

Aurelio Horta

LAS VACACIONES DE **SISIFO**

**Pre-textos
carpenterianos de arte**

Centro de Divulgación y Medios
Facultad de Artes
Sede Bogotá



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA



LAS VACACIONES DE

SÍSIFO

**Pre-textos
carpenterianos de arte**

Aurelio Horta

LAS VACACIONES DE

SÍSIFO

**Pre-textos
carpenterianos de arte**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Las vacaciones de Sísifo

Pre-textos carpenterianos de arte

© Universidad Nacional de Colombia

Sede Bogotá - Facultad de Artes

© Aurelio Alberto Horta Mesa

ISBN impreso: 978-958-794-477-8

ISBN electrónico: 978-958-794-478-5

Primera edición, Editorial Letras Cubanas: 2001

Segunda edición: 2021

Bogotá, D. C., Colombia

Rectora: Dolly Montoya

Vicerrector de Sede: Jaime Franky

Decano de la Facultad de Artes: Carlos Naranjo

Vicedecano de Investigación y Extensión: Nelson Vergara

Vicedecano académico: Federico Demmer

Director del Centro de Divulgación y Medios: Alfonso Espinosa

Coordinador editorial: Juan Poveda

Corrección de estilo: Ingrid Sánchez-Bernal y Solvey Castro

Diseño gráfico: Mauricio Arango

Centro de Divulgación y Medios de la Facultad de Artes de la
Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá | Av. Diagonal 40a
Bis N.º 15-38, Centro Jorge Eliécer Gaitán, casa 5, Bogotá, D. C. |
Teléfonos: (57 1) 6040432 - (57 1) 6044747, ext. 29252 |
artes.bogota.unal.edu.co/cdm

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en Bogotá, D. C., Colombia.

Catalogación en la publicación Universidad Nacional de Colombia

Horta Mesa, Aurelio Alberto, 1946--

Las vacaciones de Sísifo : pre-textos carpenterianos de arte / Aurelio Horta . --

Primera edición. -- Bogotá : Universidad Nacional de Colombia. Facultad de
Artes. Centro de Divulgación y Medios, 2021.

264 páginas

Incluye referencias bibliográficas

ISBN 978-958-794-477-8 (rústica). -- ISBN 978-958-794-478-5 (e-book).

1. Carpentier, Alejo, 1904-1980 -- Crítica e interpretación 2. Sísifo (Personaje
mitológico) 3. Arte latinoamericano -- Siglo XX 4. Crítica de arte -- América
Latina -- Siglo XX 5. Estética -- Investigaciones -- América Latina -- Siglo XX 6.
Poética -- América Latina -- Siglo XX I. Título II. Serie

CDD-23 700.4357 / 2021

Contenido

| | |
|--|-----|
| Glosa para esta edición | 11 |
| Pre-textos | 17 |
| Pre-textos retóricos o Sísifo en los laberintos intelectuales | 25 |
| Disciplinar la sensibilidad | 48 |
| El oficio artístico - <i>Alejo Carpentier</i> | 52 |
| Cerrar un paréntesis | 56 |
| La imbricación de márgenes culturales- <i>Alejo Carpentier</i> | 66 |
| Alterar el orden de los prodigios | 78 |
| La aventura del espíritu creador - <i>Alejo Carpentier</i> | 92 |
| Pre-textos simbólicos o Sísifo y las virtudes poderosas | 101 |
| Ese deslinde invisible | 102 |
| La conciencia profesional artística- <i>Alejo Carpentier</i> | 111 |
| De la fe en el girasol | 127 |
| Las visiones admirables | 140 |
| La idea de juzgar el arte - <i>Alejo Carpentier</i> | 144 |
| El paisaje metido dentro de la casa | 148 |
| Arquitectura y Artes Plásticas - <i>Alejo Carpentier</i> | 153 |
| La taquilla tiene razones que la razón ignora | 156 |
| Cine - <i>Alejo Carpentier</i> | 157 |

| | |
|--|---------|
| El permanente sentido de las estructuras | 162 |
| El intérprete - <i>Alejo Carpentier</i> | 176 |
| La composición - <i>Alejo Carpentier</i> | 180 |
| La dirección orquestal - <i>Alejo Carpentier</i> | 191 |
| De otras prácticas musicales - <i>Alejo Carpentier</i> | 194 |
| La sinfonía del gesto | 196 |
| Danza - <i>Alejo Carpentier</i> | 202 |
| La ilusión escénica | 205 |
| Teatro - <i>Alejo Carpentier</i> | 214 |
| Pos-texto o las glorias de Sísifo | 223 |
| Referencias de Alejo Carpentier | 229 |
| Bibliografía consultada de Alejo Carpentier | 243 |
| Referencias | 249 |
| Bibliografía consultada | 253 |
| Entrevistas | 261 |

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 solo 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 Cómitre que en algún lugar me aguarda. Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo.

ALEJO CARPENTIER, *Los pasos perdidos*, 1953

Glosa para esta edición

En el último quinquenio de los años ochenta terminó la herrería de la investigación que se encuentra en este libro. Como casi siempre suele suceder, la extrañeza no tanto temática, sino reflexiva del texto despertó entusiasmo para quien fue su editora, pero también cierta inquietud para la respetada y prestigiosa editorial, porque no se trataba de un libro obvio, dada la trama de su escritura. En esa época, el sonajero cultural, académico y político en todo occidente sonaba al ritmo de un hito superestrella: la fiebre postmoderna.

Este no sería el asunto de la investigación, aclaro, pero sí el de su ambiente y novedad en boga. Años más tarde, cuando estaba pronta a salir esta publicación (2000), todavía resplandecían luces posmodernas. Entonces decidí reorganizar el texto con una escritura más cercana a los intereses de sus presuntos lectores, porque, si en el fondo el texto representaba un saludo, y legitimación, al pensamiento moderno latinoamericano, su condicionante dialógica con lo otro no debía, en cierto modo, dejar pasar las tribulaciones epistemológicas de su contexto.

Nada era más cercano, entonces, a la época y al problema planteado que una puesta en escena. Es decir, un intento por conjugar el ejercicio de la práctica artística con la escritura desde su particular escenario, que no sería otro que el de la cultura y las mismas artes. De ahí que la armazón estructural del corpus del libro pretendió hacer un guiño a las maneras y modos del discursar crítico de la postmodernidad.

Mirando hacia atrás, creo que hubo algo de altruismo ingenuo por parte del investigador (autor), que, seguramente, sumido en aquella atmósfera de doblez discursiva de lo posmoderno, donde la contestación teórica buscaba justo una nueva realidad, instituía con emergentes ganas y un fatigoso dictado filosófico-literario europeo esta proposición de recolocar *lo real maravilloso americano*, más allá de su reconocida filiación literaria y novelística como teoría de la cultura artística. Esta labor resultó —y sigue siendo— una autosatisfacción que balanceaba los escollos, esfuerzos y desafíos de su investigación.

La escritura de esta investigación consta de tres voces. La primera emplaza y sitúa un escenario con la puesta en escena de una obra teatral, donde el espacio y los personajes —uno protagonista—, así como los útiles varios que configuran una atmósfera escénica, se justifican con estancias y pasajes del perfil intelectual y discursivo de Alejo Carpentier. La segunda voz corresponde al criterio y convicciones de la investigación, es decir, el discurso emisor. La tercera corresponde a *lo real maravilloso americano*, esto es, a la letra de Carpentier desde muy diferentes géneros escriturales de su profusa actuación profesional, como la crónica, el ensayo, la crítica, la novela, la entrevista y la conferencia, entre otros.

En síntesis, el arte y la cultura, en cuanto razones, circunstancias y modos, así como el propio Carpentier y el productor de esta entelequia, permanecen todo el tiempo en escena. Lo hacen como contrapunto de esa otra creación de la interpretación y la crítica del arte, en la que la cultura revela su naturaleza, condición humana e imaginarios. *Lo*

real maravilloso americano recrea, justiprecia y difunde estas premisas estéticas.

Vale llamar la atención acerca de ese tiempo sociocultural y político de gestión y de escritura de *Las vacaciones*. Se trata justamente de esos treinta años concomitantes en los que la teoría y la práctica político-económica de la globalización conjugan el allá y el acá con únicos y sobresalientes centros hegemónicos discursivos de producción, visiones y estancia social, que *a posteriori* continúan manifestando su indiferente diferenciación.

No obstante, es importante rememorar que aquella erupción intelectual y de representación, pero sobre todo retórica, del discurso *pos* salvó y reveló un valioso aporte a la cultura: la reivindicación triunfante de la estética y teoría cultural como disciplinas gestuales de las relaciones productivas y discursivas de la sociedad. Justamente, este fue el nodo o problema de esta investigación, que, por demás, respondía a una hipótesis: *la teoría de lo real maravilloso americano no es exclusiva de la novelística latinoamericana; su carácter dialógico, universal y sintomático de una cultura representa la alquimia de una transculturación regente, así como una singularidad estética que otorga tributo a la heredad de su pensamiento histórico, y a lo natural de sus entre voces y ecología.*

Esta investigación, aparte de su particular ámbito académico, también fue propósito y vigilia del sector cultural, aunque con un entusiasmo más sostenido y fruición para *Lilia* y Araceli,¹ desde sus primeros pasos hasta su culminación.

¹ Andrea Esteban Hierro de Carpentier (*Lilia*) (1913-2008) fue directora y fundadora de la Fundación Alejo Carpentier desde 1984 hasta el 2008. Vital e imperiosa esposa y compañera de trabajo.

Araceli García Carranza (1937) es bibliógrafa, ensayista y profesora titular adjunta de la Universidad de La Habana. Es una destacada intelectual cubana. Su profusa labor de investigación en la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana, y en la Fundación Alejo Carpentier le han merecido un respetuoso reconocimiento en Latinoamérica, España y Estados Unidos.

Ellas no solo acompañaron esta trayectoria, sino que la apoyaron con una especial atención; por lo cual una eterna gratitud pareciera extenderse hasta siempre. La publicación y primera edición de esta obra fue cofinanciada por la Fundación Alejo Carpentier. Sin embargo, el lanzamiento del libro no se presentó como estaba agendado en la Feria del Libro de La Habana, sino unos meses más tarde en la de San José de Costa Rica, donde se desempeñaba el autor en ese momento.

La presente edición respeta totalmente la estructura y el texto de la primera, con excepción de ciertos y mínimos ajustes, resultado de su nueva diagramación. Fue necesario actualizar la citación de las referencias bibliográficas y ciertas reglas ortográficas, con vista a cumplir con las actuales normas de uso. Queda agradecer al Centro de Divulgación y Medios de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia y a su decano, Carlos Naranjo Quiceno, esta resurrección de Sísifo, otra vez con su piedra al hombro, otra vez escalando la montaña, una vez más agónico..., pero siempre resistiendo, con una infinita fe en un mundo mejor.

AURELIO HORTA

Profesor titular

Universidad Nacional de Colombia

Bogotá, junio de 2020

Pre-textos

Voz 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, el arte 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 alientos 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 definitorios en la historia universal o sobre eventos culminantes casi siempre retardadores 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 y que nos permiten descubrir sus dominios y devenires se presentan inexcusablemente mediante la palabra, que desde siempre es sùmulas del conocimiento, máxima jerarquía encargada de transfigurar el pensamiento, de interpretarlo, 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 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 solo 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 una conciencia colectiva. Se asiste al nacimiento de una palabra o 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.

Si llegamos al arte, con propósito de reflexión, será conveniente que sea desde la consonancia que el abanico de sus disímiles manifestaciones prescribe en esa zona de dominios intelectuales llamada cultura artística. Sus plurales y distintas maneras de expresión con desiguales desarrollos son emisoras de un juicio parcial acerca del comportamiento de

sus modos interpretativos en la música, las artes visuales y la representación escénica. Esta es la primera razón 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 y sensibilidad simbólica. Estas variables expresivas de lo artístico son deudoras, además, de otros macros acontecimientos de franco interés para la sociología, la historia y la antropología, ciencias colaboradoras, entre otras, en el desciframiento 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*. Este es un terreno firme de ideales cuyas prefiguraciones notables establecen un tramado de sombras, donde el pálpito 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 aquellos «fenómenos de sentido». Así lo alerta el maestro Martí (1975b, p. 429):

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*. (Énfasis añadido)

Abre muy lentamente el telón de boca, el escenario completamente oscuro y vacío se limita con cortina a la americana, que ahora solo se aprecia con tonos entre verduscos

y ocres, aunque realmente es de un intenso verde azul, solo 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 desafiante voluntad ganada e inculcada por Sísifo, pues el hijo de Eolo, casado con la pléyade Mérope, inscribió su aventura en el suplicio que acontece solo en el reino de las palabras o en el de las imágenes representadas en el arte. Su incierto episodio fue tan desmesuradamente atrevido, que ha llegado a considerarse hazaña para así quedarse en la memoria de los tiempos y los pueblos. Quizás por eso se acude a su evocación, pues a través de los mismos tiempos y pueblos se ha expandido la creencia de su tragedia, lo que ha permitido confiar, desde entonces, en la fuerza del espíritu y el sufrimiento ante los nobles afanes que nacen de las ilusiones.

En Corinto, bella ciudad de encarnizados rivales —inspiradora de la misma gracia para aquellos que descubren las emociones y las pintan—, Sísifo tuvo tres hijos, Glauco, Ornitio y Sinón, pero también muchos bienes, de esos que hacen prósperos y ricos a los mortales, y, asimismo, son caros a los bendecidos por las iluminaciones y traicionados por el engaño. Así le pasó a Sísifo con Autólico, quien lo llevó a la terrible idea de violar a una de sus hijas, Anticlea, desgraciada mujer a quien poseyera después el llamado Laertes para traer a la luz al encandilado Ulises. ¡Oh remordimiento debió haber sido aquel para Sísifo de no contar con tan tesorero hijo!, el que, a pesar de sus vicios y crueldades, 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 prueba en las más oscuras

y complicadas situaciones. Ese fue su ejemplo cuando tuvo que enfrentarse a Salmoneo, su hermano y usurpador del trono luego de 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 que los dioses no corrigieran sus propios errores, pues era cierto que estos se equivocaban y el reconocerlo implicaba 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 y debía pagar por ello. Fue enviado al Tártaro, donde fue castigado con duros tormentos, tormentos tan poderosos que podían fulminar las visiones, confundir los sentimientos y 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 veces, 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 inconmensurables

de una ruta que los presuntos Sísifo reconocerán en la difícil navegación por encontrar el *puerto seguro* de la creación, lugar de desentrañamiento de la escritura histórica y juiciosa, atalaya de los inmensos riscos virginales del arte, donde la celebridad del mito ha dejado grabadas 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

Abre la cortina a la americana. Es de día, más exactamente es mediodía, se nota por la brillantez y transparencia de la luz. No se reconoce un espacio real pero sí una atmósfera, dado que los elementos 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 vacíos se reconocen objetos como tambores, inmensos collares que cuelgan de las barras, dos cazuelas y otra cosa que se le parece, pero más bien puede ser una ánfora o cántaro. Un taburete se recuesta solo con algunas hojas de muchos grupos de a cinco líneas timbradas, unas plumas de aves —algunas de colores— están revésadas 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 una camisa azul de mangas cortas 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. Luego 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 sin alcanzar 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 justeza 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 la profusa crítica, conferencias, ensayos y otros modos de escritura de su autoría, 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 nos lleva, por supuesto, a esclarecer cómo asumimos el ejercicio artístico desde su condicionamiento sociocultural, que lo diferencia, por tanto, de otras muchas prácticas humanas. De modo que, en adelante, entenderemos la *práctica artística* en su dependencia a aquellos caracteres que denotan su virtual comportamiento, según esté determinada o no por a) la actuación profesional consciente, b) el mérito de su calidad, o c) la definición de su intención estética (Williams, 1982).

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 para considerar en este asunto es el hecho mismo de que el crítico Carpentier es 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 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 es válida una nueva consulta al antológico estudio de Cintio Vitier (1988), *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*, en el que se exponen de manera acuciosa las principales líneas que abordó la crítica cubana, y donde además de su orientación *sociológica y patriótica*, Vitier (1988, pp. 236-237) 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.

Por otro lado, no son pocos los ejemplos en el siglo xx cubano que han tributado a estas inobjectables postulaciones, pero básicamente la producción especializada en este sentido ha estado dirigida hacia dos o a lo sumo tres ejercicios genéricos. 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, por una parte, revelador de la caracterización de un quehacer artístico en acarreo por una institucionalización profesional y, por otra, 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 ideo-estéticos 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 en el que Carpentier hace explícita una visión *sui generis*, volcada 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 intertextual de los contextos y procesos de creación, presente al 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, propiciadoras de una articulación y reconocimiento de su poética en cauces transdisciplinarios ubicados ahora en la órbita de los estudios culturales.

Sobre este asunto, es destacable 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 con respecto a su compleja composición y consiguiente determinación genérica. Desde este punto de vista, la no solución o dificultad de su caracterización para abordar el plano ideo-temático ha beneficiado cierta irreverencia dentro de los códigos no identificables con la teoría literaria. Obras como la *Sátira filosófica* de Sor Juana Inés de la Cruz (1970), *Carta de Jamaica* de Simón Bolívar (1999 [1815]), *La Edad de Oro* de José Martí (1979), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui (1969), *La ciudad de las columnas* (1982) y *La música en Cuba* de Alejo Carpentier (1979c [1946]), todas revelaciones incuestionables de una particular erudición histórica y genética escritural, no son posible de analizar desde los estrictos marcos del ensayo, el discurso político o el tratado filosófico. Estas obras 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 lumbrería literaria del impresionante texto de la cultura latinoamericana.²

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

² Se emplea el término «texto» en el sentido que Lotman (1983) refiere, en cuanto «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 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 este tipo de estructura es jerárquica, al igual que el lenguaje de la obra en su totalidad».

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 presbítero: «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» (Caballero citado en Roig de Leuchsenring & González del Valle 1935, p. 34). Estas ideas reconocibles y permanentes en 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 Rodríguez (1982, p. 530) acerca de una «unicidad y constantes carpenterianas» en su obra.

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, pueden resultar extremos y, por ello, discutibles. 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 esta investigación, 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 ciertos 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 estructuran su discurso y posibilitan a su interlocutor un registro de valores sustanciales de la cultura universal.

La identificación histórico-artística entre creador y 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, además, 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, *¡Écue-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» (Carpentier, 1977 [1933], p. 11).

Este planteamiento, en sí mismo polémico, 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 ideo-estética 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 postulada, desde el eje de lo que más tarde conformaría el cuerpo de su ensayística, no es de subestimar la presencia de la experiencia socio-artística, que alude 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, denunciando el 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* (Carpentier, 1984c, pp. 251-254).³ En esta, 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 constituirla. Según Susana Rotker (1992, p. 11), «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».

Era tema de sumo interés en la conciencia creadora latinoamericana el *dilema de una definición espiritual*, así como la

3 Esta carta puede ser consultada también en Carpentier (mayo-junio de 1974).

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 supuesto, es protagonista de esta común preocupación de la intelectualidad cubana. 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, cuando hablemos 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 llama la atención al valorarlos integralmente y a 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 Carpentier, como en el periodismo latinoamericano, corroboran el criterio de la investigadora Rotker (1992, p. 123), 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.

Este juicio cobra igualmente rotunda significación en la acertada tesis que señala 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 como

pasado su valor temporal, una excelencia literaria de igual o más valor para público lector (Rotker, 1992, p. 136).

Con profundidad, Roberto Fernández Retamar (1989) ha insistido en la pluralidad de funciones y en la justa ubicación de la personalidad martiana, no solo 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. La trascendencia de esta fecundidad impar se encuentra en las bases ideológico-estéticas 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.* (Carpentier, 1984c, p. 77)

Evidentemente, Carpentier (1984c, p. 84, énfasis en el original) se orienta hacia una concepción del arte como expresión coherente en la fusión entre un escenario natural y uno, de la diversidad y complejidad de la dimensión humana, en tanto, 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 pronunciaban, 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.

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 ideo-estético en su primer período de actividad profesional en armonía con un pathos generacional. Juan Marinello (1977, p. 57) 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?». Lo real maravilloso americano se orienta en esa decidida sistematización de la vasta y compleja producción cultural latinoamericana, incluida en 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 hacía 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, estu-

viera situada en una avanzada dominante contemporánea, en la investigación sobre los estudios de la cultura (Clifford, 1995).⁴ Una muestra de lo anterior está en la derivación de lecturas y particulares estructuras narrativas que *El reino de este mundo* (1949) despertó en la novela de América Latina de esta segunda mitad del siglo xx.

Sin embargo, al analizar 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, sin desconocer los intertextos implícitos y explícitos que relacionan al teórico y novelista con las corrientes y tendencias estéticas posestructuralistas 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 sesenta revolucionaba a París con los aportes de Julia Kristeva y Tzvetan Todorov, escritores del círculo de *Tel Quel*. Ellos realizaban revelaciones 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, por el estudio de la obra de François Rabelais.

