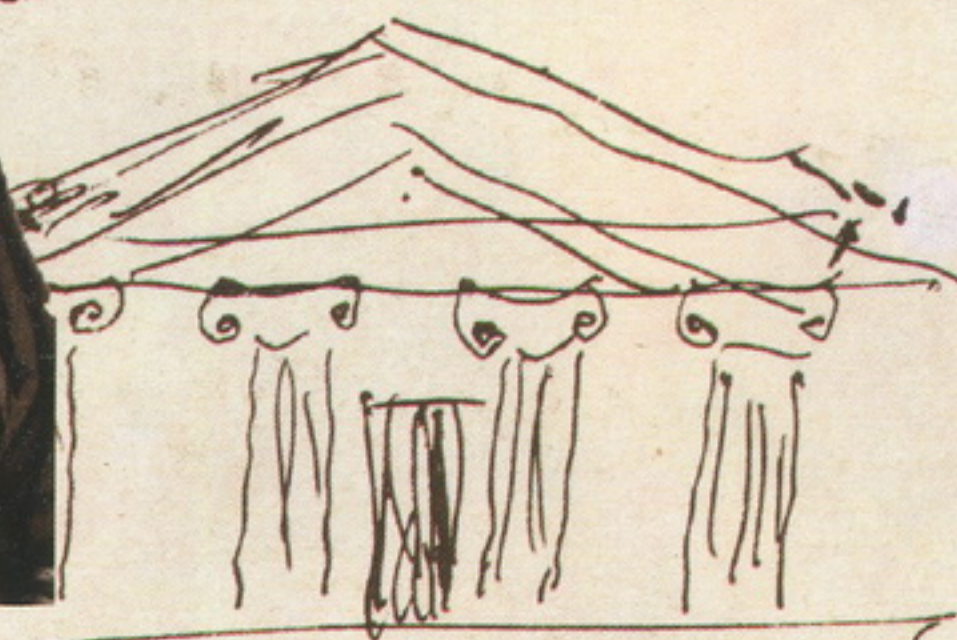


AÑO 95, No. 3-4, JULIO - DICIEMBRE 2004

ISSN 0006-1727 RNPS 0383

REVISTA

DE LA BIBLIOTECA NACIONAL JOSÉ MARTÍ



Pág. 22

CARPENTIER Y LO REAL MARAVILLOSO

Luis Racionero

Pág. 46

EL REINO REVISITADO

Ambrosio Fornet

Pág. 130

EL ACOSO: RUPTURA, CRISIS Y CONTINUIDAD

Leonardo Padura Fuentes

no porque el ratón

estibador

*Terque - aunque la literatura no tiene
naigas - quiere sentarse! -*

me un dibujito:

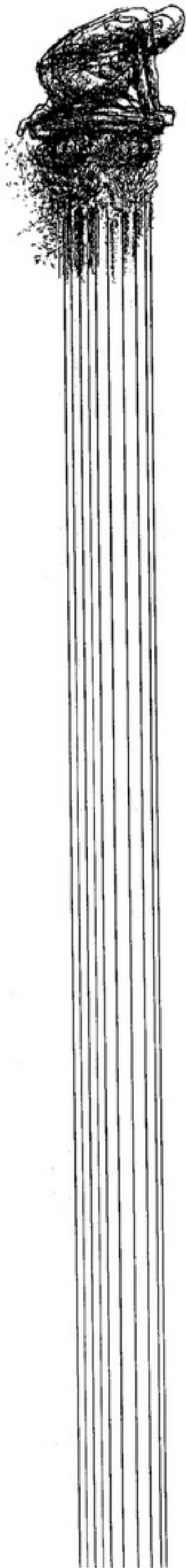
*Recuerdos del arquitecto
procasado que soy -*

AÑO 95, No. 3-4, JULIO - DICIEMBRE 2004
ISSN 0006-1727 RNPS 0383

REVISTA

DE LA BIBLIOTECA NACIONAL JOSÉ MARTÍ





Año 95 / Cuarta Época
Julio-Diciembre, 2004
Número 3-4
Ciudad de La Habana
ISSN 0006-1727
RNPS 0383

Director anterior: Julio Le Riverend Brusone (1978-1993)

Director: Eliades Acosta Matos

Consejo de redacción:

Rafael Acosta de Arriba, Salvador Bueno Menéndez, Ana Cairo Ballester, Tomás Fernández Robaina, Josefina García Carranza, Zoila Lapique Becali, Enrique López Mesa, Francisco Pérez Guzmán, Siomara Sánchez, Emilio Setién, Carmen Suárez León, Eduardo Torres Cuevas

Jefa de redacción: Araceli García Carranza

Edición: Marta Beatriz Armenteros Toledo

Idea original de diseño de cubierta: Luis J. Garzón

Versión de diseño de cubierta: Tania J. Oliveras Batista
y P. Armando Carvajal

Composición electrónica: Marta Beatriz Armenteros T.
Viñetas tomadas de la colección de carteles de la Biblioteca Nacional José Martí

Canje: Revista de la Biblioteca Nacional José Martí
Plaza de la Revolución
Ciudad de La Habana

Fax: 881 2428 / 33 5938
Email: revbnjm@bnjm.cu
En Internet puede localizarnos:
www.bnjm.cu

Primera época 1909-1912

Segunda época 1949-1958

Tercera época 1959-1993

Cuarta época 1999-

La Revista no se considera obligada a devolver originales no solicitados.

Cada autor se responsabiliza con sus opiniones.

Índice General

UMBRAL

Alejo Carpentier y *El canon occidental* de Harold Bloom 5

ELIADES ACOSTA MATOS

ANIVERSARIOS

Centenario de Alejo Carpentier (1904-2004)

¡Abajo la inteligencia! ¡Viva la muerte! 9

ALEJO CARPENTIER

Alejo Carpentier y la defensa de la República Española 13

ELIADES ACOSTA MATOS

Carpentier momentáneo. Entrevista concedida a Samuel Feijóo 20

ALEJO CARPENTIER

Carpentier y lo real maravilloso 22

LUIS RACIONERO

1937: Carpentier y la lucha contra el fascismo 24

JOSÉ BUSCAGLIA

Una aproximación a la presencia de España en las crónicas
de Alejo Carpentier 30

ARACELI GARCÍA CARRANZA

El reino revisitado 46

AMBROSIO FORNET

El peregrinaje carpenteriano por rutas de la plástica española 53

JOSÉ ANTONIO BAUJÍN Y LUZ MERINO

La lengua en Alejo Carpentier: lo nuevo en un diálogo permanente 88

MARLEN A. DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ

Carpentier y España 101

ANA CAIRO

Carpentier y el “coturno americano” 118

ELINA MIRANDA CANCELA

El acoso: ruptura, crisis y continuidad 130

LEONARDO PADURA FUENTES

El lado oscuro del paraíso perdido 144

LUCIANO CASTILLO

Volver a Alejo	149
MERCEDES SANTOS MORAY	
Carpentier: homenaje de la Biblioteca Nacional José Martí	151
MARTA B. ARMENTEROS	
MEDITACIONES	
Cuba, 1960: el rostro, el alma y una vieja profecía hegeliana	153
ELIADES ACOSTA MATOS	
Los nuevos autonomistas	161
MILDRED DE LA TORRE MOLINA	
Lectura y libertad en Cuba	181
MARCIA MEDINA CRUZATA	
CRÓNICAS	
Facta non verbum	188
MERCEDES SANTOS MORAY	
Mi recuerdo del padre Arrupe	192
NYDIA SARABIA	
DOCUMENTOS RAROS	
Textos neolatinos cubanos de carácter epigráfico dedicados a Cristóbal Colón en 1892	194
AMAURY CARBÓN SIERRA	
LIBROS	
<i>José Martí y la novela de la cultura cubana</i>	200
PEDRO PABLO RODRÍGUEZ	
La maldición de la india	202
CARMEN HERNÁNDEZ PEÑA	

Alejo Carpentier y *El canon occidental* de Harold Bloom

Eliades Acosta Matos

Historiador y director de la Biblioteca Nacional José Martí

En los tiempos que corren, a diferencia de aquellas épocas paradisíacas que conocieron hombres como Borges o Ernest Hemingway, el éxito de un escritor o un poeta no se suele medir por las ediciones de sus obras, las reseñas de sus libros, o las envidias que suscitan, sino por la cantidad de veces que su nombre aparece en algún motor de búsqueda de internet. Sobre todo si este es el de Barnes & Noble, el gigante norteamericano de las ventas de libros *on line*.

¿Cuántas veces debe aparecer el nombre de un autor para considerarlo “exitoso”, si se le pide a Barnes & Noble listar sus obras disponibles para la venta?

Los resultados de una búsqueda de este tipo, efectuada durante dos horas, el pasado sábado 13 de noviembre de 2004, permiten arribar a las siguientes conclusiones, tras efectuar algunos cálculos matemáticos:

1) Las obras en venta de Jorge Luis Borges superan en 2.48 veces a las de

Alejo Carpentier, en el año del centenario de este último. Las de Mario Vargas Llosa lo hacen en una proporción de 1,6, y las de Octavio Paz, en 2.07 veces.

2) Las obras de autores latinoamericanos más presentes en la oferta son las de Gabriel García Márquez (262) y Pablo Neruda (260). El tercer lugar lo ocupa Borges (251), el cuarto Octavio Paz (210), y el quinto Julio Cortazar (140).

3) Las obras en venta de Alejo Carpentier ocupan el sexto lugar, con 101. Es el autor cubano con mayor presencia en esta lista.

4) Las obras que se ofertan de Zoe Valdés superan en 2.76 veces a las que se ofertan de José Lezama Lima; las de Guillermo Cabrera Infante, en 1.41 veces a las de Juan Rulfo, y en 1.5 veces a las de Gabriela Mistral.

5) Reinaldo Arenas tiene una obra disponible más que César Vallejo, y, en total, supera en 4.23 veces las que se ofertan de Lezama.

Puede alegarse que las ofertas de títulos en Barnes & Noble no indican más que disponibilidades de títulos listos para ser enviados a los compradores potenciales. Pero este argumento no puede soslayar que la oferta de una empresa de este tipo siempre se rige por el mercado existente, y jamás se arriesga a mantener ociosas sus existencias en almacenes. Dicho de otra manera, mientras mantiene una oreja pegada al suelo para no ser sorprendida, apuesta al seguro, a lo que le será más solicitado, a lo que el lector promedio suele leer, tras ser condicionados sus gustos por la propaganda comercial generosamente realizada por las grandes casas editoras.

Esta reflexión no puede menos que terminar en el cuestionamiento de la manera en que se elabora o reelabora el canon literario en tiempos de Bill Gates, que son los del pleno dominio de las razones del mercado por encima de cualquier otra consideración literaria o extra-literaria.

¿Qué ocurre cuando se deposita en las manos ciegas del mercado la jerarquización de los autores literarios y de sus obras?

En épocas idas, la calidad literaria podía influir en las ventas, y no era infrecuente que la obra de un buen autor lograra buenas recaudaciones y el favor del público. Pueden citarse los casos de Balzac, Zolá, Verne y Blasco Ibáñez, entre otros. Tampoco era raro que razones menos literarias empujasen a los autores a cumbres más o menos ficticias, gracias a los intereses políticos o religiosos que encarnaban. Esto no ha dejado de ocurrir, como se pue-

de apreciar tras leer las listas de Barnes & Noble.

Lo nuevo en nuestros días es que el canon literario ha sido definitivamente avasallado por la filosofía de los *best-sellers*. La política de retribución o castigo a los autores ha sido limpiada de todo aparente vestigio de preferencias ideológicas, para ser depositada en las manos del mercado, el perfecto censor sin rostro, al que nada puede reclamarse. Una mirada un poco más inquisitiva sobre esta realidad demuestra que el mercado no es tan inocente, ni tan apolítico, ni tan ingenuo, ni tan desapasionado como se reputa.

Se vende lo que se promueve. Se promueve lo que se vende. Se vende y se promueve sólo lo que interesa al sistema: es la lógica clasista sempiterna que primero creó el canon religioso, para separar, en el cristianismo, los libros canónicos de los apócrifos, allá por el siglo IV, como propugnaba San Agustín, y que luego creó el canon literario, definido en los diccionarios como catálogo de obras y autores que son considerados “[...] ejemplares, inmortales, genuinos, consagrados, auténticos, autorizados y clásicos”,¹ sólo que ahora lo “democratiza”, disfrazándolo vergonzantemente con razones comerciales, desplegando la hipocresía de lo “políticamente correcto”.

Harold Bloom, autor de *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (Harcourt Brace. New York, 1994), lo ha dicho con toda claridad:

Hay ciertos libros ineludibles, que creo todos debemos leer a la más temprana edad. ¿De qué educación

puede hablarse si no se facilita que los niños y jóvenes lean a Cervantes y Shakespeare? Infortunadamente, lo que se conoce como “multiculturalismo” en los Estados Unidos nunca piensa en propiciar la lectura de Cervantes... Esto significa que se promueve la lectura de obras de quinta categoría, escritas por resentidos que dicen ser chicanos, puertorriqueños, o afroamericanos...²

No debe asustarnos leer semejantes puntos de vista: Bloom es un erudito crítico literario conservador. Es curioso que no mencione entre los autores multiculturalistas desechables, que usurpan el lugar que corresponde a sus clásicos, a ninguno tan conservador como él. Porque a la larga, todo canon literario es elitista y excluyente, pero algunos lo son más que otros. Sobre todo cuando no se cansan de proclamar que son universales y eternos, y vengan sospechosamente envueltos en la etiqueta de “occidental”.

Entonces, ¿a qué se debe que en el año del centenario de un novelista indisputado de la talla de Alejo Carpentier, que figura en *El canon occidental* del propio Bloom con cuatro obras (*El siglo de las luces*, *Los pasos perdidos*, *El recurso del método* y *El reino de este mundo*), sus libros sean menos ofertados en Barnes & Noble que los de otros autores, como Octavio Paz, que aparece con dos obras (*Selección de poemas* y *El laberinto de la soledad*), y Vargas Llosa, que sólo aparece con una (*La guerra del fin del mundo*)?

Sé que se aducirán triviales explicaciones de mercado y disponibilidad de ofertas para tratar de convencerme acerca de la inocencia de semejante situación.

Sé que aparecerán las literarias vírgenes vestales de siempre aportando ejemplos postmodernos que justifican la eliminación de centralidades y periferias porque “ahora lo importante no es lo político, ni siquiera lo literario”.

Sé que alguno apelará al “azar concurrente” de Lezama para pedirme que compruebe mis datos, porque los sábados no son buenos días para navegar por internet.

Pero quedaré con la sospecha profunda, casi la certeza absoluta, de que la explicación la dio hace mucho el propio Alejo Carpentier:

Hombre de mi tiempo, soy de mi tiempo y mi tiempo trascendente es el de la Revolución cubana. Escritor comprometido soy, y como tal actúo [...] Trataré de cumplir las tareas que aún me quedan [...] en el Reino de este mundo.³

La Biblioteca Nacional José Martí dedica el número de su revista del centenario de Alejo Carpentier a Barnes & Noble, con el sano propósito de que despida a quien le prepara sus ofertas de autores literarios latinoamericanos.

A ver si en el 2104, en ocasión de su bicentenario, las aguas han vuelto al nivel que Harold Bloom les pronosticó en su *El canon occidental*.

Notas

¹ Quirós Leiva, Dennis Orlando. “Discusión sobre el Canon: de religión a la literatura”. En: <http://www.monografias.com/trabajos13/cerodos/cerodos.shtml>

² Bloom, Harold. Harold Bloom entrevistado por Eleanor Wachtel. *Queen's Quarterly* (Kingston, Canadá) 102(3):609-619; invierno 1995

Citado en: <http://prelectur.satnford.edu/lecturers/bloom/interviews.html>

³ Carpentier, Alejo. Exergo. En: *El periodista: un cronista de su tiempo*. La Habana : Editorial Pablo de la Torriente, 1989.



Centenario de Alejo Carpentier (1904-2004)

¡Abajo la inteligencia! ¡Viva la muerte!*

Alejo Carpentier

Al lanzar este grito inolvidable Millán Astray hizo más que acuñar un *slogan* que define todos los fascismos del mundo; halló en pocas palabras, una fórmula que sitúa el espíritu de la España ficticia que le ha dado sus galones y que, puesta por Franco en Casa de Empeños extranjera, se está entregando vergonzosamente —¿es esto el honor de sus dirigentes?— a los apetitos de conquista de Hitler y Mussolini.

Ya se ha dicho —resulta lugar común el repetirlo— que existían dos Españas en presencia: una grande, creadora, auténtica; y otra, que sólo representaba los intereses mezquinos de castas y hombres apoyados en la ambición personal de generales traidores. Pero lo que no se ha dicho bastante es que estas dos Españas estaban en conflicto moral mucho antes de los comienzos de la guerra. Se sentía dolorosamente

el contraste existente entre una España buena, múltiple, sojuzgada, con las alas cortadas de antemano, y una España de medioevo presente, representante de todas las potencias de reacción y atraso que mantenían el país en categoría inferiorísima, dentro del concierto de las naciones europeas. Quien admira apasionadamente a España, como la admiro desde el instante en que me fue revelada, quien haya pasado, como yo, temporadas enteras en ciudades de provincia de las que el turista visita habitualmente en un día; quien haya convivido realmente con el pueblo español, con su admirable clase media, con su pequeña burguesía, llega a la conclusión imperiosa de que todo lo que está con Franco, todo lo que tenga siquiera la mayor indulgencia para él, constituye y ha constituido siempre la vergüenza de España. Y tengo hoy cierta satisfacción en poder afirmar, ante

* Publicado en la revista *Mediodía*, 18 de julio de 1938, pp. 14 y 26. Recortes 35, Colección Alejo Carpentier, Biblioteca Nacional José Martí.

mi conciencia, que siempre he aborrecido las castas y hombres que apoyan actualmente a los insurrectos: desde los falsos intelectuales del tipo Eugenio Montes hasta los infectos señoritos andaluces adictos al “Queipo-hoy-tomé-Jerez” de Radio Sevilla, pasando por el Arzobispo de Burgos, las familias de caciques enlutados, una nobleza estólida, y los autores de novelitas pornográficas que deshonraron las letras españolas durante tantos años.

No por mera casualidad los españoles lúcidos de nuestro siglo criticaron acerbamente una falsa España —“país real”, diría el viejo imbécil de Maurras— que pretendía regir los destinos de la nación. No por mera casualidad Valle Inclán en *Tirano Banderas*, hacía representar dicho país por un abarrotero y un baroncito embajador y pederasta... Viviendo en Burgos, en Cuenca, en Segovia, en Andalucía, he comprendido muchas veces la razón de esta actitud polémica de españoles, profundamente españoles, ante las lacras de su propio país. Y recuerdo ahora el tono de infinita amargura con que Unamuno, desterrado en Hendaya, me decía cierta vez, mirando melancólicamente el puente fronterizo:

—Aquí me tiene usted...! De ujier de España!...

Hay países de Europa en que las castas de grandes burgueses disimulan sus vicios esenciales adquiriendo lo único que no se compra con dinero: la cultura. Llenan sus moradas de cuadros valiosos, financian conciertos, adquieren manuscritos de partituras, establecen una suerte de mecenato que crea fachadas, contribuyendo a mantener talentos que, si son reales, trabajarán más tarde para las masas. Buscan en

ello una excusa de ser lo que son... En España nada semejante se ha visto jamás (¡salvo tan escasas excepciones!). Si bien ciertos palacios, ciertas residencias, conservan tesoros de arte, esos tesoros habían llegado allí por herencia y eran conservados por vanidad o por la conciencia de su valor monetario (buena prueba de ello se encuentra en el número fantástico de cuadros y manuscritos inestimables guardados estérilmente por familias nobles, en las cajas del Banco de España, y sacados a la luz después de años y años de olvido, por los milicianos de la República). El arte no ha constituido nunca una necesidad para estas gentes. En el año 1936 no existía una sola galería de pintura moderna en Madrid. Picasso, glorioso y admirado bajo todos los cielos, era ignorado o vilipendiado, en su propia tierra, por todos aquellos que hubiesen podido adquirir sus cuadros. Manuel de Falla había tenido que hacerse consagrar en Londres y París. A los conciertos dados por Stravinsky en el Capitol sólo asistían pequeños empleados, estudiantes, intelectuales. Los escritores españoles eran los más mal pagados del mundo entero. Las glorias de la ciencia de la investigación, de la filosofía —y todos aquellos que asumían las responsabilidades del pensamiento español ante el mundo— llevaban una vida increíblemente modesta, si la comparamos con la que llevaban sus colegas de otros países... ¿Y esto por qué? Porque se vivía en una era en que el intelectual tenía que contar con los medios del poderoso para manifestarse y subsistir —el pueblo, el hombre de clase media, estando demasiado explotados para poder prestarle ayuda—. Pero el poderoso sólo leía novelas de Pedro Mata, el Caballero Audaz y Felipe Trigo, mos-

traba sus calcetines de seda en las terrazas de sus casinos, hablaba de religión y tradición, soñaba con honores de corte y, mientras recibía sueldos fabulosos por figurar de consejero en compañías diversas, reducía a sus campesinos a un estado de miseria increíble, obligándoles a trabajar de “sol a sol” en sus propiedades, o a comer bellotas como los cerdos.

¡No! El terrateniente andaluz, el Duque de Alba, los dueños de minas de Asturias, el Consejero de Sociedades Madrileñas, el *bussines man* catalán, el propietario de pinares en Cuenca, el alumno de los jesuitas de Bilbao no representaban a España. Como tampoco fueron “verdadera España” los Weyler y los Primo de Rivera. Por creerlos más importantes de lo que eran en realidad, tuvimos en otros tiempos tantos prejuicios contra España, nosotros, latinoamericanos. Pero en aquellos tiempos nos hubiera bastado realizar un viaje rápido por la Península para comprender nuestro error. Viendo esos pueblos terribles de Castilla, en que una aglomeración de viviendas míseras, inhabitables, aparece dominada por la confortable y lujosa residencia del cacique local, viendo vivir y oyendo hablar a los niños bien de Madrid, a los señoritos de Andalucía, a las “damas caritativas” de fiestas benéficas, a los elegantes de San Sebastián, a los lectores de Luca de Tena, y fotografiados en *Blanco y Negro*, marqueses de tertulia y sostén de juergas escandalosas (como cierta corrida de becerros, matados a tiro limpio por jovencitos borrachos, que podría contaros mi amigo Tata Nacho); viendo vivir y oyendo hablar a los acaparadores de trigos burgaleses, a todos los elementos de esas castas bendecidas y reaccionarias, con mujeres enclaustradas y escapulariadas e

hijos falangistas, hubiéramos comprendido que sólo unos poquísimos españoles —por suerte inmensa— merecían el título de “gachupines”.

¡Ahí estaba el pueblo! Ese pueblo noble de corazón y lenguaje que, como tan certeramente observaba Malraux “nunca pierde el estilo”. Ese pueblo sufrido, explotado, mal alimentado, conservado en la ignorancia más absoluta, y que, sin embargo, ha creado todo lo que nos hace admirar a España: su música, su plástica, su arquitectura, su hidalguía moral.

¡Ahí estaba su clase media! Clase media mal pagada, conociendo eternas angustias de fin de mes, trabajando por doscientas pesetas hasta la muerte; clase media que consideró siempre la carne de res como un lujo suntuario (puedo decirlo, habiendo vivido en una familia de empleados españoles), y que, sin embargo, redimía a España de la incultura de sus clases pudientes. Porque si en España se daba conferencias, se vendían libros, se ofrecían exposiciones y conciertos, ello se debía a la existencia de un público constituido por elementos de esa clase media, a los que se sumaban, obreros, estudiantes e intelectuales. ¡Ese público para quien el gasto de una peseta o dos constituía un serio sacrificio, no vacilaba en llenar salas de concierto, asistir a estrenos de García Lorca y a exposiciones de pintores nuevos!

Ya dos años antes de la Guerra Civil yo había tenido ocasión de observar la irritación creciente de los reaccionarios españoles contra la inteligencia. La noche en que un público modesto y ferviente había llenado el teatro en el que se estrenaba *Yerma* del inolvidable Federico,

unos cuantos señoritos lacayos de Gil Robles, se permitieron organizar un "pateo"... que se terminó, por suerte, con un pateo en sus asentaderas. Tales elementos aborrecían por definición todo lo que representaba la inteligencia: esos Alberti, Lorca, Bergamín, Cernuda, Altolaguirre, Miguel Hernández, Emilio Prados, y tantos otros, que escapaban irremisiblemente a su control, para consagrarse por entero a la defensa de la tradición más profunda y telúrica de España: la de su pueblo admirable y creador. Ese pueblo que ya clama por sus derechos en el teatro de Lope y Calderón y que en todos los tiempos ha dado a la nación señores feudales, condotieros de la banca, sacerdotes indignos y generales de entorchado. Ese pueblo que supo aprender a leer y a pensar, cuando moros con escapularios embestían las barricadas de Madrid en nombre de una "guerra santa" promovida por traidores que se calificaban de "nacionales" después de haber vendido su patria a potencias extranjeras llenas de desprecio por todo lo español.

Cuando el pueblo se alzó en masa para defender su independencia, los elementos que constituían la vergüenza de España se saciaron de sangre inteligente. Matando a Federico, a Juan Piqueras, a tantos otros, se vengaron de su propia incultura. Era la revancha de los instintos más bajos sobre las prerrogativas del espíritu. Y aunque Unamuno hubiese tenido la debilidad de equivocarse, su mera presencia en territorio "nacionalista" le resultaba una afrenta. En los ojos del anciano, se leían demasiadas censuras, demasiadas acusaciones... El "Abajo al inteligencia, ¡viva la muerte!"

de Millán Astray es un grito de rabia que simboliza toda la impotencia babiente de una casta que se sabe incapaz —¡pase lo que pase!— de sojuzgar a España. Esa casta sabe que toda la nación, en su pueblo, en su inteligencia, está con la República. Y que esa nación no le pertenecerá nunca, porque todas las masas están erguidas contra sus ambiciones indignas. Por ellos, los *capronis*, los *junkers*, representantes de estados en que se queman libros en las plazas públicas, mandados por hombres que "echan la mano a la pistola cuando oyen pronunciar la palabra intelectual" [sic], se encarnizan sobre ciudades abiertas, matando incansablemente mujeres y niños.

Son mujeres y niños de esa España auténtica, creadora y profunda, que cree en la inteligencia, que en dos años de guerra han honrado las artes y las letras como nunca supiera hacerlo el señoritismo pudiente en años anteriores; mujeres y niños de esa España que ha publicado millares de libros bajo los bombardeos insurgentes y que ha enseñado a leer a sus milicianos en las trincheras llenas de lodo y nieve.

Y los falsos españoles, entregados indignamente a potencias extranjeras, apegados a bienes mal adquiridos a expensas de la ignorancia de obreros y campesinos, saben que al fin y al cabo, de una manera o de otra, sucumbirán ante esas masas de hombres que supieron adquirir, al precio de su sangre ibérica conciencia de hombres.

París, julio de 1938.

Alejo Carpentier y la defensa de la República española*

Eliades Acosta Matos

Historiador, ensayista y director de la Biblioteca Nacional José Martí

Nada como el capítulo diez de *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier¹ para demostrarnos que lo aprendido en los libros de Julio Verne y Salgari no funciona cuando preparamos la mochila que nos ha de acompañar a una guerra de verdad. Más o menos lo mismo que suele ocurrir con los manuales de todo tipo.

Enrique, revolucionario cubano exiliado en París desde la lucha contra el tirano Machado, este último inolvidablemente retratado por el poeta Rubén Martínez Villena como “El asno con garras”, es arrastrado por los acontecimientos y el recuerdo de Julio Antonio Mella, el líder que cae asesinado en México en brazos de Tina Modotti, y se une a un grupo de sus compatriotas que se alista a cruzar la frontera para unirse a las fuerzas republicanas. No es miembro del Partido Comunista, pero el recorrido entre Gare d’Austerlitz, Perpiñán y Figueras lo garantiza el Partido para todos los que, como aclara su amigo

Gaspar, el trompetista “Lo que vale ahora es tener cojones, ganas de pelear y voluntad de acabar con el fascismo hijo-de-puta”.² En España, se dice Enrique “[...] millares de hombres venidos de todos los extremos del mundo peleaban contra una realidad, un sistema, y sobre todo, un *espíritu* [...]”.³

El arrebató del ideal es sometido a su primera gran prueba por la vida: la selección de los objetos que el guerrero ha de llevar consigo a los combates, última estación de la vida civilizada antes de internarse en las tinieblas.

Lo que escoge Enrique recuerda los consejos para acampar extraídos de un manual de los Boys Scouts:

[...] un reverbero mínimo, con pastillas de alcohol endurecido, una cazuelita plegadiza para calentar café; agua oxigenada, bolas de cera para los oídos, tubos de desodorante, espejuelos oscuros, y hasta un periscopio extensible montado en

* Trabajo presentado en la Jornada Cultural por el Centenario de Alejo Carpentier efectuada en la Biblioteca Nacional de España, Madrid, abril de 2004.

tijerillas metálicas (que doblado cabía en un bolsillo) para mirar por sobre el parapeto de las trincheras.⁴

La realidad, como siempre, no tarda en imponerse:

“Tira toda esa mierda a la basura, y apunta lo que debes llevar”. Y dictando: “Ungüento contra las ladillas; permanganato en sobrecitos (que el permanganato rinde mucho, abulta poco y sirve para todo); una buena cuchilla mixta, de esas que tienen abrelatas y tirabuzón; esparadrapo, algún jabón corriente que lo mismo te sirva para lavarte que para quitar la grasa al plato del rancho; un poco de algodón, aspirina en polvo y un suspensorio... Y —¡se me olvidaba!— dos docenas de preservativos, por lo menos, porque cuando se vuelve del frente después de no oler una hembra en tres semanas, cualquier cáncamo, cualquier churriosa, te parece una Mae West”.⁵

La comprensión que tenemos del pasado siglo, de alguna manera, está condensada en estas visiones encontradas que Carpentier hace enfrentar, con su habitual ironía. De un lado, lo aprendido desde la cuna, lo que se nos ha enseñado que debe ser la sociedad en evolución; los cambios siempre graduales que respetan derechos, diz que sacrosantos y consagran diferencias, diz que eternas. Del otro, la irreverencia de la vida misma, la ebullición de lo que no reconoce fronteras y salta todo valladar; lo revolucionario que se desborda transido de impaciencia para resolver en meses, días, horas, lo que se añejó durante siglos y que la víspera de ser ba-

rrido por el torrente, siempre da la sensación de inmovible.

El siglo xx, magistralmente recorrido por Alejo Carpentier en *La consagración de la primavera*, su novela más autobiográfica y militante, aunque no haya tenido tiempo de saberlo, es precisamente, todo lo que media entre las notas vienesas de un vals de la *Belle Epoque*, el sonido de los metales de una banda que toca *La internacional*, para terminar con *Lose Yourself*, de Eminem; lo que separa a Freud, de Lenin y de Michael Moore; al superhombre de Schopenhauer de los olvidados de la tierra de Frank Fanon, y también de los neocons del *Proyecto para un nuevo siglo americano*.

Un siglo que comienza con el cinematógrafo silente de los Lumière, no pudo sino terminar con el estruendo horrísono de las torres gemelas de Nueva York devoradas por la venganza enloquecida de los humillados y ofendidos que vislumbrase Dostoievski.

Todas estas paradojas, estas modernas aporías eleáticas, tan carpenterianas, tan de *El reino de este mundo*, se concentran en su visión del siglo xx como “Siglo de las revoluciones”, a diferencia del xviii, reinado glorioso de la diosa Razón. Aquí el movimiento suplanta a los programas políticos y hace de ellos vulgares travestis. Acontecimientos impredecibles, crueles, se mofan de los ideales de los hombres, mientras los avientan al vacío. Los hijos de los militantes trotskistas antiestalinistas de ayer constituyen hoy la Guardia de Hierro del bushismo, los adoradores de Leo Strauss que se apellidan Wolfowitz,

Perle, Kristol o Feith: la mochila de acampar de Enrique nos parece aún más patética y desvalida ante las realidades de la guerra, y estos giros de la vida.

¿Y no hay salvación o asidero posible?
¿Nada puede hacerse?

“Ungüento y permanganato en sobrecitos...” —nos recuerda socarronamente Gaspar, o lo que es lo mismo, el propio Alejo: al morir en París, el 24 de abril de 1980, escribía la novela de la vida de Pablo Lafargue, el luchador social nacido en Santiago de Cuba, que fue yerno de Carlos Marx. La última lección del maestro.

Carpentier había visitado Madrid, por primera vez, en 1933. Con las mil pesetas que le pagó Julio Álvarez del Vayo por publicar su novela *¡Ecué-Yamba-Ó!* dio un banquete a sus amigos. Nunca olvidará a Lorca, a Salinas, a Marichalar, a Pittaluga. Regresará en 1934, para asistir al estreno de *Yerma*. Así reflejará en *La consagración...* el significado del asesinato de Federico:

No era sino la muerte de un poeta, es decir, del más inerte, del más inofensivo, del menos peligroso, de todos los seres humanos. Y sin embargo, las balas sobre él disparadas penetraron también en las carnes de millones de hombres y mujeres en el mundo, como un aviso de próximos cataclismos que a todos nos afectarían por igual.⁶

Conmoverlo por los acontecimientos de España, como hombre de su tiempo, Carpentier está en París cuando se inicia el Primer Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura, inaugurado

el 21 de junio de 1935 por André Gidé con palabras trágicamente premonitorias: “Un miedo común nos reúne aquí. Que la cultura está amenazada es cosa que el empobrecimiento intelectual de ciertos países obliga a aceptar”.⁷ No figura entre los delegados aunque, coincidiendo allí con Vallejo, Neruda, los españoles Julio Álvarez del Vayo, Andrés Carranque de Ríos, Arturo Serrano Plaja, y el argentino Raúl González Tuñón se sabe que asistió a reuniones informales en un hotel de Montparnasse. Es difícil creer que el cubano no figurase entre los cientos de personas que abarrotaron, durante los cuatro días que duró el Congreso, el teatro de la Mutualidad, teniendo en cuenta los temas tratados y el prestigio intelectual de los delegados presentes.



Delante Alejo Carpentier y Juan Marinello, detrás Félix Pita Rodríguez y Nicolás Guillén

Entre Valencia, Madrid, Barcelona y París, con la presencia de 150 delegados de veintiséis países, tuvo lugar el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, que se prolongó del 4 al 18 de julio de 1937. La delegación cubana estaba compuesta por Juan Marinello, Nicolás Guillén, Félix Pita Rodríguez, Leonardo Fernández Sánchez y Alejo Carpentier.

La presencia cubana ostentaba la misma desproporción que tendrían los combatientes cubanos en las Brigadas Internacionales, teniendo en cuenta la población total de la isla por aquel entonces. Pero en los asuntos de la sangre y el corazón las estadísticas no funcionan.

La discreta participación de Carpentier en las sesiones del Congreso contrasta con su brillante personalidad, su don de conversador impenitente y sus convicciones antifascistas, para esa época ya consolidadas. No figura entre los ponentes. No resultó electo para responsabilidad ulterior alguna, ni siquiera en el buró correspondiente a Cuba, como ocurrió con Marinello y Guillén. Sin embargo, no se puede hablar del Congreso sin remitirse a sus cuatro excelentes crónicas sobre aquellos días publicadas entre el 12 de septiembre y el 31 de octubre del propio año en la revista *Carteles* con el título de “España bajo las bombas”.

Antes de pisar por segunda vez tierra española, ya había escrito contra el nazismo alemán y el fascismo italiano. Se considera que el primer artículo periodístico antifascista de Carpentier data del 25 de mayo de 1930, y se tituló “El gran malestar de Europa en 1930”, dedicado al escritor rumano Panait Strati, perseguido por oponerse a la barbarie represiva que ya asolaba al continente. En 1931 escribe dos trabajos dedicados a criticar al nazismo alemán, “Los de la otra orilla” y “Vida y milagros de un emperador de la época”. En este último, publicado en *Carteles* el 20 de diciembre, no teme desenmascarar a los intereses clasistas y económicos

que se mueven tras las sombras, y que lucran con el Nuevo Orden:

Cuando los espíritus limpios de la vieja Europa se rebelan contra la tiranía de algunos de sus dictadores, olvidan demasiado a menudo que esos títeres ampulosos, histriónicos y declamadores, son casi siempre una hechura de los Potentes que se ocultan hipócritamente bajo los ocho reflejos de sus chisteras.⁸

En artículos como “Los cánticos del progreso” (13 de mayo de 1932), “Berlín en 1933” (5 de marzo de 1933), y “La oposición en Alemania”, se ha movido entre el horror de la deshumanización extrema del experimento nazi, hasta la esperanza que le infunde la lucha de la resistencia clandestina que protagonizan comunistas, socialdemócratas e intelectuales comprometidos.

Su crítica al fascismo italiano ya ha aparecido también en uno de sus trabajos periodísticos anteriores a 1937, titulado “Al margen de la guerra de Abisinia” (15 de marzo de 1936). El problema español, a la luz del pronunciamiento militar contra la República, ha encontrado cabida entre los temas que aborda con anterioridad al Segundo Congreso. En *Repertorio Americano*, de San José, Costa Rica, correspondiente al 5 de junio de 1937, publica “Los defensores de la cultura”, donde exalta la actitud de la población que se moviliza para salvar obras de arte en peligro de ser destruidas por los bombardeos fascistas.

En consecuencia, es un hombre consciente, y no un turista curioso el que atraviesa el túnel de Port Bou y se en-

cuentra en el interior de la estación un cartel que muestra el cadáver de un niño y la consigna estremecedora: “¡Defended Madrid!”; el que ve en Gerona “[...] edificios abiertos sobre la calle, como casas de muñecas [...] Montones de ladrillos erizados de vigas calcinadas. Una mujer amamantando su niño entre las ruinas de lo que fue su cocina hogareña”;⁹ el que en Barcelona participa en un programa radiofónico donde Marinello termina su mensaje de esperanza y aliento al pueblo español en perfecto catalán y, sobre todo, el que recoge de la intervención de André Malraux unas palabras que siguen resonando en nuestros días, con acentos terribles:

En este momento [comenta Malraux], en que los acontecimientos de España plantean ante el escritor problemas que afectan su propia razón de existir, con imperativos ineludibles, hay demasiados intelectuales que sólo piensan en cambiar los papeles que tapizan sus habitaciones...¹⁰

Porque, a pesar de toda la fuerza racional puesta desde antes al servicio de la crítica y denuncia al fascismo, es España republicana para Carpentier, su definitivo Camino de Damasco, el lugar de su plena conversión a la causa del Hombre. Es allí donde comprende la futilidad de pavonearse entre escritores e intelectuales ingeniosos, pero inconscientes, y lo obscuro de buscar el éxito artístico, a toda costa, olvidando deberes y compromisos ineludibles a los que Malraux invocaba.

Por sus crónicas desfilan milicianos heridos que ansían volver al frente, comisarios políticos, como el periodista y escritor cubano Pablo de la Torriente Brau, no sólo respetados, sino también amados por sus soldados, la bella María Teresa León, Rafael Alberti, León Felipe, Manuel Altolaguirre, que no había aún fundado “La Verónica” habanera, dirigiendo presentaciones de *Mariana Pineda*, la dulce Anna Seghers, Alexei Tolstoi y Fadeev, José Bergamín, Miguel Hernández y Antonio Aparicio, ambos en uniforme de milicianos, y hasta un fantasmal Octavio Paz, en su mejor época. Pasan también las impresiones de un bombardeo nocturno contra Valencia, la certeza de que “[...] muchos apolíticos, muchos hombres tibios, irresolutos, sin convicciones definidas, han sido conquistados para la ideología republicana... gracias a los aviones de Franco”,¹¹ y sobre todo, por su carga simbólica y emotiva, el alto en Minglanilla, camino a Madrid, donde los escritores se encontraron rodeados de pronto por los niños huérfanos evacuados de Badajoz, uno de los cuales llevaba tatuado sobre el brazo el “¡No pasarán!”, y una anciana de negro que les exigió, con acento inolvidable, “¡Defiéndannos, ustedes que saben escribir!...”.¹²

En Madrid se asombra Carpentier de la tenacidad de un pueblo valiente que se aferra a la vida, mientras canturrea versiones de coplas populares en las que se burla del agresor inmisericorde que cañonea día y noche. Otra vez la contraposición entre la cultura y la muerte se da, nos cuenta, cuando Neruda se empeña en visitar su departamento

de otros tiempos, medio derruido por los obuses, y encuentra un grueso tomo de Góngora atravesado por la metralla. La imagen de la muchacha que hace sus ejercicios en un piano “herido por las balas”, en el castigado barrio de Argüelles, le resulta una expresión simbólica de la resistencia.

Lo que menos hace Carpentier en estas crónicas es hablar sobre las sesiones del Congreso, ni de las palabras brillantes que allí, por fuerza, deben haberse pronunciado: calla lo superfluo aplastado por la carga de una tremenda realidad, y la fuerza de tanta gente humilde, que si bien no sabe expresarse con vuelo, hace de su heroísmo callado la mejor epopeya de esos días. España republicana y combatiente desarma en él, para siempre, al pequeño ególatra vanidoso que todos llevamos dentro.

Una de las más hermosas y optimistas revelaciones aparecidas en la obra carpenteriana, consecuencia de su contacto directo con la República española y la Revolución cubana, aparece en *La consagración de la primavera* cuando en Playa Girón, junto a nuevos milicianos, tras repeler el intento mercenario de imponer en Cuba un gobierno sumiso a los intereses de los Estados Unidos, se vuelven a encontrar Enrique y Gaspar. La historia parece morderse la cola, pero hay un elemento inédito:

–“La ganamos” –dice Gaspar–: “Y bien que la ganamos”. –“Esta nos desquita de otras que hemos perdido *allá*” –digo. –“En la guerra revolucionaria, que es una sola en el mundo, lo importante está en ganar batallas en alguna parte” [...]”¹³

Carpentier lo dice sin ambages: es una misma historia, una zaga ancestral de caídas y ascensos contra el mismo enemigo, que no puede terminar sino con la victoria. Poco importa en qué punto o país se produzca: siempre se producirá, tarde o temprano.

Otra certeza que Carpentier nos lega aparece en *La consagración de la primavera*, en medio de un diálogo del protagonista con un combatiente del Batallón “Comuna de París”, de las Brigadas Internacionales. En este caso, la misma ironía con que trató antes al contenido de la mochila guerrera de Enrique se aplica al fruto más sagrado de la civilización occidental, y muy especialmente, de humanistas como el propio Carpentier:

Cuando el Comuna de París ocupó Filosofía y Letras, se hicieron parapetos con libros: de Kant, Goethe, Cervantes, Bergson... y hasta Spengler. Pero mejor cuando eran autores de muchos tomos [...] Lo que allí servía eran los setenta y cuatro tomos de Voltaire, los setenta de Victor Hugo, las obras completas de Shakespeare, la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra [...] –“Ahí supe, de bruces entre bibliotecas transformadas en parapetos, que las letras y la filosofía podían tener una utilidad ajena a la de su propio contenido...”¹⁴

Desacralizado el libro, develada la misión terrenal del escritor, del artista, del intelectual en tiempos de barbarie y muerte, reconoce, no obstante, Alejo Carpentier que la cultura salva y defiende la vida, y que, como comprendieron los brigadistas parapetados en

Filosofía y Letras, un tomo de Voltaire puede detener las balas. Otra magistral lección del Maestro, alevosamente escamoteada por estos días, y en la que debió pensar, muy especialmente, al enterarse, de que Pinochet, en 1973, había ordenado quemar sus libros en Chile, como si se tratase de destruir armamento ocupado al enemigo.

En honor a la verdad, lo era. Lo son la obra de todos los grandes escritores de la historia de la literatura universal cuando se ubican junto a la causa del Hombre y contra todo lo que lo reduzca y esclavice, sean las injusticias sociales, los poderes sin límites, las propias miserias humanas. Pero la gran lección de la vida y la obra de Carpentier, ahora que conmemoramos su centenario, es, además, la de la honradez y la decencia, la lealtad a sí mismo y al acto de creación asumido hasta sus últimas consecuencias, en el mejor espíritu de José Martí cuando disculpaba a los poetas mambises por no rimar bien, “porque sabían morir (por sus ideales) aún mejor”. Y nos enorgullece que el contacto con el dolor sublime y limpio, con el destino trágico del pueblo español defensor de su República, haya actuado sobre él con la fuerza y el efecto de un baño lustral, exponiendo, para siempre, lo mejor de sí; sepultando, para siempre, lo más mezquino.

Hermosa lección del pasado que resuena en este año y en la propia España con acento especialmente premonitorio, precursor, para el que sepa oír, de un tiempo en que la verdad y el compromiso retornan a casa con los soldados españoles que regresan de una guerra

igual de bárbara e injusta como la que presencié Carpentier en sus días; en aquellos tiempos venturosos, casi míticos, en que el Quijote, desde un grueso tomo empastado, repelía a la metralla mortífera y preparar una mochila para la guerra era una oportunidad única para burlarse de todos los manuales.

Notas

¹ Carpentier, Alejo. *La consagración de la primavera* / ed., introd. y notas Julio Rodríguez Puértolas. Madrid : Clásicos Castalia, 1998.

² *Ibidem*, p. 221.

³ *Ibidem*, p. 220.

⁴ *Ibidem*, pp. 223-224.

⁵ *Ídem*.

⁶ *Ibidem*, p. 127-128.

⁷ Aznar Soler, Manuel. *I Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura. Paris, 1935*. Valencia : Generalitat, 1987. t. 1, p. 105.

⁸ Cairo Ballester, Ana. Carpentier, un enemigo del fascismo. En: *Letras. Cultura en Cuba V*. La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1988. t. 5, p. 236.

⁹ Aznar Soler, Manuel y Luis Mario Schneider. *II Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura*. Valencia : Generalitat, 1987. t. 5, p. 328.

¹⁰ Carpentier, Alejo. “España bajo las bombas. I” En: *Crónicas*. La Habana : Editorial Arte y Literatura, 1976. t. 2, p. 213.

¹¹ _____. “España bajo las bombas. II”. *Ibidem*, pp. 223-224.

¹² *Ibidem*, p. 230.

¹³ _____. *Op. cit.* (1). p.757.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 238-239.

Carpentier momentáneo.

Entrevista concedida

a Samuel Feijóo*

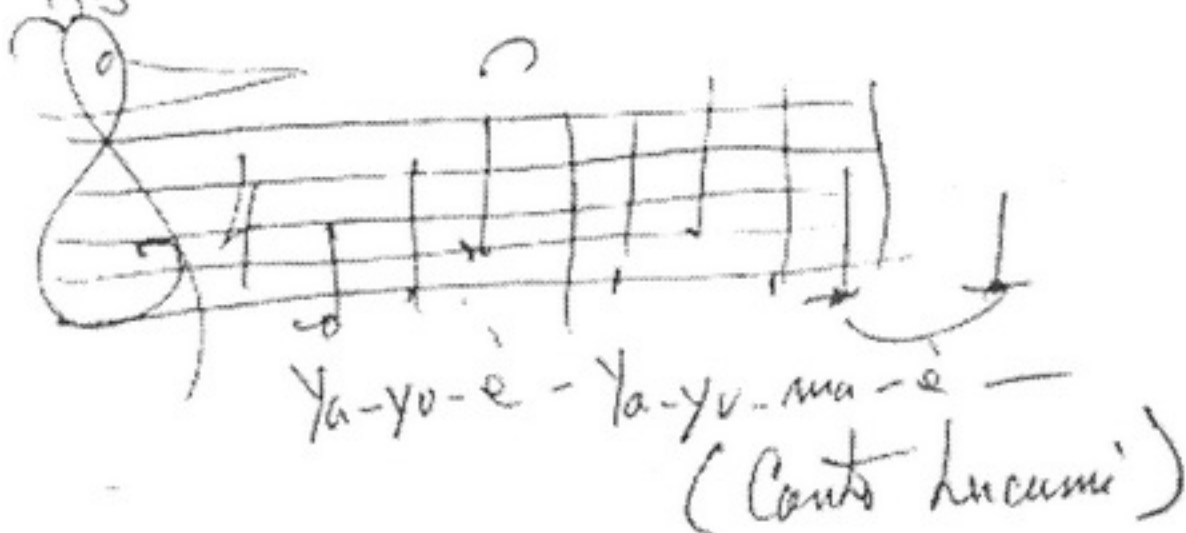
Alejo Carpentier

CARPENTIER MOMENTÁNEO

Julio 72

ALEJO : ¿ Todavía lees?

— "Mas que nunca --- "Mientras mas viejo, mas bruto" - suben los grafos culoros - Y a eso está sea cierto - me asusta, cada mañana, al pensar en todo lo que aún ignora - Denaro uno dos le bus al día --- Y, cada vez, me parece que me faltan mayores conocimientos sobre esto o aquello --- Entonces, cansado de leer letra impresa, descansa leyendo música ---



* Tomado de *Signos* (Santa Clara, Cuba) (21):68-69; en.-dic. 1978.

Alejo : no porque el ratón
viva en el muelle es estibador.

- "Perque -- aunque la tiorosa no tiene
naigas quiere sentarse". -

Hazme un dibujito:



Recuerdos del arquitecto
focasado que sig -

Carpentier y lo real maravilloso*

Luis Racionero

Director de la Biblioteca Nacional de España

Este año se celebra el centenario del nacimiento del escritor cubano Alejo Carpentier, novelista del trópico y de sus simbiosis, a menudo surrealistas —véase *El reino de este mundo*— con la cultura europea. Carpentier, de madre rusa y padre francés, tenía el distanciamiento necesario para teorizar sobre su país y, por ende, sobre Iberoamérica. Él acuñó el concepto de “lo real maravilloso”, que acabaría convirtiéndose en el famoso “realismo mágico”.

Cuando se trata de comprender a Iberoamérica, “[...] ni el libro europeo, ni el libro yanky nos darán la clave del alma hispanoamericana”, escribió José Martí, forjador de la independencia cubana. ¿Qué libro entonces tiene la clave del alma de estos países? El libro del barroco en clave de lo real maravilloso, explicó Carpentier en un lúcido ensayo que tituló “Lo barroco y lo real maravilloso”.

El barroco es un estilo caracterizado por la profusión de volutas, roleos y adornos en que predomina la línea curva. En un examen alguien lo definió

como “estilo de casas construidas con barro”. Carpentier lo tomó como algo más que un estilo: una sensibilidad; para él, barroco es una pulsión creadora recurrente a lo largo de la historia y a lo ancho de la geografía; así serían barroco Rabelais y los templos de la India. El postulado esencial de la teoría de Carpentier es: “América, continente de simbiosis, de mutaciones, vibraciones, y mestizaje, fue barroca desde siempre” y cita como ejemplo las dos epopeyas americanas, el *Popol Vuh* y el *Chilam Balam*, además de las esculturas aztecas. El plateresco entra en América —argumenta Carpentier— y encuentra una mano de obra india que, de por sí, con su espíritu barroco, añade el barroquismo de sus materiales, de su invención, de los motivos zoológicos, vegetales y florales del nuevo mundo.

Yo creo, y es una hipótesis que no he leído en ninguna parte, que el barroco sale de América y de la India a partir de los viajes de los portugueses a la India y de los españoles a México. De esos viajes los exploradores, comerciantes y conquistadores traerían sin duda dibujos de lo que iban encontrando, sobre todo tipos, trajes, templos, monumentos, flora y fauna. Quien haya visitado los templos de la India o los de México conoce su indudable barroquismo. Hasta que se pueda atribuir —en una maniobra de apropiación típicamente italiana, como el nombre de América— a Borromini o Bernini la invención del barroco, han pasado más de cien años tras los descubrimientos y viajes de Por-

* Publicado en *La Vanguardia*, España, el 3 marzo de 2004.

tugal y España. Me parece pues que el barroco nace de las influencias de Oriente y América, en vez de ser al revés. Carpentier parece tender a la misma opinión pero sin atreverse a formularla así.

¿Por qué es América Latina la tierra de elección del barroco?, se pregunta Carpentier:

[...] porque toda simbiosis, todo mestizaje engendra un barroquismo. El espíritu criollo es de por sí un espíritu barroco. El barroquismo americano se crece con la criollidad, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de indio nacido en el continente. Con tales elementos en presencia, aportándole cada cual su barroquismo, entroncamos directamente con lo que yo he llamado lo real maravilloso. Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con lo real maravilloso.

Lo real maravilloso es una inesperada alteración de lo real que causa asombro por lo insólito, y admiración por ser extraordinario, es como una revelación, una ampliación de las escalas de la realidad. Lo real maravilloso no es lo surrealista, entre ambos hay la misma distancia que entre fantasía e imaginación. La fantasía —decía Coleridge, según me repitió Jaime Gil de Biedma— es una combinatoria de la imaginación, pero es estéril: la imaginación inventa combinaciones nuevas que podrían existir en la realidad. Así la conocida imagen surrealista del encuentro de un paraguas con una máquina de coser sobre una mesa de operaciones es una mera combinación verbal, como esa pueden producirse docenas: por ejemplo, el

encuentro de un casco de bombero con un ordenador en una mesa electoral. Las quimeras son fáciles, la imaginación creativa es ardua y vital.

En 1925 el crítico de arte alemán Franz Roth acuñó el término “realismo mágico” para describir una pintura donde se combinan formas reales de manera no conforme a la realidad cotidiana. Un ejemplo de ello sería la pintura de Balthus. Luego se aplicó el término a la novela del “boom” hispanoamericano, que se inicia con Juan Rulfo y se consagra con su imitador García Márquez. El propio Carpentier en la novela *El reino de este mundo* describe el palacio que el rey negro de Haití, Henri Christophe, construyó en las montañas haitianas imitando Sans Souci y la corte de Versalles. Detrás del palacio el reyezuelo construye La Ferrière, castillo inexpugnable —según cree— porque ha mezclado sangre de toros sacrificados en la argamasa. Eso es lo real maravilloso, porque es verídico; y esa es la apoteosis del barroco americano. Aquí lo insólito es cotidiano, concluye Carpentier. “Hay todavía demasiados ‘adolescentes que hallan placer en violar los cadáveres de hermosas mujeres recién muertas’ (Lautréamont) sin advertir que lo maravilloso estaría en violarlas vivas”.

Cuando Hernán Cortés divisó la ciudad de Tenochtitlan, escribió en una carta a Carlos V: “Por no saber poner nombres a estas cosas, no las expreso”. Se han necesitado cuatro siglos para que Carpentier, Rulfo o García Márquez, supieran poner nombres a lo real maravilloso, que es la clave barroca del alma iberoamericana.

1937: Carpentier y la lucha contra el fascismo

José Buscaglia

Profesor y ensayista

En 1937 Alejo Carpentier partió de París en tren con destino a Valencia. Sería su quinta visita a España desde 1933 y uno de los viajes que más marcaría su vida, estampando en su memoria imágenes vivas de la muerte y confirmando, en los hechos reales de una España bajo las bombas, la existencia del espíritu inquebrantable de un pueblo dispuesto a sacrificarlo todo por la libertad y la justicia. Su objetivo en este viaje de veinte días fue asistir en Madrid al Segundo Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura.

De aquella experiencia saldrá años más tarde *La consagración de la primavera*, novela de alto contenido autobiográfico cuyo personaje principal sigue de cerca la ruta tomada por Carpentier en el viaje del treinta y siete. Enrique, un joven burgués que huyendo de Machado abandona La Habana rumbo a París, hará vida de niño rico hasta que la sublevación militar de julio de 1936 en Marruecos, que da comienzo a la Guerra Civil, lo motiva a incorporarse a las Brigadas Inter-

nacionales y a marcharse a España a luchar contra los falangistas y sus aliados, los fascistas italianos y los alemanes nazis. Allí se hará hombre peleando como brigadista en la heroica defensa de Madrid, primero en la batalla de la Ciudad Universitaria y luego en las batallas del Jarama, de Guadalajara y, por último, en la de Brunete donde caerá herido. Carpentier, por supuesto, nunca conoció trinchera alguna. Pero igual que Neruda, su experiencia en España lo llevó a asumir una postura política más radical y comprometida con

la lucha de los pueblos contra el fascismo y su culto a la muerte. Por eso pudiera decirse que es en España donde este cubano universal se siente por primera vez realmente encauzado en la causa mayor, al transitar por la parte más honda de un torrente donde coinciden todas las ansias libertarias de los pueblos.

Ese es el sentir que aflora en el personaje de Enrique, personaje que a su vez le sirve a Carpentier de puente en un ambicioso proyecto dirigido a salvar grandes dis-



tancias históricas y políticas. La figura de Enrique no será simplemente el hilo conductor que ate la lucha contra Machado a la guerra contra la dictadura de Fulgencio Batista. Su paso por España servirá más tarde para investir a la Revolución cubana como heredera de la causa republicana. Como observaría Carpentier refiriéndose a los brigadistas que conoció a su paso por Valencia en 1937, Enrique pagó “[...] su heroico tributo de sangre a un ideal.”¹ De hecho, Enrique pagará doblemente su tributo de sangre al que Carpentier nos hace ver como un mismo ideal. La primera vez que cayó herido fue en defensa de la Segunda República Española en la tenaz acción de las Brigadas Internacionales durante la importante batalla de Brunete. La segunda sería un cuarto de siglo más tarde en Playa Girón donde, nuevamente de voluntario, caerá herido en la defensa del ideal revolucionario contra otra invasión de filibusteros auxiliados por una potencia extranjera, en este caso los Estados Unidos. Recuperándose de sus nuevas heridas en el hospital, recibe la visita de Gaspar, cubano y compañero veterano de la guerra de España:

–“La ganamos” –dice Gaspar: “Y bien que la ganamos”. –“Esta nos desquita de otras que hemos perdido *allá*” –digo. –“En la guerra revolucionaria, que es una sola en el mundo, lo importante está en ganar batallas en alguna parte” –dice Gaspar: “Ahora nos ha tocado a nosotros”.²

No cabe duda de que es en la España del treinta y siete donde Carpentier logra confirmar la existencia de un ar-

quetipo revolucionario universal que emanó allí casi puro para manifestarse en la solidaridad incondicional de quienes fueron a pelear por la República desde tierras foráneas, y en las reservas inagotables de un pueblo convencido de ser en aquel momento, a escala global, el abanderado de la causa justa. En sus recorridos por Madrid, desde la Plaza de Santa Ana donde se hospedó, hasta la Gran Vía, pasando frente al edificio de la Telefónica o visitando el desaparecido Mercado del Carmen, estructuras ambas que fueron víctimas del bombardeo incesante y genocida de la Luftwaffe, Carpentier hizo causa común con el pueblo español y tomó partido de forma clara y definida en una herencia libertaria que requintó en la heroica defensa de la ciudad sitiada. Allí, en Carpentier, como en los otros tantos compatriotas suyos que acudieron al llamado de defender la República, lo cubano se hizo universal y lo universal se hizo cubano en lo que, con el paso del tiempo, hemos venido a conocer como la contienda que ha marcado la historia política del llamado Occidente desde hace casi un siglo y que es la lucha contra el fascismo, desde *Il Duce* hasta “el presidente” Bush. Ese tomar partido en Carpentier fue una operación delicada en la cual el escritor y el hombre se vieron forzados a proceder con precisión quirúrgica en la disección de lo español.

