para el creador de hoy, un mero punto de partida que habrá de conducirlo a la antipintura -ya que la pintura actual se ha fijado finalidades diametralmente opuestas a las que solían perseguir los maestros laureados y condecorados de otros tiempos. Cuando Carlos Enríquez nos muestra su serie de dibujos realizados en pueblos españoles o en calles de New York, en que los caracteres del "modelo" han sido llevados al papel con ímpetu goyesco, nos declara que jamás exhibirá los frutos de tales actividades. Para él, semejantes trabajos sólo equivalen a las escalas y arpegios de método elemental que los*

pianistas como gimnasia a sus dedos. El trabajo de creación nada tiene que ver con tales ejercicios de flexibilidad. Son a la verdadera pintura, lo que un estudio de Czerni a un ragtime de Stravinsky. ¿De qué sirven los virtuosismos técnicos, las pruebas de que se tiene "pata" profesional, si la obra realizada se muestra huérfana de toda vida imaginativa, de toda invención poética, de toda revelación ?

1932.SOC."La obra reciente de Carlos Enríquez".

3) Sin una fe profunda en la trascendencia, en la utilidad de lo que se hace, el artista acaba en fabricante de encajes, girándulas y flores artificiales. Es preferible la "ingenuidad" que propicia una batalla de Hernani, que dicta una Leyenda de los Siglos, que inspira un Boris Goudnov, que erige un Bayreuth, a la finísima inteligencia, muy sutil, muy al día, que se contenta con el misterio surrealista de un guante de mujer, encerrado, junto a un ojo de vidrio, en un pomo de mermelada.

1948.CAS.AMER.(1989) "Tristán e Isolda en Tierra Firme".

4) En aquella sala de paredes blancas donde trabaja, frente a la Universidad de La Habana donde tantas inteligencias contribuyó a formar, el investigador ha reunido documentos que son el fruto de medio siglo de búsquedas incansables. Es menester, ahora que ha sido cumplida la fase documental del trabajo, que el

escritor ponga a vivir las fichas, ordene los hechos y testimonios, para que nada de lo acopiado y relacionado, en función de un pensamiento rector, se pierda. Falta todavía la techumbre de un edificio, cuya obra fue iniciada en 1906, con "Los Negros Brujos", y se ha engrandecido todavía, en estos dos años pasados, con dos trabajos monumentales: "La Africanía de la Música Folklórica de Cuba" y "Los Bailes y el Teatro de los Negros en el Folklore de Cuba". Con su labor tenaz nunca apartada de un propósito humanista. Don Fernando Ortiz quiso despejar la totalidad de las incógnitas que pesaban sobre el destino del negro de Cuba, y lo logró plenamente, explicándonos todo lo que estaba por explicarse, tocante a su música, plástica, lenguajes populares, sincretismo, ritos religiosos, bailes, supervivencia de cultos ancentrales -algunos de los cuales hincan remotas raíces en los misterios de la Grecia poseidónica. Obra de indagación, de afirmación, de humanismo americano, la de Don Fernando Ortiz, patriarca de las letras cubanas, rebasa en mucho, el mero terreno de los libros. Gracias a él cayeron muchos prejuicios y conceptos errados, que gravitaban, con cruel peso de injusticias, sobre una realidad honda y hermosa, digna de interés y respeto. Muchos, muchísimos, son los que con Don Fernando aprendieron a trabajar y a comprender donde los reclamaba una labor realmente útil. Al edificio de la obra ejemplar falta todavía el remate, que será construido por un libro sobre los tambores negros y una Organografía monumental. En

esto trabaja ahora, "aprovechando los años que le quedan, este gran Don Fernando" [...]

1951.NAC.LS."Este Gran Don Fernando".

5) Pues bien: a pesar de que todo el mundo está de acuerdo en la plenitud y conservación de los medios de la gran cantante, Kirsten Flagstad acaba de despedirse de la escena, en París, cantando por última vez, hace un poco más de cuatro semanas Tristán e Isolda y el Crepúsculo de los Dioses. Interrogada por los periodistas, respondió con una sinceridad que aún se tiñe de cierta coquetería: -Me estoy poniendo demasiado fea para interpretar el papel de Isolda. Detrás de esta frase, hay otra verdad vislumbrada por más de un crítico: Kirstein Flagstad quiere dejar un recuerdo intacto de su arte; quiere que quien pronuncie su nombre en el futuro, no haya tenido nunca el espectáculo de una decadencia. Y para lograr este noble propósito, renuncia desde ahora a una carrera que aún podía darle muchos aplausos, ilustrando con su gesto ese arte bien difícil que podríamos llamar: el arte de retirarse a tiempo.

1951.NAC.LS."El arte de retirarse a tiempo".

6) En todos los tiempos hubo hombres que, por la singularidad de su carácter, escaparon a la medida del rasero común. Hombres dotados de genio, en muchos casos, y que sólo pudieron realizarse a sí mismos y realizar una obra, siguiendo caminos

secretos o caminos vedados por las normas del apacible vivirburgués, moviéndose dentro de un ámbito particular, regido por personalísimas leyes. Así fueron -por citar ejemplos muy conocidos- Paul Gaugin, Rimbaud, Verlaine, o entre los románticos alemanes, el admirable Von Kleist, prototipo del hombre en perenne fuga ante si mismo. Pertenecieron esos artistas a la categoría de los que suelen ser calificados de "locos" por los trabajadores metódicos y organizados [...] Es decir que las locuras de tales "locos" eran como una especie de ambivalencia, de lastre, que el genio llevaba consigo, y que casi siempre significaba para ellos dolor y miseria. En suma; pagaban horriblemente caro su ineludible condición de raros. Por lo mismo, es difícil reprimir una crispación de disgusto, ante una foto como la de Salvador Dalí que apareció, hace días, en esta misma página. He ahí, pues, al falso loco, al falso raro, con sus bigotes absurdos, sus esperados desplantes, sus "poses" tremadamente eficientes en lo financiero. Porque Salvador Dalí no es de los que sufren a causa de sus locuras. Por el contrario. Le sirven de perenne publicidad. Surten los periódicos de retratos suyos. Alimentan la actualidad con notas pintorescas, que son anuncio, reclamo y pregón. Y cuando su nombre deja de sonar un poco, rompe una vidriera de la Quinta Avenida de un ladrillazo, para recordar su existencia al mundo. Las locuras de Salvador Dalí son un gran negocio; no le acarrean privaciones, ni padecimientos, como a un Van Gogh. Le hacen una "atracción", una rareza, una especie

de tarasca pictórica, cuyo espectáculo se ofrece a los invitados de salones pudientes, como podría ofrecerseles un "Shown" o un número de baile...; Por algo lo designaron los surrealistas, hace tiempo, con el gracioso anagrama de "Avida-Dollars"!...

1952.NAC.LS."Salvador Dalí".

8) Para ser Adán y nombrar las cosas, es menester que las cosas sean contempladas, palpadas, sopesadas; es menester que el hombre a quien toca la egregia misión de nombrar por vez primera, de designar, de definir y situar, renuncie a ciertas técnicas intemporales que le harían más fácil, y acaso más relumbrantes, la realización de la obra de arte. Martí precursor del modernismo americano con los "versos libres", narrador de altos vuelos- como lo demostró espléndidamente en sus impresiones de viaje-, escritor, en fin, para quien las técnicas más difíciles del oficio no tenían secreto, hubiera podido consagrarse a la creación de una obra personal - ¿teatro, novela, poesía, filosofía ? ¿acaso no había abordado todos esos géneros?- situada fuera del tiempo, hecha por el arte y en función del arte. Pero la realidad cubana y, a través de ella, la realidad americana, reclamaban angustiosamente la presencia de su verbo. Y Martí grande ya por tantos motivos, añadió a sus muchas grandezas, la de hacerse una imagen clásica, rectora del verdadero intelectual o artista latinoamericano, urgido siempre de

pronunciarse por lo temporal o lo intemporal, por lo pasajero o lo permanente, por lo actual o lo que pudiera existir sin fechas [...] Pero, por un milagro de su propio genio, Martí, caído en Dos Ríos, habría de erigirse, a la vez, en hombre de su tiempo y de todos los tiempos; indefinidor del presente y anunciador de lo futuro. Porque su obra sigue respondiendo, en este centenario de su nacimiento, a todas las preguntas que sobre América nos hacemos cada día. "Ya usted sabe que servir es mi mejor manera de hablar". Y en este servir hablando, en ese hablar sirviendo, estaba, precisamente, la clave de la eternidad de José Martí.

1953.NAC.LS."Martí y el tiempo".

9) *Aún en los días de mi adolescencia, la mesa del Grupo Minorista habanero reunía, cada sábado, a todos los jóvenes que se consideraban unidos por un ideal común de creación o de entendimiento y estudio de ciertas cuestiones que mucho nos apasionaban -las formas recientes del arte, la música afro-cubana, el nacionalismo literario, etc- dándose nuevos rumbos, con ello, al movimiento cultural de la isla. Y lo que más añoro, cuando recuerdo aquellos tiempos, siendo, como soy, un hombre de muy pocas añoranzas, es la gentileza, la afabilidad con que nos llevábamos, a pesar de las diferencias de temperamentos, caracteres, tendencias o edades. Se daba por sentado que éramos todos, como hubiera dicho Claudel, "animales de una misma lana". El hecho*

de que nos interesáramos por determinadas cosas, bastaba para constituirnos en una suerte de hermandad, donde el respeto mutuo era ley. Podía no gustarnos mucho lo que hacía éste o aquél; siempre estábamos dispuestos a reconocer el mérito de su esfuerzo, la sinceridad de su expresión, la nobleza de sus propósitos. De aquellos años perduran, por ello, amistades tan hondas, tan sólidas, tan entrañables, que ni las tempestades de la época, ni las divergencias estéticas o ideológicas, pudieron destruirlas[...] Como los indios Lacandones del Istmo de Tehuantepec que, cuando alcanzan la cifra de once o doce individuos por tribu, se dividen en dos grupos, estimando que se van haciendo demasiado numerosos, los intelectuales de muchas ciudades de nuestro continente han perdido, totalmente, el espíritu de equipo. Los grupos, las generaciones, que debieran estar unidos por la comunidad de sus anhelos, se diluyen por proceso de "lacondonismo"[..].

1953.NAC.LS. "El espíritu de equipo".

10) Todo escritor empieza por imitar a alguien; el pintor, a un maestro; el compositor, a un grande de la música. De ahí que, aún cuando se tiene el genio de un Rimbaud, una influencia resulta siempre visible en las primeras producciones de quien pinta, compone o escribe. En el poder de liberarse de esa influencia está el secreto de la personalidad. Lo que llamamos un artista mediocre no es siempre un individuo carente de habilidad: entre los mismos fracasados hay

hombres que pintan, escriben o componen, admirablemente bien. Pero sus obras no acaban de liberarse del sello de una influencia ajena, poniendo de manifiesto una personalidad poderosa, original o capaz de aportar un mensaje nuevo, dentro de un sector determinado. Porque no es obra del hombre, digna de suscitar la admiración de los demás, que no entrañe su caudal de innovación. De ahí que cuando oigo decir de un cuentista, por ejemplo, "que sus cuentos no son cuentos", o de un novelista, que "sus novelas no son novelas", el personaje aludido empieza a interesarme[...] Y es que la libertad de expresión es la prerrogativa fundamental que reclama el artista para crear. Puede ser que poco se sirva de ella, sometiéndose, por sí mismo, a determinadas disciplinas. Pero su posibilidad -como posibilidad- le es tan indispensable como las herramientas de su oficio.

1954.NAC.LS. "Influencia y personalidad".

11) Repetidas veces, en lo que va transcurrido del siglo, hemos asistido al intento, hecho por hombres sumamente dotados, de ignorar voluntariamente las reglas de un arte, su evolución, la obra de sus mayores, para encontrar caminos propios fuera de toda expresión tradicional -en suma, sin sufrir influencias de alguna índole[...] El arte sólido, duradero, que modifica la estética de una época al trazar nuevos caminos, se debe siempre a artistas sumamente cultos y enterados. Esta verdad es tan

válida para Beethoven como para Delacroix; para Debussy, como para Proust; para Wagner como para Thomas Mann. Picasso o Manuel de Falla [...] y para ciertos genios, escuchar la "Sinfonía Pastoral" resultó siempre tan útil -o más que contemplar un amanecer".

1955.NAC.LS."El mito de los espontáneos".

12) De verdadero fenómeno sociológico calificaba un ensayista, recientemente, la afición de muchos pintores, músicos, o poetas, a "disfrazarse de artistas", luciendo las ropas, camisas, peinados, más o menos caprichosas o extravagantes que tanto contribuyen a hacer de los barrios de Greenwich, en Nueva York, o de Saint Germain-des-Pres, en París, una atracción para el turista. Porque difícil resultaba entender el mecanismo mental que conduce a asociar ciertas particularidades del traje al hecho de escribir versos o de componer partituras sinfónicas.. Además, el fenómeno relativamente reciente, y si bien tuvo su justificación en los días del Romanticismo, hoy ha dejado de responder a un motivo concreto. Ni Cervantes, Ni Goethe, Ni Velázquez, Ni Mozart, usaron nunca de ropas que revelaran en ellos, por el mero examen exterior, la presencia de una vocación artística. Racine, era elegante, asemejándose en ello a cualquier cortesano de su época... Haydn se vestía de acuerdo con las modas del tiempo. Ninguna rareza indumentaria caracterizó nunca a Juan Sebastian Bach, a Haendel, a Diderot. Claro estaba que en

época de pelucas, finos encajes y casacas de seda, no podía siempre rivalizar el artista con el noble, en cuanto al costo de su traje. Pero se desquitaba de ello, vistiéndose con una dignidad, una sobriedad de gran estilo, que se advierte en los retratos de un Velázquez o de un Boileau[...] Habremos de esperar a los días del Romanticismo para que las melenas encrespadas, las camisas extravagantes, los sombreros raros, las chaquetas fuera de época, hagan su aparición en el mundo del arte. Pero es que el Romanticismo, con sus luchas estéticas, era un movimiento profundamente revolucionario, que pretendía transformar la estética, las técnicas, las nociones, las costumbres. Como tal, era acogido por el público con una hostilidad que halló su más perfecta manifestación en la Batalla de Hernani. Los defensores de la escuela nueva se consideraban a sí mismos como anarquistas del arte y del pensamiento y, como tales, aspiraban a romper con todo lo que pudiera sumirlos en la uniformidad, el anonimato, la mansedumbre de un mundo plegado a todos los conveccionalismos sociales. El chaleco rojo ostentado por Téofilo Gautier en el estreno de "Hernani", era un manifiesto y una bandera. El traje masculino de George Sand, una declaración de principios en cuanto a su propia emancipación del medio circundante. Y es que el artista romántico estaba en constante actitud de combate, empezaba por afirmar esa actitud en una vestimenta hecha para diferenciarlo escandalosamente de la sociedad que le manifestaba una adversión tenaz[...] Pero ya en 1880 los

desmelenamientos, los chalecos encarnados, los chambergos mosqueteriles, dejaban de tener toda razón de ser. Zola se vestía como cualquier profesor de Liceo. Mallarmé se distinguía por la casi austera corrección de sus trajes, en espera de la sobria elegancia de un Paul Valery o un Mauricio Ravel-sin olvidar a los primeros grandes novelistas norteamericanos de este siglo, vestidos a la manera de cualquier oficinista o "bussiness man". Si el escándalo andaba por dentro -en el macizo central de la creación novedosa-, nada, en lo externo estaba destinado a llamar la atención. Se me dirá que, en fecha aún reciente, pudimos asistir al gran carnaval existencialista (¿y qué tenía que ver el existencialismo con ello, Dios mío ?). Pero debe verse en esto una consecuencia de la penuria económica que siguió la pasada guerra. Como las mujeres artistas no podían frecuentar las peluquerías, crearon una estética de las cabelleras taladas a punta de tijera, rompiendo con toda coquetería, con todo adorno, en el atuendo. Con un pantalón viejo y una franela raída se resolvía el problema del vestido -con una excusa filosófica, por añadidura-, mientras un Sartre, a quien se invocaba sin embargo como guía y Mentor, llevaba el sencillo traje de cualquier catedrático del Colegio de Francia. Hoy, el hecho de "disfrazarse de artista", lejos de constituir una necesidad, resulta más bien, para el poeta, para el músico o el pensador, algo que se vincula enojosamente con ideas, usos, principios, de otros tiempos".

1956.NAC.LS."El hábito y el monje".

13) Cuando un pensamiento renovador, anticipado a las inquietudes de la época, se manifestaba en obras que ostentan la marca del genio, solemos identificar de tal modo la innovación manifiesta con la personalidad de quien asumió la responsabilidad de afirmarla, que acaso llegaríamos a creer que, sin la presencia de este o de aquel importante creador, un arte se hubiera orientado por otros caminos [...] A veces la innovación futura asoma, por derecho propio, con muchos años de antelación, en la obra de un maestro. Pocos músicos fueron tan distintos entre sí como Wagner y Stravinsky. Sus maneras de considerar el fenómeno musical, cada cual en su momento, eran diametralmente opuestas. Sin embargo: escúchese ahora el episodio de la aparición de Kundry en el segundo acto de "Parsifal". Toda la atmósfera sonora de "El Pájaro de Fuego" está ya, presente, en la utilización de la orquesta [...] Ningún gran artista resulta negativo para la historia de un arte. Ninguno tuerce caminos ni destruye principios que no estuvieran ya larvados por un uso harto prolongado. Hace lo que siente que debe hacer en un momento determinado y con ello cumple un deber de compromiso hacia sí mismo. Cuando un Darius Milhaud, ferozmente anti-wagneriano, reniega del autor de "Parsifal", olvida que mucho le debe en su uso de los instrumentos de metal. Cuando Debussy se volvía contra el coloso de Bayreuth, no dejaba por ello

de usar del procedimiento del "leit motiv" en Pelleas y Melisenda.

1956.NAC.LS. "Del innovador en arte".

14) Nada es tan sorprendente, en el mundo del arte, como el espectáculo de ciertos artistas que, habiendo promovido una revolucionaria tendencia en determinado sector, parecen olvidarlo cuando su propia evolución los conduce hacia un tipo de realizaciones que no es ya el que perseguían en la juventud. Ya sé que mucho se ha usado, para explicar tal anomalía, del "renovarse o morir", tan explotado por ese escritor, siempre semejante a sí mismo, sin embargo, que fue D'Annunzio. Pero "renovarse" -en caso de que haya, realmente, tal renuevo- no es renegar, ni abjurar, ni cometer apostasía consigo mismo.

1956.NAC.LS. "De lo dicho al hecho".

15) Se decía que "lo nuevo" sólo podía manifestarse por la voz de los jóvenes; la originalidad auténtica, la audacia, el espíritu de renovación, sólo podían ser frutos de juventud. Quien podía contemplar el mundo con ojos juveniles poseía la más envidiable y segura riqueza. Claro está que mucho se pensaba en Rimbaud, en Lautreamont, en Alain Fournier, al conferirse plenos poderes a los jóvenes para renovar las artes y la literatura. Pero se olvidaba, acaso, que si bien la juventud puede manifestarse en valores de

frescor, lozanía, atrevimiento, no siempre se acompaña de la originalidad profunda que algunos adquieren paso a paso, a fuerza de experiencia, después de superar muchos errores iniciales. Es cierto que a la juventud debemos el "milagro Rimbaud". Pero la característica de un milagro está, precisamente, en que constituye un caso insólito que en modo alguno puede tomarse como constante providencia[...] La verdad es que cuando nos admiramos ante los logros de un joven, lo que saludamos en él es una temprana madurez. Lo felicitamos por haber alcanzado la mayoría de edad, más que otros de su generación. Ha pasado de aprendiz a maestro, y ahora tendrá que enfrentarse con problemas que son ya de "gente adulta". De ahí que se observe, en los jóvenes pronto dotados de una personalidad definida, un repentino deseo de establecer vínculos con la tradición, por muy revolucionarios que se manifiesten en la producción personal, invocando maestros del pasado con los cuales se sienten identificados por encima de los siglos transcurridos.. Si un artista no es capaz de proponerse un mundo suyo, personal, me aburre. No me interesan los 'Indeterminados'[...] La verdadera edad del artista es, ciertamente, aquella en que deja de ser "indeterminado". Esto puede ocurrir a Rimbaud en la adolescencia; a Marcel Schwob, en sus mocedades. Pero también puede ocurrirle en un Erik Satie -milagro a la inversa- que, pasados los cincuenta años, resultó el músico más joven de su tiempo.

1956.NAC.LS."Arte y Juventud".

16) *Los hombres de América Latina nunca tuvieron miedo a la poesía. La llevan en la sangre. La expresaron siempre con toda libertad... De ahí que nuestro continente haya producido un número tal de grandes poetas. Grandes poetas que se caracterizaron, casi siempre, por la calidad personal del lirismo, por las licencias tomadas con el idioma. Desde el siglo XIX nos viene una tradición de audacia de indisciplina frente a las academias, que pudo conducir a un Ruben Darío a abrir una etapa nueva en la historia poética de nuestra lengua[...]. ¿Por qué ocurrió, entonces, que en el campo de otras artes, nos topamos tan a menudo con una timidez que nada justifica ?[...] Demasiado se oye decir a nuestros jóvenes músicos, a nuestros jóvenes novelistas: "Somos muy nuevos, todavía[...] Aún no podemos aceptar ciertas realidades técnicas[...] Tenemos que contentarnos, por ahora, con ser los testigos de lo que se hace bajo otros cielos[...] Ya nos llegará nuestra hora"[...] Es cierto que, hace poco todavía, la formación que podía recibir un joven artista nuestro en algunas ciudades de América era muy deficiente. Pero... ¿ no existía antes ese problema ?[...] ¿Y no lo superaron muchos hombres en quienes admiramos hoy, precisamente, el poder de quemar las etapas, de imponerse a la realidad circundante ?[...]*

1956.NAC.LS."Un problema siempre actual.

17) [...] el artista creador debe seguir siempre los mandatos de su propia conciencia sin preocuparse por el "qué dirán" ni tener miedo a la inmediata reacción del público. Ese mismo público se encargará con el tiempo, de reconocer a los elegidos y de premiar el esfuerzo audaz, sincero, difícil, dictado por las exigencias profundas de un arte, en una época determinada.

1957. NAC.LS. "Una sorpresa".

18) Los pintores, los escultores, suelen escribir poco o escribir demasiado. Cuando demasiado escriben es porque, en ellos, el teórico prima sobre el artista, (el caso de Ozenfant, el caso de Gleizes). Cuando poco escriben (o absolutamente nada acerca del arte, como Picasso) es porque el temperamento creador, en constante actividad, busca sus vías más legítimas para expresarse, sin recurrir a otros medios de comunicación. Pero son esos artistas, acaso poco dotados para la expresión verbal, quienes deberían escribir más a menudo porque, cuando lo hacen, suelen exponer ideas esenciales. Desde ese punto de vista, no hay textos más interesantes ni más instructivos que las cartas de Cezanne, de Degas, o las notas de Bourdelle, publicadas después de su muerte.

1957.NAC.LS1. "Un escrito de Andre Masson."

19) Cada vez que tengo oportunidad de escuchar una orquesta sinfónica norteamericana -y otro tanto me ocurre con las orquestas alemanas- no puedo menos que pensar en lo "blandas" que resultan, en comparación, las orquestas sinfónicas de países latinos[...] Lo grave está en que, en las orquestas de países latinos, la "blandura" suele ser el producto de una relativa indisciplina del ejecutante, deformado por malos hábitos de trabajo. Todo está en un problema de tensión -de "voltaje", por así decirlo. Observen a los músicos de la Orquesta Sinfónica de Nueva York durante un concierto. Las miradas sólo se dirigen a dos puntos: la particella y la persona del director. El público ha dejado de existir. Cada cual se halla en estado de extrema tensión -lo cual no significa crispación-, entregado en cuerpo y alma a su tarea. Ejecutantes que han tocado cien veces una partitura, siguen contando los compases de espera, cuando saben sobradamente, sin embargo, dónde les toca entrar. ¿Trabajo inútil? En modo alguno. Esa disciplina ayuda la concentración mental, impidiendo toda dispersión. Se está en lo que se hace y nada más[...] ¿En materia de arte puede considerarse la extremada perfección como un defecto? No lo creo. En este caso, como bien dice el refrán: "Lo mucho no daña".

1958.NAC.LS. "Al margen de un concierto".

20) El artista de otros tiempos iniciaba su carrera sin el menor afán de aparecer como un innovador ante

los ojos de sus contemporáneos. Salido del taller de un maestro, trataba más bien de demostrar que había asimilado perfectamente las enseñanzas de ese maestro, llegando a igualarlo en cuanto al dominio de la técnica. Luego, la personalidad se iba definiendo poco a poco, a través del oficio, llegándose al hallazgo del lenguaje propio[...] Desde mediados del siglo pasado, en cambio, el artista se preocupa desde el comienzo por "romper con el pasado", en la temprana búsqueda de un idioma nuevo. Después de que Wagner hubiera hablado de una "música del porvenir", muchos compositores se vieron obsesionados por la posibilidad de dar el salto adelante que podía situarlos fuera del área de influencia de sus mayores[...] Como bien lo señalaba el crítico Carlos Coldarolli recientemente: "Todo cuanto hace es de un profesionalismo impecable, pero que se repite incesamente. Cuando se está familiarizando con su lenguaje, se puede prever casi siempre lo que vendrá a continuación. Recuerda en cierto sentido a esos compositores del barroco cuyo oficio era tan seguro que casi nunca erraban. Y a veces el arte necesita de un "error" genial[...]