En la postulación de lo real maravilloso americano, Carpentier respondía al surrealismo, y aún era inmaduro,

4 James Clifford, 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*. Estimo que huelgan los comentarios.

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 posestructuralistas. Sin embargo, una aproximación cualquiera a la obra y retórica carpenteriana no resiste hoy una comprensión y asunción de esos procesos, que los conceptos de intertextualidad y mitologización, para poner solo estos dos ejemplos, han sembrado en la teoría de la cultura de fines del siglo xx.

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 reevaluación, 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 carpenteriana, de inestable fuerza en la búsqueda de los vínculos definidores de su carismática poética, desnuda la valuación de una cultura artística, popular y erudita, que convierte la aspiración de la transfigurada imagen de américa latina en orgullo de artísticidad.

El destacado escritor y filósofo venezolano José Manuel Briceño, en *El laberinto de los tres minotauros* (1993), 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 eminente 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.⁵

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 estos representan, 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

⁵ Consideramos un valioso aporte a los objetivos 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, pintor, profesor y destacado intelectual venezolano, además alumno de Carpentier en el período de la estancia de este en Venezuela —celebrada el 13 de julio de 1988—.

la producción simbólica y material de la cultura, que contribuye incluso a describirlas, a la par que significa la excelencia de su literatura. Guadarrama y Pereliguin (1990, p. 53) se refieren justamente a varios de estos aspectos, a 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.

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 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 esta poética, es preciso una revisión de la cronología del propósito artístico-literario en la praxis carpenteriana, donde, principalmente, debe observarse cómo los temas, variables genéricas de creación y prácticas culturales determinan un acontecimiento cultural. Al respecto, 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 extraña y decisiva originalidad ha 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, dada su condición de obra canónica.

Una cronología del propósito artístico-literario en Carpentier muestra una serie importante de condicionantes que conforman toda su producción artística a lo largo de su fecunda vida, como se detalla en la siguiente tabla.

Tabla 1. Cronología de la obra de Alejo Carpentier

| Periodo de tiempo | Condiciones histórico-sociales | Función estético-comunicativa | Producción artística |
|-------------------|--|---|---|
| 1917-1926 | Formación: <ul style="list-style-type: none">• 1926. Viaje a México• 1926-1927 (?). Viaje a Brasil y Guayanas | <ul style="list-style-type: none">• Periodismo• Narrativa (cuentos) | <ul style="list-style-type: none">• Artículos de crítica artística y literaria. |
| | | | <ul style="list-style-type: none">• 1924-1928. Jefe de redacción de la revista <i>Carteles</i> |
| 1927-1939 | • Vanguardismo-minorismo | <ul style="list-style-type: none">• Periodista• Poeta• Guionista de <i>ballet</i> y ópera• Director musical• Escritor radial• Ensayista• Narrador | <ul style="list-style-type: none">• 1931. Jefe de redacción de la revista <i>Imán</i> |
| | | | Guiones para <i>ballet</i> : <ul style="list-style-type: none">• 1927. <i>La hija del Ogro</i>• 1928. <i>La rebambaramba</i>• 1929. <i>El milagro de Anaquillé</i> |
| | | | Poemas coreográficos: <ul style="list-style-type: none">• 1928. <i>Mata cangrejos y Azúcar</i> |
| | | | Poemas para musicalizar: <ul style="list-style-type: none">• 1927. <i>Marisabel y Juego Santo</i>• 1929. <i>Poèmes des Antilles</i>• 1930. <i>Canción de la niña enferma de fiebre</i>• 1932. <i>La pasión negra</i>• 1937. <i>Música para Numancia</i>• 1938. <i>Invocaciones: cantata para voces masculinas</i> |
| | | | Ensayo: <ul style="list-style-type: none">• 1928. <i>Los puntos cardinales de la novela en América Latina</i>• <i>Ensayos convergentes</i> |
| | | | Ópera: <ul style="list-style-type: none">• 1928. <i>Yamba-Ó</i> (estrenada en 1929)• 1930. <i>Manita en el suelo</i> |
| | | | <ul style="list-style-type: none">• Cuentos para radio y adaptaciones• Texto-montaje de la película documental <i>Le Vaudou</i>• 1933. <i>¡Écue-Yamba-Ó!</i>• 1935. Dirige los Estudios Fonoric de la radio francesa• 1939. Adaptación radial de <i>El libro de Cristóbal Colón</i> de Paul Claudel• 1939. Guion para el <i>ballet Romeo y Julieta</i> |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

| Periodo de tiempo | Condiciones histórico-sociales | Función estético-comunicativa | Producción artística |
|-------------------|---|---|---|
| 1940-1945 | <ul style="list-style-type: none"> • Regreso a Cuba • 1943. Viaje a Haití • 1945. Viaje a Venezuela | <ul style="list-style-type: none"> • Guionista de <i>ballet</i> • Periodista • Escritor radial • Musicalizador • Promotor cultural • Profesor • Investigador • Narrador | <ul style="list-style-type: none"> • 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. <i>Viaje a la semilla: oficio de tinieblas</i> (relato, cuento) • 1945. Inaugura estación radial en Venezuela |
| 1946-1959 | <ul style="list-style-type: none"> • Reside en Venezuela • Trabaja en la agencia publicitaria ARS (Venezuela) • 1947. Viaje a la Gran Sabana y al Orinoco • 1959. Regreso a Cuba • Trabaja como funcionario: subdirector del Departamento de Cultura, director de la Imprenta Nacional | <ul style="list-style-type: none"> • Narrador • Promotor cultural • Director de radio • Ensayista • Profesor • Publicista | <ul style="list-style-type: none"> • 1946. <i>Los fugitivos</i> (relato, cuento) • <i>La música en Cuba</i> (ensayística histórica) • Profesor de Historia de la Cultura • 1948. Ensayo <i>Tristán e Isolda en tierra firme</i> • 1949. <i>El reino de este mundo</i> (novela con prólogo-declaración de <i>lo real maravilloso americano</i>) • 1951-1959. Crónicas y artículos de la sección «Letra y solfa» en <i>El Nacional</i> de Caracas • 1953. <i>Los pasos perdidos</i> (novela) • 1954. Primer Festival de Música Latinoamericana en Caracas • 1956. <i>El acoso</i> (novela) • <i>La aprendiz de bruja</i> (drama teatral) • Profesor de Literatura del Siglo XX en la Universidad Central de Venezuela • 1957. <i>Guerra en el tiempo</i> (relato, cuento) • 1959. Primer Festival del Libro Cubano |

| Periodo de tiempo | Condiciones histórico-sociales | Función estético-comunicativa | Producción artística |
|-------------------|---|--|--|
| 1960-1980 | <ul style="list-style-type: none"> • 1961. Vice-presidente 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 | <ul style="list-style-type: none"> • Narrador • Promotor cultural • Ensayista • Periodista • Director de programas radiales • Profesor | <ul style="list-style-type: none"> • 1962. Profesor de Historia de la Cultura en la Universidad de La Habana • 1962 <i>El Siglo de las Luces</i> (novela) • 1964. <i>Tientos y diferencias</i> (Ensayos) • 1964. Dirige un programa cultural en Radio Habana Cuba • 1964. La revista <i>Casa de las Américas</i> publica parte del primer capítulo de la novela <i>El año 1959</i> • 1970. <i>La puerta del sol</i> (programa para el compositor español Michel Puig) • 1972. <i>El derecho de asilo</i> (relato, cuento) • 1974. Prólogo para poemas de Pablo Picasso • <i>El recurso del método</i> (novela) • <i>Concierto Barroco</i> (novela) • 1975. <i>Razón de ser</i> (ensayos) • 1978. <i>La consagración de la primavera</i> (novela) • 1979. <i>El arpa y la sombra</i> (novela) • <i>La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo</i> (ensayo) |

Fuente: elaboración propia.

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 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?» (Carpentier, 27 de abril de 1956).

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 proceder 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 sumas culturales —Darío, Bello, Martí, Villa-Lobos y Vallejo—, y propone, 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 socio-artísticas 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* (Carpentier, 1984c) 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, es destacable, además, en «La década genésica del intelectual Carpentier» (Cairo Ballester, 1988a), 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 (1975) vuelve en reiteradas ocasiones, abordado desde otros campos artísticos. Este asunto encabeza fuertes principios narratológicos para el novelista, 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 Buxtehude. (Carpentier, 1975, pp. 222, 225-226)

Unas décadas más tarde, ante la inconveniencia de insistir en el desarrollo o reacomodación de los 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 *posmodernismo*. 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 transcurso 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*.⁶ Para ello, menciona las diferencias entre las dos rutas más importantes de la experimentación musical contemporánea, «la planificación innovadora de Schönberg» y «el eclecticismo irracional de Stravinski» (Jameson, 1986, p. 150). Así lo señala:

El verdadero precursor de la producción cultural posmoderna no es Schönberg (la esterilidad de cuyo logrado sistema ya había alcanzado a percibir), sino Stravinski. Porque con el derrumbe de la ideología del estilo del auge modernista —aquello 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 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. (Jameson, 1986, p. 143)

Indiscutiblemente, Carpentier en su profusa y temprana crítica, que sirve de antesala a la proclamación de su teoría cultural, examina con la acostumbrada agudeza de interpretación sobre el fenómeno artístico los micros sistemas de la producción simbólica que encararon y dieron respuesta a los fuegos abiertos por los ismos desde su perspectiva

⁶ En relación con esta idea consúltese la conferencia de Carpentier (1987a), «Prólogo a *La montaña mágica*».

latinoamericanista. Por ello, su vaticinadora y concomitante palabra encuentra hoy una armónica resolución con los alegatos censores de esta nueva sensibilidad estética, que celebramos mediante su contribución a una nueva novela, y 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; Stravinski, entre otras muchas cosas, las segundas menores y cierta ley de *appoggiaturas* 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*); Schönberg 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. (Carpentier, 1975, p. 221)

Esa reconstrucción no sería posible sin la ganancia de una rigurosa competencia profesional, para lo que era imprescindible, primero, un autorreconocimiento de capacidades

intelectivas, y luego, un saber de las particulares formas de manifestación del quehacer artístico donde sea objeto de conocimiento tanto su lenguaje expresivo como 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, 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 a 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*» (Carpentier, 1975, p. 29).

Los juicios sobre este tópico conforman una unidad del propósito que modela la misma conciencia artística del novelista. Devienen, además, en una constante de su pensamiento teórico. La conclusión a la que arriba Ana Cairo Ballester (1988b) en relación con *Tientos y diferencias* (1964e), 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» (marzo-abril de 1969 [1967]) y «Conciencia e identidad de América» (1976b). En ellos es posible comprobar, de manera explícita, el criterio de la investigadora al señalar que para Carpentier «el oficio en las artes no solo se alcanza con el dominio de los recursos técnicos, con la experiencia, sino también con la meditación personal sobre las especificidades de cada una» (Cairo Ballester, 1988b, p. 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 en otro ángulo de índole culturoológico, 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, hecho que no solo 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 (1985, pp. 48-50) 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.

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-empieza, 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* (1930), a propósito del arte escultórico de Jacques Lipchitz,

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» (Carpentier, 1975, p. 167).

Otras muchas aproximaciones a la zona de crítica artística en Carpentier corroboran en su ideario estético una necesaria introspección acerca de las condicionantes socio-artísticas en la creación, donde la naturaleza de la obra de arte y la asunción del *oficio artístico* ocupan un lugar primario de consideración, inicialmente, 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 condicionada 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 sensoemocional capaz de generar y satisfacer la autenticidad del talento, es decir, 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 que traza el juicio estético carpenteriano 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.⁷

7 La voz y repertorios de Alejo Carpentier que, a manera de contraparte del discurso central, se presentan desde ahora, en tanto función justificante de su pensamiento ideo-estético, mediante fragmentos de ensayos, conferencias, novelas, artículos de crítica, crónicas u otros tipos de escrituras extraídos de la obra y otros documentos constitutivos de su poética. Estos no reúnen el conjunto total de sus presupuestos al respecto de los distintos tópicos, 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 estos 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 las referencias que se encuentran al final.

El oficio artístico

Alejo Carpentier

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 armazones sonoras del Stravinski 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 posimpresionistas. (Carpentier, julio de 1925)
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 auditorios. (Carpentier, febrero de 1926)
3. Villa-Lobos resuelve el problema del americanismo en su arte, eligiendo los caminos más difíciles —la «puerta estrecha» del evangelista— porque sabe que solo 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. (Carpentier, agosto de 1929)
4. Cierta 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 exis-

tentes 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, ingrátida y audaz pueda ser nuestra creación, más responderá a una superior esencia de humanidad. El arte intensamente humano será aquel 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 podrían 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. (Carpentier, febrero de 1930)

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 orquestrar con seguridad pasmosa. Si vuestra obra no resiste la prueba por exceso de 9 que determina su resistencia armónica y la verdad de su almacén 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 sonos 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 su sencillez, poseen las cualidades de equilibrio y elegancia de las obras bien construidas. (Carpentier, mayo de 1930)
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*. (Carpentier, 28 de junio de 1931)
7. 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 solo yo podría descifrar. Cuando me duerma esta noche, los primeros estados del *Treno* habrán llenado todo el «Cuaderno de...», «Perteneiente a...».

(Carpentier, 1969a, p. 326)

8. 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. (Carpentier, 1969a, p. 214)
9. 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. (Carpentier, 1985; 15 de abril de 1963)
10. Ante esta presencia del pasado en nuestro presente, viviendo en un hoy donde ya se perciben los palpitos 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. (Carpentier, 1976c [1975])

Cerrar un paréntesis

¿Reconstruir el Partenón utilizando cemento armado? No, claro está; su arruinada pero testamentaria presencia rememora mucho más, el semblante de la mixtura primera como sentido de un legado civilizatorio, acaso expedito trono de sagacidad y belleza que, desde su peñón de triunfo, descubre los implícitos cauces de las prácticas excelsas del hombre. El arte afirma, desde entonces, su infinita y permanente voluntad de desnudar las diferentes caras de su producción en el complejo social que resignifica la cultura.

En los amplios tejidos escriturales de la poética carpenteriana se destaca tal interés por exteriorizar, en los ámbitos de la práctica cotidiana, esa recombinação 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 carpenteriana 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 franca valuación estética. Muy sugerente al respecto puede ser el siguiente artículo (Carpentier, 25 de octubre de 1955):

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. 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 vienés, 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!

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 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 ya en 1955, las premoniciones de la caótica producción simbólica postmodernista. Vale 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, en esta dialéctica discursiva, Carpentier resume un pronóstico sobre la práctica artística que encuentra en los defintorios 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!* de 1933 (1977), 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 legitimara lo real maravilloso en su acusado interés por autenticar la recombinação de procederes culturales de la cultura latinoamericana, sumario que, desde el marco de la teoría de la cultura, Borís Putílov (1987, p. 129) conceptualiza como argumentista, refiriéndose a «la reinterpretación, de la recodificación estética de los elementos de la esfera etno-social y cotidiana de la vida del pueblo». La cultura artística en esta novela se acredita en la práctica musical, donde seis

individualidades artísticas y cuatro colectivas intervienen en el plano ideo-temático, para significar la autenticidad expresiva del complejo sociocultural cubano en la imbricación del arte popular con las formas referenciales de lo culto. 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» (Carpentier, 1977 [1933], p. 118). En tanto sea posible hallar en esta imagen artística un registro de recombinação cultural, la escena, asimismo, registrará 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 tenido un 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 que aparece en *El reino de este mundo*, publicado en 1949 (1976d), 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. Carpentier (1976d, p. 13) destaca este punto con 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.

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 Béla Bartók suele ser muy cercano en este asunto, según Carpentier. 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 sobrestimación del tema, cuando precisamente no es este el aspecto diferenciador en la música popular, sino los elementos de estilo —la rítmica, la sonoridad—. Por lo tanto, se concluye que son falsas las afirmaciones al desconocer 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 revaluación de una imagen artística distintiva, se construye el carácter particular/nacional de la cultura artística, al unísono que su dimensión internacional. Sustenta Carpentier (1984c, p. 34) esta postulación mediante el ejemplo de mutación de los vales 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.

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 al incorporarse 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/folklorica. 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. (Carpentier, 1984c, pp. 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, que estudien 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 posmoderna. La conciliación estético-filosófica de su narrativa, donde la singularidad «naturaleza/tiempo/hombre», caracterizada como *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 sensocognitivas 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. Asimismo, agrega Carpentier, que al razonar sobre el arte popular es preciso connotar su dependencia

a condicionantes socioculturales de índole extraestético, aunque también de una comprobada originalidad y necesario talento, que se debe 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 —factor de carácter sociológico e ideológico— 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 Todd Gitlin (1990, p. 15), quien plantea que «la obra genera belleza entre la discordia. Propuesto a llevar los límites entre arte y vida a un punto agudo, el modernismo se apropia de fragmentos selectos de la cultura popular, los cita». 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, pues, según Carpentier (1984c, p. 213), el éxito de excepción y edición de esta obra en Europa desconocía que mucho antes de su composición ya había nacido el género con la *Carmen* de Bizet.

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, entendido como el artista americano. No hay 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 perfila otro costado del problema, al ajustarse la lógica cultural de su sincretismo a las formas y argumentos coreográficos que van desde la 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 moción 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*, aun siendo erudito, recita de memoria la clásica epopeya, y que esa tradición oral es capacidad significativa 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 ideo-estético, 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 (1984c, pp. 155-156), 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.

Revela la estética carpenteriana su profundo perfil humanista, donde el fenómeno de la cultura reconoce al hombre en su relación espaciotemporal, tal y como se 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 a la «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. (Carpentier, 1989b, p. 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 carpenteriana 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 el valor que alcanza la cultura desde su perfil sociológico, tesis 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:

«[La] cultura obliga», solía decir mi padre ante las fotos de fusilamientos que entonces difundía la prensa [...]. [Esta,] 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. (Carpentier, 1969a, p. 103)

Si bien esta novela es un 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 es posible encontrar, además, razonamientos e incursiones teóricas acerca de la cultura artística, presentes en el texto narrativo con una activa recombinación cultural, por el empleo de recursos de mitologización o de intertextualidad, distinguibles del todo en la simultaneidad de planos culturales provocados por la misma imagen artística.

La imbricación de márgenes culturales

Alejo Carpentier

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 dotándolos de una orquestación infinitamente variada y moderna en sus procesos armónicos; después de deplorar sinceramente que no surja entre nosotros un «folklorista» musical de la talla de Sergei Prokofiev, [o] Deodat de Severac, [...] 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. (Carpentier, 27 de octubre de 1924)

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. (Carpentier, febrero de 1926)
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 incompatibles. (Carpentier, 1985; 6 de julio de 1946, p. 12)

4. Y es 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 dúo 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 ubérrimo patrimonio cultural. (Carpentier, 1989b)
5. 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 Völker* 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—. (Carpentier, 1989b)

6. No solo es obra de cultura, por ser obra de arte, sino que, además, es labor de información, aclaración y orientación. (Carpentier, 21 de septiembre de 1951)
7. 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 Gerais, 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 eficazmente. 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. (Carpentier, 31 de diciembre de 1952)

8. 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 Béla Bartók, a Manuel de Falla, 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 sonaba bastante mexicana». [...] Cuando un compositor nuestro se presentaba en París, se le exigía un mínimo 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. (Carpentier, 19 de noviembre de 1952)

9. 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 Marianao 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 iniciadas 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: ¡Obatalaaaa...! (Carpentier, 22 de octubre de 1952)
10. 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 budare, 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.
(Carpentier, 1969a, p. 103)

11. ¿Recuerdan ustedes el comienzo de *Boris Goudnoff*? [...]. Se escuchan siete notas, sin acompañamiento, cantadas por un instrumento de madera. Siete notas. Pero son siete notas que solo 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. (Carpentier, 20 de enero de 1953)
12. 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, güiro 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, clisés, por todos conocidos. Y contribuyen con ello, obscuramente, a desvalorizar obras sinfónicas escritas hace veinte años, que se nutrían de sus recursos. (Carpentier, 9 de diciembre de 1954)
13. ¿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. (Carpentier, 2 de marzo de 1955)
14. 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 solo a nosotros puede emocionar? [...]. Habría que hacer, a este respecto, una autocrítica 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 Arístófanes. [...] Solo así puede hallarse «lo universal en las entrañas de lo local», como quería el poeta de *El Cristo de Velázquez*. (Carpentier, 27 de febrero de 1955)

15. 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, ya que 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, recurriéndose a tradiciones semicultas, 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 vivo 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! (Carpentier, 14 de julio de 1959)
16. 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, con-
que 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? (Carpentier,
1962-1963, pp. 6-9)

17. Pero entender, conocer, no es equivalente de *dejarse colo-
nizar*. 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 inca-
paces 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 escri-
tor 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.
(Carpentier, 1984c, p. 22)
18. 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 compo-
sitores jóvenes, que no son los únicos entre nosotros,
aunque sí los primeros en haberse lanzado al terreno de
una fecunda experimentación. (Carpentier, 1987a)
19. 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. (Carpentier, 1984b [1975], pp. 97-98)

20. 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. (Carpentier, 1987a, p. 167)
21. 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. (Carpentier, 1987a, p. 222)

Alterar el orden de los prodigios

Cuando Carpentier asocia el Templo de Mitla en México con las variaciones de Schönberg o con las treinta y tres variaciones del tema de Diabelli de Beethoven, —cita que su vez 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 de una identidad 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, entonces, en una categoría histórica particular con una relación inédita, imprevisible, asombrosa no solo por sus enunciados —cuestión que asegura, si no una inteligente recepción de la obra de arte, una remisión intertextual que no supone comparación—, sino por esa transculturación congénita de lo latinoamericano en el 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 se cita a continuación de Ticio Escobar, dan fe de una sintonía filosófica de la teoría de lo real maravilloso con una estética externalizada, donde lo artístico desencadena una emoción de singulares sentimientos. Plantea Ticio Escobar (mayo-junio de 1988, p. 19):

Las metrópolis tienen todo el derecho a renovar sus cansados stocks imaginarios apropiándose de los símbolos perifé-

ricos (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 solo 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.