Nacido con el siglo xx, y criollo de primera generación –aunque no de padres peninsulares– bien pudo haber tenido Carpentier razones y emociones suficientes para guardar distancia de una España

que, como al cubano miliciano en *La consagración...*, por vía de Franco y camino de Hitler, le recordaba demasiado a los campos de reconcentración instalados en Cuba por el capitán general Valeriano Weyler con el fin de eliminar las bases de apoyo popular a la lucha independentista de finales del siglo XIX. La referencia a Weyler la hace Enrique en el monólogo que trata sobre la sublevación militar que da comienzo a la Guerra Civil y que llevaría a la instauración de una dictadura militar en Burgos que eventualmente habría de derrocar al gobierno de Madrid. Dice Enrique:

Para mí, cubano, el Madrid de la República –anti-Burgos, anti-Quiepo-de-Llano– era la España que había amado José Martí, aun cuando combatía su inepto gobierno, en tanto que Burgos quedaba en la España de Valeriano Weyler, aquel que, durante la Guerra de Independencia del 95, había creado en mi patria unos puntos (o lugares) llamados “de re-concentración” –palabra que pronto, con una sílaba menos, habría de cobrar una tremebunda actualidad en Europa.³

Como tantos otros americanos que vivieron la guerra de España, Carpentier se vio obligado a proceder muy cuidadosamente entre los escombros civilizacionales de la antigua metrópoli. Sobra decir que para el criollo caribeño, de ayer y de hoy, no hay relación más compleja que la que guarda celosamente con la metrópoli, de ayer y de hoy. Carpentier no fue excepción. La imagen de España que fraguó en el treinta y siete, luego del período de acercamiento inicial en viajes anteriores –etapa romántica de descubrimiento– lo

llevará a adoptar por el resto de su vida y obra una relación con España y con lo español que será tan clara en sus elecciones como oscura en sus silencios, y tan compleja y difícil como la que mantuvo con los Estados Unidos y con lo usoniano.⁴

Sin duda, su profunda devoción a la causa criolla cubana, tan delicadamente apuntalada por contrafuertes a la francesa, influyó también en su forma de negar el parentesco con la España de la leyenda negra que, en el caso de Cuba, Puerto Rico, y las Filipinas fue mucho más negra que leyenda hasta el final. El 17 de julio de 1936, en París, Enrique escucha por la radio las noticias del levantamiento de la Legión Española en las colonias marroquíes bajo el mando del consumado asesino general Millán Astray, verdadero portador en versión española del *fàscio di combattimento*. Inmediatamente le vienen a la memoria las imágenes de la leyenda negra y, cómo no, la del *Disparate de miedo* (1815-1824) de Goya, donde la muerte, en medio de un campo abierto y desolado, llega para infundir el terror entre la soldadesca.⁵ Es entonces cuando Carpentier escoge el lugar y la hora de la batalla donde Enrique ha de defender la España de Martí contra la amenaza arrolladora de la España de Weyler. Enrique será ubicado en los predios de la Ciudad Universitaria como miliciano de la brigada “Comuna de París” bajo las órdenes del coronel Dumont. Allí, haciendo frente a las grandes reservas de la herencia inquisitorial española el personaje de Carpentier se convertirá en una alegoría de la estrategia parabólica martiana:

montará literalmente “trincheras de ideas”⁶ haciendo uso de libros por ladrillos. La Comuna de París pasó dos semanas defendiendo entre otros el edificio de la Facultad de Filosofía y Letras que al final de la batalla, el 23 de noviembre, quedó del lado republicano. Nuevamente el escritor recurrirá a sus memorias del día 6 de julio de 1937 para montar la escena de la defensa de la facultad. Carpentier relató a sus lectores en *Carteles* que aquel día de julio, antes de llegar al Paseo de Rosales, Neruda había querido pasar por su antiguo departamento en Madrid. Al arribar allí habían encontrado todo en su sitio salvo por el hecho de que su “Góngora monumental” había sufrido el “percance” de haber sido “atravesado de parte a parte por una bala”.⁷ De esa experiencia sale la observación de Enrique que es casi manifiesto materialista en *La consagración...: “Ahí supe, de bruces entre bibliotecas transformadas en parapetos, que las letras y la filosofía podían tener una utilidad ajena a la de su propio contenido”*.⁸

El punto culminante de la guerra de España en la obra será la defensa de Madrid y más específicamente la batalla de la Ciudad Universitaria. Esto no es de sorprender puesto que la defensa de Madrid contra el fascismo al grito de ¡No pasarán! es el hito simbólico que generó la iconografía más romántica de las izquierdas en el siglo xx y que, en *La consagración...*, Carpentier reclama como herencia directa de la Revolución Cubana en su lucha por derrotar la invasión imperialista y mercenaria de Bahía de Cochinos. Fue allí, en la gesta de Playa Girón, rodando en un ca-

mión de noche con un grupo de milicianos camino de Jagüey Grande, cuando Enrique empieza a advertir la cercanía de la batalla entrando en un escenario que ya antes había visto muchas veces en España:

Yo conocía ya esos signos anunciadores de los campos de batalla, de pronto inscritos, brutalmente insertados, en paisajes tan quietos que, aun en las fronteras del plomo y del fuego, parecían particularmente indiferentes ante el tráfago humano.⁹

Acto seguido, Enrique tiene un recuerdo concreto de la guerra de España: “Jamás conocí silencio mayor que el que reinaba en el sector de la Moncloa, cierta vez, horas antes de entablarse una de las más encarnizadas batallas por la defensa de Madrid”.¹⁰ Aquí sin duda, Carpentier recordaba su propia experiencia cuando el 6 de julio de 1937, el día que comenzó la ofensiva republicana contra las legiones falangistas en Brunete, recorría las calles de Madrid con miembros de la delegación del Congreso Internacional de Escritores... Luego de dejar atrás las ruinas del Cuartel de La Montaña donde a raíz de la sublevación militar el pueblo madrileño había ajusticiado a los militares partidarios de Franco y de Sanjurjo, Carpentier recorrió el Paseo de Rosales junto a Neruda, César Vallejo, Octavio Paz y Félix Pita Rodríguez. Desde aquella altura se podían divisar los predios de la Casa de Campo al otro lado del río Manzanares y las posiciones de las tropas de Franco que allí estaban atrincheradas. Escribió Carpentier sobre aquel escenario bélico: “A lo largo de este

‘paseo’ de Rosales reina hoy el silencio más absoluto que hayan percibido nuestros sentidos: verdadero silencio de muerte”.¹¹

No hay duda que, aunque esta obra hace mención de la disolución y salida del país de las Brigadas Internacionales y, por supuesto, de la derrota de la causa republicana, el Madrid que pinta Carpentier es uno ineludible y de profundas reservas en cuanto a su capacidad para resistir el embate de las fuerzas de “generales felones”: “No concebía, no me figuraba, no me explicaba cómo podían las gentes vivir en esa ciudad perennemente bombardeada, golpeada, demolida, castigada”.¹² Jean-Claude, el brigadista, le explica a Enrique durante los días de convalecencia en Valencia

[...] que la gente en Madrid se *había acostumbrado*, que había colas de muchachas en las perfumerías, que los cines “echaban” películas de la Greta Garbo, que los combatientes iban al frente en tranvía, y que a la torre de la Telefónica la llamaban “el colador”, por los muchos obuses que la habían traspasado.¹³

Contaba Carpentier a sus lectores en La Habana, en un artículo de *Carteles* que refiere las mismas observaciones, que “[T]al actitud se explica por la preexistencia en el carácter español de esa forma superior de la conciencia y de la serenidad que es el valor”.¹⁴

El fin de la guerra y la caída de la Segunda República marca el límite de la penetración de Carpentier en la historia de la España moderna. En la cronología de la ficción carpenteriana el

último de sus personajes que pone pie firme en tierras ibéricas es Gaspar, el cubano mulato con nombre de Rey Mago, trompetista, comunista y brigadista, que logró continuar luchando luego de la disolución de las Brigadas Internacionales y que sale por Figueres rumbo al campo de concentración de Argèles-sur-Mer en la retirada final de las huestes republicanas.¹⁵ Tras la derrota en la que Enrique llama “nuestra guerra”,¹⁶ la obra novelística de Carpentier borra a España del mapa negándole la victoria a Franco. A su regreso a La Habana en 1939, luego de una década de ausencia, Carpentier escribió en *Carteles* que

[...] hostigado por una curiosidad nueva, el observador en casa propia se siente impelido a revisar valores, a rejuvenecer sus nociones, a visitar minuciosamente el barrio que antaño se le antojaba desprovisto de interés, a explorar la calle que no recorrió nunca.¹⁷

Cuán distinto fue ese regreso al regazo, del desvío permanente que le impidió a Carpentier, como a tantos otros, regresar a una España sepultada por el terror que supuso y que sigue siendo, en el “pacto de silencio”, la más desgraciada herencia del franquismo. Y cuán profético resulta hoy la relectura de *La consagración...* mientras vemos armarse la nueva intentona de golpe producto de un fascismo renovado —“con una sílaba más”, diría Carpentier— y cuidadosamente reeditado bajo los auspicios de un nuevo eje centrado en Washington.

⁷ Carpentier, Alejo. *Op. cit.* (1). p. 240.

⁸ _____. *Op. cit.* (2). p. 460.

⁹ Ídem.

¹⁰ Ídem.

¹¹ _____. *Op. cit.* (1). p. 242.

¹² *Op. cit.* (2). p. 135.

¹³ Ibídem, p. 140.

¹⁴ *Op. cit.* (7). p. 234.

¹⁵ En verdad, igual que lo hizo Carpentier en varias ocasiones, Eva, la coprotagonista de la novela junto a Enrique, pasaría dos veces por España años más tarde haciendo escala aérea en Madrid. En todo caso, la mención es muy pasajera, evitando comentario u observación alguna sobre la que era ya plenamente la España franquista.

Véase *Op. cit.* (2). pp. 309, 443.

¹⁶ Ibídem, p. 207.

¹⁷ _____. "La Habana vista por un turista cubano". En: *Alejo Carpentier: El amor a la ciudad*. Madrid : Alfaguara, 1996. p. 17.

Notas

¹ Carpentier, Alejo. "España bajo las bombas, II,". En: *Crónicas*. La Habana : Editorial Arte y Literatura, 1976. t. 2, p. 216.

² _____. *La consagración de la primavera*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1987. p. 467.

³ Ibídem, p. 80.

⁴ Siempre he preferido utilizar este neologismo, que tomo del arquitecto Frank Lloyd Wright, para nombrar a los ciudadanos de los Estados Unidos de América. Americanos somos todos los nacidos en América y no solamente los "Americans".

Ver, por ejemplo, Buscaglia, José F. "Puerto Rico '98: Architecture and Empire at the Fin de Siècle". *Journal of Architectural Education* (Estados Unidos) 48(4):250-259; 1995.

Ver también José F. Buscaglia Salgado. *Undoing Empire, Race, and Nation in the Mulatto Caribbean*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2003.

⁵ Carpentier, Alejo. *Op. cit.* (2). p. 79.

⁶ Martí, José. "Nuestra América". En: *Obras completas*. La Habana : Editorial Lex, 1946. t. 2, p. 105.

Una aproximación a la presencia de España en las crónicas de Alejo Carpentier*

Araceli García Carranza

Bibliógrafa y jefa del Dpto. de Investigaciones de la Biblioteca Nacional José Martí

De niño yo jugaba al pie de una estatua de Cervantes que hay en La Habana donde nací. De viejo hallo nuevas enseñanzas, cada día en su obra inagotable.

ALEJO CARPENTIER

Compilar la bibliografía nacional es tarea primera en las bibliotecas nacionales de cada país. El Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional José Martí de Cuba compila y sistematiza el movimiento editorial de libros, folletos, materiales especiales o documentos no libros y publicaciones periódicas de autores cubanos y sobre ellos publicados en el país o fuera de él, en diferentes idiomas, y referente a cualquier tema cubano. Esta investigación bibliográfica de carácter general es tronco primero que se ramifica con investigaciones especializadas sobre personalidades y temas de la literatura, el arte y la cultura cubanos, en particular es de obligada referencia, en este caso, la *Biobibliografía de Alejo Carpentier* la cual publicara la Editorial Letras Cu-

banas en 1984, consecuencia del inmenso y valioso donativo que Carpentier hiciera a la Biblioteca Nacional de Cuba a partir de 1973. El esquema biográfico-cronológico que constituye la primera parte de esta obra no sólo incorpora datos biográficos y bibliográficos, que hasta entonces habían estado dispersos, sino que también incluye reflexiones autobiográficas tomadas de artículos, ensayos, entrevistas y conferencias. Del mismo modo, en las fechas de aparición de determinadas obras de Carpentier, se incluyen los juicios más significativos de la crítica. De manera que este esquema conformado por datos, en cierta medida, reconstruye la época vivida por el autor de *El siglo de las luces*, guía apreciable para quienes se acerquen a la

* Fragmento de un extenso trabajo bibliográfico crítico y bibliométrico sobre la presencia de España en la obra de Alejo Carpentier presentado en el Seminario Internacional "Alejo Carpentier y España" (Universidad de Santiago de Compostela, marzo de 2004. Antes de cerrar este número a la autora le fue otorgado el Premio Nacional de Investigación Cultural, 2003. ¡Felicidades!

vida y la obra de Carpentier, sin perder de vista que también puede servir a críticos, biógrafos u otros especialistas o estudiosos.

El cuerpo central describe su obra activa en español y más de veinte idiomas así como la bibliografía generada por dicha creación primaria. Hasta la fecha dos suplementos completan la obra primera,¹ los cuales describen y analizan el indetenible movimiento editorial carpenteriano, con ello se pretende su constante actualidad. Esta bibliografía especializada en la vida y obra de Alejo Carpentier ha dado lugar a aproximaciones bibliográfico-críticas referentes a una inmensa documentación básica y a una gran variedad de temas en la obra compilada. Así puedo poner de ejemplo la *Bibliografía de El siglo de las luces*² que recoge, en su mayoría, obras sobre la Revolución francesa consultadas por Carpentier antes de escribir esta novela, las descripciones de la obra como tal publicada en español y más de dieciséis idiomas, y la valoración crítica desde su aparición en 1962. Esta compilación prueba que para *El siglo...* Carpentier contó con una documentación básica que tiene como antecedente la consulta y el estudio de una muy extensa bibliografía de autores y de asuntos latinoamericanos que lo llevaron a un profundo conocimiento de América. Una reconstrucción de parte de la bibliografía complementaria de esta novela confirma el inmenso trabajo de investigación que le precedió.

Carpentier demostró, según expresara el crítico francés Noël Salomón:

[...] el valor instrumental del clásico pero todavía joven proceder de

los que, a pesar de ciertos anatemas, no tienen miedo a bibliotecas y archivos, y sin ser fuentistas al estilo del positivismo del siglo XIX saben que la investigación de fuentes resulta fecunda cuando no se olvida el investigador que más importante que la fuente es el significado de su elección y más todavía su elaboración [...] ³

Otra compilación complementaria es la *Bibliografía de Los pasos perdidos*,⁴ donde se describen *crónicas* de Alejo Carpentier, anteriores a la publicación de esta prodigiosa novela, en las cuales aparecen elementos que nuestro primer novelista incorporaría a la obra. Esta investigación también prueba la amplia bibliografía americana estudiada por Carpentier, la significación que para su obra tuvieron los reveladores viajes a la Gran Sabana y al alto Orinoco, así como la extraordinaria labor periodística que integrara a esta novela, considerada por la crítica la de más rápida resonancia mundial publicada por un escritor de América Latina; en ella pormenoriza con precioso estilo sucesos ligados al pasado de nuestra humanidad indígena, y lleva al lector a sentir la imagen del escenario americano. Nuestro gran novelista encuentra su estilo en *Los pasos perdidos*, estilo barroco con el cual define su continente para que a este se le reconozca valor universal; Carpentier encuentra los pasos perdidos de América y con ello afirma nuestra autoctonía.

*Apuntes bibliográficos de una etapa precursora en los años jóvenes de Alejo Carpentier*⁵ es un texto bibliográfico-crítico también de carácter

complementario, comentado, avalado y sustentado por las descripciones de los documentos consultados, con los cuales se reconstruye esta etapa, dentro de su inmensa creación. En este caso el texto transcurre en orden cronológico, y prueba cómo nuestro narrador mayor es uno de los primeros cubanos que incorpora el ritmo de la música cubana a la poesía y a la prosa; Carpentier se propuso desde 1926 la reivindicación de la cultura negra.

Entre otras razones, la lectura y el estudio de obras como la de René Marañón unido a su ya asombroso dominio de la música cubana hicieron posible que el joven Carpentier incursionara en la cultura negra con elementos verdaderamente auténticos.

Otra experiencia bibliográfico-crítica que confirma el carácter científico de la Bibliografología o Bibliografía es *Una aproximación a la bibliografía consultada por Alejo Carpentier*,⁶ ensayo bibliográfico crítico que prueba la existencia de una bibliografía paralela y complementaria utilizada como basamento de sus grandes novelas, sin que el gran novelista renuncie a la creación y recreación literaria como obra de arte.

Este estudio bibliográfico crítico tiene el propósito de destacar la presencia de España en sus crónicas. Pero España está también en cada una de sus grandes novelas desde *¡Ecué-Yamba-Ó!* hasta *El arpa y la sombra*. En la primera, un extenso glosario al final de la obra manifiesta su interés por expresar lo propio y definir nuestro continente, influido por el pensamiento de don Mi-

guel de Unamuno quien trataba de “[...] hallar lo universal en las entrañas de lo local y en lo circunscrito lo eterno”. Este primer empeño de búsqueda cuajaría años más tarde en su estilo barroco, “[...] creado por la necesidad de nombrar las cosas”; para *El siglo de las luces* contó con una documentación básica que tiene como antecedente el estudio de una extensísima bibliografía que lo llevaría a un profundo conocimiento de América. Estudió los clásicos desde Bernal Díaz del Castillo con su *Historia de la conquista de la Nueva España* y los escritos del Inca Garcilaso hasta los primeros novelistas del siglo XIX; y sobre una inmensa bibliografía americana, no exenta de historia y de literatura españolas, descansan *Concierto barroco* y *El recurso del método*. De manera que sus lecturas de obras anteriores al *Lazarillo de Tormes* tales como *El asno de oro*, de Apuleyo, el *Satiricón* y otros textos lo llevan a las novelas de caballería, y por supuesto a esa gigante novela que es *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

Carpentier transita por la picaresca: el *Lazarillo de Tormes*, el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, *El diablo cojuelo*, *El buscón*, el *Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel y por tantos otros títulos que lo encaminan hacia la primera novela de este género escrita en América Latina, *El periquillo sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi. Sus eruditos estudios sobre la picaresca lo llevan a América, a ese inmenso continente donde el pícaro, según Carpentier, se transforma en el político anunciador del

polítiquero, después en el presidente de elecciones amañadas, más tarde en el general de cuartelazos, y por último en el dictador. Y ese pícaro con una nueva dimensión es el Primer Magistrado de *El recurso...*; y en 1978 cuando Carpentier recibe el Premio Miguel de Cervantes anunciaría su próxima novela: *La consagración de la primavera* que comienza exactamente en 1937 con el batallón Abraham Lincoln de las Brigadas Internacionales, en España. De la Guerra Civil Española se nutre en el propio escenario de los hechos porque conoce el Madrid de los años 1932-1935, y el Madrid de 1937 cuando representa a Cuba en el Congreso Mundial Antifascista en Defensa de la Cultura, y conoce además el Madrid de la República donde se relaciona con toda una generación de talentos que encontraría el exilio en América después de la guerra.

Entre los documentos de su inmensa papelería encontramos folletos e impresos sueltos publicados clandestinamente durante esta guerra contra el fascismo, entre ellos, *El nuevo ejército del pueblo*, de Antonio Mije; *Camarada soldado*, explicación del porqué de la lucha a cargo del Comisariado General de Guerra; *Religión y fascismo*, publicación dedicada a los cristianos por el Socorro Rojo, de España; y *Campesino*, firmado también por el Comisariado General de Guerra atendiendo al llamamiento del Gobierno del Frente Popular. Fuentes documentales que Carpentier guardó celosamente y que posiblemente le sirvieron para revivir los días pasados en el Madrid de 1937.

Porque Carpentier utiliza una inmensa bibliografía trasiega referencias, intereses y preocupaciones de un libro a otro hasta convertirse en fuente de sí mismo, hecho que prueba cuando publica en la *Revista de la Biblioteca Nacional* de Cuba un capítulo de su novela inédita "El clan disperso", titulado "La conjura de Parsifal". En este caso confesó a la redacción de la *Revista...* que algunos elementos de ese capítulo pasaron casi textualmente a distintos pasajes de *El siglo...* y, años después, a *El recurso del método*.

Por último en *El arpa y la sombra* afloran la concepción de lo real maravilloso, la fe y la apostasía del surrealismo, los lienzos de Dalí y la obra de Paul Claudel. Y así lo demuestra el investigador norteamericano Klaus Müller-Bergh, quien en su ponencia presentada al Simposio Cubanía y Universalidad en la Obra de Alejo Carpentier, celebrado en La Habana, en 1984, define la relación precisa de esta novela con *El libro de Cristóbal Colón*, de Paul Claudel, y cómo esta obra es un posible antecedente estético de "La mano", segunda parte de *El arpa...* Klaus Müller-Bergh demuestra, además, cómo el drama lírico de Claudel anticipa la intertextualidad de la novela, y cómo el novelista cubano recupera e incorpora a las letras americanas del siglo xx un texto olvidado como *el Diario del descubrimiento de Colón*, texto que traspone con otros como las *Décadas*, de Pedro Mártir de Anglería o la *Colección de los viajes y descubrimientos de Colón*, de don Martín Fernández Navarrete. De manera que Carpentier logra una visión original del

descubridor de América y narra los hechos no “[...] como sucedieron sino como debieron o pudieron haber sucedido”.

El arpa... fue uno de los primeros proyectos de Alejo Carpentier porque su preocupación por América y su descubrimiento se remonta a los años treinta, y esa preocupación se hace patente cuando en 1939 estrena en Radio Luxemburgo un “fresco radiofónico” elaborado sobre *El libro de Cristóbal Colón*, de Claudel. Y el propio Carpentier nos asegura, en la contracubierta de la primera edición de *El arpa...*

En 1937, al realizar una adaptación radiofónica de *El libro de Cristóbal Colón* de Claudel para la emisora Radio Luxemburgo me sentí irritado por el empeño hagiográfico de un texto que atribuía sobrehumanas virtudes al descubridor de América. Más tarde me topé con un increíble libro de León Bloy, donde el gran católico solicitaba nada menos que la canonización de quien comparaba, llanamente, con Moisés y San Pedro.

Lo cierto es que dos pontífices del siglo pasado, Pío Nono y León XIII, respaldados por 850 obispos, propusieron por tres veces la beatificación de Cristóbal Colón a la Sacra Congregación de Ritos; pero ésta después de un detenido examen del caso, rechazó rotundamente la postulación en el sentido musical del término, sobre un gran tema que sigue siendo, por lo demás, misteriosísimo tema [...] Y diga el autor, escudándose con

Aristóteles, que no es oficio del poeta (o digamos del novelista), “el contar las cosas como sucedieron, sino como debieron o pudieron haber sucedido”.

De manera que los análisis de contenido de una bibliografía especializada como la de Alejo Carpentier son casi infinitos ya que en su obra está presente lo mejor del arte y la literatura universal del siglo xx.

Con estos antecedentes es posible encontrar la presencia de España en la obra de Alejo Carpentier más allá de sus grandes novelas y aproximarnos a un repertorio bibliográfico que abrirá puertas a proyectos y estudios relacionados con el arte, la cultura y la literatura de este país en la obra carpenteriana.

En hilo conductor y como en un banco de datos se demuestra la presencia de España y los españoles en esas crónicas.

En el transcurso del año 1922 Carpentier publica artículos con la firma de su madre, Lina Valmont, pero el primero firmado por él es “Pasión y muerte de Miguel Servet, por Pompeyo Gener”, publicado en *La Discusión* el 23 de noviembre de 1922, así comenzaría su sección “Obras Famosas”, la cual mantendría en este diario habanero hasta el 16 de abril de 1923. Ya España está en su primera crónica en la cual comenta una obra del doctor en Farmacia, Ciencias Naturales y Medicina, el escritor español Pompeyo Gener (1848-1919), polemista de temas históricos, literarios y filosóficos quien sostuvo amistad con Victor Hugo, entre otros grandes amigos, todos ellos célebres en la literatu-

ra universal. Gener escribe sobre Miguel Servet, aragonés de origen, verdadero prototipo de un genio en el Renacimiento quien había estudiado en Barcelona y Tolosa la carrera de Medicina. Servet es el descubridor de la circulación pulmonar y de la función de la respiración en la transformación de la sangre venosa en arterial.

La obra de Pompeyo Gener que Carpentier califica de magistral narra, en su primera parte, la vida de Servet y en la segunda incluye documentos sobre las ideas del médico español y el carácter del peligroso demente que fue Calvino.

Servet, quien había viajado a Italia y Francia, escribió obras religiosas como *Los errores de la Trinidad*, las cuales escandalizaron a cristianos y teólogos de su tiempo. También sostuvo correspondencia con Calvino a quien casi enloqueció con sus ideas científicas y religiosas. Desoyendo a sus amigos regresa a Italia, pasando por Ginebra, sin temor a la amenaza de muerte que hacía pesar Calvino sobre él, y el 13 de agosto de 1553 fue preso y sometido a juicio. Ante quienes lo juzgaron no renunció a sus ideas y es quemado ese año cerca de Ginebra, en el llano de Campel. Fue al suplicio con la frente alta repartiendo a los pobres las pocas ropas que llevaba. España está en la obra de Carpentier desde que en esta primera crónica comenta la creación de un científico español sobre la vida de un médico español.

Y el 23 de diciembre de 1922 dedica otra crónica, en sus "Obras Famosas", a la literatura española. Escribe sobre

El gran tacaño de Francisco de Quevedo, novela que considera la más perfecta, cuyo título, *Historia de la vida del buscón llamado Don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños*, se redujo para la puesta en escena. España había sido el país que por aquellos años ya poseía una literatura realista porque sus escritores comprendieron el interés en observar las costumbres y caracteres de sus contemporáneos.

En esta misma sección comenta el 18 de marzo de 1923, "La última noche de Don Juan, de Edmund Rostand", el autor de *Cyrano de Bérgerac*. Rostand, según afirma Carpentier utiliza un personaje que se pierde en los albores de la literatura española aunque su carácter realmente lo fija Tirso de Molina. "A Rostand —añade el cronista— le cupo la gloria de haber forjado el más moderno y el más exquisito, quizás, de los don Juanes".

Esta sección, "Obras Famosas", del habanero diario *La Discusión* es una bibliografía selecta comentada y crítica de lo mejor de la literatura universal de la época, veintiuna crónicas, entre ellas tres dedicadas a la literatura española.

En 1923 Carpentier continúa sus colaboraciones en *La Discusión* y exactamente el 10 de marzo inicia la sección "Teatros" la cual finalizaría el 4 de agosto de ese año. En ella comenta todas las comedias y zarzuelas españolas que se presentaban en los principales teatros habaneros. Entre otros autores españoles destaca la obra de Pedro Muñoz Seca (nacido en el Puerto de Santa María, Cádiz, 1881-1936), creador

de la astracanada, pieza teatral grotesca y disparatada; en colaboración con sus coterráneos García Álvarez, Pérez Fernández, Guerrero y otros dio a la escena española más de un centenar de piezas. Los habaneros de los años veinte disfrutaron de sus comedias *El niño de oro*,⁷ *La barba de Carrillo*,⁸ y *Trampa y cartón*⁹ entre otras estrenadas en el Teatro Principal de la Comedia; así como del sainete *El número 15* con el cual debutó, con gran éxito, Casimiro Ortas, uno de los mejores actores cómicos de España, como lo calificara Carpentier.¹⁰ La temporada de este actor cómico fue un rotundo éxito en la capital cubana. En especial con el sainete andaluz *Pepe Conde o El mentir de las estrellas*¹¹ mostró una serie de tipos sevillanos cuya interpretación y puesta en escena haría reír a miles de habaneros.

Otras zarzuelas españolas comenta Carpentier como *La montería*,¹² de Martín y Guerrero y *El Otello del barrio*,¹³ puestas en la escena del Teatro Martí; *La patria chica*,¹⁴ de los hermanos Quintero estrenada en el Teatro Payret, y *La canción del olvido*,¹⁵ de Romero y Carlos Fernández Shaw representada en el Teatro Martí.

Antonio Fernández de Lepina, comediógrafo y periodista español, nacido en Madrid (1881-1944), y mencionado con frecuencia en la prensa habanera como Fernando de Lepina, fue otro autor español de gran éxito comentado por Carpentier. Sus comedias fueron aplaudidas en el Teatro Principal de la Comedia, entre otras *Mi sobrino Fernando*;¹⁶ además adaptó al castellano un *vaudeville* de Sturm titulado *La*

reprise de Agapito se divierte.¹⁷ Carpentier afirma que la comedia *Es mi hombre*¹⁸ de Carlos Arniches fue considerada una de las más graciosas del repertorio cómico español. Arniches, comediógrafo español (Alicante, 1866-1943) obtuvo sus mayores éxitos con el sainete, género en el que no tuvo rival en su tiempo.

Otras crónicas sobre *La canción del olvido*,¹⁹ zarzuela de Romero y Shaw; la reaparición de la notable tiple cómica del teatro ligero español Blanquita Pozas;²⁰ y *La gran Dumont*,²¹ opereta de Pedro Giralt y Antonio Paso con partitura de Juan Obradors y Robert pianista y compositor español nacido en La Habana (1844-1895); *La dogaresa*,²² zarzuela dramática interpretada por Pilar Aznar quien, según el cronista, con su hermosa voz y belleza majestuosa podía clasificar entre las más notables artistas españolas que actuaron en La Habana de esta época, y la genial interpretación de la soprano hispana Lucrecia Bori,²³ resumen apretadamente la presencia de zarzuelas y comedias españolas con excelentes actores, autores y cantantes que dieron lo mejor de sí en las tablas cubanas.

Carpentier consideró especialmente el género popular en la España de las primeras décadas del siglo xx como una escuela teatral única en el mundo.

En nuestro país existe una vasta tradición en el campo del humor, la cual tiene su raíz en la picaresca española enriquecida a través de los siglos por la fusión de componentes étnicos y culturales que han conformado nuestra idiosincrasia, muy dada a tomar en bro-

ma las cosas más serias de nuestras vidas. Estas crónicas de “Teatros” en *La Discusión* donde, a veces, Carpentier comenta los contenidos de comedias y sainetes me hicieron reír en este siglo XXI, plenas ya de esa mezcla étnico-cultural de la cual surgiera nuestro humor identificado e influido por el español.

A fines de 1923 Carpentier ya no como crítico de la escena musical española sino como crítico de arte español publica en el periódico *El Universal*²⁴ “El pintor de las brujas”, crónica sobre el valenciano Diego Sabater y sus lienzos *La muchacha que vendió el amor*, *El ídolo del hombre* y otros. Sabater, quien estaba de visita en La Habana con motivo de una exposición de su obra, parece haber desencadenado —como anota el cronista— el vendaval de la demonología de la Edad Media. Carpentier lo admiró y expresó en su crónica que sería difícil olvidarlo.

En 1924 llega a La Habana Pedro Sanjuán Nortes (nace en San Sebastián, España, en 1887-1976), quien había conquistado un nombre en Europa como compositor así como por su continua labor como director de grandes bandas españolas y como violinista de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Discípulo del compositor Joaquín Turina pertenecía a la escuela de los genios consagrados como Albeniz, Granados, Falla y el propio Turina. Poseedor de una rica e interesante obra para orquesta, piano y canto (había escrito varias obras para canto con letra de Juan Ramón Jiménez), funda en ese mismo año la Orquesta Filarmónica de La Habana, y es profesor por esta época de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. Su

estancia en La Habana se extendería hasta 1932. De esta etapa de la Orquesta Filarmónica de La Habana y su director, nuestro Alejo Carpentier escribiría más de diez crónicas en los diarios habaneros *El País*, *El Herald*o y el *Diario de la Marina* así como en las revistas *Social* y *Carteles*.

Carpentier en su crónica “Pedro Sanjuán y la primera audición de *Campesina*”,²⁵ nos dice:

Si hemos de buscar una clasificación para la personalidad creadora del maestro Sanjuán revelada [...] por la ejecución de su poema orquestal *Campesina*, no podremos sino acercarlo a los compositores que sintieron la poesía ambiente, despojándose de todo prejuicio esencialmente descriptivo [...]

y en “La Pastoral de Beethoven”²⁶ señala que el maestro Sanjuán indica de manera elocuente la distancia que separaba a Beethoven de sus antecesores.

En 1927 el maestro Sanjuán ofrecería, en opinión de Carpentier, un ejemplo típico de interpretación moderna del paisaje en el arte de los sonidos cuando interpreta Castilla.²⁷ Nuestro mejor crítico musical de la prensa cubana de esa época y probablemente el mejor de todos los tiempos en Cuba, aseveró que la labor musical y prolongada estancia en Cuba del maestro Sanjuán le confirieron carta de ciudadanía.²⁸

Desde el 6 de octubre de 1924 el cronista Alejo Carpentier logra una sección fija en el periódico habanero *El Herald*o la cual titula “Espectáculos y Conciertos”, donde, al igual que en “Teatros” de *La Discusión*, comenta

el intenso movimiento teatral cubano-español y español-cubano de la época, esfuerzos mancomunados entre actores y autores de las dos patrias hermanas; otras crónicas, algunas sobre puestas en escena, le permiten un análisis muy personal del Don Juan: a la versión de Lenormand²⁹ le reconoce audacia y talento; y en la titulada “El cortejo de los Tenorios”³⁰ reconoce que Don Juan es ante todo un hombre víctima de sus circunstancias que aunque modificado muchas veces mantiene sin variaciones su psicología; en otras se hace eco de la muy aplaudida tiple Pilar Aznar;³¹ también se refiere a las siempre creaciones deliciosas y pletóricas de elegancia de Eugenia Zuffoli;³² y destaca la tragicomedia *Los arlequines de seda y oro*³³ de Amichatis, seudónimo del comediógrafo español Bert José Amich (Lérida, 1808-Madrid, 1865), obra muy discutida en España por su ataque contra los toreros y los políticos españoles, y puesta en escena por la compañía de Eduardo Blanca; Amichatis, quien escribió sus obras teatrales en catalán, alcanzó gran popularidad a principios del siglo pasado.

Otras crónicas como *El último bravo*,³⁴ comedia de Enrique García Álvarez y Pedro Muñoz Seca representada en el Teatro Principal de la Comedia; la opereta vienesa *Bailando con la fortuna*³⁵ interpretada por Pilar Aznar; y la comedia *San Sebastián mártir*³⁶ de Vital Aza, cómico español (1851-1911), quien llevó su chispeante ingenio a la prensa de España y América con poesías festivas, así como con sus obras teatrales; una de las más famosas fue, precisamente, su *San*

Sebastián..., no sólo son representativas del teatro español en La Habana sino también de las apreciaciones críticas del joven Alejo Carpentier.

En el periódico *El País* califica a Lucas Moreno³⁷ como un pianista de mecanismo neto y brillante y añade que su seguridad técnica le sirve al tocar la música española la cual siente más que ninguna otra; en este mismo periódico comenta *La danza de la molinera*³⁸ fragmento típico de *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla. El éxito en París de este eminente compositor nacido en Cádiz (1876-1946) lo reseñaría Carpentier³⁹ en 1930 y también daría a conocer en Cuba el puesto de honor que lograra Falla en los programas de los Ballets Rusos ofrecidos en Chatelet por la compañía Teatro de Montecarlo;⁴⁰ en 1953 elogiaría la grabación de su obra *El retablo de maese Pedro*,⁴¹ ópera inspirada en el capítulo XXVI de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra. En los años 1955-1956 en *El Nacional*, de Caracas, comentaría el estreno de esta ópera de cámara,⁴² las interpretaciones en torno a su partitura *La vida breve*,⁴³ con libreto de Carlos Fernández Shaw; reconocería además el merecido monumento a Falla en Argentina⁴⁴ y comentaría su magna obra póstuma *La Atlántida*.⁴⁵ En 1956 analiza su correspondencia con Fernández Shaw la cual corresponde a la época difícil en que se afirma la personalidad creadora del gran compositor español.⁴⁶

Después del triunfo de la Revolución, Carpentier no olvidaría a Manuel de Falla y junto a la tirada masiva de *El*

Quijote, que sería posible desde la dirección de la Imprenta Nacional, la presencia de *El retablo de maese Pedro* bajo la dirección de Vicente Revuelta haría posible una nueva concepción escénica de esta ópera de cámara “[...] en la cervantina Habana de *El Quijote...*, pregonado en las calles y las plazas”.⁴⁷ En el programa de esta memorable puesta en escena, aparece un texto de Alejo Carpentier quien en 1966 recordaría en otra crónica al gran Manuel de Falla con motivo del vigésimo aniversario de su muerte coincidente con el nonagésimo aniversario de su nacimiento.⁴⁸ Manuel de Falla no visitó Cuba, pero Cuba lo reconoció como el más ilustre representante de la moderna escuela española.

En 1927 Carpentier, ya miembro del Grupo Minorista y cofundador de la *Revista de Avance*, publica en el *Diario de la Marina*, el 12 de septiembre, su “Carta Abierta” al director de este periódico, el intelectual español Manuel Aznar, refiriéndose al meridiano intelectual de Nuestra América. Esta carta se debió a una ruidosa polémica suscitada por el seminario madrileño *La Gaceta Literaria* la cual postulaba que Madrid debía ser considerado “meridiano intelectual” de todos los escritores de lengua española. La respuesta de nuestro periodista mayor prefigura su propia obra, y sus planteamientos serían tema de los años por venir. En esta carta ya prevé que América tendría que buscar meridianos en sí misma y más aún teniendo en cuenta las múltiples manifestaciones del espíritu latinoamericano y añade lo saludable que sería la anulación de todo meridiano.

En este mismo año comienza a colaborar en la revista habanera *Social* y a partir de 1928 ocuparía la jefatura de redacción de la revista *Carteles*. Por esta razón las crónicas que dedicara a España hasta su partida a Venezuela en 1945 las publica en su mayoría en estas revistas. En los años 1927-1939, en especial en *Carteles* comentaría la película *El perro andaluz* de Luis Buñuel y Salvador Dalí,⁴⁹ así como el proyecto de teatro político del poeta Rafael Alberti,⁵⁰ teatro actual popular, viviente, como lo fueron las comedias de Aristófanes. En “Crónicas de un viaje sin historia” describe la espléndida e incomparable belleza de los Pirineos a la meseta castellana, de Burdeos a Fuenterrabía camino de Madrid; la magia de Toledo y de la casa del Greco; Cuenca, la ciudad de las casas colgadas, y El Escorial, al que califica como museo de milagros.⁵¹

Escribe, en 1937, “España bajo las bombas”, conjunto de crónicas con motivo de su asistencia como delegado de Cuba al segundo Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, celebrado en Valencia, Madrid y Barcelona, que conmueven por sus experiencias de la España republicana.⁵²

Firma, en ese mismo año, entre otros intelectuales, una apelación desde Madrid⁵³ a los escritores latinoamericanos



en solidaridad con la Guerra Civil Española, y publica “¡Abajo la inteligencia! ¡Viva la muerte!”⁵⁴ a favor de la justeza de esta guerra, grito inolvidable del general José Millán-Astray y Terremos (La Coruña, 1879-1953) quien define todos los fascismos del mundo con este grito de impotencia de quien sabía que la inteligencia de su pueblo estaba en la República. Carpentier, en esta crónica que merece ser leída con detenimiento, se declara admirador de la España real, auténtica, creadora y profunda, que creyó siempre y cree en la inteligencia, la España que publicó bajo las bombas millares de libros, a esa España que enseñó a leer a sus milicianos en las trincheras llenas de lodo y nieve.

(Millán Astray sostuvo una larga polémica con don Miguel de Unamuno respecto a la Inteligencia. Las improvisaciones de Millán que no tenían nada que ver con el juicio unamuniano le hicieron gritar ¡Abajo la inteligencia!).

Unos meses antes Carpentier había entregado al *Repertorio Americano* de Costa Rica “Los defensores de la cultura”, en defensa del patriotismo cultural del pueblo español.⁵⁵

Con su última crónica sobre España aparecida en la revista *Carteles* estremece a sus lectores con la muerte del poeta Miguel Hernández. El milagro de Orihuela, como le llama el cronista a este poeta por haber nacido en esa ciudad, muere en una siniestra prisión madrileña. Carpentier trabajaba entonces en Radio Luxemburgo y declara haber grabado la voz del “pastor de cabras” en el estudio donde laboraba diez u once

horas diarias, pues no perdía la oportunidad de “poner en conserva” la voz de los grandes de su tiempo. La profesora puertorriqueña Carmen Vásquez dio a conocer esta grabación en el Seminario Internacional “Alejo Carpentier y España” (Santiago de Compostela, 2004).

De ese mismo año treinta y siete es su crónica sobre la *Numancia*⁵⁷ de Cervantes actuada por Jean Louis Barrault en la cual expresa

[...] me atrevo a afirmar que [...] hemos planteado la cuestión de la música de acompañamiento dramático [la música incidental fue compuesta por él] sobre bases nuevas con un resultado cuya novedad ha sido señalada por toda la crítica parisiense.

En 1951 Carpentier crea la sección “Letra y Solfa” en *El Nacional* de Caracas, diario en el que colabora desde 1945. En esta columna diaria que consagra casi en su totalidad a la literatura y a la música, según la intención de su título, y que mantendría durante casi una década reseñaría, en unas 1 800 crónicas aproximadamente, las obras literarias más significativas de la literatura universal, la historiografía de la música y el arte en el siglo xx, inventos de la época, y vida y obra de grandes figuras.

En este diario Carpentier vuelca su enorme erudición con un sabio estilo periodístico donde se funden lo ameno y el valor utilitario del aprendizaje. Y paralela a esta sección utiliza una muy amplia bibliografía de cientos de obras significativas de la literatura, la historia,

el arte y la música, bibliografía en gran medida americana, porque en numerosos artículos está presente su preocupación por interpretar hechos y fenómenos de la cultura desde la perspectiva de nuestro continente. Temas específicamente americanos que denotan el gran propósito de su obra: dar a nuestros valores su justa dimensión universal.

Pero estas crónicas no sólo sirven de hilo conductor para descubrir una espléndida bibliografía americana, sino para encontrar en ellas la simiente de la nueva novela latinoamericana. Algunas contienen la génesis y la realización de múltiples aspectos definitorios de sus grandes obras, y otras, referencias y observaciones que más o menos textuales llevarán a su novelística posterior. O sea, en ellas encontramos la bibliografía complementaria de algunas de sus novelas.

Más de setenta crónicas de esta sección de *El Nacional* pertenecen a lo mejor de la bibliografía pasiva o crítica española, aunque en la mayoría o en casi todas, está presente, en forma indirecta o tangencial, lo mejor de la literatura, la cultura y el arte españoles.

En su primera crónica dedicada a España en "Letra y Solfa", comenta la película *Los olvidados*, de Luis Buñuel la cual había logrado gran éxito en el Festival de Cannes.⁵⁸ La interpretación de la obra de Pablo Picasso aparece en crónicas del período 1952-1957 aunque su descubrimiento del genial pintor está en la revista habanera *Chic* donde publica "Grandeza y decadencia del cubismo",⁵⁹ y en 1925 y en la también

habanera revista *Social* "El arte múltiple de Picasso"⁶⁰ donde declara "[...] es un gran artista, uno de los más completos de la hora actual [...] Una composición cubista de Picasso debe mirarse ante todo como un problema plástico planteado y resuelto"; en 1931, en su crónica "Pablo el grande"⁶¹ publicada también en *Social* expresa: "Poeta en el más noble sentido del término, Pablo el Grande urde en su laboratorio de alquimista [...] las más maravillosas ficciones plásticas que hayan nacido en los tiempos modernos"; en 1932 comenta "La exposición del año: Picasso en la Galería Georges Petit";⁶² en 1942 Carpentier organiza la primera exposición de Picasso en Cuba y en América Latina en la sociedad Lyceum y Lawn Tennis Club, dieciséis gouaches y dos óleos traídos a La Habana por Pierre Loeb los cuales con-



movieron y asombraron a lo mejor de la cultura cubana de entonces.⁶³

En 1952, en su crónica "Dicen que Picasso dijo" demuestra que durante medio siglo la labor de Picasso no fue una constante mixtificación, ya que sus obras colgadas en todos los museos del mundo se encargaban de contradecirlo,⁶⁴ e imagina una entrevista con su amigo en la titulada "Resulta, ahora, que no dijo"⁶⁵ la cual complementa la anterior; en otras comenta frases del

pintor muy interesantes como algunos rasgos psicológicos;⁶⁶ y se refiere a la obra de Jaime Sabartés en “Picasso, retratos y recuerdos”;⁶⁷ a la colección de lienzos de Lola Picasso;⁶⁸ a los coloquios del pintor con André Verdet;⁶⁹ a la copiosa bibliografía en torno a quien tuvo la suerte de ser un gran pintor,⁷⁰ y por último en 1974 publica, “A puertas abiertas”⁷¹ prólogo a la versión francesa de *El entierro del conde de Orgaz*, de Pablo Picasso que publicara la Editorial Gallimard en 1978. De este prólogo y la publicación del libro doy testimonio del inmenso orgullo y alegría que le causara, dos años antes de su muerte. Así, Alejo Carpentier homenajeó con verdadera admiración a su amigo Pablo Picasso.

Pero si bien es cierto que la labor periodística de Alejo Carpentier en *El Nacional* de Caracas, desde el punto de vista de su contenido, es una labor enciclopédica, la relación y comentarios de los temas españoles tratados en ese periódico podrían constituir una enciclopedia selecta de lo mejor de la cultura española en los años cincuenta. Carpentier en “Letra y Solfa” dedica crónicas a grandes de la literatura, la música y el pensamiento español. A grandes de la literatura dedicó crónicas, entre otros, Pío Baroja, Ramón y Cajal, Ramón del Valle Inclán, Jacinto Benavente, y Francisco de Quevedo; a representaciones de obras de teatro de Lope de Vega y de Federico García Lorca; a personajes universales como El Quijote y el Don Juan; a músicos, intérpretes y críticos de este arte como Adolfo Salazar quien le dedicara reveladoras críticas sobre las primeras edi-

ciones de *¡Ecué-Yamba-Ó!* y *La música en Cuba*.⁷² Muchos años después, en 1958, cuando Salazar muere, Carpentier lo califica como “[...] español de espíritu universal, profundo conocedor de los problemas musicales de nuestro continente [...]”.⁷³ Nuestro novelista mayor dedica otras crónicas a intérpretes como el violoncelista Pablo Casals, fundador de la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico y gran admirador de Schönberg, y otra sobre la música del padre Antonio Soler.

No faltan en “Letra y Solfa” grandes pensadores españoles como José Ortega y Gasset y Miguel de Unamuno cuyo pensamiento sobre lo local, lo circunscrito y lo eterno interpreta y reitera a través de su obra; no olvida a los grandes pintores Pablo Picasso y Salvador Dalí, y a otros no tan conocidos como Rafael Moreno, quien vivió en Cuba desde 1923 hasta su muerte acaecida en 1955, y fue descubierto en la playa de Marianao por Pierre Loeb;⁷⁴ y en su “Trayectoria del gallego”⁷⁵ publicada en *La Voz de Galicia* en 1976 nos narra en admirable síntesis el proceso de integración del gallego en nuestro país y reconoce lo mucho que le debe Cuba a ese gallego trabajador, ingenuo y bonachón que aportó, en un momento de nuestra historia republicana, una corriente migratoria particularmente laboriosa, robusta y desprejuiciada; otras reseñas de libros y crónicas sobre cine español y cineastas como Luis Buñuel y J. A. Bardem, sobre la picaresca española, el ballet de Pilar López, las peñas literarias, el *couplet*, las zarzuelas, actrices como Margarita Xirgu, y sobre españo-

les tan desconocidos como Gabriel García Maroto, quien creó una academia de dibujo para niños al aire libre en un mísero pueblo habanero, en aquel entonces, Caimito del Guayabal (Carpentier ya había escrito en 1928 sobre las ideas, el ascenso, los proyectos y los libros de magia de Maroto⁷⁶) enriquecen el acervo español en el periodismo de Alejo Carpentier.

Y la última gran contribución de Carpentier a España en la prensa fue su discurso al recibir el Premio Miguel de Cervantes Saavedra 1977, en el Paraninfo de la Universidad Complutense (Alcalá de Henares) de manos de S. M. el Rey de España D. Juan Carlos I, el 4 de abril de 1978. Este hermoso discurso fue publicado por la prensa cubana y española. En Cuba el periódico *Granma* lo publicó bajo el título "No tuvo España mejor embajador que Don Quijote de la Mancha"; Carpentier en una hermosa edición que él mismo se costó y se regaló por haber recibido el Premio, según me dijo, lo publicó bajo el título "Cervantes en el alba de hoy", título que bien puede calificarlo a él como escritor en el siglo xx cubano porque Carpentier fue y es un Cervantes en el alba de todos los tiempos.

Destacar en este hilo conductor para el estudio de la presencia de España en las crónicas carpenterianas mediante análisis bibliográfico-críticos a partir de un tema utilizado por un creador, devela nuevos conocimientos y abre puertas a nuevas investigaciones. Por supuesto la obra de Carpentier, caracterizada por su diversidad temática, es uno de los casos ex-

traordinarios en la literatura universal, por ello grandes figuras poseedoras de extensas bibliografías podrían ser estudiadas desde estas perspectivas, y así facilitar la reflexión y el análisis a estudiosos e investigadores.

Notas

¹ El primero publicado por la Biblioteca Nacional José Martí en 1989 y el segundo en la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, oct.-dic. 1999.

² García Carranza, Araceli. Bibliografía de *El siglo de las luces*. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (La Habana) 73(1-2):235-255; en.-ag. 1982.

³ Salomon, Noël. *Sobre dos fuentes antillanas y su elaboración en El siglo de las luces de Alejo Carpentier*. Talence: Esplanade des Antilles, 1972. 20 p.

⁴ García Carranza, Araceli. Bibliografía de *Los pasos perdidos*. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (La Habana) 74(1):133-156; en.-abr. 1983.

⁵ _____. Apuntes bibliográficos de una etapa precursora en los años jóvenes de Alejo Carpentier. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (La Habana) 76(2):73-91; mayo-ag. 1985.

⁶ _____. Una aproximación a la bibliografía consultada por Alejo Carpentier. *Bibliotecas* (La Habana) 29(1-2):59-74; 1991.

⁷ *La Discusión* (La Habana) 30 jun. 1923:3. (Teatros)

⁸ *La Discusión* (La Habana) 28 jul. 1923:3. (Teatros)

⁹ *La Discusión* (La Habana) 1 ag. 1923:3. (Teatros)

¹⁰ *La Discusión* (La Habana) 7 jul. 1923:3. (Teatros)

¹¹ *La Discusión* (La Habana) 10 jul. 1923:3. (Teatros)

- ¹² *La Discusión* (La Habana) 18 mayo, 1923:3. (Teatros)
- ¹³ *La Discusión* (La Habana) 21 jun. 1923:3. (Teatros)
- ¹⁴ *La Discusión* (La Habana) 17 jul. 1923:3. (Teatros)
- ¹⁵ *La Discusión* (La Habana) 19 jul. 1923:3. (Teatros)
- ¹⁶ *La Discusión* (La Habana) 20 mayo, 1923:3. (Teatros)
- ¹⁷ *La Discusión* (La Habana) 23 mayo, 1923:3. (Teatros)
- ¹⁸ *La Discusión* (La Habana) 6 jun. 1923:3. (Teatros)
- ¹⁹ *La Discusión* (La Habana) 19 jul. 1923:3. (Teatros)
- ²⁰ *La Discusión* (La Habana) 29 jul. 1923:3. (Teatros)
- ²¹ *La Discusión* (La Habana) 4 ag. 1923:3. (Teatros)
- ²² *La Discusión* (La Habana) 31 jul. 1923:3. (Teatros)
- ²³ *La Discusión* (La Habana) 18 mayo 1923:3. (Teatros)
- ²⁴ *El Universal* (La Habana) 20 dic. 1923:3. il.
- ²⁵ *El País* (La Habana) 17 jun. 1925:[3]. (Crónica Musical)
- ²⁶ *El País* (La Habana) 13 jul. 1925:[3], 12. (Arte y Artistas)
- ²⁷ *Diario de la Marina* (La Habana) 26 jun. 1923:33.
- ²⁸ *Carteles* (La Habana) 17 (19):26, 51; 12 jul. 1931. il.
- ²⁹ *El Herald*o (La Habana) 12 oct. 1924:7. (Espectáculos y Conciertos)
- ³⁰ *El Herald*o (La Habana) 1 nov. 1924:7. (Espectáculos y Conciertos)
- ³¹ *El Herald*o (La Habana) 14 oct. 1924:7. (Espectáculos y Conciertos)
- ³² *El Herald*o (La Habana) 16 oct. 1924:7. (Espectáculos y Conciertos)
- ³³ *El Herald*o (La Habana) 25 oct. 1924:7. (Espectáculos y Conciertos)
- ³⁴ *El Herald*o (La Habana) 29 oct. 1924:7. (Espectáculos y Conciertos)
- ³⁵ *El Herald*o (La Habana) 8 nov. 1924:7. (Espectáculos y Conciertos)
- ³⁶ *El Herald*o (La Habana) 12 nov. 1924:7. (Espectáculos y Conciertos)
- ³⁷ *El País* (La Habana) 16 jun. 1925:[3].
- ³⁸ *El País* (La Habana) 27 jul. 1925:[3].
- ³⁹ *Social* (La Habana) 15(8):51, 108; ag. 1930. il.
- ⁴⁰ *Carteles* (La Habana) 21(25):14, 46; 8 jul. 1934. il.
- ⁴¹ *El Nacional* (Caracas) 10 oct. 1953. 12 dic. 1953. (Letra y Solfa)
- ⁴² *El Nacional* (Caracas) 15 en. 1955. (Letra y Solfa)
- ⁴³ *El Nacional* (Caracas) 16 jun. 1955. (Letra y Solfa)
- ⁴⁴ *El Nacional* (Caracas) 10 ag. 1955. (Letra y Solfa)
- ⁴⁵ *El Nacional* (Caracas) 21 ag. 1955. (Letra y Solfa)
- ⁴⁶ *El Nacional* (Caracas) 16 ag. 1956. (Letra y Solfa)
- ⁴⁷ *El Nacional* (Caracas) 1 sept. 1960. (Letra y Solfa)
- ⁴⁸ *El Mundo* (La Habana) 23 febr. 1966:1, 8.
- ⁴⁹ *Carteles* (La Habana) 15(12):20, 53; 23 mar. 1930. il. (Desde París)
- ⁵⁰ *Carteles* (La Habana) 17(25):14; 23 ag. 1931.
- ⁵¹ *Carteles* (La Habana) 20(1):16, 59; 7 en. 1934. – 23 (36):14; 8 sept. 1935.
- ⁵² *Carteles* (La Habana) 30(37):32, 52; 15 sept. 1937 – (43):15, 54, 73; 31 oct. 1937.
- ⁵³ *Mediodía* (La Habana) 2(37):9; 11 oct. 1937. il.
- ⁵⁴ *Mediodía* (La Habana) 3(77):14, 26; 18 jul. 1938.
- ⁵⁵ *Repertorio Americano* (Costa Rica); jun. 1937.

- ⁵⁶ *Carteles* (La Habana) 34(32):36; 6 ag. 1939. il.
- ⁵⁷ *Carteles* (La Habana) 29(34):22, 25; 22 ag. 1937. il.
- ⁵⁸ *El Nacional* (Caracas) 1 jun. 1951. (Letra y Solfa)
- ⁵⁹ *Chic* (La Habana) 13(108):36-37; ag. 1924. il. Autorretrato de Picasso.
- ⁶⁰ *Social* (La Habana) 10(9):29; sept. 1925.
- ⁶¹ *Social* (La Habana) 16(1):38, 62; en. 1931. il.
- ⁶² *Social* (La Habana) 17(9):10-11, 72, 79; sept. 1932. il.
- ⁶³ Gómez Sicre, José. Pronto serán expuestas dieciocho obras, 16 gouaches y 2 óleos de Pablo Picasso. *El Mundo* (La Habana) 29 mayo, 1942.
- ⁶⁴ *El Nacional* (Caracas) 8 jul. 1952.
- ⁶⁵ *El Nacional* (Caracas) 19 jul. 1952.
- ⁶⁶ *El Nacional* (Caracas) 6 mayo, 1953.
- ⁶⁷ *El Nacional* (Caracas) 2 febr. 1954.
- ⁶⁸ *El Nacional* (Caracas) 2 jun. 1955.
- ⁶⁹ *El Nacional* (Caracas) 18 ag. 1955.
- ⁷⁰ *El Nacional* (Caracas) 9 jul. 1957.
- ⁷¹ *Casa de las Américas* (La Habana) 14(82):68-69; en.-febr. 1974.
- ⁷² *El Sol* (Madrid) 3 mayo, 1934 y en *Nueva Revista de Filología Hispánica* (Madrid) 3(3):jul.-sept. 1949.
- ⁷³ *El Nacional* (Caracas) 30 dic. 1958.
- ⁷⁴ *El Nacional* (Caracas) 1 dic. 1955.
- ⁷⁵ *El Nacional* (Caracas) s. a. Datos tomados de un recorte.
- ⁷⁶ *Diario de la Marina* (La Habana) 15 en. 1928:33.



El reino revisitado*

Ambrosio Fornet

Editor, crítico y escritor

El proceso de colonización del Nuevo Mundo iniciado a principios del siglo XVI convirtió a la América que hoy llamamos *latina* en el insólito escenario de vastos y profundos mestizajes, tanto étnicos como culturales. De ahí que para la *intelligentsia* latinoamericana el anhelo de legitimidad y autoctonía haya adoptado a menudo, por contraste, la dramática forma de una crisis de identidad. La noción de lo “real-maravilloso” —expuesta por Carpentier en un texto de 1948 que al año siguiente serviría de prólogo a *El reino de este mundo*— forma parte del arsenal de metáforas con que la intelectualidad del continente trató durante siglos de conjurar el desconcierto de su propia naturaleza híbrida, es decir, el trauma de sus orígenes coloniales.¹ Pero aquí la metáfora, mordiéndose la cola, devolvía la reflexión a los orígenes, puesto que lo maravilloso está en la base misma del discurso historiográfico hispanoamericano. Si los relatos históricos fueran simples artefactos verbales, sin nexo alguno con

sus posibles referentes, cabría afirmar que ciertos pasajes de las Crónicas de Indias son los textos fundacionales de la literatura fantástica hispanoamericana.