1958.NAC.LS."Los que vuelven al redil".

21) La voluntad de analizar un problema estético a fondo, sin prisa, sin impaciencias por alcanzar la esencia de examinar todas sus raíces, sus motivaciones, sus consecuencias posibles, antes de pasar a la interpretación o ejecución personal, es

característica de los muy grandes artistas. El tiempo gastado en prepararse, en informarse, en meditar, es recuperado de modo instantáneo, fulgurante, en el instante de pasar a la realización de lo que se entiende plenamente, y que por entendido se domina de modo magistral[...] En los días en que Alberto Scheitzer preparaba su doctorado en filosofía y teología en Estramburgo, había llegado a dominar las técnicas del órgano de modo asombroso. Su fama ejecutante pasaba ya las fronteras. Se le invitaba a dar conciertos en todas partes[...] Fue ese el momento en que el futuro médico de Lambarené -quien cumplirá ochenta y cinco años a comienzos del año próximo - pensó que debía renunciar al éxito que tan tempranamente le sonreía, empezando por el principio. Tocaba maravillosamente, quien lo duda. Pero "no conocía" su instrumento. Y para "conocerlo", comenzó por estudiar su factura[...] Los jóvenes intérpretes de hoy, que ya emprenden, a la edad de veinticuatro años, sus "brillantes giras de concierto en dos continentes" deberían meditar más a menudo el ejemplo de conciencia artística ofrecido por la trayectoria ejemplar de Alberto Scheitzer.

s.f.NAC.LS."De la conciencia artística".

22) *Durante la dictadura de la reacción, podría decirse que casi todos los escritores buscaban incansablemente nuevas formas de creación, llegando a veces hasta martirizarse, y hacían infinitos experimentos. Puede decirse que no había un solo*

escritor que no tratase de encontrar algo fuera de lo común. Pero en nuestro país se hizo la Revolución y dilucidamos la incógnita: era la sencillez. En el mejor sentido de la palabra: la sencillez [...] Antes nos quebrábamos la cabeza pensando cómo encontrar medios de expresión e imágenes selectos, rebuscados, sapientísimos para transmitir las sensaciones, los sentimientos, los pensamientos y los colores. Por cierto que yo padecí de la misma enfermedad [...] Malgastamos muchas fuerzas en busca de lo más novedoso, y sólo después de pasar por el crisol revolucionario comprendimos que había que buscar lo sencillo y lo íntegro. Yo, que estaba entre los escritores que tienden a complicarlo todo en sus obras, me sentí feliz de haber descubierto la belleza de lo sencillo: la casa es una casa; el cielo es el cielo, el mar es el mar.

1970.ENT."Platicando con Alejo Carpentier".

23) *En cuanto a mí, a modo de resumen de mis aspiraciones presentes, citaré una frase de Montaigne que siempre me ha impresionado por su sencilla belleza: "No hay mejor destino para el hombre que el de desempeñar cabalmente su oficio de Hombre". Ese oficio de hombre, he tratado de desempeñarlo lo mejor posible. En eso estoy, y en eso seguiré, en el seno de una revolución que me hizo encontrarme a mí mismo en el contexto de un pueblo. Para mí terminaron los tiempos de la soledad. Empezaron los tiempos de la solidaridad.*

1975.ENS."Conciencia e identidad de América".

25) *Estoy de acuerdo con Bergamín, y también con otro amigo mío, el director de orquesta Erich Kleiber, que decía: "Un compositor es, ante todo, un señor que se pone a escribir música todas las mañanas, a las siete".*

1978.ENT."Alejo Carpentier, escritor y ciudadano diputado."

26) *El premio me alegró mucho; esto significa que en España se ha operado una evolución muy favorable en cuanto a las ideas que se tenían acerca de la práctica de la lengua y de la vida en general en las colonias y, sobre todo, en cuanto a una concepción que se tenía del escritor latinoamericano. Como coincidió con la aparición de La consagración de la primavera, este premio corona el esfuerzo creador de un escritor cubano y demuestra que al fin se nos acepta, con nuestros "idiotismos", nuestras voluntarias infracciones de las reglas gramaticales, que son las riquezas que aportamos al patrimonio común de una lengua y, por ende, a la cultura... Toda esta labor y estas preocupaciones son, en realidad, mis libros, y me han hecho falta más de treinta años para tratar de hacer hablar la diferencia. Pero considero que*

antes de *La consagración de la primavera*, ya Los pasos perdidos constituían una visión "latinoamericana", al igual que *El siglo de las luces*; pero la verdadera escritura estaba en formación, atravesada los libros que me llevaron a mi última novela.

1980.ENT."Carpentier: "la vida es la materia misma de la escritura".

De la fe en el girasol (val 2)

Por su ecuménica y objetiva visión del trabajo artístico-cultural, Carpentier describió, innovó y refuncionalizó lenguajes en diferentes dominios artísticos, que no sólo se reconocen por la concordancia profesional del musicólogo y especialista de sonido precursor de importantes técnicas de radiodifusión, con la del guionista para las artes escénicas, o la del avezado crítico de arte con la del publicista y promotor cultural, sino que esta interacción de prácticas disímiles condicionan en el intelectual un exclusivo discurso en relación con el ejercicio artístico.

La misma dialéctica de lo real maravilloso admite en su abarcadora exégesis, además de una valuación estética de la realidad latinoamericana denotativa en la superación cualitativa de su novela, un modo particular de atención sobre el proceso de creación artística, afirmativo del valor cognoscitivo de esta teoría y principio del propio arte. En el prólogo-declaración de *El reino de este mundo*, al establecer un carácter diferenciador entre el surrealismo y lo real maravilloso, Carpentier se vale de la práctica artística con el propósito de intertextualizar diferentes métodos de creación a favor del fin preferencial de la novela latinoamericana.

Desde las artes plásticas, muy en particular desde la pintura, el escritor enjuicia la fuerza de la individualidad creadora en los pares artísticos representados por Wilfredo Lam y Vincent Van-Gogh,

enfatizando de este modo la dicotomía de lo nacional/universal presente en sendas obras, aspecto al que no dejará de acudir una y otra vez cuando cita a Unamuno para afirmar que «pobreza imaginativa es aprenderse códigos de memoria» (39:10). En este primer momento expositivo de su teoría, Carpentier alude también al campo artístico de la danza, pero en este caso la observación cobra un referente más general de carácter culturológico, donde no son la causalidad volitiva o el acto de creación las marcas diferenciadoras del proceder artístico, sino sus sólidas regencias socioculturales.

En los dos casos, la tesis central que se deduce acerca del arte en tanto práctica social, es la que concierne a la determinante fuerza de la originalidad del artista al mismo tiempo que argumenta el carácter irrepetible de la obra de arte, de ahí que sea significativo en estos estimuladores ejemplos de pintores, la atención a la dimensión psicológica del talento artístico, razón que sustenta la orientación ética que caracteriza esta primera dominante actancial de su discurso, anteriormente sintetizado en el tema «una moralidad profesional en búsqueda de una definición espiritual». Acerca de Van-Gogh, «... bastaba con tener fe en el Girasol para fijar su revelación en una tela» (39:12), distinguía el crítico para entonces definir en cuanto al pintor cubano:

Y tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wifredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfrenada Creación de

Formas de nuestra naturaleza –con todas sus metamorfosis y simbiosis-, en cuadros monumentales de una expresión única en la pintura contemporánea. (39:10-11)

En «Problemática de la actual novela latinoamericana», uno de los ensayos de *Tientos y Diferencias* (1964), el planteamiento acerca del arte alcanza otros fines dentro de la estética de lo real maravilloso, que igualmente concordarán con sus variables de orientación ética–estética, centrando el interés desde un ángulo ético en <<la responsabilidad social en función del profesionalismo>>, así como el costado preciso de la suposición creadora abarcará un planteamiento de mayor compromiso privilegiando la indagación sociohistórica y artística. En este ensayo anteriormente citado, se refuta:

No es pintando a un llanero venezolano, a un indio mexicano (cuya vida no se ha compartido en lo cotidiano, además) como debe cumplir el novelista nuestro su tarea, sino mostrándonos lo que de universal, relacionado con el amplio mundo, pueda hallarse en las gentes nuestras – aunque la relación, en ciertos casos, pueda establecerse por las vías del contraste y las diferencias. (Puesto ante un velorio aldeano, lo que habrá de interesar al novelista no son las prácticas exteriores de un velorio aldeano, sino el deber de desentrañar cuál es el concepto que se tiene, ahí, de la muerte.) (42:10)

En relación con el quehacer de la creación en la pintura, analiza en «Ser y estar»(1955-1960): «por qué me molestará tanto el inevitable término de “plástica” cuando pienso en el arte de Cuevas, arte que va mucho más allá de la plástica?» (42:64). Sobre otro no menos problemático aspecto de la creación, en «Del folklorismo musical» valora la prioridad que tienen los elementos de estilo como el ritmo, el tiempo, y la sonoridad en la composición musical, frente a los de la descripción melódica, pues de desconocerse subvierten o subestiman para el creador latinoamericano la fijación de «un acento nacional».

Se constatan en estas recurrencias artísticas, una refuncionalización sintáctica de procederes en la creación como alternativas en el discurso semántico de lo real maravilloso, demostración explícita de su intervención en el plano de la cultura artística, al proponer una genuinidad de expresión genérica de lo latinoamericano, donde la acumulación histórica y la herencia universal esclarecen un comportamiento de híbridez acusatorio de la fidelidad del acto creativo. Es esta una de las razones principales por lo que es difícil encontrar en Carpentier una antipatía genérica en el universo del arte, de probada notoriedad en el desempeño de su profusa crítica y actividad periodística, espacio discursivo en las <<visiones admirables>> donde reposan varias de las fuentes significantes de su poética.

En el volumen y profundidad de esta crítica, connotativa al extremo de una apropiación

ejemplificada de las prácticas artístico-culturales, se centra con especial coherencia en esa etapa que abarca 1948–1961, representada por el compendio de la sección «Letra y Solfa» de *El Nacional* de Caracas, cuya alta frecuencia de intencionalidad artística exige de un detenido análisis de su contenido y función comunicativa. Su resumen temático-cronológico,²³ además de las áreas citadas en el capítulo anterior, abre su diapasón de incumbencias a las zonas privilegiadas de las Artes Escénicas, las Artes Espaciales, la Filología, el Cine, la Música y el Periodismo.

Debe aclararse en primer término, que de los casi dos mil artículos que se registran hasta el momento, a la literatura corresponden más de quinientos –534 exactamente– y a la música 444, donde se demuestra que las dísimiles esferas de actuación en las que incursiona el crítico superan las enunciativas del título de la columna. La pluralidad de estos dominios podría ordenarse en once ramas entre ciencias generales y disciplinas especializadas del arte y la cultura en general. En este último caso sobresalen los temas referidos a la promoción y al patrimonio, y en cuanto a la cultura artística ocupan un lugar preferencial en orden de atención la música, las artes espaciales y las escénicas.

Un dato de interés es el que descubre cómo la mayor parte de esta activa reflexión sobre el arte se desarrolla en el curso de los años 1952 –con 222

²³ Nos referimos al fondo biliográfico existente hasta 1989, fecha de cierre de la investigación que motiva el presente texto.

crónicas-, 1953 –con 226-, 1954 –con 229- y 1957 –con 241-. En este punto, vale la estimación sobre la trascendencia del valor axiológico de los enfoques aquí tratados en relación con el proceso de creación artística y las simultáneas voces que recorren este asunto en la coyuntura de la obra carpinteriana, como es el caso con la publicación de *Los pasos perdidos* (1953), novela de tesis en relación con el proceso de creación artística, la organización del Primer y Segundo Festival de Música Latinoamericana de Caracas (1954), y el ensayo <<Del folklorismo musical>> (1957). Muy sugerente con este propósito es el criterio de Antonio Cornejo Polar.

Para el lector de *Los pasos perdidos* es del todo evidente que la filiación del narrador–protagonista es parte de la antítesis que organiza la composición integral de la novela y que su caracterización como artista otorga verosimilitud a las referencias culturales que invaden masivamente el relato, pero tampoco deja de ser obvio que esa preferencia por las recurrencias artísticas excede largamente los requerimientos de la verosimilitud y de la composición de la novela y remite a una visión del mundo que antecede al texto y lo genera.(142:312) (Subrayado AHM)

Con la lógica excepción de la música y la literatura, los tipos de arte de mayor consideración en <<Letra y Solfa>> son aquellos donde se conjugan diferentes procederes artísticos con una débil tradición

en el público latinoamericano como son la ópera y el cine, representaciones artísticas como la primera que demandan de un conocimiento integral y especializado de las artes, a la par de contar con una recepción más limitada, razones por las que también la tarea de información y valuación del fenómeno estético no se hace esperar. Por otra parte, estas manifestaciones requieren en América Latina de una incuestionable superación económica para su disfrute estético y aún más para su producción, argumentos que no escapan a la estrategia y agudeza del crítico. García Canclini ha delimitado de manera muy clara cómo

[...]el modernismo no es la expresión de la modernización socioeconómica sino el modo en que las élites se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas y tratan de elaborar con ellas un proyecto global [...] La explicación de los desajustes entre modernismo cultural y modernización social, tomando en cuenta sólo la dependencia de los intelectuales hacia las metrópolis, descuida las fuertes preocupaciones de escritores y artistas por los conflictos internos de sus sociedades y por las trabas para comunicarse con sus pueblos (165:71-72).

Pero este asunto sin pretensiones consciente de filiación teórico-investigativas como las que asisten al teórico argentino, queda claramente planteado por Carpentier tanto en el discurso modelador de su teoría

como en la misma labor socio-organizadora de su práctica artística. En uno de sus últimos ensayos donde el discurso de lo real maravilloso alcanza una tangible intervención en el orden de lo que hoy reconocemos como Estudios de la Cultura, se expone:

Ante una tecnología invasora omnipresente, de un acceso cada vez más difícil, por no decir imposible, para el novelista latinoamericano, éste sólo podrá hallar su razón de ser en erigirse en una suerte de Cronista de Indias de su continente, trabajando en función de la historia moderna y pasada de ese continente, mostrando, a la vez, sus relaciones con la historia del mundo todo, cuyas contingencias también le atañen, poco o mucho.[...] En cambio, en nuestra creciente clase media, casi inexistente a mediados del siglo pasado, ha cobrado una importancia capital en nuestras ciudades en permanente expansión. Clase media que va del pequeño empleado al profesional, del bachiller al universitario, a más de un inmenso público femenino que, desde hace unas pocas décadas, ha ido accediendo a todos los sectores de la cultura. [...] Si difícil nos resulta entender la tecnología de nuestra época, fácil nos es, en cambio, desentrañar las causas de una acción colectiva. Y esto nos devuelve a los mecanismos de la Historia, haciendo forzosamente de nosotros, novelistas latinoamericanos de finales del presente siglo, los

Cronistas de Indias de la época contemporánea.(42:165-167)

Ahora bien, este campo de elucidación teórica sobre problemas del arte y la cultura en general, cuyo aporte al decurso de lo real maravilloso es inobjetable, cuenta en la cartografía crítica de «Letra y Solfa», independientemente de su pluridireccional ruta temática y después de analizada la funcionalidad estético–comunicativa de cada uno de estos artículos y crónicas, dos tipos bien diferenciados de ejercicio crítico. Uno, que corresponde a una serie específica de especulaciones sobre el proceso creador en diferentes campos del arte, y otro segundo, que focaliza un modo de información particular sobre distintas prácticas de la cultura artística, de lúcida transposición escritural -sea por el tono y estilo del lenguaje como por su estructura-, pero donde es reconocible concluir un dominante carácter didáctico, como se corrobora a continuación en relación con distintas áreas de la cultura artística, si convenimos agrupar ese amplio repertorio de artículos con un cierto interés metodológico de acuerdo a la historia del arte. Con el propósito de complementar en la medida de lo posible cada una de las producciones simbólicas, se seleccionan e incorporan aquellos temas no presentes en la colección, pero igualmente desarrollados por Carpentier en otros períodos y facetas de creación.

AC Artículos con predominante carácter didáctico.²⁴

- Música: Conceptos, géneros y formas en la historia musical.

I. Nacimiento de la música culta.

I.1. La música monódica: El canto gregoriano > en: Primer curso de Historia de la Música. Conservatorio Nacional Hubert de Blanck (1941).

I.2. La música vocal polifónica. El canto religioso. La música medieval > en: *NAC.LS.* 14 abril/54, 17 junio/54, 24 junio/57.

II. El arte de la fuga > en: *NAC.LS.* 17 abril/52.

III. El Renacimiento y la ópera. > en: Primer curso de Historia de la Música. Conservatorio Nacional Hubert de Blanck (1941).

III.1 La ópera > en: *NAC.LS.* 25 sept/57, 26 sept/57.

²⁴ Se procede a la enunciación del tema según la práctica artística, seguidamente se indica la fuente de la publicación periódica u otra de su procedencia. En el caso de *El Nacional* de Caracas se continuará utilizando *NAC*, al igual que con la colección *Letra y Solfa* (*LS*). Las iniciales *PL* corresponden al “Papel Literario” del mismo rotativo.

III.2 Evolución de la ópera: Monteverdi, Verdi, Puccini. > en: *NAC.PL.* 26 enero/52, *NAC.LS.* 15 feb/55, 25 sept/58.

III.3 Ópera y drama lírico de origen francés. > en: *HER.* 19 y 28 octubre/24.

III.4 El Wagnerianismo. > en: *NAC.LS.* 22 junio/57.

IV. La música del romanticismo. > en: *DIAR..MAR.* 26 junio/27, *CAS.AMER.* No 177 nov-dic/89 (AC 1948).

IV.1 Los “cinco rusos” de la historia de la música. > en: *NAC.LS.* 19/sept/52.

IV.2 Héctor Berlioz: inventor de la orquesta moderna. > en: *NAC.LS.* 27 enero/54.

IV.3 El “nocturno”: composición del romanticismo. > en: *NAC.LS.* sin fecha.

V. La música contemporánea.

V.1 Sobre la estética del atonalismo. Arnold Schoemberg: la estética dodecafónica. > en: *NAC.LS.* 20 junio/51, 30 agosto/53, 22 marzo/53.

V.2 Claude Debussy: impresionismo musical. > en: *NAC.LS.* 18 mayo/52.

V.3 Igor Stravinsky: innovador. > en: *NAC.LS.* 28 junio/52, 4 abril/53.

V.4 Erick Satie: Escuela Francesa de “Los seis”. > en: *NAC.LS.* 8 nov/51.

V.5 La ópera vienesa. > en: *NAC.LS.* 13 enero/54.

V.6 El regreso a la ópera: Alban Berg. En: *NAC.LS.* 2 junio/51, 3 abril/52, 15 agosto/56.

V.7 La ópera verista.. Pizzetti y la ópera. > en: *NAC.LS.* 12 agosto/55.

V.8 Paul Hindemith y Bela Bartok: dos tendencias capitales.> en: *NAC.LS.* 7 junio/51, 19 septiembre/51.

V.9 Honnegger: un nuevo oratorio. > en: *NAC.LS.* 19 mayo/53.

VI.

Géneros y formas de una nueva estética.

VI.1 El jazz: fenómeno contemporáneo. > en: *NAC.LS.* 24 agosto/56, 28 marzo/54.

VI.2 La ópera negra de Gershwin. > en: *NAC.LS.* 21 septiembre/55.

VI.3 El couplet. > en: *NAC.LS.* 31 mayo/52.

VI.4 El vaudeville. El music-hall > en: *HER.* 8 octubre/24, *CAR.* 16 jul/33.

VI.5 La Steel Band. > en: *NAC.LS.* 16 septiembre/58.

VI.6 Música concreta. > en: *ENS.* “Un ascenso de medio siglo” (1977, p. 280)

VI.7 Música electrónica. > en: *NAC.LS.* 16 febrero/57.

- Artes Plásticas: Estética, conceptos e historia del arte.

I. Estética de la plástica contemporánea.

- I.1 El llamado arte intelectual. > en: *NAC.LS.* 16 junio/57.
- I.2 El abstracionismo: Origen contradictorio. > en: *NAC.LS.* 21 mayo/54, 15 agosto/52.
- I.3 El cubismo: Nueva sintaxis de las formas. > en: *NAC.LS.* 11 abril/53, 24 septiembre/53.
- I.4 El surrealismo: Balance de un movimiento. > en: *ENT.* (1974, p.328) *CONF* (1973, p.9-31), *NAC.LS.* 12 enero/52.
- I.5 La variación: Un aporte de Picasso. > en: *NAC.LS* (“*Las meninas de Picasso*”) sin Fecha.
- I.6 La pintura histórica: Género del pasado. > *NAC.LS.* 8 abril/58.
- I.7 La escultura moderna y su precursor. > en: *NAC.LS.* 20 agosto/55.
- I.8 La ilustración gráfica es una transposición. > en: *ENS.* (1960, p.154)
- I.9 La fotografía es la crisis del retrato. > en: *NAC.LS.* 11 mayo/54.
- I.10 El decorativismo. La decoración tridimensional. > *SOC.* (“La evolución estética de los ballets rusos” 4 abril/29), *ENS.* (“Un ascenso de medio siglo”, 1977, p.280)

- Arte Teatral: Estética, conceptos e historia del teatro.

I. Estructuras dramáticas.

- I.1 Teatro del absurdo. > en: *NAC.LS.* 14 julio/56.
- I.2 Teatro Circular. > *NAC.LS.* 6 diciembre/53.
- I.3 Teatro de la Crueldad. > en: *NAC.LS.* 28 de marzo/58.
- I.4 Teatro épico y Piscator. > *NAC.LS.* 5 agosto/52.
- I.5 Teatro Kabuki. > *NAC.LS.* 22 febrero/56.
- I.6 Teatro Pirandello.Teatro sintético. > en: *HER.* (“Hacia un teatro sintético cubano”.1924)
- I.7 Teatro de Títeres. > en: *NAC.LS.* (“El pozo de la vieja”, sin fecha)
- I.8 El Circo. > en: *CAR.* (“El circo y sus clásicos”, 1929).

II. Estética de la recepción. Puestas en escena.

- II.1 Evolución del mecanismo dramático. > en: *NAC.LS.* 14 enero/55.
- II.2 Actuación brechtiana. > en: *NAC.LS.* 17 agosto/56-
- II.3 Chejov y el personaje típico. > en: *NAC.LS.* 12 noviembre/54.
- II.4 El misterio de la risa.. > en: *NAC.LS.* 24 agosto/54.
- II.5 Vigencia de la farsa.> en: *NAC.LS.* 3 julio/52.
- II.6 El arte de la pantomima.>en:*NAC.LS.* 2 junio/56.

Las Visiones Admirables.

Una aproximación a la genealogía de los artículos de <<Letra y Solfá>>, exponentes de una amplia reflexión acerca de la práctica artística en tanto creación, presuponen la especial consideración a sus antecedentes crítico, reveladores de la activa y polifuncional actividad del joven periodista, de sus documentados conocimientos sobre el quehacer artístico, y del aval de su innata y sólida cultura. En fecha tan temprana como la década del 20, la intelectualidad cubana reconocía en el novel crítico una orientación *sui generis* en sus conferencias y reseñas periodística, donde ya afloraba una distinción del juicio o el comentario de Carpentier sobre el acontecimiento artístico o literario. Francisco Ichaso se expresaba de la siguiente forma en el controvertido *Diario de la Marina*.

Sin embargo este adolescente Carpentier, este “muchacho” –como decimos en confianza los criollos- ha entrado ya en la mayoría de edad intelectual. Oidle hablar, vedlo escribir y os percataréis de su claro talento, de su sentido artístico, de su amor a la belleza, de su afición al estudio, de su saber amable y depurado. Carpentier os dirá cosas de la última escuela pictórica, del más reciente alarde “ultrafuturista” hecho en ese París demoníaco y multiavizor y en que sus comentarios sorprenderéis la condición

vigilante de su intelecto, que, sin cesar, atalaya al horizonte, ávido de nuevas luces, de nuevos sonidos, de nuevas imágenes. *Porque Carpentier es un espíritu modernísimo con todas las curiosidades, todas las vacilaciones y todas las inquietudes del siglo[...]* (Subrayado AHM) (72)

No sería en este caso extenso, dado el propósito de reconocer una específica conducta intelectual de amplios márgenes culturales en el recién iniciado crítico Carpentier, insistir en la valoración que sobre él hicieran otros connotados hombres de letras, razón por la que traemos la apreciación del profesor y ensayista Jorge Mañach, quien al mismo tiempo de franquear su acceso al periódico *El País*, parece confirmar su elección.

La conferencia de Alejo Carpentier fue una explicación tan aguda porque, sin proponérselo enfáticamente, destacó esa verdad fundamental. Dijo sobre Claudio Debussy –el glorioso isurrecto musical de nuestro tiempo- cosas que igualmente hubieran podido ser dichas del poeta Verlaine o del pintor Monet.