A propósito de un desplazamiento de sentido o funcional entre disímiles tipos de arte presente en lo real maravilloso americano, es válido 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. El crítico Carpentier (18 de enero de 1959, p. 270) distingue con celo esa facultad estética de las prácticas artísticas:

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 había de ser Pablo Picasso, español como lo fuera el portentoso ciego Antonio de Cabezón.

En el ejemplo anterior, Carpentier refuncionalizó un concepto propio de la producción artística plástica, al transmutar su sentido estético a otro tipo de arte, la música. En esta síntesis cualitativa de información, descansa 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 (1986, pp. 275-295).

El mismo carácter intertextual 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 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» (1976a [1975]), donde el método de exposición rompe con la posible linealidad del texto, para replantear el carácter, esencialidad e interrelación de esta 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 el tramado latinoamericano. El ensayista define, además, que se trata de «una manera de ser en el mundo», además de una «constante del espíritu», expresiones propias del mestizaje y de esa condición *per se* de su transculturación.

Es cierto, por otro lado, que todo el discurso de Carpentier respecto del barroco como método expedito de la creación artística, al unísono de constituir una representación ideo-estética de lo real maravilloso, responde a la inminencia de buscar, por parte del avezado crítico, una «unidad de experiencia vital en un mundo de por sí enormemente diverso», donde es obligada una constante referencialidad, que a manera de código atraviesa siglos, épocas y civilizaciones. Por otra parte, puede asimismo excusar la presentación alternativa de esa 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: **a)** el barroco en su acepción más general constituye un método artístico en diferentes disciplinas. Es múltiple, diverso y enorme; **b)** el barroco se origina de una concepción asociativa de factores sensoriales y de representaciones diversas; **c)** el barroco en suma más allá del estilo resulta 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 (1984c, pp. 112, 116) 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.

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 defi-

nir 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 (septiembre de 1987), quien de igual manera fue avizorado por los cronistas.

Dos enfoques reiterados por Carpentier acerca del barroco rechazan una lectura pobre de su mensaje artístico. La primera es aquella que lo describe como *forma de expansión*, la otra lo distingue como *f fuente de innovación*, principios que más bien aluden a una actitud de creación y no a rasgos de estricto orden estilístico. Estos principios esclarecen, junto a los valores estéticos arriba enunciados, 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 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 massmediáticos y de las nuevas vanguardias.⁸

⁸ «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 contruidos 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

Con tal propósito, resulta significativo reconocer en la filiación del discurso categorial de Carpentier, las distintivas variables del parecer de una semántica cultural, sostenedora de un proyecto estético-comunicativo, que a modo de insólitas pero muy reales *apariencias*, acentúan una esencialidad intercultural en esas relaciones de convergencias lógicas que representan los pares instrumentales: América/Europa, historia-tiempo-espacio, heredad-identidad-diversidad, ciencia-mito-arte, culto-popular, dominante-subalterno; pares y tríadas trasuntados entre la teoría y la crítica, así como representados en el plano composicional e ideoes-tético de su narrativa, y conclusivos de un único posible modo de representación y 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 estética de la diferencia, una aceptación de lo otro en tanto irrupción de elementos extravagantes o desconocidos en el dominio de la norma y lo canónico. 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, que está permanentemente abocada a la crisis en el orden de lo sensible. En este sentido, Carpentier (1986) insiste acerca del espíritu barroco en el criollo, en el mestizo y la mismidad latinoamericana, 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

posiciones lejanas de las explícitamente manifestadas» (Calabrese, 1989, p. 25).

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.

No escapa al 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 verdad filosófica es 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 exuberancia 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 sobrestimación en la finisecular era abierta por los movimientos *neo*, y que de cierta manera pudiera parangonarse con la oposición de lo real maravilloso americano 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 socio-cultural justifica el interés del lector-espectador por las obras

del pasado, que es reconocer o pensar en ese momento histórico, que al constatarse lejano, extraño o incomprensible, solo podemos entenderlo mediante el significado metafórico intuido, 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 deforme, 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. (Carpentier, 1984c, p. 119)

La crítica entre los años sesenta y setenta ha reparado en una llamada *vanguardia nueva europea* (Brach-Czaina, enero-junio de 1991), 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 resucitaba 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 carpenteriana.

El primer factor se refiere al *valor ecológico*, entendido como vínculo y percepción dinámica del hombre con su entorno natural, acaso principio que asiste a la novelística y hasta la misma crónica y crítica artística de Carpentier a través de esa constante superación conceptual y metafórica alcanzada por la teoría de la real maravilloso americano entre el campo epistémico de naturaleza-ciudad, de especial con-

centración en la teoría de los contextos, así como presente en esa primera compilación ensayística del escritor en *Tientos y diferencias* (1964e), si bien es en su precedencia socio-artística 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 Tenochtitlán. (Carpentier, 1984c, p. 189)

Una segunda referencia de Brach-Czaina resulta del *valor del individuo con el grupo*. 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 con la influencia de la ciencia y la alta tecnología. Las restantes tesis de la investigadora polaca tratan sobre *el valor de la trascendencia, el desarrollo individual del artista y la corresponsabilidad y la coparticipación en los sucesos que se desarrollan en el mundo*, que sin dudas guardan estrecha coordinación con ese acuciante examen sobre la producción cultural y con el acontecimiento público y la actividad artística, que desarrolla el crítico Carpentier desde un serio compromiso intelectual con la cultura latinoamericana.

Esta determinante práctica de su crítica aporta un indiscutible mérito al tronco conceptual de la poética de lo real maravilloso americano, dadas sus variables de razonamientos acerca de muy diversos e insospechados temas en los 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 disímiles áreas, como las que se relacionan con la ciencia en artículos sobre la aeronáutica, arqueología, cibernética, 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 treinta y cuatro 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, la inmersión submarina 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 entendidas desde la teoría de la cultura descollando los tópicos referidos a la historia, la estética, la filosofía y la ética, junto a aquellos que tratan del patrimonio, la promoción, las costumbres, el arte culinario, el folklore y los medios de difusión masiva.

Esta polifuncionalidad temática de escritura afirma su rango de artísticidad en la inestimable prueba que trasunta la relación entre la literatura, la cultura y el tiempo histórico, según Bajtín (1985), factores de viabilidad en aras de la posteridad de la obra artística. En el cuerpo teórico-artístico

carpenteriano, esta conjugación crítica delinea claramente *un comportamiento de unicidad ético-estética*, posible de corroborar en el desarrollo de 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 sus dominantes éticas y estéticas, en ese conjunto intertextual y dialéctica de la poética de lo real maravilloso americano. La razón de singularizar lo ético y estético a sabiendas de su unicidad epistémica se entiende aquí como recurso metodológico dada la imposibilidad que en ciertas prácticas artísticas o también en su especulación teórica presentan los actantes del proceso creador.

1. Ensayos con dominante ética

a) La moralidad profesional en búsqueda de una definición espiritual

- «Sobre el meridiano intelectual de nuestra América» (12 de septiembre de 1927)
- «América ante la joven literatura europea» (28 de junio de 1931)
- «Saint-John Perse, *urbi et orbi*» (1981a [1947])

b) La responsabilidad social en función del profesionalismo artístico

- «Ser y estar» (1984a [1955-1960])
- «Literatura y conciencia política en América Latina» (1969b [1961])
- «Papel social del novelista» (marzo-abril de 1969 [1967])

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

- «Un camino de medio siglo» (enero-abril de 1975)
- «Conciencia e identidad de América» (1976b)
- «Un ascenso de medio siglo» (1984c [1977])
- «Como el negro se volvió criollo» (agosto-septiembre de 1977)⁹
- *Cervantes en el alba de hoy* (1978)

2. Ensayos con dominante estética

a) La apropiación del oficio para la creación de un arte autóctono

- «Visión de América» (1984c [1948], pp. 188-202)
- «Tristán e Isolda en Tierra Firme» (1989b [1948])
- Prólogo de *El reino de este mundo* (1949)

b) El planteamiento culturológico a partir de la investigación

- «Del folclorismo musical» (1964b [1957])
- «La ciudad de las columnas» (1964a)
- «De lo real maravilloso americano» (1964c)
- «Problemática de la actual novela latinoamericana» (1964d)
- «El ángel de las maracas» (junio de 1973)¹⁰
- *Sobre el surrealismo* (1973a)¹¹
- *Sobre La Habana* (1973b)

⁹ 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 «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 ideo-estético.

¹⁰ 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.

¹¹ Este y los siguientes tres títulos corresponden a los documentales cinematográficos realizados por el ICAIC, y que han sido publicados en el tomo «Conferencias», de obligada inclusión en el discurrir ideo-estético carpenteriano.

- *Sobre la música* (1973c)
- *Sobre su novelística* (1973d)

c) La imbricación de dominios artísticos como exigencia estética

- «A puertas abiertas» (enero-febrero de 1974)
- «Martí y Francia» (noviembre de 1974)
- «Lo barroco y lo real maravilloso» (1976a [1975])
- «Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana» (1976c [1975])
- «América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música» (1981b [1977])
- «Nacido de la noche, el día, semejante a muchos días, distinto cada día...» (1981c [1979])
- «La novela latinoamericana en vísperas del nuevo siglo» (1981d [1979])
- *El arpa y la sombra* (1979a)¹²
- «La cultura de los pueblos que habitan las tierras del mar caribe» (agosto de 1979)
- «Várese en vida» (diciembre de 1980)

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:

¹² A nuestro juicio, son muy oportunas y conclusivas las ideas expuestas por Carpentier en esta conferencia ofrecida en la Feria del Libro de Fráncfort, 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 (Chiampi, diciembre de 1989; Carpentier, 1984c, pp. 174-178).

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 mundo barroco que aún nos reserva, y reserva al mundo, las más extraordinarias sorpresas. (Carpentier, 1984c, pp. 125-126)

La aventura del espíritu creador

Alejo Carpentier

1. En cambio, en las etapas *antianecdóticas* del arte, el motivo solo se considera como objeto estilizable. Se le depura, se aligera solo 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 *Procopé*, para hacer de la *musique avant toute chose*, exalta los prestigios del claro de luna; el romántico en cambio, nos lo hace antipático al utilizarlo como nimbo de saucos plañideros y complemento de sus convencionales castillos derruidos. (Carpentier, mayo de 1926)
2. 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*? (Carpentier, enero de 1931)

3. Época 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! [...]. Época 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».

Época fabulosa, ciertamente. Pero época en la 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 Stranvinsky; 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 traíamos 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?». (Carpentier, 18 de julio de 1951)

4. Así, cuando hablamos hoy de «música moderna» —dando al término de «moderno» un sentido sinonímico de «estética avanzada»—, no debemos seguir viendo a Stravinsky como una especie de colmo, de lindero, después del cual toda incursión resulta peligrosa. [...] Si oteáramos 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 Malcolm 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. (Carpentier, 14 de junio de 1952)

5. 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 solo 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, Schönberg y Alban Berg, como lo fueran antes Milhaud y Honegger. (Carpentier, 19 de diciembre 1953)
6. La verdad es que las «épocas de transición», solo resultan tales para quienes no saben mirar a su alrededor, con certera 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, a fin de cuentas, resulta tan perdurable y sólido como lo «decadente» y «transitorio». (Carpentier, 27 de agosto de 1954)
7. 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, Schönberg, 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 *manifestos* 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 manifestación 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. (Carpentier, 14 de septiembre de 1956)

8. 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 irrumpe 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, Malcolm Lowry, Carlo Coccioli y muchos otros. Sería interesante recordar que ciertas comedias de Andreiev anunciaban ya, de modo inequívoco, antes de la Revolución, las obras más audaces del teatro actual. Y sería más interesante aún sacar ciertos textos de Vladimir Mayakovsky del silencio en que yacen, porque tendríamos la inesperada sorpresa de descubrir que encerraban, en potencia, la personalidad actual de Eugenio Ionesco. (Carpentier, 18 de mayo 1958)

9. 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 esta en 1927 eran todos minoristas. (Carpentier, 1984c [1977], 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

Se apagan las luces de la primera barra. Sube el telón. Es de noche. El decorado ha cambiado. El 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 se ven más como joyas. Los demás objetos desaparecieron, solo queda el cántaro que ahora se asemeja a una especie de xilófono 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 solo la muerte puede dar solución a su amor. Emociona la plenitud briosa de la orquesta. No han transcurrido los cuatro minutos.

Ese deslinde invisible

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 (Kagan, 1984, p. 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 aliento vanguardista, cercano en Cuba al acontecimiento minorista. No obstante, su obra, a la par

de su reflexión artística, alcanza 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 vista 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 se pueden cotejar incisivas premisas del juicio crítico carpenteriano. Señala la investigadora, en comunión con el punto de vista de Ángel Rama, cómo la significación artístico-cultural del modernismo en Hispanoamérica corresponde a «un período donde a la obsesión posindependentista 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» (Rotker, 1992, p. 19). Este punto de vista, además de esclarecer los presupuestos ideo-estéticos de Martí, aporta otra vertiente de significación para esa definitoria impronta ética y cultural de la generación minorista.

El ensayo de 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, pues 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 de 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 que bien puede ilustrar cómo la erudición, en tanto contraparte de una sensible revolución y especialización tecnológica, concreta 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 (1987, p. 62), 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».

El ideal estético conjetura un determinado sentido de la vida, entendido 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» (Márquez Rodríguez, 1982, p. 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 artísticidad:

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. (Carpentier, 31 de enero de 1953. Énfasis añadido)

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 ideo-estéticos, 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 (1988), Mirta Aguirre (1978) y Roberto Fernández Retamar (1979, 1984, 1986).

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 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 (1977) se refirió a la necesidad de «hacer ojos cubanos» (p. 133), para concretar «nuestro cubanísimo recóndito» y poder alcanzar un público lejano (p. 58). Es recurrente esta tesis con aquella que presentara Carpentier en «Sobre el meridiano intelectual de nuestra América» (12 de septiembre de 1927), posteriormente ampliada en «América ante la joven literatura europea» (28 de junio de 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 (1984). 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 (1988, p. 291) aborda la función del paisaje como un trazo de la naturaleza que es necesario distinguir en nuestro específico proceso de creación. Al respecto señala como idea central la concepción de un denominado «espacio gnóstico». Véase en la esencia de estas ideas, los valores ya expresados por Carpentier acerca del carácter y transcendencia de la erudición histórico-artística universal, donde además la influencia y orientación estética sobre el valor de la naturaleza y la historia en el proceso de creación son fundamentos ideológicos 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 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 criollez:

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. (Martí, 1975a, p. 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 importancia de que el arte sea admirado y agradecido por su público cuenta con más de una entusiasta mención:

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. (Martí, 1975a, p. 311)

La estimación martiana sobre estas dimensiones a las que se adscribe el potencial axiológico carpenteriano, en relación con la conciencia artística, es cosificada en la diáfana conjugación de sus intereses y pluralidad de creación con sus consecuentes principios ideo-estéticos, donde se trasluce un *núcleo de razonamientos* que definen, en tanto praxis profesional, un orden actancial sobre la conciencia artística. Este orden es enunciador, por demás, de las bases de carácter ético que distinguen en su poética una lógica normativa en relación con el proceso creador. El largo e intenso proceso de reflexión y discriminación en torno a la práctica artístico-literaria en Carpentier condujo a una minuciosa indagación

en su escritura reflexiva y obra de ficción por más de cincuenta años. El resultando de este análisis puede 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 una necesaria indagación y, por tanto, del dominio y desciframiento de sus reales motivaciones y posibles variables de expresión.
5. La verdadera transcendencia 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, porque únicamente la sólida preparación técnica y su cabal interpretación 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. (Carpentier, 5 de octubre de 1952)

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, la crítica carpenteriana presta una incisiva atención al peligro de la sobreactuación como variable psicológica propiciadora en el intérprete de un falso autorreconocimiento y, 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”» (Carpentier, 29 de junio 1951).

El talento artístico, por otra parte, debe respetar fielmente un credo estético, según lo planteado por Carpentier. 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 arrebatarse 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» (Carpentier, 10 de agosto de 1951). El irrefutable objetivo de lograr una recia técnica como colofón de una voluntad extrema de afianzamiento profesional, y el 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». (Carpentier, 29 de diciembre de 1953).

Véase en este perfeccionamiento sobre la actuación profesional artística los básicos supuestos ideo-estéticos 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 ideo-estética 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 significativa* —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 juicio teórico-crítico en Carpentier trae al análisis el acertado criterio de Stefan Morawski (1977, p. 24), 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 sensoemocionales acerca del arte)».

La conciencia profesional artística

Alejo Carpentier

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 hacía gran daño a España en tiempos de Larra, cuando solo 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 barrioter, 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! (Carpentier, 15 de diciembre de 1929)
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 solo equivalen a las escalas y arpeggios 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? (Carpentier, mayo de 1932)

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 Godunov, 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. (Carpentier, 1989b, p. 25)
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 incan-

sables. 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 ancestrales, 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». (Carpentier, 3 de octubre de 1951)

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». (Carpentier, 12 de junio de 1951)

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 solo pudieron realizarse a sí mismos y realizar una obra, siguiendo caminos secretos o caminos vedados por las normas del apacible vivir burgués, moviéndose dentro de un ámbito particular, regido por personalísimas leyes. Así fueron —por citar ejemplos muy conocidos— Paul Gauguin, Rimbaud, Verlaine, o entre los románticos alemanes, el admirable Von Kleist, prototipo del hombre en perenne fuga ante sí 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» tremendamente 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 acarrearán 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 ofrecérseles un *show* o un número de baile... ¡Por algo lo designaron los surrealistas, hace tiempo, con el gracioso anagrama de *Avida-Dollars*! (Carpentier, 18 de noviembre de 1952)

7. 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. (Carpentier, 31 de enero de 1953)

8. 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 afrocubana, 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 este o aquel; 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». (Carpentier, 9 de noviembre de 1953)

9. Todo escritor empieza por imitar a alguien; el pintor, a un maestro; el compositor, a un grande de la música. De ahí que, aun 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. (Carpentier, 15 de agosto de 1954)
10. 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. (Carpentier, 4 de septiembre de 1955)

11. Ni Cervantes, ni Goethe, ni Velázquez, ni Mozart usaron nunca 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 Johann 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 convencionalismos 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 aversión 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 Valéry 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. (Carpentier, 27 de marzo de 1956)

12. 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 hartó 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 antiwagneriano, 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 *leitmotiv* en *Pelleas y Melisenda*. (Carpentier, 8 de noviembre de 1956)
13. 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. (Carpentier, 19 de octubre de 1956)

14. Se decía que «lo nuevo» solo podía manifestarse por la voz de los jóvenes; la originalidad auténtica, la audacia, el espíritu de renovación, solo 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 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 a un Erik Satie —milagro a la inversa— que, pasados los cincuenta años, resultó el músico más joven de su tiempo. (Carpentier, 11 de noviembre 1956)

15. 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 Rubén 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? (Carpentier, 27 de abril de 1956)
16. 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. (Carpentier, 2 de octubre de 1957)

17. 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. (Carpentier, 17 de agosto de 1957)
18. 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 solo se dirigen a dos puntos: la partitura 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». (Carpentier, 4 de mayo de 1958)

19. 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 incesantemente. 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». (Carpentier, 16 de julio 1958)
20. La voluntad de analizar un problema estético a fondo, sin prisa, sin impacencias 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 Estrasburgo, 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 el 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 Albert Schweitzer. (Carpentier, s. f. [a])

21. 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 solo 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. (Carpentier, abril de 1970)

22. 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. (Carpentier, 1976b)
23. 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». (Carpentier, 8 de enero de 1978)
24. 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 con-*

sagración 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. (Carpentier, 15 de diciembre de 1980)

De la fe en el girasol

Por su ecuménica y objetiva visión del trabajo artístico-cultural, Carpentier describió, innovó y refuncionalizó lenguajes en diferentes dominios artísticos, que no solo 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* (1949), 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» (Carpentier, 1976d, p. 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 significativa 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» (Carpentier, 1979b, p. 12), distinguía el crítico para entonces definir al pintor cubano Wifredo Lam:

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. (1979b, pp. 10-11)

En «Problemática de la actual novela latinoamericana», uno de los ensayos de *Tientos y diferencias* (1964d), el plan-

teamiento 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 socio-histórica 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). (Carpentier, 1984c, p. 10)

En relación con el quehacer de la creación en la pintura, Carpentier (1984a [1955-1960], p. 64) se pregunta en *Ser y estar*: «¿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?». Con respecto a otro fenómeno de la creación no menor, en «Del folklorismo musical» (1964b [1957]), 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 constata en estas recurrencias artísticas una refuncionalización sintáctica de procedimientos 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 hibridez acusatorio de la fidelidad del acto creativo. Esta es una de las razones principales por las que se dificulta 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.