Carpentier era muy consciente de ese vínculo primigenio entre realidad autóctona y ficción literaria —en su famoso prólogo, de hecho, alude a ciertas utopías que podían trocarse en obsesiones tan pronto como los crédulos y codiciosos aventureros españoles pisaban suelo americano—, pero sólo lo hace explícito en sendos textos publicados en Cuba y México, uno de los cuales, virtualmente desconocido por la crítica, parece ser una paráfrasis del otro, incluido en su libro de ensayos *Tientos y diferencias*. En este hace la desafiante, categórica afirmación de que la *Verdadera historia de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, es “[...] el único libro de caballería real y fidedigno que se haya escrito”. Al recordar las aventuras vividas por Hernán Cortés y sus esforzados seguidores en la conquista de México —aquel mundo de hechiceros, ciudades fabulosas, dragones de río, insólitas montañas nevadas que despedían bocanadas de humo...— el cronista, sin proponérselo, había narrado proezas superiores a las de los más ilustres personajes de las novelas de caballería.² El otro texto, no firmado por el autor, sirvió de prólogo a la edi-

*Versión ampliada del texto que servirá de prólogo a la edición de la colección Relato Licenciado Vidriera, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Apareció originalmente en italiano, en el volumen *Il romanzo* (II), compilado por Franco Moretti (Turín, Einaudi, 2002).

ción cubana de la *Verdadera historia...*, una de las primeras obras que Carpentier hizo publicar cuando asumió la dirección de la Editorial Nacional de Cuba en 1962. Llevaba un epígrafe del hispanista norteamericano Washington Irving: “Las acciones y aventuras extraordinarias de estos hombres que emulaban las gestas de los libros de caballerías tienen, además, el interés de la veracidad...”. Ese “además”, subrayado por mí, parece extraído de un ensayo sobre teoría de la recepción; se diría que para Irving el valor testimonial de las Crónicas se da por añadidura: es sobre todo su carácter novelesco el que les otorga interés. Idéntica impresión se desprende de la lectura de Bernal que hace ahora Carpentier. Dice que antaño el público aficionado a los libros de caballería, dejándose arrastrar por su imaginación, soñaba con aventuras y andanzas por regiones fabulosas. Y he aquí que, de pronto, ocurrió lo inesperado: en ciudades extraordinarias, como Tenochtitlán, en reinos desconocidos, como Tlaxcala, entre magos y hechiceros (los llamados *teules*), entre montañas humeantes (los volcanes) y dragones acuáticos (los cocodrilos), Cortés y sus compañeros vivirán “su propio Libro de Caballería”, más fascinante que el protagonizado por el mismísimo Amadís de Gaula. “Aquí el prodigio era tangible, el encantamiento era cierto, los hechiceros hablaban dialectos nunca oídos...”. Ahora lo maravilloso había pasado a ser, “por primera vez, lo *real maravilloso*”.³

Es evidente que estamos ante la búsqueda de un linaje propio, ese incoercible afán que hizo decir a Borges que cada escritor acaba creando a sus

precursores. Pero se evidencia también el osado propósito de legitimar, gracias al prestigio de los hechos, la visión ontológica que le había permitido a Carpentier concluir el prólogo de *El reino de este mundo* con esta desmesurada pregunta: “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?”. Así, contrariando el dictamen de Hegel, el Nuevo Mundo dejaba de ser pura geografía para inscribirse en la Historia universal con sus propias señas de identidad. Uno de los mayores méritos del relato, en opinión del autor, era su irreductible autoctonía: se trataba de “una historia imposible de situar en Europa”. Pero al mismo tiempo —añadimos nosotros— inseparable de la historia europea, porque Europa era el Otro en cuyo rostro patriarcal América podía reconocerse a sí misma como algo diferente y delinear —como lo hizo a lo largo del siglo XIX— los rasgos distintivos de su incipiente personalidad. De hecho, lo que Carpentier descubre en Haití, durante su alucinante viaje de 1943, no es sólo la *presencia* de lo maravilloso sino también la viabilidad de un método, de una hermenéutica del espacio americano. Se percató de ello ante las ruinas que atestiguaban la insólita presencia de Paulina Bonaparte en Cap Français. Se trataba de un método que permitía mostrar, mediante sutiles paralelismos, el fenómeno de la simultaneidad de tiempos característico de una historia, como la colonial, donde suelen coexistir diferentes modos de producción material y espiritual, o mejor, diferentes épocas y culturas. Más que un hallazgo, eso significó para el viajero “una revelación”.

Vi –diría años después– la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles, americanos, recurrentes, por encima del tiempo, relacionando esto con aquello, el ayer con el presente. Vi la posibilidad de traer ciertas verdades europeas a las latitudes que son nuestras.⁴

Europa aportaba también, como telón de fondo, el espacio reflexivo gracias al cual podía mostrarse por contraste lo *específico* de la maravilla americana. El prólogo de *El reino de este mundo*, con las consabidas declaraciones de Breton como subtexto, puede considerarse un verdadero contra-manifiesto del movimiento surrealista. Lo maravilloso “presupone una fe”; el escepticismo convierte a los falsos taumaturgos en burócratas de lo maravilloso, aptos sólo para inventar ridículas patrañas como aquella del encuentro casual, en un quirófano, del paraguas y la máquina de coser. Esa afición a la maravilla prefabricada –o, como dice Carpentier, a lo maravilloso suscitado “a todo trance”– carece de sentido en un continente que “[...] está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías” y donde el racionalismo positivista, en consecuencia, tiene escasas posibilidades de echar raíces. Citando a France Vernier, el ensayista colombiano Carlos Rincón ha llamado la atención sobre el hecho, a menudo olvidado, de que lo maravilloso es un concepto histórico, que varía con las épocas: significó cosas distintas “[...] en la Edad Media, en la época romántica y en los años veinte en Francia”. Rincón insiste en destacar los matices que diferencian la *meraviglia* de Giambattista Marino de

lo *meraviglioso* de Tasso, lo *extraordinaire et merveilleux* de Boileau y *das Wunderbare* de Wieland y el romanticismo alemán. Y afirma que la noción de lo real-maravilloso contribuyó a forjar “un nuevo sistema estético” en Latinoamérica. Ha de admitirse, sin embargo, que el campo de significación propio de la metáfora es bastante ambiguo porque, en efecto, si lo maravilloso “presupone una fe”, surge la duda: ¿la maravilla está en las cosas o en nuestra manera de percibir las? ¿El concepto remite a la ontología o a la fenomenología? Dudar es caer de nuevo en la trampa del racionalismo, esta vez desde la orilla opuesta. Hay que poner la incredulidad entre paréntesis: estamos ante una estrategia discursiva que aspira a dar cuenta de realidades naturales y culturales de proporciones desconocidas en Europa y aún no encasilladas por la *ratio* europea. En otras palabras, es la *razón poética* de un mundo donde la magia conserva su virtud transformadora y lo insólito se inscribe en lo cotidiano como parte de un incesante proceso de contraposición y mestizaje de culturas. El método incluye la capacidad del escritor o el artista americano para detectar las fallas del discurso europeo e instalarse en sus grietas e intersticios, tomando posesión de los espacios vacíos. En primer lugar, los de la lengua misma. Estamos muy lejos aún de la ironía histórica que supone la capacidad de Calibán para maldecir al amo en su propia lengua. Cuando hablamos de espacios vacíos nos referimos literalmente a las carencias lingüísticas que impiden al forastero llevar a cabo la apropiación

simbólica de un ámbito exótico, lo que aquí podía significar que los sonidos propios de América debían articularse sobre los silencios europeos. Carpentier solía referirse al desconcierto de Cortés, que en una de sus cartas al rey de España lamentaba carecer del vocabulario necesario para describir el mundo que estaba conquistando para él. No tenía palabras con las cuales domesticar aquella realidad inédita. Y para Carpentier estaba claro que su misión consistía en encontrar esas palabras y dar voz a esos silencios. Había hallado en la historia americana el único asunto que, al decir de Roberto González Echevarría, podía situarse junto a los mitos homéricos y bíblicos, y ahora debía elaborar los modos de representación que le permitieran abordarlo desde una perspectiva diferente.

En opinión de Seymour Menton, el movimiento literario que él mismo denomina *nueva* novela histórica latinoamericana se inicia en 1949, con *El reino de este mundo*, y produce en los cuarenta años siguientes varias decenas de obras, entre ellas algunas del propio Carpentier. Basta comparar la inventiva que trasciende de *El reino...*, desde su título mismo hasta su alucinante y apocalíptico desenlace, para comprender la novedad de su propuesta estética. Pero que el marco historiográfico apenas sobresalga no significa que esté ausente. A propósito de su visita a la casa de Paulina Bonaparte y a la fortaleza de La Ferrière, en Haití, Carpentier se preguntaba con fingido candor: “¿Qué más necesita un novelista para escribir un libro?”. Algunos de sus críticos respondieron sin vacilar: una enorme bibliografía en varias lenguas. Emma Susana Speratti-Piñero, que

acometió hace más de veinte años la ardua tarea de poner al descubierto esas fuentes, llega a decir que *El reino de este mundo*, pese a ser un libro muy imaginativo, “es eminentemente libresco”. Ante semejante afirmación el autor, probablemente, se hubiera encogido de hombros; en el prólogo de la novela tuvo a bien consignar que su historia se basaba en “una documentación extremadamente rigurosa” y “un minucioso cotejo de fechas y de cronologías”. Exageraba, por supuesto. Al terminar la novela creemos saber quién fue Henri Christophe —el delirante y patético monarca que se atrevió a traicionar a su pueblo y a los dioses de su pueblo— pero del verdadero Christophe “lo único absolutamente seguro e irrefutable” que se sabe —si hemos de creer a Speratti-Piñero— “es que nació y murió”. No tiene nada de extraño, por tanto, que Carpentier admirara la forma en la cual Valle Inclán, al novelar las guerras carlistas, había asumido la Historia sin sucumbir a ella, ni que el crítico checo Emil Volek hablara del “respeto *arbitrario*” de Carpentier hacia la realidad histórica. Es lo que el propio autor definió como la necesidad de “ir más allá del documento”.

Lo que importa no es el mayor o menor apego al dato, sino la conciencia histórica misma, alimentada en este caso por la desafiante convicción de que el territorio insular del Caribe había sido escenario de una de las grandes epopeyas de los tiempos modernos (certeza que subyace también en la estrategia discursiva de *El siglo de las luces*, otra obra maestra). En ambas novelas —lo he dicho en otra ocasión— las Antillas han

dejado de ser la periferia o los vertederos de la Historia para convertirse en el centro del universo, el Gran Teatro del Mundo donde todas las pasiones y todas las ideas –las nociones mismas de humanidad y universalidad– serán sometidas a prueba y llevadas a juicio. González Echevarría ha hecho notar que fue en el Caribe donde comenzó a tomar forma el enigma de la identidad latinoamericana y donde por primera vez se produjeron en el Nuevo Mundo fenómenos tales como “[...] el colonialismo, la esclavitud, la mezcla y la lucha de razas y, en consecuencia, los movimientos de revolución e independencia [...]”. Irlemar Chiampi llamó la atención sobre ese protagonismo histórico al describir el Caribe como “[...] el lugar de encuentro de Colón con los nativos, el eje de expansión de la conquista española por el Nuevo Mundo, el centro irradiador de la problemática política, racial y antropológica que la conquista de América significó en la historia de Occidente”. Y es ahí –concretamente, en la colonia francesa de Saint-Domingue, que al independizarse asumirá el nombre aborigen de Haití– donde se desarrollará la acción de *El reino de este mundo* en un lapso aproximado de ochenta años, cuyos extremos pudieran situarse en 1750 y 1830.

La de Saint-Domingue fue, después de la norteamericana, la primera revolución anticolonialista de la historia. Nació al calor de la Revolución francesa, pero –como bien observa Aimé Césaire en su biografía de Toussaint L’Ouverture– tuvo características muy propias y una sola cosa en común con aquella: su ritmo, es decir, sus ciclos.

Como en una carrera de relevo, las distintas partes involucradas –en Francia los constitucionales, los girondinos, los jacobinos...– iban desplazándose mutuamente del poder: tan pronto como una de ellas cumplía su misión y se mostraba incapaz de llevar la revolución adelante, otra la eliminaba y ocupaba su lugar, hasta que le llegaba a su vez el turno de ser desplazada. Cada una, como dice Césaire, encarnaba un “momento” del proceso revolucionario. Fue lo que –*mutatis mutandis*– ocurrió en Haití con los blancos, los mulatos y los negros, que en este contexto, además, eran o fungían de amos y esclavos. En la novela, la rebelión contra los colonos blancos da paso al reinado de Christophe, y la rebelión contra este, al gobierno de los mulatos republicanos, que imponen un régimen de trabajo forzado en las zonas rurales. Son hechos históricos. Pero una simple ojeada al texto bastaría para convencernos de que no estamos ante el esquema clásico de la novela histórica, tal como fue elaborado en 1955 por Lukács. Aquí el acontecimiento, el magma histórico es apenas el punto de partida para una reflexión sobre el sentido de la historia y, por tanto –como bien observa Alexis Márquez–, sobre el problema político de la libertad colectiva y el problema ético de la libertad individual. En la novela histórica clásica el tiempo afecta no sólo el plano de la acción –de la diégesis–, sino también el de la construcción del personaje, que cambia bajo la presión de las circunstancias. En *El reino...* –como conviene, por lo demás, a su carácter episódico–, los personajes se mantienen iguales a sí mismos o

cambian *fuera* de la narración, sin que sepamos cómo ni por qué, sujetos, por decirlo así, a la lógica de un tiempo extradiegético, a la secreta voluntad del “viejo topo”. Ti Noel —el hilo conductor del relato— es un joven en el primer capítulo y un anciano en el último, pero básicamente es el mismo en ambos extremos. Christophe, por el contrario, es un cocinero al comenzar la segunda parte del relato, un artillero poco después y un poderoso monarca finalmente, pero sobre el proceso que condujo a aquel cambio y a esta increíble metamorfosis nada se nos dice, como para subrayar que lo maravilloso no tiene ni requiere explicación, porque no responde a leyes de causa y efecto. Y eso nos trae de vuelta al componente esencial de la nueva visión de la realidad americana y de sus formas de representación discursiva.

Se trata del papel que desempeña el mito, o más exactamente la conciencia mítica en el curso de los acontecimientos históricos y en la conducta de los personajes. Aquí estamos ante un sistema de creencias y de rituales mágicos —los del vudú—, que permiten a los esclavos ver escapar a su líder de la hoguera volando por sobre la cabeza del verdugo mientras les arranca el grito de “*Mackandal sauve!*” en el momento mismo en que su cuerpo es consumido por las llamas —simultaneidad de visiones que, por cierto, Carpentier resuelve magistralmente en el plano discursivo alternando la narración en tercera persona con el estilo indirecto libre—. Fueron aquellas creencias las que persuadieron a los negros de que la victoria sobre los blancos era inevitable porque los líderes re-

beldes habían sellado un pacto con sus dioses ancestrales, los grandes loas del África. Y fueron ellas las que llevaron al anciano Ti Noel, en uno de sus escasos momentos de lucidez, a la desafiante conclusión de que la magia tenía en efecto una función liberadora, pero sólo cuando se proyectaba hacia lo terrenal, como parte de una ética que exigía al hombre “imponerse Tareas” para “mejorar lo que es”. Así, inducido por el autor, Ti Noel cumplía al final de su vida una secreta misión ideológica: la de refutar de antemano a los detractores de Carpentier, que lo acusarían de pesimismo o fatalismo histórico basándose en su supuesta adhesión a la doctrina del *corsi e ricorsi* (Vico). Carpentier, sin embargo, nunca había sido más realista que al fabular esas iteraciones, primero porque las revoluciones francesa y haitiana —como observó Césaire— respondieron en lo político a una dinámica cíclica, y segundo porque, en un sentido más general, todas las sociedades posteriores a la comunidad primitiva —llámense esclavistas, feudales o burguesas— han tenido en común su capacidad para reproducir el mismo esquema de dominación. El lector disculpará que repita lo que ya escribí en otra ocasión: a lo largo de siglos, la conciencia popular —tanto la mitológica como la cotidiana— ha percibido aquel fenómeno y lo ha formulado de maneras diversas: a través de mitos, como el de Sísifo —que Ti Noel encarna literalmente en un dramático pasaje del texto—, o de imágenes y símbolos como la Cruz que cada ser humano debe sobrellevar para cumplir su destino en este Valle de Lágrimas. Pero si la misión del hombre

consiste en “imponerse Tareas” con el fin de “mejorar lo que es”, puede llegar el momento en que la implacable dinámica de los ciclos se quiebre definitivamente.

Si la tesis de lo real-maravilloso no hubiera cuajado como fabulación en la práctica de la escritura, el prólogo y el cuerpo de *El reino de este mundo* no habrían pasado a la historia de la literatura latinoamericana como una unidad indivisible. Aquí, teoría y práctica, lo programático y lo narrativo se entrelazan y establecen un impresionante diálogo recíproco. Quizás esa coherencia sea el logro supremo del autor, visible también en un estilo sabiamente añejado que le da sabor de crónica a la fábula, y en el modo irónico, casi subrepticio con que nos reintroduce una y otra vez en su tema: aquí, una referencia a los idílicos paisajes de Bernardin de Saint-Pierre; allá, una reflexión sobre el momento en que Paulina Bonaparte siente el llamado de su sangre corsa; más allá, casi al final de la novela, una descripción del improvisado refugio de Ti Noel, entre las ruinas de lo que fuera la hacienda de su amo. Lo curioso es que el refugio se ha convertido en una réplica del quirófano de Lautréamont; por obra y gracia del azar coinciden en ese minúsculo espacio un pez embalsamado y una botella de vidrio, una cajita de música y varios tomos de la Gran Enciclopedia. Hemos de suponer que estos últimos son voluminosos, porque Ti Noel suele sentarse en ellos a comer trozos de caña de azúcar.⁵

Notas

¹ Sobre la poética de lo real-maravilloso —y en general sobre la obra de Carpentier— véanse también Irlemar Chiampi, *O Realismo Maravilhoso. Forma e ideologia no Romance Hispano-Americano*. Sao Paulo, 1980 (hay ed. en castellano: Monte Ávila, 1983); Alexis Márquez Rodríguez, *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México, 1982; Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*, México, 1993 (versión ampliada de *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Ithaca, 1977); Leonardo Padura Fuentes, *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real-maravilloso*, La Habana, 1994. En Salvador Arias (ed.), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana, 1977, pueden consultarse algunos de los ensayos y críticas más representativos publicados hasta esa fecha. La *Biobibliografía de Alejo Carpentier*, La Habana, 1984, de Araceli García Carranza, con sus casi cinco mil asientos, es la más completa hasta la fecha; tiene como único antecedente notable *Alejo Carpentier. Estudio biográfico-crítico*, New York, 1972, de Klaus Müller-Bergh.

² Carpentier, Alejo. “De lo real maravillosamente americano” [sic]. En: *Tientos y diferencias*. México, 1964. pp. 115-135.

(El verdadero título, cambiado por error de la editorial es —como se sabe— “De lo real-maravilloso americano”.) Se trata, en realidad, de un nuevo ensayo que concluye anexando el prólogo de la novela.

³ _____. Prólogo. En: Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. La Habana, 1963. p. 11.

⁴ _____. *Op. cit.* (2). p. 129.

⁵ Para Bernardo Subercaseaux se trata de un gesto simbólico que implica un rechazo del saber eurocéntrico. El mismo irónico contraste se establece en *El siglo de las luces*; mientras, en su cabaña de la Cayena, Billaud-Varenne escribía a la luz de un quinqué, su joven amante, la mulata Brígida, desnuda en un camastro, “se abanicaba los pechos y los muslos con un número de *La década philosophique*”.

El peregrinaje carpenteriano por rutas de la plástica española*

José Antonio Baujín y Luz Merino

Profesores de la Universidad de La Habana

I

[...] es menester que los jóvenes en América conozcan a fondo los valores representativos del arte y la literatura moderna de Europa; [...] para tratar de llegar al fondo de las técnicas, por el análisis, y hallar los métodos constructivos aptos a traducir con mayor fuerza nuestros pensamientos y nuestras sensibilidades de latinoamericanos... Cuando Diego Rivera, hombre en quien palpita toda el alma de un continente, nos dice: "Mi maestro, Picasso", esta frase nos demuestra que su pensamiento no anda lejos de las ideas que acabo de exponer.¹

ALEJO CARPENTIER

¿Cuándo comienza la difusión de la obra de Picasso en La Habana? Sin vacilaciones puede afirmarse que con la crónica de Carpentier "El arte múltiple de Picasso", publicada en la revista *Social* en 1925.² Texto sintético, en

el cual el juicio crítico define a Picasso como un gran artista, "uno de los más completos de la hora actual". No obstante, es necesario señalar que antes de este texto dedicado íntegramente al malagueño, Carpentier demuestra un buen nivel informativo y un conocimiento actualizado sobre el pintor, pues referencias suyas a él pueden rastrearse desde 1924 en publicaciones habaneras como el periódico *El Universal* y la revista *Chic*.

Si como considera la carpenteriana Ana Cairo, 1925 deviene especialmente capital en el establecimiento de definiciones en Carpentier respecto al arte y la literatura, al periodismo y a su función didáctica como promotor cultural,³ es altamente significativo este texto dedicado a Picasso, figura que, como dijimos, será motivo de permanente observación, asimilación y referencia para su tarea como investigador de la cultura y como narrador.

* Versión del "Estudio Preliminar" homónimo al libro *A puertas abiertas. Textos críticos sobre arte español*, de Alejo Carpentier (Compilación y edición de José Antonio Baujín y Luz Merino, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico de la Universida de de Santiago de Compostela (Biblioteca de la Cátedra de Cultura Cubana "Alejo Carpentier"; 4), 2004. pp. 13-66).

Pero un texto crítico de carácter monográfico como “El arte múltiple de Picasso” sólo tiene como antecedente otro hasta ahora inédito (mecanuscrito, sin título y sin fecha)⁴ que pertenece a la documentación que atesoraba la madre de Carpentier y que dejó guardada en una maleta al cuidado de unas amigas francesas en Saint Florent-sur-Cher, Francia, cuando en 1945 retorna a Cuba huyendo de la Segunda Guerra Mundial.⁵ Junto a textos de un inmenso valor, pertenecientes a las dos primeras décadas de trabajo del intelectual cubano (años veinte y treinta), hallamos este acercamiento crítico “primero” a la obra del malagueño, donde se enfatiza la etapa del creador en la cual los protagonistas de sus lienzos eran los arlequines y saltimbanquis. En dicho escrito se concede asimismo un espacio a la figura de Apollinaire, en la medida en que este también puso su atención en las figuras circenses y fue uno de sus mentores en cuestiones vanguardistas (y picassianas). De esta manera enlaza a ambos creadores (Picasso-Apollinaire) en una unidad en la cual insistirá en momentos diversos. Mas, a nuestro juicio, uno de los aspectos interesantes de este trabajo fundacional reside en la utilización de términos tales como “ultraísmo” y “cubismo”, vocablos de escasa circulación en la Cuba de la época. Por otra parte, ya apunta aquí la observación —después, tan reiterada por Carpentier— de lo renovador que resulta en el arte mirar alrededor de manera distinta a como se acostumbra cuando se “calzan los coturnos de la costumbre”.

Si, como pensamos, el texto es anterior o simultáneo al publicado en *So-*

cial en 1925, cabría preguntarse a través de qué vías informativas un cubano en la década del veinte en La Habana sintonizaba con lo más avanzado de la experimentación pictórica universal de entonces. Múltiples podrían ser las respuestas, si bien algunos datos, aunque a manera de chispazos, podrían aventurar una explicación.

En primera instancia, está la época, con su “[...] ambiente estimulante de los grupos reunidos en tertulias de café, en redacciones de periódicos, en casa de amigos, donde la conversación fluye, donde cada uno habla de los proyectos del momento, de las lecturas del momento”, tal como Graziella Pogolotti caracteriza el clima reinante.⁶ A esto viene a confluír la muy estrecha amistad de Carpentier con José Manuel Acosta (1895-1973), ilustrador cubano que entonces presidía, junto con José Antonio Fernández de Castro, una tertulia denominada “La República Chiquita”, que tenía lugar en su casa, sita en San Lázaro y Manrique, definible como el espacio habanero que acogía las ideas más novedosas en los terrenos del arte y el pensamiento internacionales. Si en la atmósfera cambiante de los veinte bullía un nuevo ideal de cultura —del cual el Minorismo fue también una de sus antenas—, esta “reunión de amigos” pequeña, doméstica, tuvo la capacidad —dentro de la mejor tradición cubana, fundada un siglo antes por Domingo del Monte— de conjugar al unísono información sobre música, teatro, plástica y literatura con un profundo sentido de actualización.

El propio Carpentier, al referirse al estado de la plástica cubana en estos ins-

tantes, ofrece un dato que nos parece de gran importancia:

[...] cuando todos estábamos haciendo poemas simbolistas, jugando con músicas verbales, cuando la pintura, en Cuba, era cosa de retratistas mundanos y hacedores de vulgares naturalezas muertas —tres cocos, una piña, dos anones— [...] José Manuel Acosta fue el primer hombre en recibir en La Habana aquella prodigiosa revista precursora que fue *L'Sprit Nouveau* de Le Corbusier, donde aparecían reproducciones de cuadros de Picasso, Juan Gris, Léger, Braque [...]

Todo apunta a que en 1925 circulaba en aquel grupo de “La República Chiquita” una publicación diferenciada de las que traficaban usualmente, procedentes tanto de los Estados Unidos como de Europa —cercana a lo que hoy denominaríamos una revista especializada—, y que “pasaba de mano en mano” entre aquellos adelantados. *L'Sprit Nouveau*, por sus objetivos difusores, otorgaba un amplio registro a la visualidad, a la experimentación de nuevos modos y maneras de hacer; por ello no podemos desestimarla como una de las vías informativas fundamentales de Alejo Carpentier.

Asimismo, nuestro autor develó ocasionalmente otras importantes fuentes suyas de conocimiento y actualización del arte puntero en aquellos momentos: Apollinaire, Ortega y Gasset,⁸ Guillermo de Torre, Maurice Raynal:

Amigo de los cubistas desde el primer momento; [...] atento a todo lo que significara una manifestación válida del “espíritu moderno”,

Maurice Raynal nos daba, en semblanzas, artículos y ensayos, las orientaciones más precisas acerca de las corrientes del pensamiento que respondían a un nuevo enfoque de la función creadora. Leíamos sus obras, en este continente, hallando, en ellas, la respuesta a mil preguntas que nuestra juventud se formulaba, al verse en presencia de manifestaciones plásticas a menudo desconcertantes. El Picasso de Raynal, publicado hacia el año 1924, tuvo, por ello, una particular trascendencia entre nosotros.⁹

Desde la revista *Social*, fundada en 1916 por Conrado Massaguer, que en los años de referencia era ya una publicación cubana convertida en un canal eficaz de la renovación artística y portadora de la modernidad americana, Carpentier se insertaba en el vehículo apropiado para compartir con los lectores los nuevos derroteros del arte.

En conjunto, “El arte múltiple de Picasso” resulta una crónica premonitoria. Declara el autor su admiración total por un artista cuya grandeza está en imponerse “tareas” para alcanzar “su máxima medida en el Reino de este Mundo”. Ya aparece el recuento preciso de las maneras disímiles y maestras con que puebla Picasso su peculiar universo plástico. La importancia



del texto –semblanza y crónica a la vez– la complementa, en un todo orgánico, la adecuada selección de imágenes que lo acompañan (se sabe que Carpentier escogía directamente las ilustraciones de sus escritos). La potenciación plurisémica que así consigue es reveladora de una estrategia eficiente de difusión cultural. En términos visuales, posiblemente las ilustraciones de esta crónica sean las primeras del malagueño que se difundieron en La Habana.¹⁰ Junto a una foto de Picasso, realizada por Man Ray (quien puso en circulación la fotografía manipulada, y cuya obra contó con la estima de Carpentier¹¹), se encuentran una caricatura de Stravinsky¹² (como se sabe, por esas fechas el cubano fue uno de los patrocinadores de la primera audición cubana de *La consagración de la primavera* –título, además, de una de sus grandes novelas–), una pieza cubista y el dibujo de un arlequín.¹³

Dos años después (1927), la habanera *Revista de Avance*, en la cual aparece Carpentier como editor en el primer número, publicará ilustraciones de Picasso de una etapa que hoy suele denominarse “retorno al orden”,¹⁴ con lo cual la iconografía seleccionada para “El arte múltiple de Picasso” resulta, para el medio en que se difundió, de un registro innovador, al combinar una obra de franca expresión cubista (*Los músicos*¹⁵), una caricatura, el dibujo de un arlequín y la foto de Man Ray, prácticamente desconocido entonces en La Habana. Ello, además, evidenciaba los postulados del texto: el constante reciclaje de Picasso y la confluencia en él, incluso, de plurales discursos (a ve-

ces “antagónicos”, como por ejemplo, cuando en 1921 simultanea los *Tres músicos con máscaras* (cubistas) y la obra de estirpe clásica *Tres mujeres en la fuente*). Mientras la *Revista de Avance* se decide por la tendencia del “retorno al orden”, más asimilable por un público aún balbuciente respecto al arte contemporáneo, y a Picasso en particular, Carpentier intenta estremecer el ambiente cultural, y especialmente a la intelectualidad, mostrando a dicho público al Picasso más audaz.

Además de estas ilustraciones, en *Revista de Avance* aparecerán dos textos sobre Picasso que no tienen la firma de críticos cubanos: uno es de Sebastián Gach (1927) y el otro de Gabriel García Maroto (1930). Pueden haber sido escritos en La Habana (Maroto en esa fecha estaba en la capital cubana); en cualquier caso, esto prueba el clima de novedad existente, el interés en difundir, al menos entre la intelectualidad, el arte del día. La tónica era reproducir artículos de revistas extranjeras o aprovechar la estancia de algún creador actualizado para reseñar lo nuevo.

A fin de comprender la dimensión innovadora de la crítica carpenteriana y su canal, la revista *Social*, no es ocioso hacer una breve referencia al entorno artístico habanero entre 1925 y 1931, momento en el cual el panorama artístico presenta signos renovadores como consecuencia de los nuevos ideales culturales de modernidad. Los creadores tienen conciencia de que se ha gestado una revolución pictórica e intentan una consonancia con ella a través de búsquedas diversas que tienen como denominador común el antiaca-

demicismo. Tratan, pues, de subvertir el centro de convenciones desde la periferia, a pesar de contar con espacios de circulación limitados y de poseer una actividad crítico-artística asistemática y técnicamente ocasional.

Mientras Picasso pintaba en Europa y Carpentier intentaba acercarlo al entorno cubano, el muralismo mexicano palpita con fuerza en América, trasuntado de una zona de la obra picassiana pero con una resultante propia y americana. Por ello, los ecos que modelan las respuestas pictóricas modernas cubanas se encuentran en el entrecruzamiento de Gauguin, Cézanne, Van Gogh, el muralismo, el Picasso del retorno al orden y el ultraísmo español.

La noción de cubismo, con todo, no estaba aún asimilada por la práctica pictórica de la isla en los albores de los años treinta y es posible que haya sido Alejo Carpentier uno de los primeros tanto en verbalizarlo como en exponerlo visualmente. Es explicable entonces que a la generación de pintores emergentes, denominada “vanguardista” por la crítica, la caracterizara un inclusivismo modélico en el cual el cubismo no ocupará espacio hasta finales de la década del treinta y desde la poética particular de Amelia Peláez. Pero a diferencia de la pintura, el “cubismo” sí se había abierto paso a través de las ilustraciones de las revistas y, en particular, en la obra de José Manuel Acosta a partir de 1926, año en que realiza la portada del poemario *La zafra. Un poema de combate*. No obstante, el canon crítico no calibraba esta tipología —no pictórica— como “arte mayor”. Esta breve referencia a Acosta tiene a nuestro juicio

una gran importancia, pues en *La consagración de la primavera* es el José Antonio que entra a través de la memoria de Vera, quien introduce a Enrique en el mundo del arte moderno. Si como algunos especialistas leen *La consagración...*, esta no sólo es “novela de las revoluciones” sino también del proceso vanguardista cubano y universal, con mucho de franja autobiográfica —de ello estamos seguros—, el novelista vuelca hechos reales: su amistad y admiración por Acosta, sus inquietudes vanguardistas, el carácter premonitorio de sus ideas, y le rinde tributo en la primera parte de la novela, presentándolo como creador y promotor del arte moderno en Cuba. Para concluir este recorrido sobre la incorporación del cubismo, o la interpretación que de este podría hacerse en el contexto habanero, no podemos dejar de mencionar, en 1929 y en la *Revista de Avance*, la única ilustración portadora de este aliento, realizada por el pintor cubano Carlos Enríquez: *El baño de Venus*.¹⁶

Podría afirmarse que desde 1925, año de la edición de “El arte múltiple de Picasso”, este creador será una constante en los textos críticos o comentarios artísticos de Carpentier: así, Picasso se presenta como referente, como elemento comparativo o relacional, tanto con artistas plásticos como con músicos o escritores, en calidad de símbolo de lo más contemporáneo en el arte nuevo. Resulta lógico, entonces, que al partir en marzo de 1928 hacia el París de los ensueños vanguardistas que lo retendría once años, uno de sus anhelos sea conocer al ya mítico pintor:

imaginaba encontrarlo, así como a Stravinsky, en cada esquina divisada. Pero pronto aprendería que el demonio de la creación que poseía a estos artistas los aprisionaba en sus talleres. Aunque declara en 1974 que conoce a Picasso en la redacción de la revista *La Révolution surréaliste*, adonde acudía “a ratos” el español,¹⁷ en 1978, a propósito de una entrevista por la recepción del Premio Cervantes, el escritor refiere que fue realmente durante la Guerra Civil Española cuando departió sistemáticamente con él, por las noches, en el Café Flore, hervidero de españoles exiliados, residentes en París, visitantes coyunturales y de interesados en general en mantenerse al tanto de los acontecimientos: “Picasso acababa de pintar *Guernica* y todo esto lo angustiaba mucho: pero entre nosotros hablábamos sobre todo de folklore cubano y también de los grafitos que hay allá en Cuba, y que le interesaban mucho. Nunca más lo volví a ver”.¹⁸

Acaso lo más importante sea que, desde París, Alejo Carpentier asistía a un universo en el cual se entrecruzaban plurales experiencias y experimentaciones, y estaba en trato con los creadores que protagonizaban los grandes giros lingüísticos de la plástica, la música, la literatura. Resultó ser esta estancia parisina el margen temporal en que comprobó —más allá de su particular sensibilidad— que se encontraba en el eje de un proceso transformador que incidiría poderosamente en los rumbos a tomar por el pensamiento y la cultura artística; reafirmó su vocación americana y concluyó el gran período formativo como intelectual. Fiel a su propia tradición

profesional, dedicará esfuerzos para comentar en la prensa cubana sus vivencias como corresponsal de *Social* y también de la revista *Carteles*. Esta colaboración periodística se mantendrá de manera bastante regular durante estos años de vida parisina y desde ella se puede continuar la cartografía picassiana que construye el cubano, en la que irrumpen nuevos nombres, nuevos centros de atención, como el de Joan Miró, por ejemplo. Por ello, la significación de la actividad crítica de Carpentier, quien no sólo promueve sino también analiza con criterio sistémico lo que considera pertinente del arte más contemporáneo, es de inobjetable valor para el desarrollo de las ideas artísticas en Cuba.

En “Pablo el Grande” (1931),¹⁹ por ejemplo, junto al devoto seguimiento del hacer de Picasso, contribuye a la difusión de otros nombres. En dicho texto se entrelaza la mención a Julio González, escultor prácticamente desconocido entonces, con la de figuras paradigmáticas como Apollinaire y con zonas memorables de artistas que también en su época parecieron extemporáneos, como Piranesi y sus tematizaciones de las cárceles.

Esta crónica deviene en un texto significativo en el encadenamiento discursivo sobre Picasso, pues al disertar sobre la incompreensión de algunos críticos europeos acerca de las “calidades y valores” del artista, Carpentier pone en tela de juicio el concepto tradicional de lo bello y propone otra manera de acercarse a la obra de arte; de este modo, no sólo desplaza las formas de pensar el arte al uso, sino que inaugura desde

este artículo nuevas fórmulas para el entendimiento de la estética contemporánea. El escrito, ilustrado con cuatro obras del pintor, combina de manera acertada diferentes momentos del proceso creador picassiano: uno de los primeros lienzos, en el cual muestra figuras circenses, (*Mujer y niño*²⁰) correspondiente al ciclo clásico, y dos obras de estirpe cubista. Es posible que las imágenes reproducidas, si se evalúan respecto de lo que hacía Picasso en 1931, fecha del artículo, puedan parecer desfasadas, ya que “las más audaces” por ejemplo, son de 1918;²¹ pero si nos situamos en el ritmo histórico de la isla, y en particular, en el horizonte cultural de los años treinta, las obras resultan totalmente innovadoras y responden al objetivo de mostrar nuevos senderos estéticos.

El último texto monográfico encontrado en la década del treinta y publicado también en *Social* (1932), “La Exposición del año: Picasso en la Galería George Petit”,²² hace un recorrido por la obra del artista hasta la fecha. El artículo evidencia el dominio de Carpentier en el conocimiento sobre su producción y está ilustrado con el *Retrato de Madame Picasso* (que también suele ser titulado *Retrato de Olga*²³), la bailarina del ballet ruso, obra en la cual se entrelaza el “retorno al orden” con el decorativismo que ya pujaba con celeridad y que más tarde se irá definiendo como “art deco”. Junto a este cuadro, el novelista sitúa una *Naturaleza muerta*, sin fechar, pero correspondiente al período poscubista, y una escultura en hierro, sin título en el texto, que aparece en los repertorios

picassianos al uso como *Construcción* (c. 1931),²⁴ entonces propiedad del artista.

La carta fechada el 26 de enero de 1933, escrita por Carpentier a José Antonio Fernández de Castro, tiene aún un tono de mayor exaltación de la obra de Picasso. Se trata de un valioso documento para conocer la misión subversiva socialmente que le atribuye el escritor al verdadero arte revolucionario:

Si el arte no es un derivado de la acción o un camino que conduce a ella, ¡al diablo el arte! El arte sólo es respetable, y aun admirable, cuando es cimiento de escándalo y un pretexto para no someterse [...] Hay una verdadera acción secreta que prepara el terreno a lo otro, de un modo prodigioso. [...] Picasso le está encajando a los burgueses, por millones, unos cuadros sencillamente horribles, en que ya ni pintura queda [...]²⁵

II

*Por primera vez en Cuba, Picasso nos hablará en el idioma que le es propio. Es posible que no entendamos al principio. Pero, pensemos que este lenguaje ha sido entendido ya por millones de hombres sensibles, en este mundo, sin el auxilio de ningún diccionario. Porque es idioma, que se aprende, primero, con la humildad y el respeto, y que se entiende, luego, con los oídos de la sensibilidad.*²⁶

ALEJO CARPENTIER

Carpentier regresa de París a Cuba en 1939 y trae consigo una experiencia novedosa en la radiofonía, pues se había

desempeñado en esa actividad durante años. Intenta ahora reinsertarse en el ambiente cultural de la isla y para ello ensaya diferentes canales. No obstante, el ambiente de finales de la década de los treinta y principios de los cuarenta no era el mismo de 1928, conocido hasta en sus mínimos detalles. Habían sucedido múltiples acontecimientos de diferente naturaleza: unos políticos, como la caída del dictador Gerardo Machado y la frustrada Revolución de 1933, otros artísticos, como una solidez en la pintura que él había dejado en sus albores, y el empuje de una nueva generación de artistas e intelectuales que buscaban otras caras de la modernidad. También se enfrentó a una ciudad capital mucho más sintonizada con la hora mundial, que pugnaba por un cierto cosmopolitismo. Pese al prestigio de que gozaba, lo cierto es que a Alejo Carpentier no le fue expedito recolocarse de manera fluida ni en los dispositivos estatales recién creados “para hacer cultura”,²⁷ ni tampoco pudo poner en práctica, en su totalidad, su proyecto radiofónico, posiblemente porque el medio cultural aún no estaba preparado para ello. Y el encargo del Fondo de Cultura Económica de México de escribir una historia de la música en Cuba no llegaría hasta 1944.²⁸

No debe desestimarse, al enfocar este lapso en la vida de Carpentier, que, al estar ausente durante años, se hubiesen debilitado relaciones personales e institucionales, a pesar de no haber perdido el norte de Cuba en la lejanía, de su papel como promotor del arte de la isla en Francia y el resto de Europa, de su compromiso político con las luchas

por el mejoramiento humano en el país, de los incontables intercambios epistolares con los amigos de aquí y de sus visitas puntuales en algunos momentos.²⁹ Por otra parte, varios de los creadores que en los años veinte se preocupaban por los problemas artísticos, habían tenido que buscar otras opciones y, además, existían grupos o colectivos vanguardistas con diseños particulares, con los que pudo interactuar, pero de una manera modesta.

Paradójicamente, la década de los cuarenta resulta crucial en la labor profesional de Carpentier: “encuentra su estilo” con la escritura del relato “Viaje a la semilla” (1944); portador de una mirada entrenada en su experiencia surrealista (y vanguardista en general), su redescubrimiento de Latinoamérica va a desembocar en la primera formulación madura de “lo real maravilloso” (1948); publica *La música en Cuba* y hace su gran entrada en la novelística internacional con *El reino de este mundo* (1949), entre las acciones de mayor relevancia. Quiso el “azar concurrente”, como diría José Lezama Lima, que en una década capital para nuestro intelectual, este haya tenido la posibilidad de protagonizar, a inicios de la misma, la gestión de la “Exposición Picasso” en La Habana, primera muestra de obras del pintor en América Latina, de resonancia apenas entrevista hasta la fecha. Picasso ya había sido mostrado al público argentino en 1901. Cinco postales de París se exhibieron entonces en Buenos Aires, pero dentro de una exposición colectiva patrocinada por el *marchand* español don José Artal y Mayoral, conde de Artal (1862-1918).

La idea de la muestra habanera es una derivación lógica y consecuente en una praxis como la del cubano. Se debió a la confluencia de diferentes factores: la presencia en La Habana de Pierre Loeb, *marchand* del pintor mallagueño y amigo de Carpentier; la admiración de este por Picasso y la existencia de la sociedad Lyceum,³⁰ institución cubana que, desde su fundación en 1928 fue concebida –en términos exhibitivos– como un espacio para la difusión y circulación del arte moderno.

Los pormenores sobre el arribo de Pierre Loeb, forzado a emigrar con su familia, desde Francia, perseguido por ser judío, en medio del proceso bélico europeo, aparecen en el artículo carpenteriano “Picasso en La Habana” (1962): texto de inestimable valor, que nos ofreció importantes referencias y “pistas” para hilvanar un hecho tan significativo como la “Exposición Picasso”, que lamentablemente no posee fortuna crítica. El proceso de llegada a La Habana del *marchand* está lleno de peripecias: “quebrados itinerarios” de navegación que lo conducen a una escala en Jamaica:

Allí fue sometido a un largo interrogatorio, durante el cual la policía registró su habitación, dando con un pesado rollo, cuidadosamente envuelto en papeles encerados, que fue sometido al examen de las autoridades británicas, y grande fue la sorpresa de todos, al descubrir que el paquete contenía un importante conjunto de “gouaches” de Picasso, así como varios óleos recientes del maestro. ¿De dónde provenían esas

obras? ¿Tenía Pierre Loeb, siquiera, un documento probatorio de que fuesen de su propiedad?... Viendo que las obras se le iban de las manos, el “marchand” recurrió, de pronto, al más inesperado procedimiento –procedimiento que André Breton, lo reconocía Loeb, no hubiera aprobado–. Ahuecando la voz, dramatizando el gesto, llevó los dedos de su mano derecha a la bocamanga izquierda:

–Juro por mis galones de oficial que estos Picassos me pertenecen.

–¿Sus... galones de oficial?

–Sí, señor. Fui oficial de artillería en la Línea Maginot.

Los británicos se pusieron de pie, esbozando un saludo militar:

–Nos basta. Puede llevarse las pinturas.³¹

Como en tantas ocasiones, lo real vino a superar la ficción. Así, una escena tan del gusto de una novela de Carpentier, un suceso que “tanto tenía de Kipling como de Courteline”, no frustró la presencia en La Habana ni de Loeb ni de las obras que lo acompañaban.³²

Veinte años después de la “Exposición Picasso”, Carpentier narra, en el mencionado artículo, cómo conoció azarosamente las obras y cómo le surgió inmediatamente la idea de promover y organizar su exhibición en el Lyceum. Tras sostenido trabajo de convencimiento a Loeb –debatido este entre proyectos diversos para lograr asentarse en el nuevo espacio y temeroso, por las circunstancias, de la repercusión que tendría para Picasso–, comienza a

preparar la muestra. El cubano rememora las incidencias de aquella presentación pública de Picasso sin precedentes y alude a las obras: “[...] conjunto de gouaches, varios óleos y algunas tablas de la serie de Dinard”. Pero al margen de la información sobre la exposición, cualifica un tanto la cooperación de ciertos intelectuales —así, dignifica la actitud de Juan Marinello al querer colaborar con una conferencia—, y también deja entrever la existencia de actitudes distantes de otros, negados “[...] por oscuras razones, a asociarse a tan singular manifestación de arte”, ¿tal vez por el miedo que suele invadirnos para participar en empresa que no se comprende? Otro dato interesante es el referido a la reacción del público: en la distancia, Alejo Carpentier asevera que los salones estuvieron repletos de espectadores, que la acogida resultó positiva³³ a pesar de que siempre hubo críticas y zonas de la obra de Picasso, como los óleos, con mayores dificultades de recepción. Sobre este texto volveremos más adelante.

Ya por esta época Picasso era una figura conocida, presente —quizás de manera desigual— en los predios de la intelectualidad cubana, un núcleo de la cual, aunque reducido, lo validaba indiscutiblemente.³⁴ Esto se verifica en el ciclo de conferencias sobre la plástica contemporánea organizado, en 1940, en la Universidad de La Habana —y publicado en la revista de la institución académica—,³⁵ que reunió a un grupo de especialistas, críticos, profesores y artistas, quienes desde sus diferentes perspectivas abordaron temas vinculados a problemáticas primordiales del arte de vanguardia.

En el “Proemio”, Luis de Soto informa que Carpentier trataría “El asunto en la pintura”, para lo cual se centraría en la incompreensión del ambiente frente a la producción de los pintores “de ahora”. Al parecer, por razones involuntarias no pudo ofrecerla. Mas, al margen de esta nota que habla de la participación de nuestro autor, no sería ocioso calibrar los criterios que sobre Picasso emitieron algunos de los especialistas involucrados. Por ejemplo, Soto, profesor de historia del arte³⁶ en la titulación de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana, al referirse a Picasso, ofrece la siguiente valoración:

De uno de los revolucionarios va a hablarnos Jorge Mañach, quien situará en el movido ambiente del arte contemporáneo, la figura extraordinaria del malagueño Pablo Ruiz Picasso, cuyo nombre, desde los ya remotos días del cubismo como clarinada estridente y manifestación extrema de vanguardia militante hasta el momento actual, en que una reciente exposición de sus obras movió la opinión y conmovió las esferas artísticas de Norte América, ha sido y es sinónimo de profunda inquietud espiritual, e inquietud quiere decir vitalidad, anhelo incontrolable de superación, no de un iconoclasta vandálico sino de un renovador consciente que labora sin tregua por el mejoramiento del arte.³⁷

El crítico Guy Pérez Cisneros advierte, por su parte, sobre las tangencialidades entre el cubano Mariano Rodríguez y Picasso, y afirma: “Mariano acaba por abandonar el rudo granito picassiano de

pleno relieve para dejar que sus telas, verdaderas velas del trópico, se hinchen y se depriman...”.³⁸ Mientras que el pintor Domingo Ravenet, desde la mirada del artista, elabora la siguiente reflexión: “Sin embargo un Greco, un Goya, un Brueghel, un Mantegna, son maravillosos por las mismas razones que un Renoir, un Cézanne o un Picasso, porque ellos realizan una combinación inesperada de esencias eternas al interpretar la realidad...”.³⁹

Jorge Mañach, como anunció Soto, disertó sobre Picasso tomando como referente la muestra realizada en Nueva York en 1939⁴⁰ y confirmó la difusión del español, así como su presencia en los más prestigiosos museos de los Estados Unidos. Pero lo más significativo es la agudeza con la que Mañach sintetiza el arte picassiano:

[...] todo el arte moderno sale de Picasso: y aún cabría añadir que todo él vuelve a Picasso. No sólo es un iniciador, sino también un resumen, un epítome. Cuando parece que ya este “viejo” maestro de lo Moderno está empezando a “datur” como dicen los franceses; cuando se piensa que empieza a entrar en la categoría de lo usual y de lo arqueológico y que algunos de sus descendientes –por ejemplo, los “surrealistas”– lo han dejado muy atrás, Picasso da uno de sus brincoes espectaculares y se sitúa de nuevo a la vanguardia: crea lo último lo novísimo, con una fuerza tal de convicción, con un lujo tal de vitalidad, que deja siempre la sensación de ser el último que ha llegado.⁴¹

Si bien los juicios diferenciados de estos autores ponen de manifiesto buen conocimiento del autor del *Guernica* y demuestran actualización, no es menos cierto que estamos ante una franja de la intelectualidad que interactúa con el espacio académico, y cuyas ideas están circulando a través de una revista especializada. No obstante, ello también habla de un esfuerzo, en este caso universitario, por la difusión del arte contemporáneo, tanto nacional como internacional,⁴² que se convertiría, de paso, en un contribuyente indirecto al proyecto “Exposición Picasso” que tendría lugar tiempo después.

Es curioso apreciar cómo, desde nuestro actual horizonte de expectativas, un plan como el concebido por Carpentier alcanza dimensiones extraordinarias y, sin embargo, tuvo una muy débil recepción tanto en la prensa como en las publicaciones culturales. A la incompreensión de entonces debemos añadir que la Segunda Guerra Mundial acapara la atención del lector con una fuerte cobertura informativa y gráfica (a consecuencia de ella –por la carestía del papel– deja, incluso, de publicarse la revista del Lyceum⁴³). Lo cierto es que la recepción encontrada sobre la exposición se mueve en puntuales notas informativas. Únicamente la revista *Carteles* y *El Diario de la Marina* reproducen algunas obras en sendas reseñas, pero con total lasitud en los comentarios valorativos.

Todo parece indicar que en medio de una situación tan hostil, Alejo Carpentier halló desde los instantes preludiadores, a alguien con oído receptor y, al menos, dispuesto a tomar partido y a enrolarse en la difusión de una empresa de

tamaño naturaleza. Así, aparecerá en *El Mundo* del 29 de mayo de 1942, previa a la exposición, una entrevista a Carpentier, realizada por el entonces joven crítico de arte José Gómez Sicre (1916-1991),⁴⁴ quien informa que se exhibirán dieciséis gouaches y dos óleos de Picasso en el Lyceum desde el 18 de junio hasta el 4 de julio.

De la entrevista, hay aspectos que consideramos pertinente destacar. La muestra que vería el público cubano era la primera del artista en Latinoamérica. Las obras no habían sido expuestas anteriormente ni siquiera en Europa, pues se trataba de ejemplares de la última prole picassiana. Se anuncia la realización *in situ* de varias disertaciones sobre el pintor y la posibilidad de una segunda exposición “de dibujos del propio Picasso”. Aunque explicita la importancia del acontecimiento, Gómez Sicre expresa su preocupación por la incompreensión con que pueda recibirse. Por esto último, una lectura integral y atenta del texto deja ver la excelente construcción de una estrategia favorecedora del acercamiento adecuado al público. A manera de lo que en jerga periodística se denominaría “gancho publicitario”, se parte de apuntar la ganancia que representa para los plásticos cubanos el toparse con la producción inmediata de quien disfruta de “prolongados años de renombre universal”. Por lo tanto, el valor de la exposición no estaba dado sólo por la novedad sino también por la puesta al día. Termina la entrevista con una remisión al sentido emblemático adquirido por el *Guernica* y a la gran retrospectiva de la obra de Picasso efectuada en el Museum of Modern

Art (MoMA) de Nueva York en 1939. Visualmente, se ilustra en la parte superior con *Guernica* –imagen conocida y prestigiada al extremo– para descender hacia una foto de Picasso y culminar con una instantánea del conjunto de piezas a exhibir, ya enmarcadas pero apiladas en el suelo, mientras Carpentier se las enseña al entrevistador.⁴⁵

Cualquier diseño efectivo de promoción era conveniente, y eso lo sabían Alejo Carpentier y Gómez Sicre. Si bien Picasso había sido difundido en la isla, particularmente por el autor de *¡Écue-Yamba-Ó!* en la prensa cubana, no sólo desde la crítica sino también desde la visualidad, todo se reducía a chispazos en el conjunto de lo que se publicaba entonces sobre el malagueño. Ahora el público y los artistas cubanos se enfrentarían al autor del *Guernica*, pero no a los arlequines, las figuras del circo o las majestuosas mujeres “clásicas”, sino a una producción madura, decantada y, sobre todo, muy contemporánea (1938-1941), casi de seguro ignorada para los mismos creadores, críticos y especialistas. La exposición revelaría una etapa significativa del español en constante renovación, desconocida en América Latina y, posiblemente en los Estados Unidos. Las obras mostradas en el Lyceum marcan un cambio notable en la producción picassiana, al ser continuadoras de las trágicas telas de la guerra de España y a la vez trabajadas en un plano más intimista y personal, que recoge la crisis existencial de un pintor encerrado en su casa y sensible al suceder mundial. Se corresponden con una etapa nominada de muy diversas maneras por la crítica internacional

pero que entre los estudiosos cubanos, y como consecuencia de nuestra propia cultura, suele denominársele sincrética,⁴⁶ en la medida en que aúna, recicla y recompone su propio discurso. A partir de aquí se puede hablar de un lenguaje Picasso,⁴⁷ en sintonía con lo que otros denominan el “Estilo Picasso”,⁴⁸ que será, ni más ni menos, el difundido con celeridad después de la Segunda Guerra Mundial.

La conferencia leída por Alejo Carpentier en la inauguración de la muestra, más allá del estilo particular del escritor —que en estas ocasiones suele comenzar por sensibilizar al público y “atraparlo” a través de alguna anécdota o narración corta de aparente disparidad temática—, no está pensada para especialistas. Suponemos que Carpentier sabía que en su charla se enfrentaría a un público que, como tendencia, carecía de entrenamiento en las poéticas del artista y de una secuencia orgánica del devenir de la producción vanguardista o más contemporánea. Por ello, puede suscitar extrañeza en el lector de hoy el hecho de que Alejo comience a hablar de Picasso prácticamente hacia el final de la presentación.

Con agudeza en el enfoque, pasión y elegancia, Carpentier dedica una buena parte de su intervención a discernir entre la crítica desde el gusto y la crítica desde el conocimiento. Es ese el corazón del primer segmento del texto: se persigue el esclarecimiento y la reflexión sobre el arte desde la recepción, y, a la vez, se deja sentado el valor artístico, más allá de los sistemas de gustos y preferencias, incluido el del propio disertante:

“Brahms seguirá siendo Brahms, a pesar de nosotros” —decía Debussy; como Wagner, a pesar de las rechiflas que lo acogieron en París. Como Stravinsky, a pesar del estruendoso fracaso inicial de *La consagración de la primavera*; como Picasso, que desde hace 30 años, sin buscar en ello una finalidad, ni un motivo de orgullo, está produciendo el asombro del mundo... Pero Picasso, como el Bosco, como El Greco, como Matías Granewald, como Chardin, como Cézanne, pertenece a la gran raza de hombres que crecieron en su tiempo, como un árbol, porque razones profundas de tierra, de légamo, de herencia, de presente y de futuro, lo exigían.⁴⁹

Un segundo núcleo de la presentación carpenteriana lo constituye la manera en que trata de desentrañarle al público lo que va a ver: cubismo, simultaneidad, mirada plástica polifocal..., para así poder encaminar sus reflexiones hacia la problemática de la representación y enfatizar el *constructo* del arte, su autonomía y la relación entre lo que aparentemente se representa y cómo se representa.

Inédita hasta el momento, esta conferencia, situados en el escenario histórico cultural inherente a ella, podría calificarse de “clase magistral”, pues Carpentier activa todos los resortes de lo que hoy se denomina “maestría pedagógica”, que no es más que el conocimiento esencial del auditorio y el encuentro de estrategias eficaces para lograr que este sintonice y se sensibilice con el fenómeno que se le muestra, manteniendo, a la par, el rigor explicativo.

Al discurso inaugural de Carpentier seguirían conferencias de José Gómez Sicre (23 de junio), Juan Marinello (29 de junio) y Jorge Mañach (1 de julio). Marinello fue el único, hasta donde conocemos, que publicó después su intervención.⁵⁰ En el caso de Mañach, no consta en la prensa consultada la definitiva realización de la conferencia, ni aparece recogida en la bibliografía del autor.⁵¹ De la disertación de Gómez Sicre, hemos tenido noticia gracias a la generosidad de uno de los especialistas en el crítico, el profesor Alejandro Anreus, que nos hizo llegar copia del texto inédito, mecanuscrito, conservado dentro de los archivos y papeles propios. Con su intervención, Gómez Sicre participa en la tarea de acercar al público cubano la obra expuesta de Picasso, a través de un recorrido histórico por las etapas del artista. Por su carácter de inédito, reproducimos *in extenso* algunos fragmentos iniciales de su conferencia:

Esta lectura que nos proponemos esta noche, más que nada se hace con objeto de intentar un aporte de claridad a la exposición Picasso que estamos presenciando y que, si ha de tener algún defecto, este ha de ser el haber carecido de una anterior que sujetara los conceptos plásticos que Picasso presenta en esta última fase de su obra que, para nosotros, público desprovisto de contactos con los últimos movimientos artísticos que ocurren en la humanidad, tiene que resultarnos algo insólito y desconcertante cuando, en realidad, esta modalidad picassiana tiene un claro origen definido a través de su historial plástico.

Sensación semejante de desconcierto produjeron a los públicos europeos de mediados del siglo pasado, acostumbrados a un realismo académico de origen davideano, aquellas manchas inconexas, vibrantes, con que los impresionistas se empeñaban en aprisionar la descomposición de la luz. Hoy, sin embargo, nos resulta fácil, comprensivo, emocionante, cualquier cuadro de Renoir, Manet, y Degas, porque, aunque nos duela decirlo, también el hombre necesita acostumbrar su sensibilidad, acondicionarla a una nueva visión de las cosas. Hoy, tenemos que enfrentarnos con este período picassiano que resume una serie de experiencias y hallazgos que parten desde el cubismo. Por eso, aquí venimos a tratar de familiarizarnos con los hermanos precedentes de esos seres descompuestos e insólitos que tenemos en exhibición en el Lyceum. [...]