Hizo, por ejemplo, afirmaciones generales tan certeras y tan comprensivas como esta: “Todo gran artista es siempre un gran estilizador”, esto es: un reductor al mínimo expresivo”. Y cuando nos comentaba las composiciones más sútiles de Debussy- “El mediodía de un fauno” o “Pasos en la nieve” –se servía de referencias visuales igual

que si se tratase de describir cuadros o paisajes. Las ilustraciones –ejecutadas al piano por un joven compositor cuyo nombre siento no recordar –certificaban luego deliciosamente la verdad de aquellas apreciaciones del conferencista.

Tratemos de deducir de esta general impresión cuáles fueron los incrementos de saber y de placer que esa conferencia nos dejó. En primer lugar, sacamos en limpio, demostrada, evidenciada, esa idea de la hermandad estética entre las artes. Parece una idea muy obvia o muy vaga o muy inútil y, sin embargo, nada tan difícil de comprender claramente, ni tan fecundo para la apreciación artística una vez que se ha comprendido. El conocimiento del mundo y, por ende, el dominio perfecto de la experiencia, se reduce a la adquisición de estas ideas generales, a la percepción clara de este parentesco entre las cosas. Al explicarnos ayer a Debussy, Carpentier nos explicó, incidentalmente, el actual salón de Bellas Artes, los “Versos sencillos” de Martí y los crespúsculos del Malecón. Una hora de claridad nos dió un año de experiencia.(90)

En el enjundioso ensayo de Ana Cairo <<La década genésica del intelectual Carpentier (1923-1933)>>, la investigadora fundamenta la filiación Mañach/Carpentier, proponiendo acertadamente cómo en el artículo de este último, <<Leyendo las *Glosas* de Mañach>> se puede hallar <<[...] una poética del periodismo carpenteriano y se manifiestan principios

de su método como crítico literario.>> (135:15), que seguidamente concluye con seis premisas esclarecedoras sobre el principio rector del artículo, “una manifestación cultural y con valor estético” (135:16). Justamente, este es un punto cierto de partida en el transcurso de la reflexión teórica carpenteriana, absolutamente comprobado en los cauces de una retórica que hasta ese momento se concentraba en la difícil problemática de la apropiación de oficio y de la eficacia de la recepción –vista entonces como relación arte/público-, aspectos de intervención directa en el proceso de la creación del artista.

Sin embargo, el discurso de la poética carpenteriana prosigue afanosamente este asunto en décadas posteriores, tomando cada vez mayor consideración aquellas disquisiciones que se sustentan o complementan en la práctica artística, como precisamente nos evidencian los miles de artículos de <<Letra y Solfa>>, así como la palabra mayor de su novelística y ensayo. Se deduce entonces que sea necesario adicionar a la enunciación realizada por Cairo Ballester, las cuatro premisas correspondiente a la intensa etapa de creación que le sigue, cerrando de esta manera una unidad de principios en relación con la crítica artístico-literaria, que precisamos de inmediato.

1. La justeza en la crítica radica en la revelación de los valores positivos o negativos de la obra de arte, junto a las condicionantes sociales del desarrollo artístico.

Quizás uno de los temas de mayor frecuencia en el discernimiento sobre el proceso de creación por parte del crítico, sea el referido a la autoexigencia del artista en relación con el valor de recepción de la obra de arte, donde pueden encontrarse juicios como estos.

Porque el público –obsérvese bien- es infiel a quien le hace concesiones, en tanto que acaba siempre por respetar, de modo perdurable, a quien ha permanecido orgullosamente distante, realizando su obra contra viento y marea. El público abandona a un Massenet, a un Beltrán Massés. Pero acaba por fijar sus afectos en un Picasso, en un Stravinsky, hombres que jamás trataron de halagarlo.(56²⁵) La voluntad de analizar un problema estético a fondo, sin prisa, sin impaciencias por alcanzar la esencia de examinar todas sus raíces, sus motivaciones, sus consecuencias posibles, antes de pasar a la interpretación o ejecución personal, es característica de los muy grandes artistas. El tiempo gastado en prepararse, en informarse, en meditar, es recuperado de modo instantáneo, fulgurante, en el instante de pasar a la realización de lo que se entiende plenamente, y que por entendido se domina de modo magistral. (56²⁶)

²⁵ NC.LS. <<Artistas de salón>> 6 de enero, 1957

²⁶ NC.LS. <<De la conciencia artística>> sin fecha.

2. El natural subjetivismo en la crítica, debe ser suficientemente objetivo en la búsqueda de la utilidad o no, del orden estético propio de la obra de arte.

Carpentier estima sobremanera la tan necesaria relación emocional entre la obra artística y el público, a lo que no escapa incluso el enfasis contemporáneo de elementos de innovación o desarrollo técnico que restan y llevan a un segundo plano la emoción artística. A propósito de un concierto que marcó época en Caracas, refiere el crítico: « La buena emoción no es suscitada por una página triste, sino por el milagro de una palabra colocada en su justo lugar» (56²⁷)

3. La autocritica artística no reúne las exigencias de rigor necesarias que supone el proceso de creación, le falta aún perspectiva y una cosmovisión estética más general.
4. El espíritu colectivista de equipo en la creación artística es una forma elemental y necesaria de autocritica constructiva.

Una acuciosa lectura a estas máximas que regulan el pensamiento crítico en la plataforma teórica carpenteriana, sistematizadas a través de una plural conciencia práctica y escritural sobre la creación

²⁷ NC.LS. <<El recital de Ferber>> 1 de julio, 1952

artística y literaria, definen las funciones de valuación estética de su discurso, donde se hace convincente la presencia de los cuatro requerimientos apuntados por Stefan Morawski (100:80) en relación con el jucio sobre el fenónemo artístico, cuya enunciación abreviamos en: la caracterización de la experiencia estética, de su objeto de análisis, del escenario socioartístico determinado históricamente, y de las posibles interrelaciones entre el sujeto y el objeto estético. Valores todos presente, como bien se observa a continuación, en la permanente anticipación crítica de Alejo Carpentier.

AC Razonamientos sobre la crítica artística

1) Lo que mucha gente no entiende es que la opinión de un artista, acerca de la propia obra, carece de toda importancia ya que la obra, la creación, lleva en sí misma, su razón de existir y perdurar[...] Nadie puede encender la leña para el propio auto de fe. Y en cuanto a la "autocrítica", es el artista precisamente, el menos calificado para hacerla.

1952.NAC.LS."Dicen que Picasso dijo..."

2) Es evidente que la crítica adversa a un artista se traduce en una merma de ingresos en taquilla. Pero no por ello debe el crítico hacerse el cómplice de lo que carece de calidad o de seriedad. En la mayoría de los casos -lo reconozco sin reservas- el empresario es la primera víctima de la menguada conciencia artística de un intérprete famoso, de la decadencia evidente de aquel otro, dotado antaño de prodigiosas facultades o de la mediocridad de un director "fabricado" con ardides de buena publicidad. Pero el crítico no puede callar lo que es evidente, a menos de traicionar su conciencia. Y, por lo tanto, en vez de enojarse, el empresario, el director de la sociedad de conciertos, debería, en tales casos, adoptar una actitud estoica, sonriente, ante el chaparrón. Lo ocurrido forma parte de los gajes del oficio. Otro día,

habrá, en que los críticos serán sus mejores aliados. Váyase lo uno por lo otro. Y ejerza cada cual su oficio con la mayor conciencia posible. Por lo demás –como decía no recuerdo qué pintor famoso- "el que expone, se expone".

1953.NAC.LS."Los infortunios de la crítica".

3) Ya se sabe que toda crítica tiende a ser más o menos subjetiva, ya que se basa, fundamentalmente, en una opinión personal. Nadie se presta de buenas ganas a alabar lo que detesta, lo que choca con su sensibilidad, lo que le parece sencillamente desagradable. Pero debe recordarse también que al subjetivismo crítico debemos algunas de las más grandes injusticias cometidas, desde hace siglos, con muchas obras de arte que se revelaron, en el correr del tiempo, como creaciones capitales. No hay por qué citar los ejemplos de juicios erróneos, acerca de la "Novena Sinfonía", de la obra de Wagner, de Debussy y Stravinsky, que se constituyeron en triste antología... Pero ¿y si se admite, por otra parte, que el objetivismo del crítico sólo puede ser muy relativo? Para hacer menos relativo ese objetivismo, está el razonamiento. Por muy poco que una obra nueva guste a un crítico, si se trata de un crítico dotado de los necesarios conocimientos técnicos, no puede dejar de advertir que la obra opuesta a su sensibilidad está bien construida, responde a las exigencias formales de la composición y tiene una importancia determinada dentro del desarrollo de una escuela, un

movimiento, o una estética... Hay, por lo demás, un método de pies en tierra -de Perogrullo, diría yo-, que permite orientar certeramente el criterio cuando se cumple con menesteres de crítico. Consiste simplemente en preguntarse si algo distinto sucedería en el mundo de la música, en caso de que la obra escuchada no hubiese sido compuesta. ¿Podría usted prescindir de Bach y de Mozart ? No, ciertamente...Luego, fueron compositores esenciales, y, por lo tanto, indispensables. ¿Podría usted prescindir de Wagner, de Debussy, de Stravinsky ? No. Porque si estos músicos no hubieran nacido, la música actual sería distinta de lo que es. En cambio: ¿podría usted prescindir de Spohr, de Saint-Saens, de Caplet ? ¿y también de los "modernistas de los años 20: Leo Ornstein, Selim Palmgren, Roland Manuel, Alois Haba ? Sí. Luego sus obras no presentaban una utilidad de orden estético, en nuestra época. El sistema es tan válido en el presente como en el pasado; puede aplicarse a autores o a obras aisladas. Y nos da, siempre, en todo caso, una plataforma de objetividad, donde situar nuestro gusto particular, evitándose que éste se haga demasiado polémico. Me parece esta la mas justa posición del crítico musical ante la obra ejecutada.

1954.NAC.LS."Polémica y crítica".

4) Cuando veo a un artista joven preocupado -desalentado, torturado- porque X. o Z. acaba de escribir una dura crítica acerca de alguna de sus

producciones recientes, tengo ganas de recordarle las pruebas padecidas por algunos de los más grandes artistas de nuestro tiempo en los inicios de su carrera. ¡Valiente consuelo! -me dirán algunos. "Tales amarguras las conocieron siempre los creadores en sus comienzos"... No tanto. La trayectoria de un artista del pasado estaba sometida a otras leyes. Se comenzaba por ser aprendiz- lo que equivale a decir: imitador de algún gran modelo... Fue nuestra época la que creó el culto a las audacias juveniles, invitando al artista a atreverse desde el primer momento; a tratar de hallar un acento propio desde las primeras obras.

1956.NAC.LS."Los jóvenes y la crítica".

5) Hace seis o siete años, pregonaron algunos el advenimiento de lo que llamaban "la nueva crítica". Aplicada a la literatura, las artes, la música, esa "nueva crítica" pretendía hacer tabla rasa con la forma, el estilo, la búsqueda de expresiones y valores nuevos, atendiendo tan sólo al "contenido" que -¡claro está!- debía responder a determinadas normas ideológicas. En música, debía prevalecer "lo popular", o al menos, la transposición sonora de determinados ideales colectivos. En pintura, debía velarse por "el realismo" (¿dónde empieza y dónde acaba ?, la exactitud en la representación de hechos exaltantes. La literatura debía orientarse hacia "lo social" o lo inmediatamente histórico, prefiriéndose los temas relacionados con las luchas

justicieras del hombre, para llegarse siempre a alguna conclusión admonitoria, o, al menos, al ejemplo de un comportamiento correcto del ser humano en determinada circunstancia de su acontecer. En cuanto al cine, se le aplicaban las mismas normas que a la literatura[...] Pero les ocurrió un fenómeno curioso: al cabo de un cierto tiempo "la nueva crítica" se fue transformando en un lujo superfluo. Como el valor de las obras era determinado en función de principios pre-establecidos, como el libro, la partitura, el cuadro, habían de resultar "buenos" o "malos", recomendables o perfectamente repudiables, según se adaptaran en mayor o menor grado a las reglas de una preceptiva invariable, aconteció que "la nueva crítica" perdió todo interés para los lectores -¡y son los más!- que no podían acabar de desprenderse de los enfoques de la crítica tradicional[...] Conociéndose la posición de ciertos escritores, sabíamos que cualquiera de sus libros, aún inéditos, estaban destinado al elogio, en tanto que toda filiación joyciana sería dada por detestable[...] La crisis en que ha entrado ahora "la nueva crítica" se debe, ante todo, al hecho gravísimo de que pretendía sustraerse a las reglas que ha regido siempre la verdadera crítica, desde la antiguedad hasta ahora. No era objetiva, cuando la máxima virtud de un crítico se halla, precisamente, en su mayor o menor poder de objetividad.

1956.NAC.LS."Crítica y crítica".

6) *En arte, lo que "no se ha hecho" es siempre superior a "lo que se ha hecho". Además, no veo por qué se concede a la posteridad el poder determinar "lo que está bien y lo que está mal", teniéndose en cuenta, además, que la posteridad cambia cada cincuenta años. No veo tampoco por qué los contemporáneos tendrían el privilegio de un juicio más certero. La idea de "juzgar" debería desaparecer en materia de arte... No hay solución para cosa alguna, porque la realidad es que no existen problemas. En cuanto a mí, siempre hago lo posible por contradecirme para no ser víctima de mi propio gusto -bueno o malo".*

s.f.NAC.LS."El enigma de Duchamps".

Las artes visuales, un paisaje metido dentro de la casa (val 3)

Para Carpentier no es posible desvincular la práctica social en tanto actividad común del hombre, y la artística, en primer orden, por la valoración que merece en ambos casos la capacidad estética como regulador armónico de la convivencia y estabilidad emocional. En su atención a las artes espaciales, en particular al decisivo valor artístico de la arquitectura, zona de suma importancia en su postulación poética, el crítico ejemplariza la importancia de la categoría «forma», puesto que en el proyecto de construcción figurativo-artística, debe concordar la dimensión humana con el contexto espacio/cultural, única garantía en este modo de creación de un alto y funcional nivel estético.

La forma, en cambio, debe estar regida por un perpetuo afán de renovación, ya que sus adquisiciones, por pequeñas que sean, son las que habrán de determinar el estilo de una época. Buena o discutible, nuestra arquitectura ha encontrado el acento propio. Y es muy posible que sus nuevas formas hayan de constituir, a la postre, las adquisiciones más importantes de la centuria que estamos viviendo, puesto que contribuyen a modificar, de día en día, el «hábitat» del hombre moderno (56²⁸) (Subrayado AHM)

²⁸ NC.LS. <<La ciudad del siglo XX>> 16 de abril, 1958

La recurrencia sobre este tema se vincula a una concentración en los problemas de factura y realización artística, que registran 106 artículos en el caso de <<Letra y Solfa >>, donde sobresalen aquellos que bien en las prácticas propiamente visuales o en las espaciales en general, nos revelan la implicación de su cauce e influyente incidencia estética en el discurso más amplio de la cultura. Este recodo de la crítica carpenteriana, sobre todo la que enfila hacia los temas de arquitectura, guarda estrecha coherencia con las alternativas que sobre el arte postula el discontinuo orden de la postmodernidad, actitud de lógica convergencia, por cuanto el discurso de Carpentier abriga en todos los casos como venimos constatando, un afán de desentrañamiento de la naturaleza creadora en el arte, y justamente desde allí baten los flancos donde coinciden los nuevos discursos sobre la estética. Jameson lo explica de manera llana.

No obstante, es en el campo de la arquitectura donde resulta más visible la modificación de la producción estética, y donde los problemas teóricos relacionados con ella han sido planteados de manera más central y coherente; fue precisamente a partir de los debates sobre arquitectura que comenzó a surgir inicialmente mi propia definición del posmodernismo[...] (186:142)

Y también es cierto que en la intención de socializar y amplificar los derreteros de la estética modernista, con el objetivo de encontrar un paradigma de creación más allá de sus estrictas leyes funcionales, en la arquitectura se encuentra una posibilidad no sólo de imbricación de «formas artísticas» sino de un compromiso participativo del gusto colectivo, que antes de la década del 60 constituye un argumento significativo en el mismo Carpentier, con el interés de significar lo distintivo de la realidad y el arte latinoamericanos. En la trayectoria expositiva de lo real maravilloso, no falta el planteamiento sobre la conveniente ubicación del hombre americano en sus ciudades, al cabo, presupuesto de ruptura de la nueva novela con la regionalista que le antecedió, pero por otro lado, no deja de aludir esta observación al criterio base carpenteriano de correlacionar métodos de creación diferentes de las artes en la solución de un específico proceso de creación. En suma, el papel preferencial de la arquitectura en el sistema simbólico de esta poética, está absolutamente planteado desde la inicial atención del escritor a lo que de distintas maneras se ha ubicado como el escenario del hombre contemporáneo latinoamericano.

Todas estas ciudades tienen un estilo fijado para siempre. Las nuestras, en cambio, están desde hace mucho tiempo, en proceso de simbiosis, de amalgamas, de transmutaciones –tanto en lo arquitectónico como en lo humano. Los objetos,

las gentes, establecen nuevas escalas de valores entre sí, a medida que al hombre americano le van saliendo las muelas del juicio. Nuestras ciudades no tienen estilo. Y sin embargo empezamos a descubrir ahora que tienen lo que podríamos llamar un tercer estilo: el estilo de las cosas que no tienen estilo. (42:13)

Dentro de las prácticas artísticas, y después de la música, Carpentier dedicó gran atención, a las artes plásticas, bien por las motivaciones socioculturales y personales que lo relacionaba con determinado grupo de intelectuales o quizás por la inmediatez con que observó en la morfología de las artes visuales un signo pertinente de cambio, juicio este que se emparenta con el de Eco, cuando plantea que « [...] esta progresiva tendencia a la *apertura* de la obra va acompañada de una análoga evolución de la lógica y de las ciencias, que han substituido los módulos unívocos por módulos plurivalentes» (154:163). De esto dan prueba, junto a su discurso teórico el magisterio de sus actividades docentes. En los cursos impartidos sobre la Historia del Arte, se constata cómo más allá de un ordenamiento cronológico del quehacer artístico, Carpentier ordena y selecciona sus temáticas de contenido en atención a los momentos, obras y figuras cardinales que sirven de efusión, avanzada o negación de la tradición en esa práctica de creación. La especial ubicación que alcanza en estos cursos y conferencias, a los que con igual criterio se suman los de música, temas tan cruciales en la historia del arte como el romanticismo, la ópera, y

otros que abordaremos en su oportunidad, prueban el valor artístico-metodológico del sumario elegido por el profesor en un ciclo de conferencias que en 1957 se desarrollara en Caracas sobre Grandes Momentos de la Historia del Arte.

‘De los románticos a los abstractos’

- El mundo de Goya 27 de junio 1957
- El siglo romántico 4 de julio 1957
- De Renoir a Picasso 11 de julio 1957
- La aventura plástica
- del siglo XX 18 de julio 1957

En las Artes Visuales sin embargo, no se encuentra en la crítica artística de Carpentier como en otras zonas del arte, una asunción a fondo sobre el método de creación, atribuible de algún modo a su estrecha y participativa colaboración en el centro del debate de creación de los más sobresalientes artistas de su época, tanto los de la vanguardia europea, lo surrealistas en particular o los del patio, circunstancia esta que no debía estimular ese lógico distanciamiento para la especulación que acostumbramos a subrayar en otros procesos de creación.(²⁹)

²⁹ En *Letra y Sófia* solamente dos artículos se refieren de manera parcial al proceso de creación. “Primitivos y primitivos” del jueves 5 de marzo de 1953, y “1901 Lautrec 1951” del viernes 22 de junio de 1951. El resto corresponden a la segunda serie de objetivos indicados sobre la temática de esta colección.

En contrapartida, y en su condición de copartícipe de este «arte nuevo», sobresalen en estas crónicas propio de una activa conciencia intelectual, un máximo de atención a la revolución e influjo de las Artes Plásticas como criterio y espacio de consideración en los complejos caminos del arte de este siglo. En atención incluso a este particular ejercicio de crítica anterior a la etapa de «Letra y Solfa», el discurso carpenteriano tuvo como empeño fundamental entonces, contribuir a la promoción y reconocimiento dentro del gran público, de una de las corrientes artísticas, entre las primeras, que favorecieron a justipreciar los valores de la cultura artística cubana a escala universal. Estos artículos poseen centralmente una esencial orientación ética porque abordan de manera particular la dimensión profesional y la suficiencia artística de estos creadores. La afirmación «Pogolotti llegó maduro a los núcleos futuristas italianos» (2:40) explica por sí solo, cuáles eran las necesidades y objetivos estéticos de esa etapa. Pero, la razón fundamental que justifica el no detenimiento sobre el método creador, reconociendo al mismo tiempo su dominio e interacción en el medio, es su absoluta convicción del nivel de avanzada alcanzado por estos artistas en relación con la práctica universal, cuestión de una clara conciencia por el significativo aporte de la vanguardia plástica cubana al prestigio e internacionalización de la cultura nacional. Alejo Carpentier inscribía este criterio cuando declara:

Libres, según acabo de advertir, de elegir un estilo determinado, sus técnicas, sus modos de hacer [...] y los medios que les parezcan más idóneos a su sensibilidad, nada ignoran nuestros pintores de las manifestaciones artísticas más avanzadas y audaces, incluidas las que aún permanecen en lo experimental. (155:430)

AC Sobre el proceso de creación: arquitectura y artes plásticas

-Arquitectura-

1) El error de Antonio Gaudí, visionario y precursor, fue, a nuestro juicio, el de plantearse un problema contrario al espíritu mismo de la arquitectura. Si bien el templo, el palacio, la casa, deben integrarse dentro del paisaje circundante; si bien pueden armonizarse con la vegetación inmediata, admitiendo incluso, la presencia del árbol en sus ámbitos, todo remedio de la naturaleza les resultaría vano. La arquitectura constituye, acaso, con la música polifónica, la más pura creación del hombre. El Partenón nada tiene que ver con un pino ni con un ciprés. Puede ser que la cercanía del pino y del ciprés contribuyan a hacer resaltar la hermosura de sus proporciones. Pero, por eso mismo: porque se trata de proporciones que obedecen a módulos creados por el hombre. Cuando el hombre alzó el primer obelisco -simple piedra tallada, para deslindar un campo, para conmemorar el recuerdo de un pequeño combate- inventó la arquitectura. Había surgido una posibilidad nueva, ajena a las ondulaciones marinas, a la espiral de las caracolas, a la proliferación de las plantas que Gaudí, alquimista de las formas, pretendió plasmar en piedra, mosaicos, cemento y barro.

1955. NAC.LS. "Gaudí, el alquimista".

2) Que la arquitectura de nuestra época sea funcional o no; que guste a unos o desagrade a otros; que tenga sus fallas o sus errores por demasiado querer innovar, son cuestiones absolutamente secundarias. Lo importante está en que la arquitectura de nuestra época está logrando la fijación y maduración de un estilo que es el estilo propio del Siglo XX [...] Lo cual demuestra que, en arte, el potencial de renovación tiene tanta importancia como el contenido específico de la obra. Un arte de remedio y copia, está destinado a morir de propia y melancólica muerte, como pasó, hace veinte años, con un neoclasicismo musical que apenas si ha dejado dos o tres obras válidas. Contralo que opinan muchos, el "contenido" puede ser muy antiguo, por cuanto responda a alguna constante humana, inmutable y eterna.

1958.NAC.LS. "La ciudad del siglo XX".

-Artes Plásticas-

1)[...]no sólo está situado ya por siempre en la historia del arte, sino que se encuentra en muchos sectores de la pintura actual, viviendo en los cuadros de otros, como una especie de esencia primera, de pensamiento primordial, anterior a la concepción de la obra que contemplamos. Y conste que no nos referimos a una influencia directa, ya difícil en nuestros días, sino a algo mucho más importante, la

vigencia de una manera de ver, de componer, de expresar el movimiento, que aún no ha agotado sus posibilidades. Además. Toulouse Lautrec, lejos de esterilizar con su ejemplo, fué uno de los pocos grandes artistas que tuvieron la suerte de fecundar a quienes se les acercaron con devoción.

1951. NAC.LS. 1901 - Lautrec - 1951.

2) Desde que el poeta Alfredo Jarry descubriera, un buen día, a un aduanero genial, que pintaba paisajes selváticos, árabes durmiendo en el desierto, aeronáuticas y deportistas de bigote, vestidos con camisetas a rayas horizontales, mucha boga han tenido los pintores llamados "primitivos". Es decir, los artistas, espontáneos, sin formación ni escuela- sin cultura plástica, en la mayoría de los casos-, pero dotados de una intuición , de una sensibilidad, capaz de expresarse en formas, con un delicioso frescor de alma, y a veces -muy raras veces- con reales hallazgos de calidad y materia. El Aduanero Rousseau, que retrataba por unos francos a los pequeños comerciantes de su barrio, y oficiaba de fotógrafo en colores frente a bodas de novio enlevitado ,abuelita bretona, padre mostachudo y Perrito faldero con cinta al cuello, murió sin sospechar que sus telas figurarían, muy pronto, en los más grandes museos del mundo, alcanzando precios que sólo podrían equipararse con los de Cezanne o Gauguin[...] Todo el que sorprendía a un individuo que, sin tener aspecto de artista, se entretenía en embadurnar paisajes

dominicales o en retratar a la vaca del vecino, se jactaba de haber descubierto a un nuevo "primitivo". Se especuló con los "primitivos", como con los valores en Bolsa. Hubo "marchands" especializados en "primitivos" [...] Pero, en tal empeño descubridor, se llegó a la exageración. Porque un "primitivo" moderno, en el correcto sentido del término, es algo más que un aficionado que dibuja mal y pinta peor. Y si la factura, evidentemente, es lo de menos, puesto que no se busca el alarde de técnica en la obra de tales artistas espontáneos, es menester que exista en lo pintado, la compensación de una fina y poética sensibilidad. El "Primitivo" debe serlo en espíritu, en alma, en propósitos. Debe ser un visionario ingenuo -un hombre sin torturas, ni dobleces, maravillado por el espectáculo del mundo en que vive; un imaginativo, capaz de inventar cosas, paisajes, personajes, alegorías. Pero esto, sin malicia, sin alardes, sin guiños entendidos. Pintar torpemente, si se quiere, pero con una visión candorosa y fresca.