Esta crítica, connotativa al extremo de una apropiación ejemplificada de las prácticas artístico-culturales, se centra con especiales profundidades en el periodo transcurrido entre 1948 y 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, 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.¹³

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. Esto demuestra que las disímiles 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

¹³ Nos referimos al fondo bibliográfico existente hasta 1989, fecha de cierre de la investigación que motiva el presente texto.

a la promoción y al patrimonio. 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 (222 crónicas), 1953 (226 crónicas), 1954 (229 crónicas) y 1957 (241 crónicas). En este punto, es precisa 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 carpenteriana, 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» (1964b [1957]). Muy sugerente con este propósito es el criterio de Antonio Cornejo Polar (1985, p. 312):

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. (Énfasis añadido)

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 que demandan

un conocimiento integral y especializado de las artes, y cuentan, además, 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 (1989, pp. 71-72) 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 solo 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.

Pero este asunto sin pretensiones, consciente de las filia- ciones 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, este solo 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 perenne 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. (Carpentier, 1984c, pp. 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» con dos tipos bien diferenciados de ejercicio crítico, independientemente de su pluridireccional ruta temática y después de analizada la funcionabilidad estético-comunicativa de cada uno de estos artículos y crónicas. Uno que corresponde a una serie específica de especulaciones sobre el proceso creador en diferentes campos del arte y el otro 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 o por su estructura—, pero donde es posible concluir un dominante carácter didáctico en relación con distintas áreas de la cultura artística, como se corrobora a continuación en el amplio repertorio de artículos agrupados con un cierto interés metodológico, de acuerdo con 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.

1. Música: conceptos, géneros y formas en la historia musical

a) Nacimiento de la música culta

- «La música monódica: el canto gregoriano», en *Primer Curso de Historia de la Música* (1941). Conservatorio Nacional Hubert de Blanck.
- «La música vocal polifónica» (14 de abril de 1954), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- «El canto religioso» (17 de junio de 1954), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- «La música medioeval» (24 de junio de 1957), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».

b) El arte de fuga

- «El arte de la fuga» (17 de abril de 1952), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».

c) El renacimiento y la ópera

- «Ópera y drama lírico de origen francés» (19 y 28 de octubre de 1924), en *El Herald* de La Habana.
- «El Renacimiento y la ópera», en *Primer Curso de Historia de la Música* (1941). Conservatorio Nacional Hubert de Blanck.
- «El Wagnerianismo» (22 de junio de 1957), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- «La ópera» (25 y 26 de septiembre de 1957), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- Evolución de la ópera: Monteverdi, Verdi, Puccini.
 - «El Orfeo de Monteverdi» (26 de enero del 1952), en *El Nacional* de Caracas, sección «Papel Literario».
 - «¿Conocen ustedes a Verdi?» (15 de febrero de 1955), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».

- «El centenario de Puccini» (25 de septiembre de 1958), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».

d) La música del Romanticismo

- «La música del Romanticismo» (26 de junio de 1927), en *Diario de la Marina* de La Habana.¹⁴
- «Los “cinco rusos” de la historia de la música» (19 de septiembre de 1952), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- «Héctor Berlioz: inventor de la orquesta moderna» (27 de enero de 1954), en *El Nacional*, sección «Letra y solfa».
- «El “nocturno”: composición del Romanticismo» (s. f. [c]), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».

e) La música contemporánea

- «Erick Satie: Escuela Francesa de “Los seis”» (8 de noviembre de 1951), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- «Claude Debussy: impresionismo musical» (18 de mayo de 1952), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- «La ópera vienesa» (13 de enero de 1954), en *El Nacional*, sección «Letra y solfa».
- «Honnegger: un nuevo oratorio» (19 de mayo de 1953), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- «La ópera verista. Pizzetti y la ópera» (12 de agosto de 1955), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- Sobre la estética del atonalismo.
 - «La noche transfigurada» (20 de junio de 1951), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».

¹⁴ Reeditado en *Casa de las Américas* (177), en 1989.

- «Monodramas» (22 de marzo de 1953), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- «El misterioso atonalismo» (30 de agosto de 1953), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- Igor Stravinski: innovador.
 - «Un Edipo a la moda de ayer» (28 de junio de 1952), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
 - «Pulcinella» (4 de abril de 1953), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- El regreso a la ópera: Alban Berg.
 - «Regreso a la ópera» (2 de junio de 1951), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
 - «Una grabación ansiosamente esperada» (3 de abril de 1952), en *El Nacional* de Caracas, sección «Papel literario».
 - «Una presencia ineludible» (15 de agosto de 1956), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- Paul Hindemith y Béla Bartók: dos tendencias capitales.
 - «Matías, el pintor de la escena» (ópera de Paul Hindemith) (7 de junio de 1951), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
 - «El mandarín milagroso» (obra de Béla Bartók) (19 de septiembre 1951), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».

f) Géneros y formas de una nueva estética

- «El *vaudeville*» (8 de octubre de 1924), en *El Herald* de La Habana.
- «El *music-hall*» (16 de junio de 1933), en *Carteles* de La Habana.
- «El *couplet*» (31 de mayo de 1952), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- «La ópera negra de Gershwin» (21 de septiembre de 1955), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».

- «Música electrónica» (16 de febrero de 1957), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- «La *Steel Band*» (16 de septiembre de 1958), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- «Música concreta», en *Ensayos* (1984c [1977], p. 280).
- El jazz: fenómeno contemporáneo.
 - «Una estéril discusión» (28 de marzo de 1954), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
 - «El jazz y los jóvenes» (24 de agosto de 1956), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».

2. Artes plásticas: estética, conceptos e historia del arte

a) Estética de la plástica contemporánea

- «Balance de un movimiento» [el surrealismo] (12 de enero de 1952), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- «La fotografía es la crisis del retrato» (11 de mayo de 1954), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- El abstraccionismo: origen contradictorio.
 - «Arte abstracto» (15 de agosto de 1952), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
 - «El raro caso de un pintor» (Frank Kupka) (21 de mayo de 1954), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- El cubismo: nueva sintaxis de las formas.
 - «El cubismo a distancia» (11 de abril de 1953), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
 - «Texturas» (24 de septiembre de 1953), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
 - «Sobre el surrealismo» (1987b), en *Conferencias* (pp. 9-31).

- «La escultura moderna y su precursor» (20 de agosto de 1955), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- «El llamado arte intelectual» (16 de junio de 1957), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- «La pintura histórica: género del pasado» (8 de abril de 1958), en *El Nacional* de Caracas. «Letra y solfa».
- La variación: un aporte de Picasso.
 - «Las Meninas de Picasso» (18 de enero de 1959), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- La ilustración gráfica es una transposición.
 - «Ser y estar» (1984a [1955-1960]), en *Ensayos* (pp. 60-67).
- El decorativismo: la decoración tridimensional.
 - «La evolución estética de los *ballets* rusos» (4 de abril de 1929), en *Social* de La Habana.
 - «Un camino de medio siglo» (1984b [1975]), en *Ensayos* (pp. 90-107).

3. Arte teatral: estética, conceptos e historia del teatro

a) Estructuras dramáticas

- Teatro del absurdo.
 - «El desconcertante Ionesco» (14 de julio de 1956), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- Teatro circular.
 - «El teatro redondo» (6 de diciembre de 1953), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- Teatro de la crueldad.
 - «Antonin Artaud» (28 de marzo de 1958), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- Teatro épico y piscator.
 - «El regreso de Piscator» (5 de agosto de 1952), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- Teatro kabuki.

- «El teatro kabuki» (22 de febrero de 1956), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- Teatro pirandello y teatro sintético.
 - «Hacia un teatro sintético cubano» (1924), en *El Heraldo* de La Habana.
- Teatro de títeres.
 - «El pozo de la vieja Inés» (s. f. [e]), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- El circo.
 - «El circo y sus clásicos» (1 de diciembre de 1929), en *Carteles* de La Habana.

b) Estética de la recepción. Puestas en escena

- «El misterio de la risa» (24 de agosto de 1954), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- «Evolución del mecanismo dramático» (14 de enero de 1955), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- «El arte de la pantomima» (2 de junio de 1956), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- Actuación brechtiana.
 - «Bertold Brecht» (17 de agosto de 1956), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- Chejov y el personaje típico.
 - «Actualidad de Chejov» (12 de noviembre de 1954), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».
- Vigencia de la farsa.
 - «Eterna juventud de la farsa» (3 de julio de 1952), en *El Nacional* de Caracas, sección «Letra y solfa».

Las visiones admirables

Una aproximación a la genealogía de los artículos de «Letra y solfa» presupone una especial consideración a sus antecedentes críticos, reveladores de la polifuncionalidad activa del joven periodista con sus documentados conocimientos sobre el quehacer artístico. En fecha tan temprana como la década de los años veinte, la intelectualidad cubana reconocía en el novel crítico una orientación *sui generis* en sus conferencias y reseñas periodísticas, donde ya afloraba una distinción de juicio crítico. Francisco Ichaso (30 de octubre de 1924) 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. Oídle 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 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.* (Énfasis añadido)

No sería en este caso ocioso insistir en la valoración que sobre él hicieran otros prestigiosos hombres de letras. El profesor y ensayista Jorge Mañach, quien, al mismo tiempo de franquearle 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 insurrecto 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 *mínimum* expresivo. Y cuando nos comentaba las composiciones más sutiles 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 crepúsculos del Malecón. Una hora de claridad nos dio un año de experiencia. (17 de marzo de 1926)

En el ensayo de Ana Cairo (1988a), «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» (Cairo Ballester, 1988a, p. 15), que seguidamente concluye con seis premisas sobre el principio rector de la crítica del arte, «una manifestación cultural y con valor estético» (p. 16). Justamente, este es un punto de partida en la reflexión teórica carpenteriana, absolutamente comprobado en los cauces de una retórica que hasta ese momento —como ya he definido— se concentraba en la difícil problemática de la apropiación del oficio y de la eficacia de la recepción, intervenciones directas de la creación artística.

Sin embargo, el discurso de esta poética continúa afanosamente en décadas posteriores. Se deduce, entonces, que es necesario adicionar a la conclusión de Cairo Ballester cuatro premisas correspondientes a la intensa etapa de creación que le sigue, es decir, la de los cientos de artículos publicados en la sección «Letra y solfa». Se cierra así una unidad de principios en relación con la crítica artístico-literaria, que expone-mos a continuación:

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

Uno de los temas de mayor frecuencia en el discernimiento sobre el proceso de creación por parte del crítico es el referido a la autoexigencia del artista en relación con el valor de recepción de la obra de arte, en el que 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 (6 de enero de 1957). La voluntad de analizar un problema estético a fondo, sin prisa, sin impacencias 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. (Carpentier, s. f. [a])

2. El natural subjetivismo en la crítica debe ser suficientemente objetivo en la búsqueda de la utilidad 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 énfasis 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» (Carpentier, 1 de julio de 1952).

3. La autocrítica 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 autocrítica constructiva.

Estas máximas que definen el pensamiento crítico en la plataforma teórica carpenteriana, sistematizadas a través de una plural conciencia práctica y escritural sobre la creación artística y literaria, estructuran las funciones estéticas de

su discurso, y se hacen explícitos los cuatro requerimientos apuntados por Stefan Morawsky (1977) en relación con el juicio sobre el fenómeno artístico, cuya enunciación trata sobre 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 en la permanente anticipación crítica de Alejo Carpentier.

La idea de juzgar el arte

Alejo Carpentier

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. (Carpentier, 8 de julio de 1952)
2. Es evidente que la crítica adversa a un artista se traduce en una merma de ingresos en [la] 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». (Carpentier, 17 de mayo de 1953)

3. Ya se sabe que toda crítica tiende a ser más o menos subjetiva, ya que se basa, fundamentalmente, en una opinión. 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 solo 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 Stranvinsky? 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, Alexis Roland-Manuel, Alois Hába? 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 este se haga demasiado polémico. Me parece esta la más justa posición del crítico musical ante la obra ejecutada. (Carpentier, 9 de junio de 1954)

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. (Carpentier, 21 de septiembre de 1956)
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 solo al «contenido» que —¡claro está!— debía responder a deter-

minadas 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 preestablecidos, 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 destinados 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 antigüedad hasta ahora. No era objetiva, cuando la máxima virtud de un crítico se halla, precisamente, en su mayor o menor poder de objetividad. (Carpentier, 13 de diciembre de 1956)

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». (Carpentier, s. f. [b])

El paisaje metido dentro de la casa

Para Carpentier, la capacidad estética del individuo, en tanto armonía de convivencia y emoción, merece en el caso del arte un análisis concreto. 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 subraya la importancia de la categoría «forma», puesto que en el proyecto de construcción artístico-figurativo, 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. (Carpentier, 16 de abril de 1958. Énfasis añadido)

La insistencia sobre este tema se vincula a una concentración en los problemas de factura y realización artística, con ciento seis artículos en el caso de «Letra y solfa», donde sobresalen aquellos que, bien en las prácticas propiamente visuales o en las espaciales en general, 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 convergencia en el discurso de Carpentier que abraza en todos los casos, como venimos constatando, un afán de desentrañamiento de la naturaleza creadora en el arte, y justamente desde allí coinciden los nuevos discursos sobre la estética. Jameson (1986, p. 142) 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.

También es cierto que en la intención de socializar y amplificar los derroteros de la estética modernista, con el objetivo de encontrar un paradigma de creación más allá de sus estrictas leyes funcionales, en la arquitectura coexiste una posibilidad, no solo de imbricación de «formas artísticas» sino de un compromiso participativo del gusto colectivo, que antes de la década de los años sesenta constituye un

argumento significativo en el mismo Carpentier, con el interés de resaltar 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, presupuesto de ruptura de la nueva novela con la regionalista que le antecedió. Sin embargo, por otro lado, no deja de aludir esta observación al criterio fundamental 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 tal poética está absolutamente planteado desde la inicial atención del escritor a lo que de distintas maneras se ha posicionado 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. (Carpentier, 1984c, p. 13, énfasis en el original)

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 que se emparenta con el de Eco (1985, p. 163), cuando plantea que «esta progresiva tendencia a la apertura de la obra va acompañada de una análoga evolución de la lógica y de las cien-

cias, que han substituido los módulos unívocos por módulos plurivalentes». De esto dan prueba, junto con 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 diseña y selecciona sus temáticas de contenido atendiendo a los momentos, obras y figuras cardinales que sirven de irrupción avanzada o de negación de la tradición. 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 se llevó a cabo en 1957, 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 (Carpentier, 2 de mayo al 18 de julio de 1957).

La crítica artística carpenteriana en las artes visuales no asume a fondo, como en otras zonas del arte, el método de creación. Esto podría atribuirse a su estrecha participación en el centro del debate junto a los artistas más sobresalientes de su época, tanto de la vanguardia europea, los surrealistas en particular, como los del patio, circunstancia que no propició ese lógico distanciamiento para la especulación que acostumbramos a advertir en él en otros procesos de creación.¹⁵

¹⁵ En «Letra y solfa», solamente dos artículos se refieren de manera parcial al proceso de creación: «Primitivos y primitivos» (5 de marzo de 1953) y «1901-Lautrec-1951»

Como contrapartida, y en su condición de copartícipe de este «arte nuevo», estas crónicas dedican un máximo de atención a la revolución e influjo de las artes plásticas como espacio de confrontación en los complejos caminos del arte. Antes de la etapa de «Letra y solfa», el discurso de Carpentier tuvo como empeño fundamental contribuir a la promoción y reconocimiento dentro del gran público de una de las corrientes artísticas que favorecieron la universalización de los valores de la cultura artística cubana. Estos artículos poseen centralmente una esencial orientación ética porque abordan de manera particular la dimensión profesional y la suficiencia artística de sus creadores. La afirmación «Pogolotti llegó maduro a los núcleos futuristas italianos» (Carpentier, 1989a, p. 40) explica por sí sola cuáles eran las necesidades y objetivos estéticos de esa etapa; de ahí que la razón fundamental de su poca atención al método creador responda al dominio e interacción en un medio de absoluta avanzada, en relación con la práctica artística europea y norteamericana, de una clara conciencia y aporte de la vanguardia plástica cubana al prestigio e internacionalización de la cultura nacional. Alejo Carpentier (1985, p. 430) suscribe 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.

(22 de junio de 1951). El resto corresponden a la segunda serie de objetivos indicados sobre la temática de esta colección.

Arquitectura y Artes Plásticas

Alejo Carpentier

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 remedo 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. (Carpentier, 17 de marzo de 1955)
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 remedo 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. Contra lo que opinan muchos, el «contenido» puede ser muy antiguo, por cuanto responda a alguna constante humana, inmutable y eterna. (Carpentier, 16 de abril de 1958)

Artes plásticas

1. No solo 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, fue uno de los pocos grandes artistas que tuvieron la suerte de fecundar a quienes se les acercaron con devoción. (Carpentier, 22 de junio de 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 ha 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 solo podrían equipararse con los de Cézanne 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 malacia, sin alardes, sin guiños entendidos. Pintar torpemente, si se quiere, pero con una visión cándida y fresca. (Carpentier, 5 de marzo de 1953)

La taquilla tiene razones que la razón ignora

Los razonamientos críticos acerca de la creación y producción cinematográficas tienen a su favor la interacción con otras prácticas artísticas, congruentes en el mismo espectáculo del cine, que resaltan en la evaluación estética de la problemática contemporánea de lograr una eficiente y cabal imagen artística, sin desatender los intrincados nudos expresivos que debe explayar —dada la fuerte impronta sociológica del cine— la autenticidad de la comunicación cultural como principio determinante en la experiencia inteligente, enajenante y sutil de este arte. La contradicción entre la calidad artística y los factores de tipo extraestéticos nunca había tenido tal trascendencia en la historia del arte como ahora.

En más de ochenta artículos, cuya mayor concentración se encuentra entre los años 1952 y 1954, se compila una serie de valoraciones acerca de esta compleja industria —así como otras acerca de aquellos componentes sensorio-perceptivos que intervienen en su disfrute—, probablemente acerca de 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, y así lo hace Carpentier, a partir los órdenes estrictamente estéticos del cine silente en el que se entrecruzan varias lecturas provenientes de la pintura surrealista. Del núcleo temático de estas crónicas se concluyen las siguientes tesis:

1. Dado el alto costo de la producción cinematográfica, su 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 filme, 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 se excluyen, y suponen, en cambio, 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.

Cine

Alejo Carpentier

1. 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 —aun 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, dialoguistas, 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 *Ciudadano 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. (Carpentier, 26 de julio de 1951)
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*). (Carpentier, 30 de agosto de 1952)

3. Pero, hete 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 Ángel 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. (Carpentier, 2 de septiembre de 1952)
4. I. —¿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 policía o En poder de los ñañigos*. 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, fue en Cuba [...]. P. —Bueno, pero entonces... dígame... dígame... 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. (Carpentier, 5 de noviembre de 1952)

5. ¿Cuáles 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, a fin de cuentas, no es solamente un problema de capitales! (Carpentier, 8 de enero de 1953)

6. El caso es que la tv 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 una 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, a 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. (Carpentier, 29 de mayo de 1953)
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 «vamps» de la época, una cierta estética rocallosa, desmelenada,

intencionalmente sugerente, paralela a la que ensalzaba un Salvador Dalí cuando hacía el elogio de los herejes 1900 del Metro de París, o de la «arquitectura comestible» de algunas casas de las Ramblas. Cuando hoy contemplamos ciertas fotografías antológicas del cine de la etapa 1920-1930, las hallamos perfectamente emparentadas con los documentos que ilustraban las revistas surrealistas de entonces, muy dadas a buscar la espontaneidad, la ingenuidad, la paranoia 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. (Carpentier, 18 de noviembre de 1954)

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 irremediabilmente, sin salir de sus cajas. (Carpentier, 16 de julio de 1957)

El permanente sentido de las estructuras

El universo musical constituye una clave inestimable en la obra y consolidación del pensamiento estético carpenteriano, que lo convierte en consulta obligada ante cualquier aproximación a la musicología cubana. *La música en Cuba* (1979c [1946]) es un ejemplo de ello, más allá de su preferencial campo genérico, una amplia reflexión en el orden más abarcador de los estudios de la cultura, porque la interpretación sobre la evolución y desarrollo de la música concentra, junto a la contextualización del fenómeno artístico, una multiplicidad de razonamientos acerca de la singularidad creadora y sus condicionantes estéticas, que rebasan el circunscrito terreno de la historia del arte. Una nueva lectura de este libro demuestra —incluida la investigación previa del autor— una acentuada transtextualidad no sistematizada por la crítica musicológica, y mantiene 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 latinoamericanos. Hasta el momento no se ha reparado en la relación 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, Ángel Augier y Félix Pita Rodríguez.