Este esfuerzo del Lyceum no debe ignorarse. Esta exposición primera de Picasso ha de ser continuada con otras del mismo artista, obras de Raoul Dufy, de Daumier, de Miró. Por primera vez vamos a ponernos un tanto al día de lo que ha estado sucediendo por Europa en estos últimos años que ayudará a avivar y acrecer la estimación que por nuestros verdaderos artistas de hoy —y a estos los hemos deslindado repetidas veces públicamente— debemos tener por su sincera y honesta labor de limpieza y serena lucha contra la ignorancia y el empecinamiento de unos cuantos que medran en antecámaras oficiales en busca de pingües

ganancias para sus obras de espúrea procedencia artística. A aquellos valientes artistas nuestros por lo que han venido realizando hasta ahora, y a este también heroico Lyceum debemos ya asentar una gratitud perdurable por todo lo que significan estas cosas en nuestro futuro a despecho de esa cultura de nómina oficial de lupa, legajos y gabinete que desoye y desatiende los reclamos urgentes, insoslayables de la cultura orgánica, viviente, que es necesario cuidar y poner en marcha para no vivir con un enorme caudal de años de retraso en asuntos del espíritu.

En otro orden, en la remembranza carpenteriana de 1962, comentada antes (“Picasso en La Habana”), el creador de *El siglo de las luces* da noticia de la impresión por aquel entonces de “[...] unos lindos carteles, en caracteres rojos y negros sobre fondo crema en casa de Úcar García y Cía.”, que no fueron hallados en nuestras búsquedas documentales.⁵² En cuanto al paradero de las obras, concluye:

Cabría preguntarse, ahora, cuál fue el paradero de los cuadros... Algunos regresaron a Francia, con Pierre Loeb. Otros fueron adquiridos por coleccionistas —eran muy escasos en La Habana, entonces— cuyos nombres no recuerdo. Varias piezas —entre ellas, una adorable *table* de Dinard— pasó a manos de Max Jiménez, muerto en Argentina algunos años después. Nunca he visto reproducidas, en ninguna monografía artística consagrada a la obra de Picasso, las obras maestras que se

expusieron en nuestra ciudad... Por lo mismo, las fotografías de José Manuel Acosta que de esas obras se conservan, constituyen una documentación única, cuya reproducción se hace urgente, ya que los negativos que están en nuestro poder comienzan a verse deteriorados por la acción del tiempo y del clima.⁵³

Todo indica que Carpentier no carecía totalmente de razón, pero no se efectuó —que conozcamos— la reproducción de negativos reclamada. Por otro lado, al no existir relación alguna de las obras expuestas, más allá de lo referido antes, la reconstrucción de la exposición a que estábamos obligados se obstaculizaba en extremo. Como ya se puntualizó, eran dieciocho piezas en total. Finalmente, tras una acuciosa búsqueda en varios fondos documentales y múltiples consultas, sólo hemos encontrado doce. Las fuentes efectivas han sido tres: nueve copias de época de los negativos originales⁵⁴ de José Manuel Acosta, conservadas dentro del patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana; siete impresiones —igualmente de las fotos de Acosta y de los años cuarenta—, atesoradas en la Colección Carpentier de la Biblioteca Nacional José Martí (Impresos Carpentier, n° 12), que otrora fueron entregadas por el propio escritor a su bibliógrafa, Araceli García Carranza, y una reproducción en la reseña “La Exposición Picasso” de la revista *Carteles* (La Habana, año 23, n° 25, junio 21, 1942, p. 29). Algunas obras resultaron coincidentes al hacer el cotejo entre los negativos y las fotos, razón por la cual hemos obtenido el reconocimiento sólo de doce.⁵⁵

El conjunto picassiano debió ser a colores, o al menos la mayoría de las piezas, pero la tecnología de entonces, obviamente, nos las ha entregado en blanco y negro en su totalidad. No obstante, las obras se pueden situar perfectamente en el ciclo correspondiente a las mujeres bifrontes, etapa que algunos especialistas denominan “el estilo Picasso”, en el cual el discurso pictórico suele bascular entre la composición figurativa y la descomposición de la figuración. A pesar del predominio de las figuras femeninas en el período, en la colección identificada se encuentran tres masculinas y una composición con cabeza de animal. La técnica dominante es el gouache, que curiosamente aparece en *Carteles* como si fuera título de obras. De varias de las piezas exhibidas tenemos el nombre y algunos datos más, de otras no, por lo que en tales casos hemos adoptado una convención a partir de la imagen, para nominarlas. Entre las búsquedas efectuadas, encontramos en el libro publicado en 1946 por Alfred Barr *Picasso. Fifty Years of his Art*,⁵⁶ la obra *Mujer con gallo* (óleo sobre lienzo de 1938), que suele aparecer en la bibliografía más contemporánea sobre Picasso como propiedad del Baltimore Museum de los Estados Unidos de América (en el libro de Barr, publicado sólo cuatro años después de la exposición de La Habana, se dice que esta pieza pertenece a un coleccionista privado⁵⁷). En dicho repertorio también se reproducen dos obras expuestas en la muestra habanera que aún eran propiedad de Pierre Loeb.⁵⁸

Del conjunto de cuadros localizados, dos se distancian de la invariante iconográfica de figuras femeninas y masculinas:

1) [“Composición”], obra sin título, con firma; se encuentra en los negativos y fue reproducida en el *Diario de la Marina*. Ofrece un tono diferenciador no sólo por la temática sino también por la estructuración compositiva. Sintoniiza con la conocida *Mujer en sillón rojo* (1931) en la medida en que coinciden en el predominio de un *constructo* a la manera de ensamblajes (descomposición y recomposición de cubos, esferas, discos y otras formas geométricas); o sea: en una organización en la que se advierte el “acople” de las partes. Su lenguaje igualmente puede remitir al serial de figuras contenidas en los *Cuadernos de bocetos N° 95* (Cannes, septiembre de 1927), así como a dos óleos de 1928, realizados en Dinard: *Bañista* (6 de agosto) y *Bañista en la playa* (12 de agosto).⁵⁹

2) En cuanto a [“Composición con cabeza de animal”], presenta tangencialidades temáticas con la obra reproducida en el ya mencionado libro de Barr (1946): un óleo titulado *Still Life with Sheep's Skull* (6 de octubre de 1939), entonces en la Louise Léiris Gallery.⁶⁰

Es posible, tal como afirma el propio Carpentier en su artículo de 1962, que no sea fácil dilucidar la situación actual de muchas piezas: pudieron haber sido vendidas luego a coleccionistas diversos, ya que por la potente emigración europea y por las fluidas relaciones de entonces entre Cuba y los Estados Unidos, así como por el caos de un mundo en guerra, este acontecimiento expositivo quizás haya interesado a distintos coleccionistas particulares o institucionales.

Dos años más tarde (1944), la revista habanera *Gaceta del Caribe* publica una nota a propósito de la exposición mexicana de obras de Picasso, en la cual se señala:

La sociedad de Arte Moderno —nóvel institución fundada en México con el fin de contribuir al desarrollo de la cultura artística— ha expuesto en esta ciudad una hermosa colección original de las obras de Pablo Picasso. *Por primera vez, la obra de este artista ha sido exhibida en nuestros países*, y ello ha sido posible gracias a la valiosa cooperación del Museum of Modern Art, de Nueva York [...] ⁶¹

¿Y la muestra de Picasso en La Habana realizada en el Lyceum en 1942?, ¿no se recordaba? Es cierto que la mencionada publicación sólo circuló en 1944 y posiblemente sus editores en 1942 estuvieran involucrados en determinados acontecimientos políticos. Pero es que una figura vinculada a la órbita de dicha revista, como Juan Marinello, fue invitada por Alejo Carpentier, como ya vimos, a ofrecer una conferencia en el ciclo organizado al respecto durante la “Exposición Picasso”... Es un hecho que las circunstancias epocales de la muestra mexicana fueron, favorablemente, muy diferentes a las nuestras. En México la exposición coincide con un contexto más sosegado, no ha finalizado la contienda mundial pero las acciones de los aliados van anunciando la victoria, y ello redundaba en beneficio de la promoción de la acción plástica. Como testimonio de aquel suceso pictórico quedaría un excelente catálogo ⁶²

en el cual no aparece ninguna de las obras expuestas en La Habana.

Otro dato significativo, al menos para nosotros, es que el crítico cubano de arte más reputado de entonces, Guy Pérez Cisneros, quien tiene en su haber un sinnúmero de muestras realizadas en el Lyceum, no se haya pronunciado sobre la “Exposición Picasso” de La Habana. Es posible que la fugacidad de la exhibición (sólo quince días), el momento bélico que se vivía, la dinámica artística un poco permeada por grupos de comunicación desigual..., hayan incidido en la débil recepción, incluso por parte de reconocidos especialistas.

Desde la mirada internacional, la muestra de Picasso en La Habana apenas se ha encontrado en los repertorios consultados. Aparece su mención en el ya citado libro de Alfred Barr, *Picasso. Fifty Years of his Art* ⁶³ (1946), donde se consigna en la bibliografía lo publicado en La Habana sobre Picasso ⁶⁴ y curiosamente no aparece la conferencia de Carpentier, lo que confirma nuestras sospechas de que el texto no se editó al menos por esos años. Barr no sólo era el director del MoMA, sino que en 1939 ya había escrito sobre la exhibición de Picasso en este museo. Además, y como dato relevante para nosotros, Barr visitó La Habana en el verano de 1942 ⁶⁵ y organizó una exposición de pintura moderna cubana en 1944 en la importante institución estadounidense del arte, que fue acompañada por el libro *Pintura cubana de hoy*, de José Gómez Sicre, a quien lo unió una gran amistad.

Más allá de esta exploración, es inquietante que un suceso como el que nos ocupa, de cariz inaugural y sobre una figura ya entonces mundialmente famosa, no tenga valoraciones vinculadas directamente al hecho artístico en los soportes editoriales. A pesar de que la documentación resulta débil, creemos que uno de los aportes decisivos de esta “Exposición Picasso” estuvo en el legado futuro para el público y la crítica, y particularmente lo que potenció en los pintores cubanos y en los estudiantes de artes plásticas. Coincidencia o influencia estética, lo cierto es que cuando se revisa la producción cubana posterior a 1942 se advierte la impronta picassiana en casi todos los artistas. El propio Carpentier registra en el ya citado texto de 1962: “[...] varios pintores –René Portocarrero, entre ellos– pudieron contemplar los famosos Picassos, rescatados por los galones del oficial de artillería Pierre Loeb”.

El cauce informativo-visual que entonces alcanzaban los creadores, como tendencia, era el reprográfico, mediante el cual respondían y complementaban inquietudes. Obviamente, esto implicaba una limitación que irá conformando un paisaje plástico segmentado, pues de esta manera se accedía sólo a claves, o a aspectos heterogéneos, que estaban sujetos a las posibilidades contextuales o a la densidad del flujo informativo.

Es un lugar común relacionar a Picasso con Wifredo Lam; el propio Carpentier, se vio tentado a hacerlo en varias ocasiones. Anotaremos que en 1942 y a propósito de una muestra individual del cubano en la Galería “Pierre Matisse” de Nueva York, un crítico del *New York*

Times reseñó esta primera exhibición bajo el título “A Cuban Picasso”.⁶⁶ Es indiscutible que Lam poseía un conocimiento de la obra y la persona de Picasso cuando arriba a La Habana en 1941 y que en su pensamiento creador bullían las lecciones no sólo del malagueño sino también de lo asimilado en el ambiente intelectual, pictórico y literario, a partir del cual fue estructurando una determinada poética. Esto explicita que Lam detentaba una formación que difería del resto de los creadores cubanos de entonces.

Si bien la “Exposición Picasso” constituye para nuestro estudio su núcleo central, es indispensable una referencia al ámbito con el cual se enlaza, pues en arco temporal tan breve como el que se extiende entre el 4 de julio, último día de la muestra Picasso, y el 9 de agosto, se despliegan en el Lyceum cuatro exposiciones más. Esto respondía, a nuestro juicio, al interés de sus organizadores (Alejo Carpentier y José Gómez Sicre) de “aprovechar una oportunidad”, tal vez única, de poder exponer obras de figuras capitales en el devenir artístico que sentaron pautas u ofrecieron innovaciones en sus respectivos contextos culturales. Es posible que los materiales para estos núcleos expositivos hayan sido facilitados por el propio Loeb; lo cierto es que el público cubano pudo degustar acuarelas de Raoul Dufy (6-12 de julio), litografías de Honoré Daumier (13-19 de julio), aguafuertes de Pablo Picasso (20-26 de julio), acuarelas y grabados de Joan Miró (17 de julio al 2 de agosto) y litografías de Henri Toulouse Lautrec (3-9 de agosto). A esto se le

III

denominó "Ciclo de exposiciones de pintores europeos". Como podrá comprobar el lector, el tiempo de las muestras es mínimo, a veces poco menos de una semana, posiblemente por los compromisos ya contraídos por la institución sede, o tal vez por otras causas que no hemos podido dilucidar.

Por tanto, pocas semanas después de la "Exposición Picasso" se exhiben aguafuertes del artista (*Sueño y mentira de Franco* y las ilustraciones para *Las metamorfosis*, de Ovidio), muestra sobre la que sólo emite notas informativas el *Diario de la Marina* en los rotativos de la época y no aparece documentada en la bibliografía especializada sobre Carpentier y Picasso. Es cierto que entonces el público y la propia intelectualidad conferían mayor importancia a lo que pudiéramos denominar la pintura propiamente y no a otras tipologías como el grabado o el dibujo. Aun así, es de extrañar que la serie de aguafuertes sobre Franco no se comentara en un país que tuvo una postura, desde la intelectualidad, desde la prensa y desde la acción, de irrenunciable apoyo a las fuerzas republicanas en la Guerra Civil Española y que, aunque fuera de oídas, sabía del sentido político del *Guernica* de Picasso.⁶⁷

Nuevas acciones reclamarán los esfuerzos de Carpentier en el terreno de su labor como promotor del arte, como crítico y como hombre de la cultura en general. No obstante, Picasso continuará siendo el pintor al que regresará una y otra vez desde diferentes ángulos y miradas, siempre con la constante de su atención al aporte innovador del creador.

*No sé cuántos dibujantes y pintores se han aplicado, desde hace más de diez años, a calcar el grafismo —al parecer elemental— de Miró. ¡Tarea estéril! Hay "Picassitos", que se defienden bastante bien, compensando con astucia lo que les falta en cuanto a poder creador. Pero el "Mirocito" no ha surgido aún. Y es que la pintura de Miró parece fácil.*⁶⁸

ALEJO CARPENTIER

Otro artista significativo en el programa de exposiciones del verano de 1942 en el Lyceum será Joan Miró. A diferencia de Picasso, Carpentier lo irá descubriendo en un proceso de aproximación paulatino. Al principio era sólo un nombre desgranado junto a otros en sus comentarios sobre pintura contemporánea; con el tiempo, profundizó en el universo de este creador, tal y como se puede comprobar a través de un seguimiento a sus observaciones críticas hasta culminar en el texto "Motivos del gran misterio (Reflexiones en torno a Joan Miró)", de la década del setenta.⁶⁹

Es sintomático que esta acción carpenteriana no forme parte, hasta donde conocemos, del manejo informativo de los especialistas en el novelista cubano. La identificación que alcanza Carpentier con la poética mirociana es de tal naturaleza que, sin duda, será el catalán una de sus asimilaciones más constantes y proteicas.

Mientras que de la "Exposición Picasso" logramos encontrar el discurso inaugural de Carpentier, no corrimos la misma suerte con la "Exposición Miró", presentada por él mismo un mes después de la del malagueño. Las rutas de acceso

a esta exposición nos han sido más complejas y oblicuas, pues si bien se han podido documentar las diez obras encontradas, no existe fortuna crítica sobre ella. La referencia más directa se halla en la prensa, cuando el cubano, a su arribo a Venezuela en 1945, escribe en el diario capitalino *El Universal* un artículo sobre el pintor, ilustrado con algunas piezas en franco correlato con el título: “En Caracas hay una Colección de Joan Miró”. Las imágenes contenidas eran indicativas de que se trataba de su propia colección (aguafuertes y punta seca) y la viuda del escritor nos confirma ahora que fueron llevadas a La Habana por Loeb y exhibidas en el Lyceum.⁷⁰ Hoy estas piezas permanecen dentro del patrimonio artístico de Lilia Carpentier, quien generosamente las puso a nuestra disposición.

Efectivamente, Pierre Loeb también estaba vinculado a la obra de Miró: había sido su *marchand* en Francia y había organizado muestras de su obra, como la de 1933 en París. Todo indica que ambos tenían una fluida amistad, amén de los negocios comunes. Lo significativo es que la obra que Loeb trae a La Habana no es pintura, sino grabado, ejercicio que Miró había comenzado a realizar alrededor de 1932, cuando conoce a Louis Marcoussis,⁷¹ quien le enseña las técnicas de esta modalidad artística. Justamente en el estudio parisino de este, Miró empieza a trabajar grabados al aguafuerte y a la punta seca.⁷²

En carta a Pierre Matisse (1938) Miró le comenta:

Al mismo tiempo, aprendo a grabar sobre cobre y creo que una vez que

conozca suficientemente el oficio, podré hacer bellos grabados. Este método de trabajo, alternando un trabajo muy tenso con cosas hechas rápidamente y con un trabajo manual, me permite estar en forma y al mismo tiempo me abre nuevas vías y me enriquece con nuevas posibilidades y recursos de expresión.⁷³

De manera que lo exhibido en la capital cubana era una muestra de una creación en la que se había iniciado diez años atrás y debió haber resultado realmente sorprendente para todos, incluidos los artistas. En primer término porque Miró era una figura posiblemente mucho menos conocida que Picasso en el panorama artístico cubano; en segundo lugar, porque la obra presentada mostraba elementos de ingenuidad y fantasía típicos de su obra pictórica, con trazos de automatismo, de azar en las composiciones, de aleatoriedad y de aparente accidente.

La mayoría de los grabados, con sus diferentes técnicas, fueron editados por Pierre Loeb en París y Pierre Matisse en Nueva York, los dos *marchands* entonces, de Miró, e impresos por Roger Lacouriere.⁷⁴ Todas las piezas son de 1938, con una tirada de treinta ejemplares cada una, de las que la familia Carpentier posee los primeros números: entre el uno y el cinco.

Un dato que no debe perderse de vista dentro de la estrechez informativa de esta “Exposición Miró” es que se anunció como una exhibición de “acuarelas y aguafuertes” del artista. Es probable que, al no contar con catálogo ni relación alguna de las obras expuestas, la muestra haya resultado más amplia en número y técnicas. En cualquier caso,

nuestra pesquisa ha dado como resultado el conocimiento de los diez grabados —a partir de entonces, propiedad de los Carpentier—. No obstante, permanece la interrogante... ¿y las acuarelas?

En la cronología del artista incluida en el volumen citado de Miró, *Escritos y conversaciones*,⁷⁵ aparece consignada la realización de la exposición habanera de 1942 como una exhibición de “acuarelas y estampas”. La coincidencia en el primer término refuerza el carácter verídico de la información tomada de los materiales cubanos de época, pero no se hace referencia a la fuente del dato. En cuanto a la segunda designación (“estampas”), esta es lo demasiado generalizadora para derivar precisiones, al margen de constituir un vocablo fuera de circulación en La Habana que nos ocupa. Por otro lado, ni siquiera corrimos suerte parecida a nuestras indagaciones sobre la “Exposición Picasso”, en tanto que las personas interrogadas por nosotros no recordaban la muestra Miró.

No sabemos cómo fue recepcionada, pero estamos seguros de que este despliegue mirociano en La Habana, visto en perspectiva, fue un suceso de gran relieve que, sin embargo, pudo pasar inadvertido tal vez por el corto tiempo de exhibición (sólo quince días), y, muy posiblemente, por la ininteligibilidad de la muestra. Aun cuando por esa fecha Miró ya había realizado exposiciones en los Estados Unidos y era una figura que adquiriría nombre y fama crecientes al lado de otros consagrados, el conocimiento sobre su producción todavía era débil entre los cubanos y estos todavía no llegaban a comprender sus propuestas.⁷⁶

El dramaturgo cubano Virgilio Piñera, al referirse al mundo plástico de los años cuarenta afirmaba: “[...] los pintores cubanos privados de la contemplación de las obras de la pintura universal y sin un medio plástico real [...] veíanse constreñidos a preguntarse y responderse por sí mismos [...] ya que la maltratada economía del artista cubano impide rigurosamente todo desplazamiento”.⁷⁷ Así veía Piñera, dos años después del “Ciclo de exposiciones de pintores europeos”, el panorama artístico cubano, situado en un contexto que no ofrecía las posibilidades institucionales requeridas por los artistas y que carecía de un clima cultural propicio al enriquecimiento con nuevas y plurales miradas. Por ello, las muestras internacionales promovidas por Alejo Carpentier y José Gómez Sicre en el Lyceum, si bien están vinculadas a la emigración del *marchand* a la latitud americana, son también la consecuencia de ingentes esfuerzos por ventilar el ambiente plástico y filtrar en él opciones novedosas de hacer. El conjunto exhibitivo compactado en el verano de 1942 en La Habana constituye la excepción y no la norma.

IV

*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.*⁷⁸

ALEJO CARPENTIER

En 1945, Carpentier marcha a Caracas (Venezuela) y allí desarrollará un intenso trabajo periodístico, ahora

para el lector venezolano, pero sus ideas en torno al arte contemporáneo, su constante actualización y sentido de una promoción de la plástica “sin concesiones al receptor potencial”, lo acompañarán durante toda esta nueva etapa fundamentalmente a través de las páginas de su sección “Letra y Solfa” en el periódico *El Nacional*.⁷⁹ Si bien comenzará a trabajar para otro receptor,⁴ aunque insertado en el mismo universo americano, al responder a su ritmo histórico-cultural, no hará más que ensanchar el alcance de su cometido intelectual bajo idénticas premisas profesionales a las desempeñadas en relación con Cuba.

Como también se sabe, la mencionada sección resulta un *corpus* significativo —con plurales tematizaciones— de la producción periodística de Alejo Carpentier, que cubre el arco temporal de 1951 a 1959. Constituye un conjunto de inestimable valor y, a los efectos de nuestro estudio, es una cartografía en la cual el arte plástico español, y Picasso de manera especial, continuará ostentado un lugar privilegiado, tanto como referente, como desde una perspectiva más monográfica. De alguna manera, “Letra y Solfa”, como serie particularizada, se encabalga sobre la experiencia acumulada por el Carpentier periodista y crítico de la prensa habanera de las décadas anteriores a los años cincuenta.

Desde el nuevo ambiente cultural en el que se encuentra, el intelectual cubano dará continuidad a una sistemática difusión de la actualidad artística noticiosa. A partir de textos aparecidos en revistas de arte o en periódicos europeos

y norteamericanos, recicla la información en aras de un público lector heterogéneo, como suele ser el de la prensa, con el objetivo de ir filtrando la novedad. Ofrece, así, aristas diferenciadas de Picasso (“Génesis de un cuadro”, 6 de mayo de 1956), al explorar y acercar a esta otra orilla el método pictórico del artista; y en “Los Pintores de la ESPASA” (23 de mayo), al igual que en “Los diccionarios y el arte” (17 de octubre de 1957), tal vez sin proponérselo se aproxima a la problemática de la recepción artística con una perspectiva que hoy nos resulta muy actual. Carpentier, con su sólida visión de la modernidad, arremete contra lo institucionalizado, caracterizado en los mencionados repertorios por un gusto estético conservador y tradicional, que suele considerarse como información erudita a partir de soportes enciclopédicos renombrados. Así, establece una sutil comparación entre la serie de artistas españoles referenciados, reconocidos en su tiempo desde la opinión, el gusto y el conocimiento de textos “legitimadores”, pero que el horizonte de expectativas en que se sitúa Carpentier considera caducos. Con este mismo rasero se detiene en las definiciones que los repertorios canónicos ofrecen sobre clasificadores como el cubismo y el tratamiento peyorativo que le conceden, y lamenta la ausencia de los consagrados modernos (Picasso, *et. al.*) en tan distinguidos textos.

Como se aprecia, su concepción sistémica de la cultura hace de Carpentier un indagador y propagador de reflexiones en terrenos que, para decirlo con términos contemporáneos —a la

manera de las teorizaciones en boga hoy de los campos culturales de Pierre Bourdieu y del polisistema de Itamar Even-Zohar—, abarcan las tensiones entre la canonicidad estática (artistas y obras santificados por la tradición) y dinámica (creadores modélicos coyunturalmente), y las relaciones entre productor, consumidor, producto, mercado, institución y repertorio.

En otros textos venezolanos el escritor utiliza la anécdota para reconvertirla en sus crónicas en un canal que le permite entretener lo simplemente cotidiano con el descubrimiento de una colección de Picasso perteneciente a su primera etapa o para enfatizar la hispanidad del artista (“Paseo de Gracia N° 48”, 2 de junio de 1955).

Por otro lado, la crítica y el periodismo —en tanto corredores culturales de socialización de ideas— no escapan a la agudeza de análisis característica de Carpentier. “Dicen que Picasso dijo” (8 de julio de 1952) y “Resulta ahora que no dijo” (19 de julio de 1952), son crónicas significativas, ya que el autor coloca en un primer plano de importancia el valor de la obra, el significado propio que esta adquiere, hasta el punto de superar la intencionalidad del propio creador. Así, llega a declarar que la palabra de un artista sobre su obra en un momento dado puede quedar debilitada por la autonomía de su producción. De alguna manera, habla de la recepción del público, de las evaluaciones críticas e historiográficas, y de la estetización y apropiación creadora de la obra. Igualmente resulta interesante lo que refiere sobre la manipulación noticiosa de la prensa y sobre cómo la fal-

ta de ética puede conducir al crítico a convertirse en un tergiversador de la información. Con su experiencia como periodista, Alejo Carpentier desvela las interioridades de la prensa, su repercusión social, y se pronuncia contra lo que se podría calificar de “periodismo nocivo”.

Mas, de todo lo recopilado sobre Picasso en “Letra y Solfa”, merece un breve aparte el comentario sobre “*Las Meninas* de Picasso” (18 de enero de 1959). A través del enunciado de “variaciones”, que Alejo Carpentier toma en préstamo del mundo musical, describe la nueva serie picassiana que evoca y “reescribe” el famoso lienzo de Velázquez. “Mudanza” es otro término empleado por el cronista —los vocablos “apropiación” e “intertextualidad”, actualmente en boga, no circulaban entonces, ni había la conciencia estética de dichos conceptos—. Pero es indiscutible que ambos, Picasso y Carpentier, tienen una postura prospectiva: Picasso, al ofrecer una excelente lección de la mirada contemporánea sobre un clásico, y el cubano, por la comprensión artística del hecho —“no es copia ni remedo”— como una evocación contemporánea de los personajes “con variaciones”. Con lo cual, sin proponérselo, el escritor de *Los pasos perdidos* se coloca en los bordes de lo postmoderno, postura entendible desde el mundo americano, del cual es fruto nuestro autor, que muestra una historia en la cual se manipulan proyectos, se entretienen programas, se hibridan discursos y hay “estilos sin estilos”.

En las crónicas venezolanas, un pequeño bloque lo constituye Salvador Dalí,

seguramente por toda la cobertura publicitaria que el catalán debió tener por entonces. El polémico artista es una figura en la cual Carpentier reconoce talento, valor como dibujante y pintor, pero en cada uno de los textos rechaza sus excentricidades, su postura anarquista, su gusto por la publicidad y el dinero, lo que a su juicio va a en detrimento de su hacer artístico y su imaginación creadora. Fustiga una postura de artista moderno acorralado por el mercado, como Dalí, desde la titulación de los textos a él dedicados: “Al margen de un ensayo médico” (24 de septiembre de 1952), “Los toros atómicos” (15 de mayo de 1953), “La manía de asombrar” (5 de diciembre de 1953), “Dalí y la jota de fleta” (21 de octubre de 1956), “El gran excéntrico” (21 de noviembre de 1958); con ello muestra y demuestra el sustrato irónico —en momentos, sarcástico— con que recubre su juicio crítico. Es lógico que Carpentier censurara con firmeza esta “pose” daliniana y accionar artístico, asimétricos con su raigal ética profesional.

En otro orden, dedica sendos textos a Julio González y Gaudí. Ambos tienen para el cronista el valor de precursores, cada uno desde sus particulares saberes y modos artísticos. Julio González (“Homenaje a un precursor”, 21 de agosto de 1955), a quien ya mencionaba en las crónicas cubanas, ahora es visto desde sus aportes a la escultura en hierro, que en los años en que Carpentier escribe la crónica es lo que circula como novedad, por lo cual relocala la vigencia y actualidad del escultor no sólo por la utilización de los materiales sino por las técnicas emplea-

das. Como se sabe, Julio González estuvo en la órbita del cubismo y dejó como legado esculturas y una serie de dibujos. Esta figura paradigmática de la escultura española, a nuestro juicio no debe desestimarse también en la modelación de la poética de Wifredo Lam. La crónica carpenteriana tiene el valor de rendirle tributo a uno de los grandes creadores peninsulares y difundirlo entre el público venezolano y latinoamericano.

Mientras tanto, a partir de un ensayo de José Luis Sert, Carpentier revisa la actualidad de Gaudí (“Gaudí, el alquimista”, 17 de marzo de 1955) y reconoce sus contribuciones, que, sin definir las, las advierte hibridadas. Esta última crónica ofrece a la vez los criterios carpenterianos sobre la arquitectura, evaluación esta que, por asentarse en la modernidad, concede a Gaudí el valor de la originalidad. De Gaudí gusta a Carpentier esa persecución de la “alquimia de formas”, la manera en la que hilvana materiales y texturas, abstracciones y figuraciones.

Un espacio particular en este conjunto de artículos de los años cincuenta lo ocupan las crónicas sobre Miró. Ya se han hecho algunas referencias sobre su admiración por el artista, pero no sobran algunas precisiones acerca de estos nuevos acercamientos. Cuando Alejo Carpentier escribía el artículo citado de 1945, Miró ya era un artista que había expuesto en Nueva York y realizado su gran retrospectiva en el MoMA (1941), organizada por James Johnson Sweeney,⁸⁰ un año antes de que se exhibieran en La Habana sus obras.

Sin el asedio sistemático aplicado a Picasso, Miró irá apareciendo a chispazos en los textos carpenterianos. Una revisión de lo publicado apunta cómo la estancia parisina del cubano le permitió ir calando y calibrando las interioridades del universo mirociano y su modo de hacer diferenciado del de Picasso. Carpentier tuvo la oportunidad de conocer personalmente a este hombre que se proponía otras normas artísticas y una aniquilación de aquello que se calificaba entonces de moderno (cubismo, surrealismo y otros “ismos”).⁸¹ Por ello las crónicas facturadas para la revista *Social* en 1929 (“André Masson, su selva y sus peces”) y 1931 (“Papazoff o el ‘asunto’ en la pintura”), resultan preclaras al apuntar dos claves: el hecho de que Miró pertenece a una nueva promoción de creadores dentro de lo moderno y la relación entre la pintura y la poesía que establece en sus creaciones.

Catorce años después se publica el texto monográfico sobre Miró de *El Universal* de Caracas, crónica que comienza con una declaración sobre la imposibilidad de encasillarlo en una escuela determinada, en particular, en el surrealismo. Al cronista le interesa lo que de popular encierra el universo de Miró. Así, desde la observación folklórica –no folklorista–, el crítico establece una breve ruta del modo en que otros creadores se han apropiado de la inmediatez circundante para precisar la diferencia entre la representación directa, narrada, primitiva, de lo popular y la evocación de una mirada depurada. Sin tecnicismos, Alejo Carpentier presenta al lector venezolano una crónica que

intenta acercarle a Miró a través de un mundo de “cosas conocidas”.

El segundo segmento de esta crónica retoma la relación pintura-poesía, ahora analizada con mayor esmero. El hilo histórico del tema lo retrotrae a Fra Angélico y Degas. Con su penetrante sensibilidad, traduce lo que para él supone dicha relación, si bien no se adentra en ella como lo han hecho los especialistas posteriores de Miró, en cuanto al deslumbramiento que a este le produjo el “dadá” en el campo de lo poético. Alejo Carpentier ofrece una excelente visión del universo personal poético-pictórico que ya entonces constituía el discurso Miró. El artista le permite ejemplificar ahora una reflexión suya sobre la creación contemporánea, ya antes formulada en los años treinta:

Desde hace centenares de años, el pintor es un hombre que mata toros en el ruedo, de acuerdo con las reglas de un código; los críticos han ocupado el lugar de los “aficionados”, que contemplan el espectáculo desde las gradas, prestos a denunciar ruidosamente toda libertad tomada con los cánones de la tauromaquia... Todo ha marchado bien, hasta el momento en que el diestro se ha resuelto a torear unicornios e hidras. Desde ese instante, los “aficionados”, incapaces de juzgar, han tenido que ceder las gradas a los poetas.⁸²

Actualizado como siempre, “El regreso de Miró” (*El Nacional*, “Letra y Solfa”, 17 de julio de 1956) debe ser tributario en términos informativos de la entrevista aparecida en *L’Oeil*⁸³ (1956) sobre la expo-

sición de cerámica realizada en Gallefa (Cataluña) con Llorens Artiga, quien puso todo su conocimiento técnico en función de los conceptos que Joan Miró se proponía plasmar en este soporte. Tal vez por pura coincidencia, un año antes Carpentier había escrito la crónica antes aludida sobre Gaudí y su alucinante mundo de vegetales y animales. Como se sabe, Miró fue también un admirador del arquitecto, en este caso desde su imaginario creador, por el uso y manejo de las formas, la materia y las texturas.

Vale la pena recordar al respecto lo explicitado por el especialista Eugenio Carmona sobre la memoria táctil de Miró: “El hecho de palpar los objetos le proporcionó un sentido de la estructura y de la calidad de los objetos [...] por ello su compromiso entre forma y materia”.⁸⁴ Este compromiso se advierte tanto en la pintura como en otros soportes, aunque en la cerámica, por la singular naturaleza del material, esta relación deviene más directa. La crónica carpenteriana, en este sentido, informa, describe, actualiza y deja bien sentada la originalidad del ceramista Miró.

Y así, el proceso carpenteriano de acercamiento al arte español, de renovadas búsquedas actualizadoras en el panorama plástico y de revisiones de posturas anteriores sobre artistas y obras que lo obsesionaron, se hace indetenible. Quizás, con el retorno a Cuba en 1959, cuando la clarinada del enero victorioso lo conminó al ensayo de una nueva entrega de sí, la labor del periodismo crítico de Alejo Carpentier se resienta un poco. Él mismo apuntó a las múltiples funciones culturales y políticas que competían por dominar su

tiempo personal. No obstante, alguno le sustrajo para la dedicación a la obra de ficción y para dar continuidad a su tradición crítica en prensa.

Momento combinado de balances y memorias con reflexiones de la hora presente, Carpentier retoma la crónica de viaje con su visita al Museo del Prado y el descubrimiento del Museo del Buen Retiro (“Encuentro en un museo”⁸⁵); asimismo, desempolva la “Exposición Picasso” en el texto visto de 1962, o se entrega a una cocreación crítica de obras plásticas como la del catalán Xavier Valls (“Nacido de la noche, / el día, / semejante a muchos días, / distinto cada día...”⁸⁶).

Precisamente, en esto último estriba la originalidad de modos de enfrentar el acercamiento crítico de esta etapa final de Carpentier. Si nuevas formas son necesarias para expresar nuevas esencias, encontraremos en la producción ficcional de *Concierto barroco*, *El recurso del método* o *El arpa y la sombra*, un modo que tendrá correlato en textos críticos como dos que nuevamente le dedica a Miró: “Génesis (Homenaje a Joan Miró)” y “Motivos del gran misterio (Reflexiones en torno a Joan Miró)”.⁸⁷ En ambos es notorio un cambio respecto de las maneras suyas de abordar a Miró anteriormente. Si entonces la señalización de la recurrencia a la “poesía pictórica” mirociana se realizaba desde el discurso tradicional del crítico que opera explicativamente sobre el tema madurado en reflexión consigo mismo, ahora se apela al talante de la “poscrítica”: el evaluador acude a una verbalización tropológica perteneciente a la poesía misma, crea un

constructo paralelo y evocador del objeto de estudio. Desaparece la inmediatez explicativa referencial y directa para elaborar una obra otra que explica pero también sugiere, potencia significados plurales, recrea, alardea de su carácter lúdico. El proceso de escritura se hace aún más detenido en la captación del espíritu de la creación matriz.

Si en “Génesis (Homenaje a Joan Miró)”⁸⁸ el juego simbólico recurre a parafrasear el *Génesis* para hacer más contundente la originalidad de la poética del catalán, en “Motivos del gran misterio (Reflexiones en torno a Joan Miró)”⁸⁹ se asume una construcción aforística, sentenciosa, que, como en los sagrados textos, recombina fragmentos de sistemas culturales pertenecientes a tiempos y lugares diferentes, mezcla lo explícito con lo simbólico y metafórico, hasta resultar incluso críptico. En el último texto citado, se sintetiza todo el examen carpenteriano de la obra de Miró y de él parte para un lanzamiento más ambicioso hacia las inconmensurables fronteras del arte auténtico. Cuando Carpentier concluye: “Colgad un lienzo de Miró en vuestra habitación y suprimid todas las ventanas”, profiere la más contundente y efectiva explicación de la creación plástica.

V

*[...] y, de súbito –antes, después, qué importa para quien el tiempo se llama ayer, mañana, hoy; te acordarás de mañana, evocarás el porvenir, presentirás el pasado, serás el inventor de tus abuelos, te encontrarás anunciador en la noche de los siglos– [...]*⁹⁰

ALEJO CARPENTIER

Quiso el azar –con su imperativa conducción de la vida humana– que los años setenta abrigasen para Alejo Carpentier –y para su posteridad– la posibilidad de resumir toda la erudición acumulada sobre Picasso en un proyecto que, como en sus novelas, cerrara con pretensión de totalidad los derroteros abiertos sistemáticamente. Treinta años después de la “Exposición Picasso” y al final de una vida de promoción y análisis de la plástica picassiana, el escritor cubano viaja a la semilla del artista en un texto que abre sus puertas para siempre, cuando la vida cierra las de Picasso y, poco tiempo después, las del mismo Carpentier en tanto hombres.

En la carpeta dedicada a Picasso del Departamento de Arte de la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana, encontramos el siguiente cable de la Agencia de Información “Prensa Latina”, sin consignación de año:

París, mayo 7 (PL): Un largo poema de Pablo Picasso, titulado “El entierro del conde de Orgaz”, escrito en español hace unos seis meses, en uno de los pocos momentos en que el artista abandonó el pincel por la pluma, será traducido al francés. El traductor: el escritor cubano Alejo Carpentier.

“Picasso quedó encantado con la idea de que fuera yo el traductor. Es un lenguaje familiar para mí. Creo que no encontraré dificultades”, dijo Carpentier a Prensa Latina, más contento que preocupado con la nueva y difícil tarea.

El largo poema de Picasso, unas 70 páginas de 10 versos cada una, será traducido al francés a pedido del editor Claude Gallimard, quien lo publicará este año.

Cuenta la leyenda que Gonzalo Ruis de Toledo, el Conde de Orgaz, célebre por su caridad, iba a ser sepultado cuando bajaron del cielo San Esteban y San Agustín, quienes tomaron su cadáver y lo condujeron a la sepultura. Esta escena fue inmortalizada por el pintor del Greco en su cuadro "El Entierro del Conde de Orgaz".

El largo poema de Picasso que fluye como un inmenso río, recrea "El Entierro del Conde de Orgaz", incluso desde el punto de vista formal, presentando un lenguaje nuevo con numerosas palabras inventadas.

Carpentier estrenó recientemente en Túnez su ópera "Las puertas del sol".

(CHM / AF / 2.33 p.m.)

En efecto, en 1970 aparecería en Barcelona la edición príncipe del último libro de poesía que Picasso decidiera publicar: *El entierro del conde de Orgaz*.⁹¹ Así, el artista saldaba cuentas con todo un período de trabajo literario en lengua española que inició cuando más cercano se situaba del movimiento surrealista a inicios de los años treinta, a la vez que revelaba al mundo todo su demonio creador multiforme, y, desde el título, reverenciaba a los grandes maestros en los que bebió —obvio en el caso del Greco, pero también de Velázquez, Goya y otros—, a la vez que

los reciclaba y actualizaba con modos de hacer del presente.

Al ser entrevistado por la entrega del "Premio Cervantes" de 1977, cuenta Carpentier que en 1972 Claude Gallimard lo había llamado para enseñarle la edición de la obra picassiana y comunicarle que el malagueño, a sugerencia de Michel Leiris, quería que él la tradujera al francés. Carpentier manifiesta que no se "[...] sentía a la altura de emprender tamaña labor, por la complejidad del texto y también porque lo encontraba tan español: me parecía imposible verter todas sus sutilezas al francés. Sin embargo, puse mano a la tarea, a pesar mío o casi, y el juego me gustó [...]".⁹² Es cierto que, siendo completamente bilingüe español-francés, Carpentier siempre se mostró reacio a escribir en la lengua gala. Son escasos los textos suyos que se sabe escritos en ella y aun lo son más las traducciones literarias que realizó desde el español a ese idioma. Pero quedaba claro que no podía rehusar. Como decía Valéry, el león está hecho de carnero asimilado, y demasiado Picasso corría ya por las venas carpenterianas. Es posible, incluso, que para él se tratase también de deudas pendientes para con uno de los artistas que más amó, y asimismo, hasta para con un movimiento como el surrealista, capital en su propia formación y poética final. La escritura picassiana debió remontar a Carpentier a los días en que lleno de ilusión, confiado en la hazaña surrealista, protagonizó, en el corazón de la experimentación artística, los ensayos de una nueva forma de escritura:

[...] yo diría que *El entierro del conde de Orgaz* es uno de los raros ejemplos existentes de escritura automática auténtica. Se sabe de lo que ocurrió con la escritura automática, en la mayoría de los casos: se convirtió en un procedimiento, en algo excesivamente rebuscado y artificial. Aquí, nada de todo esto: es un texto de autor, y de un gran autor; un texto escrito con todas las velas desplegadas [...]

Picasso hizo lo que hacían muchos surrealistas, que daban a sus obras títulos que no se correspondían con su contenido. Pero observe que hay un punto en el poema en que el famoso lienzo del Greco está citado textualmente.

Carpentier dedica sus mejores energías al nuevo trabajo. A la traducción del poema de Picasso, seguiría la del texto preliminar de Rafael Alberti que había acompañado la publicación barcelonesa. Finalmente, Gallimard le solicita al cubano la escritura de un texto suyo especialmente destinado para la edición francesa. Gracias a ello, nos legó el autor de *La consagración de la primavera* un texto de la naturaleza de "A puertas abiertas". Puesto ante la encomienda y pensando que una presentación tradicional para la figura más internacionalizada del arte contemporáneo no cumplía su cometido, optó por la escritura de un texto poemático, de un poema en prosa como no lo hay igual en el resto de su producción. Con esta plasmación, no hacía Carpentier más que continuar fiel a sus vivencias y pensamientos arraigados y madura-

dos durante mucho tiempo. En el artículo comentado al principio de este estudio, "Pablo el Grande" (1931), se lee:

Cien exégesis de tal pintura podrían ser intentadas, y las cien nos conducirían a conclusiones distintas. Cuando una revista joven de París pidió recientemente a sus colaboradores una serie de textos en homenaje al gran inventor, éstos recurrieron, en su mayoría, a la única salida estimable: escribieron poemas [...]

Sólo un gran especialista en Picasso podía escribir un texto como "A puertas abiertas" y sólo un gran especialista en el pintor puede disfrutarlo a plenitud. Carpentier entrega una síntesis de la producción picassiana, que "[...] canta, amenaza, danza, se crispa, existe", que recupera para la escritura la particular manera picassiana de hacer. Pastiche, cita, fragmentación, juego especular, carnavalización..., muestras de un manejo consciente y preclaro de recursos escriturales después potenciados mundialmente. Carpentier, como termina diciendo de Picasso, demuestra poseer el agua, siempre nueva aunque siempre semejante a sí misma, que es eternamente el agua de Heráclito —unidad profunda de sus genialidades.⁹³

Notas

¹ Carpentier, Alejo. América ante la joven literatura europea. *Carteles* (La Habana) 28 jun. 1931.

² _____. El arte múltiple de Picasso. *Social* (La Habana) 10(9):29; sept. 1925.

³ Al respecto, Ana Cairo ha dicho: "[...] 1925 resulta un año importante para el estudio

del pensamiento carpenteriano, quien ya se ha orientado sobre cómo orientar su trabajo (periodístico, musical), hacia qué tipo de literatura moderna puede marchar y cómo puede ayudar al desarrollo cultural”.

Cairo, Ana. La década genésica del intelectual Carpentier (1923-1933). *Imán* (La Habana) (2):390; 1984-1985.

⁴ Junto al mecanoscrito se conserva el manuscrito (igualmente sin titular y fechar). Este es un poco más extenso pero, así y todo, incompleto. El mecanoscrito tiene mayor unidad en torno a Picasso, pues el otro deriva hacia Apollinaire. Este mecanoscrito es el pórtico de los textos carpenterianos dedicados al pintor y hemos convenido en titularlo “[Picasso, el circo y el arte de vanguardia]”.

File 8, nº 2. Colección Carpentier, Biblioteca Nacional José Martí (CC BNJM).

⁵ Alejo Carpentier nunca mencionó la existencia de la maleta a Lilia, su esposa, ni realizó intento alguno conocido por rescatarla. Fue recuperada a finales de 1989, tras llevar el sobrino de las amigas de Lina algunos documentos de la misma a la casa Gallimard, con intenciones de comprobar si se trataba del mismo Carpentier conocido como uno de los grandes escritores del siglo xx.

⁶ Pogolotti, Graziella. *El camino de los maestros*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1982. p. 13.

⁷ Carpentier, Alejo. José Manuel Acosta. *Granma* (La Habana) 22 mar. 1973:4.

⁸ A Ortega y Gasset dedicó Carpentier reiteradas reflexiones. Sin duda, la circulación en Cuba de la *Revista de Occidente* puso al corriente, a gran parte de los intelectuales, de ideas de impacto internacional. Además, los libros del gran español se difundieron con rapidez. A propósito suyo diría Alejo Carpentier en los años cincuenta:

Algún daño nos hizo para decir la verdad, la seducción ejercida por Ortega y Gasset. En los días de nuestras mocedades literarias esperábamos cada nuevo tomo del *Espectador* con impaciencia, siempre maravillados ante la prestancia con que el magnífico prosista pasaba de la meditación sobre el marco al ensayo sobre la cetrería, de la pintura de los hermanos Zubiaurre a la música de

Debussy —en suma: de la Ceca a la Meca del pensamiento— en un constante alarde del bien escribir.

Carpentier, Alejo. Uso y abuso del ensayo. *El Nacional* (Caracas) 12 sept. 1952. (Letra y Solfa)

En: *Letra y solfa. Literatura. Poética* La Habana : Editorial Letras Cubanas, 2002. t. 8, p. 56.

⁹ _____. El recuerdo de Maurice Raynal. *El Nacional* (Caracas) 6 nov. 1954. (Letra y Solfa)

En: *Letra y solfa. Artes visuales*. La Habana : Letras Cubanas, 1993. t. 3, p. 124.

Carpentier evoca la mirada avizoradora del crítico que, “después de Apollinaire”, y desde las páginas de *L'Sprit Nouveau*, “[...] nos ofreció las primeras interpretaciones sagaces del enfoque plástico que tan grandes huellas dejaría en el arte de nuestra época”.

¹⁰ Antes, en la revista *Chic*, en agosto de 1924, en artículo del mismo Carpentier, aparece como ilustración un autorretrato de Picasso (“Grandeza y decadencia del Cubismo”, *Chic*, La Habana, vol. XIII, no 108, agosto de 1924, pp. 36-37). Es que la obra del polifacético pintor será traída por el escritor cubano para acompañar sus artículos una y otra vez. Así, por ejemplo, en “Apollinaire nueve años después” (*Diario de la Marina*, La Habana, 6 de noviembre de 1927, p. 33), el texto es complementado por ilustraciones de tres obras de Picasso: *Apollinaire, soldado* (dibujo) y las caricaturas *Apollinaire, pontífice máximo del cubismo* y *Apollinaire leyendo una oda académica* (además de un aguafuerte de Marcoussis).

¹¹ En junio de 1928 Carpentier publica un artículo en *Social* titulado “Man Ray: pintor y cineasta de vanguardia”, que dedica al ilustrador cubano José Manuel Acosta por las tangencialidades experimentales que vislumbraba entre ambos creadores.

¹² *Retrato de Igor Strawinsky* (según una fotografía), París, 24 de mayo de 1930. Lápiz sobre papel. 61 x 48,5 cm. Museo Picasso de París.

¹³ *Arlequín sentado* (El pintor Jacinto Salvado), París, 1923. Témpera sobre lienzo 130 x 97 cm. Basilea, Offentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum.

¹⁴ “Retorno al orden” es un enunciado pictórico epocal que hoy rehabilitan los especialistas para definir la franja recuperativa de la tradición figurativa, comprendida entre 1917 y 1925.

Cfr. “Los efectos del retorno al orden. 1917-1925”. En: Carmona, Eugenio: *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España* (Catálogo). Madrid / Francfort : Centro de Arte Reina Sofía / Schirn Kunsthalle, 1991. pp. 41-51.

¹⁵ *Músicos con máscaras*. Fontainebleau, verano de 1921. Óleo sobre lienzo 203 x 188 cm. Philadelphia Museum of Art.

¹⁶ Enríquez, Carlos. El Baño de Venus. *Revista de Avance* (La Habana) 4(3):69; . il.

¹⁷ “Confesiones sencillas de un escritor barroco”, entrevista de César Leante (27 de octubre de 1977). En: *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier* / comp. y pról. Salvador Arias. La Habana : Casa de las Américas, 1977. p. 62. (Serie Valoración Múltiple)

¹⁸ Alejo Carpentier, Premio Cervantes, entrevista de Ramón Chao. *La Quinzaine Littéraire* (París) (1) 15 mayo 1978.

¹⁹ Carpentier, Alejo. Pablo el Grande. *Social* (La Habana) 16(1):38,62; en. 1931.

²⁰ *Madre e hijo*, Fontainebleau, ¿1921? Óleo sobre lienzo. 97 x 71 cm. Colección Particular.

²¹ Una de las obras es *Arlequín con violín*, París, 1918. Óleo sobre lienzo, 142 x 100,3 cm. The Cleveland Museum.

²² Carpentier, Alejo. La Exposición del año: Picasso en la Galería George Petit. *Social* (La Habana) 17(9)10-11,72,79; sept. 1932.

²³ *Retrato de Olga en una silla*, fines de 1917. Óleo sobre lienzo 130 x 88,8 cm. Museo Picasso, París.

²⁴ *Construcción*, escultura en hierro 82 ¾ pulg. Fue realizada con la ayuda de su amigo Julio González.

Cfr. Barr, Alfred. *Picasso. Fifty years of his art*. New York : The Museum of Modern Art, 1946. p. 171.

²⁵ Esta epístola la dio a conocer Ana Cairo en la segunda versión a su ensayo “La década genésica

del intelectual Carpentier (1923-1933)”. En: *Letras. Cultura en Cuba*. La Habana : Pueblo y Educación, 1988. p. 29.

²⁶ Carpentier, Alejo. “Exposición Picasso” (Lyceum, 18 de junio de 1942), Centro de Información de la Fundación “Alejo Carpentier”, n° 229.

²⁷ En 1934 se creó en Cuba la Secretaría de Educación, que sustituía a la antigua estructura de Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. Con el nuevo dispositivo se inauguró la Dirección de Cultura y cuatro años más tarde se instauró el Instituto Nacional de Artes Plásticas, espacios estatales que vincularon a sus proyectos a un grupo de artistas plásticos y de otras manifestaciones artísticas.

²⁸ El proyecto fraguó en el libro *La música en Cuba* (1946), un clásico de la historiografía musical cubana y latinoamericana, y aún hoy irremplazable en muchos aspectos.

²⁹ Concretamente, esta es una zona todavía poco estudiada de la vida de Carpentier.

³⁰ El Lyceum fue fundado el 1 de diciembre de 1928 por iniciativa de Berta Arocena y Renée Méndez Capote. Esta asociación femenina tenía como propósito el fomento de un espíritu colectivista en la mujer. Como estrategia para ello, alentó y encauzó actividades plurales de orden cultural, social y deportivo. Sus socias apostaron por las nuevas tendencias artísticas que conmovían la actualidad cubana y mundial. A partir de febrero de 1939 se denominó Lyceum y Lawn Tennis Club. Carpentier había colaborado con la institución en otras ocasiones como en 1941, cuando, a instancias del Instituto Nacional de Artes Plásticas y de su presidente, el artista Eduardo Abela, realizó la presentación de la obra de Joan Junger en la exposición que se le realizó del 8 al 20 de febrero.

³¹ Carpentier, Alejo. Picasso en La Habana. *La Gaceta de Cuba* (La Habana) (3):6; 15 mayo 1962.

³² La dirección de Loeb en La Habana era: Calle J, Número 452, Apartamento 18, Vedado. El *marchand* frecuentaba a menudo a Carpentier y a su esposa Lilia, quien nos confirmó que entre ellos hubo una relación muy estrecha y de mucha confianza.

³³ Valoración compartida, a la luz de la visión de hoy, por algunas figuras que asistieron a dicha exposición y han sido interrogadas al respecto por nosotros: Lilia Carpentier, Cintio Vitier y Marta Arjona (directora de la Comisión Nacional de Patrimonio en Cuba).

³⁴ Así, por ejemplo, una figura capital de nuestra cultura como Cintio Vitier (entonces con apenas veinte años, pero ya enrolado en la profunda renovación artístico-literaria de la isla), publica en 1942 un texto suyo, lamentablemente poco conocido hoy, inspirado en Picasso. Se trata de su poema en prosa "Por este Picasso" (*Clavileño*, La Habana, nº 1, agosto de 1942, p. 8).

³⁵ *Universidad de La Habana* (34); en.-febr. 1941.

³⁶ En 1934 se creó la Cátedra de Historia del Arte en la Universidad de La Habana, disciplina que se estabilizará poco después en la carrera de Filosofía y Letras. Luis de Soto fue el fundador de la Cátedra, luego Departamento, junto a la doctora Rosario Novoa.

³⁷ Soto, Luis de. Proemio. Ciclo de Conferencias. *Universidad de La Habana. Op. cit.* (35). pp. 14-15.

³⁸ Pérez Cisneros, Guy. Víctor Manuel y la pintura cubana contemporánea. *Ibidem*, p. 208.

³⁹ Ravenet, Domingo. La mirada del artista. *Ibidem*, p. 235.

⁴⁰ El 15 de noviembre de 1939 se inauguró en el Museo de Arte Moderno de Nueva York la gran retrospectiva "Picasso: Forty Years of his Art". Se exhibieron 344 obras y la muestra itineró por varias ciudades norteamericanas.

Cfr. Warncke, Carsten-Peter. *Pablo Picasso 1881-1973*. London : Tachen, 2002. p. 705.

⁴¹ Mañach, Jorge. Picasso. *Op.cit.* (35). p. 53.

⁴² Otras conferencias recogidas en el ya mencionado número de la revista *Universidad de La Habana* son: Ramón Loy: "El lenguaje plástico a través de los siglos"; Hipólito Hidalgo de Caviedes: "Las ideas estéticas de los pintores de hoy"; Marcelo Pogolotti: "La tendencia científica en la vida y en el arte"; Rafael Suárez Solís: "La polémica en el arte"; Rosario Novoa: "La escultura cubana contemporánea".

⁴³ La revista *Lyceum* (1936-1939; 1949-?), órgano oficial de la institución homónima, interrumpió

su edición con el número 15-16, correspondiente a septiembre-diciembre de 1939. Hasta donde hemos podido rastrear en la revista a partir de su reanudación en febrero de 1949, no hay mención a la "Exposición Picasso" ni a las dos siguientes que comentaremos después del propio Picasso y de Miró. La búsqueda también resultó infructuosa en los balances del trabajo del centro, publicados en otros soportes, a propósito de la conmemoración de sus veinte años de fundación: *Los veinte años del Lyceum. Un reportaje en dos tiempos*, de Berta Arocena (La Habana, Editorial Lex, 1949); tampoco hay noticias en artículos de Sarah Pascual, Francisco Ichazo, Miguel de Marcos, Jorge Mañach, Vicentina Antuña, Eugenio Florit, Ramiro Guerra, publicados en varias revistas y periódicos; ni en las *Memorias del Lyceum y Lawn Tennis Club. 1939-1953* (La Habana, Editorial Lex, 1954).

⁴⁴ Carpentier emitió valoraciones muy positivas sobre el trabajo crítico y ensayístico de Gómez Sicre (véanse a propósito dos artículos dedicados a él en su sección "Letra y Solfa" en *El Nacional*, de Caracas: "Un libro de José Gómez Sicre" (28 de julio de 1954) y "Un trabajo capital" (29 de noviembre de 1956). En: *Letra y solfa. Artes visuales. Op. cit.* (9). t. 3, pp. 115-116; 186-187.

Además, la cooperación entre ambos tuvo otros momentos significativos como ejemplifica el siguiente hecho documentado por Gómez Sicre: en carta de este a Alfred Barr, fechada en 1943, comenta que los diseños ñañigos que incorpora a su *Pintura cubana de hoy* (primer libro sobre la plástica cubana moderna) se los había entregado Carpentier, quien, a su vez, los había mostrado a Picasso en París (The Museum of Modern Art Archives NT Alfred Barr Jr. Papers I.81). Esto último confirma el comentario carpenteriano acerca del interés que le manifestó Picasso en los años treinta por la cultura afrocubana (véase la entrevista "Alejo Carpentier, Premio Cervantes", por Ramón Chao, *Op. cit.* (18).

⁴⁵ En el curso de una entrevista, en 1989, recordaba Gómez Sicre:

También por vía de Madame Perls [*marchand parisien* que estuvo en Cuba durante la guerra] monté exhibiciones de Dufy y Picasso en el Lyceum. En la de Picasso, Mañach y Marinello dieron conferencias. Mañach sobre la estética moderna, y

Marinello sobre el contenido político de Guernica. La de Picasso la monté en el 1942, quizás en abril, pero la verdad es que no recuerdo claramente. Alejo Carpentier me ayudó, o quizás yo lo ayudé a él. El caso es que entre los dos la preparamos. Se incluyeron dibujos, los grabados *Sueño y mentira de Franco*, y fotos del *Guernica*, fue muy bien recibida por los artistas de la época. Hablando de Alejo, sabes que fuimos muy buenos amigos. Creo que como escritor siempre tuvo una genuina y acertada sensibilidad para la pintura. Escribió buena crítica de arte.

Cfr. Anreus, Alejandro: "Conversaciones con José Gómez Sicre". Se trata de una entrevista inédita en su versión completa, que le fue realizada a Gómez Sicre en tres tiempos (marzo de 1989, noviembre de 1990 y febrero de 1991, pocos meses antes de su muerte). Debemos la cortesía del envío.

Evidentemente, Gómez Sicre se equivoca al confiar los datos a la memoria. Funde elementos de procedencia diversa. Pero, en efecto, como veremos más adelante, la colaboración del crítico se convirtió en codirección del ciclo en que se insertaría definitivamente esta "Exposición Picasso".

⁴⁶ Jubriás, María Elena. *Plástica XX. Conferencias sobre el arte del siglo xx (1900-1975)*. La Habana : Universidad de La Habana, 1983. p. 111.