1953.NAC.LS."Primitivos y primitivos"

El cine, una taquilla con razones que la razón ignora (val 3)

Los razonamientos críticos acerca de la creación y producción cinematográficas tienen a su favor la acumulación competente sobre otras prácticas artísticas, finalmente congruentes en el mismo espectáculo del cine, aspecto este que resalta en la valuación estética, la problemática contemporánea de lograr una eficiente y cabal imagen artística, sin desatender los intrincados nudos expresivos que deben explayar –dada la fuerte impronta sociológica del cine– la autenticidad de la comunicación cultural como principio determinante en la experiencia inteligente, enajenante y sútil de este arte. La contradicción entre la calidad artística y los factores de tipo extra-estéticos, nunca antes habían tenido en la historia del arte como ahora tal trascendencia.

Se compilán en más de ochenta artículos, cuya mayor concentración se encuentra entre los años 1952 y 1954, una serie de valoraciones acerca de esta compleja industria, así como otras acerca de aquellos componentes senso/perceptivos que intervienen en su disfrute y displicente racionalización, quizás la más compacta en el universo creacional de las artes, de tal manera que se haga explícito el carácter intertextual *per se* del cine en relación con otras artes, si bien se pudiera demostrar además y así lo hace el especialista y agudo crítico, cómo en los órdenes estrictamente

estéticos del cine silente se zigzaguean varias lecturas ascendientes de la pintura surrealista. Del núcleo temático de estas crónicas se infieren estas principales tesis:

1. Dado el alto costo de la producción cinematográfica, el criterio comercial atenta considerablemente el principio elemental de la calidad artística.
2. La dinámica social junto al desarrollo vertiginoso de la tecnología, exigen de la industria cinematográfica una constante preocupación por su reciclaje técnico, de manera que el film, independientemente de su valor histórico-artístico, debe velar en tanto obra de arte por un alto valor comunicativo.
3. En cuanto a la aparición de la televisión y el desarrollo del cine, ambos medios no excluyen y si suponen, una debida jerarquización de su excelencia artística en cuanto criterio de factura en la obra de arte, los fines de comunicación y el tratamiento de sus contenidos son aspectos de sus respectivos medios expresivos.

AC Sobre la creación artística en el cine

I) Y es que el cine depende de demasiados intereses conjugados. No hablaré ya del terrible costo de su producción y de la necesidad insoslayable de meter dinero en taquilla, tratándose de agradar -aún cuando sea con nobles procedimientos- al mayor número posible de espectadores. Pero hay un error de base, que se estampa elocuentemente en esos "genéricos" iniciales de toda película, en que leemos la interminable lista de productores, argumentistas, dialogistas, arreglistas y técnicos de toda índole, que intervienen en el rodaje de cualquier film... Y no se me diga que exagero: las películas de Chaplin, las de Eisenstein, al Ciudadao Kane, Hamlet, La Bella y la Bestia, Orfeo, Roma Ciudad Abierta, María Candelaria; todas las películas que se recuerdan, todas las que marcaron una fecha en la historia del cine, son las que, por haberse filmado en condiciones de máxima independencia para su director, resultan la obra de un solo hombre.

1951.NAC.LS."La amarga verdad".

2) Está por hacerse una película de terror, en que se especule con lo imprevisto y lo indefinido. Con los imprevistos, organizando contrastes rápidos y brutales entre las imágenes, movimientos de objetos

inanimados, súbitas levitaciones; buscando ángulos vertiginosos, apariciones súbitas, que siempre agarren al espectador por sorpresa, poniéndolo en el borde del grito. (Algo de eso había logrado Luis Buñuel en su película "El Perro Andaluz").

1952. NAC.LS. "Una película que está por hacerse".

3) Pero, héte ahí que, un buen día, Europa se maravilla ante la revelación de "redes", la magistral película que marcó los comienzos del auge mundial del cine mexicano. (El cine de un país debe comenzar por acreditarse con películas de calidad; no con producciones de las llamadas "comerciales") Con "Redes" venía también la magnífica partitura de Silvestre Revueltas. Hubo, luego, el compás de espera de la guerra. Pero, a poco de terminarse la contienda, fueron los grandes premios ganados en Cannes por películas latinoamericanas. Y los festivales de Héctor Villa-Lobos. Y la traducción al francés del "Canto General" de Neruda. Y el premio literario ganado por "El Señor Presidente" de Miguel Angel Asturias. Y el éxito de "Montserrat", con su acción situada en Venezuela. Y unas diez novelas latinoamericanas traducidas a idiomas europeos. Y el descubrimiento de las fuentes del Orinoco. Y la prodigiosa exposición de arte mexicano, en París.

1952.NAC.LS. "Fin del exotismo americano".

4) -¿ Sabe usted por qué el cine cubano no ha llegado nunca a ser un cine verdadero, como lo es el mexicano, a pesar de todos sus defectos ? -P.- ¡Bah! No me hable usted de eso. Lo que ocurre es que el cine cubano es muy reciente. Le falta historia, técnica, arrestos [...] -I Está usted equivocado, querido amigo. El cine cubano es uno de los más viejos de América Latina. En 1912 produjo su primera película: "La Hija del Policia o en poder de los ñaños". -P- ¿En 1912 ? ¡Asombroso! ¡Yo lo ignoraba![...] -I En 1920 se filmaba una película cubana de mayores ambiciones aún: "Dios Existe". Y luego, fueron, de año en año, las producciones de Ramón Peón y otros [...] ¿ Sabía usted que Mae Murray, Dorothy Gish y Richard Barthelmess filmaron películas enteras en La Habana ? ¿ Sabía usted que Edie Polo interpretó episodios de aventuras en la fortaleza de La Cabaña ? ¿ Sabía usted que allá por el año 1913 se había realizado ya una película histórica, en Cuba, bajo el título de "La Manigua o la mujer cubana "? [...] Si en algún país de América hubo una temprana inquietud cinematográfica, fué en Cuba [...] -P- Bueno, pero entonces... dígame...dígome... -I ¿Qué ? -P. -¿Por qué, con tales antecedentes, no se ha desarrollado más la industria cinematográfica en Cuba ? [...] El Ingenuo hace una breve pausa, mira al Productor, y concluye : -Pues, sencillamente, porque, durante cuarenta años, esa producción ha sido regida exclusivamente por un criterio "comercial". Lo que me lleva a pensar que, en materia de cine, los

hombres que se creen mejor dotados de "sentido comercial", resultan, a la postre, los peores comerciantes.

1952.NAC.LS."Dialogo del Productor y del Ingenuo".

5) Cúales son las razones de ese resurgimiento cinematográfico, después de la etapa mussoliniana, en que la producción pareció estancarse, pese a los honorables esfuerzos de veteranos como Blasetti, Gallone y Genina ?... Complejas y múltiples, esas razones se deben, ante todo en dos circunstancias que se complementaron por ambivalencia: restablecimiento de la libertad de expresión en el cine, acompañada, por motivos históricos, de la más absoluta pobreza de medios[...] Pero no había material en los estudios, ni dinero para pagar lo más elemental. Y como el genio humano se complace en vencer la dificultad, en derribar los obstáculos, hallando una solución a las situaciones más conflictivas, los cineastas italianos reanalizaron el milagro de hacer un gran cine con nada[...] "Lo que demuestra que el cine, en fin de cuentas, no es solamente un problema de capitales![...]

1953. NAC.LS."El milagro italiano..."

6) El caso es que la T.V. existe, como ya existen el cine tridimensional y la película en colores. Poco importa que ciertas técnicas de muy reciente creación se encuentren todavía al estado de balbuceo. Esas

técnicas crearon vehículos de difusión, de representación, que se han instalado en las costumbres de la época, fomentando grandes negocios, hallando partidarios entusiastas en las generaciones jóvenes. Por lo tanto, toda oposición es estéril. La batalla -si debe darse alguna- tiene que librarse en el terreno de la calidad. Los más decididos adversarios del tecnicolor deben convenir en que "El Narciso Negro" era película que redimía el cine en colores de sus entonaciones baratas, de sus chabacanas tornasoles. Ahora, ha llegado el momento de reclamar la máxima calidad posible en materia de televisión. Lo demás es situarse en la posición de quienes, a comienzos del siglo, negaban todo porvenir a la técnica incipiente del cine. Por lo demás, para alivio de los pesimistas, he de decir que nunca se sabe, en los albores de una técnica, qué repercusiones sociológicas habrán de tener sus logros. La aparición de algo nuevo en la existencia del hombre suele acompañarse de fenómenos rarísimos. ¿No se decía hace algunos años, por ejemplo, que la difusión de conciertos por la radio junto con el perfeccionamiento del disco, iban a determinar la ruina del recital, de la ejecución sinfónica, de la audición directa? ¿Y qué ha ocurrido, en fin de cuentas? ¡Todo lo contrario! El disco ha familiarizado a millones de individuos con los nombres de los grandes compositores contemporáneos, contribuyendo a que, un buen día, la sola presencia de Stravinsky atraiga a millares de oyentes al estadio de la Ciudad Universitaria en Caracas...

1953. NAC.LS. "El discutido tema de la T.V.".

7) Pero... qué era, en el fondo, el mundo de aquel "cine silente"?; sino un mundo "surrealista". Había, en las películas de Nazimova, de Lía de Putti, de las grandes "bamps" de la época, una cierta estética rocallosa, desmelenada, intencionalmente sugerente, paralela a la que ensalzaba un Salvador Dalí cuando hacia el elogio de los herejes 1900 del "Metro" dé París, o de la "arquitectura comestible" de algunas casas de las Ramblas. Cuando hoy contemplamos ciertas fotografías antológicas del cine de la etapa 1920-30, las hallamos perfectamente emparentadas con los documentos que ilustraban las revistas surrealistas de entonces, muy dadas a buscar la espontaneidad, la ingenuidad, la parancia lírica, o el contraste revelador, fuera de todo lo que tuviera, por traducción, un aspecto "sublime". De ahí la temprana afición de esta escuela por las portadas polícromas de las novelas populares, las postales iluminadas, los interiores "modern style" -cuya carga estética era muy semejante a la del estilo barroco de Hollywood.

1954. NAC.LS. "Una época del cine".

8) No pretendo decir, desde luego, que "el cine no es un arte", como afirman algunos. Pero es evidente que una técnica en constante evolución se devora a sí misma. Lo que era portentoso en 1925, resulta

anodino diez años después. De ahí que tantos esfuerzos, estimables en su época, han sido anulados por esfuerzos posteriores. Lo cual confiere a una infinidad de películas un mero interés histórico, marginado del interés artístico. Por ello las cinematecas internacionales son en muchos casos, una fuente de decepciones ante películas que envejecieron irremediablemente, sin salir de sus cajas.

1957. NAC.LS. "Aventuras de una cinemateca".

La música, un permanente sentido de las estructuras (val 3)

El universo musical constituye una clave inestimable en la obra y consolidación del pensamiento estético carpenteriano, ubicando al novelista y crítico en una de las consultas obligadas ante cualquier aproximación a la musicología cubana. *La música en Cuba* (1946) bien merece en este caso, más allá de su preferencial campo genérico, una amplia reflexión en el orden más abarcador de los estudios de la cultura, donde la interpretación sobre la evolución y desarrollo de la música, concentra junto a la contextualización del fenómeno artístico en particular, una multiplicidad de razonamientos acerca de la singularidad creadora y sus condicionantes estéticas, asunto este que rebasa el circunscrito terreno de la historia del arte. Una nueva y contemporánea lectura de este libro evidencia desde la investigación previa del autor, una acentuada transtextualidad no sistematizada por la crítica musicológica -en parte porque no es de su pertinencia-, que concluye a todas luces su vigencia en el desafío del arte latinoamericano para definir una autonomía conceptual.

Según el propio Carpentier, el proyecto de *La Música en Cuba* responde a una solicitud recibida en 1944 por el Fondo de Cultura Económica de México. El libro formaría parte de una especie de Enciclopedia sobre la cultura y el arte latinoamericano. Hasta el

momento no se ha reparado en la empatía de este propósito, con la fecha de colaboración por parte de Carpentier con varias publicaciones periódicas en La Habana, entre ellas el rotativo *Información*, y las revistas *Conservatorio*, *Orígenes* y *Gaceta del Caribe*, esta última con un Consejo de Redacción integrado por Nicolás Guillén, Mirta Aguirre, José A. Portuondo, Angel Áugier y Félix Pita Rodríguez.

En el número de junio de 1944 de *La Gaceta...*, Raquel Catalá hija del entonces Director de *El Figaro*, y esposa del crítico Bernardo Barros, quien además trabajó arduamente con Emilio Roig de Leusechering y el paleógrafo Genaro Artiles, publicó un artículo titulado «Para una política de Cultura», donde abogaba por el papel de la cultura y el intelectual en la satisfacción de las necesidades materiales y espirituales del pueblo, y sobre la importancia de la erradicación del analfabetismo. Un proyecto de transformación completa para la entonces Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, completa la plataforma del programa de la periodista. En síntesis, la reforma propuesta abarcaba dos sentidos, el que se refiere al mismo contenido de acción de la Dirección de Cultura, y el que se encargaría de la difusión de su objeto de gestión social.

Esta estrategia de trabajo cultural sugería por otro lado ocho orientaciones fundamentales, y en la número cuatro se argumentaba la creación de una "Editorial de la Dirección de Cultura, que publicaría los *Cuadernos*, cuya edición se inició hace años, pero sistematizándolo en series dedicadas a las diversas

ramas del conocimiento: Historia, Filosofía, Arte, Literatura (por géneros) y dentro de cada una, en orden cronológico e ideológico; y además *Manuales, Indicaciones, etc.*, y, en general, toda clase de obras de divulgación cultural». (140)

De ninguna forma podría estar ajeno Carpentier, y menos con la propuesta mexicana, del interés de la influyente y cercana revista propiciando una escritura de manuales y textos con el objetivo de actualizar y renovar el acontecimiento cultural cubano. Bien conocemos que fueron muy difíciles de alcanzar aquellas prerrogativas, pero quizás una de las pocas ganadas fue finalmente, aún de manera indirecta, la publicación en breve tiempo de *La Música en Cuba*.

En la presentación que para la edición de 1979 de Letras Cubanas hiciera Harold Gramatges -tampoco lejano de las voces de la *Gaceta...*-, se alude a este ánimo de conciencia colectiva, al plantear que el libro «es testimonio cultural, humano, estético y político de nuestro siglo, sabremos por qué en 1945 Alejo Carpentier debía firmar *La Música en Cuba*, que esperaba nuestra bibliografía histórica». (70)

La especulación crítica carpenteriana sobre la música que antecede a este texto, mostraba claros indicios de sus amplias pretensiones, y de un singular modo de cohesionar el criterio de la factura y producción artísticas con las condicionantes de diversa índole que interactúan en las actitudes volitivas del creador, estilo de opinión propio de la agudeza, conocimiento y actualización del crítico, que desarrolla

en la obra que comentamos y a partir de ella, un notable discurso cultural.

Esta heterogeneidad de procederes en la incursión del fenómeno artístico, da indicios de órdenes estéticos tan disímiles como el reconocimiento a los diferentes públicos, la sustantiva predisposición a las ideologías estéticas, la asunción del carácter técnico-material que privilegia o frustra la producción cultural, y por último, sin que así indique su relevancia en la estimación del crítico, la atención al papel de la erudición histórica en las variables senso-expresivas del talento creador. De esta manera, Carpentier rompe con límites estrechos de valuaciones estéticas, para orientar un nuevo espacio de pluralidad textual en *La Música en Cuba*, enunciativo del hito alcanzado por el libro en la bibliografía de su tiempo, entre otros interesados en el estudio del pensamiento simbólico en América Latina.

En *La música...*, el carácter intertextual del objeto artístico de fondo, se libera hacia planos especiales del comportamiento diacrónico en la cultura artística, argumentando el marco de sus presupuestos morfológicos y estructurales, desde una base sociológica de convincente discriminación sobre la cualidad del gusto y la apreciación estética del cubano y hacia lo cubano. En esta apasionante y compleja exposición reposa hoy la aparente contradicción sobre una (re)valuación de la obra . Si la musicología actual se detiene en algunas imprecisiones o desacuerdos con los referentes históricos y la documentación manejada por el ensayista, esto se debe en gran medida, a la

elevación de lógicos niveles de especialización en este campo. Sin embargo, cualquier recodo de búsquedas sobre la cultura cubana, encuentra en la potenciación de este discurso sobre la música, una alta información que lejos de menguar, afirma una serie de vinculaciones de la práctica del arte con su consumo y circulación, propósitos del carácter culturológico de la obra, donde funciona una especie de «mapas cognitivos» -mencionados por Jameson-, de sabia utilización en la urdimbre de la imponente pluralidad a la que ya se enfretaba entonces la cultura artística de la presente época.

El exergo de Stravinsky frente a la sonante selva cubana: *«une tradition véritable n'est pas le témoignage d'un passé révolu; c'est une force vivante qui anime et informe le présent»* («Una verdadera tradición no es un testimonio histórico, es una fuerza pujante que nutre e informa el presente»), sitúa al compositor ruso en la mirilla de una coordenada que sólo dos décadas más tarde sería reconocida por los discursos ejes de la producción artística y cultural. Para Carpentier, estaba claro que el precursor de la renovación/innovación de la cultura artística del siglo, había sintonizado las ágiles trasmutaciones de las estructuras y fronteras del arte, y para él entre los epígonos latinoamericanos, una revolución estética consciente no cualificaría la ruta simbólica de su cultura, si no acarreaba al unísono una constante invitación al valor de la tradición. De esto se encargaría casi de inmediato, las primeras tribunas de la postmodernidad.

[...] los productores de la cultura no tienen hacia donde volverse sino al pasado: la imitación de estilos muertos, el discurso a través de todas las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que ya es global. (186:151)

Esta turbamulta de la imagen novedosa y revestida al mismo tiempo, merodeaba sin máscara el espíritu del pre-texto generador en lo real maravilloso americano, cuando en su esclarecimiento de escala poética prescribe la categoría de «lo universal sin tiempo», a través de las recurrencias de un imaginario latinoamericano de absoluta polifuncionalidad universal.

En el prefacio a *La música...* fechado en Caracas en noviembre de 1945, Carpentier insiste en los caracteres de «tan diversas inmigraciones sufridas en nuestras culturas», para contraponerse a «un estudio esquemático de la música de otras islas antillanas -y muy particularmente- Santo Domingo». Evidentemente para el musicólogo Carpentier, una verdadera interpretación del desarrollo musical en Cuba, suponía realmente algo más que una incursión histórica, exigía de la distinción de un sonido/símbolo, que contextualizara y especificara lo que debía reconocerse como producción simbólica musical cubana. Esto fue cumplido en el texto e incluso anunciado, si se acredita la idea del autor sobre la música y su estudio «no por regiones o países, sino

por zonas geográficas sometidas a las mismas influencias de tipo étnico, a las mismas intermigraciones de ritmos y de tradiciones orales».

En el primer capítulo del libro sobre el casi siempre relegado siglo XVI, se encuentra una clave de sus bien orientadas antenas cuando llanamente infiere que «Terminada la lucha de los cuerpos, iniciábase la lucha de los signos», quizás otra rasante anticipación de Carpentier sobre los útiles aciertos de la semiótica, en su tarea de invertir el foco primario de interpretación sobre el fenómeno artístico, otorgándole ahora a la recepción la entrada de análisis al proceso artístico para entonces deducir los problemas de naturaleza y estructura. Esta condición intrínseca del discurso dominante sobre el arte después de los fuegos postestructuralistas, está latente en la devenir de la ensayística carpenteriana, donde el caro dialogismo discursivo de lo real maravilloso americano, dará prueba de ello en los sólidos cimientos de *Tristán e Isolda en Tierra Firme* (1948).

Si en *El reino...* se concluye una racionalización de la especificidad cultural latinoamericana, a través de una recombinación de lo moderno y lo arcaico, el estreno en Caracas de la ópera de Wagner, propicia el detonante de una Crónica de la Mixtura de la modernidad, donde la lógica de su causalidad eunciativa defiende una estrategia ya no de la narración, ejercicio probado en la crítica, sino el argumento mismo de la síntesis cultural, reconocible en la exclusividad de la figuración simbólica que media con el macrorrelato de la conciencia histórica.

No sería ocioso en esta sentido, realizar una lectura paralela a los guiones para actos coreográficos de Carpentier junto con las convergentes obras *El engaño de las razas* (1945) de Fernando Ortiz, y el *Mapa de la poesía negra americana* (1946) de Emilio Ballagás. La dominante axiológica justifica una fuerte conceptualización del credo artístico, casi siempre erigido en una alta referencialidad de la artisticidad en plena frontera con el riesgo canónico, conflicto paradigmático en *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, que lo real maravilloso americano intertemporalizó no de balde, hallando en ello una fuente viva de focalización de las naturales antinomias del pensamiento simbólico, la cultura y la (des)sacralización de los movimientos artísticos en la cultura latinoamericana.

Pero comoquiera, *La música en Cuba* y en general el pensamiento ideoestético sobre la creación musical, tienen a su favor los antecedentes de «Los valores universales de la música cubana» (1930) publicado en *Revista de La Habana*, donde aparte del problemático planteamiento de <<sensibilidad y nacionalismo>>, Carpentier inscribe una alegoría atalayadora en la ruta de lo real maravilloso, representada en la práctica artística en obras como *La hija del Ogro*, *La Rebambaramba* (1926) y *El milagro de Anaquillé* (1929) escritos para Amadeo Roldán, la tragedia burlesca *Yamba-O* con música de Marius François Gaillard (1929), y *Manita en el suelo* (1933), *Marisabel* y *Juego Santo* (poemas afrocubanos, 1927) musicalizados por Alejandro García Caturla.

Esta semántica expresiva en búsqueda de una resolución de la autenticidad sonora, alcanza un mayor grado de relativización en «Del folklorismo Musical» (1957), «América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música» (1977), y «Nuestro acento en la música contemporánea universal», coyuntura crítica musical que animará personajes, temas y acciones dentro de la narrativa carpenteriana, donde Leonardo Acosta ha trazado muy interesantes puentes (107).

La inmanencia de este discurso artístico recorre los ejes principales de una práctica social, de la que no escapa la labor docente de Carpentier. Basta con ubicar en este caso, la coincidencia entre el sumario de *La música en Cuba* y un Programa sobre «Historia de la Música (capítulo referente a Cuba)», perteneciente a la Inspección General de Música del Ministerio de Educación, de fecha probable entre 1941 y 1945, que transcribimos a continuación.

CUBA: Aborígenes colonizadores, areitos más famosos y primeras canciones cubanas: el Canto criollo, la Ma Teodora, La Bayamesa, Hermosa Cuba y Canción del Desterrado.

II.- Raíces de Origen en la música cubana, influencias española, africana y francesa en Santiago de Cuba.

III.- Folklorismo; primeras canciones cubanas.

IV.- Formas musicales cubanas: Danza, Contradanza, Habanera, Son, Danzón, La Guajira, El Zapateo y La Rumba.

V.- Nuestra evolución musical desde 1800: Edelmann, Saumell, Espadero y sus discípulos Gaspar Villate, Cervantes, Arizti y Desvernine; primeras escuelas de música.

VI.- Hubert de Blanck (1885) y los Conservatorios.

VII.- La Ópera en Cuba; Gaspar Villate, Lauro (sic) Fuentes Matons, José Mauri, Hubert de Blanck, Sánchez de Fuentes y Cristóbal Martínez Corres (1822-1842).

VIII.- Nuestros Conjuntos Sinfónicos y sus precursores más notables.

IX.- La actualidad moderna. Orientaciones artísticas y pedagógicas; el género afro-cubano, sus propulsores. Bibliografía: “La Habana Artística” de Serafín Ramírez. «Apuntes Históricos sobre las Artes en Santiago de Cuba» por Lauro (sic) Fuentes Matons. «Programa de la Orquesta Filarmónica

En principio, existe una real coincidencia entre el programa de estudio y el índice de *La música..*, no obviando el ajuste conveniente de títulos para los capítulos del libro y el que más se ajusta a unidades de contenido docente. Con dos excepciones, absolutamente lógicas para introducir desde la impronta pedagógica, se enfatiza en la figura pedagógica de Hubert de Blanck y los Conservatorios, mientras que en el libro aparece este tópico subsumido en el capítulo XV «Epoca de Transición». La segunda variación es la que corresponde a los capítulos XVI

«Afrocubanismo» y XVII «Amadeo Roldán-Alejandro García Caturla» final del libro, en relación con la acentuación que en el programa se hace a <<la actualidad moderna. Orientaciones artísticas y pedagógicas>>.