En el número de junio de 1944 de la *Gaceta del Caribe*, Raquel Catalá, hija del entonces director de *El Fígaro*, y esposa del crítico Bernardo Barros, quien además trabajó arduamente con Emilio Roig de Leuchsenring y el paleógrafo Genaro Arti-

les, publicó un artículo titulado *Para una política de la cultura* (junio de 1944), en el que abogaba por el papel de la cultura y el intelectual en la satisfacción de las necesidades materiales y espirituales del pueblo y la importancia de la erradicación del analfabetismo. Un proyecto de transformación radical para la entonces Dirección de Cultura del Ministerio de Educación de Cuba 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, además, ocho orientaciones fundamentales. 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. (Catalá, junio de 1944)

De ninguna forma podría estar ajeno Carpentier, y menos con la propuesta mexicana, al interés de la influyente y cercana revista que propiciaba una redacción de manuales y textos con el objetivo de actualizar y renovar el acontecimiento cultural cubano. Bien conocemos que fueron muy difíciles de alcanzar aquellos fines, pero quizás una de las pocas conseguidos fue, 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 —cercano a las voces de la *Gaceta del Caribe*—, se alude a este ánimo de conciencia en cuanto 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» (1979c).

La crítica carpenteriana sobre la música que antecede a este texto mostraba claros indicios de sus amplias pretensiones, y un singular modo de cohesionar el criterio de factura y producción artísticas, en tanto condicionantes que interactuaban con/desde las actitudes volitivas del creador.

Esta heterogeneidad de procederes en la incursión del fenómeno artístico descubre múltiples órdenes estéticos, como el reconocimiento a los diferentes públicos, una 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 sensoexpresivas 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*, que inaugura un notable discurso cultural y pasa a convertirse en un hito de la bibliografía de su tiempo por el estudio que implica del pensamiento simbólico desde una sociología de la cultura.

En *La música en Cuba*, el carácter intertextual del objeto artístico de fondo se independiza hacia planos especiales en el comportamiento diacrónico en la cultura artística, al argumentar los presupuestos estructurales de la música, desde un punto de vista sociológico de convincente atención sobre la cualidad del gusto y la apreciación estética del latinoamericano. En esta apasionante y compleja exposición se apoya hoy la aparente contradicción sobre una revaluación 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 niveles de especialización en este campo. Sin embargo, cualquier intento 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 de un carácter histórico cultural de la obra en el que funciona una especie de «mapa cognitivo» —trayendo al caso, la categoría de Jameson—, muy coherentes en la urdimbre de la imponente pluralidad a la que ya se enfrentaba 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 el eje de una coordenada que solo dos décadas más tarde sería reconocida por los discursos 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 transformaciones de las estructuras y fronteras del arte, y para él, entre los epígonos latinoamericanos, una revolución estética consciente no anunciaba la ruta simbólica de su cultura, si en ello no acarreaba de conjunto una constante invitación al valor de la tradición. De esto se encargarían, 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. (Jameson, 1986, p. 151)

Este desorden de una imagen novedosa y, al mismo tiempo, reminiscente, merodeaba sin máscara el espíritu del pre-texto generador en lo real maravilloso americano, cuando

en sus definiciones de escala poética prescribe la categoría de «lo universal sin tiempo», mediante el *continuum* de un imaginario latinoamericano de polifuncionalidad universal.

En el prefacio a *La música en Cuba*, 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 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 expuesto, si se acepta 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 su diseño poético cuando afirma «terminada la lucha de los cuerpos, iniciábase la lucha de los signos», quizás otra arrasante anticipación de Carpentier sobre lo que más tarde la semiótica explicaría en su tarea de invertir el foco primario de interpretación acerca del fenómeno artístico, al concederle ahora a la recepción un valor en el análisis del proceso creador e indagar en los problemas de naturaleza y estructura. Esta condición intrínseca del discurso dominante sobre el arte, después de los fuegos posestructuralistas, está latente en el devenir de la ensayística carpenteriana, donde el dialogismo de lo real maravilloso americano dará prueba, como puede constatare con y desde el discurso ensayístico de *Tristán e Isolda en tierra firme* (Carpentier, 1989b [1948]).

Cuando en *El reino de este mundo* (1949) se considera el estreno en Caracas de la ópera de Wagner una racionaliza-

ción de la especificidad cultural latinoamericana, mediante una recombinación de lo moderno y lo arcaico, se propicia el detonante de una crónica de la mixtura de la modernidad, donde la lógica de su causalidad enunciativa defiende una estrategia ya no de la narración, sino del argumento mismo de una síntesis cultural, reconocible en la exclusividad de la figuración simbólica que media con el macrorelato de la conciencia histórica.

Sería provechoso en este sentido realizar una lectura paralela de los guiones para actos coreográficos de Carpentier con las obras *El engaño de las razas* (1945) de Fernando Ortiz, y el *Mapa de la poesía negra americana* (1946) de Emilio Ballagas. La dominante axiológica justifica una fuerte conceptualización del credo artístico, casi siempre erigido en una alta referencialidad de la artísticidad en plena frontera con el riesgo canónico, conflicto paradigmático en *Tristán e Isolda en tierra firme* (1989b [1948]), 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 *La música en Cuba* (1979c [1946]) y, en general, el pensamiento ideológico 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 vaticinadora en obras como *La hija del ogro*, *La rebambaramba* (1926) y *El milagro de Anaquillé* (1929), escritos para Amadeo Roldán; la tragedia burlesca *Yamba-Ó* con música de Marius François Gaillard (1929); y *Manita en el suelo* (1933), *Marisabel* y *Juego Santo* (poemas afrocubanos de 1927), musicalizados por Alejandro García Caturla.

Esta semántica expresiva en búsqueda de una resolución de autenticidad sonora alcanza un mayor grado de

relativización en «Del folklorismo musical» (1964b [1957]), «América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música» (1981b [1977]), y «Nuestro acento a la música contemporánea universal» (1991), caminos de una crítica musical que animará personajes, temas y acciones dentro de la narrativa carpenteriana, y en la que Leonardo Acosta ha tendido muy interesantes puentes (1981).

La inmanencia de este discurso artístico recorre los ejes principales de toda su producción artístico-creadora, de la que no escapa su labor docente. Véase la coincidencia entre el sumario de *La música en Cuba* (1979c [1946]) y un programa para la clase de 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:

- I. Cuba: aborígenes colonizadores, areitos más 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 afrocubano, 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. (Carpentier, s. f. [d])

En principio, existe una real coincidencia entre el programa de estudio y el índice de *La música en Cuba*, 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 válidas desde la labor pedagógica, se enfatiza en la figura formativa de Hubert de Blanck y de los conservatorios, mientras que en el libro aparece este tópico subsumido en el capítulo xv «Época 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* (1979c [1946]) enlaza la supradimensión de lo cubano a través de Roldán y Caturla con la obra del mexicano Carlos Chávez, el intertexto llega más allá del juicio crítico, porque asevera una superación simbólica en la emancipación del falso folklorismo y del sinfonismo pacato.

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 las colinas de Bello Monte), era dedicado a la música cubana, y fue el compositor mexicano quien dirigiera ese programa.¹⁶ Carpentier, uno de los protagonistas de aquella

¹⁶ Primera parte: «La *suite* de “La rebambaramba”» de Roldán y el «Homenaje a la

hazaña cultural —todavía por valorar desde la perspectiva institucional de la cultura artística en América Latina— había entrevisto ocho años antes la emergencia del «punto de partida necesario» (Carpentier, 1979c, p. 13), dictando una lección de cómo la escritura de la historia, la construcción de la teoría y el ejercicio de la crítica en una cultura se deben, ante todo, al acto inteligente y respetuoso de una conciencia de creación 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. Los correspondientes al intérprete suman más de doscientos cincuenta artículos, y también guardan una mayor especulación teórica suficiente respecto del método de creación en los soportes retóricos y simbólicos de lo real maravilloso americano. Vale añadir cómo los temas sobre estética musical y composición muestran, asimismo, 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, 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 concreta 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 del primero, se olvidará de inmediato, para dar paso a la inteligencia en el acto de interpretar.

tonadilla» de Julián Orbón; segunda parte: «El tríptico de Santiago», de José Ardévol, y el «Movimiento sinfónico La Rumba» de Alejandro García Caturla.

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 que distingue su rigor artístico.
4. Solo 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 como método de creación en la música, Carpentier apunta:

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 percusivo, el punteado de guitarra o la especulación sobre documentos.¹⁷

¹⁷ En este y el siguiente punto sobre la composición, es válido acudir al contenido del capítulo XVII de *La música en Cuba*, dedicado a las figuras de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. De una u otra forma, estos principios son allí retomados con mayor detenimiento, además de demostrarnos la importancia modélica que tiene para el crítico la trayectoria de la cultura artística musical cubana. Ahora bien, estos criterios sobre la composición son extraídos de sus valoraciones sobre personalidades artísticas cubanas y extranjeras, de indiscutible mérito en la creación musical: Schönberg, Milhaud, Varese, Brahms, Villa-Lobos, Brouwer, y Blanco, entre otros.

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» (Carpentier, 1979c, p. 247).
3. La música ligera oailable debe responder a formas serias de composición, solo así alcanzará un espacio en el acervo musical de su cultura, amén de demostrar su valor estético.
4. La composición musical latinoamericana, así como lo hizo la poesía, debe alcanzar una renovación de las «formas», de manera apremiante (10 de julio de 1957).¹⁸
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 novedad. Todo proceso creativo debe asumir una postura de comprensión y estudio del nuevo fenómeno artístico.

¹⁸ Años después 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» (Carpentier, 1987a, p. 208). Véase esta cita también en la página 74, apartado 18 de «La imbricación de márgenes culturales» de Alejo Carpentier.

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

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. (Carpentier, 26 de agosto de 1955)

Si bien el ámbito de la actividad musical se ha enriquecido con el discurso carpenteriano, y este ha contribuido al desarrollo de su conciencia ideoestética, en un balance sobre los elementos modeladores de este discurso se precisa conjugar los dominios hasta ahora presentados de la práctica en diferentes manifestaciones artísticas, con la visión del teórico que se ocupa de los complejos problemas de la recepción y la eficacia en la comunicación artística. El análisis y legitimación de estos procedimientos, además de la conducta crítica —dígase la escritural implicativa de una personal experiencia artística— demuestran la refracción cultural de estas disquisiciones teóricas, constitutivas de lo real maravilloso americano y fulgurantes en su novelística.

El musicalizador Carpentier recorrió diferentes estamentos de la práctica artística, en los que afrontó varios de estos razonamientos sobre la creación musical. En esa parcela influyente del creador en la radio entre 1939-1945, se constata 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 del programa que se cita a continuación pueden contribuir a relativizar este otro dominio artístico dentro de los componentes de su teoría:

Programa

Esta conferencia trata de los interesantes experimentos teatralizados por el crítico y musicógrafo cubano en algunos 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.

Primera parte

Himno nacional de Cuba, compuesto por Pedro Figueredo.

Semiramide [sic] (obertura), Gioacchino Rossini, arreglo de Vincent Frank Safranek.

Capricho español (Op. 34), Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov, arreglo de M. L. Lake.

Alborada. Variación. Escena y canto de gitanos. Fandango asturiano.

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 artificialmente, etc.

Conferencista: Alejo Carpentier.¹⁹

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

¹⁹ Véase el programa del Departamento de Cultura: «Misterios y maravillas del sonido», conferencia organizada por iniciativa del alcalde de la ciudad, el doctor Antonio Beruff Mendieta, en el Anfiteatro Nacional de la avenida del Puerto, el jueves 10 de agosto a las 9 p. m. El conferencista fue Alejo Carpentier con la cooperación de la Banda Municipal de La Habana, dirigida por el maestro Gonzalo Roig.

Teatro Popular y la editorial Páginas, que tenían la ventaja de contar con medios propios de difusión. El cardiólogo Luis Álvarez Tabío fue encargado de dirigir esta empresa, y desarrolló un trabajo de gran envergadura en medio de la entonces complejísima situación política y social de Cuba. Se filmaron cuatro películas y un documental cuyos resultados se abrevian seguidamente:

El desahucio, película de ficción de 16 mm 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 Ibrahin 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 Ángel Augier, fotografía de José Tabío, musicalización de Alejo Carpentier.

El desalojo de Hato Estero (Camagüey), asesoría de Románico Cordero, texto de Nicolás Guillén, fotografía de José Tabío, musicalización de Alejo Carpentier, narrador Ibrahin 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 Ibrahin Urbino.

La lucha del pueblo contra el nazismo, documental de 16 mm en blanco y negro, con texto de José Antonio Portuondo, musicalización de Alejo Carpentier, realización de José Tabío. (Carpentier, 29 de junio de 1984)

El intérprete

Alejo Carpentier

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 *preámbulos* 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. (Carpentier, 27 de junio de 1951, énfasis en el original)

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 violonchelistas 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 violoncelo

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. (Carpentier, 28 de septiembre de 1951, énfasis en el original)

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 Backhaus, 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. (Carpentier, 31 de octubre de 1951)
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 empeñó en revelar al mundo las personalidades de Ravel y de Villa-Lobos, hizo maravillas por la causa misma de la música. (Carpentier, 2 de julio de 1958)
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 Ópera 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. (Carpentier, 8 de octubre de 1958)

La composición

Alejo Carpentier

1. Lo cierto es que Arnold Schönberg 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. Schönberg, 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 vienés— ningún compositor podrá pensar en sonidos como antes hacía. Para dar un ejemplo fácilmente comprensible, diré que Schönberg 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 Schönberg. 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 vienés, tendrán que inclinarse ante la elocuencia expresiva, la originalidad, la eficiencia de su escritura vocal. (Carpentier, 20 de julio de 1951)
2. Así, cuando se estrenaron los primeros cuartetos politónicos 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 revolucionaria. 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! (Carpentier, 13 de agosto de 1952)

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 músicaailable 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 álbum 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 repertorioailable de la época: lo que se danzaba en los salones y pasaba de moda, un día cualquiera, como los boleros de hoy. (Carpentier, 21 de agosto de 1952)

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 posguerra 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. (Carpentier, 26 de septiembre de 1952)
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 Villa-Lobos 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. (Carpentier, 9 de octubre de 1952)

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 tesituras. 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 ignorado 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*». (Carpentier, 3 de julio de 1957)

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» al 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 y al manejo de los volúmenes sonoros hasta llegar a los tremendos conjuntos de ejecutantes exigidos por la primera versión de *El pájaro de fuego* o por *Gurrelieder* de Schönberg.

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 Orestíada*, inventa el procedimiento consistente en hacer declamar los coros, rítmicamente, sobre un conjunto de instrumentos de percusión. Schönberg perfecciona el sistema de *Sprechgesang*. 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 de 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 desde 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 esta 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 Dallapiccola 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? ¿Porque 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. (Carpentier, 10 de julio de 1957)

8. Su inspiración es decididamente nacionalista, aun 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 n.º 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 n.º 4*); conjuntos de violoncellos (en varias *bacchianas*); instrumentos de registro elevado (en varias obras de carácter religioso). Cuando Milhaud, Schönberg, 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. (Carpentier, 11 de julio de 1957)

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 eclesiásticas. 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, solo 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»! (Carpentier, 18 de marzo de 1958)

10. En realidad, aquel que se ha situado en súbita actitud de resistencia ha querido decirnos: «Soy un hombre de ideas avanzadas; lo he demostrado. [...] Pero me niego a admitir lo inadmisibile; 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 admiremos ante la insaciable curiosidad, el interés, y hasta el entusiasmo, con que Igor Stravinsky, 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. Los pone 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 reprocho a la música electrónica —declaraba en [una] 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 Stockhausen, 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 conservador «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. (Carpentier, 2 de marzo de 1958)

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 digo «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 todos 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. (Carpentier, 21 de agosto de 1958)

La dirección orquestal

Alejo Carpentier

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 [de la] 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. (Carpentier, 28 de mayo de 1952)
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. (Carpentier, 21 de marzo de 1954)

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 solo la dirijo bien desde [hace] 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. (Carpentier, 11 de febrero de 1956).

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 solo 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. (Carpentier, 9 de septiembre de 1956)

De otras prácticas musicales

Alejo Carpentier

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. (Carpentier, 26 de agosto de 1955)
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 solo saben 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 rascacielos». (Carpentier, 3 de junio de 1956)

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. (Carpentier, 13 de mayo de 1956)

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 calçadas unas de otras, con los mismos giros, las mismas imágenes baratas, la misma poesía para tarjetas de aguinaldo. Se me dirá que la músicaailable, 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. (Carpentier, 6 de abril de 1956)

La sinfonía del gesto

Para quien la literatura y el arte representaron muy tempranamente modos sustantivos de conocer los transcursoshumanos, para el hombre cuya pasión por la escritura regenteó un definitivo cambio estético en la producción narrativa de su tiempo, así como para el intelectual que no le era desconocido

ningún secreto de creación, resultaba uno de sus más caros anhelos, no poseer el don del baile que tanto había admirado en Fred Astaire y John Travolta (Carpentier, 1985, p. 496).

Desde los primeros artículos y crónicas del escritor, donde se debatían 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, que 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 copiosa colaboración de Carpentier en una decena de revistas y periódicos, entre 1922 y 1929, caracteriza esta zona de su producción crítica, en palabras de José Antonio Portuondo (1975), como «informadora y formadora de una visión cosmopolita».

En el caso de la danza, son las crónicas en *El Heraldo*, *La Discusión* y *Chic* las que preludian los libretos coreográficos de «La rebambaramba» (1928) y «El Milagro de Anaquillé» (1929), con música de Amadeo Roldán. Ambas fueron estrenadas en televisión, la primera en 1957 con coreografía de Alberto Alonso, y la segunda en 1960, por el Conjunto de Danza Moderna y la coreografía de Ramiro Guerra. Probablemente, no haya otra parcela de la cultura artística cubana tan esclarecedora de la solidez y fineza del tejido ideoes-tético que traza la danza —como se verá más tarde en las artes mayores de la escena danzaria en Cuba— que evoque el legado 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». (Carpentier, 1985, p. 289). Las reconocidas escuelas de danza clásica, contemporánea y folklórica cubanas lo prueban.

Muchos otros factores de orden sociológico, económico y también político acompañan la reflexión carpenteriana sobre

la práctica danzaria, pero sin lugar a dudas, estos responden a una reinterpretación de los códigos de la factura artística, a su elocuencia escénica, y a factores en los que descansan la altura de la comunicación estética del crítico, capaz de reconocer las cualidades más apremiantes de un artista en «las facultades innatas, la voluntad de trabajo, conocimientos técnicos, disciplina física, y la severidad en la autocrítica, sencillez e inteligencia», (Carpentier, 1975, p. 561).

Sin embargo, es en «Leon Baks», crónica publicada en el *Social*, en febrero 1925, donde el crítico inicia un acercamiento al universo estético de la danza con aproximaciones teóricas, dado que el tono apologético acerca de la obra del diseñador ruso explicita y vincula los tres elementos fundamentales de la unidad crítica danzaria: la coreografía, la música y la escenografía o atmósfera escénica, expuestas en la valuación del artículo «La evolución estética de los *ballets* rusos» (4 de abril de 1929) al referirse a la obra *Apolo Musageta*:

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. (Carpentier, 1975, p. 121)

Señala Carpentier la importancia del gesto —como ya observamos en el caso de la dirección orquestal—, pero aquí en su condición de hecho danzario, verdadero rostro de la imagen artística, de más difícil y arriesgada precisión por parte del crítico, al constituirse el movimiento como el medio para expresar sentimientos e ideas, que requieren, más allá de la capacidad y conocimientos técnicos interpretativos, cierta habilidad de lectura acerca de factores extrartísticos como son los de carácter psicológicos, y una sólida cultura.

En la danza clásica, la contemporaneidad de los repertorios en las diferentes compañías se define por la manera en que la puesta en escena actualiza, mediante la revisión coreográfica, un código de recepción sin deprimir el presunto estético y la fidelidad estilística de la obra, en tanto acervo cultural —léase pulcritud técnico-expresiva—, en la cual lo exclusivo gestual diferencia el legado de una escuela o tendencia artística.

En «Encuesta en torno al *ballet*», 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 Moiséyev:

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. (Carpentier, 13 de mayo de 1958)

Carpentier retoma la idea de que «la danza es el alfabeto gestual de la forma humana, y como tal este alfabeto se hace inteligible, signifiante, para los hombres y mujeres de cualquier raza o latitud».²⁰ En *El Nacional* de Caracas, se encuentran la mayor concentración de juicios acerca de la recepción artística en la danza, aunque no es su método de creación o,

²⁰ Este fragmento hace parte de un 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.