⁴⁷ Ídem.

⁴⁸ Warncke, Carsten Peter. *Op. cit.* (40). p. 403.

⁴⁹ Carpentier, Alejo. *Exposición Picasso. Op. cit.* (26).

⁵⁰ Marinello, Juan. *Picasso*. La Habana : Úcar García y Cia., 1942.

⁵¹ Cfr. Roviroso, Dolores F.: *Jorge Mañach. Bibliografía*, Wisconsin, SALAIM Secretariat, Memorial Library, University Wisconsin-Madison, 1985.

⁵² En la tesis de diploma "El Lyceum de La Habana" realizada por las estudiantes Margarita González y Sara Casamayor para la obtención de la Licenciatura en Historia del Arte (Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana,

1985), dirigida por la profesora Luz Merino, se consigna la existencia de un catálogo (¿se trata del mismo "cartel" al que alude Carpentier?). Lamentablemente, los fondos documentales del Lyceum, que permanecían todavía en esa fecha en su sede original, aun cuando hubiese cambiado su función (Casa de la Cultura del municipio Plaza de la Revolución), fueron trasladados posteriormente a otro depósito y no hemos localizado ni catálogo ni cartel.

⁵³ Carpentier, Alejo. *Picasso en La Habana. Op. cit.* (31).

⁵⁴ El criterio técnico nos fue emitido por la fotógrafa cubana Lissette Solórzano, quien a instancias de la Fototeca de Cuba, tuvo a su cargo la evaluación del material y su positivación.

⁵⁵ La otra información visual que nos ofreció la prensa (tres artículos: dos reseñas de la exposición, la de la revista *Carteles* y una en el *Diario de la Marina*, respectivamente; así como el de Carpentier del año 1962 en *La Gaceta de Cuba*) no aporta ninguna otra obra.

⁵⁶ Barr, Alfred: *Picasso. Fifty Years of his Art*, New York, Museum of Modern Art, 1946.

⁵⁷ *Girl with Cock*, 1938 (dated on back) oil 57 1/4 x 47 1/2 inches. Collection Mrs Meric Callery.

⁵⁸ *Head*, March 3, 1940 (dated) oil on paper, 25 1/2 x 18 1/2 inches. Collection Pierre Loeb. "In the most serious and characteristic painting of 1940, Picasso eliminates the linear elaborations of the figure... for the first time since 1937. *Girl's Head*. Paris, April 29, 1941 (dated on back) Collection Pierre Loeb. The gouache of a girl's head seen from the rear and the ink drawing of a woman's head below are fresh solutions of Picasso's self-set problems of reorienting the complete complement of human feature in one picture".

⁵⁹ Cfr. Warncke, Carsten Peter. *Op. cit.* (40). pp. 359; 318-319, 320.

⁶⁰ Barr, Alfred. *Op. cit.* (56). p. 269.

Entre el 8 y el de mayo de 1945, José Gómez Sicre presenta en el propio Lyceum de La Habana la exposición plástica "Lo inmóvil" (selección de naturalezas muertas de pintores cubanos con obras de Man Ray, Leger y Picasso). En carta del crítico a Barr, con fecha del mismo mes, a la que le adjunta el catálogo de la muestra, le explica que

exhibió un gouache de Picasso que dejó la esposa de Pierre Loeb (ya entonces Loeb y su familia habían retornado a París) y que denomina *Tete de Mouton* (la carta en The Museum of Modern Art Archives NT Alfred Barr Jr. Papers 1.458). Sin embargo, el catálogo, aunque no cuenta con reproducciones de obras, en la relación de piezas expuestas, el dato que ofrece de la de Picasso es sólo el título, enunciado como *Calavera de oveja y uva*. Como se ve, todo apunta a que se trate de nuestra [Composición con cabeza de animal]. Ya concluida esta investigación y en proceso de impresión, accedimos al catálogo de la exposición *Picasso (Años de Guerra 1937-1945)*, realizada en Río de Janeiro (27 de julio a 7 de septiembre de 1999) y São Paulo (21 de septiembre a 15 de noviembre de 1999), en el cual, la reproducción de *Crâne de mouton* (Royan, 1 de octubre de 1939, óleo y nanquim, 46,2 X 65 cm) nos indica inexorablemente el hermanamiento de esta obra con la que se exhibió en La Habana. Valga mencionar, además, que la cronología picassiana (1936-1945) que anexa el catálogo consigna la exposición primera de Picasso en el Lyceum de La Habana que venimos comentando, aunque no aporta más detalles.

⁶¹ Torriente, Loló de la. Picasso en México. *Gaceta del Caribe* (La Habana) 1(6):20-21; ag. 1944.

El subrayado es nuestro.

⁶² *Picasso. Ira. exposición de la Sociedad de Arte Moderno*. México : Sociedad de Arte Moderno, 1944.

⁶³ Barr, Alfred. *Op. cit.* (56). p. 279.

⁶⁴ En dicho aparato referencial se incluye el artículo de Pierre Loeb, "Picasso, el hombre" (*Siempre*, La Habana, 11 de noviembre de 1944). Loeb se detiene en una semblanza del pintor y en su relación con él desde 1924; no hay mención alguna a las exposiciones de 1942 y ni siquiera a su estancia en Cuba. Agradecemos el envío del texto, a través del correo electrónico, a los especialistas del Museum of Modern Art de Nueva York: Rona Roob, Michelle Elligott y Jenny Tobías.

⁶⁵ No sabemos si de entonces data el conocimiento mutuo de Carpentier y Barr, sólo podemos documentar la relación entre ellos con posterioridad a ese verano. En carta del 23 de noviembre de 1942, Barr le escribe a Cundo

Bermúdez (pintor cubano) y le dice que acaba de ver a Alejo en Nueva York, quien estaba allí por una semana, y que este le había hablado con entusiasmo de la recién inaugurada Galería de Arte "El Prado". Carpentier, por su parte, escribe a Barr el 17 de diciembre del mismo año, una carta en la cual se excusa por no poder despedirse personalmente, le agradece sus atenciones y le muestra disposición para colaborar en algún proyecto. (Ambas cartas en The Museum of Modern Art Archives NT Alfred Barr Jr. Papers 1.81).

⁶⁶ Cfr. Noceda, José Manuel. *Wifredo Lam. La cosecha de un brujo*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 2002. p. 571.

⁶⁷ Incluso, la figura invitada a inaugurar esta muestra es un intelectual español de izquierda emigrado a consecuencia del propio conflicto bélico: Manuel Altolaguirre.

⁶⁸ Carpentier, Alejo. En Caracas hay una Colección de Joan Miró. *El Nacional* (Caracas) 11 nov. 1945:18.

⁶⁹ _____. "Motivos del gran misterio (Reflexiones en torno a Joan Miró)". Mecanuscrito, CM / Carpentier / 94. C C BNJM.

⁷⁰ El listado de títulos y técnicas de las obras exhibidas en La Habana nos fue facilitado por la directora de la biblioteca de la Fundación "Joan Miró" de Barcelona, señora Teresa Martí, a quien agradecemos su colaboración.

⁷¹ Marcoussis, Louis Casimir Ladislav Markous (1883-1941), fue un pintor y grabador en la órbita de los cubistas; conoció a Braque, Picasso y Apollinaire.

⁷² Cfr.: Miró, Joan. *Escritos y conversaciones* / ed. Margit Rowell. Valencia / Murcia : Institut Valencià d'Art Modern / Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2002.

⁷³ *Ibidem*, p. 224.

⁷⁴ Seis de los diez grabados exhibidos figuran en el libro *Joan Miró. Su obra gráfica* (Barcelona, Gustavo Gili, 1959). En otros repertorios como el de Jacques Dupin, *Miró graveur*, París, 1984, aparecen los demás, según información recibida a través de Teresa Martí, bibliotecaria de la Fundación "Joan Miró" barcelonesa.

⁷⁵ Miró, Joan. *Escritos y conversaciones*. *Op. cit.* (72). p. 52.

⁷⁶ Habrá que esperar a los años cincuenta y sesenta para apreciar la impronta de Miró en los creadores cubanos (o tal vez mejor, para encontrar creadores que gravitaran en la órbita del artista español).

⁷⁷ Piñera, Virgilio. "Situación y problemática de la pintura cubana moderna". Fotocopia del archivo de Wifredo Lam, fechada en marzo de 1944 (material al cuidado del especialista José Noceda en el Centro "Wifredo Lam" de La Habana).

⁷⁸ Carpentier, Alejo. Artistas de salón. *El Nacional* (Caracas) 6 en. 1957. (Letra y Solfa)

⁷⁹ No puede olvidarse el desempeño de Carpentier como conferencista y profesor en varias ocasiones, también en el campo del arte. Así, en la Colección Carpentier de la Biblioteca Nacional José Martí se conserva el programa del ciclo de doce conferencias "Grandes momentos de la historia del arte", realizado en la Sala de Exposiciones de la Fundación Mendoza (Edificio de las Fundaciones, Local 10, Avenida Andrés Bello) entre el 2 de mayo y el 18 de julio de 1957. Arturo Uslar Pietri lo inaugura e intervienen como disertantes Gastón Diehl, Mariano Picón Salas y Alejo. Al cubano corresponde la impartición del último tema, "De los románticos a los abstractos", con cuatro conferencias: "El mundo de Goya" (27 de junio), "El siglo romántico" (4 de julio), "De Renoir a Picasso" (11 de julio) y "La aventura plástica del siglo xx" (18 de julio).

⁸⁰ James Johnson Sweeney dedicaría una monografía a Miró que posiblemente Carpentier conocía o conocería.

⁸¹ Es posible que Carpentier conociera la entrevista realizada en 1931 a Miró por Francisco Melgar para *Ahora* (Madrid), en la cual el pintor expresa su interés en no adscribirse a ninguna escuela: "[...] lo único cierto para mí es que me propongo destruir, destruir todo lo que existe en pintura". En: Miró, Joan. *Escritos y conversaciones*. *Op. cit.* (72). p. 176.

⁸² Carpentier, Alejo. Papazoff o el "asunto" en la pintura. *Social* (La Habana) 16(8); ag. 1931.

En: *Crónicas*. La Habana : Editorial Arte y Literatura, 1976. t. 1, p. 216.

⁸³ Entrevista con Rosamond Bernier: *L'Oeil*, 1956. En: Joan Miró. *Op. cit.* (42). pp. 321-324.

⁸⁴ Carmona, Eugenio. *Op. cit.* (14). p. 52.

⁸⁵ Carpentier, Alejo. Encuentro en un museo. *Bohemia* (La Habana) 72(3): 14-31; 18 en. 1980.

⁸⁶ _____. "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*. México : Siglo XXI Editores, 1981. pp. 203-206.

⁸⁷ Los dos textos fueron hallados en la Colección Carpentier de la Biblioteca Nacional José Martí en calidad de mecanuscritos inéditos. El primero fechado en 1978 y el segundo, "París, junio 28 _", sin año, aunque él mismo revela su datación en los setenta por su estilo. Llama la atención que estos documentos, bien facturados, con alto nivel de realización y coherencia estilística, no hayan sido publicados por Alejo.

⁸⁸ Carpentier, Alejo. "Génesis (Homenaje a Joan Miró)". File 8, nº 2. CC BNJM.

⁸⁹ _____. "Motivos del gran misterio (Reflexiones en torno a Joan Miró)", CM / Carpentier / 94. CC BNJM.

⁹⁰ _____. A puertas abiertas. *Casa de las Américas* (La Habana) 14(82): 68-69; en.-febr. 1974.

⁹¹ Picasso, Pablo Ruiz. *El entierro del conde de Orgaz* / pról. Rafael Alberti. Barcelona : Gustavo Gili, 1970.

⁹² Chao, Ramón. Alejo Carpentier, Premio Cervantes. *Op. cit.* (18).

⁹³ La muerte de Picasso retrasó la edición francesa, que no vio la luz hasta 1978. Quizás por ello, Carpentier publicara antes su texto en 1974 en la revista *Casa de las Américas*.

La lengua en Alejo Carpentier: lo nuevo en un diálogo permanente

Marlen A. Domínguez Hernández

Profesora de la Universidad de La Habana

A pesar de que existe mucha bibliografía pasiva sobre la obra de Carpentier, suele ser más escaso el análisis del papel que desempeña en ella, particularmente en la narrativa, la virtud lingüística.

Trataremos de apuntar algunas líneas por donde este análisis podría realizarse, basándonos, por un lado, en las ideas lingüísticas explícitas comentadas en el texto de Luis Álvarez y Ana María González (“Carpentier ante el lenguaje”, 2003, inédito) y en el estudio linguoestilístico de Tania Licea y Luis E. Rodríguez;¹ de otro, en los comentarios en línea² debidos a Fernando Alegría y Carlos Fuentes, o de profesionales de la Universidad de La Habana, como Rigoberto Pupo; y, por último, en ejemplos tomados de su novela de 1949 *El reino de este mundo*, y de sus relatos “Viaje a la semilla de 1944”, “Semejante a la noche de 1949” y “El camino de Santiago” de 1958,³ por considerar que en estas obras tempranas están ya los elementos que caracterizarán y singularizarán la lengua de Carpentier.

Para facilitarnos el camino, contamos con la voluntad que siempre tuvo

Carpentier de explicar el proceso creativo y su índole, de dar elementos para la elaboración de su teoría de la literatura, y con ella de la lengua que la acompaña. En este sentido, materiales como el ensayo “Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana”, por ejemplo, se convierten en una fuente excepcional.

Queremos significar que estas páginas pretenden ser una organización propia para un ejercicio reflexivo, en el cual se ponga el acento en cómo han interesado a Carpentier los mismos temas y modos de la tradición lingüística hispánica, y cuál ha sido, en cambio, la peculiar postura que adoptó en cuanto a ellos.

Ante todo cabe decir que la experiencia vital de Carpentier (1904-1980) se ve reflejada en su lengua literaria, matizada acaso por el ruso materno, sustantivamente por el francés paterno y familiar, por la variante cubana de su entorno, y más adelante enriquecida por otros aportes como el de su experiencia haitiana o el de su cultura acumulada desde las más diversas fuentes. En todo caso, se trata de la particular cir-

cunstancia de un escritor bi- o multilingüe, lingüísticamente mestizo, desde muy temprano.

Vamos a detenernos en la comparación con las ideas de Martí sobre la lengua, más que en las de otros autores cubanos, primero porque son ideas que hemos tratado de sistematizar durante años, y luego porque ambas figuras son hitos de la cultura cubana y no es ocioso desentrañar sus afinidades.

Los tópicos destacables que aparecen al hacer el análisis y que comentaremos se refieren a:

- Variedades del español. Variedad regional americana. Pluralidad de focos de irradiación de normas
- Contacto entre lenguas. Préstamos, tecnicismos, arcaísmos
- Unidad o diferenciación de la lengua. Condicionamiento social de la lengua
- Lengua símbolo de la identidad cultural americana. Modelos de lengua. Papel de los medios de difusión masiva
- Características del coloquio
- Lengua del barroco: acumulación y pancronismo. Tropicalismo

Como muchos grandes de Iberoamérica, Carpentier percibe la *variación intrasistémica del español*, no sólo de región a región, sino también dentro de un mismo país, en razón del nivel sociocultural, la profesión, etcétera; variedad dictada por necesidades de eficiencia comunicativa que hacen “[...] que el lenguaje del filósofo, por ejemplo, se haga tan ajeno al lenguaje del médico, como es ajeno a este último el lenguaje de un compositor de música,

y esto tiende a generalizarse en todas las esferas de la actividad humana”.⁴

La *variedad regional americana* es foco de su interés, y con ella la necesidad de precisar el concepto de americanismo. Ya Martí, en su repertorio léxico que se ha dado en llamar “Voces”, definía: “[...] voces nacidas en América para denotar cosas propias de sus tierras, y señalar las acepciones nuevas en que se usen palabras que tienen otra consagrada y conocida”.⁵

En una parte de esta definición martiana coincide Carpentier: “Lo que se da por americanismos son, en realidad, palabras de muy antigua raigambre española que, pasadas al habla popular de América Latina, se presentan hoy como localismos y americanismos”.⁶

El español es, por excelencia, una lengua de múltiples contactos, hijos de la expansión y repliegue del dominio español en el mundo, de los encuentros culturales, y de los avatares sociohistóricos de todo tipo. Ello hace que sea otro tópico ineludible en el mundo hispanohablante el relativo a la legitimidad o ilegitimidad de los *préstamos que derivan de esos contactos*, negados fuertemente por el movimiento purista que florece en el XVIII, cuyas zagas llegan hasta hoy.

La cuestión de los préstamos también se halla en Martí, quien propone una postura casticista —y cauta—, y distingue lo que hemos rotulado en otra ocasión como el préstamo legítimo —el necesario y justificado por la inexistencia del vocablo significativo en la lengua meta, o por la mayor expresividad del vocablo recibido— y el ilegítimo, hijo

de modas pasajeras, promovido por los afrancesados, los italianizantes, los anglómanos, y cuya presencia en la lengua meta no se justifica por ninguna necesidad –más que las identificadoras de las identidades de estos individuos y grupos.

El modo carpenteriano de acercamiento a los préstamos es muy interesante, pues problematiza la cuestión al dar los criterios contrarios a ellos, o sea, la existencia de formas equivalentes en la lengua meta; y los criterios favorables como la utilidad de la concisión. La ejemplificación, y esto no lo vemos como un hecho casual, la realiza con un término técnico (*blinker*).

En lo que se refiere a los *tecnolectos*, particularmente, se discute acerca del papel disgregador de los préstamos de este carácter, por cuanto cada país los toma de diferentes lenguas de partida, y los adapta también de modo diferente. Esta variedad de voces técnicas y de sus adaptaciones en la diatopía ha sido considerada la amenaza mayor a la unidad de la lengua por figuras de la talla de Rafael Lapesa.⁷

Desde los tecnolectos Carpentier considera también la cuestión de los *neologismos*, justificados como necesarios por “[...] la creciente complejidad de las técnicas, [y] la tendencia a la especialización”,⁸ no menos que por la rapidez y concisión que proveen.

En cuanto a los *arcaísmos*, voces desusadas en España que se conservan en América,⁹ han sido estudiados como rasgo tipificante del español americano en general, y antillano en particular, por grandes voces americanas, como es el

caso de Pedro Henríquez Ureña en su obra *El español en Santo Domingo*.¹⁰

En “El carácter de la *Revista Venezolana*”, verdadero manifiesto literario y lingüístico de los terrenos que el Maestro se proponía revolucionar, Martí trata, con la medida y la sabiduría, y con la atención a la multiplicidad de factores que le eran naturales, la cuestión:

De arcaico se tachará unas veces, de las raras en que escriba, al director de la *Revista Venezolana*; y se le tachará en otras de neólogo; usará de lo antiguo cuando sea bueno, y creará lo nuevo cuando sea necesario: no hay por qué invalidar vocablos útiles, ni por qué cejar en la tarea de dar palabras nuevas a ideas nuevas.¹¹

Carpentier, por su parte, no sólo emplea los arcaísmos de su tierra, sino que los legitima sobre la base de la autoridad literaria: “Casi todas las voces desusadas que halla usted en mi obra se encuentran en Cervantes o en la picaresca española”;¹² lo cual le sirve para argumentar la adhesión al modelo castizo clásico, y en consecuencia la superioridad de la variante americana: “Pero ocurre que, en América Latina, hablamos un español más puro, más castizo que en la misma España”. Se trata, ni más ni menos, que de la misma idea que expresa Martí de este modo:

Buena lengua nos dio España, pero nos parece que no ha de quejarse de que se la maltratemos; quien quiera oír a Tirsos y Argensolas, ni en Valladolid mismo los busque, aunque es fama que hablan muy bien español los vallisoletanos: búsquelos

entre las mozas apuestas y mancebos humildes de la América del Centro, donde aún se llama “galán” a un hombre hermoso; o en Caracas, donde a las contribuciones dicen “pechos”; o en México altivo, donde al trabajar llaman, como Moreto en una comedia, “hacer la lucha”. Y en cuanto a las leyes de la lengua, no hay duda de que Baralt, Bello y Cuervo son sus más avisados legisladores [...]”¹³

En todas las variantes vernáculas que nacieron del latín se produjo, naturalmente, en el momento de su constitución como lenguas independientes de mayor estatuto, este mismo proceso: la necesidad de legitimación y de afirmación frente a sus iguales. Ello hizo común que en el renacimiento románico surgieran obras que trataban de fundamentar el estrecho parecido de la lengua vernácula (castellano, portugués, francés...) con la lengua madre (el latín), o con otras de prestigio (el griego).

La cuestión de la variedad de préstamos, los arcaísmos, los neologismos y los americanismos nos conduce a otro de los grandes temas de la lingüística hispanohablante: el de la *unidad o diferenciación de la lengua*.

Desde momentos tan anteriores en la historia como es la época de Andrés Bello, la polémica acerca de los destinos de la lengua española, extendida a ambos lados del Atlántico, y repartida en tantas y tan variadas naciones, ha sido de interés para nuestros más grandes hablistas.¹⁴

Bello consideró que existía el peligro real de que esa escisión se produjera, como había ocurrido con las variedades

del latín a la caída del Imperio Romano, y elaboró precisamente su gramática para regular la variante americana de la lengua, de modo de conservar su unidad.

Rufino José Cuervo y Juan Valera sostuvieron también una interesante polémica a este respecto, en la cual Cuervo insistía, con tintes acaso más negros, en la postura de Bello; mientras que Valera destacaba cómo la comunidad de origen, de cultura, la historia común de base, los avances de la ciencia y la técnica, eran todos ellos elementos favorecedores de la unidad.

En Cuba, por los años setenta, Juan Marinello reflexionaba acerca de esto, y alertaba sobre que si no realizábamos un esfuerzo cultural en relación con el desarrollo de la lengua, estábamos en riesgo de perder el patrimonio que ella representaba.

Carpentier, por su parte, expresa: “Un profundo foso se ha cavado entre el español de América y el de Europa”¹⁵ con lo cual toma la disgregación, en el aliento de Bello, Cuervo y Marinello, como un hecho consumado, y luego vuelve a problematizar la cuestión, sin cerrarse nunca completamente sobre una única posibilidad: “Esto constituye una suerte de decadencia del idioma —dirán algunos— porque al fin el castellano, el hermoso castellano, la gran tradición común, ¿no habría que tratar de conservarla a toda costa?”; aunque el colocar la opinión en un sujeto impreciso de tercera persona, y el empleo de una forma verbal propia para un alto índice de duda, nos trasciende un tufillo de ironía para con los puristas.

De otro lado, Carpentier señala la *determinación cultural y social de la lengua*, en un aliento que nos regresa a la definición martiana.

Dice Carpentier:

Un idioma es [...] el *medio de expresión* que ha sido *perfeccionado, matizado, durante siglos*, por el alma de un *pueblo*. Traduce su carácter, sus recónditas aspiraciones, su idiosincrasia. Se afianza en la *historia*, en la literatura, en el patrimonio espiritual de una raza o conglomerado humano.¹⁶

Y Martí, recordemos: “[...] el lenguaje es el *producto, y forma en voces*, del *pueblo que lentamente lo agrega y acuña* [...]”.¹⁷

Es decir, que el rasgo destacado en común es cómo la lengua se construye por acumulación permanente, a partir del habla popular, y no en ningún cenáculo ni academia, y que este es un proceso históricamente condicionado de expresión de lo propio e identitario. En la historia de la lengua española esta tendencia —contraria a considerar que las lenguas se construyen a partir de regulaciones institucionales y artificiales— tiene una larga nómina de afiliados.

Se pone, en consecuencia, en el primer plano, la cuestión del carácter *de la lengua como símbolo de la identidad cultural americana*. Esto fue problematizado por Pedro Henríquez Ureña para el caso del español americano por tratarse de un idioma “prestado y compartido”, y que por ende debía dar el salto en el vacío, hacia su suprema originalidad distintiva, acentuando “el acento inconfundible”.

Ya antes Martí había considerado la cuestión, en cuanto a dónde podrían hallarse *los modelos de lengua* legítimos que habría de seguir el hombre y el escritor americano:

Lenguaje que del propio *materno* reciba el *molde*, y de las *lenguas* que hoy influyen en la *América* soporte el necesario *influjo*, con antejudio suficiente para *grabar* lo que ha de quedar fijo de esta época de génesis, y *desdeñar* lo que en ella se anda usando lo que no tiene condiciones de fijeza, ni se acomoda a la índole esencial de nuestra lengua madre, harto bella y, por tanto, poderosa, sobre serlo por su sólida estructura, para ejercer a la postre, luego del acrisolamiento, dominio sumo—tal ha de ser el lenguaje que nuestro Dante hable.¹⁸

Y más adelante:

Reflejo de nuestro carácter autóctono, de nuestro clima y abundancia, de nuestra educación mezclada, de nuestro cosmopolitismo literario [...] de nuestro amor natural, como reflejo de nuestra naturaleza, a la abundancia, lujo y hermosura.¹⁹

Estas ideas encuentran en Carpentier idéntico eco y resonancia, toda vez que aboga por un lenguaje claro y legible, aportado al escritor por “[...] la historia que se produce en torno a él, que se construye en torno a él, que se crea alrededor de sí, que se afirma en derredor suyo”.²⁰

De modo que estos grandes escritores coinciden en considerar que lo esencial de la singularidad de la lengua radica en el reflejo que ella constituye de un

entorno y un tipo de hombre, y ello lleva aparejada una *responsabilidad para con esa lengua*.

Tanto Carpentier como Martí conciben esa responsabilidad del mismo modo: el uno anota largas series de vocablos que constituyen caracterizadores de los ambientes americanos: achiote, chile, jicoteas, jitomate, batata, tuna, tabaco, casabe, jícara, ceibo, guamo, cocotero, areítos, cimarrones, palenque, chicha, hamaca, canoa...; el otro hace labor de lexicógrafo y recoge series más o menos sistemáticas de correspondencias léxicas:

1885 'chistera blanca, sombrero de seda'

Venezuela - pumpá (por el sonido del cañón al que se compara este feo sombrero)

Colombia - cubilete Cuba - bomba
México - sorbetera Otros - galera²¹

Los temas esbozados (*variantes dialectales, pluralidad de focos de irradiación de normas en el ámbito del español*) y otros como *el papel de los medios de difusión masiva* también como conformadores de modelo y como normativizadores —con la consiguiente pérdida de valores regionales— son preocupaciones carpenterianas presentes en la tradición lingüística hispánica en un Amado Alonso, un Juan M. Lope Blanch o un Raúl Ávila, para citar figuras ilustrativas.²²

Ahora bien, otros comentarios carpenterianos resultan más novedosos, como cuando advierte *las características del coloquio*, tal como se estudian hoy en un grupo como ValEsCo,²³

que dirige Antonio Briz. Carpentier comenta la peculiaridad de la sintaxis coloquial, que desmiente los dictados de la gramática prescriptiva:

[...] el lenguaje hablado procede por elipsis. Los interlocutores se entienden a medias palabras, en virtud del mutuo conocimiento de ciertos tópicos [...] economía de vocablos [...] Las palabras se siguen, a veces, sin artículos ni conjunciones; se aglutinan [...] Esto, sin hablar de los disfraces del pensamiento.²⁴

En este comentario se presentan nociones hoy rotuladas como “relación de proximidad” y “saber compartido”, y nos remite a un antecedente delicioso, que no queremos excusarnos de anotar, y que son las palabras halladas en las viejas libretas de Enrique José Varona:

Yendo por la calle oí a uno que hablaba con mucho calor y tono de suficiencia a otros dos. No lo entendí en absoluto; y me parece que si los otros dos lo entendían era más por el gesto y la entonación. Sus cortas frases, sin ilación, tenían para él valor significativo, para sus oyentes valor emocional. Y pensé que así habla el mayor número, y comprendí la inutilidad de los diccionarios.²⁵

Hemos visto, al anotar un grupo de rasgos, y producir enlaces constantes con las figuras más prestigiosas entre los estudiosos del español, cómo Carpentier no es una isla por sus temas y preocupaciones lingüísticos, sino que se inserta coherentemente, pero también originalmente, desde su condición de escritor, en los grandes temas y preocupaciones de nuestra lengua.

En otro aspecto en que se evalúa su carácter de continuador o renovador es en cuanto a los movimientos literarios de los que se nutre la lengua de su literatura. La primera de estas influencias sería, sin dudas, la *lengua del barroco*.

El rasgo más sobresaliente de la lengua del barroco, y particularmente de la de Luis de Argote y Góngora —considerado, desde el punto de vista lingüístico, su figura prototípica—, es el *cultismo sintáctico: el hipérbaton*,²⁶ rasgo no tan sustantivo en la narrativa carpenteriana. Participa, en cambio, Carpentier, tanto de rasgos culteranos como conceptistas, en cuanto a:

Empleo de voces cultas (culteranos) y *de voces populares*, incluso groseras (conceptistas), así como *empleo de extranjerismos* (culteranos) y de *creaciones derivadas o compuestas de vocablos castellanos* (conceptistas): así encontramos simonía o tudesco al lado de tetas o culo; o la gama de vocablos americanos junto a rabipelada, castrapuercos, capisayo...

El barroco acumula recursos que están dispersos en otros momentos y autores, como son: *la hipérbole, las alusiones mitológicas, los juegos de palabras, la amplitud del período, el empleo interesado de las mayúsculas, los contrastes, el claroscuro, la polisemia, la estructuración cerrada sin puntos y aparte* todos los cuales pueden hallarse en Carpentier con relativo peso, como podemos ver en los siguientes ejemplos:

Peor aún, puesto que había *una infinita miseria* en lo de verse apaleado por un negro, tan negro como uno, tan belfudo y *pelicrespo*, tan

narizñado como uno; tan igual, tan mal nacido, tan marcado a hierro, posiblemente, como uno.

[.....]

[...] un rey de su misma raza esperaba, cerca del *cielo que es el mismo en todas partes*, a que tronaran los cascos de bronce de los diez mil caballos de *Ogún*.²⁷

Y anteriormente:

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*.²⁸

La justificación del barroquismo carpenteriano está dada en el propio Carpentier como una necesidad derivada del desconocimiento de América por parte del europeo, y del propio diálogo América-Europa:

Sí, el barroquismo me parece absolutamente necesario. Mire usted, cuando se habla del pino de Heine, por ejemplo, todo el mundo sabe lo que es un pino, como cuando se habla de un abedul; pero vaya usted a decirme lo que es una ceiba, lo que es una palma real, lo que es un árbol de América. El escritor tiene que empezar por describir cómo es ese árbol, cómo es esa palma, cómo es esa ceiba, ¿no?; y entonces a partir del momento en que describe cae en algo que ha sido una constante latinoamericana: el barroquismo. Es decir, tiene que detallar, pintar, darle a uno la sensación del peso, consistencia, color de los objetos...²⁹

Este comentario no sólo nos establece la filiación barroca de Carpentier, sino el sentido en que es interpretada esa herencia por el escritor: la acumulación, la “multiplicidad de signos”³⁰ que nos obliga a acompañarlo también en su *concepción de los contextos*, particularmente el *contexto de desajuste cronológico*, dado el pandemonium característico de América. Y también los contextos culturales, en que se amalgaman elementos de signo contrario, en que el contrapunto América-Europa se hace presente: “Cansado del garbanzo y la cecina de los toscos españoles de la otra vertiente, el fraile astuto se encontraba muy bien en la corte haitiana, cuyas damas lo colmaban de frutas brillantadas y vinos de Portugal”.³¹

Incluso *la repetición de vocablos, fórmulas y estructuras*, y también la *conurrencia de elementos léxicos disímiles, de diferentes mundos y dominios* crean una especie de pancronismo, que desdibuja lo específico y permite una generalización de los seres, los tiempos y los espacios hacia la proposición de una esencia humana:

En aquella mole de ladrillos tostados, levantada más arriba de las nubes con tales proporciones que las perspectivas desafiaban los hábitos de la mirada, se ahondaban túneles, corredores, caminos secretos y chimeneas, en sombras espesas. Una luz de acuario, glauca, verdosa, teñida por los helechos que se unían ya en el vacío, descendía sobre un vaho de humedad de lo alto de las troneras y respiraderos. Las escaleras del infierno comunicaban tres baterías principales con la santa bárbara, la capilla de los artilleros, las cocinas, los al-

jibes, las fraguas, la fundición, las mazmorras.³²

Expresiones extremas de este juego serían “Viaje a la semilla”, con su recurso del tiempo al revés: “[...] Marcia tuvo la sensación extraña de que los relojes de la casa daban las cinco, luego las cuatro y media, luego las cuatro, luego las tres y media...”;³³ para llegar, sin embargo, al mismo punto a donde habrían llegado con el tiempo habitual; o “Semejante a la noche”, donde Juan inicia su día en Grecia y luego pasa por España y América para concluir de nuevo en Grecia.

Son constantes los temas del *amor*, la *guerra*, el *mercado*, temas humanos por excelencia, y por lo tanto apenas sujetos a las determinantes temporales y espaciales. Por esto los personajes, siendo quienes son: Marcial, Juan, Mackandal, son al mismo tiempo personajes de otros tiempos, e incluso de otras dimensiones no humanas, por lo que les es consustancial el *cambio de perspectiva*.

La palabra carpenteriana serviría, en este sentido, como ejercicio de interpretación y búsqueda de zonas de lo real: “[...] es fundación del artificio: *exigencia, desnivel* frente al lector que quisiera adormecerse con la fácil seguridad de que lee la realidad; *exigencia, desafío* que obliga al lector a penetrar los niveles de lo real que la realidad cotidiana le niega o vela”:

Junto a un busto de Paulina Bonaparte, que había adornado antaño su casa del Cabo, las princesitas Atenais y Amatista vestidas de raso alamarado, jugaban al volante. Un poco más lejos, el capellán de la rei-

na —único de semblante claro en el cuadro— leía las *Vidas paralelas* de Plutarco al príncipe heredero, bajo la mirada complacida de Henri Christophe, que paseaba, seguido de sus ministros, por los jardines de la reina. De paso, Su Majestad agarraba distraídamente una rosa blanca abierta sobre los bojés que perfilaban una corona y un ave fénix al pie de las alegorías de mármol.³⁴

Particularmente profuso es *el léxico relacionado con la arquitectura (cohipónimos)*: almenas, cielo rasos, cornisas, guirnaldas, denticulos, astrágalos, testers...y el relacionado con la música: tambores, coplas, sonajas, tecla, harpa, vihuela, mudanzas, órgano, pavana, tonada, atambor, lo cual refleja también las propias vivencias y esferas de interés carpenterianas (siguió estudios en ambas disciplinas, y su padre era arquitecto).

No se trata de un alarde de erudición, sino de lograr, con esos recursos léxicos y morfosintácticos, cierta atmósfera asfixiante que reproduce el abigarramiento y mestizaje característico de América y acaso de la identidad de su cultura: “Ahora vivía su crisis mística, poblada de detentes, corderos pascuales, palomas de porcelana, Vírgenes de manto azul celeste, estrellas de papel dorado, Reyes Magos, ángeles con alas de cisne, el Asno, el Buey, y el terrible San Dionisio [...]”.³⁵

Corresponde con esa intención el empleo de fitónimos y zoónimos propios del *mito americano* en lo que tiene de colores, música, fascinación y miedo:

En sus ciclos de metamorfosis, Mackandal se había adentrado mu-

chas veces en el mundo arcano de los insectos, desquitándose de la falta de un brazo humano con la posesión de varias patas, de cuatro élitros o de largas antenas. Había sido mosca, ciempiés, falena, comején, tarántula, vaquita de San Antón y hasta cocuyo de grandes luces verdes.³⁶

En este interés, puede verse también el aliento de los (modos estructurales de los cronistas de Indias): “Quien cae al agua de la bahía es devorado por un pez gigante, ballena de Jonás con la boca entre el cuello y la panza, que allí llaman tiburón”.³⁷ Como lo eran un Pané o un Fernández de Oviedo cuando contaban para sus reyes las relaciones de maravillas del Nuevo Mundo, Carpentier es un descubridor; y a ese parto se asiste a través de las denominaciones autóctonas. Sólo que la apertura carpenteriana del telón de América es para la literatura europea y mundial: “Hay matas que parecen vestidas de cáscara de cebolla [...]”.³⁸

Otro rasgo de interés en el neobarroco carpenteriano es el *gusto por la mayúscula* como modo de personificación de los abstractos significativos que viene del medioevo (Destino, Fortuna), que se resemantiza en el modernismo (Muerte, Esperanza) y se perfecciona en Martí (Hombre, Naturaleza), para ser en Carpentier el modo de singularizar los personajes comunes por sus rasgos definitorios y su funciones en la ficcionalización (el Magistrado, el Estudiante), a un tiempo seres reales y prototipos, y sin llegar a la individuación característica del nombre propio.³⁹

Los pasajes también en ocasiones tienen una *virtud fonostilística*: “[...] antes de que la montaña entera se cubriera de relinchos, gritos, toques de corneta, fustazos, chirriar de cuerdas hinchadas por el rocío”;⁴⁰ como han hecho notar Licea y Rodríguez en cuanto a la evocación del par ruido-silencio, con el juego de erres y eses, respectivamente:

Erres: ruido

Miraba el subir y bajar de los cubos en que viajaban restos apreciables. Oíanse en sordina los rumores de la calle mientras, arriba, las poleas concertaban, sobre ritmos de hierro con piedra, sus gorjeos de aves desagradables y pechugonas.⁴¹

Eses: silencio

Las cornisas y entablamentos se despoblaron. Sólo quedaron escaleras de mano, preparando el salto del día siguiente. El aire se hizo más fresco, aligerado de sudores, blasfemias, chirridos de cuerdas, ejes que pedían alcuizas y palmadas en torsos pringosos.⁴²

De este modo se va creando en Carpentier todo un *sistema de símbolos*, sustentado también en los *vocablos de color* que se desplazan de la sombra a la luz, de la alegría a la tristeza, de unos tipos humanos a otros; así como en un *sistema temporal y espacial* que es al mismo tiempo real y esencial, atemporal y aespacial:

Sobre un fondo de montañas estriadas de *violado* por gargantas profundas se alzaba un palacio *rosado*, un alcázar de ventanas arqueadas, hecho casi aéreo por el alto

zócalo de una escalinata de piedra. A un lado había largos cobertizos tejados, que debían de ser las dependencias, los cuarteles y las caballerizas. Al otro lado, un edificio redondo, coronado por una cúpula asentada en *blancas* columnas, del que salían varios sacerdotes de sobrepelliz. A medida que se iba acercando, Ti Noel descubría terrazas, estatuas, arcadas, jardines, pérgolas, arroyos artificiales y laberintos de boj. Al pie de pilastras macizas, que sostenían un gran sol de madera *negra*, montaban la guardia dos leones de bronce. Por la explanada de honor iban y venían, en gran tráfago, militares vestidos de *blanco*, jóvenes capitanes de bicornio, todos constelados de reflejos, sonándose el sable sobre los muslos.⁴³

El recurso al color simbólico es de larga data en el mundo hispanohablante, y ha sido estudiado en Martí en su gama de medios expresivos que van desde los adjetivos propiamente de color, hasta un grupo de otros vocablos o sintagmas con los cuales se consiguen efectos semejantes. Recuérdese, a título de único ejemplo posible aquí, su referencia a las lenguas: “[...] el alemán es rosado y azul, y el castellano amarillo y punzó [...],”⁴⁴ que recoge no sólo los modos de ver los caracteres europeos –de allí donde África no puso su huella– desde América, como más fríos y desvaídos; sino también la simbólica de la tradición cristiana en que el amarillo se asocia a la enfermedad y, por tanto, al dolor; el rojo a la sangre y la pasión; en otras palabras, una intensidad de sentimientos que se supone desconocida a los otros.

Finalmente, algunos hablan de *tropicalismo* en el habla carpenteriana, no como exuberancia externa, vegetal y vegetativa, sino como lo define Fernando Alegría para el propio caso de Carpentier:

[...] expresión artística en que el *fondo mágico de las culturas primitivas* de América se funde con *la belleza formal de la tradición barroca europea* en un espléndido intento de interpretar el *espíritu y la realidad ambiente* del hombre del Caribe y de la América Central en la época contemporánea. Se necesita un instrumento para crear mitos o para rescatarlos del pasado pre-colombino, para hacer vivir al hombre y al paisaje en la unidad esencial que exige la creación artística moderna, para llevar la voz de la América indígena al intelectualismo cansado de la Europa de hoy.⁴⁵

O como lo ha definido Gabriela Mistral para Martí, como un tropicalismo que le viene de su *naturaleza, de la comprensión de su entorno, de la efusión y abundancia* que en Martí —y en Carpentier— tienen un sello de *autenticidad*.⁴⁶

Vemos que, efectivamente, Carpentier es barroco —y en ese término cabría también su supuesto tropicalismo—, pero el barroco de Carpentier es un barroco americano, que encuentra su singularidad en presentar un mundo nuevo, al cual inaugura y nombra, y en que el recurso de acumulación sugiere la exuberancia natural y vital del hombre americano.

La estructura oracional también acompaña este proceso, como han indicado

Licea y Rodríguez, no sólo en los paralelismos, sino también por la adecuación al tema y la situación: deconstrucción del lenguaje en “Viaje a la semilla”; aceleración del tempo con estructuras breves y reiteración en “El camino de Santiago”; extrema complejidad sintáctica que puede llegar a grupos de hasta veintidós oraciones en “Semejante a la noche”, como conviene al entramado del planteo.

En sus puntos de diferencia con el barroco hispánico, dado el entorno nuevo que Carpentier quiere representar y sustanciar, se produce un proceso de renovación, de recreación de técnicas y modos tradicionales.

Carpentier toma los materiales de su mundo americano y reconstruye la lengua, y puede hacerlo debido a que

[...] por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fantástica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías.

Y allí lo novedoso no se da como añadidos superfluos ni adornos de los que se puede prescindir, sino como elementos que están en la propia realidad:

[...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada *alteración de la realidad* (el milagro), de una *revelación* privilegiada de la realidad, de una *iluminación inhabitual* o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una *ampliación de las escalas y categorías de la realidad*, percibidas con

particular intensidad en virtud de una *exaltación del espíritu* que lo conduce a un modo de “estado límite”.⁴⁷

En su camino de palabras Carpentier significa, entonces, un diálogo de conceder con las voces y los temas de la lengua española, al tiempo que una útil especie de abogado del diablo y, sobre todo, de hilo conductor para una historia que no cesa, para una polémica que no se cierra, en una América que está aún, en mucho, por descubrir: por autodescubrirse y presentarse a los otros en su anagnórisis.

Pero en ese camino no se pierde de vista el referente: Góngora está, porque fue el maestro de convertir el lenguaje en reto y ejercicio, de los que salió maduro para reconstruirse en veinticinco naciones; está la norma, las normas, y el pueblo mestizo de América como constructor de un modelo abierto y cambiante para la lengua literaria y para la cotidiana; y está, sobre todo, un sentido del ser humano inclusivo y múltiple, que tributa a una cultura con mayúscula.

Notas

¹ Licea, Tania y Luis E. Rodríguez. *Alejo Carpentier, tres relatos, tres análisis lingüoestilísticos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1994. 71 p. (Pinos Nuevos. Ensayo)

² Se trata de opiniones sobre las obras carpenterianas que pueden encontrarse en internet. Hemos escogido las más relacionadas con nuestro tema, y de entre los más prestigiosos autores. Fuentes: Alegría, Fernando. *Homenaje a Alejo Carpentier* / ed. Helmy F. Giacomán. New York: Editorial Las Américas, Publishing Co., 1970; Fuentes, Carlos. *La novela hispanoamericana*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1969; Pupo Pupo, Rigoberto. En: rpupo@ffh.uh.cu.

³ Carpentier, Alejo. *Novelas y relatos*. La Habana: Ediciones Unión, 1974. pp. 49-186, 359-384, 303-358.

⁴ _____. “Una actitud razonable”. En: *Letra y solfa. Literatura. Poética*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2001. t. 8, p. 148.

⁵ Martí, José. “Voces”. En: *Obras completas*. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2001. T. 8, p. 119. (Edición en cd rom)

⁶ Carpentier, Alejo. *Entrevistas / comp., sel., pról y notas Virgilio López Lemus*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985. p. 168.

⁷ Lapesa, Rafael. “América y la unidad de la lengua española”. En: *El español moderno y contemporáneo*. Barcelona: Grijalbo Modadori, 1996. pp. 241-252.

⁸ Carpentier, Alejo. *Op. cit.* (4). p. 147.

⁹ La denominación tiene mucho de etnocéntrica, porque, ¿cómo considerar arcaica, para un país o región, una voz que es empleada por la mayor parte de sus hablantes?

¹⁰ Henríquez Ureña, Pedro. *El español en Santo Domingo*. Santo Domingo: Editora Taller, 1982.

¹¹ Martí, José. *Op. cit.* (5). t. 7, p. 212.

¹² Carpentier, Alejo. *Op. cit.* (6). p. 168.

¹³ Martí, José. *Op. cit.* (5). t. 8, p. 320.

¹⁴ A este respecto y los siguientes véase mi trabajo “Modelos lingüísticos en contienda: hacia un nuevo 98”.

¹⁵ Carpentier, Alejo. *Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984. p. 136.

¹⁶ _____. *Op. cit.* (4). p. 156.

El subrayado es mío. M. D.

¹⁷ Martí, José. *Op. cit.* (5). t. 5, p. 261.

El subrayado es mío. M. D.

¹⁸ *Ibidem*, t. 21, p. 163.

El subrayado es mío. M. D.

¹⁹ Como se trata de una nota, en el original martiano se consigna así:

Lo que Am. pone en la lengua.-Lo q. por fiza. ha de ser la l. en Am.-Reflejo de n/carácter autóctono, de n/clima y abundancia, de n/educa-

- ción mezclada, de n/ cosmopolitismo literario, de n/hábitos fieros e independientes, de n/falta de costumbre de reglas largo tpo. imperantes, de n/amor natural, como reflejo de n/naturaleza, a la abundancia, lujo y hermosura.
- ²⁰ Carpentier, Alejo. *Op. cit.* (6). p. 177.
- ²¹ Martí, José. *Op. cit.* (5). t. 10, p. 251.
- ²² Los autores mencionados nos ofrecen un espectro amplio de momentos, lugares y posturas diferentes. Unamuno fue uno de los primeros en pronunciarse por la legitimidad de los aportes americanos a la lengua española, aunque siguiese creyendo que la metrópoli espiritual era tan fuerte que se impondría a toda otra contingencia. Amado Alonso en sus estudios lingüísticos de temas hispanoamericanos se dedica a fenómenos tipificantes regionales como el seseo o el andalucismo. Lope Blanch es uno de los autores que más han contribuido al estudio de los elementos de unidad y diferenciación entre el español de América y el de España, incluidas las variantes al interior de cada zona. Su proyecto más importante fue, sin dudas, el Estudio coordinado del habla culta de las capitales de España e Iberoamérica. Raúl Ávila dirige el proyecto DIES - M, que se dedica a observar la lengua en los medios masivos de comunicación y a la búsqueda de una normativa supranacional que responda lo mejor posible a los intereses de todo el mundo hispanohablante.
- ²³ El grupo Valencia Español Coloquial (ValEsCo), se dedica, como es evidente por su denominación, al estudio del coloquio en general, y en particular de la conversación espontánea.
- ²⁴ Carpentier, Alejo. *Op. cit.* (4). p. 188.
- ²⁵ Citadas en un trabajo mío inédito. Los textos se encuentran en el fondo Varona del Instituto de Literatura y Lingüística varias libretas de anotaciones y numerosos papeles de Enrique José Varona. Agradezco una vez más, al Instituto de Literatura y Lingüística, el haberme dado acceso a esta papelería, y particularmente a su directora, y a las compañeras de referencias.
- ²⁶ Véase la caracterización de la lengua del barroco que aquí empleamos en la *Historia de la lengua española*, de Rafael Lapesa.
- ²⁷ Carpentier, Alejo. "El reino de este mundo". En: *Op. cit.* (3). pp. 140, 142.
- El subrayado es mío. M. D.
- ²⁸ *Ibídem*, p. 133.
- El subrayado es mío. M. D.
- ²⁹ _____. *Op. cit.* (6). p. 111.
- ³⁰ *Ibídem*, p. 144.
- ³¹ _____. "El reino de este mundo". *Op. cit.* (3). p. 146.
- ³² *Ibídem*, p. 137-138.
- ³³ _____. "Viaje a la semilla". *Ibídem*, p. 369.
- ³⁴ "El reino de este mundo". *Ibídem*, p. 137.
- ³⁵ "Viaje a la semilla". *Ibídem*, p. 374.
- ³⁶ "El reino de este mundo". *Ibídem*, p. 90.
- ³⁷ "El camino de Santiago". *Ibídem*, p. 333.
- ³⁸ *Ibídem*, p. 335.
- ³⁹ Véase *Historia de la lengua española*, de Rafael Lapesa.
- ⁴⁰ Carpentier, Alejo. "El reino de este mundo". *Op. cit.* (3). p. 139.
- ⁴¹ _____. "Viaje a la semilla". *Ibídem*, p. 360.
- ⁴² Ídem.
- ⁴³ _____. "El reino de este mundo". *Op. cit.* (3). p. 134.
- El subrayado es mío. M. D.
- Luis E. Rodríguez ha realizado un interesante estudio acerca de las significaciones del verde en "Semejante a la noche".
- ⁴⁴ Martí, José, *Op. cit.* (5). t. 5, p. 183.
- ⁴⁵ Alegría, Fernando. *Op. cit.* (2).
- El subrayado es mío. M. D.
- ⁴⁶ Mistral, Gabriela. *La lengua de Martí*. La Habana: Ediciones de la Secretaría de Educación, 1934. (Cuadernos de Cultura, 1)
- ⁴⁷ Carpentier, Alejo. "El reino de este mundo". *Op. cit.* (3). p. 54.
- El subrayado es mío. M. D.

Carpentier y España*

Ana Cairo

*Ensayista y profesora de la Universidad
de La Habana*

Alejo Carpentier (1904-1980) eligió ser un cubano y desde esa opción de identidad cultural, que lo honraba, se le han rendido los más altos homenajes, porque fue uno de nuestros grandes intelectuales del siglo xx.

En realidad, nació el 26 de diciembre de 1904 en la ciudad de Lausana,¹ Suiza. Era el hijo único de una pareja en que se fundían dos tradiciones culturales europeas. La madre Katherine Blagoobrasoff (1884-196?), rusa, enseñaba idiomas. El padre Georges Julien Carpentier (1884-19?), francés, se dedicaba a las construcciones. Ellos contrajeron matrimonio el 14 de diciembre de 1907 en la comuna de Saint Gilles, Bruselas. Todavía no se ha podido precisar en qué año la familia Carpentier arribó a Cuba.²

Carpentier padeció de un asma severo desde la infancia. Iba a la escuela cuando podía. Practicaba deportes. Vivía en el campo. Creció con la disciplina y la gran voluntad de los autodidactos. En la

adolescencia tenía tres intereses vocacionales: la música, porque aspiraba a componer. La literatura, porque escribía narraciones. Y la arquitectura, porque quería graduarse en la Universidad de La Habana. Matriculó –por examen de ingreso– en la Escuela de Ingenieros (septiembre de 1922). Sin embargo, abandonó la carrera de inmediato. Ocurrió la ruptura matrimonial de sus padres. Georges abandonó Cuba con destino a Panamá (y después a Colombia); Katherine comenzó a dar clases de idiomas; y el joven optó por dedicarse al periodismo.

Desde 1921 tenía amistades entre los periodistas,³ posiblemente ellos lo ayudaron a conseguir trabajo. En el trimestre octubre-diciembre de 1922 empezó a publicar. Redactaba para todos los diarios en que lo aceptaban: *La Discusión*, *El Universal*, *El País*, *El Heraldo* y *La Nación*. En los primeros meses, aparecía como reportero interino en *La Discusión*. Se ocupaba de reseñar los espectáculos musicales y creó la columna “Obras Famosas” (para recomendar textos literarios). En *El País*, habilitó el seudónimo de Lina Valmont⁴ y firmaba como si fuera su madre artículos de costumbres en torno a la historia colonial habanera.

Por la demostración de talento, laboriosidad y amplísimos conocimientos

* Fragmento de la conferencia “Martí, Carpentier y España” pronunciada en el Seminario Internacional “Alejo Carpentier y España”, organizado por la Cátedra de Cultura Cubana “Alejo Carpentier” de la Universidad de Santiago de Compostela (2-5 de marzo de 2004). Para la realización de este trabajo, se agradece a Lilia Esteban la solidaridad al permitir la consulta de la Colección Carpentier y a Araceli García Carranza por todas las facilidades con afecto fraternal para acceder a dicha colección.

musicales, pictóricos y literarios⁵ ganó un prestigio que le sirvió para conseguir la plaza de jefe de redacción en la revista *Carteles* en los inicios de 1924, cuando sólo tenía diecinueve años.

El historiador Emilio Roig de Leuchsenring (1889-1964), el pintor Conrado Massaguer (1889-1965) y el empresario de publicidad Alfredo Quílez (1887-1961) habían transformado a *Carteles* en un semanario político y cultural con una circulación nacional y un creciente número de lectores en América Latina (México, Costa Rica, Perú, Venezuela, etcétera). Roig y Massaguer, además, dirigían *Social*, un mensual con secciones culturales atractivas y una crónica social. En las páginas literarias, Roig promovía a los escritores jóvenes. Carpentier redactaba para *Social* y también para *Smart* y *Chic*, revistas esencialmente destinadas a un público femenino. En el local conjunto de *Carteles* y *Social*, Carpentier se unió al Grupo Minorista (1923-1929),⁶ cuya membresía se autodefinía con posiciones de izquierda en la política y en la que interactuaban tres generaciones.

La generación mayor la representaba el médico Juan Antiga (1871-1939), quien estudiaba el ruso con la madre de Carpentier. Antiga había conocido a José Martí en Nueva York y había actuado en las emigraciones de México y los Estados Unidos durante la Guerra de 1895. Esa generación no se consideraba antiespañola; pero sí mantenía una perspectiva de distancia muy crítica hacia la ex metrópoli, que valoraba como una nación en decadencia. No la demonizaban en cuanto a imaginario; pero no le perdonaban crímenes como

el fusilamiento de los ocho estudiantes de medicina (27 de noviembre de 1871), o la reconcentración de la población campesina realizada por el general Valeriano Weyler.

La segunda generación era la que irrumpió después del establecimiento de la República de Cuba (20 de mayo de 1902). Emilio Roig de Leuchsenring y Fernando Ortiz (1881-1969) podrían representarla. Roig (de familia catalana) se consideraba uno de los ideólogos del Grupo Minorista y era el jefe de Carpentier en *Carteles* y *Social*. Ortiz (hijo de un montañés), abogado e historiador, no pertenecía al Grupo; pero sí los acompañaba en algunas de sus reuniones. Él constituyó la Sociedad de Folklore (6 de enero de 1923) y la Institución Hispanocubana de Cultura (22 de noviembre de 1926-1932, 1936-1947), dos proyectos culturales que los minoristas convirtieron en propios.

La generación de Ortiz y Roig, hasta por razones familiares, se interesaba por la situación española, pero dentro de un contexto de intereses mundiales. Conocían los Estados Unidos. Viajaban por Europa. Las ciudades españolas podían visitarse como lugares de tránsito hacia París, Londres, Viena, Roma o Milán, las verdaderas mecas culturales (en dependencia de los intereses científicos y artísticos). Coincidían con las tesis de los intelectuales españoles regeneracionistas de 1898, quienes pensaban que España necesitaba modernizarse. Estimaban que podría construirse una relación de diálogo y favorecer los caminos científicos para el estudio de la historia colonial, un patrimonio común para las dos naciones.

La tercera generación era la de Carpentier, el benjamín del Grupo Minorista. No obstante, también podrían representarla Juan Marinello (1898-1977, de familia catalana) y Jorge Mañach (1898-1961, de familia gallega). Los dos habían pasado etapas de la infancia en España.

Esta generación había sido impactada en la adolescencia por la Primera Guerra Mundial (1914-1918), que les había desarrollado una curiosidad universal por las renovaciones artísticas y literarias, por las interrelaciones directas con sus colegas latinoamericanos, estadounidenses, europeos y asiáticos. Carpentier adquirió con los minoristas un sentido nacionalista de la política y de la cultura. El Grupo censuraba la corrupción política y administrativa del gobierno de Alfredo Zayas (1921-1925); y la reforma constitucional, la prórroga de poderes y la reelección de Gerardo Machado (1925-1933). Apoyaba y se relacionaba con los movimientos sociales de mujeres, estudiantes y obreros. Favorecía la creación de los colegios de profesionales, las asociaciones y hasta los sindicatos de artistas y escritores.

Los minoristas ingresaron en la Sociedad de Folklore, que recopilaba, estudiaba y difundía todas las formas de la cultura popular tradicional; que facilitaba los intercambios con otras asociaciones y personalidades extranjeras. La Sociedad ayudaba a un nacionalismo político y cultural, porque contribuía a objetivos antirracistas. Desde la *Constitución de Guáimaro* (10 de abril de 1869), se había aprobado la tesis política de alcanzar una plena y verdadera unidad nacional de todos los grupos so-

ciales. En un espacio donde había imperado la esclavitud, la lucha por una igualdad ciudadana se vislumbraba muy difícil y se sabía que ocurriría por fases. Uno de los males republicanos (reconocido como tal) era el de la discriminación hacia la población negra y mulata, extensiva también a los chinos. Se despreciaban las formas artísticas cuyas matrices eran africanas y asiáticas.

La Sociedad de Folklore se desarrolló como un proyecto cultural democrático, abierto a todos. Se le pedía a los profesionales, maestros, escritores, músicos, artistas plásticos, que buscaran a informantes y que estudiaran directamente las tradiciones. De este modo en ella intercambiaban saberes y además redimensionaban el conocimiento de la historia social y cultural cubanas. También avanzaban en la comprensión de la tesis sobre los procesos de mestizaje y contribuían a frenar las acciones racistas y xenofóbicas contra cubanos y extranjeros no europeos, asimismo aceleraban la voluntad de cubanización de los inmigrantes, cuyas cifras eran altas en las estadísticas demográficas.

En el ejercicio del reporterismo teatral y de la crítica musical, Carpentier conoció e hizo amigos entre los compositores, directores de orquestas, intérpretes, cantantes, actores, bailarines, etcétera. Estaba obligado a seguir las programaciones de los conciertos, de las temporadas de ópera y zarzuela. Sin embargo, también frecuentaba los cabarets, los cafés y los cines (donde se tocaba para acompañar a los filmes silentes) de todas las categorías. Asistía a las revistas musicales del tea-

tro popular en el Alhambra y recorría los bares de la playa de Marianao, donde se oían grupos soneros. La Sociedad de Folklore significó para Carpentier un desplazamiento hacia otras formas de música asociadas a las fiestas (religiosas o no) en casas, solares o en los montes.

Carpentier, Amadeo Roldán (1900-1939), Alejandro García Caturla (1906-1940), Moisés Simons (1884-1944), Eliseo Grenet (1893-1950), entre otros músicos, asumieron entusiasmados las ideas de estudiar el folklore. De ese aprendizaje sacaron motivos para partituras sinfónicas como *Obertura sobre temas cubanos* (Roldán), o *Bembé* (Caturla), y para canciones como *El manisero* (Simons) o *Mama Inés* (Grenet), que se convirtieron en éxitos internacionales.