Cuando esa coda final de *La Música en Cuba*, enlaza la supradimensión de lo cubano a través de Roldán y Caturla con la obra de Carlos Chávez, el intertexto llega más allá del juicio crítico, porque revela una superación simbólica en ascenso en la emancipación del folklorismo barato y el pacato sinfonismo. Años más tarde, el martes 7 de diciembre de 1954, a las 9:00 p.m., el séptimo concierto del Primer Festival de Música Latinoamericana celebrado en Caracas, en el Anfiteatro José Ángel Lamas (Gran Concha Acústica construida en la Colinas de Bello Monte), era dedicado a la música cubana, y fue el compositor mexicano quien dirigiera ese programa⁽³⁰⁾. Carpentier, uno de los protagonistas de aquella hazaña cultural, -todavía por valorar desde la perspectiva institucional de la cultura artística en América Latina-, había enunciado ocho años antes la emergencia de «punto de partida necesario» (70:13), revelando entonces la lección de cómo la escritura de la historia, la construcción de la teoría y el ejercicio de la crítica en una cultura, se debe ante todo al

³⁰ Primera parte del programa: «La suite de la Rebambaramba» de Roldán y el «Homenaje a la Tonadilla», de Julián Orbón; Segunda parte: «El Tríptico de Santiago», de José Ardévol, y el «Movimiento Sinfónico La Rumba», de Alejandro García Caturla.

acto inteligente y respetuoso de una conciencia creadora soberana.

En «Letra y Solfa», la cultura artística musical aparece a través de tres órdenes funcionales de la creación: el intérprete, el compositor y el director de orquesta, siendo este primero con más de doscientos cincuenta artículos, el de una mayor especulación teórica, argumento suficiente para desembarazar la afirmación del método de creación en los soportes retóricos y simbólicos de lo real maravilloso americano. Vale acotar además cómo los temas sobre estética musical y la composición son los que siguen con una mayor periodicidad y volumen.

En lo que concierne al intérprete musical, el tema de la individualidad artística centra casi por completo el interés de esta producción, al cabo, premisa indispensable en la apropiación del oficio, sin el cual no es posible adquirir ninguna valoración sobre el ejercicio profesional. De esta manera, en la multiplicidad de estas variables de exposición, se concretan la sistematización de las siguientes tesis:

1. En la interpretación musical se asumirá con gran responsabilidad un sensato equilibrio entre el dominio técnico y la correcta comprensión del contenido estético de la obra, de manera que una vez lograda la sobresaliente adquisición de la primera, se olvidará de inmediato, para dar paso a la inteligencia en el acto de interpretar.

2. La jerarquía artística exige del intérprete la construcción de su propio sonido, en ello descansa la esencialidad de los estilos, en esa consciente demostración de su capacidad musical, respetada y reconocida primeramente por el público, para pasar más tarde a un legado de confrontación más general.
3. La ética profesional en el intérprete implica la constante preocupación por una renovación de su repertorio, cualidad esta que distingue su rigor artístico.
4. Sólo en la escena se define la individualidad artística, donde cada intérprete –según el género o papel que desempeña–, hace suyo un modo de comunicación emocional, connotativo de una imagen artística históricamente distintiva.

En cuanto a la composición, definitivamente el método de creación por excelencia en la música, el crítico Carpentier define.

1. El rasgo definitorio en la composición de una obra con carácter nacional se debe al hallazgo de sus esencias de conciencia auditiva, y no a rasgos exteriores y

superficiales a ellos, como suelen confundirse con el ritmo percutivo, el punteado de guitarra o la especulación sobre documentos.⁽³¹⁾

2. El sinfonismo universal ha logrado un nuevo orden estético con la utilización de la percusión como papel concertante. En este sentido la relevancia de la composición musical cubana es de estimar, la *Obertura sobre temas cubanos* de Roldán es un ejemplo que hace expresar al musicólogo, <<Un pasaje, sin embargo, debe citarse, por haber constituido, en 1925, una innovación sensacional: el que prepara la coda y aparece confiado a la batería sola, con movilización de varios instrumentos afrocubanos. Esos compases encerraban toda una declaración de principios (70:247)>>.

³¹ En este y el siguiente punto sobre la composición, es válido llamar al contenido del capítulo XVII de *La música en Cuba*, dedicado a las figuras de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, donde de una u otra forma, estos principios son allí retomados con mayor detenimiento, aparte de significarnos la importancia modeladora que tiene para el crítico la trayectoria de cultura artística musical cubana. Estos criterios son extraídos de sus potables valoraciones sobre personalidades artísticas cubanas y extranjeras, de indiscutible mérito en la creación musical: Schoenberg, Milhaud, Varese, Brahms, Villa-Lobos, Brouwer, y Blanco entre otros.

3. La música ligera o bailable debe responder a formas serias de composición, sólo así alcanzará un espacio en el acervo musical de su cultura, amén de demostrar su valor estético.

4. La composición musical latinoamericana al igual que hizo la poesía, debe alcanzar una renovación de las «formas» de manera apremiante. (56³²) (33)

5. La composición debe considerar un máximo de exigencia sobre el intérprete, de ello depende su desarrollo frente al desacato que ofrecen los requerimientos técnicos en relación con la conciencia y práctica musical de la época.

6. La creación artística, en especial la musical, no debe alarmarse con la estridencia de la

³² NC.LS. <<Problemática del compositor>> 10 de julio, 1957

³³ En 1984, treinta años más tarde de este pronunciamiento, Carpentier aduce: «Con las obras de Leo Brouwer y Juan Blanco aportamos a la música contemporánea universal nuestro acento, nuestro acento vertido a nuevas técnicas, sin que por ello deje de ser nuestro acento. Podemos decir que en la gran corriente de la historia musical contemporánea, hemos puesto nuestras voces gracias a la obra de estos compositores jóvenes, que no son los únicos entre nosotros, aunque sí los primeros en haberse lanzado al terreno de una fecunda experimentación» (25:208).

novedad. Todo proceso creativo debe asumir una postura de comprensión y estudio del nuevo fenómeno artístico.

Alejo Carpentier estuvo muy cerca y compartió serios proyectos artísticos, en los que las relaciones personales tejieron una insospechada confrontación de procederes artísticos, entre ellas se destacan las que lo vincularon a relevantes figuras de la dirección orquestal. Únese a ello el mismo ejercicio de la crítica, de la que se pueden colegir estas consideraciones sobre el enigmático campo de la conducción en la práctica de la música.

1. La maestría artística en la dirección de orquesta se traduce en la dignidad con que se procede en la ejecución y economía de sus medios, entiéndase los gestos.
2. El profesionalismo del director de orquesta parte de una ardua tarea de investigación sobre la partitura. El objetivo del músico no se circunscribe a la interpretación, sino al desciframiento de su proceso de creación, porque es allí donde está implícito el secreto de la finalidad artística.

Se suman a estas reflexiones sobre la creación propiamente dicha, otras relacionadas con la circulación del valor musical, el mercado, el desafío de

la composición electrónica para la orquesta, el criterio de organización y administración en la institución de la práctica musical, y una caracterización de la agrupación coral y sus particularidades socioartísticas y estéticas.

Pero si bien es cierto que el disco ha ofrecido una solución de menor resistencia al aficionado, los compositores actuales han redoblado sus esfuerzos por mantener una tradición que debe conservarse, para bien de la cultura colectiva fuera de todo profesionalismo musical [...] creo en la utilidad de estudiar la técnica de algún instrumento o de cultivar la voz para deleite propio, aunque esa actividad no haya de transformarse en un oficio... (56³⁴)

Si bien el ámbito de la actividad musical se ha prestigiado con la disquisición carpenteriana, y esta asimismo ha contribuido al desarrollo de su conciencia ideoestética, se precisa en un balance sobre los elementos modeladores de este discurso, conjugar los dominios hasta ahora presentados de la práctica en diferentes manifestaciones artísticas, con la mirilla perspicaz del teórico para ocuparse con alta referencialidad de los complejos problemas de la recepción y la eficacia en la comunicación artística. El análisis y legitimación de estos procedimientos, más la conducta crítica –dígase la escritural implicativa de

³⁴ NC.LS. <<Tercer Aniversario>> 26 de agosto, 1955

una personal experiencia artística-, demuestran la refracción culturológica de estas disquisiciones teóricas, ovilladas en el tuétano fundador de lo real maravilloso americano, y por demás, fulgurantes en el concierto de su novela.

El musicalizador Carpentier recorrió diferentes estamentos de la práctica artística, donde se afrontaron varios de estos razonamientos sobre la creación musical. En esa parcela influyente del creador en la radio entre 1939–1945, se corrobora su significativo aporte a la promoción de novedosas técnicas de radiodifusión, así como al subestimado y decisivo proceso de las adaptaciones musicales. Las apresuradas notas de este programa que se cita a continuación pueden contribuir a relativizar este otro dominio artístico dentro de los intersticios de su teoría.

PROGRAMA

Esta conferencia trata de los interesantes experimentos teatralizados por el crítico y musicógrafo cubano en aglunos de los principales estudios de radio e impresión de discos de Europa y los Estados Unidos. Una técnica nueva ha surtido en estos estudios, aplicándose a la impresión de la voz y a la creación de un arte al que la electricidad ha abierto perspectivas insospechadas. Discos grabados especialmente para esta ocasión permitirán al público apreciar los resultados de los experimentos explicados por el conferencista.

SEGUNDA PARTE

SECRETOS DE LOS GRANDES ESTUDIOS DE RADIO DE EUROPA Y AMÉRICA.

Cómo se crea un locutor.

El sonido que mata.

Misterio de la “cámara de eco”.

Cómo puede interpretarse un poema por medios mecánicos.

Rafael Alberti ante el micrófono.

Los instrumentos diabólicos.

Cómo un aficionado mediocre puede transformarse en gran pianista.

Maravillas de los ruidos químicos.

Técnica del reportaje sonoro.

Cómo se producen ruidos artificalmente, etc.

Conferencista: ALEJO CARPENTIER³⁵.

³⁵ Véase: Programa: El escudo de La Habana arriba al centro. Municipio de La Habana. Departamento de Cultura. “Misterios y Maravillas del Sonido”. Conferencia organizada por iniciativa del alcalde de la ciudad Dr. Antonio Beruff Mendieta. Anfiteatro nacional de la Avenida del Puerto. Jueves 10 de agosto a las 9 pm. Conferencista Alejo Carpentier con la cooperación de la Banda Municipal de La Habana dirigida por el maestro Gonzalo Roig. Primera Parte. Himno Nacional.....P. Figueredo. Semiramide – (Obertura) Rossini..... (Arreglo de V.F. Sfraneck). Capricho Español (Op. 34) N.Rimsky-Korsakoff. Arr.de M.L.Lake. Alborada. Variación. Alborada. Escena y canto de gitanos. Fandango asturiano.

La musicalización de Carpentier también alcanzó el cine, una particular experiencia poco conocida es la de su trabajo con la *Cuba Sono Film* fundada en 1938 por el Primer Partido Comunista Cubano, junto a otras instituciones como son el periódico *Hoy*, la emisora *Radio Mil Diez*, el *Teatro Popular* y la editorial *Páginas*, teniendo como estrategia contar con medios propios de difusión. El Dr. en cardiología Luis Alvarez Tabío fue encargado de dirigir esta empresa, desarrollando un trabajo de fuertes contradicciones en medio de la complejísima situación política y social de Cuba entonces. Se llegaron a rodar un total de cuatro películas y un documental, cuyos resultados se abrevian seguidamente.

El desahucio: película de ficción de 16mm en blanco y negro, basada en un cuento de Vicente Martínez, narración de Juan Marinello, fotografía de José Tabío, musicalización de Alejo Carpentier y narrada por Ibrahim Urbino. Actor principal Virgilio Hernández. Esta película se exhibió en estreno en el local de la ruta 20 en La Ceiba el 19 de octubre de 1940.

Manzanillo, un pueblo Alcalde: Texto de Angel Augier, fotografía de José Tabío, musicalización de Alejo Carpentier.

El Desalojo de Hato Estero(Camagüey): Asesoría de Románico Cordero, texto de Nicolás Guillén,

La segunda parte del programa es la que aparece en la nota.

fotografía de José Tabío, musicalización de Alejo Carpentier, narrador Ibrahim Urbino.

Azúcar Amargo: Asesoría personal de Jesús Menéndez, texto de Luis Felipe Rodríguez, fotografía de José Viñas Valdés, musicalización de Alejo Carpentier y narración de Ibrahim Urbino.

La lucha del pueblo contra el Nazismo: Documental de 16mm en blanco y negro, con texto de José Antonio Portuondo, musicalización de Alejo Carpentier, realización de José Tabío. (122)

AC Sobre la creación musical: El intérprete

1) *¿Qué es Mauricio Chevalier? ¿Un cantante? No. ¿Tiene una hermosa voz? Ni hermosa ni fea, puesto que no presume de voz ni usa de sus posibles recursos. ¿Es un recitador? No. ¿Un poeta? A su manera. ¿Un comediante, entonces? Sí, aunque en la escena se vale muy poco de los medios expresivos del comediante. ¿Qué es entonces? Un hombre con eso que Federico García Lorca llamaba el Duende -esa gracia indefinible, ese don de emocionar a tiempo, de decir y hacer justamente las cosas, fuera de todo alarde técnico, que tanto puede manifestarse en un arabesco de Alicia Alonso, en un andante de orquesta inspiradamente dirigido, en una copla de cante jondo, o en el arte de cierto arpista llanero, descubierto por Antonio Estévez, cuyas improvisaciones evocan, de pronto, la majestad de los PREAMBULOS de órgano de la Edad Media, EL DUENDE no se explica: se siente... Pero Mauricio Chevalier no se compara a sí mismo con Racine. Tiene una exacta conciencia de sus poderes y de sus limitaciones. Por ello, aunque mucho haya citado a Marco Aurelio en sus cuatro tomos de MEMORIAS, sigue siendo el hombre del DUENDE, del "ángel" que le permite hallar un poco de verdadera poesía en la más sencilla y volandera canción. Y eso es lo importante, cuando se cultiva un género menor con auténtico talento.*

1951. NAC.LS. "Mauricio Chevalier".

2) *Dueño de una técnica que le hace posible los mayores alardes de virtuosismo, Adolfo Odnoposoff - que tiene a su activo la ejecución de todos los grandes "Concertos" del repertorio con las más importantes orquestas sinfónicas de América- es ante todo un músico, preocupado por el deber de llegar al fondo de los textos, poniendo su técnica prestigiosa al servicio de la obra ejecutada". ¡Dime cómo tocas a Bach y te diré quién eres; podría decirse a los violoncellistas que andan por el mundo... En la justeza, la cabalidad, la generosidad de ese sonido - tan cálido y lleno de Bach, tan poético y expresivo en Schuman- está una de las razones del éxito de Adolfo Odnoposoff ante los públicos más diversos. Así, habiendo hecho suyo el precepto de Pablo Casals, según el cual todo violoncello tenía que empezar por "crearse su propio sonido", este artista se vale de los recursos de la materia domada, para alcanzar el espíritu de los estilos con la más exigente musicalidad.*

1951. NAC.LS. "Adolfo Odnoposoff".

3) *Muchos pianistas de hoy me dan la impresión de arquitectos que, al terminar de construir una casa, no logran despojarla de sus andamios, entregándola así, con el andamio en la fachada. El andamio, en ese caso, es la técnica. Solemos asombrarnos ante esa técnica, llegando a creer por un momento, que "no se*

puede tocar mejor", porque, efectivamente, en lo mecánico no puede superarse tal ejecución. Pero un buen día nos llega un Backaus, y vemos lo que es técnica rebasada, olvidada de tanto poseerla, doblegada a los designios de la inteligencia y la sensibilidad, integrada a la maestría total del oficio. Aparece, entonces, la casa sin andamios, y descubrimos que no se trata de un palacio..

1951. NAC.LS. "Backaus"

4) Es triste observarlo. Pero la mayoría de los pianistas -y más aún los favorecidos por una universal celebridad- se encierran en el ámbito de un repertorio que apenas si abarca cincuenta obras. Obras admirables, ciertamente, pero que son siempre las mismas. Hay toda una producción clásica, romántica, moderna, que no asoma en sus recitales. Y resulta lastimoso que así sea porque cuando un Rubinstein, por ejemplo, se empeño' en revelar al mundo las personalidades de Ravel y de Villa-Lobos, hizo maravillas por la causa misma de la música.

1958. NAC.LS. "El pianista y su repertorio".

5) Poco se exigía, hace todavía treinta años, a los cantantes de ópera, en cuanto miraba la interpretación dramática de sus papeles. Se les tenía primordialmente por "artistas del canto", y con tal de que "movieran" sus personajes con alguna propiedad, sin salirse de un carácter, se daba su labor muy

satisfactoria. Claro está que siempre hubo artistas superiormente dotados, que supieron unir a la alta calidad de su interpretación musical las virtudes de una actuación escénica inteligente, poderosa o sutilmente matizada. Chaliapini, Titta Rufo, Luigi Nicoletti, pertenecieron a esa gran raza de artistas completos. Pero, cuando un gran tenor resultaba un actor detestable -y cuántos ejemplos de ello no acuden a nuestra memoria!- el público quedaba muy complacido, sin exigir más. Con tal de que lo vocal fuese digno del aplauso, había que conformarse con lo otro. Los grandes cantantes que eran, además de ello, magníficos actores, se citaban como casos excepcionales... Pero frente a una realización como la "Arlequinada" de Salieri, con su escenografía, vestuario y pantomima, debidos al talento del gran Alejandro Sakharoff, vemos todo lo que pueden y hacen el buen gusto, la erudición bien entendida, el profundo conocimiento de los estilos y "modos de actuar", en una realización teatral. Allí todo es concertado, relacionado, dominado. Ninguna estrella pretende serlo en cada uno de los espectáculos. Saben estos intérpretes que la grandeza del actor está tanto en asumir grandes responsabilidades interpretativas dentro de una obra, como en traer, con dignidad y conciencia, una carta sobre una bandeja, o animar -el caso es frecuente- un personaje mudo.. "¿Qué es el verdadero buen teatro?" -nos preguntábamos al salir de las funciones de esta Opera de Cámara. Y hallábamos al punto la respuesta: "Cuatro buenos actores ante un

telón". No se necesita más. Y para que nada faltara al encanto de esas representaciones, debemos señalar, en el maestro Carlo Cilliario, a uno de los mejores directores de orquesta de ópera que hayamos aplaudido en mucho tiempo.

1958. NAC.LS. "La ópera de cámara de Milán".

AC Sobre la creación musical: La composición

1) Lo cierto es que Arnold Schoemberg se sitúa, desde ahora, en el plano de los más grandes compositores de todos los tiempos. Y yo no vacilaría en decir que el papel desempeñado por él en nuestra época, tiene un paralelo cierto con la acción renovadora de un Berlioz, en la primera mitad del siglo XIX. Berlioz creó prácticamente -sin que olvidemos el papel precursor de Weber- la orquesta moderna. Schoemberg, que también era un magnífico artífice de la orquesta, halló con el atonalismo, algo que podríamos llamar una nueva sintaxis musical a partir de la cual -aún sin seguir los principios estrictos del maestro vienes- ningún compositor podrá pensar en sonidos como antes hacia. Para dar un ejemplo fácilmente comprensible, diré que Schoemberg fue a la música contemporánea, lo que Rubén Darío a la poesía de lengua española de su tiempo. Después de él, nuestra poesía fue distinta. Así la música contemporánea no puede prescindir ya de Schoemberg. Quienes no acepten el atonalismo al pie de la letra, tendrán que aceptar los legados técnicos de un maravilloso modo de instrumentar, que es ya ejemplo y cátedra; quienes se nieguen a construir a la manera del maestro vienes, tendrán que inclinarse ante la elocuencia expresiva, la originalidad, la eficiencia de su escritura vocal.

1951.NAC.LS. "La muerte de un gran compositor".

2) Así, cuando se estrenaron los primeros "Cuartetos" politonales de Milhaud, algunos se entusiasmaron ante el hecho de que cada uno de los instrumentos ejecutaba una parte escrita en una tonalidad distinta. Pero no observaban, los más, que fuera de una amable artimaña, pronto abandonada por su mismo autor, cada una de las partes, en sí mismas, estaba tradicionalmente escrita. Es decir: que había novedad, en cuanto a la situación tonal de los instrumentos, pero la obra, en su esencia, era de corte tan tradicional como un "Cuarteto" de Haydn. Brahms -se nos dice corrientemente- no aporta nada nuevo. Es un mantenedor del orden, en medio de la creciente anarquía promovida por el wagnerismo. Cuela su pensamiento en moldes académicos. Bien. Pero todo eso es aparente. Nada más que aparente. Porque Brahms -enemigo de la policromía, de la fácil brillantez- innova constantemente en profundidad. Su manera de especular con la medida y el compás es absolutamente revolucionario. Quiebra el viejo concepto de simetría; aparea medidas desiguales; crea un tipo de acompañamiento ondulante, irregular, que será luego el plan cotidiano de muchos compositores, como Scriabine. Tómese como ejemplo, los "Intermezzi" Opus 118 y 119. En algunas de esas piezas para piano se presiente ya, netamente, a Debussy... "No es oro todo lo que reluce", dice el

refrán. ¡Ni es moderno todo lo que suena de modo extraño!...

1952.NAC.LS."Innovadores que no lo parecen".

3) Cuando la música ligera es fina, graciosa; cuando cumple con sus meras facilidades de ser amable y buena para bailar, y, además, está bien escrita (como ocurría con la música bailable de Gershwin) se hace algo sumamente interesante, por cuanto contribuye a caracterizar, con una aportación que no puede ignorarse, la época en que se produce. El llamado "jazz de Nueva Orleans", con los "blues" de Christopher Handy, se ha inscrito ya en la heráldica de la metrópoli sureña, como el "Mon homme" de Maurice Ivaín sigue siendo la representación sonora, la fotografía en colores, del París de 1920. No olvidemos, además que cuando hojeamos un album de pequeñas clavecinistas del siglo XVIII, admirándonos ante la clásica distinción de aquellas piezas, lo que allá se nos muestra, en realidad esas gaviotas, esos minuets, esos pasapiés-, es el repertorio bailable de la época: lo que se danzaba en los salones y pasaba de moda, un día cualquiera, como los boleros de hoy...

1952. NAC.LS."Al margen de una película".

4) Pero ahora observaremos, de pronto, que si los jóvenes de entonces se interesaban por otras cosas, los de ahora -los de la generación de la post-Guerra

Mundial- vuelven los ojos inesperadamente hacia Edgar Varese, calificándolo de extraordinario precursor. Y los que ahora hablan de él con nueva devoción por su obra no son solamente los norteamericanos, audaces en la experimentación musical, del grupo de John Cage, sino varios franceses jóvenes, como André Jolivet, que descubren en el "Rondó", en "Arcana", en "Américas", un concepto absolutamente nuevo del tratamiento de la percusión, considerada no ya como un factor rítmico, sino como un pulso, una escansión, una trepidación vital, que le confiere, en cada partitura, una suerte de papel concertante. Y Varese, de súbito, tras de veinte años de olvido, nos regresa prerrogativas de maestro. Nunca sabe un artista cuando su obra habrá de ejercer una influencia, ni sobre quienes llegará a ejercerla.

1952.NAC.LS."El regreso de Varese".

5) Y la verdad es que la afición por lo rapsódico, por la especulación sobre el documento cazado a punta de lápiz, es algo que ha pasado en todas partes. Terminaron los tiempos en que el griego concurría a festivales internacionales con una "Rapsodia Griega", el rumano con una "Rapsodia Rumana" y el italiano con un "Tríptico Siciliano". Si Hindemith nos resulta inconfundiblemente alemán, y brasileño Villalobos hasta cuando escribe una misa, es por razones de idiosincrasias profundas, de peculiar conciencia auditiva, que nada tiene que ver

con el color local y lo pintoresco. Hemos llegado a un momento de la evolución musical nuestra, en que el compositor tiene que ver más allá del punteado de guitarra, de la copla graciosa, del ritmo interesante de una percusión popular. El nacionalismo musical de mañana será nacional por la esencia; no por aspectos exteriores, -superficiales, que equivaldrían, para el músico creador, a disfrazarse con algún traje regional.

1952.NAC.LS."Villa-Lobos en Israel".