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 en el terreno de la sociología de la cultura, a lo que Bourdieu ha llamado «distinción del gusto».

Son los razonamientos acerca del intérprete los de un mayor interés, y en los que se advierte una consecuente actitud de innovación, que responde, en los años veinte y treinta, 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, que aún guarda lozanía crítica frente a los actuales ímpetus apasionados y desmedidos que suelen 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 solo sería posible cuando el artista sea capaz de establecer «esa necesaria distancia, ese deslinde invisible, requeridos por ciertas altas categorías de arte» (Carpentier, 10 de agosto de 1951), 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» (21 de septiembre de 1956). 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, la ejecución demanda 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, resultado de la combinación de lenguajes danzarios que participan en una misma obra de arte. En este sentido, se debe presta 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 solo 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 se puede 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, cualitativa de ese atributo del artista llamado genialidad.

En el capítulo v, «Santiago de Cuba», en *El reino de este mundo* (1949), 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 adquieren una connotación superior, dado el carácter que atribuye Carpentier a Vera como

profesora y coreógrafa. Lógicamente, aquí las funciones artístico-pedagógicas descubren la atención sobre el concepto estético de la danza en sí misma, al cuidadoso detalle del fragor en el montaje de una obra *balletística*, y otros factores de semántica cultural, como podría ser el llamado al estilo, inteligentemente planteado en el mismo acto coreográfico de la novela, capaz de trascender y, por tanto, universalizar la obra de arte.

La conciencia crítica de la rusa, personaje protagónico, algunas veces alcanza presunciones teóricas, en su afán de que Calixto, su par y estudiante, no se desvíe de su vocación para la que necesita una concentración intelectual y un entrenamiento técnico. Vera teme que lea a «ciertos autores» de filoso compromiso político, señalándole a Enrique: «Hay más cosas en esa zapatilla, [...] que todas las que caben en los sueños de vuestras filosofías» (Carpentier, 1979b, p. 273).

Danza

Alejo Carpentier

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. (Carpentier, 10 de agosto de 1951)
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, aun 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. (Carpentier, 22 de agosto de 1952)

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 Aranjuez*. 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 concibiera Massine cuando la partitura de Falla fue estrenada en los *ballets* rusos de Diaghileff, con las famosas decoraciones de Picasso. Es esta una moderna modalidad de lo hispánico que se ha integrado ya, de hecho, en su patrimonio coreográfico. (Carpentier, 13 de mayo de 1953)

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 hacía 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* neoyorquino. 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. (Carpentier, 1 de febrero de 1956)

La ilusión escénica

De profunda consideración crítica son los juicios de Carpentier en relación con la práctica teatral. La diversidad de sus enfoques define varias funciones del quehacer teórico en el arte, como lo 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 al respecto de esta práctica podrían resumirse en:

1. La dicción en la práctica teatral es un hecho de rigor, y en el actor latinoamericano advierte tres fases de desarrollo caracterizadas por: a) un criollismo irremediable, b) una intención de remedar el habla de acuerdo con la norma castellana, y, c) el intento por 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 debe iniciar su carrera representando comedias y no dramas, por 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, que sustenta el paradigma

del arte universal, y que debe permanecer en cartelera para dominio y entrenamiento de los actores, y 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 sobre la actuación dramática, mencionada en la primera de estas consideraciones, saca a relucir la competencia profesional de su crítica artística, sobre todo cuando es dable corroborar el nivel de su contenido y precisión teórica. Patrice Pavis (1980, p. 132), considerado una de las más autorizadas voces en el terreno de la teoría de esta práctica artística, 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. Jovet 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.

Es de suponer que Carpentier conociera de las ideas de Jovet, 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 esta temática, el exhaustivo y valioso razonamiento sobre el proceder artístico no solo engrosa el contenido de su poética, sino que va diseñando escenas trascendentes 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» (8 de noviembre de 1956).

Estas circunstancias y eventos que desentrañan el acontecimiento-mito, enunciador del sentimiento común y estructura sigilosa de la cultura, pueden ser explicitadas solo por el arte, a través de ese macroconflicto que va delineando la historia en la demarcación de las acciones y espíritus de sus protagonistas, y que estos reconocen como identidad, *leitmotiv*, en el discurso de lo real maravilloso americano.

En *El reino de este mundo* (1949), un esquema cognoscitivo de fuerte apariencia teatral está presente en la obra, porque nace del mismo espacio de ficcionalización histórica ubicado en *Le Bonnet à l'Evêque* y *La Citadelle de Laferrrière*, donde 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 exergo a las figuras de Lope de Vega y Calderón.

En *El reino de este mundo* (1949), el *pathos* épico, provocado por 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 que constituyen cada uno de sus capítulos, ensamblados por la misma unidad cronológica histórico-argumental que lleva a cabo el *raisonneur* Ti Noel.²¹

²¹ Según Patrice Pavis (1980, p. 395), el *raisonneur* (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

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.²² El teórico de lo real maravilloso propone una suerte de epifanía donde la autonomía de la palabra latinoamericana asciende a su universalización por la vía 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 decisiva 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 las claves simbólicas del *nuevo mundo*, que tanto sus hombres ilustrados como los desposeídos estrenan en un convulso proceso de subsistencia y autosuficiencia, descifrado por el mito mediante la alusión a una ontología débil o intencionalmente rechazada en la novela.

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-*attrezzo* que salta de la yuxtaposición de atmósferas propiciadas 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

autorizada e intenta una síntesis o una reconciliación de diferentes puntos de vista.

²² Para extender la comprensión de este proceso escritural véase la entrada «Epización del teatro» en el diccionario de Pavis (1980, p. 170).

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, arrobado, los íntimos escorzos de la dama que se mece inocentemente en un columpio. (Carpentier, 1976d, pp. 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» (Carpentier, 1976d, p. 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» (p. 26), acaso triunfo de una imagen cuyas significaciones metafóricas decidirán posteriormente un paradigma estético, y postularán una teoría de la cultura de una alta conjunción de procedimientos de la creación artística, a manera de «teatro total».²³

²³ En la ya referida semiología estética de Pavis, el teatrólogo se refiere al «teatro total» (1980, pp. 492-495) y aclara: «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.

El clásico motivo del envenenamiento y su impecable trayectoria en la literatura canónica occidental introducen aquí el contrapunto entre la *alta* y *baja* cultura, uno de los órdenes presentes en lo real maravilloso americano, pero ahora invertido al situar este último estrato de la cultura popular en los conflictivos marcos de un sincretismo religioso, propiciador 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, estos elementos son connotativos del carácter sensoperceptivo que refleja una manera de ser imperativamente determinada 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» (Carpentier, 1976d, p. 33), reafirma en la acción del texto-escena el triunfo de una humanidad marginada, a veces desde sus 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» (Carpentier, 1976d, p. 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 de este mundo* (1949), se adelanta a ese texto híbrido contemporáneo que encara al unísono la antropología, la literatura, el arte 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,²⁴ a lo que añadirá Clifford (1995, p. 208), 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)».

En la novela carpenteriana, la teatralidad de los sucesos se debe a una interrelación de personajes y acciones propios de la práctica teatral, que contrastan asimismo héroes-tipo de una historia que es la misma. Se confunde el espacio épico con el escenográfico proveniente de la trama. Esta notoriedad discursiva, de representación e histórica son citas en la metamorfosis y salvación de Mackandal, aclamada por su pueblo; el sacrificio de los toros en la construcción de *La Citadelle*; la llamada de los caracoles; y la muerte de Henry Christophe, ejemplos que concretan hechos de una realidad postulada con una alta sugestión, pero también de espectacularidad. Por otra parte, la ficcionalización del teatro queda descubierta en el drama y ópera de la calle Vandreuil, del Tívoli de guano en Santiago de Cuba, de la Mademoiselle Floridor y la cantante vestida con traje de Dido, y en el músico alsaciano, Lafont, actor amante de Paulina, a la par de las orquestas de cámaras de Sans-Souci, junto al pianista Atenais y Amatista la cantante, testimonios todos de una síntesis privilegiada de asociaciones culturales que prueban la complejidad ideológica de la alegoría en la transculturación caribeña.

²⁴ 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 perturbador juego de roles: *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar* (1958) (Clifford, 1995, pp. 203-213).

En este sentido, el rito y la figuración (personaje) constituyen una verdadera apoteosis de la emoción, por esa manera de vulcanizar la imagen artística en una controversia de sentidos que logran los actos ceremoniales o de conjuro, junto a los vestuarios (disfraces) difíciles de aprehender en ese montaje de rostros y voces reveladores de un anacrónico mosaico humano. Sus diferencias comunes admiten como propios la conveniencia del éxtasis y el desafío triunfante de un contradictorio espíritu del barroco. En *De profundis*, uno de los relatos más retadores en la recepción literaria, la narración épica desencadena un sistema de imágenes solo 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 hendidias de las puertas cerradas, como una incontenible enredadera que buscara las sombras para hacer de los cuerpos sombras. (Carpentier, 1976d, p. 36)

Lo indescriptible, trastocado en la acción ascendente de distintos dramas producido por 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. Se trata de 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. (Carpentier, 1976d, pp. 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, en la cual la realización histórica con el cuerpo parece no estar despojada de ropas. Se trata de personajes antirretóricos 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 su predisposición estética.

Una epopeya investigada, estudiada y anticipada por Carpentier desde su primera etapa parisina, fue aquella por la que el taller surrealista y la programación de la *Poste Parisien* le posibilitaron convertirse en protagonista activo de producciones como *La grande complainte de Fantômas*, de Robert Desnos, dirigida por Antonin Artaud, a quien entonces

el joven crítico escuchaba sus asertos e interrogaciones sobre su teoría del teatro de la crueldad.

Esta época le trajo la amistad y la ocasión 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 en un subtexto del drama en *El reino de este mundo*. Más tarde en sus crónicas, Carpentier también recurrió a varios de los criterios recibidos o enviados por Barrault. Este es el caso cuando rememora: «El teatro es cosa de sensación, no de pensamiento. [...] No [se debe] 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» (Carpentier, 25 de julio de 1952). Esta fue una de las testificaciones de Carpentier en las jornadas en tierras haitianas, junto a Louis Jouvet.²⁵

Teatro

Alejo Carpentier

1. 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.

²⁵ Louis Jouvet, actor y director francés que, a 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 americano. Jouvet, es de suponer, llevaba consigo el texto o, en su defecto, las ideas acerca de la dicción del actor: *El actor desencarnado*, motivo de no poco interés para el discurso en su postulación de lo real maravilloso americano, al que se le suma todavía con más revelación el conocer Ciudad del Cabo.

[...] 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. (Carpentier, 4 de julio de 1952)

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 fanticos. Pero es evidente, que, durante siglos, el personaje dramático fue, 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 Dostoievski 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 caído 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». (Carpentier, 29 de octubre de 1952)

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 sí? 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, dio 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 Reinhardt, 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. (Carpentier, 11 de julio de 1952)

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 scene* 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, fue 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. (Carpentier, 7 de marzo de 1952)

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 desentrenar, se aceptan obras absolutamente mediocres, que solo 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 solo 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*. (Carpentier, 3 de noviembre de 1954)

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 remedo 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 castellanos, 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: **a)** La de un criollismo, al parecer irremediable; **b)** La de un intento de remedar el bien decir castellano; **c)** 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. (Carpentier, 3 de agosto de 1956)

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 Büchner. (Carpentier, 18 de junio de 1958)

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 nuestra memoria y 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. Realmente son dos instrumentos musicales, por cierto, bien diferentes, pero que uno recostado al otro *parecían una misma cosa*. Se trata de un *ekoriofó*²⁶ y una *arpa*.²⁷ ¿Acaso no estará allí la clave de la obra? Creo que sí, porque advierto cierta conciencia acerca de linaje cultural en el fondo de todo esto, por eso la infrecuente simultaneidad representativa de los mundos y personajes del arte.

²⁶ 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 güin sobre el parche. El parche se sujeta con cuñas parietales y cordones. 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 y ser siete sus partes constitutivas.

²⁷ Instrumento musical 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 solo siete notas por octavas en escalas de si mayor, considerada como la de do bemol mayor.

Pos-texto o las glorias de Sísifo

I

Desembarcados 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 irrepitibles, el *ekoriofó* y el *arpa* traen consigo la iniciada 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 entienden la esperanza igual que los sueños. Al viajar de donde todo proviene, en su afianzamiento de genuinidad, se truecan ambos ante los hombres confundidos o emparentados con mitos, en una esotérica travesía de conquista y tronos de riquezas, donde los cielos con eternas lluvias esconden ideales no conocidos, pero esperados, palpitantes en sus carnes, diáfano en sus voces.

II

A través de los caudalosos e inconmensurables caminos de la mar, se anudan sus destinos para custodiar un cofre,

donde guardan ambos sus arcanos 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, en la que finalmente transitamos; aunque 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 su reino, y suelen allí reunirse los hombres de inacabada lucha, los que prueban en la fortaleza de sus huesos y en 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, ondulan 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 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 cuanto pueda existir de desconfianza e impurezas. Su sentido de traslación es limitado, no lo requiere, permanece oculto e incommovible 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 imagen, convocar el sobrecogimiento, desatar los impulsos que no pueden emitir las voces compactas de sus instrumentos acompañantes. Ennoblecen por la aparente delicadeza con que esconde los misterios de su dominio, solo perfectible mediante 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, y en 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 arpeggios, llamadas sucesivas de la razón reclamante, en el latido visceral de la infidelidad por el error original, 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.

Ánimas 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 comprendieron. 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 Mérope, que, sabiendo de la crueldad de la existencia del hombre, 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.



Referencias de Alejo Carpentier

- Carpentier, A. (1924). Hacia un teatro sintético cubano. *El Heraldo*.
- Carpentier, A. (8 de octubre de 1924). El *vaudeville*. *El Heraldo*, 7.
- Carpentier, A. (19-28 de octubre de 1924). Ópera y drama lírico de origen francés. *El Heraldo*.
- Carpentier, A. (Julio de 1925). Jean Cocteau y la estética del ambiente. *Social*, 10 (7), 41, 49, 59, 81.
- Carpentier, A. (Febrero de 1926). Una obra sinfónica cubana. *Social*, 11 (2), 30, 80.
- Carpentier, A. (Mayo de 1926). La estética de Debussy. *Social*, 11 (5), 49, 92.
- Carpentier, A. (26 de junio de 1927). La música del Romanticismo. *Diario de la Marina*.
- Carpentier, A. (12 de septiembre de 1927). Sobre el meridiano intelectual de nuestra América. *Diario de la Marina*, 26.
- Carpentier, A. (4 de abril de 1929). La evolución estética de los *ballets* rusos. *Social*.
- Carpentier, A. (Agosto de 1929). Una fuerza musical de América: Héctor Villa-Lobos. *Social*, 14 (8), 26, 77, 92.
- Carpentier, A. (1 de diciembre de 1929). El circo y sus clásicos. *Carteles*.
- Carpentier, A. (15 de diciembre de 1929). Las nuevas ofensivas del cubanismo. *Carteles*, 14 (50), 28, 47-48.

- Carpentier, A. (Febrero de 1930). El arte de Jacques Lipchitz. *Social*, 15 (2), 29, 86.
- Carpentier, A. (Mayo de 1930). Los valores universales de la música cubana. *Revista de La Habana*, 1 (5), 145-154.
- Carpentier, A. (Enero de 1931). Pablo el Grande. *Social*, 16 (1), 38, 62.
- Carpentier, A. (28 de junio de 1931). América ante la joven literatura europea. *Carteles*, 17 (17), 30, 51, 54.
- Carpentier, A. (17 de mayo de 1932). La obra reciente de Carlos Enríquez. *Social*.
- Carpentier, A. (16 de junio de 1933). El *music-hall*. *Carteles*.
- Carpentier, A. (1941). *Primer curso de Historia de la Música* [folleto de clases]. Conservatorio Nacional Hubert de Blanck.
- Carpentier, A. (6 de julio de 1946). En compañía de Alejo Carpentier por el mundo folklórico americano [entrevista]. *Élite*, 21 (1083), 10-12.
- Carpentier, A. (1949). *El reino de este mundo*. Iberoamericana de Publicaciones.
- Carpentier, A. (2 de junio de 1951). Regreso a la ópera. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (7 de junio de 1951). Matías, el pintor de la escena (ópera de Paul Hindemith). *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (12 de junio de 1951). El arte de retirarse a tiempo. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (20 de junio de 1951). La noche transfigurada. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (22 de junio de 1951). 1901-Lautrec-1951. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (27 de junio de 1951). Mauricio Chevalier. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (18 de julio de 1951). Fiebres de primavera. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (20 de julio de 1951). La muerte de un compositor. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (26 de julio de 1951). La amarga verdad. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (10 de agosto de 1951). El cisne negro. *El Nacional*, «Letra y solfa».

- Carpentier, A. (19 de septiembre de 1951). El mandarín milagroso (obra de Béla Bartók). *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (21 de septiembre de 1951). Cerrar un paréntesis. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (28 de septiembre de 1951). Adolfo Odnoposoff. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (3 de octubre de 1951). Este gran don Fernando. *El Nacional*, «Letra y solfa», 12.
- Carpentier, A. (31 de octubre de 1951). Backhaus. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (8 de noviembre de 1951). Erick Satie: Escuela Francesa de «Los seis». *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (12 de enero de 1952). Balance de un movimiento [el surrealismo]. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (26 de enero de 1952). El Orfeo de Monteverdi. *El Nacional*, «Papel literario».
- Carpentier, A. (7 de marzo de 1952). J. L. Barrault en Caracas. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (3 de abril de 1952). Una grabación ansiosamente esperada. *El Nacional*, «Papel literario».
- Carpentier, A. (17 de abril de 1952). El arte de la fuga. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (18 de mayo de 1952). Claude Debussy: impresionismo musical. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (28 de mayo de 1952). Visita de Stokowsky. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (31 de mayo de 1952). El *couplet*. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (14 de junio de 1952). El academicismo de lo moderno. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (28 de junio de 1952). Un Edipo a la moda de ayer. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (1 de julio de 1952). El recital de Ferber. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (3 de julio de 1952). Eterna juventud de la farsa. *El Nacional*, «Letra y solfa».

- Carpentier, A. (4 de julio de 1952). Peligros del drama. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (8 de julio de 1952). Dicen que Picasso dijo... *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (11 de julio de 1952). El oficio de director. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (25 de julio de 1952). Una carta de Barrault. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (5 de agosto de 1952). El regreso de Piscator. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (13 de agosto de 1952). Innovadores que no lo parecen. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (15 de agosto de 1952). Arte abstracto. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (21 de agosto de 1952). Al margen de una película. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (22 de agosto de 1952). El recuerdo de una gran danzarina. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (30 de agosto de 1952). Una película que está por hacerse. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (2 de septiembre de 1952). Fin del exotismo americano. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (19 de septiembre de 1952). Los «cinco rusos» de la historia de la música. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (26 de septiembre de 1952). El regreso de Varese. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (5 de octubre de 1952). Virtuosismo y rutina. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (9 de octubre de 1952). Villa-Lobos en Israel. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (22 de octubre de 1952). Abuso de la palabra folklore. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (29 de octubre de 1952). Una fórmula peor que la otra. *El Nacional*, «Letra y solfa».

- Carpentier, A. (5 de noviembre de 1952). Diálogo del productor y del ingenuo. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (18 de noviembre de 1952). Salvador Dalí. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (19 de noviembre de 1952). Un artículo sobre el nacionalismo. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (31 de diciembre de 1952). Una conciencia musical. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (8 de enero de 1953). El milagro italiano... *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (20 de enero de 1953). El concierto de Villa-Lobos. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (31 de enero de 1953). Martí y el tiempo. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (5 de marzo de 1953). Primitivo y primitivos. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (22 de marzo de 1953). Monodramas. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (4 de abril de 1953). Pulcinella. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (11 de abril de 1953). El cubismo a distancia. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (13 de mayo de 1953). El *ballet* de Pilar López. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (17 de mayo de 1953). Los infortunios de la crítica. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (19 de mayo de 1953). Honnegger: un nuevo oratorio. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (29 de mayo de 1953). El discutido tema de la tv. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (30 de agosto de 1953). El misterioso atonalismo. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (24 de septiembre de 1953). Texturas. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (9 de noviembre de 1953). El espíritu de equipo. *El Nacional*, «Letra y solfa».

- Carpentier, A. (6 de diciembre de 1953). El teatro redondo. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (19 de diciembre de 1953). Decadencia y decadentes. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (29 de diciembre de 1953). Lam en Caracas. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (13 de enero de 1954). La ópera vienesa. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (27 de enero de 1954). Héctor Berlioz: inventor de la orquesta moderna. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (21 de marzo de 1954). Wilhelm Furtwängler. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (28 de marzo de 1954). Una estéril discusión. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (14 de abril de 1954). La música vocal polifónica. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (11 de mayo de 1954). La fotografía es la crisis del retrato. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (21 de mayo de 1954). El raro caso de un pintor (Frank Kupka). *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (9 de junio de 1954). Polémica y crítica. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (17 de junio de 1954). El canto religioso. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (15 de agosto de 1954). Influencia y personalidad. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (24 de agosto de 1954). El misterio de la risa. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (27 de agosto de 1954). Decadencia y transición. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (3 de noviembre de 1954). El ejemplo del Tenorio. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (12 de noviembre de 1954). Actualidad de Chejov. *El Nacional*, «Letra y solfa».