Carpentier, Lydia Cabrera (1900-1991), José Z. Tallet (1893-1989), Nicolás Guillén (1902-1989), Emilio Ballagas (1900-1958), Ramón Guirao (1908-1949), Rómulo Lachatañeré (1909-1951), entre otros escritores, colectaron narraciones, leyendas, mitos y refranes, que sirvieron de fuentes para poemas como “La rumba” (Tallet) o “Sensemayá” (Guillén) y para *Cuentos negros* (Cabrera), o “Histoire de lunes” y *¡Écue-Yamba-Ó!* (Carpentier) y *¡Oh, mío, Yemayá!* (Lachatañeré).

A partir de 1902, aumentó con celeridad la cifra de inmigrantes españoles. Miles vinieron, precisamente, porque no existía un sentimiento de odio y porque había más oportunidades económicas que en la península. Ellos estaban organizados. Tenían una red de servicios que comprendía bancos, agencias de navegación, comercios, escuelas, clínicas y sociedades regionales de benefi-

cia y recreo. Circulaban publicaciones específicas y en los periódicos importantes (como el *Diario de la Marina*) existían columnas para difundir noticias sobre España y las de sus ciudadanos en Cuba. En los teatros se organizaban programas que seguían los gustos de la cartelera madrileña. Se preparaban giras nacionales de compañías que visitaban distintos países de América Latina. Entre 1923 y 1929, con motivo de la dictadura del general Miguel Primo de Rivera (1870-1930), La Habana también creció con exilados políticos, quienes reproducían aquí los enfrentamientos en la prensa.

La Sociedad de Folklore también potenció la raíz hispánica. Se recogieron romances, canciones, refranes, leyendas. José María Chacón y Calvo (1893-1969), y Carolina Poncet (1879-1969) lograron producir monografías en torno al patrimonio común. Pedro Sanjuán (1887-1976) estrenó con éxito sus obras sinfónicas basadas en el folklore castellano. Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944) impulsó los conciertos de música típica cubana, los cuales sólo se identificaban con los géneros de la matriz española.

El 22 de noviembre de 1926, Fernando Ortiz inauguró la Institución Hispanocubana de Cultura,⁷ un proyecto conjunto entre la Sociedad Económica de Amigos del País, la Universidad de La Habana y las sociedades regionales españolas. Ortiz la consideraba un laboratorio para aprender cómo y cuándo podrían crearse nuevas asociaciones con otras comunidades de inmigrantes menos poderosos.

La Hispanocubana invitaba a especialistas y creadores españoles y de otras

nacionalidades a quienes les pagaba el viaje, el alojamiento y las conferencias. Se crearon filiales en ciudades de otras provincias con los mismos procedimientos. Este proyecto favorecía el intercambio cultural. Consolidaba una red de amistades no sólo entre las personalidades y los anfitriones, sino en el conjunto de los asociados.

Algunas de las personalidades que visitaron La Habana combatían la dictadura de Primo de Rivera, como Luis Jiménez de Asúa (1899-1970) y Luis Araquistáin (1886-1959). Los cubanos opositores de Machado y los españoles intercambiaron solidaridad política. El Grupo Minorista envió este cable de protesta (el 16 de mayo de 1926) al general Primo de Rivera:

Grupo Minorista de intelectuales cubanos protesta incalificable atropello Jiménez de Asua, gloriosa figura representativa intelectualidad española contemporánea, que en reciente viaje nuestra República enalteció grandemente su patria; y, dado vínculos históricos e identificación actual de Cuba con la España nueva, formula votos restablecimiento esa nación amiga, justicia, libertad derecho.⁸

Entre los firmantes aparecían Roig, Carpentier y Marinello, quien era el de más trato con los invitados en su condición de secretario de la Hispanocubana para la atención a los conferencistas.

El 28 de enero de 1930 cayó la tiranía de Primo de Rivera. Los cubanos festejaron junto a los españoles. En Madrid se proclamó la Segunda República (12 de abril de 1931). En el gobierno aparecían algunas de las personalidades

invitadas a la Hispanocubana. La solidaridad se multiplicaba. En Madrid se publicaron obras de propaganda como *Un cementerio en las Antillas* (1933) de Alfonso Hernández Catá (1885-1940).

Carpentier visitó la ciudad de México en compañía de Juan Antiga y Conrado Massaguer. Los tres integraban una delegación de más de treinta personas que realizaban un intercambio político y cultural. Allí conoció al pintor Diego Rivera (1886-1957), a quien consideraba uno de los paradigmas del arte nacionalista revolucionario en América Latina.

El 9 de julio de 1927, Carpentier, el minorista e historiador José Antonio Fernández de Castro (1897-1951) y el exilado catalán y crítico de arte Martí Casanovas (1894-1966) fueron encarcelados por firmar un manifiesto en el que proponían la creación de un sindicato de escritores (en el estilo del de los pintores mexicanos). Los tres estaban incluidos en un proceso comunista. El dictador Machado había aprovechado la oleada represiva de su amigo el tirano Augusto Leguía en Lima. Algunos intelectuales peruanos habían escapado y se habían refugiado en La Habana. Machado los apresó y, de paso, mandó a detener a más de cincuenta oponentes. Su objetivo era advertir que el terror represivo se multiplicaría. El gobierno necesitaba garantizar una imagen de estabilidad política para que el presidente estadounidense Calvin Coolidge no desistiera de venir a La Habana a la inauguración de la VI Conferencia Panamericana en enero de 1928.

El 14 de agosto, los jueces autorizaron una fianza de dos mil pesos para salir

en libertad. Carpentier, junto con peruanos y españoles, fue incluido en un decreto de expulsión inmediata por considerársele un extranjero indeseable (él tenía nacionalidad francesa). Si pagaba la fianza, saldría directo al barco-presidio *Máximo Gómez*, en espera de la deportación. Le aconsejaron esperar en la cárcel. Su amigo y jefe Emilio Roig, posiblemente, encontró la solución previa consulta a su tío Enrique Roig (una autoridad en problemas jurídicos).

Carpentier alegó que él había nacido en Cuba; pero que él no sabía en qué juzgado su padre lo había inscrito. Probablemente, la madre reiteró lo mismo. Los periodistas solidarios también lo apoyaron. Se realizó una declaración ante un juez, firmada por testigos. Ya podía obtener la nacionalidad cubana; y podía abonar la fianza porque no lo podían expulsar.

El 1 de septiembre de 1927, el periodista español Manuel Aznar (1894-1975) publicó, en su columna "La España de Hoy" en el *Diario de la Marina*, una serie titulada "Mentes de España y mentes de América". En el primer texto reprodujo el artículo de Guillermo de Torre (1900-1971) "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica" (el cual había aparecido en *La Gaceta Literaria* de Madrid, el 8 de abril de 1927). Torre prefería el término Hispanoamérica y desechaba el de América Latina por parecerle un "anexionismo cultural" de Francia:

¡Basta ya de tolerar pasivamente esa merma de nuestro prestigio, esa desviación constante de los intereses hispanoamericanos hacia Francia! [...] Frente a la imantación

desviada de París, señalemos en nuestra geografía espiritual a Madrid como el más certero punto meridiano, como la más auténtica línea de interacción entre América y España. Madrid: punto convergente del hispanoamericanismo equilibrado, no limitado, no coactivo, generoso y europeo, frente a París: reducto del latinismo, estrecho, parcial, desdeñoso de todo lo que no gire en torno a su eje.⁹

El 2 de septiembre, Aznar reprodujo la opinión colectiva del grupo literario argentino *Martín Fierro*, quienes de modo tajante repostaban a Guillermo de Torre:

[...] nosotros sentimos una profunda repugnancia intelectual por todo lo que huelga a hispanoamericano

[...] nosotros vanguardistas de la N. S. argentina, reivindicamos el derecho de ser vírgenes de toda influencia y maravillarnos todos los días con las cosas nuestras, nacionales, criollas, que vamos descubriendo en nuestra ciudad y en nuestro campo.¹⁰

El 5 de septiembre, Aznar reprodujo el juicio del cubano Jorge Mañach (hijo de español), quien coincidía con los argentinos, pero sin la burla satírica a los intelectuales madrileños. El 8 de septiembre, opinó José Antonio Fernández de Castro, quien reiteró que nadie necesitaba meridianos. Por último, el 12 de septiembre, Carpentier explicó sus puntos de vista. Coincidía con Mañach y Fernández de Castro:

Hoy América tiende a alejarse cada vez de Europa cuando concentra serenamente sus energías creadoras.

Y lo grave es que España es la Europa que más se teme, porque su influencia, por razones de idioma, es más avasalladora. América tiene, pues, que buscar meridianos en sí misma, si es que quiere algún meridiano. Y más teniendo en cuenta que las manifestaciones del espíritu latinoamericano son múltiples, y los problemas planteados ante un intelectual mexicano y un argentino son tan diversos como los que pueden inquietar a este último comparados con los que se ofrecen a un intelectual español, resultaría saludable, por ahora, una anulación de todo meridiano.

Somos y seremos hermanos de los españoles [...] Mas, por lo mismo que nuestras relaciones con los de la Península son exquisitamente afectuosas, resultan desacertados ciertos excesos de celo [...] creo deplorable que se intente transformar un afecto fraternal en incesto [...]

Los minoristas Mañach, Fernández de Castro y Carpentier coincidían con las tesis culturales de José Martí en *Nuestra América*. El alma continental y la historia común explicaban una dialéctica nueva de lo particular, lo regional y lo universal. América era diferente a Europa: había que aceptar la autoctonía, el mestizaje de matrices muy diversas. Sin embargo, también cada pueblo resultaba diferente a los otros. El nacionalismo de Diego Rivera tenía contenidos diferentes a los de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. No obstante, los tres podían coincidir en que para hacer un arte nacionalista renovador, era imprescindible la apropiación de

las técnicas más modernas de la historia de una tradición del oficio artístico, que podía estudiarse en la cultura francesa o en otras. Desde la universalidad de Nuestra América, desde la universalidad en cada nacionalismo literario y artístico, se combatían los hegemonismos panhispanistas (en tiempos de Martí), o el de los nuevos meridianos culturales. Para los minoristas, Martí seguía vivo, porque sus tesis lo estaban.

Para completar una actualización cultural, Carpentier y Alejandro García Caturla planeaban un viaje de estudios a París en 1928. En marzo, se celebró en La Habana un congreso de la prensa latina. Carpentier le sirvió de anfitrión al poeta surrealista francés Robert Desnos (1900-1945), quien le ofreció la posibilidad de acompañarlo en el barco *España*. En abril de 1928, Carpentier ya estaba instalado en París. Encontró trabajo como redactor de la *Gaceta Musical* y servía de corresponsal para *Carteles* y *Social*. Su madre recibía los textos en La Habana; se los llevaba a Roig y los cobraba.

Por ser bilingüe, Carpentier ejercía como un excelente mediador cultural entre los cubanos, los latinoamericanos, los españoles y los franceses. Hizo amistad con el narrador Julio Álvarez del Vayo (1891-1975), quien al regresar a Madrid con la Segunda República le gestionó la publicación de la novela *¡Écué-Yamba-Ó!* (1933). Trató a Eugenio D'Ors (1882-1954), quien deseaba ser invitado por la Hispanocubana. Se entusiasmó con la bailarina de flamenco, y coreógrafa, Antonia Mercé, La Argentinita, a quien entrevistó. Ella era “[...] la primera bailarina que ha des-

cubierto un secreto para estilizar las danzas españolas y situarlas en tiempo”. Ella lograba en el teatro Fermina de los Campos Eliseos “[...] un espectáculo insólito, casi increíble”, a sala llena: “[...] un público de parisienses e ingleses que se desgañita de entusiasmo, lanza estrepitosos ‘¡olé!’”, interrumpe partituras a fuerza de aplausos, y al que sólo falta arrojar chisteras y bombines al escenario”.¹²

En septiembre de 1932, Carpentier se inició en los oficios de guionista, técnico de sonido y director de programas en la emisora de radio Poste Parisien. Se esmeró en el aprendizaje y en la calidad de los encargos. Con rapidez, se le incrementó el salario y esto le permitió viajar, primero por toda Francia, y después hacia Bélgica y Holanda. En el verano de 1933, emprendió itinerarios de Francia a España. Repetía el viejo camino medieval de peregrinación religiosa a Santiago de Compostela; pero no le interesaban los últimos tramos. Después del cruce fronterizo, elegía un periplo por Castilla hasta Madrid, donde lo sorprendió el 12 de agosto de 1933 la caída de la dictadura de Gerardo Machado:

Nunca olvidaré la explosión de entusiasmo, la llamarada de optimismo que cundió por Madrid, el día que los periódicos anunciaron la definitiva caída del machadato. En primeras planas aparecían grandes fotografías del tirano rodeado por sus satélites, bajo textos que conjugaban al infinito un maravilloso mensaje implícito en dos palabras: Cayó Machado... Cayó el tirano [...] El día de la caída del régimen, cuando ediciones sucesivas de los diarios iban

informándonos hora por hora de la marcha de los acontecimientos, el entusiasmo más espontáneo reinaba en las calles de Madrid. Y no eran solamente los muchos cubanos residentes en la villa quienes contribuían a alimentar ese entusiasmo. La misma alegría era compartida, claro está, por miles de latinoamericanos víctimas, ayer y hoy, de tiranías semejantes. Pero lo más estremecedor era observar que este sentimiento de liberación, esa euforia del convaleciente que sale por primera vez al aire después de varias semanas de reclusión en una alcoba poblada de pesadillas, se había contagiado también al pueblo humilde de la capital. Nunca olvidaré cómo, al entrar con Carlos Enríquez y algunos amigos cubanos en una taberna popular, un grupo de obreros, que apenas había tenido tiempo de enterarse de la noticia, nos recibió con verdaderas aclamaciones. En las calles, nos veíamos interpelados por desconocidos que, apenas nos identificaban por el tema único de nuestras conversaciones, nos saludaban con gritos de: “¡Viva Cuba Libre!”.¹³

La solidaridad con la Segunda República fue un deber de conciencia para Carpentier y utilizó recursos de propaganda directa como en este guión escrito para la radio francesa en diciembre de 1933 y que fue transmitido —probablemente— en la fecha indicada de enero:

Libreto: Le 4 janvier 1874

[Homme] Emilio Castelar, un des fondateurs de la République

Espagnole, présente sa démission de la présidence du Conseil.

Femme –Quoi? Vous parlez de “République Espagnole” en 1874?... La République espagnole n’est-elle pas de création récente...?

Homme –Un écrivain de talent, mais aussi un orateur fougueux, et un homme passionné de politique. Romancier fort goûté en Espagne, il devait surtout sa célébrité à ses premiers ouvrages: “Alonzo le sage”, “Soeur de charité”, quand il publia un livre de combat qui fit grand bruit: “Idées démocratiques”. A partir de ce moment, il devint un ennemi acharné du gouvernement royal. Il prononçait des discours qui enthousiasmaient les foules. Il avait le parole facile et ornait volontiers ses discours d’images grandiloquentes... Ayant pris une part très active dans la révolution antimonarchiste de 1868, il fut condamné à mort et dû se réfugier à Paris... La “petite fille” était enfin apparue...

Femme –Quelle petite fille?

Homme –C’est ainsi que les républicains espagnole appelaient la révolution!... Mais, maintenant, la “petite fille” avait passé la frontière... Les exilés espagnols conspiraient en France, un peu partout... À Bayonne, à St-Jean de Luz, à Hendaye, surtout, à quelques kilomètres de la frontière, on rêvait la chute de la monarchie [...] Le roi Amédee I^{er}, se sentait vivre dans une atmosphère qui devenait de plus en plus oragense. Les idées nouvelles gagnaient rapidement des adeptes dans une Espagne encore

très traditionaliste en apparence... Une Espagne qui ne différait pas essentiellement de celle que Goya a fixé dans ses tableaux... Enfin, sous une pression collective qui devenait de plus en plus puissante, le roi abdiqua. La République fut solennellement proclamée.¹⁴

En el guión se regresaba al primer momento, cuando se reiteraba que Castelar después de renunciar a la presidencia había escrito *Estudios históricos sobre la Edad Media y El declive de la libertad*.

Por último, el personaje Hombre afirmaba que Castelar había sido “[...] le créateur de l’idéologie républicaine en Espagne” (“[...] el creador de la ideología republicana en España”). Carpentier propagandizaba una idea estratégica: que la Segunda República sí tenía una historia que la legitimaba y que debía conocerse para entenderla. Entre 1933 y el 18 de julio de 1936, cuando el general Francisco Franco se alzó contra la Segunda República y comenzó la Guerra Civil, Carpentier realizó distintas estancias en ciudades españolas. En 1941 afirmaba:

Confieso que soy sumamente curioso, y siempre escucho las conversaciones que se me hacen audibles, porque suelen hacerme penetrar en los trasmundos de mentalidades y existencias que, de otro modo, me serían eternamente ignoradas. ¡Mucho más he aprendido sobre España viajando en “trenes botijos”, que frecuentando las peñas ingeniosas y archicultas de la Granja El Henar, o de los Ateneos de Madrid! ¡Más he

ca, que asistiendo a las conferencias de la Ciudad Universitaria!

[.....]

(Esto —¡claro está!— viendo las cosas desde el punto de vista del escritor que cree en la novela como género de documentación trascendental para una época.)¹⁵

Entre julio de 1936 y abril de 1939, los intelectuales como parte del pueblo cubano, se involucraron emocionalmente con la Guerra Civil Española. Pablo de la Torriente Brau (1901-1936) simbolizaba el compromiso avalado por la muerte en combate (18 de diciembre) en defensa de la Segunda República. Cinco intelectuales conformaron la delegación cubana al congreso antifascista mundial de julio de 1937.

Juan Marinello había mantenido, desde la primera época de la Institución Hispanocubana de Cultura, un alineamiento sin claudicaciones. Estaba exilado en México, porque enfrentaba la satrapía de Fulgencio Batista, cuando llegó la convocatoria al segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura a celebrarse en Valencia y Madrid en julio de 1937. Por su autoridad moral, presidía la delegación cubana. Visitó los frentes de combate. Al regresar a La Habana asumió la compleja empresa de organizar las redes de ayuda a los miles de emigrados. Hasta su muerte, encabezó todos los proyectos de solidaridad con los republicanos antifranquistas.

Leonardo Fernández Sánchez, fundador del primer Partido Comunista de Cuba y dirigente estudiantil en los años

veinte. Vivía exilado en los Estados Unidos por combatir las dictaduras de Machado y de Fulgencio Batista, quien le había asesinado a su hermano Ivo. Trabajaba en la prensa obrera newyorkina y en los grupos de latinoamericanos antiimperialistas. Intervino en la organización de los combatientes cubanos que se unieron al Batallón Lincoln de norteamericanos en las Brigadas Internacionales.

• Félix Pita Rodríguez (1909-1990), poeta y narrador, se había instalado en París, aunque alternaba las estancias en Madrid. Como Carpentier, tenía un diálogo continuo con los intelectuales republicanos.

• Nicolás Guillén (1902-1989) había viajado por primera vez al extranjero para dar recitales de poesía en México, bajo el auspicio de Marinello. De allí, siguió a Nueva York, donde el poeta y amigo Langston Hughes le sirvió de anfitrión hasta que partió hacia Francia. Visitó París antes de ir al congreso y, después, permaneció varios meses en recorrido por otras ciudades españolas. Al retornar a La Habana, confesaba que se había radicalizado. En *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937) decía:

*La muerte disfrazada va de fraile.
Con mi camisa trópico ceñida,
pegada de sudor, mato mi baile,
y corro tras la muerte por tu vida.*

*Las dos sangres de ti que en mí se
juntan,
vuelven a ti, pues que de ti vinieron,
y por tus llagas fúlgidas preguntan.*

Secos veré a los hombres que te hirieron.

*Contra cetro y corona y manto y sable,
pueblo, contra sotana, y yo contigo,
y con mi voz para que el pecho te hable.*

Yo, tu amigo, mi amigo; yo, tu amigo.

*En las montañas grises; por las sendas
rojas; por los caminos desbocados,
mi piel, en tiras para hacerte vendas,
y mis huesos marchando en tus soldados.¹⁶*

Federico García Lorca (1898-1936) había sido invitado por la Hispanocubana de Cultura en febrero de 1930. Él se había entusiasmado y había prolongado la estancia hasta abril. Dejó gran cantidad de amigos y admiradores. Guillén era uno de ellos. El asesinato de Federico se había transformado en un símbolo para la defensa de la causa republicana en la Guerra Civil. Federico, como mito de la fraternidad cubano-española, fue evocado por Guillén:

*Toco a la puerta de un romance.
-¿No anda por aquí Federico?
Un papagayo me contesta
-Ha salido.
[.....]
Toco a la puerta de un gitano.
-No anda por aquí Federico?
Nadie responde, no habla nadie...
-¡Federico! ¡Federico!
[.....]
¡Federico!
¿Dónde el gitano se muere?
¿Dónde sus ojos se enfrían?*

¿Dónde estará, que no viene?¹⁷

Carpentier, el quinto delegado cubano, eligió una serie de cuatro crónicas “España bajo las bombas”, publicada en *Carteles* (12 y 26 de septiembre, 10 y 31 de octubre de 1937) para hacer “un historial” del congreso “[...] llevando paralelamente una especie de cámara fotográfica destinada a fijar lugares y gentes, así como un micrófono para recoger palabras y sonidos”. Insistía en que en su testimonio había privilegiado una “lógica del corazón” para estremecer y afiliar a los lectores con la causa republicana. En el anecdotario narraba algunas acciones de los delegados cubanos: Marinello pronunciaba discursos en “perfecto catalán” y Guillén recitaba poemas de *Cantos para soldados y sones para turistas*. En Madrid visitaba a su amigo Francisco Pita Rodríguez (¿el hermano de Félix?).

Podéis estar convencidos de esto: muchos apolíticos, muchos hombres tibios, irresolutos, sin convicciones definidas, han sido conquistados por la ideología republicana... gracias a los aviones de Franco. En Madrid he visto gentes (antiguos vecinos de mi amigo Francisco Pita Rodríguez) que antes de la guerra tenían ideas levemente conservadoras, y que hoy son las primeras en alzar los puños y en proferir palabras de odio, cuando comienzan los bombardeos cotidianos y sistemáticos de Madrid... ¡La carne grita!

[.....]

Una canción ha surgido –canción escrita con sangre. Y esta canción la saben cantar hoy todos los hom-

bres que viven en el territorio de la España republicana:

*Madrid qué bien resistes,
Madrid qué bien resistes,
Madrid qué bien resistes,
mamita mía
los bombardeos,
los bombardeos.*¹⁸

“España bajo las bombas” ha sido el texto más reproducido de Carpentier sobre la Guerra Civil. Sin embargo, ha permanecido desconocido “Abajo la inteligencia. ¡Viva la muerte!” (revista *Mediodía*, 18 de julio de 1938), en el que utilizó como *leit-motiv* el famoso episodio histórico ocurrido en la Universidad de Salamanca el 12 de octubre de 1936. El militar fascista Millán Astray interrumpió el discurso del rector Miguel de Unamuno con motivo del “día de la raza”.

Para Carpentier, el grito de “¡Abajo la inteligencia! ¡Viva la muerte!” podía servir de clave esencial para definir la naturaleza de “todos los fascismos”. Reiteró el discurso de las dos Españas y exaltó su alineamiento con los republicanos:

Quien admire apasionadamente a España, como la admiro desde el instante en que me fue revelada; quien haya pasado, como yo, temporadas enteras en ciudades de provincia de las que el turista visita habitualmente en un día; quien haya convivido realmente con el pueblo español, con su admirable clase media, con su pequeña burguesía, llega a la conclusión imperiosa de que todo lo que está con Franco, todo lo

que tenga siquiera la mayor indulgencia para él, constituye y ha constituido siempre la vergüenza de España.¹⁹

Carpentier caracterizó el reaccionarismo cultural de los que se afiliaron al bando franquista y enalteció el desarrollo de un público ávido de enriquecer todo tipo de saberes. Narró lo ocurrido la noche del estreno de *Yerma*, de Federico García Lorca en 1934:

[...] unos cuantos señoritos lacayos de Gil Robles, se permitieron organizar un “pateo” que se terminó, por suerte, con un pateo en sus asentaderas. Tales elementos aborrecían por definición todo lo que representaba la inteligencia: esos Alberti, Lorca, Bergamín, Cernuda, Altolaguirre, Miguel Hernández, Emilio Prados, y tantos otros [...]²⁰

El texto, escrito con motivo del segundo aniversario de la Guerra Civil, suponía un compromiso inalterable con la causa republicana, muy emotivo porque ya se hacía evidente que el eje fascista de Franco, Hitler y Mussolini alcanzaría la victoria. Seguir fiel a una opción ideológica y política en las vísperas de una costosísima derrota implicaba una declaración de principios válida no sólo para España, sino para la hecatombe que arrasó las otras naciones europeas a partir de 1939.

En abril de 1939 desapareció la Segunda República y comenzó el reinado de Franco (que duró hasta su muerte en 1975). Poco después, Carpentier viajó de París a Nueva York y dos meses después a La Habana. Aquí, en Ciudad México y Caracas mantuvo una amistad con numerosos

emigrados republicanos. En Caracas (entre 1945 y 1949) participó en una tertulia literaria con José Bergamín (1895-1983) y Eugenio Imaz (1900-1951). En México encontró a Jiménez Siles, quien aceptó editar sus novelas *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*.

Hasta después de la muerte de Francisco Franco, no regresó a España. En el mismo año en que le entregaron el Premio Cervantes (1978) aceptó pertenecer al comité de intelectuales españoles y latinoamericanos que laboraba por la reivindicación de la memoria del poeta Antonio Machado (1875-1939), con motivo del aniversario cuarenta de su muerte que se cumplirían en 1979, uno de los iconos culturales de la Segunda República.

Carpentier residió en Caracas catorce años (agosto de 1945-junio de 1959). Decidió retornar a La Habana, después de ser impactado favorablemente por el famoso discurso de Fidel Castro en la capital venezolana (enero de 1959). Con modestia admirable dejó la holgura económica, y se dispuso a servir a la Revolución Cubana, porque estaba convencido de la justicia inherente a un proyecto político y social que asimilaba las mejores tradiciones culturales republicanas de la primera mitad del siglo xx, algunas de las cuales habían surgido durante la Revolución Mexicana y en la Segunda República Española.

Era vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura y director ejecutivo de la Editorial Nacional de Cuba. Como toda su generación, se emocionó cuando el Teatro Nacional fue rebautizado

con el nombre de Federico García Lorca. Privilegió la colección Biblioteca Básica de Literatura Española, cuyos volúmenes preparó mayoritariamente el poeta José Lezama Lima (1910-1976).

Carpentier se convirtió en uno de los organizadores de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), cuyo congreso fundacional se inició el 18 de agosto de 1961 (aniversario de la muerte de García Lorca). En el "Informe al congreso", él examinó las tendencias del pensamiento latinoamericano y explicó cómo sobrevivían los nostálgicos de una hispanidad entendida como un discurso de la dependencia:

Según ellos, la comunidad en el idioma habrá de crearnos un destino particular en el planeta, ajeno a las leyes económicas que rigen el mundo moderno. El hecho de haber recibido el *Quijote* en patrimonio, de poseer un folklore que mucho debe al canto y a la poesía populares de España; de entender a Quevedo y de amar a Góngora, ha de bastar para llevar nuestra historia por caminos negados a continentes donde reina la confusión de las lenguas. Laboriosamente trabajan los defensores de la *hispanidad* —y donde menos trabajan, acaso, es en un Madrid que ha dejado, desde hace tiempo, de creer en sí mismo. Es en América Latina, donde más se afanan algunos en demoler la "leyenda negra" de la conquista, en alabar exageradamente las instituciones religiosas y jurídicas traídas a este continente por adelantados y encomenderos en demostrar que más hizo el burrito hispánico por dig-

nificar la condición del indio que todas las ideas sociales del siglo pasado... En nombre de la hispanidad —e invocándose la generosidad de Martí hacia España— se procede a un revisionismo histórico que tiene sus visos de “malinchismo”. Los yankees tienen una escasa simpatía por el culto de la *hispanidad*, si bien este no entraña para ellos el menor peligro de orden político. Pero es, en realidad, la doctrina que con más gusto aceptarían si dejara de hablarse de “nuestramericanismo” vigoroso y apocalíptico que les otorga cada año nuevas concesiones petroleras, monopolios y exenciones de impuestos. Y digo que es la doctrina que con más gusto aceptarían, porque tras de la *hispanidad* se oculta un racismo solapado: se acepta que el negro, el indio, aquí, allá, hayan añadido su acento, su genio rítmico, al romancero de los conquistadores. Pero lo universal americano, lo ecuménico, sigue siendo lo que trajeron los conquistadores. Tanto montaba Isabel como Fernando. Pero más monta indudablemente, para lo que se quiere demostrar, el Alfonso de las *Cantigas* y de las *Partidas* que Kankán Muza, emperador del reino de Aradá, de donde sacamos no pocos esclavos. La *hispanidad* es una disimulada forma de racismo; camino que muy pronto conduce a Roma, cuando no al Palacio de Oriente, en Madrid... Ni el “nuestramericanismo” astutamente explotador de citas de Bolívar, de Rivadavia, de un Martí leído a retazos —“nuestramericanismo” que

aún parece creer en la posibilidad de un Istmo de Corinto habilitado por los “marines” del Canal de Panamá—, ni el mito de una latinidad, de una hispanidad que ninguna falta nos hace para entender cabalmente el *Quijote*, vendrán a resolver nuestros problemas agrarios, políticos, sociales. Meras artimañas para zafar el cuerpo a la única realidad universal del siglo xx.²¹

Una de las experiencias culturales más interesantes de Carpentier como director de la Editorial Nacional de Cuba fue la de leer en sistema las *Obras completas* (1963-1973) de José Martí en la medida en que se iban publicando los tomos, como le había pasado a Fernando Ortiz en los finales de la década del treinta ante el proyecto de *Obras completas* (1936-1953) de la Editorial Trópicos. José Martí los asombraba como un pensador político y cultural que les había dejado algunas claves esenciales para Cuba y las Américas en el siglo xx.

Las tesis de *Nuestra América* se reactualizaban en la crítica a todas las formas de racismos que proponía Ortiz. Y Carpentier se apoyaba en los dos al reconstruir las tesis de una hispanidad, que también amaban los ideólogos del franquismo. En las antípodas de ese concepto se encontraba el mestizaje martiano y la metáfora culinaria del ajiaco, que Fernando Ortiz introdujera en “Los factores humanos de la cubanidad” (1939) y en “América es un ajiaco” (1940).

En la dialéctica del análisis de Carpentier, podría organizarse otro correlato no desarrollado por él. La hispanidad podría

funcionar como un antecedente de otro fenómeno más avasallador (en los inicios del siglo XXI), la americanización, un símil edulcorado del nuevo hegemonismo imperial yanqui. Los fanáticos del *american way of life* podrían compartir estos sentimientos racistas para el pasado, puesto que no constituyen un peligro actual.

Carpentier, como pensador cultural, se alineaba en la tradición de José Martí y de Fernando Ortiz. Y con los tres se puede suscribir un no a todos los racismos y proponer la legitimidad de una familia democrática (sin autoritarismos patriarcales), fundada en el reconocimiento de la pluralidad de matrices que nos han conformado.

Carpentier hermanaba a Alfonso el Sabio y a Kankán Muza. En ese universo fabular podrían refuncionalizarse los versos de Nicolás Guillén:

[...] *Los dos se abrazan.
Los dos suspiran. Los dos
las fuertes cabezas alzan;
los dos del mismo tamaño,
bajo las estrellas altas;
los dos del mismo tamaño,
ansia negra y ansia blanca;
los dos del mismo tamaño,
gritan, sueñan, lloran, cantan.
Sueñan, lloran, cantan.
Lloran, cantan.
¡Cantan!*²²

Carpentier también reactivaba el discurso martiano de las Españas al recrear las opciones de Enrique, el protagonista cubano de la novela *La consagración de la primavera* (1978), enrolado en las Brigadas Internacionales, al elegir por qué peleaba a favor de la Segunda República:

Para mí, cubano, el Madrid de la República –anti-Burgos, anti Queipo-de-Llano– era la España que había amado José Martí, aun cuando combatía su inepto gobierno, en tanto que Burgos quedaba en España de Valeriano Weyler, aquel que durante la Guerra de Independencia del 95, había creado en mi patria unos puntos (o lugares) llamados de re-concentración –palabra que pronto, con una sílaba de menos, habría de cobrar una tremenda actualidad en Europa [...] ²³

En *La consagración...*, Carpentier introdujo en la fábula un motivo inédito en los imaginarios narrativos cubanos. Enrique y Gaspar eran personajes que adquirieron una experiencia militar en la Guerra Civil Española. En los años sesenta, como milicianos, ellos reciclaron aquellos conocimientos para contribuir al triunfo revolucionario. Carpentier organizaba una espiral simbólica; la derrota de la Guerra Civil en 1939 se transmutaba, veinte años después, en una victoria disfrutada por cubanos y españoles antifranquistas.

Carpentier adelantaba imágenes de una experiencia histórica que todavía no ha sido investigada. Es cierto que los milicianos cubanos cantaban la *Canción del Quinto Regimiento* mientras se entrenaban y que los adolescentes que recogían café en las montañas orientales cantaban *Ay, Carmela*. En La Habana existe un policlínico nombrado Julián Grimau (1911-1963), en memoria de cómo los cubanos se movilizaron para salvar su vida. Se cuenta la anécdota de que Enrique Líster se encontró con Ernesto Che Guevara en

Moscú y le dijo que él había sido uno de los albañiles que trabajó en la construcción del Capitolio habanero.

Carpentier prosiguió la obra de intelectuales como José Martí y Fernando Ortiz en cuanto al examen de nuestra historia común con España. Esta labor merece ser todavía más investigada.

Notas

¹ Para matricular en la Escuela de Ingenieros de la Universidad de La Habana (septiembre de 1922), Alejo Carpentier Blagoobrasoff tuvo que acreditar la identidad y presentó una certificación del estado civil de los padres, en la que aparecen los datos de su nacimiento. Véase expediente no 9137 del año 1922 en el Archivo Central de la Universidad de La Habana.

² Quizás, a modo de conjetura, la legalización del matrimonio de los padres formó parte de los preparativos para viajar hacia América. Acaso entre 1908 y 1910 podría situarse la fecha en que los Carpentier se establecieron en La Habana.

³ Ramón Vasconcelos (1890-1965), gran periodista de la primera mitad del siglo xx, testimonió haber conocido al padre de Carpentier y a este, quien visitaba las redacciones con dieciséis años.

Véase: El folklorista de *Yamba O.*, ¿*El País?*, 10 de abril de 1933, columna Montparnasse. Recortes 41, n° 3012, Colección Carpentier, Biblioteca Nacional José Martí (CC BNJM).

⁴ Catalina era en español el nombre de la madre. Lo redujo a Lina; y Valmont provenía de los apellidos por la vía materna. Lisandro Otero encontró a la rama de los Valmont en la Unión Soviética, quienes se sintieron orgullosos del parentesco con Carpentier. Sergio Chaple, narrador e investigador literario, ha cotejado los artículos firmados por Lina Valmont con cartas de ella que se encuentran en la colección José Antonio Fernández de Castro del Archivo Literario del Instituto de Literatura y Lingüística. No hay dudas de que ella no manejaba bien el español y de que Carpentier era quien los escribía.

Véase: Chaple, Sergio. *La primera publicación de Alejo Carpentier. Consideraciones en torno a la génesis de su narrativa y labor periodística*. La Habana : Unión, 1993.

⁵ En el texto Isidoro Corzo (1861-1936): afirmaba:

Entre las ocho o diez personas que en La Habana escriben de música con conocimiento de causa, ocupa un lugar distinguido el señor Alejo T. Carpentier. Es un joven muy joven, alto muy alto; delgado muy delgado. Su mirada presta a su semblante cierta expresión melancólica que su sonrisa franca y sincera se encarga de atenuar.

Véase: Alejo T. Carpentier. *El Herald* (La Habana) 28 ag. 1924:7.

Por su parte Francisco Ichaso (1900-1961), fundador del Grupo Minorista decía en la primera semblanza biográfica importante:

El acento gálico de Carpentier que yo supuse —¡perdón, oh tocayo de Gorki!— un majadero desplante de *enfant gate*, es un involuntario accidente sin importancia. Carpentier ha pasado en tierra francesa los años de su infancia y una buena parte de su adolescencia. Allí adquirió esa prosodia tan natural en él como la más rancia pronunciación castiza en un hidalgo vallisoletano. Allí nació esa bendita curiosidad y ese intenso amor por la belleza que hoy posee. Alejo Carpentier ha nacido para ser un amador sempiterno de la belleza en todas sus manifestaciones, y aunque la dura necesidad lo obligue de vez en cuando, a quemar su incienso ante el ara de Hermes, quédale siempre óleo en su lámpara votiva para alimentar la en el altar de Apolo. Su propio espíritu, llegado el caso, le serviría de sahumerio en el dilecto rito. Carpentier es muy joven y aparenta serlo aún más [...]

Diario de la Marina (La Habana) 9 oct. 1924:3.

⁶ Cairo, Ana. *El Grupo Minorista y su tiempo*. La Habana : Ciencias Sociales, 1978.

_____. "La década genésica del intelectual Carpentier (1923-1933)". *Letras. Cultura en Cuba*. La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1988. t. 5, pp. 3-38.

⁷ Toro, Carlos del. *Fernando Ortiz y la Hispanocubana de Cultura*. La Habana : Fundación Fernando Ortiz, 1996.

⁸ Cairo, Ana. *Op. cit.* (6). pp. 348-349.

⁹ _____. "Contra los meridianos culturales". En: *José Martí y la novela de la cultura cubana*. Santiago de Compostela : Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico da Universida de de Santiago de Compostela, 2003. pp. 230-235. (Biblioteca de la Cátedra Cubana "Alejo Carpentier"; 3)

¹⁰ Ídem.

¹¹ Ídem.

¹² Carpentier, Alejo. La Argentinita, la música española y el olé de los parisienses. *Excelsior* (La Habana) 10 ag. 1928:5.

Recortes 25. CC BNJM.

¹³ _____. La revolución de Cuba y el público europeo. *Carteles* (La Habana) 22(7):4; 18 febr. 1934.

Citado por Ana Cairo en el capítulo "La solidaridad española hacia los intelectuales antimachadistas". *Op. cit.* (9). pp. 236-247.

¹⁴ File 18, guiones de radio en francés. CC BNJM.

Versión libre al español de Ana Cairo:

Libreto: El 4 de enero de 1874

[Hombre] Emilio Castelar, uno de los fundadores de la República Española renuncia a la presidencia del Consejo.

Mujer -¿Qué? ¿Usted habla de una "República Española" en 1874?... ¿La República española no se ha constituido recientemente?

Hombre -Un escritor de talento, pero también un orador fogoso y un hombre apasionado por la política. Novelista muy gustado en España. Él se hizo célebre sobre todo por sus primeras obras: "Alonso el tranquilo" y "Hermana de caridad", también publicó un libro de combate que causó gran escándalo; "Ideas democráticas". Desde entonces, se convirtió en un enemigo radical de la monarquía. Con sus discursos entusiasmaba a las multitudes. Hablaba con una lengua fluida y utilizaba imágenes grandilocuentes... Por su gran participación en la Revolución antimonárquica de 1868, fue condenado a

muerte y se tuvo que refugiar en París... Hasta que apareció "la niña"...

Mujer -¿Qué niña?

Hombre -Así llamaban los republicanos españoles a la revolución!... Entonces, "la niña" cruzó la frontera... Los exilados conspiraban por toda Francia... en Bayona, San Juan de Luz, Hendaya, sobre todo, a pocos kilómetros de la frontera, se soñaba con la caída de la monarquía. [...] El rey Amadeo I sentía que vivía en una atmósfera cada vez más tempestuosa. Las ideas nuevas tenían rápidamente más partidarios en una España muy tradicional en las apariencias... Una España que no difería esencialmente de la que Goya recreó en sus cuadros... Entonces, después de una gran presión, el rey abdicó. La República se proclamó solemnemente.

¹⁵ Carpentier, Alejo. ¡Hay varias maneras de ser quintacolumnista!. *Tiempo* (La Habana) 27 jul. 1941.

Fotocopia, file 68. CC BNJM.

¹⁶ Guillén, Nicolás. "Angustia tercera". En: *Obra poética*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 2002. t. 1, p. 175.

¹⁷ _____. "Angustia cuarta". *Ibidem*, pp. 175-176.

¹⁸ Carpentier, Alejo. "España bajo las bombas, I, II, III, IV". En: *Crónicas*. La Habana : Editorial Arte y Literatura, 1976. t. 2, pp. 206, 223-224.

¹⁹ _____. ¡Abajo la inteligencia! ¡Viva la muerte! *Mediodía* (La Habana) 18 jul. 1936.

Recortes 35. CC BNJM.

²⁰ Ídem.

²¹ _____. "Informe al congreso (18-20 de agosto de 1961 en que se realizó el Primer Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba". En: *Conferencias*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1987. pp. 243-253.

Lo publicó como "Literatura y conciencia política en América Latina en *Tientos y diferencias* (1964).

²² Guillén, Nicolás. "Balada de los dos abuelos". *Op. cit.* (16). pp. 111-112.

²³ Carpentier, Alejo. *La consagración de la primavera*. México : Siglo XXI Editores S. A., 1978. p. 98.

Carpentier y el “coturno americano”

Elina Miranda Cancela

Profesora de la Universidad de La Habana

En 1827 José María Heredia recoge el guante lanzado por Domingo del Monte y anuncia que decididamente está dispuesto a calzarse “el coturno americano”¹ y escribir una tragedia digna de los modelos neoclásicos entonces en boga, en especial el de Alfieri, tan amante de la libertad, pero con asunto y tema propios de nuestro continente, específicamente alguno referido a la lucha contra el conquistador en suelo azteca, motivo que desde hacía tiempo le rondaba y cuya atracción por entonces se reforzaba al nuevamente residir en México, esta vez como exiliado. Sin embargo, el propósito no llegaría nunca a realizarse. Quedaría, no obstante, como iniciador en la búsqueda de un teatro “en grande”, para usar la expresión de Rine Leal,² que, al apropiarse de los cánones imperantes, autentificara la expresión americana.

José Martí, quien tan bien comprendiera cómo bajo los ropajes clásicos usados por Heredia en sus obras teatrales bullía la preocupación por los problemas nacionales, unos cincuenta años después y con un sentido de lo trágico sustentador de su afinidad con Esquilo, tantas veces explicitada, advierte las “terribles tragedias” encerradas en “la

historia de la larga infancia y trabajosa juventud de América”.³ Por ello, no duda en seleccionar, con vista a la obra encargada para celebrar las fiestas de independencia en Guatemala, las grandes fuerzas en conflicto del proceso histórico, como otrora hiciera Esquilo, pero referidas a la realidad de Nuestra América y con la óptica de la alteridad, del nativo de estas tierras.

Por la premura ante la fecha de representación, *Patria y libertad* quedaría como un “borrador dramático”,⁴ según su decir, y, a juzgar por las anotaciones en los cuadernos de apuntes, sus estudiantes de entonces presentaron un resumen, aunque posteriormente alguna que otra vez pensara en su ampliación.

No cejaría Martí, a pesar de concentrar cada día más sus esfuerzos en la preparación de la guerra necesaria, en sus intentos de un teatro nuevo en la escena americana. Entre sus apuntes de fines de la década del ochenta, quizá principio de los noventa, se halla su proyecto para Chac-Mool, posible pieza a la que define como “Tragedia simbólica de los tiempos presentes. Espíritu del país, dormido aparentemente, pero capaz por su propia energía, de surgir y obrar en un momento crítico”.⁵

Con estos proyectos el coturno americano que quería calzar Heredia encontraba nuevas posibilidades, pero tanto los papeles de *Patria y libertad* como las anotaciones sobre Chac-Mool permanecieron largo tiempo sin salir a la luz y la tragedia americana que vislumbraran Heredia y Martí, cada uno en su momento y con su particular impronta, no llegaría a plasmarse en las letras cubanas ni

en el siglo XIX ni en la primera mitad de la pasada centuria.

Sin embargo, en la década de los ochenta del siglo XX se publica y representa por primera vez una obra que sorprende en cuanto única pieza teatral de Alejo Carpentier, quien tantas veces reafirmara su opción narrativa, y cuyo asunto parte de la conquista de México; su protagonista, la Malinche; al tiempo que su autor no duda en calificarla de tragedia en alguna que otra entrevista. Tal parece como si Carpentier hubiera hecho suyo el viejo anhelo herediano de calzarse el coturno americano.

Ciertamente, poco más de un siglo después del pronunciamiento herediano, el por entonces joven intelectual cubano conocería, a través de sus conversaciones con el compositor Francesco Malipiero en el París de la década del treinta, que Antonio Vivaldi había escrito una ópera sobre la conquista de México. La impresión que el argumento de tal versión operística le causó, no podemos menos que conjeturar, estaría muy cercana a la experimentada por el personaje del indiano en su novela *Concierto barroco*,⁶ cuando este asiste a la representación del *Moctezuma vivaldiano*; aunque para la época en que publica esta novela Carpentier ya había recorrido un largo trecho en su empeño de develar la esencia americana, de universalizar la experiencia del llamado nuevo mundo, de confrontar mitos y releer la historia.

En la década del cincuenta, en Caracas, la inminente visita a esta ciudad de la compañía teatral encabezada por

quien fuera su amigo y compañero de andanzas en la agitada vida cultural parisiense de los treinta, Jean Louis Barrault, posiblemente haya contribuido a la decisión del novelista de plasmar teatralmente el tema que por entonces le rondaba: el “del comprometimiento”,⁷ que percibía necesitado de “coloquio, de choque de opiniones, la controversia”,⁸ y en la opción de partir del mismo asunto de aquel disparatado argumento operístico que conociera en París, probabilidad respaldada por la recurrencia y recreación de momentos vivenciales a lo largo de la obra carpenteriana.

La posible representación, con la dirección de Barrault, del texto que con tal propósito escribiera Carpentier originalmente en francés, le brindaba la posibilidad negada al personaje del indiano de rebatir los términos y subvertir los cánones imperantes, al llevar a la escena europea, a través de la reputada compañía del extraordinario actor y director, la interpretación de nuestra realidad a través del punto de vista de la alteridad, hasta entonces tan ausente e ignorada no sólo en Europa.

Es el propio Carpentier quien el 2 de abril de 1956 anuncia en las páginas de *El Nacional* de Caracas que hace cinco meses había concluido *L'apprentie sorciere* para Barrault, con el cual había ya trabajado en 1937 al escribir varias partituras musicales, por única vez también, para la puesta en escena de *Numancia*. Sin embargo, la representación no llega a tener lugar. En 1965 el autor de nuevo anuncia su estreno, entregada esta vez a Danielle Delorme, y si bien a lo largo de diez años se referirá a la obra en diferentes entrevis-

tas, lo cierto es que se conocerá el texto al publicarse por la editora mexicana Siglo XXI en 1983 como parte del cuarto tomo de sus *Obras completas* y subirá a escena en La Habana en septiembre de 1986 sólo en dos ocasiones, al ocurrir en la segunda función un fatal accidente.

De este modo, tal como ha pasado con otras piezas teatrales, únicas en la obra de un autor reconocido por su creación literaria en otros campos —pienso en *El nacimiento de Dionisos* de Pedro Henríquez Ureña o en *Ifigenia cruel*, de Alfonso Reyes, por ejemplo—, *La aprendiz de bruja* de Alejo Carpentier ha permanecido por tiempo como un islote apartado en medio de la resonancia que su narrativa y otros textos de su autoría provocan. Como hace notar Félix Baéz-Jorge,⁹ en las actas del coloquio homenaje que se realizara por los setenta y cinco años del nacimiento del novelista (UNEAC, 1985) no se recoge referencia alguna a la pieza teatral, y si bien su publicación y representación suscitó algunos artículos, comentarios y un trabajo académico,¹⁰ no por ello ha variado mucho esa suerte que parece signar a tales acercamientos únicos a la escena teatral como los antes recordados.

No obstante, *La aprendiz de bruja* de manera alguna se aleja del resto de la obra carpenteriana. Por una parte, como subraya Graziella Pogollotti en el estudio que acompañara su publicación,¹¹ el quehacer teatral nunca había sido ajeno a las inquietudes y gustos del autor, no solo como crítico sino que en diferentes momentos había participado tanto en París como en La Habana en distintos empeños de índole teatral, incluso en adapta-

ciones radiales. Por otra, no se proponía exhumar viejos géneros ni escribir un mero drama de asunto histórico, pues si como él mismo declara le apasiona la historia, es porque “[...] el hombre es a veces el mismo en diferentes edades y situarlo en su pasado puede ser también situarlo en su presente”.¹²

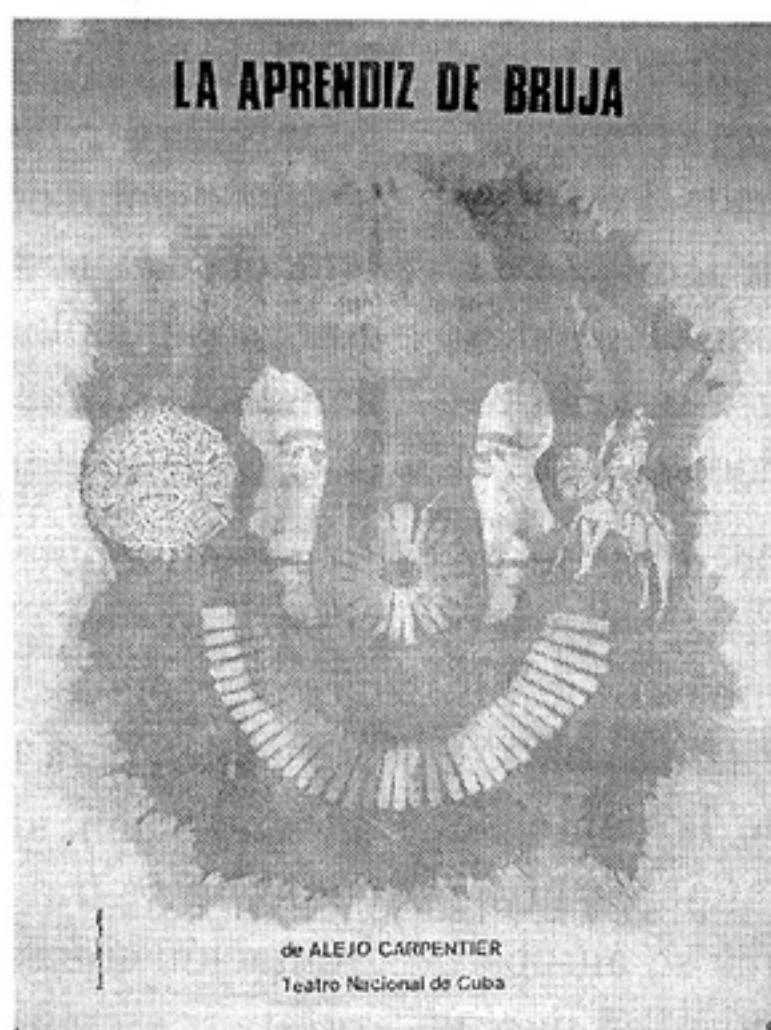
Ya el propio título denota el interés subyacente en la elección del asunto. Para quien, cuando se adentrara en las profundidades de la selva del Orinoco en 1947, tal como refiere en una conferencia pronunciada en la Universidad Central de Venezuela, había tenido la revelación de la lectura americana de los viejos mitos de la cultura europea, al escuchar historias de los indios piaroas acerca de una guerra entre tribus causada por el raptó de una bella mujer,¹³ y usara estos mitos para universalizar la experiencia americana, no se escapaba el valor emblemático, tanto en la historia de la conquista de México como en los conflictos del entorno latinoamericano del momento, del motivo llevado por Goethe a la literatura y que Paul Dukas transformara en un poema sinfónico, el del aprendiz de brujo: el ser humano que desencadena fuerza, sin saber cómo controlarlas e, impotente ante su propia obra, termina como víctima. Unos años antes, en *Los pasos perdidos* (1953), había dejado constancia de cómo tal asociación le rondaba, cuando el fraile, refiriéndose al *Popol-Vuh* afirma: “[...] creo que es la única cosmogonía que haya sentido la amenaza de la máquina y la tragedia del Aprendiz de Brujo”.¹⁴

Mas si centra el conflicto en la vilipendiada Malitzin, Malinche o Malinalli,

pues con tantas variantes aparece recogido su nombre, en fin doña Marina como la bautizaran los españoles, traidora a los suyos, y no en Cortés, es porque, entre estos aprendices de brujos, le interesa indagar no sólo en la óptica americana, aquella del otro siempre dejado fuera de la historia oficial, sino también porque es ella quien asume el comprometimiento, “[...] uno de los dramas fundamentales de nuestra época”,¹⁵ según le expresara a Ada Oramas en 1965 al anunciarle el pronto estreno de la obra, puesto que, como aclara en la misma entrevista:

[...] no basta con “comprometerse” para tener la certeza de estar realmente comprometido con una causa justa. La cabalidad de una causa puede ser disimulada por muchos factores. La aparente verdad, puede ser mentira. Y quien adopta una mentira de buena fe —se dan casos— traiciona. Y traiciona dándose cuenta demasiado tarde, algunas veces, de la magnitud de la traición.¹⁶

Es por ello que siente la necesidad del diálogo, del coloquio; pero, sobre todo, la de desentrañar los móviles de la conducta humana, de develar el choque de fuerzas contrarias y, en particular, la esencia oculta entre engañosas apariencias, como se propusiera la tragedia griega, específicamente en manos de Sófocles.



De ahí que, a pesar de estar consciente de los peligros que acechan al novelista devenido dramaturgo, con muy raras excepciones,¹⁷ decida plasmar teatralmente “el drama del comprometimiento” a partir de su modo de entender la historia.

Como se colige de este concepto, con la dialéctica temporal que supone (“[...]

ante la presencia del pasado en nuestro presente, viviendo en un hoy donde ya se perciben los palpitos del futuro”,¹⁸ la fractura del tiempo tradicional se impone, “[...] para inventar lo que mejor convenga a la materia tratada, o valerse —las técnicas se toman donde se encuentran— de otros que se ajusten a sus enfoques de la realidad”.¹⁹ Por ello, como advertimos desde el mismo prólogo de la obra, a Carpentier no le interesa exponer los hechos históricos en su estricta relación espacio-tiempo, sino con la misma libertad con que los trágicos griegos manejaban los mitos o los hechos históricos en que sustentaban su indagación sobre la acción humana, el novelista devenido autor teatral elige momentos y personajes para una recreación de los acontecimientos y asienta tales presupuestos desde el mismo prólogo, el cual, con análogas funciones al de las antiguas tragedias, antecede los tres actos en que estructura la obra, de los cuales el primero y el último, a

su vez, se dividen en dos escenas que implican cambios de tiempo y lugar, pues la obra abarca el lapso comprendido desde 1519, con la llegada de Hernán Cortés, hasta la muerte de la Malinche, en 1531, cuando establecido el mandato imperial los conquistadores se ven desplazados por los colonizadores.

En el prólogo se establece desde un principio el punto de vista adoptado ante el inminente desembarco de los españoles. La escena se llena con los temores y conjeturas de la gente de pueblo, —el soldado, las mujeres, el artesano, el campesino— que se agrupan en la sala, a manera de coro, en busca de noticias. También aguardan Marina y el Hombre del Espejo, quienes creen ver en los sucesos la vuelta prometida por los antiguos dioses civilizadores, traicionados en sus enseñanzas de paz por la violencia imperante del poder azteca. Para los allí congregados, desafiados por Marina con sus acusaciones, ella no es más que una mercancía, vendida por su familia, usada por quien lo quiso, moza de cocina, basura.

Marginada y despreciada por la sociedad en que vive; confiada en la vuelta de Quetzalcoatl y los suyos, entrevista por el Hombre del Espejo, Marina se compromete en un bautismo cuyo significado desconoce, al igual que el de la simple cruz de ramas mal escuadradas portadas por los recién llegados, la cual bien puede confundirse con un antiguo símbolo religioso mesoamericano²⁰ y confirmar la divinidad de los extranjeros.

Un efecto teatral marca el triunfo de los conquistadores, mientras Marina ha quedado sola en escena. Entra Cortés,

acompañado de Olmedo, el sacerdote; Sandoval, el guerrero con pretensiones de novela caballeresca; Aguilar, puente inicial entre dos culturas, quien a diferencia de su compañero de cautiverio entre los pueblos mayas, decidió reintegrarse a su sociedad de origen.

El prólogo, por tanto, cumple funciones en cuanto a ubicar al espectador o posible lector en el tiempo y en el espacio; presenta los personajes, pocos pero esenciales para transmitir las claves de interpretación, al tiempo que evidencia cómo no se trata de una obra de confrontación entre conquistadores y conquistados, sino que, enfocada en Marina, la indagación teatral gira en torno a quien como ella, a partir de su situación y motivaciones, “[...] creyendo actuar honradamente, se hace servidor de intereses cuya verdadera naturaleza ignora”,²¹ según palabras del propio Carpentier.

Es en el primer acto donde comienza hacerse explícito para Marina el compromiso que el bautismo recibido comporta mientras que, al vivir con los españoles, sus primeras ilusorias apreciaciones comienzan a desvanecerse. Ya sabe muy bien que no son centauros, ha aprendido fácilmente su lengua y se ha convertido en un instrumento precioso. Sólo ella puede garantizar la comunicación para adueñarse de México. De ahí los cuidados con los cuales los conquistadores buscan otros resortes que afiancen la fidelidad de la intérprete al hacérsele evidente, y lo será cada día más, que no se trata de los antiguos dioses, sino de hombres, susceptibles de ser derrotados, heridos,

capaces de equivocarse y cometer actos indignos. La religión con las adecuaciones pragmáticas que para ella busca el sacerdote, el reconocimiento oficial de Doña, el convertirse en la “compañera de lecho” de Cortés, son otros tantos lazos tendidos para reforzar la adhesión e imprescindible colaboración a título de “lengua”.

Tan buenos resultan estos resortes, en especial la pasión experimentada por el Capitán, que en Cholula, en la segunda escena, son decisivos en el enfrentamiento con la Dama de Alta Condición. Marina, como los héroes de la tragedia clásica, tiene la posibilidad de opción, la oportunidad del reencuentro con los suyos, y sin titubear, cegada por sus sentimientos y por los compromisos adquiridos, elige la traición, aunque la conciencia del costo real de su decisión la tenga sólo después, cuando ante la masacre desatada los rescoldos de su identidad se lo hagan patente.