6) Todos compartían entonces; una opinión generalizada acerca del estilo vocal de Wagner. "Wagner destroza las voces" decían-. "No tiene el menor miramiento para los cantantes. Los hace dar saltos acrobáticos dentro de sus testuras. Los hace cantar contra la orquesta. Exige un rendimiento inhumano. De ahí que existiera, hace todavía cuarenta años, el personaje calificado de "cantante wagneriano", suerte de especialista del repertorio, cuyos ejemplares provenían casi siempre de Alemania y de Austria, con alguna que otra excepción hallada en Francia donde, durante muchos años, un excelente tenor llamado Franz tuvo una suerte de monopolio sobre el papel de Parsifal... Cuando Beethoven escribió "Fidelio", exigió un tipo de "fuerte-tenor" que era poco menos que desconocido en su época, hallando, sin embargo, quien reuniera los requisitos vocales ajustados al caso. Cuando Wagner apareció en el horizonte de la

música, el "fuerte-tenor" existía ya en Alemania, con una función bien definida, aunque siguiera ignorando en otros países más fieles a las normas estéticas de la ópera italiana... Con Ricardo Strauss volvió a plantearse el problema de hallar cantantes que consistieran a "destrozarse la voz" en la interpretación de sus tragedias líricas... ¿Qué se deduce de esto? Que todo gran compositor exige un esfuerzo superior al acostumbrado, tanto en lo que se refiere a sus cantantes, como a sus directores y músicos de atril. Y siempre encuentra, al cabo de algún tiempo, quienes se resuelvan a enfrentarse con el problema nuevo, venciendo las dificultades de un estilo inhabitual. Con ello evoluciona la técnica instrumental; se desarrolla la resistencia y destreza del ejecutante; se amplían los registros y se logra en el caso particular del cantante, una mayor flexibilidad, una afinación más segura, un despliegue mayor de posibilidades... El intérprete, por su parte, acaba siempre por reconocer que el compositor tuvo razón en exigir esto o aquello. Vencido el escollo, sigue la satisfacción de haberlo vencido. Y son cien las cantantes que hoy, al hablar de su repertorio, dicen, con cierto orgullo. "Sabe usted? Yo también canto "Elektra". Como otras más jóvenes dicen: "¿Uno de mis papeles favoritos? La" María" de "Wozzeck".

1957.NAC.LS."El compositor y sus intérpretes".

7) Un hecho sorprendente, para quien considera el panorama de la música latinoamericana contemporánea, está en la evidencia de que son muy pocos los compositores nuestros que se muestran atentos a las problemáticas de la época. Esto, desde luego, necesita de una aclaración... Podríamos llamar "problemática musical de una época" el conjunto de problemas relacionados con la forma y la expresión que atañen directamente al compositor, por cuanto sus soluciones determinan la evolución del arte que ejerce. La problemática del Siglo XVI estaba centrada en el desarrollo de la polifonía. La del Siglo XVIII en la fijación de las grandes Formas y en el paso del estilo contrapuntístico al estilo armónico. La de todo el Siglo XIX (De Berlioz a Mahler), gira en torno a la ampliación de los efectivos orquestales, al manejo de los volúmenes sonoros, hasta llegar a los tremendo conjuntos de ejecutantes exigidos por la primera versión de "El Pájaro de Fuego" o por "Gurrelieder" de Schenker. Pero la hipertrofia producida por la acumulación de medios pone a los compositores del Siglo XX ante una problemática nueva: la de reducir los efectivos, creándose conjuntos menores, más ágiles, más flexibles, donde los instrumentos suelen ser tratados como solistas -surgiendo de ello una nueva utilización de los timbres puros... Simultáneamente, otras cuestiones preocupan a los compositores. Una de ellas está en hallar nuevas maneras de relacionar la voz humana con la actividad instrumental. Hombres de distintas nacionalidades y muy diversos temperamentos se

empeñan en la tarea: Milhaud en "La Orestiada", inventa el procedimiento consistente en hacer declamar los coros, rítmicamente, sobre un conjunto de instrumentos de percusión. Schenberg perfecciona el sistema de "sprachgesang". Stravinsky, en "las Bodas", resuelve el problema mediante una tal simplificación del lenguaje, que llega a prescindir de artículos y preposiciones. Manuel de Falla, por su parte, en "El Retablo", crea un recitativo cuyas inflexiones son determinadas por los giros de la prosodia española... He aquí cuatro hombres, de temperamentos totalmente opuestos, enfrentados con una problemática, sin torcer por ello el camino de la inspiración personal. Hoy, aunque pueda creerse lo contrario, la problemática musical no gira exclusivamente en torno al atonalismo -sin olvidarse que el atonalismo se presta a múltiples interpretaciones particulares. La cuestión de la Forma es acaso más urgente y apremiante. Son muchos los que piensan que la "forma sonata", base de la estructuración sonora esde hace dos siglos, se ha vuelto un mero ejercicio de escuela al alcance de cualquier estudiante. ("Juego de Mecano", llama Boulez a la "forma sonata"). A la vez, hay una gran preocupación por renovar la sonoridad de los conjuntos instrumentales, bien por la integración de elementos que no eran puestos en presencia hasta ahora; bien por una acusada delimitación de los registros; bien por una constante mutación del color, debidas a "series" de timbres usados en un orden determinado. Con todo esto prosigue el empeño de

incorporar cada vez más la percusión al conjunto instrumental, dotando sus elementos, de funciones expresivas -problemática ésta, que no cesa de interesar a los músicos desde hace más de treinta años. Ahora bien: obsérvese que si dejamos de lado la cuestión del atonalismo (que no tiene, forzosamente, que ser considerada como una preocupación "cosmopolita", puesto que un Dallapicola nos resulta tan italiano como Verdi), tales búsquedas no son incompatibles con el acento personal (o nacional) del músico... Sin embargo... ¿puede decirse que tales problemáticas, traídas por la propia evolución de la música, preocupan realmente a nuestros compositores ? ¿Puede afirmarse que el problema de la renovación de la forma ha sido abordado por ellos de manera decidida ? No lo creo. Y, por lo mismo, me pregunto a qué se debe esa pasividad, ese "dejar que otros lo hagan por mí", ese esperar a que "la cosa venga de Europa" -viniéndose, desde luego, cuando ya se haya hecho inactual. Si un Rubén Darío revolucionó la poesía de expresión española en su tiempo; si un César Vallejo pudo considerarse como uno de los poetas más avanzados de su época, si Neruda había escrito ya "Residencia en la Tierra" en 1930... ¿por qué nuestros músicos no dan muestras, en lo suyo, de parecida audacia ? ¿Por qué pertenecen a "un continente muy joven "? ¿Fue menos joven ese continente, acaso, para nuestros poetas ? Esto, sin olvidar que la audacia es, precisamente uno de los más hermosos atributos de la juventud.

1957.NAC.LS."Problemáticas del compositor".

8) Su inspiración es decididamente nacionalista, aún cuando haya escrito muchas obras desprovistas de un carácter local. Pero la nacionalidad de Villa Lobos se manifiesta en todo lo que crea. El acento racial se evidencia en la inflexión melódica; en la vitalidad rítmica; en el uso copioso que suele hacer, en sus partituras, de los instrumentos de percusión, o de efectos percusivos logrados, metafóricamente, con otros elementos de la orquesta. Pero en ello no está el único secreto de la universalidad de Villa-Lobos. Hay mucho más... Cuando todos los compositores europeos se consagraban a escribir para pequeños conjuntos, buscando un nuevo manejo de sonoridades, Villa-Lobos, atento a una preocupación general, compuso esa auténtica obra maestra que es el "Choros No.7", donde el problema estaba planteado y resuelto con magistral seguridad de oficio. Anticipándose a ciertas búsquedas actuales, el maestro brasileño se dio a escribir, durante toda una época, para conjuntos instrumentales inusitados: grupos de cobres (Choros No.4"); conjuntos de violoncellos (en varias "Bacchianas"); instrumentos de registro elevado (en varias obras de carácter religioso). Cuando Milhaud, Schoenberg, Stravinsky, buscaban nuevas maneras de relacionar la voz con la actividad instrumental, Villa-Lobos daba sus propias respuestas al problema, componiendo el "Nonetto". ¿Descubrían sus colegas

alguna inflexión gregoriana en ciertos cantos populares ? Villa-Lobos demostraba, con su "Misa de San Sebastián", que esas inflexiones podían hallarse, igualmente, en los himnos rituales de los negros del Brasil... Tanto llegó esto a ser reconocido en los grandes centros musicales del mundo que, hacia el año 1930, el maestro me mostraba, riendo, un bilioso artículo firmado por un crítico francés, donde se decía: "El Señor Villa-Lobos con nosotros, lo que los moros en Marruecos: nos mata con nuestros propios cañones". A lo que hubiera podido responderse que, en ese caso, los cañones de marras eran de fabricación brasileña... Nacionalista es Villa-Lobos, por convicción, idiosincrasia y temperamento. Pero su universalidad se debe, por encima de todo, a que su obra respondió, siempre a los requerimientos técnicos de la época -a las problemáticas musicales de su tiempo.

1957.NAC.LS."El 70 aniversario de Villa-Lobos".

9) En otros siglos no había una delimitación precisa entre lo que calificamos de "música seria" y "música ligera". Existían, ciertamente, los géneros de la "música sacra" y la "música profana", quedando la primera supeditada a las exigencias de la liturgia o de las conmemoraciones esclesiásticas. Pero los campos de la música profana eran múltiples y diversos. Tanto incluían la gran sinfonía, como el minueto o la gavota destinados a un baile de corte;

tanto incluían la romanza para jóvenes cantantes aficionados, como el drama lírico de grandes ambiciones... Durante el Siglo XIX es cuando se establece, por la ampliación gradual del drama lírico, una verdadera delimitación entre los géneros. Lo mismo ocurría con los pintores que, desde Watteau (con la admirable "Escuela de Gersaint") hasta Gericault pintando una muestra para el taller de un maestro herrero, habían puesto su técnica, sin olvidar a Chardin y al Baron Gros, al servicio de la más auténtica publicidad. La magnitud de las búsquedas emprendidas por los músicos y los artistas plásticos propendía a alejarnos del mero trabajo artesanal, destinado al esparcimiento y al adorno. A partir de Liszt, de Wagner, resultaba imposible concebir a un músico de talla componiendo una partitura frívola... Y ante la ausencia de un buen repertorio moderno, los directores de teatros frívolos alarmados, sólo ven un remedio posible: abrir sus puertas a los "buenos compositores", es decir: a los de "Música seria"... Pero dudo que estos hagan caso al llamado. ¡Demasiado les vienen diciendo, desde 1900, que el hecho de haber realizado sólidos estudios y de escribir con limpieza y buena factura... era "un estorbo para triunfar en el campo de la música popular"!

1958.NAC.LS. "Un llamado sin eco".

10) En realidad, aquel que se ha situado en súbita actitud de resistencia ha querido decírnos: "Soy un

hombre de ideas avanzadas; lo he demostrado...Pero me niego a admitir lo inadmisible; no quiero rebasar las fronteras de lo razonable". Esa inmovilización repentina ante el camino recién abierto, es sumamente frecuente en artistas que empezaron, ellos mismos, por ser revolucionarios en su tiempo... De ahí que nos admiraremos ante la insaciable curiosidad, el interés, y hasta el entusiasmo, con que Igor Stravinski, con sus setenta años bien cumplidos, se inclina sobre la obra de los más jóvenes compositores del momento. Y no lo hace, ciertamente, por un afán de "no envejecer" que podría hacerse sospechoso de oportunismo estético. Señala a los nuevos músicos, con paternal mansedumbre crítica, los errores en que, a su juicio, incurren. Lospone en estado de alerta contra un aparente "orientalismo" de su materia sonora, debido a determinadas técnicas instrumentales. No cree en la posible utilización de ciertos "ruidos" tomados como sonidos musicales". Lo que reprocha a la música electrónica" - declaraba en reciente entrevista- "es que el trozo más corto parece interminable y no sentimos allí un control del tiempo. Nos saturamos por un excesivo grado de repetición, ya sea este engendrado por nuestra imaginación o porque realmente existe"...

Pero le interesa poderosamente la notación de esa música, por las posibilidades que ofrece. Conoce las partituras, revela un profundo conocedor de las búsquedas de Pierre Boulez -a quien admira sin reservas-, de Stochausen, y de otros... Lo cual le

permite decir, con autoridad de maestro: "Sin embargo, en sus investigaciones acerca de las posibilidades ofrecidas por metros variables, los jóvenes no han aportado gran cosa. No he comprobado progreso alguno sobre "La Consagración de la Primavera"..." Actitud inteligente, abierta, y vigilante, sin embargo, que no equivale a un: "Hasta ahí no llego!"..." Y es que Stravinsky sabe que las ideas más llamadas a perdurar, en una época, son aquellas que hacen exclamar precisamente al espíritu consevador: "Hasta ahí no llego". Lo que mejor queda es lo que más inadmisible pareció en un principio, ya que la creación artística -bien lo dijo Malraux- es la eterna lucha de una forma en gestación contra una forma establecida y fijada.

1958.NAC.LS."Juventud de espíritu".

11) Se quejan los compositores jóvenes de que la creación, en este siglo, se les ha vuelto particularmente difícil. Hay que reconocer que en parte tienen razón. Y sido "en parte", porque la creación ha sido siempre algo difícil... Pero es indudable que, en esta época, el problema se ha complicado. Si miramos hacia el siglo XVIII, veremos que sus músicos podían instalarse apaciblemente en una reiterada explotación de formas determinadas, sin que nadie lo hallara censurable. Más aún: agradaba al público que los artistas se mostraran a ciertos patrones establecidos. La ópera se ajustaba a un reducido número de normas. Podía

Haydn componer sinfonías por docenas, de acuerdo con un invariable esquema estructural. Una comedia lírica de Cimarosa no difería sensiblemente, en cuanto a la forma, de una de Paisiello o del Gretry joven. No se planteaban grandes problemas en los dominios de la armonía, de la instrumentación o de la escritura vocal. Pero adviene el Romanticismo y, con él, empieza el drama. Con Beethoven, la Sinfonía rompe sus moldes tradicionales. Con Berlioz, la orquesta cambia totalmente de fisonomía y de técnicas. Con Wagner, nace un drama lírico enteramente nuevo... Y así, entramos en un Siglo XX, en el cual la armonía, la rítmica, la tonalidad, sufren una transformación profunda, a través de planteamientos cada vez más complejos, radicales o extremados. El neoclasicismo fue una manera de eludir esos problemas, tanto como el nacionalismo logrado a base de la utilización de materiales folklóricos. Pero los problemas estaban presentes. No porque se pretendieran ignorarlos, dejaban de existir. Y ahora, todo compositor joven en trance de iniciar sus actividades creadoras, se encuentra situado, desde el comienzo, ante tremendos dilemas. ¿Ajustar su pensamiento a las formas tradicionales -clásicas- de la composición? ¿Y no se observa un cierto desgaste en esas formas, precisamente?... Cuando se ha superado una crisis, se observa que nada es tan fecundo como las crisis durante las cuales el creador cree tener todo los caminos cerrados... Pero es indudable que la época, para el músico es

difícil. Muy difícil. Pocas veces se ha visto abocado a un mayor número de dilemas.

1958.NAC.LS. "Una época difícil".

AC Sobre la creación en la música: La dirección orquestal

1) Porque sería tiempo ya de renunciar a un prejuicio que obra contra Leopoldo Stokowsky desde que tuviera la debilidad de coquetear con Hollywood luciendo la plateada caballera ante las cámaras, y prestando su perfil y sus manos expresivas al juego espectacular de los "close-up". Fueron los días en que la curiosidad mundial era atraída por el privadísimo asunto de sus amores con la más famosa de las estrellas de cine, y todo esto -un cierto exhibicionismo, agravado por una publicidad involuntaria que dañaba el aspecto meramente artístico de su personalidad- contribuyó a enojar a la gente música, que lo puso en interdicto durante varios años. Había, además para agravar su caso, ciertas instrumentaciones de "Preludios" de Chopin y de Scriabine, que no estaban exentas de un cierto pecado de efectismo... A pesar de ciertos errores que, en verdad, afectaban principalmente lo personal, Leopoldo Stokowsky quedará como uno de los grandes directores de la primera mitad de este siglo.

1952.NAC.LS."Visita de Stokowsky".

2) Wilhelm Furtwangler es una suerte de decano, de rector depositario de una tradición que creó el arte verdadero de la dirección de orquesta, tal como hoy la concebimos. La maestría totalmente poseída

se acompaña siempre de una extremada economía de medios. Cuando el poeta alcanza la cima de sus posibilidades, simplifica su vocabulario; cuando el compositor llega a la total madurez, su escritura se hace más escueta, logrando, en la profundidad de la expresión, en la sencillez de la forma, lo que antes buscaba por las vías de la complejidad. Así, el *Wilhelm Furtwangler* que escuchamos en la noche del viernes, se nos mostró más sobrio en sus gestos y actitudes -más ascético-, por así decirlo- que el que habíamos oído por última vez, hace unos veinte años, dirigiendo la *Orquesta Filarmónica de Berlín*.

1954.NAC.LS. "Wilhelm Furtwangler".

3) -¡Pero, maestro!... Ya hemos interpretado más de cincuenta veces la ópera de Ricardo Strauss... La orquesta conoce la partitura al dedillo... -Por lo mismo- contestó Kleiber. Hay que curar a esa orquesta de malas costumbres creadas por las muchas veces que se dio la obra. Un día en vísperas de una ejecución de la "Novena Sinfonía", Erich Kleiber me preguntó: -¿Sabe usted cuántas veces he dirigido la "Novena" en mi vida ? -No. -Ciento noventa y ocho veces - me respondió. Pero creo que sólo la dirijo bien desde muy pocos años... Antes, estaba demasiado enamorado de la partitura para poderme dominar ante ella. Me dejaba arrastrar. Ahora conservo toda mi sangre fría. Puedo dirigirla: "objetivamente". Ese es el secreto del arte de todo director: obtener un rendimiento exacto, consciente,

medido de toda materia sonora. Estar pendiente del pensamiento del compositor, sin dejarse llevar por arrestos personales.

1956.NAC.LS."El recuerdo de Kleiber".

4) Y es que la dirección de orquesta, tal como se concibe en nuestros días, resulta una profesión absorbente que no deja margen alguno a quien la ejerce para poner el espíritu en otra actividad. El director actual se impone, en muchos casos, tareas de investigador. No se trata, para él, de tomar los textos clásicos, tal como se los ofrece la casa Breitkopf o la Universidad Edition" de Viena. Ante la obligación de fijárselos en la memoria, una vez y para siempre, se remonta a los manuscritos originales, que siempre le revelan algún error de transcripción... La investigación en archivos y bibliotecas se ha vuelto una tarea habitual para el director de hoy. Durante largo tiempo pude observar los métodos de trabajos de Erich Kleiber. Levantado de madrugada, repasaba mentalmente las partituras que habría de ensayar a las once de la mañana. Después de tres horas de trabajo con la orquesta, volvía a reunirse con algunos músicos, a quienes daba indicaciones especiales, ilustrando sus intenciones, muchas veces, con la tiza en el encerado. Todavía hallaba tiempo para adelantar el estudio de obras que sólo estrenaría varios meses después. Luego de cenar, vigilaba el trabajo de los coros que habrían de interpretar "La Damisela Elegida" de Debussy... Y

antes de dormir, consagraba una hora a la revisión de particellas defectuosas, para que las correcciones no restaran tiempo al ensayo del día siguiente. ¿Y usted quiere que yo encuentre tiempo para componer?" -me decía. La verdad es que los directores de hoy se han vuelto muy exigentes consigo mismo, sentando severísimas normas de trabajo, ante las cuales toda improvisación, todo "amateurismo", resultaba intolerables. Cuando Kleiber sabía que una obra había sido muy ejecutada ya por una orquesta a la que habría de dirigir por primera vez, exigía que los ensayos se volvieran a iniciar en punto cero, como primera vez, si se tratara de una partitura nueva.

1956.NAC.LS."El director de orquesta".

AC Sobre la creación musical: Otras prácticas, el coro, la música electrónica y la literatura en la música popular.

1) Pero si bien es cierto que el disco ha ofrecido una solución de menor resistencia al aficionado, los compositores actuales han redoblado sus esfuerzos por mantener una tradición que debe conservarse, para bien de la cultura colectiva fuera de todo profesionalismo musical... Siempre he contemplado con suma simpatía la formación de orfeones y coros; creo en la utilidad de estudiar la técnica de algún instrumento, o de cultivar la voz para el deleite propio, aunque esa actividad no haya de transformarse en un oficio.

1955.NAC.LS."Tercer Aniversario".

2) Se vuelve a la "ópera de cámara"; al teatro lírico de proporciones semejantes a los de la época clásica. Se tiende hacia el auténtico "estilo concertante", donde los ejecutantes, individualizados, sacados del anonimato de las grandes masas románticas, rinden una tarea más difícil y eficiente. Con ello se logra acaso una escritura más ágil, un mayor refinamiento en las combinaciones de timbres. Surge un nuevo concepto de la sonoridad instrumental que los compositores atonalistas

explotan con singulares aciertos...Lo cual demuestra que la música, en nuestra época, sufre como todas las demás actividades artísticas, las consecuencias de un proceso económico. Pero los auténticos creadores, poniendo al mal tiempo buena cara, encuentran tesoros nuevos donde otros sólo saben saber ver un empobrecimiento de los medios puestos a su disposición."La carestía del suelo de Nueva York"- dijo Cocteau, cierta vez, con frase agorera- "determinó el nacimiento del rascacielo."

1956.NAC.LS."Arte y economía".

3)De todos modos, el anhelo de usar nuevos productores de sonido se acompaña de una circunstancia dramática, debido al hecho de que los instrumentos electrónicos acaban de nacer, por así decirlo. Se encuentran todavía en una fase experimental que tiende, cada día, a ampliar el campo de sus posibilidades.No son ágiles. Su uso en movimientos rápidos, se hace difícil. Por otra parte, al ofrecer al compositor los recursos del "portamento" -del glissando" integral-, ponen en sus manos un arma de dos filos, creando inquietudes contrastes con la afinación de los instrumentos temperados. Un trombón, un oboe, son instrumentos que alcanzaron la perfección dentro de sus limitaciones. El músico sabe todo lo que puede y no puede hacer con ellos. No es probable que sean objeto de nuevos perfeccionamientos. Al usarlos, el compositor especula con moneda cabal. Nada hay

en ellos que pueda contribuir a envejecer rápidamente una partitura... Muy distinto es el caso de los instrumentos electrónicos que, dentro de veinte años, se nos presentarán con una fisonomía distinta. El aparato de ondas Martenet se hará muy pronto un elemento caduco, torpe, limitado en posibilidades, cuya sola presencia en una partitura la dotará de una enojosa fecha, inseparable de una etapa rebasada en lo mecánico. De ahí que los compositores nuevos se encuentren ante un dilema dramático: ¿dejar la orquesta como está ?... Si ha evolucionado durante varios siglos, si es inestable por naturaleza, no hay razón que nos obligue a conservar indefinidamente su estructura actual. A la vez, si la enriquecemos con los instrumentos electrónicos, corremos el riesgo de añadirle, por apresuramiento unos elementos destinados a ser sustituidos, muy pronto, por otros más perfectos... Negarse a un progreso, es contrario al espíritu creador. Pero los adelantos debidos a un progreso incipiente, pueden condenar la obra a una peligrosa imperfección. Tal es la alternativa que suscita discusiones, actualmente, en los centros musicales del mundo, habiendo sido examinada en congresos recientes, sin el logro de soluciones satisfactorias.

1956.NAC.LS."Un problema actual".

4) La guaracha antillana es de muy viejo abolengo. Hay mención de guarachas famosas en los periódicos cubanos anteriores al año 1800. En 1882, una

imprenta de la Plaza del Vapor de La Habana, lanzaba al mercado -valga el término-, ya que el tomo nacía en medio de cestas de piña, tabletas de raspaduras y panales de miel, una antología de guarachas cantadas a todo lo largo del Siglo XIX, cuyas letras eran maravillas de gracia criolla, de aguda malicia, de costumbrismo en tono menor... ¿ A qué se debe, pues, que las guarachas de hoy resulten tan tontas, tan monótonas en sus rimas, tan chabacanas en sus letras ?... Además, el mal parece generalizarse en los dominios de la música popular: centenares de boleros, de canciones, de melodías bailables, arrastran consigo un lastre de palabras de una trivialidad desesperante, siempre calcadas unas de otras, con los mismos giros, las mismas imágenes baratas, la misma poesía para tarjetas de aguinaldo. Se me dirá que la música bailable, de carácter popular, mal se aviene con la buena literatura. Pero es inexacto. Hay magníficos poetas, en la actualidad, que han escrito textos para canciones, con un resultado extraordinario.

1956.NAC.LS."Literatura cantada".

La danza, sinfonía del gesto (val 3)

Para quien la literatura y el arte representaron muy tempranamente modos sustantivos de conocer los transcurcos humanos, para el hombre cuya pasión por la escritura regenteó un definitivo cambio estético en la producción narrativa de su tiempo, para el intelectual que no le era desconocido ningún secreto de creación, resultaba uno de sus más caros celos, no poseer el don del baile que tanto había admirado en Fred Astaire y Jhonny Travolta. (44:496)

Desde los iniciales artículos y crónicas del reportero, donde se debaten auténticas sensibilidades del cubano de fuerte ascendencia popular y espíritu vanguardista, la práctica danzaria ocupa al lado de las restantes manifestaciones artísticas, un espacio muy peculiar, cuyo abanico transculturado de procederes estéticos, exhibe las dominantes de una cultura sacralizada con maneras expresivas y reglas técnicas, que parecen estar en pleno lance reconciliatorio con el afincado carácter mágico-religioso de un rito que ya es la misma cultura.

La fértil colaboración de Carpentier en una decena de revistas y periódicos entre 1922 y 1929, testimonia esta zona de la producción crítica, al decir de José Antonio Portuondo «informadora y formadora de una visión cosmopolita» (30), y de la que es posible interpretar también un resoluto ensimismamiento sobre la praxis artística, componente literal del definitorio discurso de lo real maravilloso americano.