- Carpentier, A. (18 de noviembre de 1954). Una época del cine. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (9 de diciembre de 1954). Al cabo de un cuarto de siglo. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (14 de enero de 1955). Evolución del mecanismo dramático. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (15 de febrero de 1955). ¿Conocen ustedes a Verdi? *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (27 de febrero de 1955). De lo local a la universal. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (2 de marzo de 1955). El hombre y el marco. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (17 de marzo de 1955). Gaudí, el alquimista. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (12 de agosto de 1955). La ópera verista: Pizzeti y la ópera. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (20 de agosto de 1955). La escultura moderna y su precursor. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (26 de agosto de 1955). Tercer aniversario. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (4 de septiembre de 1955). El mito de los espontáneos. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (21 de septiembre de 1955). La ópera negra de Gershwin. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (25 de octubre de 1955). Ideas con vida propia. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (1 de febrero de 1956). Una pobre temporada. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (11 de febrero de 1956). El recuerdo de Kleiber. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (22 de febrero de 1956). El teatro kabuki. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (27 de marzo de 1956). El hábito y el monje. *El Nacional*, «Letra y solfa».

- Carpentier, A. (6 de abril de 1956). Literatura cantada. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (27 de abril de 1956). Un problema siempre actual». *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (13 de mayo de 1956). Un problema actual. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (2 de junio de 1956). El arte de la pantomima. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (3 de junio de 1956). Arte y economía. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (14 de julio de 1956). El desconcertante Ionesco. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (3 de agosto de 1956). Más allá del horizonte. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (15 de agosto de 1956). Una presencia ineludible. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (17 de agosto de 1956). Bertold Brecht. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (24 de agosto de 1956). El jazz y los jóvenes. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (9 de septiembre de 1956). El director de orquesta. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (14 de septiembre de 1956). El presente artístico. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (21 de septiembre de 1956). Los jóvenes y la crítica. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (19 de octubre de 1956). De lo dicho al hecho. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (8 de noviembre de 1956). Del innovador en arte. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (11 de noviembre de 1956). Arte y juventud. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (13 de diciembre de 1956). Crítica y crítica. *El Nacional*, «Letra y solfa».

- Carpentier, A. (6 de enero de 1957). Artistas de salón. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (16 de febrero de 1957). Música electrónica. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (2 de mayo al 18 de julio de 1957). *Ciclo de doce conferencias sobre grandes momentos de la historia del arte* [programa]. Sala de Exposiciones Fundación Mendoza.
- Carpentier, A. (16 de junio de 1957). El llamado arte intelectual. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (22 de junio de 1957). El Wagnerianismo. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (24 de junio de 1957). La música medioeval. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (3 de julio de 1957). El compositor y sus intérpretes. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (10 de julio de 1957). Problemática del compositor. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (11 de julio de 1957). El 70 aniversario de Villa-Lobos. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (16 de julio de 1957). Aventuras de una cinemateca. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (17 de agosto de 1957). Un escrito de Andre Masson. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (25 y 26 de septiembre de 1957). La ópera. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (2 de octubre de 1957). Una sorpresa. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (2 de marzo de 1958). Juventud de espíritu. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (18 de marzo de 1958). Un llamado sin eco. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (28 de marzo de 1958). Antonin Artaud. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (8 de abril de 1958). La pintura histórica: género del pasado. *El Nacional*, «Letra y solfa».

- Carpentier, A. (16 de abril de 1958). La ciudad del siglo xx. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (4 de mayo de 1958). Al margen de un concierto. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (13 de mayo de 1958). Encuesta en torno al *ballet*. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (18 de junio de 1958). Ulises en Nueva York. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (2 de julio de 1958). El pianista y su repertorio. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (16 de julio de 1958). Los que vuelven al redil. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (21 de agosto de 1958). Una época difícil. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (16 de septiembre de 1958). La *Steel Band*. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (25 de septiembre de 1958). El centenario de Puccini. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (8 de octubre de 1958). La ópera de cámara de Milán. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (18 de enero de 1959). Las Meninas de Picasso. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (14 de julio de 1959). De lo auténtico a lo artificial. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (1962). Historia de la cultura. [Conferencia no publicada].
- Carpentier, A. (1962-1963). [Historia de la Cultura (manuscritos)]. Charlas y notas de clases (carpeta n.º 21), Universidad de La Habana, Cuba.
- Carpentier, A. (15 de abril de 1963). Carpentier [entrevista hecha por J. Sarusky, L. Otero, A. Piñeiro, J. Arocha & E. Desnoes]. *Rotograbado de Revolución*, 7 (2), 2-9.
- Carpentier, A. (1964a). La ciudad de las columnas. En *Tientos y diferencias: ensayos*. Universidad Autónoma de México.
- Carpentier, A. (1964b [1957]). Del folklorismo musical. En *Tientos y diferencias: ensayos*. Universidad Autónoma de México.

- Carpentier, A. (1964c). De lo real maravilloso americano. En *Tientos y diferencias: ensayos*. Universidad Autónoma de México.
- Carpentier, A. (1964d). Problemática de la actual novela latinoamericana. En *Tientos y diferencias: ensayos*. Universidad Autónoma de México.
- Carpentier, A. (1964e). *Tientos y diferencias: ensayos*. Universidad Autónoma de México.
- Carpentier, A. (1969a). *Los pasos perdidos*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac).
- Carpentier, A. (1969b [1961]). *Literatura y conciencia política en América Latina*. Alberto Corazón.
- Carpentier, A. (Marzo-abril de 1969 [1967]). Papel social del novelista. *Casa de las Américas*, 9 (53):8-18.
- Carpentier, A. (Abril de 1970). Platicando con Alejo Carpentier [entrevista hecha por Y. Dashkevich]. *Literatura Extranjera*, 4 (262), 178-182.
- Carpentier, A. (Junio de 1973). El ángel de las maracas: lo que la música moderna debe a América Latina. *El Correo*, 26 (6), 16-18.
- Carpentier, A. (Enero-febrero de 1974). A puertas abiertas. *Casa de las Américas*, 14 (82), 68-69.
- Carpentier, A. (Mayo-junio de 1974). Sobre el meridiano intelectual de nuestra América. *Casa de las Américas*, 14 (84), 147-150.
- Carpentier, A. (Noviembre de 1974). Martí y Francia. *Casa de las Américas*, 15 (87), 62-72.
- Carpentier, A. (1975). *Crónicas*. Editorial Arte y Literatura.
- Carpentier, A. (Enero-abril de 1975). Un camino de medio siglo. *Revista de la Biblioteca José Martí*, 66 (1): 5-8.
- Carpentier, A. (1976a [1975]). Lo barroco y lo real maravilloso. En *Razón de ser (conferencias)*. Universidad Central de Venezuela; Ediciones del Rectorado.
- Carpentier, A. (1976b). Conciencia e identidad de América. En *Razón de ser (conferencias)*. Universidad Central de Venezuela; Ediciones del Rectorado.
- Carpentier, A. (1976c [1975]). Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana. En *Razón de ser (conferencias)*. Universidad Central de Venezuela; Ediciones del Rectorado.

- Carpentier, A. (1976d). *Dos novelas: «El reino de este mundo»; «El acoso»*. Editorial Arte y Literatura.
- Carpentier, A. (1977 [1933]). ¡Écue-Yamba-Ó! Editorial Arte y Literatura.
- Carpentier, A. (Agosto-septiembre de 1977). Cómo el negro se volvió criollo: la huella de África en todo un continente. *El Correo*, 30 (8-9), 8-12.
- Carpentier, A. (1978). *Cervantes en el alba de hoy*. Impremerie Cary.
- Carpentier, A. (8 de enero de 1978). Alejo Carpentier, escritor y ciudadano diputado [entrevista hecha por R. Chao]. *El País*, vi-vii.
- Carpentier, A. (1979a). *El arpa y la sombra*. Editorial Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (1979b). *La consagración de la primavera*. Editorial Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (1979c). *La música en Cuba*. Editorial Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (Agosto de 1979). La cultura de los pueblos que habitan las tierras del mar caribe. *Granma*, 4.
- Carpentier, A. (Diciembre de 1980). Várese en vida. *Plural*, (111), 2-8.
- Carpentier, A. (15 de diciembre de 1980). Carpentier: la vida es la materia misma de la escritura [entrevista]. *Quinzaine Littéraire*.
- Carpentier, A. (1981a [1947]). Saint-John Perse, urbi et orbi. En *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Siglo Veintiuno Editores.
- Carpentier, A. (1981b [1977]). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. En *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Siglo Veintiuno Editores.
- Carpentier, A. (1981c [1979]). Nacido de la noche, el día, semejante a muchos días, distinto cada día. En *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Siglo Veintiuno Editores.
- Carpentier, A. (1981d [1979]). La novela latinoamericana en vísperas del nuevo siglo. En *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Siglo Veintiuno Editores.
- Carpentier, A. (1982). *La ciudad de las columnas*. Editorial Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (1984a [1955-1960]). Ser y estar. En *Ensayos* (pp. 60-67). Editorial Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (1984b [1975]). Un camino de medio siglo. En *Ensayos* (pp. 90-107). Editorial Letras Cubanas.

- Carpentier, A. (1984c). *Ensayos*. Editorial Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (29 de junio de 1984). ¿Qué fue la Cuba Sono Film? *Bohemia*, (76).
- Carpentier, A. (1985). *Entrevistas* (comp. V. López Lemus). Editorial Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (1986). Livres en fêtes. *Aleph*, (57).
- Carpentier, A. (1987a). *Conferencias*. Editorial Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (1987b). Sobre el surrealismo. En *Conferencias* (pp. 9-31). Editorial Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (1989a). *Alcance a la Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* [selección de A. García-Carranza y A. Cairo]. Departamento de Publicaciones y Conservación de Biblioteca Nacional José Martí.
- Carpentier, A. (1989b [1948]). Tristán e Isolda en tierra firme. *Casa de las Américas*, (177), 4-26.
- Carpentier, A. (1991). Nuestro acento a la música contemporánea universal. En *Obras completas* (vol. 14 [Conferencias]; pp. 272-281). Siglo Veintiuno Editores.
- Carpentier, A. (s. f. [a]). De la conciencia artística. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (s. f. [b]). El enigma de Duchamp. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (s. f. [c]). El «nocturno»: composición del Romanticismo. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (s. f. [d]). [Plan de estudios para la asignatura Historia de la Música (capítulo referente a Cuba), manuscrito]. Inspección General de Música, Ministerio de Educación, La Habana, Cuba.
- Carpentier, A. (s. f. [e]). El pozo de la vieja Inés. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. & Veitía, H. (Director). (1973a). *Sobre el surrealismo* [largometraje]. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).
- Carpentier, A. & Veitía, H. (Director). (1973b). *Sobre La Habana* [largometraje]. ICAIC.
- Carpentier, A. & Veitía, H. (Director). (1973c). *Sobre la música* [largometraje]. ICAIC.
- Carpentier, A. & Veitía, H. (Director). (1973d). *Sobre su novelística* [mediometraje]. ICAIC.

Bibliografía consultada

de Alejo Carpentier

Carpentier, A. (19 de marzo de 1923). Acerca del Cyrano de Bergerac del sábado.

La Discusión, 3.

Carpentier, A. (18 de mayo de 1923). El concierto de la Orquesta Sinfónica. *La*

Discusión, 3.

Carpentier, A. (31 de mayo de 1923). La monotonía de los repertorios. *La Discusión*, 3.

Carpentier, A. (10 de julio de 1923). Pepe Conde o El mentir de las estrellas.

La Discusión, 3.

Carpentier, A. (20 de diciembre de 1923). El pintor de las brujas. *El Universal*, 3.

Carpentier, A. (17 de octubre de 1924). Notas teatrales. *El Heraldo*, 7.

Carpentier, A. (18 de octubre de 1924). El concierto de anoche. *El Heraldo*, 7.

Carpentier, A. (20 de octubre de 1924). Un bello libro de crítica musical.

El Heraldo, 7.

Carpentier, A. (21 de octubre de 1924). Notas teatrales y musicales. *El Heraldo*, 5.

Carpentier, A. (27 de octubre de 1924). El concierto de ayer. *El Heraldo*, 7.

Carpentier, A. (29 de octubre de 1924). El último bravo. *El Heraldo*, 7.

Carpentier, A. (30 de octubre de 1924). Notas sueltas. *El Heraldo*, 7.

Carpentier, A. (2 de noviembre de 1924). Nuevas teorías de estética musical.

El Heraldo, 7.

- Carpentier, A. (3 de noviembre de 1924). Notas teatrales. *El Heraldo*, 7.
- Carpentier, A. (4 de noviembre de 1924). El teatro en Berlín. *El Heraldo*, 7.
- Carpentier, A. (10 de noviembre de 1924). El concierto de la Orquesta Filarmónica. *El Heraldo*, 7.
- Carpentier, A. (11 de noviembre de 1924). Las enseñanzas del murciélago. *El Heraldo*, 7.
- Carpentier, A. (12 de noviembre de 1924). San Sebastián mártir. *El Heraldo*, 7.
- Carpentier, A. (4 de mayo de 1925). Preludio a un nuevo tiempo de crítica. *La Nación*.
- Carpentier, A. (1 de julio de 1925). La música cubana. *El País*, 3.
- Carpentier, A. (1936). La máquina al servicio de la poesía. *Ultra*, 1 (1-6), 346-347.
- Carpentier, A. (27 de diciembre de 1939). «*El convidado de piedra* (Don Juan)» y «*Festín durante la peste*» [Grupo Teatral de la Fraternidad Estudiantil Universitaria IOTA-ETA, adaptación musical de Alejo Carpentier]. Teatro Auditorium.
- Carpentier, A. (14 de junio de 1944). Los altares de Caridad. *Información*, 14.
- Carpentier, A. (Julio de 1944). Reflexiones acerca de la pintura de Wilfredo Lam. *Gaceta del Caribe*, 1 (5), 26-27.
- Carpentier, A. (8 de julio de 1944). Las danzas populares. *Información*, 14.
- Carpentier, A. (19 de julio de 1944). Ignorancia de valores. *Información*, 14.
- Carpentier, A. (26 de julio de 1944). Cuestión de ritmo. *Información*, 14.
- Carpentier, A. (12 de agosto de 1944). Dispersión peligrosa. *Información*, 14.
- Carpentier, A. (19 de junio de 1951). El concierto de la sinfónica. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (1 de noviembre de 1951). Discos recientes. *El Nacional*, «Papel literario».
- Carpentier, A. (8 de noviembre de 1951). Conozca al compositor. *El Nacional*, «Papel literario».
- Carpentier, A. (5 de diciembre de 1951). Triunfo de un artista. *El Nacional*, «Papel literario».
- Carpentier, A. (6 de diciembre de 1951). Presencia de Wemer Egk. *El Nacional*, «Papel literario».
- Carpentier, A. (20 de diciembre de 1951). Parada en disco. *El Nacional*, «Papel literario».
- Carpentier, A. (10 de enero de 1952). Miranda en el ámbito de Haydn. *El Nacional*, «Papel literario».

- Carpentier, A. (17 de enero de 1952). La primera sinfonía de Milhaud. *El Nacional*, «Papel literario».
- Carpentier, A. (31 de enero de 1952). El disco y la ejecución. *El Nacional*, «Papel literario».
- Carpentier, A. (7 de febrero de 1952). Los interludios marítimos de Britten. *El Nacional*, «Papel literario».
- Carpentier, A. (21 de febrero de 1952). Conservas de Bayreuth. *El Nacional*, «Papel literario».
- Carpentier, A. (28 de febrero de 1952). Una cantata de Bach. *El Nacional*, «Papel literario».
- Carpentier, A. (6 de marzo de 1952). Primeras ediciones. *El Nacional*, «Papel literario».
- Carpentier, A. (26 de septiembre de 1954). Ayer estuvo en Caracas el músico Erich Kleiber. *El Nacional*.
- Carpentier, A. (Noviembre-diciembre de 1954). *Festivales de Música Latinoamericana de Caracas*. [Plegable con el programa del Festival]. Institución José Ángel Lamas.
- Carpentier, A. (3 de agosto de 1955). Breve ojeada a la actualidad musical de Venezuela. *El Nacional*, «Letra y solfa», 38.
- Carpentier, A. (23 de julio de 1957). Subasta periódica de obras de arte piensa realizar la Galería Mendoza. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (18 de mayo de 1958). Una época olvidada. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (11 de octubre de 1959). El Orfeón Universitario en La Habana. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (16 de octubre de 1959). Conmemoración de León Tolstoi. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (2 de noviembre de 1959). Llamamiento a los escritores, artistas e intelectuales del mundo. *Lunes de Revolución*, (33), 16.
- Carpentier, A. (9 de marzo de 1960). Nuevo manifiesto de intelectuales y artistas. *Hoy*, 2.
- Carpentier, A. (17 de agosto de 1961). Revelación de la Tracia. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (6 de septiembre de 1961). El castillo de Barba Azul. *El Nacional*, «Letra y solfa».

- Carpentier, A. (14 de septiembre de 1961). El esplendor de Praga. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (29 de abril de 1962). Refuta Carpentier falsas teorías de un yanqui. *El Mundo*, A-3.
- Carpentier, A. (Octubre-diciembre de 1964). Texte inédit écrit pour notre revue. *Cuba Sí*, (11), 16.
- Carpentier, A. (23 de marzo de 1965). Es grande el prestigio que tiene Cuba. *El Mundo*, 3.
- Carpentier, A. (Enero de 1972). Elogio y reivindicación del libro. *El Correo*, 25 (1), 24-26.
- Carpentier, A. (1974). *Concierto barroco*. Siglo Veintiuno editores.
- Carpentier, A. (1974). *El recurso del método*. Siglo Veintiuno editores; Editorial Arte y Literatura.
- Carpentier, A. (1974). *El siglo de las luces*. Editorial de Arte y Literatura.
- Carpentier, A. (1975). *América Latina en su música*. Unesco (Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe, Centro de Documentación).
- Carpentier, A. (1977 [1976]). [Extracto en francés de la participación de Alejandro Carpentier]. En Unesco, *Colloque International [sur] la place et la fonction de l'art dans la vie contemporaine* (pp. 39-47). Unesco.
- Carpentier, A. (1978). Avant-Propos. En P. Picasso, *L'enterrement du comte d'Orgaz*. Gallimard.
- Carpentier, A. (1980). *Ese músico que llevo dentro*. Editorial Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (27 de abril de 1980). María Casares, residente privilegiada. *El Nacional*, «Letra y solfa».
- Carpentier, A. (1984). La leyenda del jardinero. *Revolución y Cultura*, (12), 35-40.
- Carpentier, A. (25 de septiembre de 1986). *La aprendiz de bruja: drama en tres actos* (1956) [libreto n.º 8]. Teatro Nacional de La Habana.
- Carpentier, A. (1987). *Guerra del tiempo y otros relatos*. Editorial Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (1988). Un auténtico centro de arte. *Revolución y Cultura*, (8), 62-63.
- Carpentier, A. (1988). *Premio de literatura en lengua castellana Miguel de Cervantes* 1977. Anthropos.
- Carpentier, A. (1998). *La ciudad de las columnas* (fotos, P. Gasparini). Instituto Cubano del Libro.

- Carpentier, A. (s. f.). *Las danzas fantásticas de Turina: crónicas musicales*. [Álbum personal de Alejo Carpentier]. Fondo Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, Cuba.
- Carpentier, A. (s. f.). *Manita en el suelo: ópera bufa en un acto y cinco escenas*. [Música de A. García Caturla; libreto de A. Carpentier; manuscrito].
- Carpentier, A. (s. f.). *El milagro de Anaquillé*. [Escenario de A. Carpentier; música de A. Roldán; *mise en scène* de H. de Mendoza; manuscrito].
- Carpentier, A. (s. f.). La última obra de Ravel. *La Nación*.
- Carpentier, A. (s. f.). Del debut de «La Condesa». En *Por los teatros*. [Álbum personal de Alejo Carpentier]. Fondo Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, Cuba.
- Carpentier, A. (s. f.). La despedida de Rafael López Somoza. En *Por los teatros*. [Álbum personal de Alejo Carpentier]. Fondo Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, Cuba.
- Carpentier, A. (s. f.). El flautista Puyans y la Orquesta Filarmónica. En *La Vida Musical*. [Álbum personal de Alejo Carpentier]. Fondo Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, Cuba.
- Carpentier, A. (s. f.). Sánchez Felipe: un enamorado de «Las viejas piedras», un virtuoso del retrato. [Álbum personal de Alejo Carpentier]. Fondo Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, Cuba.
- Carpentier, A. (s. f.). La vida musical. [Álbum personal de Alejo Carpentier]. Fondo Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, Cuba.