Si la Dama le había ofrecido la oportunidad de trastocar en válida la leyenda tejida de princesa cautiva, en este momento decisivo queda claro para los suyos, y también para ella misma, su definición: Puta, la califica secamente la Dama, y Marina advierte que hasta el paradigma ofrecido para su consuelo con la prostituta bíblica resulta un muy pobre asidero. Como Edipo, cada paso que da, la acerca a lo contrario de sus pretensiones y al develamiento de las falsas apariencias. La Dama, al partir, le apunta su única alternativa de reivindicación, la misma que en *Concierto barroco* el personaje de Vivaldi estima que la haría digna de figurar en una ópera: matar a su Holofernes.²²

Pero, como se apunta desde el prólogo, no es el objetivo la confrontación con el enemigo ni la resolución del conflicto en una acción teatral, según le hubiera gustado al Don Antonio Vivaldi de la novela; sino, como en la tragedia sofoclea, develar la esencia oculta tras las apariencias. Por ello la llamada Noche Triste, el 30 de junio de 1521, en Tenochtitlán, es decisiva en el proceso seguido de descubrimiento de lo abyecto de su compromiso. Si Cholula había sido un paso importante para conocer la verdadera naturaleza de este, después de la Noche Triste no queda ninguna pretendida justificación en pie.

El contraste entre Moctezuma y los conquistadores, entre este y Marina; la codicia, la ambición y el engaño reducen a estos hombres, una vez tomados por dioses, y a sus vestiduras ideológicas —religiosas o caballerescas— a su real dimensión al tiempo que terminan con la ilusión de Marina de actuar honradamente a favor de una causa en la que se ha esforzado en creer como paliativo de su conducta: “Comienzo a saberlo demasiado bien. ¡Defiendo mi pellejo! ¡Sólo mi pellejo!”.²³

El tránsito de Marina está bien marcado por Carpentier —buen conocedor del valor de la imagen en la representación— por el cambio de vestuario: una sencilla túnica indígena en el prólogo, conservada en el primer acto con un largo chal; mas ya en el segundo una ancha capa la envuelve a tono con la dignidad asumida como Doña Marina; pero en el tercero, en su primera escena, el traje español marca su pérdida de identidad y su afán de advenediza

en el bando de los conquistadores. Cortés, sin embargo, no tarda en desengañarla. Devenida merodeadora molesta y hasta posible asesina, jamás, ni aun muerta la esposa, tendrá una posición a su lado o en la corte.

Si en este proceso de decepción progresiva, el oponente en la escena agonal había sido de su propia raza, ha llegado el momento de poner en claro su posición en el mundo de los conquistadores: una mercancía, sin función, puesto que el castellano se ha convertido en lengua oficial. Tendrá que contentarse con algunas riquezas, con un marido de menor cuantía comprado por el oro y una vida retirada, al margen tanto de los de su raza y su cultura de origen, como de aquellos con quienes se involucrara, atraída por vanas ilusiones.

En la última escena, de nuevo con una túnica semejante a la de los inicios del drama, en su casa de Oluta, de vuelta al menos a la región donde naciera, Doña Marina espera la muerte. En este último encuentro con su vida y sus dudas, ha de confrontarse con la historia en boca del cirujano transformado en cronista de la gran gesta, pero que ya vacila en consignar su papel. “Señora, he ahí un problema muy delicado que evitaré tratar en mi obra”.²⁴ La sobrevida de los héroes le ha sido negada.

Recurre entonces al Hombre del Espejo, admirado de que aún busque sus vaticinios; pero como confiesa Marina para ella no hay más vida que aquel error: “¿Dónde estaría ahora si no hubiese creído en ellos? Mi vida entera se trastornó por un error. Así pues, para mí la única verdad que existe es la ver-

dad de ese error”.²⁵ Por ello no quiere morir sin conocer el destino de aquel falso Quetzalcoatl. Pero este aprendiz de brujo también ha sido arrollado por las mismas fuerzas que él desató.

Tampoco el padre Olmedo puede proporcionarle ya coartada. Sabe demasiado Marina que estas tierras convertidas en infierno era el paraíso buscado por los europeos, así como Rajab, la prostituta bíblica, “[...] es otra que debió preguntarse, al verse entre montones de cadáveres: ¿Quién soy? ¿Cuál ha sido mi papel en este asunto tan terrible...?”;²⁶ en relación con la Historia, de la que tanto hablaban al llegar los conquistadores, la ironía trágica es “[...] que quienes la hacen, nunca saben para quien trabajan...!”.²⁷

Es la única verdad que encuentra esta mujer, marginada por los suyos, que creyó, deslumbrada, servir a una gran causa y traicionó su identidad, aferrada a sus pasiones, para al final, rechazada por unos y por otros, desvanecidas las ilusiones, aceptar su vida como error. Como observa Pogolotti:

En ese diálogo permanente entre el hombre y la historia, en esa búsqueda constante de una razón de ser a través de la cual los trabajos y los días, las cosas y las imágenes creadas cobrarán su verdadero sentido, hay muchos modos de resultar derrotado.²⁸

Si para algunos la derrota es circunstancial, otros, como Marina, son vencidos irremisiblemente. También lo ha sido el aspirante a Amadís de Gaula, oscuramente muerto en su aldea “[...] sin haber tenido conciencia de lo ma-

ravilloso de su aventura”,²⁹ como lo describe el cirujano cronista.

Al término de la obra, Marina, luego de la visión de Cortés proporcionada por el Hombre del Espejo, acepta la sencilla cruz de madera –como aquella bajo la cual se bautizara– que Olmedo pone en sus manos y antes de morir reconoce: “Hete al fin aquí, toda desnuda. Sin ninguna figura sobrepuesta. ¡Desnuda, herida por tus clavos; sin la mentira de la foma humana!”;³⁰ escena que ha suscitado interpretaciones diversas: ¿Es esta la cruz símbolo del cristianismo pero despojada de la manipulación ejercitada por los hombres afanosos de ocultar sus verdaderos objetivos e intereses, o es el signo religioso mesoamericano, emblema o no de Quetzatcoalt, y por tanto su aceptación por parte de Marina implica una vuelta a sus orígenes?

Para Félix Báez-Jorge, esta cruz suple el papel de síntesis y resultado del contacto entre ambas culturas que para otros autores tiene Martín Cortés, el hijo de Doña Marina con el Capitán, nacido dos años antes del casamiento con Jaramillo. Siguiendo a Carlos Fuentes opina que “[...] el vástago de la seducción es el enlace entre dos visiones del mundo, entre dos formas de humanidad, el fruto en que se integran y sintetizan los contrarios”³¹ y compara la obra de Carpentier con el drama de Celestino Gorostiza *La Malinche o la leña verde*, estrenado en México en 1958 en el cual Martín representa “[...] la solución al conflicto del ser mexicano generado por la conquista, en el mestizaje”.³²

Si tenemos en cuenta que Carpentier prescinde de personajes primordiales en la historia de la conquista, o se basa en Bernal Díaz del Castillo y obvia otras versiones de determinados acontecimientos, como hace patente el antropólogo mexicano en su mencionado artículo,³³ no es de extrañar que también configure sus personajes con los datos históricos convenientes para la plasmación del conflicto; al tiempo que, como el autor ha hecho constar en diversas ocasiones, si bien está consciente de que los conflictos actuales son también reconocibles en el pasado y este resuena en el presente, también sabe que en este “[...] se perciben los palpitos del futuro”.³⁴

En el prólogo las ramas mal escuadradas en forma de cruz se beneficiaban de la ambigüedad semántica definida solamente por la óptica de quien la interpretaba. Al cerrarse el círculo, marcado no sólo por la nueva presencia de la cruz desnuda e igualmente ambigua, para la mujer moribunda la única verdad posible acerca de su vida es el error, bajo pena de negar su propia existencia.

Si, a pesar de sus afanes, de su bautizo y comprometimiento, Marina, como siempre la llama Carpentier, para Cortés, gobernador y aspirante a virrey, era una molestia y para los españoles de su corte cuando más “una extranjera”, no obstante la adopción del traje y de sus modos, Malinche, Malitzin o Malinalli, al rechazar la propuesta de la Dama de Alta Condición, había perdido su autoctonía identitaria. Moctezuma podía respetar a sus enemigos, pero no tratar siquiera a esa criatura partícipe y al mismo tiempo al margen de am-

bas culturas. Ya no le era, por tanto, posible el retorno a los orígenes, como interpretan los autores del programa de la puesta en escena habanera,³⁵ como no lo es el negar su equivocación.

Si bien el dramaturgo ha cuidado de, a través de cierto paralelismo, establecer una composición anular de modo que en el desenlace resuenen significativamente elementos del prólogo: el lugar, el vestido, el Hombre del Espejo, la profecía, la espera, la cruz, el sacerdote y hasta la visión de Hernán Cortes, estos resaltan la diferencia y enmarcan la peripecia, el cambio de fortuna, que, a pesar de las similitudes, subrayan las nuevas circunstancias creadas.

En torno a su lecho de muerte coexisten elementos de ambas culturas, sin integrarse, así como el Hombre del Espejo y el sacerdote cristiano. Por tanto, con la ambigüedad de carga semántica presente tanto en la cruz como en las palabras de Doña Marina, Carpentier, al igual que en muchas de sus novelas, nos coloca ante un final abierto, de una conclusión aparente, cargada de futuro, llena de sugerencias, como bien observa Pogolotti.³⁶

A diferencia de Edipo, Marina no descubre su verdad esencial. Devela las engañosas apariencias y las pasiones que marcaron su opción, aprende la futilidad de sus esperanzas, aunque aún moribunda pretende aferrarse a alguna, y se sabe objeto y no agente de las fuerzas que contribuyó a desatar, como nueva aprendiz de bruja; pero el mundo ha cambiado y el choque de culturas ha

abierto nuevas perspectivas, caminos por donde la búsqueda ha de continuar.

Esta especie de final doble está en consonancia con ese motivo constante en la obra carpenteriana del diálogo entre el individuo y la historia, también presente en la génesis y conformación de su única pieza teatral, pues si bien, como él mismo declara, ama “[...] los grandes temas, los grandes movimientos colectivos”,³⁷ sabe conjugar la indagación de los resortes históricos con la comprensión del drama del individuo. De ahí que rompa con la imagen estereotipada de la Malinche para ahondar en sus motivaciones, sus debates, sus compromisos, sus pasiones, sus equivocaciones.

Si su opción la condena al fracaso como persona, la acción histórica es irreversible y las fuerzas desatadas han de encontrar nuevas formulaciones. Esta conjunción había sido primordial en los orígenes de la tragedia como género teatral, en cuanto enfocaba la dilucidación del comportamiento del hombre en sociedad y ya en una de las primeras piezas conservadas de Esquilo, *Los siete contra Tebas*, en tanto Polinices y Eteocles morían en combate ante una de las puertas de la ciudad, puesto que ambos por su actuación personal estaban condenados, Tebas resultaba victoriosa.

Carpentier era un buen conocedor de la tragedia griega. No sólo había colaborado como musicalizador y promotor de las representaciones realizadas por Teatro Universitario desde su función inaugural bajo la dirección de Ludwig Shajowicz, sino que incorporaría de una forma u otra

estas vivencias a su novelística, al tiempo que le dedicara reseñas críticas tanto a estas puestas en escenas como a otras que presenciara y aun a aquellas de las que tuviera noticias, siempre opuesto al retoricismo y estatismo en tales representaciones, impuestos por el tiempo y la “sacralización” de los clásicos, sin tener en cuenta el dinamismo, la intensidad de un teatro “[...] tan estrechamente ceñido a sus temáticas”,³⁸ en el cual “[...] las pasiones propician asesinatos, incestos, torturas y suicidios”,³⁹ con su humanismo y grandeza. De texto “nutritivo” calificaba su amigo Barrault a la *Orestíada* esquilea.⁴⁰ Por ello, la consideración del autor de *La aprendiz de bruja* como tragedia no debe tomarse a la ligera.

Es cierto que no hay unidad de lugar ni de tiempo, como exige la tragedia neoclásica y si bien en el prólogo se marca la presencia de un coro, este se limita a rubricar con sus gestos y movimientos lo dicho en escena por los actores, después no se vuelve a mencionar y lo que es más no interesa el aspecto lírico que su presencia supone ni se busca suplir por otros medios. Sin embargo, la acción se centra en pocos personajes, los sucesos históricos son referidos, aunque por supuesto no haya un mensajero, y no se elude la inclusión de narraciones en el diálogo, con su toque épico, tal como ocurre en la tragedia clásica en que la palabra es clave, si bien no se olvida el carácter de representación a través de efectos teatrales, como en Esquilo, a lo cual se suma en la pieza carpenteriana el cuidado en la creación de ambientes y el papel desempeñado por el vestuario y los elemen-

tos escenográficos. A ello habría que agregar, como antes se ha apuntado, el manejo libre del asunto en función no de mostrar qué sucedió sino el por qué.

Ahora bien, no se trata de una restauración arqueológica ni de usar cánones de configuración externa o impuestos por las condiciones de representación en la antigüedad las cuales limitaban los posibles cambios en el tiempo y en el espacio, sino que lo fundamental es una comprensión cabal del género, una asimilación sustancialmente interiorizada del sentido y de los recursos trágicos.

Comparte con Esquilo el interés en el develamiento de las fuerzas contrarias que explican los procesos políticos vividos por el hombre en su decurso social; con Eurípides, el uso de escenas de confrontación y debate así como la interiorización del conflicto y, por ende, la importancia de los móviles del individuo; con Sófocles, la conversión en lo opuesto, al obrar el hombre atendido sólo a la apariencia ignorante de la verdad esencial, la futilidad de las ilusiones humanas y la contraposición de personajes como recurso de caracterización así como para revelar el tema.

Precisamente ese contraste entre personajes había sido subrayado por Carpentier en su crítica de la función de *Antígona* en la Universidad de La Habana, como uno de los méritos dramáticos de Sófocles, “[...] ¡que entendía de teatro!”,⁴¹ según acota. *La aprendiz de bruja* se erige justamente sobre una compleja madeja de oposiciones entre los personajes como medio de desentrañar críticamente el sentido del comportamiento de los per-

sonajes; pero a diferencia de la tragedia sofoclea, no basta con descubrir la ignorancia, puesto que, como sostiene Pogolotti:

[...] los personajes resultarán doblemente derrotados, por la frustración de sus sueños y aspiraciones, y porque no llegaron a entender las dimensiones del momento que les había tocado vivir y, por ende, las verdaderas razones de su fracaso.⁴²

Si rompe con el esquema dramático tradicional de solucionar el conflicto a través de la acción y el cuestionamiento se extiende hasta prácticamente el último momento, el modelo trágico le brinda posibilidades que no desaprovecha al igual que otros autores contemporáneos. Podría aplicársele sus propias palabras con motivo de la muerte de Claudel cuando resaltaba cómo el francés había tratado “[...] conflictos modernos con la elevación de tono y lenguaje de la tragedia antigua”.⁴³

Por ello es Carpentier quien sin proponérselo encuentra el camino que Heredia, a pesar de sus propósitos, no supo o más bien no pudo hallar y es quien más de un siglo después calza “el coturno americano”.

Notas

¹ “Voy por fin a calzarme el coturno americano, y a procurar pintar con el buril de Alfieri la catástrofe de *Cualpopoca*.”

“Carta de José María Heredia a Domingo del Monte del 15 de abril de 1827. En: Monte, Domingo del. *Centón Epistolario*. La Habana : Biblioteca de Clásicos Cubanos, 2002. t. 1, p. 78. (Imagen Contemporánea)

² Leal, Rine. *La selva oscura*. La Habana : Editorial Arte y Literatura, 1975. t. 1, p. 122.

³ Martí, José. *Obras completas*. La Habana : Editora Nacional de Cuba, 1963. t. 7, p. 175.

⁴ *Ibidem*, t. 22, p. 195.

⁵ *Ibidem*, t. 21, p. 359.

⁶ Carpentier, Alejo. *Concierto barroco*. México : Editorial Siglo XXI, 1974. p. 61.

⁷ _____. *Entrevistas / comp., sel., pról. y notas* Virgilio López Lemus. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1985. p. 133.

⁸ *Ibidem*, p. 44.

⁹ Báez-Jorge, Félix. “La aprendiz de bruja: Hernán Cortés y la Malinche en el universo de Carpentier”. La Habana, 1986

Copia mecanografiada. Colección Carpentier, Biblioteca Nacional José Martí (CC BNJM)

¹⁰ Rodríguez Cuza, Victoria A. *La aprendiz de bruja de Alejo Carpentier: una experiencia en el arte de las tablas*. La Habana, 1989 108 h.

Trabajo de diploma inédito. CC BNJM.

¹¹ Pogolotti, Graziella. Reivindicación de identidad. *Tablas* (La Habana) (4):28-32; 1985.

¹² Carpentier, Alejo. *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier / pról.* Salvador Arias. La Habana : Casa de las Américas, 1977. p. 69. (Valoraciones múltiples)

¹³ _____. *Ensayos*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1984. p. 48.

¹⁴ _____. *Los pasos perdidos*. La Habana : Unión, 1969. pp. 217-218. (Bolsilibros)

¹⁵ _____. *Op. cit.* (7). p. 133.

¹⁶ *Ídem*.

¹⁷ _____. *Letra y solfa. Teatro*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1994. t. 4, pp. 56-57.

¹⁸ _____. *Op. cit.* (7). p. 141.

¹⁹ _____. *Razón de ser*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1984. p. 141.

²⁰ “Su origen remonta al Preclásico, muchos siglos antes de que se produjeran las primeras manifestaciones simbólicas relacionadas con Quetzalcoatl”, aclara Báez-Jorge.

Op. cit. (9), h. 17.

²¹ Carpentier, Alejo. *Op. cit.* (7), p. 44.

²² _____, *Op. cit.* (6), p. 69.

²³ _____, La aprendiz de bruja. *Tablas* (La Habana) (4):20: 1985.

Libreto nº 8.

²⁴ *Ibidem.* p. 25.

²⁵ *Ibidem.* p. 26.

²⁶ *Ibidem.* p. 27.

²⁷ *Ídem.*

²⁸ Pogolotti, Graziella. *Op. cit.* (11), p. 36.

²⁹ Carpentier, Alejo. *Op. cit.* (23), p. 25.

³⁰ *Ibidem.* p. 28.

³¹ Báez-Jorge, Félix. *Op. cit.* (9), h. 14-15.

³² *Ibidem.* h. 12.

³³ _____, *Op. cit.* (9).

³⁴ Carpentier, Alejo. *Op. cit.* (19), p. 141.

³⁵ Reinaldo Montero e Hilario González en nota al programa sostienen que

Carpentier hace suya la versión circulante durante siglos entre los descendientes de los indios [...] murió en su tierra de Oluta tras retornar a su fe en la religión de Quetzatcoatl y reafirmar el símbolo de esta.

Citado por: Báez-Jorge, Félix. *Op. cit.* (9), h. 15.

³⁶ Pogolotti, Graziella. *Op. cit.* (11), p. 37.

³⁷ Carpentier, Alejo. *Op. cit.* (12), p. 69.

³⁸ _____, *Op. cit.* (17), p. 53.

³⁹ _____, *Crónicas del regreso*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1996, p. 77.

⁴⁰ *Ibidem.* p. 84.

⁴¹ *Ibidem.* p. 73.

⁴² Pogolotti, Graziella. *Op. cit.* (11), p. 34.

⁴³ Carpentier, Alejo. *Letra y solfa. Literatura. Autores*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1997, t. 6, p. 154.



El acoso: ruptura, crisis y continuidad*

**Leonardo Padura
Fuentes**

Narrador y ensayista

La novela debe llegar más allá de la narración, del relato, vale decir: de la novela misma, en todo tiempo, en toda época, abarcando aquello que Jean Paul Sartre llama "los contextos".

ALEJO CARPENTIER

Siempre me ha resultado sospechoso –por no decir revelador– el escaso interés que han manifestado los estudiosos de la narrativa carpenteriana por su novela de 1956, *El acoso*. Más mencionada que analizada, más comentada que examinada, esta breve y en verdad desconcertante pieza de algo más de cien páginas, parece haber desestimulado a críticos y ensayistas que, al no encontrar en ella el reflejo directo de las grandes preocupaciones épicas y teóricas del escritor cubano, han preferido obviarla, en favor del estudio de las novelas “clásicamente” carpenterinas, a través de las que se accede con mayor facilidad a una pro-

posición conceptual sostenida por el novelista a lo largo de muchos años.

Publicada por primera vez en una edición de la casa argentina Losada, en

1956, y luego incluida en la versión original de *Guerra del tiempo*, en 1958, ciertamente *El acoso* resulta una obra conceptualmente atípica en el universo de Carpentier, por cuanto no aparecen en ella ni un tratamiento sostenido y manifiesto de los elementos más visibles de su teoría de lo real maravilloso americano, concebida como la manifestación de una realidad altamente específica –como ocurriera en las piezas anteriores, *El reino de este mundo* (1949) y *Los pasos perdidos* (1953)–, ni búsquedas explícitas en temas tan recurrentes –también en la narrativa posterior del autor– como la libertad y la evasión en su sentido metafísico, el fluir circular del tiempo, el peculiar contexto afrocaribeño con sus componentes mágicos o el enjundioso problema del hombre y la historia como reflexión filosófica global.

En cambio, la pertenencia de *El acoso* al universo literario de Carpentier se



* Trabajo leído en el Simposio de Homenaje a Alejo Carpentier celebrado en la Casa de América, Madrid, entre el 30 de junio y el 2 de julio de 2004.

hace mucho más evidente en determinados componentes formales, como ocurre con su estilo profundamente barroco —es, quizás, la más barroca de todas sus obras, tanto por su lenguaje como por su construcción—, con su empleo de la narración y la descripción en ausencia de diálogos, con su estructura compleja y fragmentada, y con la utilización de la música como referente compositivo y argumental, entre otros.

La aparente “inconsecuencia” contenida de *El acoso*, sin embargo, más que una omisión analítica, reclama precisamente un atento escrutinio de las singularidades de la novela, capaz de ubicarla en función del examen evolutivo de la literatura carpenteriana y para la necesaria búsqueda de constantes y rupturas con la obra pasada y con la venidera del gran novelista cubano. Indagar hasta qué punto —y por qué— *El acoso* se aleja de los rumbos más tradicionales en este tan homogéneo devenir estético es, pues, el verdadero reto crítico que levanta una pieza aparentemente descarriada...

Ante todo es preciso, entonces, detenerse en la composición misma de la novela. El argumento de *El acoso* aparece estructurado en tres partes —notadas con números romanos— que, a su vez, se dividen en dieciocho bloques o capítulos —separados por espacios— que se distribuyen así:

I parte: 3 bloques

II parte: 13 bloques

III parte: 2 bloques

Con esta estructura, según comentara el propio autor:

[...] quise hacer un relato que fuera un poco una forma de sonata, una construcción tripartita. Hay una primera parte que es la exposición de los tres personajes, es decir, de los tres temas; hay un juego de variaciones centrales; hay, al final, lo que en música corresponde a la coda.¹

La primera parte, que se desarrolla casi completamente en el teatro donde se ejecuta la sinfonía *Heroica* de Beethoven, presenta a los dos personajes que alternarán la conducción del relato: un taquillero, estudiante de música, que narra en tercera persona; y un perseguido —el Acosado, quien utiliza el monólogo interior en primera persona—, que trata de refugiarse en la sala de conciertos, a donde ha llegado seguido por dos hombres. El tercer bloque cuenta la aventura frustrada del taquillero con la prostituta Estrella y su regreso al teatro, antes de que termine la ejecución de la obra.

Mientras tanto, la segunda parte, sólo narrada por el Acosado, se desarrolla con dos personas narrativas —tercera del singular y momentos de monólogo interior— y con dos ritmos temporales diversos: mientras los bloques uno al tres transcurren en seis días, los diez restantes —desde la muerte de la anciana en cuya casa se ha refugiado, hasta la llegada al teatro— ocurren en unas pocas horas, durante la misma noche, y en su devenir argumental se mueve en dos tiempos a su vez diferentes: el presente de persecución y terror, y el

pasado, que va de la pasión revolucionaria a la traición por miedo.

La tercera parte, finalmente, en apenas dos capítulos que se desarrollan otra vez en la sala de conciertos, se reparten uno para el monólogo interior del Acosado y otro para el taquillero, que referirá la noticia de la ejecución del protagonista.

La parte con mayor peso argumental de la obra, la segunda, permite armar, a través de un escabroso montaje, la historia del Acosado y las razones de su huida y persecución. Así, según sintetiza Frances Wyers, en uno de los pocos estudios serios de la novela:

Relacionando coincidencias triviales y estableciendo mentalmente el sistema de referencias dobles se puede recomponer la biografía del estudiante provinciano que vino a la capital a estudiar arquitectura. Los acontecimientos siguen este orden: al llegar a La Habana vive cierto tiempo con su vieja nodriza, se hace miembro del Partido Comunista, pero después de ver que la policía ha reprimido violentamente una manifestación estudiantil, pasa “al bando de los impacientes”. Aunque sus actos de terrorismo comienzan de un modo harto idealista (“Todo había sido justo, heroico, sublime en el comienzo”), el juicio sumarísimo y leonino de un estudiante enemigo (“época del Tribunal”) y su primer asesinato político, le precipitan en lo que él reconoce como una “burocracia del terror”, un sindicato del crimen que cínicamente se aprovecha del fervor y el idealismo

de sus miembros. Finalmente, como si fuera un asesino a sueldo, acepta una cantidad por dirigir la eliminación del adversario político de cierto Alto Personaje. Arrestado a la mañana siguiente del crimen, el estudiante delata por miedo a la tortura y, al salir de la cárcel, se halla él mismo perseguido por sus anteriores socios.²

Si transcribo tan minuciosa descripción argumental de la novela se debe a que, del ordenamiento de los hechos anteriores a la última jornada del Acosado, y los de esa misma noche de juicio final, depende la comprensión del manejo de varios elementos importantes en esta obra: el tiempo narrativo, la relación con el referente histórico y el contexto urbano donde se desarrolla el relato y hasta el tipo de realismo utilizado por el escritor.

Aunque en un primer momento el complicado montaje argumental de *El acosado* (estructurado, como decía, por dos voces narrativas —el Acosado y el taquillero— y organizado sobre monólogos interiores que dislocan el tiempo y constantes retrospectivas introducidas como verdaderos *flash-back* de indudable sabor cinematográfico) podría hacer pensar en un manejo del tiempo similar a los diversos modelos ya trabajados por Carpentier, lo cierto es que el ordenamiento cronológico y consecutivo de los acontecimientos advierte que, en esta ocasión, sólo se trata de una proposición formal, más que una elaboración conceptual, por cuanto la aparente desorganización temporal únicamente implica al montaje mismo y no a una específica concepción del tiempo, visto

como decursar invertido o como transcurrir recurrente –tal como sucede en *Los pasos perdidos* o “Semejante a la noche”–. Solamente el tiempo interno de la obra ha sido entonces descompuesto en planos que se alternan y superponen de acuerdo a las leyes de la recuperación de la memoria trabajadas por la técnica del monólogo interior, recurso al que –explícita o implícitamente, en primera o en tercera persona– acude Carpentier en los bloques narrados por su protagonista.

Mientras tanto, el tiempo como fluir histórico global, que había alcanzado incluso categoría temática en piezas anteriores del autor, permanece al margen de la reflexión carpenteriana, ajena en esta ocasión a las arduas nociones filosóficas e históricas típicas del autor. Sólo una mirada crítica muy empecinada podría dedicarse a buscar una especial voluntad hacia lo histórico como manifestación del tiempo en la presencia de ciertas permanencias temporales –sentimientos como el miedo–, en la profunda (y para mí dudosa) relación entre el mensaje épico de la *Heroica* y los sucesos de esa noche, o, incluso, en los códigos morales que decretan el destino de los personajes. Pero todos estos elementos, a mi juicio, apenas afectarían la esencial voluntad carpenteriana de mantener, en esta novela, las reflexiones sobre el tiempo únicamente en el plano de la realización estética y de la recuperación de la memoria.

Pero el hecho de que existan dos tiempos en la obra, sin duda contribuye a complejizar su asimilación: así, en el texto se funden un presente de cuarenta y seis minutos –o sea, el tiempo que

dura la ejecución de la *Heroica*, principio y fin de la novela– y un pasado que, aun abarcando varios años –desde la llegada del Acosado a La Habana, como estudiante de arquitectura–, concentra sus acontecimientos en las horas previas al concierto –desde la muerte de la vieja nodriza hasta el encuentro del Acosado con sus perseguidores, todo en la misma noche–. Sin embargo, la relatividad del tiempo que propone la estructura de la novela está puesta en función, ante todo, de una tesis existencial –y de filiación existencialista– relacionada con el carácter mismo de la vida del hombre: ¿qué hechos fortuitos y qué decisiones llevaron a ese personaje a la sala de conciertos donde será ejecutado?; ¿por qué caminos se organizó –o desorganizó– su existencia para llegar a tal estado ya irreversible?

Estas preguntas, que el Acosado se hace desde su monólogo de la primera Parte, buscarán su respuesta en la segunda, cuando a partir de su memoria reconstruya su vida, haga un recuento de decisiones y compromisos lentamente expuestos en la novela. El tránsito de la pregunta desencadenante –primera parte– a la búsqueda de las razones –segunda parte–, podría satisfacer el juicio de un clásico diccionario filosófico marxista que asegura: “Según la doctrina existencialista, para adquirir conciencia de sí mismo como ‘existencia’ el hombre ha de encontrarse en una ‘situación límite’, por ejemplo, ante la faz de la muerte”.³ Por ello el personaje apenas hallará la respuesta en el monólogo final, cuando descubra que sólo un posible regreso a sus orígenes –viaje a la semilla– podría salvarlo de sus errores, y por eso desea:

[...] volver a las chozas de la infancia, hechas de tablas, de retazos, de cartones, donde me agazapaba en días de lluvia, entre las gallinas mojadas, cuando todo era humedad, borbollones, goteras —como ahora— y no respondía a los que me llamaban, haciéndome gozar mejor de mi soledad en penumbras, no responder cuando me llamaban, saberme buscado donde no estaba [...]⁴

Pero el regreso a este mundo idílico, desde un “abominable presente”, es ya imposible. Con razón Ariel Dorfman ha anotado sobre este vivir de lo histórico —la propia vida— en *El acoso* que:

[...] enfoca a un hombre que vive lo histórico desde una situación límite, donde el tiempo concreto pesa más que en otras novelas, este acoso donde cada hecho, minúsculo, casi casual, forma parte de una irreplicable y fatal marcha hacia la muerte. Para el acosado [...] la Historia es el inescapable mecanismo de un reloj dentro del cual se encuentra, perseguido por quienes traicionó. Por primera vez y por última [hasta el momento en que Dorfman publica su texto], Carpentier rechaza lo panorámico, para buscar el engranaje existencial, momento a momento, con que se crea una vida humana, “el encadenamiento implacable de los hechos” [...]⁵

La historia como transcurrir fatalmente imperturbable, del cual no hay posibilidad de escapar (aun cuando se adquiriera “conciencia de sí mismo”), y la decisión como acto único de ejercicio de la libertad, advierten claramente la permanencia

de cruciales nociones existencialistas en esta novela sobre la cual, poco después de publicada *El siglo de las luces* y ya establecido en Cuba otra vez, diría Carpentier —en tono casi de “culpable” de devaneos ideológicos ajenos a la ortodoxia marxista— que “[...] *El acoso* es quizás mi único libro, creo, que puede parecer pesimista, algo desesperado, porque es la historia de un esfuerzo inútil”.⁶

El esfuerzo inútil es la revolución (real) que fracasa y que arrastra en su espiral macabra a muchas personas como este futuro Acosado, y la Historia (la realidad) es la cárcel que le ofrece Carpentier a un personaje para el cual es imposible cualquier evasión (ya sea la del Marcial de “Viaje a la semilla” o la del narrador de *Los pasos perdidos*), cualquier redefinición y nuevo comienzo (como los emprendidos por Ti Noel o Juan el Indiano en “El camino de Santiago”), incluso cualquier conocimiento certero de su papel histórico (como el soldado griego de “Semejante a la noche”). Sólo en el destino fatal del protagonista de *¡Ecué-Yamba-Ó!* —que será el mismo destino que espera a su hijo— hay alguna referencia a tan pesimista actitud en la obra de Carpentier, con la diferencia de que para el negro Menegildo la vida era una extraña conjunción de voluntades humanas y misterios sobrenaturales —que lo acercaban a la tragedia griega—, mientras que para el Acosado la más rampante realidad —con su fracaso histórico— es la única medida de un destino que él mismo ha ido forjándose con sucesivas decisiones que lo llevan a la exclusión final de todas las cofradías y, por ende, a la muerte —tal como ocurre en más de una novela existencialista.

De este modo, la involución humana e ideológica del personaje es el reflejo mismo de su tránsito por la historia, pues antes de sufrir la crisis mística de sus últimas horas, cuando pretende asumir una fe católica que de algún modo lo salve de su circunstancia desesperada, ha sido, sucesivamente, militante del Partido Comunista, violento extremista de izquierda, gángster a sueldo y, finalmente, traidor. Pero, a estas alturas, poco importa ya que comprenda, al encontrar el viejo carnet del Partido, que su militancia pudo ser “[...] la última barrera que hubiera podido preservarle de lo abominable”:⁷ ya trascendió todas las fronteras y por ello hasta el refugio religioso le es negado, espiritual y materialmente, cuando es expulsado de la iglesia, en el penúltimo bloque de la segunda parte, para ya caer en manos de sus perseguidores.

La anulación del hombre ante las circunstancias, la falta de sentido que adquiere su dimensión humana en el juego histórico, el valor mínimo de la vida queda patentizada con el final del protagonista: mientras Carpentier se dedicó en la segunda parte a recoger el detallado curso de una vida, la muerte del personaje se resolverá como un hecho insignificante. Desde la perspectiva del taquillero —que por momentos parece utilizado en la novela únicamente para que asuma la narración de este final—, en el último párrafo del libro, cuenta:

Entonces, dos espectadores que habían permanecido en sus asientos de penúltima fila se levantaron lentamente, atravesaron la platea desierta, cuyas luces se iban apagando y se asomaron sobre el barandal de

un palco ya en sombras, disparando a la alfombra. Algunos músicos salieron al escenario, con los sombreros puestos, abrazados a sus instrumentos, creyendo que los estampidos pudieran haber sido un efecto singular de la tormenta, pues, en aquel instante, un prolongado trueno retumbaba en las techumbres del teatro.⁸

La intención de Carpentier es evidente: el personaje ni siquiera tiene nombre —“Uno menos —dijo el policía recién llamado, empujando el cadáver con un pie”—, su muerte no es descrita directamente, los disparos apenas son escuchados y, como revelación final sabemos que el dinero tenido por falso, con el que el Acosado quizás se hubiera podido salvar, era en realidad “bueno”. ¿Qué queda de “la grandeza del hombre” pregonada en *El reino de este mundo*? Nada: el fracaso es el vacío, la revolución es su contrario, la historia es el absurdo de la vida cuando se le reduce a la perspectiva de un individuo...

No obstante, las ideas puestas en juego en esta novela y la selección misma de su asunto y su argumento, indican una relación literaria más abarcadora que la de una influencia filosófica y la de una visión del mundo asumida por Carpentier, pues engloba también una específica relación con el referente: *El acoso* parte de una realidad-real, de un suceso histórico, que Carpentier conoció y sobre el cual su imaginación apenas funcionó como mecanismo de ordenamiento estético. No hay pues, en esta obra, la recurrencia a los referentes textuales que tantas veces manejó, sino el conocimiento di-

recto, más o menos vívido (por vivido) de acontecimientos reales —y el escritor ha hablado incluso de una voluntad testimonial a través del montaje de varias historias verídicas del momento revolucionario cubano de los años treinta, ubicables en la génesis argumental de la obra—. El pesimismo que trasuma la novela, entonces, es el pesimismo ante una realidad conocida.

Lo interesante, en la visión evolutiva de la obra carpenteriana, está en medir las diferencias de la óptica filosófica con que asume esta historia-real y la que, veinte años después, utilizaría al redactar su novela *La consagración de la primavera*, un verdadero canto a la esperanza, a la fe, a la victoria, a través de un realismo que —no sólo en cuanto al mensaje— compartía ya presupuestos del realismo socialista al que se acerca el Carpentier más militante. La violenta transformación de un pesimismo histórico raigal que lo impulsa a trabajar —y escoger, ante todo— la historia de un fracaso (un esfuerzo inútil) a través de la biografía de un traidor, en la optimista adopción de una larga historia coronada por la consagración victoriosa, advierte —calidades estéticas aparte, mucho mayores sin duda en la novela “pesimista” de 1956 que en la “optimista” de 1978— cuánto han cambiado las nociones históricas de Carpentier en ese período. Sin embargo, la primera transformación ya se había visto en el combativo final de *El siglo de las luces* —a pesar de las distancias argumentales respecto a *El acoso*—, cuando Carpentier dio a Esteban y Sofía la ocasión de morir luchando, a pesar del fracaso revolucionario

que han vivido. La ruptura que en tal sentido se producirá respecto a *El acoso* claramente advierte los rigores de una profunda evolución ideológica.

El tratamiento realista de un referente (una historia-real, eminentemente política) en una estructura compleja de acuerdo a sus proposiciones filosóficas y a su peculiar tratamiento estético del tiempo, está indicando, además, la existencia de una voluntad metodológica en el escritor. Por primera vez en su novelística Carpentier ha prescindido de ambientes y situaciones exóticas, incluso para la mirada de un latinoamericano; también por primera vez lo psicológico ha sido antepuesto a lo épico, al punto de que la peripecia del libro es posible de resumir en unas pocas líneas; y, finalmente, en *El acoso*, también por primera vez en las novelas de Carpentier, está excluido todo elemento mágico, todo elemento fantástico y toda búsqueda explícita de lo singular americano, ya sea por su manifestación folklorizante o por su tratamiento diferenciador y por eso sólo es posible constatar una presencia evidente de lo que él ha definido como lo real maravilloso en el ámbito físico de una ciudad (La Habana), de la cual trata de revelar, en sustanciales aunque breves disquisiciones, el espíritu barroco que alienta su arquitectura y, sobre todo, su inconfundible fisonomía espiritual, tan escabrosa como la estructura y el lenguaje empleados por el escritor.

La ciudad del acosado

La narrativa cubana, cuya fundación puede ubicarse inequívocamente en la segunda mitad de la década del treinta del siglo

xix nace con una misión y con una conciencia que pudiéramos llamar contextual: contextos raciales, de iluminación, políticos, económicos y, por supuesto arquitectónicos, sobre todo en el caso de la narrativa urbana, que se ocupó, fundamentalmente, y a través de un temprano proceso narrativo, de la construcción de una imagen de la ciudad de La Habana como referente o espejo de la nación en ciernes.

Del romanticismo costumbrista de Cirilo Villaverde al realismo finisecular de Ramón Meza, La Habana decimonónica cobró una notable corporeidad literaria en la narrativa insular, que luego se encargarían de profundizar, ya en el siglo xx, los principales autores afiliados a la estética naturalista, Miguel de Carrión y Carlos Loveira.

Ya hacia la década del cuarenta del pasado siglo, cuando confluyen autores como el propio Carpentier y otros no menos notables entre los que cabe citar a Lino Novás Calvo y Carlos Montenegro —ambos, curiosamente, gallegos de nacimiento—, La Habana es una ciudad con una literatura y con una imagen literaria, a pesar de lo cual, todavía en la década del sesenta en su ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana”, Alejo Caprentier llega a afirmar:

[...] creo que ciertas realidades americanas, por no haber sido explotadas literariamente, por no haber sido *nombradas*, exigen un largo, vasto, paciente, proceso de observación. Y que acaso nuestras ciudades, por no haber entrado aún en la literatura, son más difíciles de manejar que las selvas y las montañas

[...] Al ver cuán pocas veces han dado los novelistas cubanos, hasta ahora, con la esencia de La Habana, me convenzo de que la gran tarea del novelista americano de hoy está en inscribir la fisonomía de sus ciudades en la literatura universal, olvidándose de tipicismos y costumbrismos. [...] Hay que fijar la fisonomía de las ciudades como fijó Joyce la de Dublín.⁹

Y agrega, casi de inmediato: “La gran dificultad de utilizar nuestras ciudades como escenarios de novelas está en que nuestras ciudades *no tienen estilo*”,¹⁰ y abunda:

Las [ciudades] nuestras [...] están desde hace 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*. [...] O que comenzaron por no tener estilo, como las rocallas del rococó, [...]”¹¹

Moviéndose entre una problemática que considera común a la literatura latinoamericana y, por lo tanto, también propia de la novelística cubana, Carpentier parece tener una lectura y una visión por momentos excesivamente física, esencialmente arquitectónica y, por lo tanto, limitada al espacio visible más que al intangible, si nos atenemos a la narrativa dedicada a La Habana escrita no

ya cuando publica *El acoso* (1956), sino ocho años después, cuando publica su ensayo. Pero aun así agrega a su análisis:

Muy pocas ciudades nuestras han sido *reveladas* hasta ahora –a menos que se crea que una mera enumeración de exterioridades, de apariencias, constituya *la revelación* de una ciudad. Difícil es *revelar* algo que no ofrece información libresca preliminar, un archivo de sensaciones, de contactos, de admiraciones epistolarias, de imágenes y enfoques personales; difícil es ver, definir, sopesar algo como fue La Habana, menospreciada durante siglos por sus propios habitantes, objeto de alegatos (Ramón Meza, Julián del Casal, Eça de Queiroz...) que expresaron el tedio, el deseo de evasión, la incapacidad de entendimiento.¹²

Sin embargo, La Habana que reflejan obras como el excepcional relato “La noche de Ramón Yendía”, de Lino Novás Calvo (1942) y la propia novela *El acoso*, de Carpentier, es ya una ciudad “hecha”, “nombrada”, “definida”, creada por la realidad a la vez que establecida por la literatura e, incluso, por las artes plásticas cubanas. No es casual que estas dos piezas, obras claves en la fijación de la imagen narrativa de La Habana, se produzcan una vez agotado el período de “renacimiento” rural, de regreso a lo primitivo, que se produjo a lo largo de los años veinte y treinta, con autores como Luis Felipe Rodríguez y hasta el propio Carpentier –*¡Ecué-Yamba-Ó!*– y una parte considerable de la cuentística de Novás Cal-

vo. Pero una vez agotada la moda rural-nacionalista, que se puso en consonancia con una parte significativa de la novela latinoamericana que exhibió como sus grandes modelos de entonces –sus novelas ejemplares–, obras típicamente rurales como *Don Segundo Sombra*, *La vorágine* y *Doña Bárbara*.

Sin embargo, ya en las obras citadas estos dos importantes autores asumen la ciudad como escenario no explicado, sino asumido; como espacio de conflictos dramáticos y no como ambiente de contradicciones sociales, étnicas, económicas (reflejo de una problemática nacional), tal como lo habían hecho los autores del XIX e, incluso, los detallistas novelistas de la primera parte del siglo, cercanos a la estética del naturalismo.

Una curiosa confluencia argumental acerca a estas dos piezas: ambas narran la historia de una persecución en La Habana, en los días de la frustrada revolución del año treinta y tres. Mientras, un elemento revelador que las singulariza se debe al hecho de que a la hora de hacer sus representaciones urbanas tanto Novás como Carpentier acuden a las perspectivas que mejor dominan: Novás a la de un taxista, oficio que realizó en los años veinte; Carpentier la de un estudiante de arquitectura, carrera que, como su personaje, inició y no concluyó, pero de la que tiene amplios conocimientos.

La ciudad del “taxista” que ofrece “La noche de Ramón Yendía” es un dédalo de calles, avenidas, calzadas, es una ciudad abierta, sin fronteras, que no ofrece refugio. Es, además, una ciudad

vista desde la estatura de un hombre, desde el timón de un automóvil, y esa perspectiva la acerca definitivamente al negro pavimento. Ramón Yendía, en su pretendido ocultamiento de posibles perseguidores y luego, ya en la misma persecución que le costará la vida, se mueve todo el tiempo por las calles, pues las considera su único refugio y la única solución de salida a su situación dramática. Huye entre las calles, busca en ellas confundirse y evaporarse de ser posible y por un momento las ve como un camino hacia la salvación.

Mientras, La Habana que recorre el ex estudiante de arquitectura de *El acosado*, es un universo poblado de edificios, casas, columnas, monumentos datados y afiliados a una estética, una ciudad *construida, diseñada*, poseedora de un estilo —sea cual fuere— que en su amalgama de sitios cerrados puede ofrecer la salvación al acosado. Si las calles son el refugio de Ramón, las calles son el enemigo del Acosado; si las edificaciones son la cárcel y la muerte para Ramón, estas son la protección posible para el Acosado.

Estas dos nociones diversas y antagónicas de la ciudad conforman, en su paralelismo o perpendicularidad —según se lea—, un conjunto capaz de ofrecer una sola imagen. Así, mientras Novás crea un mundo con las calles de La Habana, sin apenas levantar la vista para recrearse en sus edificaciones, el Acosado describe constantemente los elementos arquitectónicos que le son significativos por sus valores o por su falta de ellos, pero, sobre todo, por su capacidad de singularización e identificación, tan importante en la estética

carpenteriana de lo real maravilloso como ámbito propio, caracterizado por diversos contextos —entre ellos, por supuesto, el arquitectónico—. Novás describe curvas, esquinas, estrecheces; Carpentier narra edificios; Novás se mueve a velocidad de vértigo, Carpentier a un ritmo reposado, necesario para la descripción de los lugares; Novás deja que su personaje muera en plena calle, muy cerca de donde comenzó su huida, Carpentier hace que ejecuten el suyo en el interior de un teatro, a escasos metros del sitio donde estuvo escondido hasta pocas horas antes.

Aunque estas dos piezas narrativas, por su propio argumento, quizás podrían haberse desarrollado en cualquier ciudad moderna, especialmente latinoamericana, la contextualización de elementos de orden político —ambas son episodios relacionados con la frustrada revolución del año 1933—, social, arquitectónico, físico, las hacen definitivamente habaneras, pues el ámbito de la ciudad es el escenario único e irrepetible de la tragedia. No es tampoco fortuito que ambos protagonistas, además de traidores y perseguidos políticos, sean hombres nacidos en ciudades del interior, valoren por un momento la posibilidad de buscar refugio en sus sitios de origen, pero desechen de inmediato la idea: la ciudad es el mejor refugio, el único posible, por la posibilidad de ofrecerles la disolución en el anonimato. La Habana se convierte, entonces, no ya en el escenario tipificado, nombrado exhaustivamente, descrito en sus costumbres y tipos que se propuso la narrativa anterior, necesitada de crear

este “espejo” de la nación y darle no sólo rostro, sino nombre, figura, color, a través de sus características más visibles: La Habana es ya una ciudad literaria y lo importante, en estas obras, es su presentación como espacio urbano definitivamente propio.

Pero La Habana de *El acoso* es, además, una ciudad laberíntica y barroca, como la propia estructura argumental y temporal de la novela. Sin duda Carpentier, al lanzar al perseguido a las calles de la ciudad, realiza un ejercicio conceptual capaz de hacer confluír el espacio físico real con la construcción novelesca. El tiempo narrativo alterado en el cual se desarrolla la anécdota tanto como la estructura espiral del argumento que pasa una y otra vez por caminos paralelos, superpuestos, coincidentes (verdadero laberinto estructural), crean un universo barroco que se aviene perfectamente con el contexto arquitectónico específico que se va descubriendo en el peregrinar del personaje. Las alternancias de luminosidad y oscuridades, de columnas y soportales, de espacios abiertos y cerrados, de edificaciones con diversos estilos más o menos falsos, más o menos auténticos, contribuyen a reproducir espacialmente la sensación de laberinto barroco que el autor quiere darnos de La Habana como contexto tipificante, definidor de una cierta noción de la cubanía en tanto amalgama espiritual, también tangible, visible, en el ámbito de la ciudad.

Lo maravilloso —singular, cabría decir— del contexto habanero no está dado aquí por las vías de asombro o la exaltación, sino por el de la identificación tipificadora capaz de dar consistencia

narrativa a un contexto irrepetible, fruto de diversos entrecruzamientos históricos ubicados en el origen mismo de la ciudad. Pero, a diferencia de sus predecesores, Carpentier ya no necesita explicitar, contar, la historia de esas confluencias, sino apenas mostrarlas, hacerlas evidentes en sus armonías y contrastes, pues su búsqueda —como la de Novás Calvo— no está ya en el ámbito de lo fenoménico, sino en la definición de ciertas esencias caracterizadoras: La Habana de *El acoso* es una ciudad hecha y Carpentier sólo tiene que perfilar algunos de sus matices para hacerla definitivamente propia.

Crisis y continuidad

La suma de ausencias-diferencias que significa *El acoso* dentro del devenir de una novelística de notable coherencia conceptual está advirtiendo, necesariamente, la existencia de un replanteo estético que, implicando método, recursos y otras nociones artísticas preferenciadas (el caso ya visto del tiempo y el abordaje de lo histórico) permita el traslado del autor a un universo apenas trabajado con tan explícitas intenciones universalizadoras (tal vez con la excepción de “Semejante a la noche”, muy próximo en el tiempo a *El acoso*). Porque ahora Carpentier nos ha ubicado en una novela eminentemente psicológica, cercana incluso a ciertos planteos de la novela negra (de la cual fue defensor), con todas las ambigüedades psicológicas que caracterizan a los personajes de estas tipologías narrativas (recuérdese *Santuario*, de Faulkner, *El largo adiós*, de Chandler, *La llave de cristal*, de Hammett), y cuyo interés focal no va a estar en la imagen de lo circundante, de las relaciones históricas,

social o culturalmente trascendentes del ámbito y la espiritualidad americana, sino en la introspección existencial del fracaso, el miedo, el error, de un individuo (que si bien está referido a una circunstancia concreta, casi testimonial), es transferible a cualquier universo cultural afín (y no es casual que tanto el Acosado como el taquillero carezcan de nombre en la novela y sólo la prostituta haya sido bautizada: Estrella). Si el argumento de las anteriores novelas de Carpentier es inevitablemente americano —lo cual constituye una de las características de su método—, ahora lo universal se impone a lo local, y es dejada al margen toda caracterización explícitamente diferenciadora, tipificadora, del entorno americano, con la importante excepción del referente histórico del que parte la historia y el contexto urbano específico en que es ubicada y con los cuales, por cierto, se persigue también la visión universalizadora, partiendo de lo estrictamente local.

Lo verdaderamente curioso es que *El acoso* resulte, cronológicamente, la novela que siga a las dos piezas del más deslumbrado realismo maravilloso, aquellas en que teoría y estética se fundían, incluso, en un método artístico dedicado a patentar, casi párrafo a párrafo, que la historia de América era una crónica toda de lo real maravilloso y en las que América, por su virginidad, por su acervo mítico, aparecía como una especie de refugio occidental para la imaginación y la poesía. ¿Qué razones pudieron determinar este cambio, que a su vez implicará un nuevo modo de reflejar lo americano cuando Carpentier regrese a su universo y sus preocupa-

ciones más típicas en *El siglo de las luces*?

Sólo la presencia de una profunda crisis metodológica y conceptual pudo engendrar tan violenta transformación, visible en *El acoso*, y a su vez, concretada en un nuevo modo de asumir lo real maravilloso en las novelas posteriores —un nuevo modo que hemos llamado “contextual”.

Varios factores parecen gravitar sobre este interesante momento evolutivo de Alejo Carpentier. Uno de ellos es la difícil coyuntura filosófica a que lo habían llevado las influencias asumidas, en especial el existencialismo, con su carga de pesimismo histórico y tragicidad raigal, con su noción heterodoxa de no-progreso y con su interés literario manifiesto en los estados psicológicos y en la alienación del hombre moderno, más propicios a una narrativa de lo dramático que a una novelística de lo épico, que tanto interesó a Carpentier.

De otro lado —aunque como complemento preciso de lo anterior— se encuentra la propia asimilación de la historia de América que tiene Carpentier en estos momentos: al parecer, van quedando atrás los días del deslumbrado reencuentro con lo propio y la esperanzada noción de futuro de un continente en el que, en realidad, nada parecía augurar tiempos mejores: la bonanza de la Segunda Guerra Mundial deja tras sí crisis económicas, golpes de Estado, nuevas dictaduras, persecuciones políticas: poco de que enorgullecerse, sobre todo para un escritor que ya había superado hacía mucho tiempo la “enfermedad infantil del

afrocubanismo” y del vanguardismo, con todos sus entusiasmos, incluidos los políticos.

Pero, junto a todas estas condiciones histórico-concretas, psicológicas y filosóficas (no menos concretas), sobre Carpentier está pesando una revelación estética más profunda y cruenta: el método realista maravilloso empleado en sus dos novelas anteriores se le comenzaba a hacer estrecho como modo de comprender, asumir, reflejar la realidad americana. Porque: ¿si algo no era extraordinario, fabuloso, notablemente insólito y singular no podía ser objeto del realismo maravilloso? Las novelas de 1949 y 1953 dicen a las claras que no: ambas son una sucesión de hechos extraordinarios, una galería de personajes insospechados, un muestrario de mitos, mitificaciones y revelaciones, una comparsa de magia, asociaciones inimaginadas, encuentros fortuitos, relaciones primitivas, pactos esotéricos con la naturaleza, fabulosas descripciones de ambientes naturales, sociales y políticos únicos, comprobaciones de tiempos paralelos, invertidos, repetidos, perdidos, circulares...

Entonces, si un fenómeno americano no caía en esas maravillosas clasificaciones, ¿era asumible por un realismo maravilloso interesado en lo especialmente deslumbrante de la realidad? ¿Era su método, en verdad, el más propicio para revelar aquella relación con lo universal tanto tiempo buscado en las entrañas de lo local? En parte sí, pero en parte no. Su ortodoxia como sistema metodológico era su propio lí-

mite y esta limitación, al cabo de dos novelas, parece habersele manifestado diáfananamente a Carpentier. Según su método, sólo historias insólitas, con personajes fabulosos podían propiciar tal revelación de lo maravilloso. Y debió preguntarse: ¿sólo lo extraordinario es maravilloso? Pretenderlo así sería cometer el mismo error de Breton y los primeros surrealistas al conceder que únicamente lo bello es maravilloso, cuando lo grotesco, lo cruel, lo sádico también era de interés del movimiento que ellos mismos alentaban.

Entonces, si lo extraordinario (lo maravilloso) es sólo lo milagroso (inesperada alteración de la realidad, lo llamó Carpentier en 1948), ¿lo cotidiano no lo es? ¿Las relaciones que conforman una realidad específica, singular, en América, siempre tenían que resultar obviamente extraordinarias...?

Si el reflejo negativo de esta crisis es *El acoso*, novela de radical supresión de todo proceso insólito, de toda realidad explícitamente extraordinaria y una negación, incluso, del método narrativo antes utilizado, la respuesta salvadora, con la que se propicia la recuperación del legado anterior, será la escritura de *El siglo de las luces*, nueva pieza de lo real maravilloso, a la que seguirá, apenas dos años después de su publicación, un texto que bien podría haberla prologado —como ocurrió en 1949 con el manifiesto sobre lo real maravilloso americano y *El reino de este mundo*—: me refiero, por supuesto, a “Problemática de la actual novela latinoamericana”, el ensayo

fundador de la teoría carpenteriana de los contextos, esos “contextos cabalmente latinoamericanos”, una propuesta teórica cuyo tratamiento literario fundamentará la evolución ya concretada hacia los nuevos caminos que, a partir de *El acoso*, emprenderá la concepción teórica y narrativa de lo real maravilloso americano patentado por Alejo Carpentier.

Notas

¹ Carpentier, Alejo. “Entrevista en Radio Televisión Francesa” (París, 1963). En: *Entrevistas / comp., sel., pról. y notas* Virgilio López Lemus. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1985. p. 92.

² Wyers Weber, Francis. “*El acoso*: la guerra del tiempo de Alejo Carpentier”. En: *Asedios a Carpentier*. Santiago de Chile : Editorial Universitaria, 1972. pp. 149-150.

³ Rosental, M. y P. Iudin. *Diccionario filosófico*. La Habana : Editora Política, 1981.

⁴ Carpentier, Alejo. “El acoso”. En: *Dos novelas. El reino de este mundo. El acoso*. La Habana : Editorial Arte y Literatura, 1976. pp. 256-257.

⁵ Dorfman, Ariel. “El sentido de la historia en Alejo Carpentier”. En: *Imaginación y violencia en América Latina*. Santiago de Chile : Editorial Universitaria, 1970. p. 108.

⁶ Carpentier, Alejo. *Entrevistas. Op. cit.* (1). p. 92.

Sobre los referentes históricos de *El acoso* véase: Sánchez, Modesto G. El fondo histórico de *El acoso*: época heroica y época de botín. *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) (92-93); jul.-dic., 1975.

⁷ _____. *Op. cit.* (4). p. 193.

⁸ _____. *Ibidem*, pp. 260-261.

⁹ _____. “Problemática de la actual novela latinoamericana”. En: *Tientos y diferencias*. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1984. pp. 11-12.

(La primera edición del libro es de 1964).

¹⁰ *Ibidem*, p. 13.

¹¹ Ídem.

¹² *Ibidem*, p. 14.

El lado oscuro del paraíso perdido

Luciano Castillo

Crítico e investigador de cine

No obedece a un orden alfabético el hecho de que el nombre de Alejo Carpentier encabece los agradecimientos en los créditos finales del filme argentino *La conquista del paraíso* (1980). El realizador de este primer largometraje de ficción, Eliseo Subiela, con apenas dos laureados documentales a su haber —*Un largo silencio* y *Sobre todas estas estrellas*— acumulaba más de cinco centenares de anuncios comerciales cuando halló en la lectura de *Los pasos perdidos* un pretexto para abordar algunas de sus preocupaciones en torno a la crisis del intelectual contemporáneo, y, ante todo, la posibilidad de filmar en la provincia de Misiones. Subiela decidió viajar a París para entrevistarse con Alejo Carpentier, quien desempeñaba las funciones diplomáticas de Ministro Consejero de la embajada cubana en Francia. El novelista no permaneció ajeno a la narración de Subiela acerca de sus inolvidables experiencias en una suerte de viaje iniciático que efectuara a Cuba en 1967; la efervescencia de las sesiones del Congreso Cultural de La Habana, el protagonismo de una maravillosa historia de amor; o sus anécdotas en algún trabajo voluntario.

Aunque la respuesta de Carpentier no podría ser otra: los derechos del libro permanecían en poder de los productores norteamericanos, Subiela evoca con afecto cómo el propio autor le animó a filmar una versión libre.