En el caso de la danza, son las crónicas en *El Heraldo*, *La Discusión* y *Chic* las que preludian por ejemplo los libretos coreográficos de «La Rebambaramba» (1928) y «El Milagro de Anaquillé» (1929) con música de Amadeo Roldán, estrenadas en la televisión en 1957 con coreografía de Alberto Alonso la primera, y en 1960 la segunda por el Conjunto de Danza Moderna y la coreografía de Ramiro Guerra. De hecho, quizás no haya otra parcela de la cultura artística cubana donde sea tan denotativo la solidez y fineza del tejido ideoestético que trazan las que más tarde serían artes mayores de la danza cubana, proceso que hace evocar las palabras de Bajtín, cuando expresara que «la vida más intensa y productiva de la cultura es la que tiene lugar en las fronteras de sus distintos dominios, y no allá donde estos dominios se encierran en su especialidad». (119:289)

Muchos otros factores de orden sociológico, económico y también político bordean la reflexión carpinteriana sobre la práctica danzaria, pero sin lugar a dudas, es la manera de reinterpretar los códigos de la factura artística en relación con su elocuencia escénica, los ejes donde descansan la altura de la comunicación estética del crítico, capaz de reconocer «las facultades innatas, la voluntad de trabajo, conocimientos técnicos, disciplina física, severidad en la autocrítica, sencillez e inteligencia», como las cualidades más apremiantes de un artista. (30: t.2.561)

Sin embargo es en «Leon Bakst» crónica de *Social*, con fecha febrero de 1925, donde el crítico inicia un acercamiento al universo estético de la danza

con detenidas insinuaciones teóricas, en principio, porque en el tono apologetico acerca de la obra del diseñador ruso, Carpentier explicita y vincula los tres elementos ineludibles de la unidad crítica danzaria: la coreografía, la música y la escenografía o atmósfera escénica, definitivamente expuestas en la valuación del artículo «La evolución estética de los ballets rusos» donde sobre la obra «Apolo Musageta» declara:

En este ballet la perfección vive en la danza [...] Es la sinfonía del gesto, acompañando la sinfonía de las cuerdas; es el mensaje lírico de la forma en movimiento, sincronizada con el aparato poético de Stravinsky. Es el movimiento desnudo, sojuzgándonos con su elocuencia total. (30:t.1.121)

Señala Carpentier la importancia del gesto - como ya observamos en el caso de la dirección orquestal-, pero aquí en su condición de sustantiva inherencia del hecho danzario, rostro verdadero del bailarín, quizás de más difícil y arriesgada precisión por parte del crítico, al constituir este la mediación del movimiento para expresar sentimientos e ideas, asunto que requiere más allá de la capacidad y conocimientos técnicos interpretativos, cierta habilidad de lectura acerca de factores extrartísticos como son los psicológicos, además de una sólida base cultural.

En la danza clásica, la contemporaneidad de los repertorios en las diferentes compañías se definen por la manera que la puesta en escena actualiza a través de

la revisión coreográfica, un código de recepción sin menguar el presunto estético y la fidelidad estilística de la obra en tanto acervo cultural –léase pulcritud técnico-expresiva–, donde la exclusividad gestual diferencia el legado de una Escuela o tendencia artística.

“Encuesta en torno al ballet” de 1958, se titula uno de los casi dos mil artículos de crítica en «Letra y Solfa», donde Carpentier transcribe una serie de criterios de coreógrafos acerca del ballet y la estética de su tiempo. De la suma de estos diferentes puntos de vistas, vale la cita a la declaración del coreógrafo ruso Igor Moissiev:

El ballet que refleja la actualidad tiene obligatoriamente que tratar temas eternos. El tema eterno del amor y de la muerte absorbe hoy el corazón y el espíritu humanos de manera tan absoluta como hace cien mil años; pero en el siglo XX la actualidad ante esos temas es muy distinta. El tema del destino o del castigo ha sido resuelto, aunque de manera diversa, por Eurípides, Shakespeare o Romain Rolland. Creo que el problema del ballet moderno (o futuro) es (y será) representar al hombre de su época y la manera en que interpreta «lo eterno» y es afectado por él. (56³⁶)

³⁶ NAC.LS.<<Una época olvidada>> 18 de mayo, 1958.

Retomaba mucho más tarde Carpentier la idea que «la danza es el alfabeto gestual de la forma humana, y como tal este alfabeto se hace inteligible, significante, para los hombres y mujeres de cualquier raza o latitud»³⁷. No obstante, es en *El Nacional* de Caracas, donde se encuentran los momentos de mayor concentración alrededor de la dialéctica de la recepción artística en la danza, aunque no es su método de creación o lo que es igual el dominio del acto coreográfico lo que más interesa al crítico. Las alusiones a creadores como Diaghilev, más bien corresponden a valoraciones de incumbencia en el terreno de la sociología de la cultura, a lo que Bourdieu ha llamado <<distinción del gusto>>.

Son los juicios acerca del intérprete los de una mayor atención, y en los que se advierte una consecuente actitud de innovación reclamada por el punto de vista del crítico, que en los años 20 y 30 responde a una voluntad vanguardista, pero más tarde supone una conciencia superadora de nuevos registros expresivos y técnicos como exige una praxis donde la maduración artística responde a un exigente condicionamiento físico, regularmente identificado con el virtuosismo. Carpentier observó muy atentamente este complejo nudo de la interpretación danzaria, aspecto que aún guarda lozanía crítica frente a los actuales ímpetus apasionados y desmedidos que suelen

³⁷ “Discurso pronunciado por Alejo Carpentier en el acto de clausura del V Festival Internacional de Ballet de La Habana, el 5 de diciembre de 1976.

acompañar y lastrar la brillantez artística de los jóvenes talentos.

La atinada visión de Carpentier sobre los posibles riesgos que presuponen la presencia de una interpretación impecable, dígase virtuosa, y que no necesariamente converge con un absoluto nivel de artisticidad, que sólo sería posible cuando el artista sea capaz de establecer «esa necesaria distancia, ese deslinde invisible, requeridos por ciertas altas categorías de arte» (56³⁸), se complementa con la precisión de que «fue nuestra época la que creció el culto a las audacias juveniles, invitando al artista a atreverse desde el primer momento; a tratar de hallar un acento propio desde las primeras obras». (56³⁹) De este volumen de criterios, sin descuidar el objetivo de destacar aquellos que comportaran un juicio artístico en la teoría de lo real maravilloso americano, se concluyen los siguientes:

1. En la interpretación del ballet clásico, donde la ejecución demanda de un alto nivel de eficacia técnica, debe cuidarse de la propiedad estilística a través del lenguaje artístico, muy en particular cuando se trata del repertorio tradicional.
2. La escena contemporánea exige del bailarín un máximo de posibilidades físicas,

³⁸ NAC.LS. <<El cisne negro>> 10 de agosto, 1951.

³⁹ NAC.LS. <<Los jóvenes y la crítica>> 21 de septiembre, 1956

resultado de la combinación de lenguajes danzarios que participan en una misma obra de arte. En este sentido cabe la atención a la formación del artista, sobre todo en la incorporación de elementos de la danza moderna que complementen la preparación física y expresiva del bailarín clásico.

3. La proyección internacional y el legado de Escuela que puede aportar una determinada institución artística danzaria, depende no sólo del alcance de su nivel profesional, ni de su repertorio, sino de la manera en que su universalidad estética tiene en cuenta las raíces autóctonas de la cultura nacional.

Sin embargo, la afirmación de que existe en el discurso teórico carpenteriano una zona de especial concentración en la práctica danzaria, no lo testimonia únicamente su ejercicio crítico, sino además el mismo ficcionar de su literatura, donde cabe reconocer en la escena de su novela, cómo los personajes–artistas de la danza desnudan su individualidad artística a través de una subjetividad, que se mantiene ligada a una activa conciencia y dinámica social, cualificadora de ese atributo del artista llamado genialidad.

En el Capítulo V «Santiago de Cuba» en *El reino de este mundo* el encuentro con el «Tívoli, el teatro de guano construido recientemente por los primeros refugiados franceses», rememora un gran

baile de pastores en el que se escucha por primera vez «música de pasapiés y de contradanzas», pincelada de incisiva atención hacia las coordenadas de un tronco genético musical y danzario en la cultura cubana.

En *La Consagración de la primavera* (1978), el ámbito y la naturaleza de la danza adquiere una connotación superior, dado el carácter que atribuye Carpentier a Vera como profesora y coreógrafa. Lógicamente, aquí las funciones artísticas-pedagógicas revelan la atención al concepto estético de la danza en sí misma, al cuidadoso detalle del fragor del montaje de la obra balletística, así como otros factores de semántica cultural, como podría ser el llamado al estilo, inteligentemente planteado en el mismo acto coreográfico, donde el oficio artístico es capaz de trascender, y por tanto, universalizar la obra de arte.

La conciencia crítica de la rusa algunas veces alcanza presunciones teóricas, en su afán de que Calixto no se desvío de su vocación para la que necesita una concentración intelectual y entrenamiento técnico, Vera teme de sus lecturas de «ciertos autores» de filoso compromiso político, señalándole a Enrique <<como puesta en altar, la zapatilla que me hubiese dado Pávlova, declamando, en broma: “Hay más cosas en esa zapatilla, Horacio, que todas las que caben en los sueños de vuestras filosofías.”>> (28:273)

AC Sobre la creación en la danza

1) *Ha alcanzado ese momento milagroso en que la intérprete deja de ser persona, para hacerse, sencillamente "una verdad". O sea que una de las tres o cuatro "verdades" posibles en el dominio del ballet clásico se nos manifestó, de modo inolvidable, a través del genio de la danza que anima a Alicia Alonso. En la danza clásica, Alicia Alonso adquiere una gravedad, una majestad, que establecen, entre el público y ella, una necesaria distancia, ese deslinde invisible, requeridos por ciertas altas categorías de arte.*

1951. NAC.LS. "El cisne negro".

2) *Isadora Duncan pertenecía a ese grupo de "monstruos sagrados" que no tuvimos la ventura de conocer, pero que nuestros padres recuerdan aún, con un fervor que el transcurso de los años no ha menguado... norteamericana de pura cepa, cruzó el Océano, un día, para promover un renacimiento de la danza antigua. Cuando el ballet empezaba, apenas, a librarse del academismo del Teatro Imperial de San Petersburgo, vegetando en la Opera de París, como un divertimento, sin vida, que hasta los compositores de alguna importancia habían olvidado, Isadora Duncan causó una revolución tan profunda en el mundo de la danza que aún estamos asistiendo a la evolución de sus teorías... Porque, no debemos*

olvidar que, aún siendo violentamente combatida por Diaghlieff y sus coreógrafos, Isadora Duncan acabó por conquistarse espiritualmente a Fokine. Sin ella -la excéntrica americana, la "sin técnica", la revolucionaria de los pies desnudos- no hubiéramos conocido esas dos realizaciones del ballet moderno, que son el "Dafnis y Cloe", de Ravel y "La Siesta del Fauno" de Debussy-Nijinsky.

1952. NAC.LS. "El recuerdo de una gran danzarina".

3) De ahí que la primera parte del espectáculo presentado en el "Teatro Municipal" tenga, para nosotros, el atractivo de la novedad. Se ha dicho -lo sé- que el empleo de ciertos recursos, pasos, figuras, accesorios del ballet ruso, chocaba con las nociones creadas por la danza hispánica tradicional, en creaciones como "El Pelele" o en los tres cuadros del "Concierto de Aranze". Pero, personalmente, no hallo censurable que una compañía de ballet español, perfectamente dueña de sus medios en el baile de carácter popular -como queda demostrado en la segunda parte del programa- se haga heredera, por derecho propio, de un tipo de coreografía cuya tradición estética se remonta al "Sombrero de tres Picos", tal como lo cincibiera Massine cuando la partitura de Falla fue estrenada en los ballets rusos de Diaghileff, con las famosas decoraciones de Picasso. Es ésta una moderna modalidad de lo hispánico que se ha integrado ya, de hecho en su patrimonio coreográfico .

1953. NAC.LS. "El Ballet de Pilar López".

4) Pero, caído el telón, sobre el cuarto ballet del programa, tuve que aceptar la verdad -varias veces comprobada- de que más fácil es crear una compañía de ballet e irrumpir en el ámbito de la danza con algunos logros estimables, que sostener una organización artística en un plano de constante calidad, renovándola, enriqueciéndola, de año en año, sin pérdida de categoría -como hacia el siempre recordado y añorado Sergio de Diaghileff... No siempre logran los bailarines de formación académica -con todo su buen deseo- emular a sus colegas del teatro frívolo. Les falta "algo" que sobra en Broadway, y es mezcla de acrobacia, de dinamismo, de agilidad, de sentido de la sincronización... Y eso se observa, casi penosamente en creaciones recientes de Roland Petit, demasiado orientadas hacia la estética del "music hall" como "Luto en 24 horas" o "Las bellas condenadas". Si la idea es buena, la ejecución es débil. Se quiere alcanzar a una novedad que no acaba de producirse y que se impone por sí misma, en cambio, en cualquier buen "show" newyorquino. Mientras una orquesta sinfónica, sabiamente llevada, produce ritmos de mambo, de "cha-cha-chá", de be.bop, lo que ocurre en la escena responde, ni con mucho, al frenesí de esa atmósfera sonora. Ya no se está en el ballet clásico, ciertamente; pero tampoco se acaba de llegar a la precisión de gestos, a la

sorprendente mecánica física, de los artistas especializados.

1956. NAC.LS. “Una pobre temporada de ballet”.

El arte teatral, saetas que rasgan efluvios (val 3)

De vasta consideración crítica son los juicios de Carpentier en relación con la práctica teatral. La diversidad de sus enfoques definen varias funciones del quehacer teórico en el arte como son: El crítico que interpreta y juzga la obra artística, el historiador que diferencia estilos, reconoce mutaciones y describe el desarrollo, el esteta ocupado de la estructura y función del fenómeno artístico, y por último, el ensayista que reflexiona y elucida acerca del acontecimiento artístico y sus múltiples sucesos e interrelaciones. Los principales presupuestos tratados en este sentido se resumen a continuación:

1. La dicción en la práctica teatral es un asunto de rigor, advirtiendo en este caso tres fases de desarrollo del actor latinoamericano, caracterizadas por: a) Un criollismo irremediable, b) Una intención de remediar el habla de acuerdo con la norma castellana, y c) El lograr una expresión natural sin esfuerzo aparente. Se enfatiza en este sentido el equilibrio entre un acento propio con el de la lengua del texto dramático.
2. El actor teatral, según el crítico, debe iniciar su carrera por la representación de comedias y no con dramas, en atención a la preparación escénica que ofrece este primer

género en su maduración profesional para una futura y compleja interpretación de personajes.

3. Una seria actitud del director de teatro es la de no repetirse en sus puestas en escena, de manera que pueda alternar diferentes técnicas de representación.
4. El oficio y el nivel artístico del director teatral es de una influencia decisiva en la elevación de la calidad artística de la obra.
5. La programación en el teatro debe balancearse entre el estreno y el repertorio básico, este que sustenta el paradigma del arte universal, debiendo permanecer en cartelera para dominio y entrenamiento en primer lugar de los actores, aunque también, para el conocimiento y disfrute del público.
6. Es importante en el trabajo de la dramaturgia, lograr una cabal concepción de los personajes, de modo que pueda establecerse una relación dialógica entre realidad y autenticidad escénica.

La estricta reflexión que sobre la actuación dramática apunta la primera de estas consideraciones, trae a ponderación la competencia profesional de su

crítica artística, sobre todo cuando es dable corroborar el nivel de su contenido y precisión teórica. Patrice Pavis, considerado una de las más autorizadas voces en el terreno de la teoría de esta práctica artística, y sobre este mismo asunto, define en su *Diccionario del teatro*:

[...] el actor es el último portavoz del autor y del director, puesto que dice su texto encarnándolo escénicamente y haciéndolo pasar por su cuerpo. Fenómeno que L. Jouvet describe en estos términos en *El actor desencarnado*: «El texto del autor es una transcripción física para el actor. Deja de ser un texto literario». La dicción inspira vida a la frase: se trata de hacer vivir la frase, no por el sentimiento, sino por la dicción (217:132)

Es de suponer que Carpentier conociera de las ideas de Jouvet, incluso que las haya analizado directamente con él, a juzgar por la amistad que lo relacionó con el artista, sin que la ocasión desconozca la alta referencialidad y vinculación del crítico con el mundo teatral, al igual que en otras prácticas del arte. En el permanente fluir de este ejercicio, que alcanza en “Letra y Solfa” más de doscientas crónicas sobre el tópico en cuestión, el exhaustivo y valioso razonamiento sobre el proceder artístico, no sólo engrosa el contenido de su poética en general, sino que va diseñando escenas trascendentales de la novela que la corona, tal vez porque << [...] el error de quienes demasiado vinculan la voluntad de un creador con la revolución estética producida, está en creer que una

transformación de tipo artístico no obedece a un oscuro impulso colectivo.>> (56⁴⁰)

Estas circunstancias y eventos que desentrañan el acontecimiento-mito, enunciador del sentimiento común y estructura sigilosa de la cultura, sólo el arte puede explicitarlas a través de ese macro conflicto que va delineando la historia en la demarcación de las acciones y espíritus de sus protagonistas, y que estos reconocen como identidad, acaso leimotiv arqueológico en el discurso de lo real maravilloso americano.

En *El reino de este mundo*, un esquema cognoscitivo de fuerte apariencia teatral acude a la obra, en primer lugar, porque nace del mismo espacio de ficcionalización histórica ubicado en *Le Bonnet à l'Eveque* y *La Citadelle de Laferrière*, donde acaso la realidad pretende desaprender su caótico dato histórico, que corre entre 1757 y 1820 en el recodo insular haitiano, para proclamar una escritura autoetnográfica por medio de esa acumulación de símbolos colectivos que atraviesa la narración; una segunda razón, está enunciada en las sucesivas llamadas a través del exergum o a las figuras de Lope de Vega y Calderón respectivamente.

En **El reino...** el *pathos* épico que provocan los tres dramas significantes de los tres ciclos históricos – colono franceses, el Rey Negro y los mulatos republicanos–, exige de una distensión resuelta en la estructura narrativa por la diferenciación de las escenas

⁴⁰ NAC.LS.<<Del innovador en arte>> 8 de noviembre, 1956

que constituyen cada uno de sus capítulos, ensamblados por la misma unidad cronológica histórico-argumental que lleva a cabo el *raisonneur* Ti Noel⁴¹.

Carpentier invierte el proceso conocido en el teatro como epización, por el cual la estructura dramática asume resortes épicos que coartan la tensión desubicando así la ilusión teatral, del todo reconocible en Shakespeare y Goethe.⁴² El teórico de los real maravilloso, propone una suerte de epifanía donde la autonomía de la palabra latinoamericana, asciende a su decisiva universalización sólo a través de la epopeya histórica, que a modo de encantamiento para los ojos de la tradición civilizatoria de la alta cultura occidental, confunde las huestes de lo que más tarde será aceptado como promisorio y desconocido imaginario subalterno, de determinante inclusión en los repertorios de pluralidad discursiva.

El dieciochesco americano, por el que transcurre gran parte de la narrativa carpenteriana, representa un espacio de preeminencia para el desenmascaramiento de

⁴¹ Según Patrice Pavis en: *Diccionario del Teatro*. Tomo II. La Habana. Edición Revolucionaria. 1988, p.395, el *ralsonneur* (o razonador), es un personaje que representa la moral o el razonamiento correcto, encargado de dar a conocer a través de su comentario, una visión “objetiva” o la que el “autor” tiene de la situación. Nunca es uno de los protagonistas de la obra, sino una figura marginal y neutra que da su opinión autorizada e intenta una síntesis o una reconciliación de diferentes puntos de vista.

⁴² Para extender la comprensión de este proceso escritural véase: “Epización del teatro”, en: *Ob,cit.* Tomo I, p 170.

las claves simbólicas del Nuevo Mundo, que tanto sus hombres ilustrados como escarpados inauguran en un convulso proceso de subsistencia y autosuficiencia donde el mito instaura su prosapia al descifrar una ontología débil o intencionalmente rechazada.

Cada uno de los relatos ofrece un encuadre orgánico de relaciones entre espacio, movimiento, iluminación, luces, con un sinnúmero de sentidos en la fábula, delineadores de una arquitectura escénica. En “Las cabezas de cera”, primera narración del capítulo inicial, se sucede una clase de imagen-attrezo que salta de la yuxtaposición de atmósferas aportadas por la peluquería, la carnicería y la quincalla con postales, todas contrastantes en esa galería de retratos que se nos presenta cinematográficamente a través de

<<los rizos de las pelucas [...] las cabezas de ternero, desolladas, con un tallito de perejil sobre la lengua [...] grabados en colores, de una factura más ligera, en que se veían los fuegos artificiales dados para festejar la toma de una ciudad, bailables con médicos armados de grandes jeringas, una partida de gallina ciega en un parque, jóvenes libertinos hundiendo la mano en el escote de una camarista, o la inevitable astucia del amante recostado en el césped, que descubre, arrobadó, los íntimos escorzos de la dama que se mece inocentemente en un columpio.(39:19-21)

En “La poda”, Mackandal aparece como verdadero actor, ya que <<Era fama que su voz grave y

sorda le conseguía todo de las negras. Y que sus artes de narrador, caracterizando los personajes con muecas terribles, imponían el silencio a los hombres[...](39:25), más adelante una imagen cinética presenta al héroe cuando la mano izquierda <<se había ido con las cañas, arrastrando el brazo hasta el hombro>> (39:26), acaso triunfo de una imagen cuyas significaciones metafóricas decidirán posteriormente un paradigma estético, postularán una teoría de la cultura de una alta conjunción de procederes de la creación artística, a manera de <<teatro total.>>⁴³

El clásico motivo del envenenamiento y su impecable trayectoria en la literatura canónica occidental, introduce aquí el contrapunto entre la <<alta>> y <<baja>> cultura, uno de los órdenes

⁴³ En la ya referida semiología estética de Pavis, el teatrólogo se refiere al “teatro total” (tomo II, pp 492-495) y ejemplifica como “es sobre todo a partir de Wagner y su *Gesamtkunstwerk* cuando esta estética adquiere su forma en la realidad y en la dimensión imaginaria del teatro” Prosigue explicando como “Artaud no hace sino sistematizar esta concepción semirrealista, semifantástica: “Lo que deseamos es romper con el teatro considerado como un género distinto y actualizar la vieja idea, en el fondo nunca realizada, del *espectáculo integral*. Sin que, bien entendido, el teatro se confunda en ningún momento con la música, la pantomima o el baile, y en particular con la literatura.” Vale traer a juicio la importancia que para Carpentier adquiere la revolución artística wagneriana, detonante entre otras muchas consideraciones de la importancia del mito en la trascendencia de la obra latinoamericana, de sus imbricaciones y desacatos artísticos; así como la articulación que se desprende de los razonamientos de Antonin Artaud, quien fuera parte cercana del contertulio anticipador de lo real maravilloso americano.

presentes en lo real maravilloso americano, pero ahora invertido al situar este último estrato de la cultura popular desde los conflictivos marcos de un sincretismo religioso, propiciador además de un desplazamiento de manifestaciones folklóricas, representadas por el *vodú*, religión africana de origen dahomeyano procedente de la cultura Egwe-Fon (Arará).

Para el caribe en especial, estos elementos son connotativos del carácter senso-perceptivo que deciden una manera de ser imperativamente determinadas por el folklore y de ganancia para la <<vivencia teatral>>, facilitada por ese necesario intercambio entre actor y espectador. La casual equivocación de los animales, según Ti Noel, de tomar <<por sabrosas briznas ciertos retoños que les empozoñaban la sangre>> (39:33), reafirma en la acción del texto-escena el triunfo de una humanidad marginada, a veces desde su convicciones mítico-mágicas, otras desde sus atronadoras prácticas, pero siempre a favor de una fuerza espiritual que da fe a la literatura porque existiendo, prueba su confidencia en la realidad, única experiencia que puede dar vida al teatro, y que Ti Noel parece constantemente intuir: <<Ahora, los Grandes Loas favorecían las armas negras. Ganaban batallas quienes tuvieran dioses guerreros que invocar. Ogún Badagrí guiaba las cargas al alma blanca contra las últimas trincheras de la Diosa Razón>>.(39:87)

Al igual que su amigo Michel Leiris con la aventura investigativa que produjo el estudio etnográfico de *L'Afrique Fantôme* (1934), al que propone como dato curioso un esbozo de novela, Carpentier con *El reino...*

se adelanta a ese texto híbrido contemporáneo que encara al unísono la antropología, la literatura, el arte y otras disciplinas sociales, sincronizando desplazamientos y transferencias de identidades en un siglo que más tarde hablará de culturas globales. Una vía de fusión excepcional de estos discursos es la que ofrece la teatralización por su posibilidad de visualizar escenarios y actores con una marcada intención dramática y épica alrededor de un conflicto,⁴⁴ a lo que adicionará Clifford, cómo Leiris antes de partir para África, <<había quedado impresionado por la historia de aventuras de William Seabrook sobre el vodú haitiano, en **The Magic Island** (traducida al francés en 1929)>>.(150:208)

Claro que en la novela carpenteriana, la teatralidad de los sucesos se debe a una interrelación de personajes y acciones propios de la práctica teatral por un lado, y al contraste de los héroes-tipos que aporta la misma historia, confundiéndose el espacio épico con una filiación escenográfica que proviene de la misma trama en el campo propiamente teatral. Si por una parte, las metamorfosis y salvación aclamada de Mackandal, el sacrificio de los toros en la construcción de La Citadelle, la llamada de los caracoles, la muerte de Henry

⁴⁴ Sobre este asunto véase (150:203-213) Clifford alude a como “El bosquejo de la novela de Leiris incluye la laboriosa *documentation* de una historia de vida, el *lie* de cualquier versión singular, y el juego mutuo de personaje, escritor y audiencia en su *mise en scène*. Una concepción teatral del tema aparece más tarde en la evocación académica de su investigación sobre el *zâr*, su ambiguo y pertubador juego de roles: *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar* (1958)”

Christophe concretan momentos desde la realidad postulada de una alta sugestión y espectacularidad, la ficcionalización descubierta en un teatro de drama y ópera en la calle Vandreuil, del Tívoli de guano en Santiago de Cuba, de la Mademoiselle Floridor y la cantante vestida con traje de Dido, más el músico alsaciano, Lafont actor amante de Paulina, y las orquestas de cámaras de Sans-Souci, junto a Atenais pianista y Amatista cantante, testimonian una síntesis privilegiada de asociaciones socioculturales evidenciadoras de la complejidad ideológica de una alegoría de la transculturación caribeña.