Referencias

- Acosta, L. (1981). *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*. Editorial Letras Cubanas.
- Aguirre, M. (1978). Los principios estéticos e ideológicos de José Martí. *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, 1, 133-152.
- Bajtín, M. (1985). Literatura, cultura y tiempo histórico. En D. Navarro (ed.), *Textos y contextos* (vol. 1; pp. 285-296). Editorial Arte y Literatura.
- Bolívar, S. (1999 [1815]). *Carta de Jamaica*. El Aleph. <http://www.cpihts.com/PDF/Simon%20Bolivar.pdf>
- Brach-Czaina, J. (Enero-junio de 1991). La autotranscendencia en el arte. *Criterios*, (29), 212-230.
- Briceño Guerrero, J. M. (1993). *El laberinto de los tres minotauros*. Monte Ávila Editores.
- Cairo Ballester, A. (1988a). La década genésica del intelectual Carpentier (1923-1933). *Letras: Cultura en Cuba*, 5, 3-38.
- Cairo Ballester, A. (1988b). Carpentier, una lección de su ensayística. *Letras: Cultura en Cuba*, 5, 39-47.
- Calabrese, O. (1989). *La era neobarroca*. Ediciones Cátedra.
- Catalá, R. (Junio de 1944). Para una política de la cultura. *Gaceta del Caribe*, 1 (4), 2-3.

- Cornejo Polar, A. (1985). Historia y cultura en «Los pasos perdidos». *Imán*, 2, 305-315.
- Cruz, Sor J. I. de la. (1970). Sátira filosófica. En R. Granados (comp.), *Antología de la literatura hispanoamericana* (vol. 1; pp. 221-222). Editorial Pueblo y Educación.
- Chiampi, I. (Diciembre de 1989). Historicidad y mitologismo en «El reino de este mundo». *La Gaceta de Cuba*, [edición especial], 18-21.
- Clifford, J. (1995). *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Editorial Gedisa.
- Eco, U. (1985). *La definición del arte*. Ediciones Martínez Roca.
- Escobar, T. (Mayo-junio de 1988). Posmodernismo, precapitalismo. *Casa de las Américas*, (168), 13-19.
- Espinosa, M. (1987). El ideal estético y su síntesis. *Temas*, 14, 59-68.
- Fernández Retamar, R. (1978). *Introducción a José Martí*. Centro de Estudios Martianos; Casa de las Américas.
- Fernández Retamar, R. (1989). Naturalidad y modernidad en la literatura martiana. *Letras: Cultura en Cuba*, 2, 415-442.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo.
- Gitlin, T. (1990). La vida en el mundo postmoderno. *Facetas*, (90), 12-18.
- Glissant, E. (Septiembre de 1987). Breve filosofía del barroco mundial. *El Correo*, 40 (9), 18-19. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000076505_spa
- Guadarrama, P. & Pereliguin, N. (1990). *Lo universal y lo específico en la cultura*. Editorial de Ciencias Sociales.
- Ichaso, F. (30 de octubre de 1924). Alejo Carpentier: farandulerías. *Diario de la Marina*, 3.
- Jameson, F. (1986). El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío. *Casa de las Américas*, (155-156), 141-173.
- Kagan, M. S. (1984). *Lecciones de estética marxista-leninista*. Editorial Arte y Literatura.
- Lezama Lima, J. (1988). *Confluencias*. Editorial Letras Cubanas.
- Lotman, Yuri. (1983). El argumento artístico. En S. Redonet Cook (comp.), *Selección de lecturas de investigación crítico-literaria* (vol. 1; pp. 275-290). Universidad de La Habana.

- Mariátegui, J. C. (1969). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Casa de las Américas.
- Marinello, J. (1977). *Ensayos*. Editorial Arte y Literatura.
- Márquez Rodríguez, A. (1982). *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier: introducción a las obras completas de Alejo Carpentier*. Siglo Veintiuno Editores.
- Martí, J. (1975a). *Obras completas* (vol. 5). Editorial de Ciencias Sociales.
- Martí, J. (1975b). *Obras completas* (vol. 8). Editorial de Ciencias Sociales.
- Martí, J. (1979). *La Edad de Oro*. Editorial Letras Cubanas.
- Morawski, S. (1977). *Fundamentos de estética*. Ediciones Península.
- Müller-Bergh, K. (1986). Paúl Claudel y «El arpa y la sombra» de Alejo Carpentier: un enfoque intertextual. *Imán*, 3, 275-295.
- Pavis, P. (1980). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Edición Revolucionaria.
- Portuondo, J. A. (1975). Prólogo. En A. Carpentier, *Crónicas*. Editorial Arte y Literatura.
- Putílov, B. (1987). Tipología de la naturaleza del folclor y de su especificidad. *Temas*, 12, 125-149.
- Roig de Leuchsenring, E. & González del Valle, F. (1935). *Homenaje al ilustre habanero Pbro. Dr. José Agustín Caballero y Rodríguez en el centenario de su muerte*. Municipio de la Habana.
- Rotker, S. (1992). *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. Casa de las Américas.
- Vitier, C. (1988). *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*. Editorial Letras Cubanas.
- Williams, R. (1982). *Cultura: sociología de la comunicación y del arte*. Ediciones Paidós.

Bibliografía consultada

- Abela, E. (Mayo de 1927). El futuro artista. *Revista de Avance*, 1 (5), 104-105.
- Acosta, L. (1985). *El Barroco de Indias y otros ensayos*. Cuadernos Casa.
- Afasizhev, M. (1986). *El arte como objeto de investigación integral*. Editorial de Ciencias Sociales.
- Álvarez, F. (26 de abril de 1980). Una concepción americana luminosa. *Uno Más Uno*.
- Álvarez, I. (Enero-abril de 1983). Carpentier, periodista. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 74 (1), 119-131.
- Ardévol, J. (1944). El virtuosismo. *Orígenes*, 1 (4), 21-28.
- Ardévol, J. (Julio-septiembre de 1966). La nueva generación musical. *Unión*, 5 (3).
- Arnheim, R. (1992). *Ensayos para rescatar el arte*. Ediciones Cátedra.
- Arrom, J. J. (1985). De «¡Écue-Yamba-Ó!» a «Los fugitivos»: hitos de una trayectoria en ascenso. En *En el fiel de América: estudios de literatura hispanoamericana* (pp. 75-95). Editorial Letras Cubanas.
- Asenov Kanev, V. (1986). Lo real maravilloso: un método definidor en las letras hispanoamericanas. *Imán*, 3, 24-38.
- Avérintsev, S. (Enero-diciembre de 1990). La movilidad histórica de la categoría de género: un intento de periodización. *Criterios*, (25-28), 208-220.
- Bajtín, M. (1986). *Problemas literarios y estéticos*. Editorial Arte y Literatura.

- Bakos, M. (1985). El problema de la valoración en el estudio del arte. En D. Navarro (ed.), *Textos y contextos* (vol. 1; pp. 338-343). Editorial Arte y Literatura.
- Barr, A. (1989). *La definición de arte moderno*. Alianza Editorial.
- Barrera, E. (Marzo-abril de 1977). El vodú y el sacrificio del tótem en «El reino de este mundo». *Cuadernos Americanos*, 36(2), 148-157. <http://www.cialc.unam.mx/ca/CuadernosAmericanos.1977.2/CuadernosAmericanos.1977.2.pdf>
- Bastidas, A. (22 de noviembre de 1954). Los primeros festivales de música latinoamericana. *El Nacional*.
- Bórev, I. (1983). El análisis sistémico-integral de la obra artística. En D. Navarro (ed.), *Textos y contextos* (vol. 1; pp. 43-72). Editorial Arte y Literatura.
- Bravo, V. (1988). *Magías y maravillas en el continente literario*. Ediciones La Casa de Bello.
- Bueno, S. (1975). Carpentier en la maestría de sus novelas y relatos breves. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (4), 149-172.
- Bürger, P., Gumbrecht, H. U., Hohendahl, P. U., Iser, W., Jauss, H. R., Maurer, K., Rothe, A., Stierle, K. & Zimmermann, B. (1987). *Estética de la recepción*. Arco/Libros.
- Bustamante, M. & Pompeyo, P. (Agosto de 1986). Manita en el suelo: un acto de justicia histórica. *El Caimán Barbudo*.
- Cairo Ballester, A. (1978). *El grupo minorista y su tiempo*. Editorial de Ciencias Sociales.
- Cairo Ballester, A. (1988). Carlos Marx en los textos de Alejo Carpentier. *Letras: Cultura en Cuba*, 5, 219-233.
- Cairo Ballester, A. (1988). Carpentier, un enemigo del fascismo. *Letras: Cultura en Cuba*, 5, 235-251.
- Calabrese, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Ediciones Paidós.
- Campuzano, L. (1989). *Quirón o Del ensayo y otros eventos*. Editorial Letras Cubanas.
- Chañan, M. (1987). Paradigma estético. *Temas*, 11, 5-18.
- Chao, R. (1985). *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*. Editorial Arte y Literatura.
- Chávez Abad, M. J. (1983). Ficción e historia en «El acoso»: un estudio de la intertextualidad. *Revista de Estudios Hispánicos*, 10, 91-104.
- Conté, R. (1986). Alejo Carpentier o la transparencia del barroco. *Imán*, 3, 84-87.
- Couffon, C. (1956). Rencontre avec Alejo Carpentier. *Les Lettres Françaises*.
- Cruz, M. (1980). Notas sobre la cronología caribeña en Carpentier. *Unión*, 9-22.

- Cruz-Luis, A. (Noviembre-diciembre de 1974). Latinoamérica en Carpentier: génesis de lo real maravilloso. *Casa de las Américas*, 15 (87), 18-89.
- Dill, H. (1985). Alejo Carpentier: la génesis de su teoría de la literatura latinoamericana. *Cuadernos de Filosofía y Letras*, (11), 107-124.
- Dorfles, G. (1982). *El devenir de las artes*. Fondo de Cultura Económica.
- Dorfman, A. (1986). Entre Proust y la momia americana: siete notas y un epílogo sobre «El recurso del método». En A. Dorfman, *De elefantes, literatura y miedo: ensayos sobre la comunicación americana* (pp. 69-101). Casa de las Américas.
- Espinosa, M. (1986). Contenido y forma: creación y obra. *Temas*, 10, 21-40.
- Fernández, S. (1991). El destino de los dioses fuertes: un esbozo sobre Alejo Carpentier. En S. Fernández, *El estiércol de Melibea y otros ensayos* (pp. 347-366). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fernández Retamar, R. (1979). *Calibán y otros ensayos*. Editorial Arte y Literatura.
- Fernández Retamar, R. (1984). *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Editorial Pueblo y Educación.
- Fernández Retamar, R. (1986). Política y latinoamericanismo en Alejo Carpentier. *Imán*, 3, 5-16.
- Fornet, A. (1984). Vigencia y lección de Carpentier. *Imán*, 1, 143-146.
- García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. Ediciones Casa de las Américas.
- García Carranza, A. (1984). *Bibliografía de Alejo Carpentier*. Editorial Letras Cubanas.
- García Castro, R. (Enero-junio de 1980). Notas sobre la pintura en tres obras de Alejo Carpentier: «Los convidados de Plata», «Concierto barroco» y «El recurso del método». *Revista Iberoamericana*, 46 (110-111), 67-84. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1980.3436>
- Genette, G. (Enero-diciembre de 1990). El paratexto: introducción a «Umbrales». *Criterios*, (25-28), 43-53.
- Gómez Sicre, J. (29 de mayo de 1942). Pronto serán expuestas dieciocho obras, 16 gouaches y 2 óleos de Pablo Picasso. *El Mundo*.
- González, H. (Septiembre de 1944). Hacia un clasicismo integral. *Gaceta del Caribe*, 1 (7), 24-25.
- González, H. (1984). Alejo Carpentier y el movimiento afrocubano. *La Nueva Gaceta*, (2), 7-9.
- González, H. (1985). «¡Écue-Yamba-Ó!» por dentro. *Imán*, 2, 5-24.

- González, H. (1989). Viaje al interior de «Los pasos perdidos». *Revolución y Cultura*, (12), 20-25.
- González Echevarría, R. (Marzo de 1972). «Semejante a la noche» de Alejo Carpentier: historia/ficción. *Modern Language Notes*, 87 (2), 272-285. <https://www.jstor.org/stable/2907736?seq=1>
- González Echevarría, R. & Müller-Bergh, K. (1983). *Alejo Carpentier: Bibliographie Guide/Guía bibliográfica*. Greenwood Press.
- Grómov, E. S. (1980). Naturaleza del talento artístico. En V. Gorin, *La estética marxista-leninista y la creación artística* (pp. 228-237). Editorial Progreso.
- Ibarra, J. (1982). *Nación y cultura nacional*. Editorial Letras Cubanas.
- Ichaso, F. (Septiembre de 1930). Crisis de lo cursi. *Revista de Avance*, 4, 261-267.
- Ichaso, F. (Abril de 1984). El prejuicio en el ritmo intelectual de las épocas. *Revista de Avance*, 1 (4).
- Jameson, F. (Enero-diciembre de 1990). La política de la teoría: posiciones ideológicas en el debate sobre el postmodernismo. *Criterios*, (25-28), 265-271.
- Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard.
- Jitrik, N. (1975). Blanco, negro ¿mulato?: una lectura de «El reino de este mundo» de Alejo Carpentier. *Texto Crítico*, (1), 32-60. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7216/19751P32.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Jrapchenko, M. (1984). *La personalidad del escritor*. Editorial Arte y Literatura.
- Juan, A. de. (1986). De cómo Alejo Carpentier fue cronista del arte contemporáneo. *Imán*, 3, 114-123.
- Kloskowska, A. (1975). El concepto de cultura en Carlos Marx. En D. Navarro (comp.), *Cultura, ideología y sociedad: antología de estudios marxistas sobre la cultura* (pp. 15-41). Editorial Arte y Literatura.
- Kuteischikova, V. (1975). El concepto del barroco en Alejo Carpentier y la nueva visión artístico-ideológica en la novela contemporánea de América Latina. *Araisa*, 121-128.
- Kuteischikova, V. (1977). Una novela y la responsabilidad del artista. En S. Arias (comp.), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier* (pp. 335-341). Casa de las Américas.
- Labastida, J. (Noviembre-diciembre de 1974). Alejo Carpentier: realidad y conocimiento estético sobre «El recurso del método». *Casa de las Américas*, 87 (15), 21-22.

- LeRiverend, J. (1986). Acerca de la conciencia histórica en la obra de Alejo Carpentier. *Imán*, 3, 39-55.
- Lijáchov, D. S. (Enero-diciembre de 1990). El contrapunto de los estilos como particularidad de las artes. *Criterios*, (25-28), 199-207.
- López Morales, E. (1985). Una conciencia crítica en la encrucijada cultural. *Imán*, 2, 199-207.
- López Coll, L. (1982). *Evolución de la teoría de lo real maravilloso americano* [disertación de tesis no publicada]. Universidad de La Habana.
- Mañach Robalo, J. (17 de marzo de 1926). Una hora de claridad. *El País*.
- Mañach Robalo, J. (Enero de 1929). Inauguración del «Lyceum»: exposición de arte nuevo. *Revista de Avance*, (30), 90. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004248144>
- Mañach Robalo, J. (Enero de 1929). Vértice del gusto nuevo. *Revista de Avance*, (30), 130-138. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004248144>
- Marco, T. (1985). *El siglo xx: historia general de la música*. Ediciones Istmo.
- Müller-Bergh, K. (1983). «La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos» por Alejo Carpentier. *World Literature Today*, 57 (1), 76. www.jstor.org/stable/40138533
- Navarro, D. (1986). *Problemas y polémicas*. Editorial Letras Cubanas.
- Nieves Rivera, D. (Septiembre-diciembre de 1984). La consagración de la primavera en la novela de la revolución. *Revista Universidad de La Habana*, 30-47.
- Padura Fuentes, L. (1989). *Lo real maravilloso: creación y realidad*. Editorial Letras Cubanas.
- Padura Fuentes, L. (Noviembre-diciembre de 1989). «El reino de este mundo» y lo real maravilloso: un prólogo, una teoría y una novela. *Casa de las Américas*, (177), 87-98.
- Perus, F. (Enero de 1988). La poética de Alejo Carpentier. *La Gaceta de Cuba*, 19-21.
- Pfister, M. (Enero-junio de 1991). ¿Cuán postmoderna es la intertextualidad? *Criterios*, (29), 3-24.
- Pogolotti, G. (1986). El Caribe, iniciación y conquista. *Imán*, 3, 56-68.
- Pogolotti, M. (1955). *Puntos en el espacio*. Editorial Lex.
- Portuondo, J. A. (1979). *Orden del día*. Ediciones Unión.
- Portuondo, J. A. (1985). Los pasos perdidos y la crisis de la conciencia burguesa. *Imán*, 2, 200-210.
- Rey Alfonso, F. (1986). Concepto carpenteriano de la danza. *Imán*, 3, 122-130.

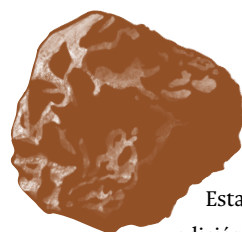
- Roa, R. (1928). Mañach y el choteo. *Revista de Avance*, 2 (27).
- Rodríguez, C. R. (1979). *José Martí, guía y compañero*. Centro de Estudios Martianos.
- Rodríguez Coronel, R. (1985). Mito y realidad en «Los pasos perdidos». *Imán*, 2, 316-322.
- Salomón, N. (1977). El Siglo de las Luces: historia e imaginación. En S. Arias (ed.), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier* (pp. 395-428). Casa de las Américas.
- Sánchez Vázquez, A. (Julio-agosto de 1989). Posmodernismo y socialismo. *Casa de las Américas*, (175), 137-145.
- Sánchez Napoleón, N. (1977). *El surrealismo: fermento transformador en la obra novelística de Alejo Carpentier* [tesis doctoral University of Massachusetts]. Repositorio University of Massachusetts.
- Savranski, I. (1983). *La cultura y sus funciones*. Editorial Progreso.
- Silva-Cáceres, R. (1985). Los paisajes de la cultura en «Los pasos perdidos». *Imán*, 2, 250-256.
- Smeu, G. (Julio-diciembre de 1982). El arte popular y la proliferación de los conceptos. *Criterios*, (3-4), 49-68.
- Suárez Tajonera, J. O. (Comp.). (1991). *Estética y arte*. Editorial Pueblo y Educación.
- Subercasseaux, B. (1977). El reino de la desalienación. En S. Arias (ed.), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier* (pp. 323-332). Casa de las Américas.
- Subercasseaux, B. (1984). Elaboración artística y epígrafes en el Siglo de las Luces. *Imán*, 1, 229-237.
- Todorov, T. (Enero-diciembre de 1990). El cruzamiento de las culturas. *Criterios*, (25-28), 3-19.
- Vargas Bosch, A. (Julio-diciembre de 1989). Reflexiones en torno a «Los pasos perdidos». *Revista de Literatura Cubana*, (13), 15-26.
- Vásquez, C. (1985). Textos y contextos en la periferia de «¡Écue-Yamba-Ó!». *Imán*, 2, 167-184.
- Vásquez, C. (1986). Alejo Carpentier y las vanguardias europeas. *Imán*, 3, 88-109.
- Verdevoye, P. (1982). Alejo Carpentier et la réalité merveilleuse. En B. Pelegrin (ed.), *Sud, Alejo Carpentier et son œuvre* (pp. 151-158). Sorbonne (Paris IV).
- Wood Pujols, Y. (1988). Proceso histórico-artístico en el Caribe. *Temas*, 15, 157-162.
- Yákoviev, E. G. (1980). Acerca de la naturaleza emocional y racional de la creatividad artística. En V. Gorin, *La estética marxista-leninista y la creación artística* (pp. 244-254). Editorial Progreso.
- Zamaçois, J. (1986). *Temas de estética y de historia de la música*. Editorial Labor.

Entrevistas

Horta, A. (8 de septiembre de 1987). [Entrevista a Alexis Márquez Rodríguez].
La Habana.

Horta, A. (11 y 16 de septiembre de 1987). [Entrevista a Lilia Esteban Hierro].
Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier, La Habana.

Horta, A. (13 de julio de 1988). [Entrevista a Manuel Espinosa: pintor, profesor
y promotor cultural venezolano]. La Habana.



Esta
edición
consta de 300
ejemplares. Se editó,
diseño y diagramó en el
Centro de Divulgación y Medios
de la Facultad de Artes de la Universidad
Nacional de Colombia, Sede Bogotá. Se imprimió
en los talleres de la Editorial , diciembre de 2020,
en Bogotá, D. C., Colombia. Se utilizaron fuentes Ancízar
Serif y Ancízar Sans sobre papel book cream de 90 gramos, en
las páginas interiores, y, en la carátula, propal mate de 200 gramos.