En este sentido, el rito y la figuración/personaje, constituyen la verdadera apoteosis de la emoción, por esa manera de volcánizar la imagen artística en la controversia de sentidos que logran los actos ceremoniales o de conjuro, junto a los vestuarios/disfraces con su infinitud de relaciones difíciles de aprehender en ese montaje de rostros y voces reveladores de un anacrónico mosaico humano, que desde sus diferencias comunes admiten como propios la conveniencia del éxtasis y el desafío triunfante de un contradictorio espíritu, el del barroco. En <<De profundis,>> uno de los relatos más retadores en la recepción literaria, la narración épica desencadena un sistema de imágenes sólo apreciable en la ilusión escénica o en la imagen cinematográfica, también escénica:

<<A la sombra de las cruces de plata que iban y venían por los caminos, el veneno verde, el

veneno amarillo, o el veneno que no teñía el agua, seguía reptando, bajando por las chimeneas de las cocinas, colocándose por las hendiduras de las puertas cerradas, como una incontenible enredadera que buscara las sombras para hacer de los cuerpos sombras.>>(39:36)

Lo indescriptible trastocado en la acción ascendente de distintos dramas dado el impacto de una desconocida realidad, asume en la novela pórtico de lo real maravilloso americano, un desafío a las recurrencias miméticas para exaltar un imaginario de incontenible expresividad, maravilloso ahora desde su significación de incontenible crónica.

Una manera categórica, irreemplazable de admitir el suceso en su dinámica representativa, se debe a la suspicacia de transmisión que en el teatro alcanza el carácter particular del personaje con sus lógicas relaciones exteriores que lo ubican y aseguran en la acción. Este determinante papel es función del vestuario, elemento codificador de la temporalidad, sensibilidad y jerarquía del ser protagónico, que al desempeñarse casi siempre fuera de <<contextos>> y <<tiempos>>, suele aparentar como lo son, puros disfraces, que se podrían ilustrar con una amplia galería, quizás suficiente con esta escena de Sans-Souci en la que Ti Noel sacado de su conversación con las hormigas, es atronado por ruidos desconocidos que descubre al volver la cabeza y percibir que

<<Hacia él venían, a todo trote, varios jinetes de uniformes resplandecientes, con dormanes azules cubiertos de agujetas y paramentos, cuello de pasamanería, entorchados de mucho fleco, pantalones de gamuza galonada, chacós con penacho de plumas celeste y botas a lo húsar.>>(39:97-98)

Otra manera de reconocer la función del vestuario en la integralidad de la representación, se debe a la coherencia que el desnudo logra en el cifrado de la imagen artística a través de la Paulina desnuda como la Galatea de los griegos o la mujer sentida como una Venus de Cánova, donde la realización histórica con el cuerpo parece en este caso no estar despojado de ropas. Se trata de personajes antiretóricos que representan seres maduros, contradictorios, de dolores inmensos, de éxtasis profundos y plenos de fe, hombres de huracanadas conmociones, donde los gestos resuelven actitudes casi iconográficas, hombres de turbaciones y mundos barrocos hijos de la criollez, hombres con <<una nueva manera de sentir y de pensar, humanista, latinista, espíritu universal,>> propio de la epopeya que le correspondió escribir.

Epopeya investigada, estudiada, anticipada por Carpentier desde su primera etapa parisina, aquella donde el taller surrealista o las emergencias de programación de la *Poste Parisien* le permitieron ser activo protagonista de producciones como *La grande complainte de Fantômas* de Robert Desnos, dirigida por Antonin Artaud, a quien escuchó sus acertos e

interrogaciones sobre su teoría del teatro de la crueldad. Época esta que le trajo la amistad y suerte de componer para el gran director y actor Jean Louis Barrault, la música de la puesta en escena de la *Numancia* de Cervantes en 1938 y de quien mucho estimó su oficio y facultades intelectuales, presentes acaso en el subtexto del drama de *El reino...*, si nos confiamos en algunos de los juicios enviados por Barrault a Carpentier como este de que <<el teatro es cosa de sensación, no de pensamiento [...] No perder, en el camino de lo intelectual, lo que la vida nos ha dado por alimento. En materia de teatro, lo que cuenta es la sangre del hombre>>.(56⁴⁵) Y esa ha sido una testificación de las jornadas haitianas de Carpentier encabezadas en primer orden por Louis Jouvet⁴⁶, a quien junto a Leiris, Artaud y Barrault invitamos para el apagón de sala. Mackandal, está salvado !

⁴⁵ NC.LS. <<Una carta de Barrault>> 25 de julio, 1952

⁴⁶ Louis Jouvet, actor y director francés en su paso por La Habana en 1943 con destino a Haití, donde se presentaría con su compañía, invitó a su amigo Carpentier a la temporada teatral, ocasión que desencadena la resolución poética de lo real maravilloso. Jouvet, es de suponer llevara consigo el texto o si no las ideas acerca de la dicción del actor: *El actor desencarnado, motivo* de no poco interés para el discurso artístico de lo real maravilloso, que se suma a la revelación conocida en La Ciudad del Cabo.

AC Sobre la creación teatral

I) Por lo mismo, es menester que los directores procedan con la mayor cautela, en cuanto a la elección de obras para el entrenamiento de sus equipos, y sus primeras salidas al peligroso ruedo de la escena. Se observa hoy; en todos ellos, el generoso afán de plantearse los máximos problemas que puedan producirse en el teatro... Comprendo que el director estimable es aquel que quiere ofrecer, de primer intento, la mejor obra, con la mejor realización, y los mejores elementos humanos. Pero nuestros grupos dramáticos son demasiado bisoños, todavía, para que el empeño no se haga un arma de dos filos. Y, sobre todo, lo que me parece más arriesgado es el afán, de penetrar, de inmediato, en el difícilísimo mundo del drama, sin el entrenamiento que significa la comedia. No me refiero, desde luego, a la comedia española, atrasada en su técnica, convencional en su diálogo, y que suena siempre de modo tan raro- el hecho no tiene remedio!- en boca de nuestras gentes de América, por una cuestión de acento. Pienso en la comedia de grandes autores modernos, ingleses, franceses, norteamericanos, tan ágil, tan movida, y con tan buenas escenas de entrenamiento para actores jóvenes. No debe olvidarse que, en la comedia, el actor novel puede resultar a lo sumo, descolorido o falto de experiencia; pero nunca se verá expuesto al enojísimo percance de

provocar la risa del público con un gesto dramático, rompiendo de golpe con toda la tensión de un acto. Los peligros que acechan al actor novel en el drama son terribles, ya que el ridículo puede agobiarlo en el momento más patético, por un error de entonación. En la comedia, en cambio, todo lo ayuda: la atmósfera que lo envuelve, la vivacidad del diálogo, el tipo de acción, la gracia de otro cuya presencia, en escena, realza su propio juego, etc. A esto objetan algunos que nada es mejor, para entrenar un actor joven, que arrojarlo de cabeza en la máquina infernal del drama, para que aprenda a enfrentarse con los grandes problemas. Bien. Es un punto de vista. Lo grave es que, algún día la máquina infernal puede triturarlo en escena, en presencia del público. Tal vez fuera bueno, para evitarlo, que se confiara su persona, previamente, a máquinas de un funcionamiento menos peligroso.

1952.NAC.LS. "Peligros del drama".

2) *El exceso de personajes "hechos de una sola pieza" es defecto corriente en la obra de ciertos dramaturgos clásicos. El villano siempre villano, el tonto siempre tonto, el bueno siempre bueno, durante cinco actos, es algo que obedece a un concepto del teatro que ya no es el nuestro. Huelga decir que los grandes autores –un Shakespeare, un Racine, un Calderón- supieron crear caracteres tan complejos como los que exigía un psicólogo moderno, apartándose de la fácil tendencia de otros a crear fantoches. Pero es evidente,*

que durante siglos, el personaje dramático fué, más que un hombre verdadero, considerado como tal, un hombre en quien se encarnaba, de modo exclusivo, una pasión, un sentimiento, una torcedura mental. El celoso había de estar siempre celoso... Bajo la influencia de la novela psicológica, de los estudios psicológicos, que otorgaban una importancia nueva a las complejidades del comportamiento humano, muchos dramaturgos modernos, que habían leído a Dostoyewsky y a Freud, se dieron a crear, en este siglo, un teatro en violenta reacción contra la presencia, en escena, del "personaje hecho de una sola pieza". Quien parecía villano en el primer acto, se revelaba magnánimo en el segundo, para hacerse una enigmática mezcla de ángel y demonio, en el desenlace... En fin: irse al extremo de lo que, con una mera oposición de caracteres simples, manifiestos, invariables, había querido hacer el teatro clásico... Por huir del personaje hecho de una sola pieza, se ha caido en el exceso contrario, que consiste en deshumanizar totalmente al hombre, a fuerza de quererlo hacer "humano", de una humanidad que es la del caso excepcional. Pero el caso excepcional -el monstruo- nunca alimenta en realidad un gran teatro de alcance universal. Ahí estamos en el dominio de lo que Ernest Ansermet llama "lo inauténtico".

1952.NAC.LS. "Una fórmula peor que la otra".

3) ¿Quiere decir esto que si el teatro prescindió de Director durante siglos debemos ver la "profesión

nueva" como inútil complicación del problema dramático, ya bastante complejo de por si ? En modo alguno. Es probable, incluso, que si la producción dramática ha mejorado universalmente en estos últimos años, en cuanto a profundidad, jerarquía de ideas tratadas, calidad literaria, ello se debe, precisamente, a la presencia de directores calificados y también de actores como Jouvet, como Dullin, como Barrault, que asumieron la doble responsabilidad de ser directores e intérpretes , pero situando lo segundo después de lo primero -la actuación, tras de un trabajo de ensamblaje previo, de ordenación general del drama, exento de autofavoritismo... La llegada del Director con sus exigencias estéticas, con sus problemas, con el freno que significó para ciertos virtuosismos de mala ley, dió al teatro una orientación nueva, que no se contentaba ya con el "trozo de bravura" prestigiosamente ejecutado. Después de que nuestro siglo se iniciara con las portentosas realizaciones de Max Reithardt, Piscator, Tairoff, Meyerhold, sin olvidar, más tarde, los admirables aciertos de poetas dotados de un agudo sentido escénico, como García Lorca, ciertas cuestiones se enfocaron de distinta manera. Así, el Director con su "profesión nueva", ha influido mucho en la elevación de nivel y las intenciones del drama. Es un poderoso factor de la evolución que hoy se observa en todas partes, en los dominios del teatro.

1952.NAC.LS."El oficio de director".

4) Jean Louis Barrault es figura casi legendaria del teatro contemporáneo. Y es que, en él, hay mucho más que un actor de talento, mucho más que un magnífico intérprete de películas, mucho más que un hombre dueño de todos los recursos del arte dramático. Uniendo el don de la interpretación -el dominio de "la paradoja del comediante" de Diderot- al poder creador, al "duende" que no se adquiere en clases, Jean Louis Barrault es un inventor de técnicas escénicas, un innovador, un director genial. Su tomo consagrado a la "mise en scène" de "Fedra", en la que considera la tragedia de Racine como "una cantata a varias voces", conduciendo la declamación de los versos, el ritmo general del diálogo, la sincronización de las luces y situaciones, como quien dirigiera una vasta sinfonía coral, es uno de los textos fundamentales de la estética teatral de nuestro tiempo. Incapaz de repetirse, de explotar dos veces la misma fórmula, Jean Louis Barrault movilizó los recursos de la pantomima en la "Numancia" de Cervantes, de la farsa de tinglado en "Las fullerías de Scapin" de Moliere, del expresionismo en "EL Proceso" de Kafka: fué mimo en "Los hijos del Paraíso", gran actor clásico en el Hipólito de Racine, nieto de Talma en el "Malatesta" de Montherland, como supo ser alucinado, desorientado, años atrás, en su adaptación escénica de "Hamlet" de Knut Hansum. Porque todos los registros, todas las instrumentaciones, todos los virtuosismos dramáticos son permitidos a este

artista prodigioso que alcanzó, en plena juventud, los máximos triunfos a que pueda aspirar un actor genial.

1952.NAC.LS."J.L.Barrault en Caracas."

5) Pero hoy observamos, en todas partes, la desaparición gradual de esos "teatros de repertorio", en favor del "teatro de estrenos". Todas las compañías estrenan; estrenan sin cesar, incansablemente, en una busca ansiosa del éxito destinado a prolongarse durante trescientas noches. Y cuando exhuman un texto del pasado, nos lo presentan con tales caracteres de novedad, en la escenografía, en la actuación de los intérpretes, que colma también la categoría de un estreno. Y lo peor es que, con tal desestrenar, se aceptan obras absolutamente mediocres, que sólo se salvan del naufragio por la excelente técnica de los artistas encargados de animar sus principales personajes. Es trasladado a la escena, el espíritu que lleva tantos editores a aturdir el público con un constante lanzamiento de libros que aspiran a ser "el libro del día". Es, en suma, una transposición teatral del "best-seller"... Claro está que el teatro tiene y debe tener la noble misión de revelar autores nuevos, y de ofrecer oportunidades a los dramaturgos vivientes. Pero esto se acompaña, demasiado a menudo, de un abandono total del repertorio básico: el de aquellas obras que no deben eliminarse puesto que, al fin y al cabo, constituyeron jalones importantes en la evolución del arte escénico. El teatro que sólo

aspira a estrenar, jugándose una carta en cada creación nueva, opera de como semejante al cinematógrafo, que renueva constantemente sus programas, salvándose del fracaso de veinte producciones, con el éxito de un "Ben-Hur" o de "Lo que el viento se llevó".

1954.NAC.LS."El ejemplo del Tenorio".

6) El actor latinoamericano se topa, en los inicios de su carrera, con un grave problema que desconocen sus colegas de España: el que consiste en hallar dicción que, sin incurrir en un remedio de lo castizo, enderece un tanto las entonaciones propias. Debe encontrar un justo medio entre el acento, las inflexiones características del país que lo vio nacer y una tradición que le viene del mismo teatro escrito en su idioma -base primera de su educación dramática... De ahí el problema consistente en determinar un modo de expresarse que, sin ajustarse del todo a las normas del decir castellano, resulte poco marcado por lo local. Como el problema ha sido confrontado con igual urgencia en todos los países nuestros donde el teatro empieza a cobrar envergadura, puede decirse que el actor del Continente pasa por tres etapas: 1) La de un criollismo, al parecer irremediable; 2) La de un intento de remediar el bien decir castellano; 3) La de expresarse con naturalidad, sin esfuerzo aparente, como costumbre adquirida, en un idioma que será, a la postre, el de todos los teatros creados en América...

Cuando la tercera etapa es alcanzada, puede afirmarse que se ha vencido uno de los escollos más graves que se alzan ante la capacitación dramática de nuestras gentes

1956.NAC.LS."Más allá del horizonte."

7) *El éxito de "Ulises" en su versión dramática; el éxito del teatro de Ionesco, de Beckett, resultan sintomáticos. Un nuevo teatro está avanzando a pasos agigantados. Teatro emancipado de sus clásicos mecanismos de "exposición, nudo y desenlace"; teatro desprovisto de anécdota, de intriga que debe ser resuelta a toda costa, para mayor dicha o mayor desgracia del protagonista... Todo un público reclama ya una creación dramática que le haga reflexionar; un teatro en perpetuo acontecer, donde el gesto presente, el objeto mostrado, la palabra dicha, tengan por sí mismos, un valor específico. Teatro de expectación intensa -tal sería su mejor definición- que se construye en función de su propio transcurso, de su "devenir", sin avanzar forzosamente hacia la muerte o la glorificación de un personaje determinado, la afirmación de una moraleja, o la forzada demostración de una tesis... Algo, en suma, que intuyeron, en su tiempo, ciertos escritores del romanticismo alemán como Kleist y Georg Buchner.*

1958.NAC.LS. "Ulises" en Nueva York".

(Se enciende la sala para la salida del público. No se ha cerrado el telón de boca, pero sí las luces de escena. Ahora el escenario permanece con luz natural, se aprecian tal como son los elementos escenográficos, la tramoya, ese contrastante mundo de las apariencias y las verdades. Algunas de las ideas y realidades sugeridas por la trama, el ambiente y las palabras, ahora no se perciben de igual manera, eran parte de la imagen creada por la atmósfera de ciertos decorados y por la magia de las acciones iniciadas por aquel personaje que no volvió a aparecer, sin embargo, todo lo acontecido tiene relación con el aliento dejado por su voz -gruesa, simpática, sentenciosa, de cierta consonancia en el fraseo- prendida para siempre en nuestros sentimientos. Cruzan de uno a otro lado hombres con objetos y útiles de carpintería. Todo termina.

¡Ah!, No era cántaro ni tampoco ánfora, la famosa pieza que estuvo siempre presente y vista a trasluz. Son dos instrumentos musicales, por cierto bien diferentes, pero que uno recostado al otro *parecían una misma cosa*. Se trata de un *ekorifó*⁴⁷ y un *arpa*⁴⁸. ¿

⁴⁷ *El Ekoriofó* o *Ekue* es el tambor mayor de los cuatro instrumentos que integran la agrupación musical abakuá. Se considera el tambor secreto, de ahí que se mantenga oculto en el cuarto sagrado (fambá). En el ekoriofó los sonidos se producen al frotar rítmicamente una varilla de güín sobre el parche. El parche se sujetó con cuñas parietales y cordones, observándose en su base tres aberturas que funcionan a manera de patas. El instrumento, considerando su cuerpo central, se vale de seis accesorios para su ejecución, para ser siete sus partes constitutivas.

Acaso no estará allí la clave de la obra ? Creo que sí, porque advierto cierta conciencia acerca del linaje cultural en el fondo de todo esto, por eso la infrecuente Simultaneidad Representativa de los mundos y personajes del arte.)

POSTEXTO

Atracados después de su viaje desde el allá legendario de la Tierra Incólume, atesoradora del verdadero brillo de los cuerpos con color, esos de milenarios dolores nacidos en ríos sin transparencias, con Reyes dormidos durante siglos en monumentos

⁴⁸ Instrumento musical moderno que se encuentra desde la antigüedad y es universal. Ha asumido varias formas, pero generalmente se reconoce como un triángulo más o menos regular y adornado, a cuyos dos lados se sujetan naturalmente las extremidades de las cuerdas dispuestas por orden de longitud decreciente. En el siglo XIII a.c. se le descubre en pinturas, también en la necrópolis de Tebas, en tumbas egipcias, y era muy popular entre los griegos y romanos. Comúnmente se le atribuye como símbolo a la figura del Rey David. El instrumento moderno posee sólo siete notas por octavas en escalas de si mayor, considerada como la de do bemol mayor.

irrepetibles, el ekoriofó y el arpa, traen consigo la iniciaca imagen de una naturaleza que no se domina, se mora, seductora de alientos y efluvios perfumados en

las entrañas del ser, que trocados en espíritu y sortilegios de noches interminables, confunden la esperanza con los sueños; al viajar de donde todo proviene, en su afianzamiento de genuinidad, se trocan ambos junto a los hombres confundidos o emparentados con mitos, en una esotérica travesía por conquistar un trono de riquezas, donde los cielos con eternas lluvias, esconden ideales no conocidos pero esperados, caro a sus carnes, diáfano en sus voces.

II

A través de los caudalosos e incommensurables caminos de la Mar, se anudan sus destinos para custodiar un Cofre, donde guardan ambos sus incógnitos tesoros como auténticos Sucesores del Sol. Allá erigen como altar seguro y refugio invencible la coronación de una Hazaña Total, que al enfrentar las más recónditas heredades, vislumbró en el sabio la redondez giratoria de una minúscula nave, donde finalmente transitamos, también puede parecer que habitamos.

III

De ese encuentro neptúneo, el Ekoriofó ha defendido sus límites, dado que en la atmósfera de los muelles está más cerca de su Reino, y suelen allí reunirse los hombres de inacabada lucha, los que prueban en la fortaleza de sus huesos y en la tersura de su piel, la carga de lo creado para la provisionalidad. El Arpa, se vuelve siempre al encuentro con el

horizonte, lanzando su interminable resonancia, que es su propia lengua en los bordes de lo inmediato.

Las olas, por un lado retumban en el cuero cerrado del Ékue, mientras por el otro, ellas mismas flamean entre las cuerdas a manera de alas del Arpa, después devenidas en dedos. Las conchas rodean el ámbito del tambor, lo presagian, en el arpa se convierten en quimera.

IV

En el Ekoriofó, tambor mayor abakuá no se toca, en él se encuentran los mismos Fundamentos, la sangre purísima de aquellos a quienes congrega; en él se custodian los secretos de la potencia, el prestigio de los hermanos de Efó, la verdad de los que no están y dieron el ser a los guerreros de hoy. Posee toda la

música del espíritu universal, concentrado en un sonido estertor de leopardo vigilante que se siente, más no se oye. En fiesta arrasa cuánto pueda existir de desconfianza e impurezas. Su sentido de traslación es

pobre, no lo requiere, permanece oculto e inmóvil a la espera del socorro o de la justicia, sobre todo, del desamparo. Asume la venganza del engaño, la fortaleza de la unión, la jerarquía de los ancestros. Con ropaje de instrumento musical recibe a sus fieles, seres del honor y la sospecha, juntos alcanzan el símbolo de la lealtad para los que nacieron sin espacio, para los que aún no conocen el reconocimiento del poder reconocido.

V

Al Arpa tampoco llegan todos los que desean. Su sonido necesita tanto del sentido del tiempo y la

vibración de la luz como del propio conocimiento de los Códigos para su resolución. Su misión es atraer la imaginación, convocar el sobrecogimiento, destellar

los impulsos que no pueden realizar las voces compactas de sus congéneres artefactos. Ennoblece por la aparente delicadeza de como esconde los misterios

de su dominio, sólo perfectible a través de una transfiguración del alma. Encierra todos los cantos de

las ilusiones y las pérdidas, es portadora de la sublimidad y el exceso, de la paz y la tormenta de los que se creyeron sabedores del mundo. Es viento en la

tempestad de los cuerpos sonoros, lamento en la conmoción del pasaje triste, fiesta en la algarabía de los desacatos tímbricos, donde la lealtad a la belleza de

la intrépida estirpe, acoge la esperanza de los olvidados.

VI

Únicamente ellos dos han encontrado El Dorado en las apariencias de una existencia múltiple, de hombres raros o divinos que habitan la magia, revelando milagrosos pero naturales dones en una realidad encendida por la Pasión Inagotable, de autorizada presencia ante los enconados jueces de la Palabra. La distinción infinita de sus clamores está en los rasgueos que uno y otro ejercen en sus superficies a

manera de litúrgicos arpegios, acaso llamadas sucesivas de la razón reclamante, en el latido visceral de la infidelidad por el error original; aquel que equivocó tantos sentidos en el navegante, en el avezado científico, en el poeta de los arrebatos detenidos, alcanzando finalmente la Maravilla de

Tierras no perdidas, porque es obligada su existencia para la salvación de la especie, quizás la mayor de las encrucijadas después de la diferencia anunciada, aquella que la euforia de los límites y las escrituras de acá, nos descorre en la plenitud absoluta de su Ilusión y Verdad.

Áimas con las que Sísifo decidió andar hasta siempre, con el peso de su enorme y entrañable roca, porque ambos llegaron a conocerse tanto que únicamente ellos se comprendían. En cada lance y caída, ante cada impulso y tirada, brotaba de nuevo el coraje; entonces él entendió que era necesaria la fatiga, el escarnio, las vilezas, los infortunios y precariedades, los olvidos y hasta las traiciones para recobrar de nuevo a su dulce Merope, que sabiendo de la crueldad de la existencia de su marido, desapareció y nunca más se supo de ella.

De este sufrimiento, igual que el de Mackandal, se valdría el arte, y es casi seguro, que así se iluminó la Vida.