A su regreso a Buenos Aires, el cineasta se enfrascó en la tarea de escribir un guión titulado *Las puertas del paraíso* que, sin traicionar el espíritu de la tercera novela de Carpentier, se tomaba determinadas licencias con el original al introducir aspectos inexistentes en él y algunos elementos que, posteriormente, se convirtieron en constantes personales en su filmografía. En la lectura de la sinopsis se advierte el respeto por el texto carpenteriano:

El personaje protagónico, llamado simplemente Personaje es un musicólogo misionero que en la gran ciudad abandonó sus ideales, ocupándose de *jingles* publicitarios. La noche de su cumpleaños, el encuentro casual con un viejo profesor le abre la perspectiva de dejar unos meses matrimonio y trabajo para internarse en grabaciones etnológicas en el corazón de su provincia. El retorno a su pueblo, la memoria de sus padres, maestros rurales, lo llevan a nuevos procesos, hasta vivir un hermoso romance con una lugareña, Consuelo, en la idílica aldea secreta fundada por un héroe zonal, El Español. Sin embargo, El Personaje debe volver a la ciudad, se demora en ella, y ya no sabe cómo encontrar de nuevo el camino a la aldea secreta. Las marcas se han borrado. Consuelo, cansada de esperarlo, ha iniciado otra vida.¹

Más allá del extravío de su propio rastro por un hombre, el propósito del filme, a juzgar por la fundamentación en la solicitud de crédito presentada al Instituto Nacional de Cinematografía, era “[...] mostrar la historia de un pueblo que inexplicablemente se olvida del paraíso, autocondenándose a la expulsión por un pecado imperdonable: el olvido”. La sinopsis del guión –aprobado con objeciones– precisaba sobre el destino del protagonista:

Las puertas del paraíso se han cerrado para él. Habiendo perdido las huellas de su tierra, de su auténtica cultura, termina solo, entre dos mundos. Uno, el de su pasado, irremediablemente perdido. El otro, el de sus días actuales. Su única salida será aceptar este último como definitivamente propio, encontrando en su vida un verdadero sentido.²

Al ser olvidado el proyecto por el Instituto, Eliseo Subiela retomó en un nuevo guión algunos aspectos que le interesaban: el veterano narrador en portugués del relato –a quien se transfiere la narración en tercera persona de la novela–, el legendario tesoro jesuita, la tormenta devastadora del “gran teatro de la selva”, los frutos del árbol del olvido. Según el crítico Paraná Sendrós, en *La conquista del paraíso* el director definió un asunto convertido luego en tema fundamental de una futura trilogía completada con *Hombre mirando al Sudeste* (1986) y *Últimas imágenes del naufragio* (1988): la búsqueda del padre. La madurez de las mujeres subielanas ya está presente desde este primer filme en el que reduce a dos el trío de caracteres femeninos de la no-

vela de Carpentier. En el análisis de los personajes, hallamos alguna que otra referencia: Teófilo, uno de los integrantes de la tripulación, es paciente de un manicomio, como en el documental *Un largo silencio* (1963) o el propio Rantés de *Hombre mirando al Sudeste*. Subiela mismo descubrió con el tiempo otra reiteración en sus películas: “[...] el conocimiento hombre-mujer a través de dos orillas –del río, o de las vías–, en presencia de la muerte”.³

Pablo, un joven que abandonara sus ambiciones literarias por un confortable puesto en una agencia de publicidad, reencuentra a su padre, tras treinta años de ausencia, a través de una carta en que le informan que está moribundo. Al trasladarse al remoto lugar que prefiriera a la capital, el hijo recibe como herencia una vetusta lancha, el mapa de un tesoro rastreado en la selva misionera y la estricta orden de que sólo podrá emprender su búsqueda en compañía de cuatro personas: El Español, incansable soñador dispuesto a fundar una idílica ciudad, sin obstáculo alguno para la felicidad; un inquietante personaje que únicamente aspira a enriquecerse con la mítica fortuna; un loco bastante lúcido, y João Mentira, un viejo narrador de historias a medio camino entre Brasil y Argentina. Pese a la supersticiosa resistencia inicial, Pablo impone la presencia de Iracema, una prostituta brasileña decidida a seguirlo en la aventura. La vegetación en los márgenes del río que recorre la precaria embarcación se cierne como una amenaza, dispuesta a engullir con pasmosa voracidad a los forasteros. En ese “regreso a sus fuentes primigenias”,

Iracema, en palabras del crítico literario y ensayista Salvador Bueno, sería el equivalente a la Mujer, a esa Rosario “[...] que es síntesis de razas y culturas, mujer de la tierra, natural como la geografía.”⁴

Subiela, quizás como Carpentier en la novela, parece dejar todo el protagonismo al paisaje omnisciente, captado en todo su esplendor por el fotógrafo Diego Bonacina, que sustituyera a Félix Monti. Los diálogos son los imprescindibles; el mayor peso lo ocupa la deliciosa narración en *off* de las incidencias del periplo fluvial, aderezadas con la fabulación conferida por un personaje deudor de la picaresca y atribuido al actor brasileño Joffre Soares (muy conocido sobre todo por las obras de Glauber Rocha *Tierra en trance* y *Antonio das Mortes*). No obstante, tiende a abusarse de este recurso. Uno de los escasos momentos concedidos por el guionista a la voz interior del protagonista es la secuencia en que redacta una carta a su ex esposa, que aparece sólo al inicio de la película:

A lo largo de estos días he sentido el despertar de mi cuerpo, sin el cual he vivido durante tanto tiempo. Los deseos vuelven a despertarse en mí y presiento que volveré a escribir; sin embargo, tengo miedo, no miedo a la selva, miedo a descubrir cuál fue realmente la enfermedad que atrapó a papá y lo mantuvo aquí durante treinta años, porque sospecho que esa desmesura con que crecen las plantas, con que alumbra el sol, se contagia también a los sentidos. Presiento que en estos climas el hombre está más cerca de la pa-

sión; de la pasión para amar; para matar, para soñar, o para abrazar definitivamente la locura. Nunca hubiera pensado que mi vida, mi futuro, fuera a decidirse ante esta gente que parece estar esperando de mí una respuesta, pero qué pueden ellos saber de mí, entender de mí, me miran sin curiosidad, sin entusiasmo, como si ya lo supieran todo. Hay algo al final del camino de lo cual papá no habló, y no creo que sea el oro, hay algo esperando por mí, sólo por mí.⁵

Obstinado en su propósito de que no naufragara este empeño, Subiela consiguió interesar a dos productores: Mario Álvarez, propietario de Cinefilm, empresa de alquiler de equipos, y su amigo Chiche López. Entusiasmados quizás por ciertas perspectivas de aventuras exóticas con trasfondo poético y confiados en promisorios ingresos de taquilla, ambos fundaron la compañía Cinevisión. Al *casting* efectuado en Brasil para escoger algunos actores (Soares, Katia D’Angelo para la sensual Iracema), se unió el compositor Milton do Nascimento, con una hermosa música a la que el cineasta sumó en la banda sonora temas de Penderecki y Bach, entre otros autores.

La filmación alcanzó proporciones delirantes, como la propia odisea y las vicisitudes de los seres ficticios. Los problemas incitaron la imaginación y una interminable niebla evocadora del Conrad de *El corazón de las tinieblas*, sustituyó el rodaje de una tormenta en el río. Por si fuera poco, a la no menos azarosa postproducción se añadieron absurdas imposiciones

de la censura. *La conquista del paraíso* se estrenó el 17 de septiembre de 1981, once días después de la muerte del septuagenario realizador Lucas Demare, a quien está dedicada la película. En el preestreno en Mar del Plata, ese gran narrador de historias que fuera Demare abrazó exaltado a Subiela “por el esfuerzo de filmar en —y el amor al— interior, y por toda la épica que trascendía a los caracteres y de la propia aventura”.⁶

Los adjetivos laudatorios predominantes en las críticas, así como las candidaturas para los premios Cóndor de la Asociación de Cronistas Cinematográficos Argentinos en las categorías de mejor libro original y mejor *opera prima*, no impidieron un rotundo fracaso comercial. Un crítico cordobés, en *La Voz del Interior*, llamó la atención sobre el desgarramiento como naturaleza de un personaje que ha redescubierto el placer de la escritura, y es terminado de definir certeramente en la frase final, luego de abandonar en la selva a Iracema/Rosario con la esperanza de retornar: “Nací entre dos mundos, pero presiento que todo cuanto pueda llegar a saber, a ser, es a partir de ese que parece empezar allí. Deberé encontrar mi forma de entrar en él; hacia el sur hace tanto frío...”.

Del mismo modo que el desarraigado Pablo con quien se identifica Subiela —al reintegrarse, entre resignado y derrotado, a su rutinaria existencia capitalina— en las páginas finales de su novela, Carpentier transmite el desasosiego y la vulnerabilidad de un hombre innominado aún torpe para percatarse

de la grandeza del recóndito paraje al que arribara en aquel Viaje de viajes.

He tratado de enderezar un destino torcido por mi propia debilidad y de mí ha brotado un canto —ahora trunco— que me devolvió al viejo camino, con el cuerpo lleno de cenizas, incapaz de ser otra vez el que fui.⁷

Subiela se acerca a las preocupaciones del escritor cubano al proponerse en un guión demasiado largo y abarcador, dotar a *La conquista del paraíso* de las ideas e imágenes provocadoras del relato carpenteriano. Traduce en varias secuencias algo del deslumbramiento del antihéroe, que en su exploración de la sinuosa ruta del río Paraná renuncia a la protección ofrecida por el mundo civilizado en un redescubrimiento de su propia autenticidad. Sin alcanzar la trascendencia y majestad del relato, este promisorio debut queda como una versión imposible de acreditar de *Los pasos perdidos*, el texto de Carpentier más estudiado y, al mismo tiempo, el que ha retado a un considerable número de cineastas. De la insoluble gestión de conseguir los derechos nació el primer título de ficción en la obra de Eliseo Subiela, quien pronto concedería en sus películas mayor relieve a la poesía que a la prosa.

El deslumbramiento suscitado en la fase genética en el novelista por la lucha del hombre con la naturaleza en el paisaje selvático del Alto Orinoco y el territorio amazónico recorrido en 1948 —cuando Subiela contaba con apenas cuatro años— no se aleja demasiado de aquella realidad hallada en Misiones por el director argentino. Sin sospecharlo, de-

positaba demasiado de sí mismo a un proyecto frustrante desde un inicio por no haber podido alcanzar todas sus ambiciones. Con el tiempo, el director la considera como una película dispareja, pero valiosa, lastrada por las concesiones comerciales en la elección del elenco con vistas a un supuesto éxito, pero rescata el “había una vez”, la capacidad de narrar una historia.

Como “[...] la más poética y seductora metáfora sobre el amor, la vida y la muerte”, fue promovido un filme tan atípico en la obra de Subiela, aunque sentara las bases del tono poético que más tarde desarrollara. Un crítico argentino escribió sobre *La conquista del paraíso*:

La mostración como al desgaire del lomo de una novela de Alejo Carpentier –*Los pasos perdidos*– en una de las primeras secuencias, suministra la clave en la que cabe entender la película: se trata, como en el libro del cubano, de la búsqueda de una identidad extraviada, o de una definición de la misma, a partir de una comprensión mística de la realidad americana [...] Este excelente planteo intelectual, que alude por extensión y subliminalmente al carácter del problema cultural argentino, no termina de realizarse en la práctica, tal vez porque Subiela, como el personaje de su historia, sufre en carne propia esa dicotomía entre el pensamiento y el hecho, que

aflige al héroe de su película. Esta, empero, está muy bien realizada [...] la banda de sonido es de una limpidez que sorprende en una película argentina y la estructura narrativa está acorde con el ritmo moroso y un poco ensoñado que se ha pretendido imprimir al relato. Las debilidades surgen más bien de cierto abuso en el recurso literario, de cierta proclividad a una explicación verbal y retórica de elementos que podían haber sido sugeridos de otro modo, y de unas actuaciones que [...] no terminan de adecuarse a la naturalidad que hubiera exigido la historia y rozan a veces el estereotipo.⁸

Notas

¹ Sendrós, Paraná. *Eliseo Subiela*. En: *Los directores de cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A., 1993. p. 15.

² *Ibidem*, p. 16.

³ *Ibidem*, p. 17.

⁴ Bueno, Salvador. “Carpentier en la maestría de sus novelas y relatos breves”. En: *De Merlin a Carpentier. Nuevos temas y personajes de la literatura cubana*. La Habana: Editorial Unión, 1977. p. 230. (Contemporáneos)

⁵ Texto transcrito de la visión del filme.

⁶ Sendrós, Paraná. *Op. cit* (1). p. 22.

⁷ Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. La Habana: Editorial Unión, 1969. p. 295. (Bolsilibros)

⁸ Sendros, Paraná. *Op. cit* (1). pp. 24-25.

Volver a Alejo

**Mercedes Santos
Moray**

Escritora, poetisa y periodista

Los amplios espacios de la Biblioteca Nacional José Martí todavía recuerdan los pasos del autor de *El siglo de las luces*, como sus paredes atesoran la resonancia de sus palabras, las de un cubano que, para algunos miopes o débiles auditivos “sólo hablaba en francés”, cuando hurgaba en el tiempo se apropiaba de la historia como contexto de la especie humana y centraba su pupila y sus meditaciones en el espacio de América con la misma apetencia de aquellos que, en cualquier horizonte, se sintieron alguna vez capaces de nombrar las cosas, como en los días del Génesis.

Numerosos acercamientos se han producido a la obra de este escritor cubano, el más reconocido de nuestros autores a escala internacional, y uno —si no es el más traducido—, sometido a diversos, polémicos e interesantes estudios en todos los ámbitos del planeta, trabajos que demuestran, además, la resonancia de sus producciones, las que le han permitido alcanzar lo que muchos apetecen con rabia, ira o impotencia: trascender a su tiempo, por ser precisamente un hombre de su tiempo, y vencer el olvido que es el mayor sinónimo de la muerte.

Aquel espigado adolescente que irrumpió en las páginas de la prensa cubana para adueñarse, ya para siem-

pre, de un espacio y cuya resonancia se extendió por más de medio siglo, sería también el singular ejemplo de laboriosidad, pienso que su virtud más descollante, amén de su erudición y amplísima cultura, productos no sólo de su afán como lector, sino de su talento *per se*, el mismo que Dios le dio y le permitió desarrollar, del que nos dejó muestras fehacientes, no exentas de contradicciones en el proceso mismo de su crecimiento como ser humano y como intelectual, en campos muy diversos del saber y del registro cultural: música, periodismo, edición, promoción cultural, ballet —manifestación para la cual escribiría originales libretos que bien merecerían ser llevados a la escena por nuestras compañías danzarias—, ensayo, expresión este género en él de su perspectiva más personal y subjetiva, avalada su teorización de naturaleza epistemológica por la propia praxis del creador, así como el trabajo en los medios, la prensa, la radio y el mundo discográfico, entre otros.

Gusto aparte, que es legítimo el ejercicio de la libre interpretación que todo lector o crítico produce desde su propia selectividad, nadie puede ignorar el volumen, cuantitativo y cualitativo de una escritura que supo, como pocas, alcanzar niveles de generalización conceptual como la de Carpentier, partiendo de la médula esencial de lo cubano, con el afán tolstoiano de expresar lo propio, pero también de alcanzar resonancia y acentos no provinciales, sino universales.

A hombres como Alejo, como Lezama, Guillén, Marinello, Mañach, Virgilio y Eliseo, a mujeres como Mirta Aguirre

y Dulce María Loynaz, por sólo citar las cimas del pensamiento intelectual y artístico cubano del siglo xx debemos hoy los que continuamos por esta brecha solitaria de la literatura lecciones de ética y de autoexigencia muy distantes de poses, ismos, modas y circunstancias.

La teoría de lo real maravilloso que no fue un chispazo aislado, cuando apareció el polémico pero inquietante prólogo a su primera gran novela, me refiero naturalmente y el lector lo sabrá, a *El reino de este mundo*, teoría que fue la revelación de lo americano, desde la naturaleza de lo insólito pero dentro de la historia y no al margen de esta, que fue producto de toda una elaboración, de una praxis teórica y de una práctica, y aquí uso los términos de Althusser que siempre me son tan gratos, fue igualmente un sólido aporte no sólo al campo de las letras cubanas sino, y sobre todo, al *corpus* literario latinoamericano y caribeño, desde su esencial identidad que no es dada como algo concluido, sino como un producto siempre en crecimiento, desarrollo y elaboración, todo lo que en Alejo es además expresión de un pensamiento lógico, profundamente racional que no ignora sino que incluye el mito desde sus esencias ontológicas y gnoseológicas.

Porque Carpentier, como los autores verdaderamente grandes, aquellos laboriosos desde el silencio, ajenos al maleficio de la envidia, que en más de una

ocasión intentase morder su espalda inútilmente, no sólo se manifiestan desde una poética empírica, sino que responden a toda una reflexión de naturaleza filosófica, a un entramado de postulados estéticos como lo sería un León Tolstoi, un Fiodor Dostoievski, un Thomas Mann, un Marcel Proust, por sólo mencionar algunos de sus implícitos dioses tutelares.

Por eso, y en este centenario que nos ocupa, cuando volvemos sobre la obra del escritor que fue el primer latinoamericano en recibir el *Cervantes*,—misteriosa justicia de las “academias”, ¿verdad?—, en este año suyo que por ello es nuestro, he querido expresar, una vez más, mi confesa admiración a ese incansable y culto trabajador de la palabra que se llama Alejo Carpentier, para mí siempre en presente, al que conocí gracias a mi maestra Camila Henríquez Ureña y que, desde entonces, también comenzó a vagar en mi panteón particular de dioses tutelares, al lado del buen Changó, del guerrero Oggún, del gigantesco Aggayú Sola... y del beneficio que nos es dado siempre por la justicia, ¡oh justicia divina, de Obbatalá!, esa que también cubrió, lo creo firmemente, el espacio de aquel joven que, desde la cárcel, comenzó el proceso de su narrativa con un tema tan afrocubano como lo fue su nada desdeñable, por cierto y hay que volver a ella, ¡*Ecué Yamba Ó!*...

Carpentier: homenaje de la Biblioteca Nacional José Martí

Marta B. Armenteros

Editora

Desde la década del setenta del pasado siglo, Alejo Carpentier decidió depositar una gran parte de sus originales, fotos, recortes, manuscritos y textos inéditos en la Biblioteca Nacional José Martí, bajo “la sensible custodia” (como dijera el doctor Julio Le Riverend) de la doctora Araceli García Carranza. En 1977, para reafirmar su decisión, respondió al señor Howard G. Gotfields, director de colecciones especiales de la Universidad de Boston, quien le había solicitado que depositara su papelería en esa institución:

Soy cubano, y como tal quise que toda documentación relativa a mi vida y obra que pueda solicitar un estudioso pueda encontrarse en la Biblioteca Nacional de Cuba.

A este gesto hermoso de nuestro Premio Cervantes, la institución durante años ha respondido con diferentes acciones intelectuales y culturales, desde compilaciones bibliográficas hasta exposiciones de su vida y obra, y ahora, se incorpora a las actividades nacionales al cumplirse un centenario de su natalicio.

Luis Racionero, ex director de la Biblioteca Nacional de España y escritor, expuso en febrero la conferencia “Recepción y vigencia de la obra de Alejo Carpentier en España” en la sala-teatro de la Biblioteca.

En marzo, en el Seminario “Alejo Carpentier y España”, efectuado en la Universidad de Santiago de Compostela, España, Araceli García Carranza presentó el extenso trabajo “Presencia de España en la obra de Alejo Carpentier: una aproximación bibliográfica complementaria y crítica” en el cual realiza, además, un estudio bibliométrico a partir de una bibliografía de más de 400 documentos (desde la década del veinte hasta el año 2002). En esa ocasión Julio Domínguez, historiador y periodista, introdujo los documentales realizados por Héctor Veitía en 1973, y el 30 de septiembre, en la Cátedra María Villar Buceta de la Biblioteca Nacional de Cuba el titulado *Habla Carpentier sobre La Habana* donde el literato se refiere a la capital cubana en el período de 1912 a 1930.

“Alejo Carpentier y la defensa de la República española” fue la conferencia impartida por Eliades Acosta Matos, historiador y director de la Biblioteca Nacional José Martí, en la Jornada Cultural por el Centenario de Alejo Carpentier celebrado en la Biblioteca Nacional de España.

Ya más cercano, el 15 de octubre, la doctora Araceli García Carranza expuso la conferencia “México en la obra de Alejo Carpentier: una aproximación bibliográfica” en la Cátedra María Villar Buceta. Otra actividad importante fue la inauguración, el 20 de octubre, Día de la Cultura Cubana, de una exposición bibliográfica sobre el autor de *El siglo de las luces*, en la cual se muestran fotos, manuscritos, libros editados en Cuba y fuera de ella, tanto en español como en otros idiomas, así como carteles y publicaciones periódicas. Muy relevante en esta muestra es la exhibición del original de la novela inconclusa “Verídica historia” sobre la vida de Pablo Lafargue, obra en la que trabajaba Carpentier cuando falleció y que fuera donada a la Biblioteca por Lilia Esteban de Carpentier, presidenta de la Fundación Alejo Carpentier con motivo del centenario del nacimiento de nuestro cubano universal. En esa misma actividad Eliades Acosta se refirió a la importan-

cia de la obra carpenteriana para la cultura cubana y del mundo, y en particular al escritor como promotor de lectura, cultura y paz.

El 3 de noviembre en la galería “El reino de este mundo” se inauguró “La flora de este reino” de Jorge Duporté, exposición compuesta por imágenes del artista y textos de Carpentier. Obras inspiradas en la creación de nuestro narrador mayor tales como *Paisaje temporal de la ceiba* (1979), *Hura crepitans* (1998), *Explosión en una catedral de ceiba* (1998), *Viaje a la semilla* (1999), *La Habana vista por un turista cubano* (2000), *Explosión en una catedral de anón* (2004) y *Explosión en una catedral de caoba* (2004), forman parte de la muestra como un homenaje perenne del creador plástico al amigo.

Y finalmente, este número de la *Revista de la Biblioteca Nacional* dedica una amplia sección a su memoria que será de interés tanto para los estudiosos de la creación carpenteriana como para quienes comenzarán a acercarse a ella.

La Colección Alejo Carpentier compromete a nuestra institución a rendirle un homenaje perdurable a quien es y será por siempre un Cervantes en el alba de todos los tiempos.

Cuba, 1960: el rostro, el alma y una vieja profecía hegeliana*

Eliades Acosta Matos

Historiador, ensayista y director de la Biblioteca Nacional José Martí

El 9 de julio de 1960 La Habana y toda Cuba seguían siendo la arena de una lucha silenciosa, el escenario de una porfía nunca antes vista en la isla que continúa marcando el ritmo de nuestras vidas, transcurridos cuarenta y cuatro años. En abrazo estrecho, confundiendo todas las certezas, trastocando todos los manuales, desmintiendo todas las predicciones, dos mundos y dos culturas compartían el mismo espacio caótico, impredecible, desconcertante de una Revolución que buscaba su rostro definitivo en el espejo, al que la lucha diaria por su sobrevida le permitía apenas asomarse.

Quien intente, como he intentado yo para este encuentro, tomar el pulso de la vida y del pensamiento en la Cuba revolucionaria de aquel sábado que fue 9 de julio, probablemente coincidirá conmigo en que compartimos un privilegio: la observación de un fascinante instante en que un mundo en retirada intenta-

ba convencerse a sí mismo de que nada extraordinario ocurría, mientras el que le sucedía no tenía aún conciencia del prodigio de su propio nacimiento.

Pocas veces en la historia de las revoluciones se podría documentar un instante semejante, con tal abundancia de información como la que disponemos y no utilizamos los cubanos. Quizás en los momentos iniciales de la saga bolchevique auscultados y conservados para siempre en los afortunados *Diez días que estremecieron al mundo*, de John Reed, o en algunos relatos de la revolución mexicana pudiera hallarse la abundancia de matices e historias secundarias, intuitas pero no escritas, como las que esperan por nosotros en las bibliotecas y archivos del país.

Nada agradecería más la propia Revolución que esta leal labor de restauración de sus colores primigenios y de reconstrucción de sus enormes energías iniciales.

* Palabras pronunciadas en la mesa redonda efectuada en la apertura del ciclo teórico de la exposición "Mirar a los 60", el 9 de julio de 2004 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

En los albores del siglo XXI, urge redescubrir el saber que permitió a los antiguos la hazaña alquímica de revolucionar las injusticias sin el sacrificio de la libertad, y reencontrar la doctrina herética que hacía a un pueblo combatir al enemigo, sin temor a morir, mientras disfrutaba de los placeres de la vida, de todos los placeres de la vida, incluidos aquellos que presagiaban el paraíso, como eran, por aquel sábado 9 de julio en La Habana, bailar con la Aragón y Benny Moré, presenciar un espectáculo de la Ópera de Pekín o leer la *Breve antología* de Rabindranath Tagore que el Consejo Nacional de Cultura acababa de publicar, con traducción de Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez.

Es temerario volar a ciegas, sin la cartografía de la memoria. Los que quieren recolonizarnos mañana apuestan por borrarlos el ayer: quieren que olvidemos lo vivido.

Nos juran ahora que todo fue un sueño, una fantasía, de la que debemos despertar, al fin, para ser aceptados de vuelta al redil, cabizbajos y arrepentidos. Nos aseguran que la rebelión es un mal negocio, y nos ponen de ejemplo los indicadores macroeconómicos de Singapur y Taiwan. Nos demuestran, con la elocuencia de Carmelo Mesa Lago y Rafael Rojas, que nunca vivimos lo que vivimos en los sesenta, porque antes de eso, mucho antes, éramos felices y no lo sabíamos.

Eso nos dicen hoy. Vayamos a lo que dicen las escrituras.

Cuba: El rostro

El domingo 3 de julio de 1960, a las 6:00 a.m. y tras una tormentosa jornada de debates, el Senado de los Estados Unidos aprobó por treinta y dos votos a favor y veinticuatro en contra una ley que retiraba a Cuba la cuota azucarera. 856 mil toneladas de azúcar cubana quedaban sin comprador, gracias a lo que el pueblo pronto calificó como "Ley Puñal". Al día siguiente, un titular del periódico *Revolución* sentenciaba: "Un 4 de julio, como para que no olvidemos los cubanos".

El miércoles 6 de julio, tras reunión urgente del Consejo de Ministros convocada el día anterior en Palacio por el presidente Dorticós, se conoció la aprobación de una ley que concedía al Estado cubano facultades para nacionalizar propiedades extranjeras. El pueblo la denominó "Ley Machete". *Revolución* proclamaba: "Machete contra puñal. Cuba se defiende con una ley de nacionalización de la artera puñalada de Estados Unidos que nos roba 856 mil toneladas de la cuota azucarera".

Esa misma noche, en un acto en la Central de Trabajadores de Cuba (CTC), Fidel sentenciaba: "Nos arrebatrán la cuota, pero no podrán arrebatarnos la libertad", y convocaba al pueblo, el domingo 10 de julio, a una concentración frente a la terraza norte de Palacio. Era el arma de que disponía la Revolución, pero de manera inesperada se ponían sobre el tapete otras armas. Jruschov anunciaba en la clausura del Congreso de Maestros, en Moscú: "Si los Estados Unidos atacan a Cuba, la artillería internacional teledirigida

de la URSS entrará en acción, en defensa de Cuba”.

En México, la Comisión Permanente de Diputados y Senadores, con el apoyo de los ex presidentes Lázaro Cárdenas y Emilio Portes Gil, declaraba su solidaridad hacia el pueblo cubano.

El viernes 8 de julio, a las nueve de la noche, Fidel era entrevistado en la televisión por los periodistas Luis Báez, Antonio Ortega y Mario Kuchilán. El Comandante en Jefe cerró sus declaraciones con una exhortación que debió de estremecer a los sofisticados analistas de inteligencia norteamericanos por su sencillez y, a la vez, por su sentido críptico:

No debemos perder la calma, ni la paciencia, ni el buen humor: estamos frente a una larga lucha [...] Nos acompañan en nuestra lucha la razón, la verdad, el derecho y la historia [...] La camarilla que gobierna en Estados Unidos ha perdido el sentido común.

El sábado 9 de julio, en su página cuatro, *Revolución*, dirigido todavía por Carlos Franqui, anunciaba que un importante libro había salido a la venta al precio de un peso, editado por Ediciones “Revolución”: *Cuba: zona de desarrollo agrícola*, de Lisandro Otero. Se anunciaba que

[...] redactado de forma amena, [...] este libro le ofrece en pocas horas de lectura el equivalente de un viaje de varias semanas a través de la isla, para que Usted pueda escudriñar la compleja realidad humana, política, social, económica y política de los campos de la Cuba nueva.

La televisión motivaba comentarios de los críticos, algunos muy favorables, como el programa “Así era Cuba”, de una hora de duración, que mostró a Rosendo Ruiz con su guitarra entrevistado por Odilio Urfé, y acompañado por María Teresa Vera, Lorenzo Hierrezuelo y el Septeto Típico Cubano; otro, signado por la polémica, presentaba a una cantante, que se movía entre la devoción y el rechazo:

Enfrentarse a la Lupe —comentaba el crítico— es enfrentarse a un fenómeno totalmente desconocido e insospechado, la Lupe canta como jamás se imaginó que pudiera cantarse, mordiéndose las manos, pellizcándose los senos, pateando una butaca, golpeando los platillos [...] La Lupe se ha adelantado demasiado, de aquí el nerviosismo que provoca el primer encuentro [...] Nuestra posición es defender a la Lupe, el más poderoso acontecimiento artístico que se produce en mucho tiempo.

Conviviendo con la Lupe y sus pellizcos, CMQ anunciaba para esa noche la obra *Como tú me deseas*, de Luigi Pirandello, con Gina Cabrera y Homero Gutiérrez, dirigidos por Amaury Pérez, y la Universidad del Aire, del Circuito CMQ, anunciaba el programa “El Gran Camino de los Libros”, dirigido por Jorge Mañach, dividido en dos partes: la primera sobre el *Popol Vuh*, a cargo del doctor Salvador Bueno, y la segunda, sobre el *Rabinal Achí* de los Mayas, a cargo del doctor José Cid.

Los promotores de la Universidad Popular se veían obligados a pronunciar-

se y posponer la transmisión, que debía ser el domingo 10, para el domingo 17 de julio, en aras de apoyar la convocatoria que había lanzado Fidel: “Esta institución, –declaraban los firmantes– [...] exhorta a todos los hombres y mujeres dignos a concurrir a la misma bajo la consigna: TRAIIDOR O HÉROE, como disyuntiva única en este minuto glorioso de la Patria [...]”. Entre aquellos firmantes se encontraban Carlos Olivares, Lionel Soto, René Anillo, Ricardo Alarcón, y Odón Álvarez de la Campa, entre otros.

Se conocía que en la Sala Teatro Municipal de Marianao se presentaba con gran éxito la obra de Dora Alonso *La hora de estar ciegos*, dirigida a criticar la discriminación racial, y que al terminar la puesta en escena, se abría un debate con la participación activa del público. La Sala Covarrubias del Teatro Nacional escandalizaba a los empresarios teatrales que aún quedaban en el país ofreciendo su magnífico espacio, recién climatizado, a la Ópera de Pekín y al Conjunto Artístico de China para presentar a los cubanos *La serpiente blanca* por sólo veinticinco centavos la entrada.

La Habana era escogida por jóvenes teatristas, graduados de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, para iniciar una gira por América Latina. La noticia era comentada en *Revolución* por Matías Monte Huidobro, quien precisaba: “Esta es una forma más de comunicación entre los pueblos, que hasta hace poco han vivido aislados, modo de vivir a medias”. Entre aquellos jóvenes teatristas chilenos, la mirada franca de Víctor Jara.

El periódico *El Mundo*, dirigido por Leví Marrero, continuaba a la manera tradicional anunciando que comenzaban los Cursillos de Verano del Lyceum y Lawn Tennis Club, con los correspondientes a Filosofía y Literatura. Se aclaraba que estos cursillos eran gratis para los socios del Lyceum, y a tres pesos “para señoritas y caballeros invitados”. No pocas páginas de *El Mundo* se seguían dedicando a la crónica social, que se aferraba a la vida en una Habana cada vez más extraña para la burguesía cubana.

La revista *Verde Olivo*, órgano de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), dirigida entonces por Manuel Brugueras, dedicaba la sección “Bien armados de fusiles y pensamientos” al método para armar el fusil Garand, y la sección “Sin bala en el directo” firmada por “El Francotirador”, que no era otro que el Che, profetizaba, refiriéndose a los planes del Pentágono para agredir a la isla:

Y vendrán matemáticamente a ocupar sus lugares con precisión de mecanismo de relojería. Qué lástima, qué lástima tan grande que después de tanto trabajo esmerado, después de tanto cálculo llevado hasta el décimo decimal, [...] vayan a encontrar que todas sus fórmulas fallan, se tambalean y se vienen al suelo, porque habían olvidado en la resolución del esquema cubano un pequeño factorcito, insignificante, sin valor ninguno, pero que será el que cambiará los sueños del imperio y convertirá en derrota su fórmula: el pueblo cubano.

Otros artículos de *Verde Olivo*, escritos desde posiciones clasistas muy claras,

daban voz a los pobres de la tierra, situándose en las antípodas de la crónica social que aún acogía *El Mundo*. Se hablaba en ellos, por ejemplo, de Haití y de Bolivia. En el terreno cultural, se dedicaba espacio a recomendar, en crónica de José del Campo, el film de Hebert Biberman *La sal de la tierra*, al que se calificaba como “[...] el film que el pueblo cubano debe ver”, porque “[...] films como este sólo pueden ser rechazados por los que se ven retratados entre los explotadores”. Se reseñaba también la presentación, en el teatro Blanquita (hoy Karl Marx) de *Hiroshima* ante 4 000 espectadores.

Bohemia, dirigida por Miguel Ángel Quevedo (hijo), a la vez que mantenía anuncios comerciales de productos cubanos y norteamericanos y artículos sensacionalistas, al estilo de “Los grandes dramas de la Biblia”, dedicaba su editorial a declarar sin ambages:

[...] la nación que hace 184 años fue para la humanidad un modelo, ha dejado de serlo [...] En las dramáticas circunstancias de 1960, le toca a la Cuba de Fidel Castro el honroso papel que desempeñó en 1776 la América de Jefferson, y a la América de Eisenhower el infortunado rol que ensayó la Inglaterra de Jorge III.

Bajo el título de “Despedida de un mentiroso que rehuye el debate”, Carlos Rafael Rodríguez fustigaba en las páginas de *Bohemia* al doctor Andrés Valdespino por su constante prédica anticomunista dirigida a desacreditar a los entonces países socialistas del este de Europa. Es curioso que en ese mis-

mo número, Valdespino publicase un artículo dedicado a analizar el alcance del atentado que acababa de sufrir en Caracas el presidente Rómulo Betancourt, donde de manera oblicua se refería a Cuba:

Si la democracia venezolana se consolida definitivamente, superando los peligros que la acechan, se habrá ganado una batalla decisiva para el porvenir de nuestro continente. Si los enemigos confabulados contra la democracia venezolana logran decapitarla, [...] se abrirán cauces para la infiltración de ideologías exóticas que, con el pretexto de garantizar la justicia, acaban enajenando la libertad y reduciendo al hombre a la esclavitud moral.

En el número siguiente de esa revista, correspondiente al 10 de julio, mientras Martín Rod denunciaba que la United Fruit Co. poseía 1 094 kilómetros cuadrados de territorio cubano, Jorge Mañach intentaba aplacar a la Federación Estudiantil Universitaria (FEU) en sus exigencias de revolucionar definitivamente la Universidad, afirmando, más con cálculo astuto que con miopía política, que

[...] no hay un conflicto entre la sensibilidad revolucionaria de los alumnos por un lado, y la insensibilidad o apatía de los profesores, por otro, sino, a lo sumo, entre los grados y modos del reformismo.

Bertillón 166, de José Soler Puig, recién publicado por Casa de las Américas, era reseñado en *Revolución* por Edith Depestre, y en la misma edición José A. Baragaño publicaba el artículo

“La gran prostituta de Babilonia”, con conceptos sumamente claros para la época:

A casi nadie le está permitido escoger a su enemigo; —escribía— en el caso contrario, el pueblo cubano seguramente no hubiera escogido su enemigo natural: la oligarquía norteamericana. Porque lo desagradable en este combate no es el poderío del enemigo, sino su naturaleza simplemente asquerosa. No hay más que mirar los rostros de los dirigentes norteamericanos para sentir la más profunda repulsión: son el producto de una decadencia que ha entrado hasta el hueso, que suda un estado de locura, una degradación definitiva. [...] El babilonismo que sueña establecer una civilización milenaria sobre la inicua explotación del hombre por el hombre, [...] sobre la degradación de la vida humana por el capitalismo más feroz, es una contradicción tan grande con la historia del hombre y con su destino que no puede durar.

El comentarista radial José Pardo Llada, sufría un atentado en L y 19, al salir de la emisora donde trabajaba, y en el cual resultó herido un amigo que lo acompañaba. Los detenidos pertenecían a una organización contrarrevolucionaria que dirigía Walfrido Despaigne, hijo y hermano de esbirros batistianos fusilados por su participación en el asesinato de cincuenta y cuatro revolucionarios en Santiago de Cuba. Protestaban por el atentado los profesores de la Escuela de Periodismo “Manuel Márquez Sterling”, entre ellos Oscar Pino Santos, Lisandro Otero, Elio

Constantín, Guillermo Cabrera Infante, Luis Gómez Wangüemert y Mirtha Aguirre.

Se estrenaba en los cines habaneros *La máquina del tiempo*, y también los *400 golpes* de Truffaut, *Nido de ratas*, y *Viva Zapata*. El éxito comercial era *El milagro*, con Roger Moore, Carroll Baker y Vittorio Gassman. Pero los productos de Hollywood comenzaban a tener otra lectura, como lo demuestra la crítica de Jaime Soriano que publicaba *Revolución*:

Con *El milagro* se ha producido un milagro al revés. Como película religiosa es tanto como una blasfemia; como atentado al buen gusto merece la execración y condenación absoluta y decididas. Es difícil concebir mayor acumulación de falsedades, mal gusto, sentimentalismo barato y desfachatez, en una sola película, como en esta penúltima superproducción recién llegada de Hollywood.

En efecto, la Cuba de aquel 9 de julio de 1960 desconcertaba por igual a amigos y enemigos. Su rostro buscaba una expresión definitiva. La Revolución que avanzaba se lo iba a procurar, pero desde dentro, transformándole el alma.

Cuba: El alma

Aires de revolución, no de reformismo como insistía en decir Jorge Mañach, azotaban el rostro y cambiaban los cimientos del país, de sus símbolos y su cultura.

En minutos se desfacían entuertos de décadas, llamándose a las cosas por su nombre, por primera vez en mucho tiempo. Así lo sentía el pueblo cuando

leía en el periódico *Revolución* los siguientes comentarios:

El general José Miró Argenter fue un héroe de nuestras guerras de independencia [...] Su hijo, el abogado José Miró Cardona, es un traidor. Se asiló en la Embajada argentina en la semana transcurrida.

y

Viriato Gutiérrez estuvo junto a Machado. El pueblo asaltó su casa y él huyó [...] La semana pasada, 28 años después de su fuga, 4 años después de la organización del trust fosforero, 40 años después de estar soportando su tiranía social y económica, Viriato Gutiérrez fue intervenido por Recuperación de Bienes.

En efecto, el pueblo sentía que los cambios eran profundos, no simples modificaciones escenográficas. Y en retribución, respondía masivamente a la convocatoria del domingo 10 de julio. Fidel no pudo asistir, por enfermedad, pero allí estaban sus compañeros y su pueblo.

En el acto frente a Palacio se concentraban también, como en una inmensa metáfora, las contradicciones del momento. Como narra el reportero de *Revolución*, en el segundo piso de Palacio, en espera del inicio del acto, en un mismo espacio físico y al mismo tiempo, era posible encontrar

[...] un grupo formado por Joaquín Ordoqui, Marinello, Lázaro Peña y Carlos Rafael, y más allá al comandante William Morgan siendo entrevistado por un corresponsal de la agencia china Sinjua; Faure Chomón, embajador en la URSS y

Faustino Pérez, ex ministro de Recuperación de Bienes Malversados, junto al general de la España Republicana Alberto Bayo y al comentarista Pardo Llada; a Haydeé Santamaría, directora de "Casa de las Américas", al Secretariado en pleno de la CTC, con Noelio Morell, al frente, cerca del ex presidente Carlos Prío Socarras [...]

Pero la unanimidad reinaba en las consignas que el pueblo enarbolaba en sus carteles:

"Fidel, nuestra Patria como tumba antes que volver a manos extranjeras".

"Comeremos malanga y azúcar, pero miedo no comemos".

"Donde hay yanquis no hay libertad".

"Fidel: lo que sea y como sea; estamos contigo porque estás con el pueblo".

A las 4:40 de la tarde comenzaba el acto, y era la voz del Che, entonces Presidente del Banco Nacional, la que proclamaba tajantemente:

[...] el mundo está caminando demasiado aprisa para los cortos pasos de la diplomacia norteamericana [...] Tienen que tener cuidado esos hijos del Pentágono y de los monopolios, [...] que piensen bien, Cuba ya no es una isla solitaria en medio del océano, defendida sólo por los pechos indefensos de sus hijos y los pechos generosos de todos los indefensos del mundo [...]

Y el presidente Dorticós decía, con su pasión y dicción impecable:

Ha llegado la hora de las definiciones para todos los cubanos [...] Algunos desertores nos abandonan, por fortu-

na, y los que quedan por abandonarnos, ¡que se apuren!, que la nave de la Revolución cubana navega mejor sin el lastre de ellos; que hemos puesto proa hacia un porvenir de libertad y de independencia [...]. Y es hora ya de que todos respondan a esta disyuntiva final para nuestro pueblo: ¡O con la Patria, o contra la Patria!

El comandante Juan Almeida, jefe de las Fuerzas Armadas, era quien resumía las esencias profundas de los cambios que se operaban en el país, y la filosofía de una Revolución que había llegado para quedarse: “Si vienen, ¡que se queden de abono en nuestros campos! [...] La consigna es ¡Patria o vida, porque vamos a vivir!”.

Todo quedaba dicho.

Las contradicciones que enfrentaba la Revolución en el terreno cultural y en los demás terrenos, no serían, ni podían ser resueltas, en aquel ya lejano 9 de julio de 1960. Pero el enunciado del problema era el primer paso para su ulterior solución. Faltaban ocho meses y siete días para la Victoria de Girón y la declaración del carácter socialista de la Revolución, y once meses y veintiún días para que Fidel, en el teatro de la Biblioteca Nacional, pronunciase el discurso que hoy conocemos como *Palabras a los intelectuales*:

Permítanme decirles que la Revolución defiende la libertad; que la Revolución ha traído al país una suma muy grande de libertades; que la Revolución no puede ser por esencia enemiga de las libertades; que si la preocupación de alguno es que la Revolución vaya a asfixiar su espí-

ritu creador, que esa preocupación es innecesaria.

Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir [...] Por cuanto la Revolución comprende los derechos del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la nación entera, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella.

Estamos pidiendo el máximo desarrollo a favor de la cultura, y muy precisamente en función de la Revolución, porque la Revolución significa, precisamente, más cultura y más arte [...]

Hoy, transcurridos cuarenta y cuatro años, escrutando el rostro y el alma de la Cuba revolucionaria de entonces y la del presente; pulsando las contradicciones palpitantes de aquel julio de 1960, y el significado de la política cultural enunciada por Fidel en *Palabras a los intelectuales*, resuena con especial acento la vieja profecía hegeliana hecha suya por Lenin en sus *Cuadernos filosóficos*: “Toda contradicción porta en sí su propia solución”.

Valieron la pena las contradicciones, las angustias, los aciertos y los errores.

Valió la pena tanta esperanza y la voluntad de vencer.

Valió la pena todo lo vivido.

La historia de la década revolucionaria cubana, a la que hoy se rinde homenaje, así lo confirma.

Los nuevos autonomistas

Mildred de la Torre
Molina

Investigadora del Instituto de Historia de Cuba

Palabras iniciales

A principio de la década del noventa del siglo xx, reapareció una vieja práctica en el análisis histórico encaminada a revalorizar los conceptos supuestamente *tradicionales*. En el campo de la historiografía política cubana se reanudó una vieja polémica sobre el carácter independentista del autonomismo acaecido durante la segunda mitad del xix. Dicho suceso está estrechamente vinculado, en sentido general, con el cuestionamiento científico a la historiografía cubana. También es cierto que las controversias sobre la política gubernamental cubana son tan conocidas como la Revolución misma. Pero los tiempos permanentes de las confrontaciones ideológicas presentan diferentes matices según el acontecer más reciente. Ahora se utiliza el autonomismo como pretexto para arremeter contra la denominada *historia oficial* de la Revolución cubana o del *castrismo*, término sumamente empleado para criticar o desvirtuar la naturaleza del gobierno vigente en Cuba.

A juzgar por las críticas realizadas contra algunos historiadores cubanos, procedentes de ciertos exponentes de la

historiografía española; del llamado *exilio cubano* residente en los Estados Unidos, y de algún que otro historiador europeo allegado a ambos círculos, lo que se pretende es demostrar, más política que científicamente, que la *historia oficial de Cuba* solamente se basa en supuestas tradiciones de carácter insurreccional, y que su objetivo es manipular el pensamiento emancipatorio para fundamentar el proceso revolucionario cubano.¹

Como la historia impera en las razones de las conductas humanas contemporáneas, favoreciendo el razonamiento de las múltiples causas justificativas de la existencia del proceso revolucionario cubano, la historia es motivo de nuevas valorizaciones por quienes cuestionan el avance de las ciencias sociales en Cuba.

Durante los finales de la década del setenta y a lo largo de la del ochenta, la crítica de los llamados *cubanólogos*, fundamentalmente los residentes en el vecino país norteamericano, se encaminó a probar el fracaso económico de la Revolución cubana. Entonces muy poco se hablaba de los pronunciamientos historiográficos cubanos pese a la existencia de un fuerte movimiento científico dedicado al descubrimiento y al análisis de la historia nacional.

Parece que, como la historia no los acompaña y sí los desmiente, es decir, no está de su parte, prefirieron ignorarla o al menos no utilizarla como arma de combate.

Pero los tiempos han cambiado. El propósito de destruir la revolución cubana ha fracasado, sus éxitos socio-políticos

obligan a un cambio táctico en el campo ideológico por quienes discrepan de su carácter y objetivos. Resulta imposible utilizar los pensamientos profundamente reivindicadores para politizar a una vieja polémica contraria a las transformaciones radicales. Entonces se acude a los antiguos autonomistas y anexionistas para agredir al proceso cubano iniciado en 1959.

Se pretende, a la altura de la presente centuria, demostrar la carencia de basamento histórico de la lucha insurreccional, de las mutaciones sociales y de las revoluciones. Se inventan héroes y patriotas y a los verdaderos se les condena. Se retoma el viejo pensamiento liberal positivista para criticar el método marxista empleado por la mayoría de los historiadores del patio. Regresan al pasado al estilo de la polémica entre los conservadores reaccionarios agrupados en la Academia de la Historia de Cuba en los años cuarenta y cincuenta del siglo xx, y los alineados a la Oficina del Historiador de La Habana, dignamente dirigida por Emilio Roig. Carecen de criterios novedosos.

En la presente exposición se pretende responder a algunos historiadores y publicistas españoles y cubano-norteamericanos, sustentadores del criterio de que el autonomismo es patriotismo en tanto pudo ser la vía adecuada para alcanzar la independencia, soslayando la concepción martiana de la *guerra necesaria*. Son los defensores del *pacifismo evolucionista* y los críticos de la lucha revolucionaria por medio de la insurrección armada.

A juzgar por los argumentos esgrimidos, la historiografía cubana actual sola-

mente reconoce el patriotismo en los próceres insurrectos o alineados al separatismo independentista militarista e ignora los valores del movimiento de la reforma. Sobre ese particular también se hablará en su momento.

La crítica historiográfica está necesitada de métodos demostrativos capaces de alimentar los empeños investigativos. En los inicios del presente siglo predominan la parcialidad y la falsa politización del criterio epistemológico en el momento de enfrentar la creación de los historiadores, constituyendo los elementos predominantes en la llamada crítica historiográfica. Poco se aporta al conocimiento de la historia, mucho menos aún a los métodos de la ciencia histórica como parte de las ciencias sociales. Por lo general, el comentario está cargado de subjetivismo y de un trágico oportunismo estrechamente relacionado con la necesidad de obtener reconocimientos sociales, y muy lejos de las exigencias científicas del devenir del conocimiento histórico.

En algunas ocasiones, cuando se acusa de obsolescencia a la historia política porque no expresa los avances de las ciencias sociales, manteniendo su carácter de depositaria de políticas y pensamientos más contemporáneos que históricos, y porque carece de las nuevas corrientes historiográficas, se está subrayando un criterio eminentemente clasista orientado a proscribir la ideología y la vida política de las sociedades históricas, y se está condenando a los movimientos sociales orientados a la reivindicación humana. Se piensa, equivocadamente, que desgajándolos de sus historicidades pierden sus tantas razones de existencia.

Los que enarbolan tales conceptos y esgrimen semejantes argumentos asumen la misma conducta que condenan, es decir, la de politizar la historia según los mandatos de algunas esferas de la sociedad contemporánea. Ello se hace sumamente ostensible en el discurso opositor a la historia de la Revolución cubana, en la resurrección, como política y pensamiento, del viejo autonomismo, y en el fortalecimiento del no menos antiquísimo pero presente anexionismo.

Lo anteriormente expresado no implica incompreensión alguna sobre la necesidad de actualizar metodológicamente a la historia política, por el contrario, los avances obtenidos por la historia social y la filosofía posibilitan el desenvolvimiento de una historia política que no sólo examine el discurso teórico del pensamiento elitista, las políticas gubernamentales y el asociacionismo sino que se adentre en los sueños y aspiraciones, en la filosofía y en el sentido común de una época o de un determinado momento histórico de los movimientos internos conducentes al estatismo, a la renovación o a la transformación de las estructuras sostenedoras del desarrollo social. No debe olvidarse que la historia política es también parte sustancial de la memoria de los pueblos y de su espiritualidad.

El autonomismo evolucionista: de la autonomía a la independencia

Los historiadores partidarios de que el autonomismo, como corriente ideológica, partido y sistema gubernamental, entrañaba la independencia nacional sin que el país sufriera las terribles conse-

cuencias de la lucha armada, examinan críticamente las posiciones adoptadas, desde 1878 hasta 1898, por los patriotas mambises y fieles defensores de *la guerra necesaria*.

Igualmente se adscriben al criterio de que el partido y el movimiento autonomista constituyeron la principal fuerza opositora a la continuidad de la dominación colonial en Cuba, cubriendo, en ese sentido, el espacio político dejado por los independentistas participantes en la Guerra de los Diez Años. Por tal motivo, puede considerarse, al decir de los partidarios del quehacer autonomista, que este fue sustancialmente nacionalista, cubano y patriota. A lo que debe sumarse su actividad propugnadora de valores morales, espirituales y éticos en tanto fraguó una nueva visión de la lucha política y posibilitó la asunción al campo de las ideas de una nueva forma de hacer patriotismo.

Al propio tiempo, en la esfera puramente cultural y artística, específicamente en las letras y en la filosofía, los principales exponentes de la concepción autonómica de gobierno dejaron un indiscutible legado. Las causas de que no se pudiera concretar el modelo autonómico, según sus actuales defensores, están en la persistencia de la opción *militarista e insurreccional* de los viejos y nuevos revolucionarios por obtener la independencia mediante la lucha armada; en la errónea política española de adscribirse a las posiciones integristas desautorizando el modelo reformista de nuevo tipo y en la alineación del Ejército Libertador al gobierno nort-

americano, en 1898, demostrando con ello su desprecio hacia *sus hermanos de raza*.

Los actuales protectores del autonomismo de la segunda mitad del siglo XIX, dejan bien sentado, explícita o implícitamente, que en Cuba no existía suficiente cultura política como para obtener la independencia de España sin la previa transición ejercida por el gobierno autonómico. Semejante aseveración se basa en las contradicciones de la sociedad de entonces y en las pugnas políticas prevalecientes en el campo independentista desde los tiempos de la Guerra de los Diez Años. Ese viejo argumento, carente de profundidad y realismo, es característico del pensamiento liberal y neoliberal.

Los nuevos autonomistas, denominados así por la autora de este artículo no por la crítica que hacen a la historiografía cubana actual sino por los argumentos esgrimidos para defender al inoperante liberalismo autonómico, retoman las explicaciones y los razonamientos de la literatura cubana anterior a 1959 con el objetivo de impugnar el juicio contemporáneo alineado al independentismo. Hasta la redacción de este trabajo se desconoce un juicio diferente al de la historiografía tradicional, de ahí que, en sentido general, se pueda afirmar que los historiadores extranjeros o los nuevos autonomistas carecen de razonamientos novedosos, tal vez lo sean para los desconocedores de la antigua historiografía cubana.

Sin embargo, es importante delimitar a los citados historiadores europeos de los norteamericanos de origen cubano cu-

yas posiciones con respecto a la creación científica cubana actual son sumamente agresivas y antipatrióticas.

Aquellos creen en el evolucionismo independentista pacifista como lo medular en el movimiento autonomista a la vez que responsabilizan al gobierno metropolitano de su no puesta en vigor, mientras que estos apologetizan la línea política colonial española y abiertamente responsabilizan a los líderes *de la insurrección*, fundamentalmente a Antonio Maceo, José Martí y Máximo Gómez del fracaso autonomista y de la devastación del país por la guerra.

Ambos delimitan *el independentismo insurreccional del pacifismo nacionalista* y ven en este el camino acertadamente escogido por los liberales autonomistas. Posición semejante a la de la historiografía cubana actual es la asumida por los historiadores norteamericanos Louis Pérez y Rebeca Scoth.²

El autonomismo evolucionista y la realidad política

Tanto los historiadores españoles como los cubano-norteamericanos que se han pronunciado contra las posiciones de la historiografía cubana referente al autonomismo han hecho alusión a la situación política reinante en Cuba desde 1878 hasta 1898.

Particularmente el cubano norteamericano Rafael Tarragó,³ apologetiza la política metropolitana en Cuba para cuestionar la urgencia de la *guerra necesaria* y sustentar la opción autonomista como lo viable según los requerimientos de la época.

Resulta imposible e innecesario reconstruir la política metropolitana en Cuba, pero sí hacer algunos recordatorios justificativos de la reanudación de la lucha revolucionaria. Bien sabido es que ella es obra de la realidad histórica y no del voluntarismo.

Durante el período de 1878 a 1895, España puso en vigor un conjunto de medidas tendente a reformar su política tradicional y a detener la continuidad del proceso insurreccional. Así surgen las leyes de reuniones (15 de junio de 1881), de asociación (13 de junio de 1881), de libertad de imprenta (7 de enero de 1879), entre otras. Igualmente intentó, sin éxito alguno, implantar los planes de Antonio Maura en 1893 y el de Romero Abárzuza en 1894.

Sin embargo, el ejercicio de tales medidas, sumamente mencionadas y felicitadas por Ernesto Tarragó y por algunos historiadores españoles, entre ellos Elorza y Bizcarrondo,⁴ evidencian la realidad de la política española en la sociedad cubana. Sobre esto último no se habla o se habla muy poco.

La ley de reuniones establecía la presencia de funcionarios insulares y de no más de veinte personas en locales cerrados destinados para la propaganda electoral y programática de los partidos políticos autorizados. La ley de imprenta incluía al censor, como en los tiempos de Torquemada, y la prohibición total de pronunciamientos hostiles a la política tradicional de dominación colonial. En esencia, se censuraba a todo lo que no fuese del agrado de la autoridad gubernamental. Obviamente, se desautorizaba el proselitismo proce-

dente del campo independentista. La ley de asociación excluía a los partidarios de la independencia nacional.⁵ Por su parte, el proceso electoral, basamento y fuente nutriente de los partidos políticos legalizados, careció de libertad hasta el extremo de que el denominado sufragio universal no pudo ponerse en vigor hasta 1894, a pocos meses del reinicio de la guerra por la independencia nacional.

Las múltiples limitaciones impuestas por las leyes electorales y sus disposiciones y decretos trajeron como resultado que, a lo largo del período, sólo el 4% de la población blanca, solvente y libre de antecedentes penales, pudiera ejercer el derecho al voto, pero lo interesante es que solamente lo ejercieron el 2%, es decir, la mitad se abstuvo.⁶

Un elemento importante para demostrar la ineficacia de la política española y su poco respaldo popular, incluyendo el de los autonomistas, fue el conjunto de protestas acaecido durante el mencionado período.

Las protestas contra el fraude electoral, las normas, los procedimientos tendentes a coartar la acción y el pensamiento de quienes aspiraban a un espacio político en la colonia, constituyeron pruebas fehacientes de que lo hecho y dicho por España no pueden ser los únicos elementos demostrativos de la improcedencia del movimiento insurreccional.

Los autonomistas y su partido no cesaron en su empeño por demostrar la ausencia de garantías para el desempeño normal de los partidos políticos. Una de sus mayores denuncias fue pre-

cisamente esa. Ellos acusaron a la gobernación metropolitana de imponer en Cuba una política sectaria para el beneficio de los conservadores integristas y en detrimento de los liberales o *cubanos leales a España*. Por ello, y en nombre de la *madre patria*, se ejerció el fraude en las urnas, motivando la rebeldía de no pocos sectores del país.

Justamente, las abstenciones del Partido Liberal Autonomista (PLA) en 1886 y en 1891, revelan, sin lugar a dudas, la inoperancia del aparato político insular.⁷

Los motines, revueltas y mítines, cuyas existencias han sido ampliamente demostradas y dadas a conocer por la historiografía, fundamentalmente la cubana, fueron promovidas no sólo por el PLA sino también por las ansias populares de cambiar o mejorar la vida política de la colonia.⁸

También es conocido que debido al escándalo provocado por los timos electorales, las autoridades se vieron precisadas a declarar nulos los ejercicios sufragistas de los años 1880, 1882 y 1892.⁹

Además es digno de comentario el caudal de acciones rebeldes regionalistas protagonizado por numerosas personas a tenor de la promulgación gubernamental que establecía una nueva división político-administrativa.¹⁰

La corrupción político-administrativa ejemplificada en sobornos, fraudes, desfalcos, y otras acciones, fundamentalmente promovidas por las autoridades insulares, ocupó la atención de la literatura publicística de la época, así como sus rebeldías. Estas se produje-

ron en todo el país y sus causas fueron la injusticia social y sus múltiples formas de expresión.

Tampoco pueden omitirse las acciones hostiles al militarismo, muchas de ellas lideradas por el PLA. La mayoría obedeció a la represión injustificada ejercida por el poder gubernamental contra toda expresión favorable al cambio político y al desenvolvimiento de la libertad de expresión no alineada a la independencia nacional. Fue la lucha contra el despotismo y la imposición de la fuerza sobre la política.

La rebeldía *pacífica* constituyó el pulso de la marcha del acontecer nacional, los latidos de una inmensa masa que clamó por cambios radicales. Ella también generó los pensamientos rectores de la ruptura y de la continuidad, en tanto pudieron ser, además, partes inseparables de doctrinas viabilizadoras de la sabiduría progresista y progresiva de un tiempo histórico específico.¹¹

El mencionado bibliotecario Tarragó, y los no menos conocidos Antonio Elorza y Marta Bizcarrondo valoran desmesuradamente de positiva la política española en Cuba para condenar la vía insurreccional optada por la mayoría independentista cubana, a la vez que reconocen el error cometido por la corona al no decretar el régimen autonómico. Sólo este, al decir de ellos, hubiese evitado la revolución armada.

Todo lo expresado hasta el momento revela la imposibilidad de la implantación en Cuba de la autonomía colonial. Cuba no era Canadá ni España era Inglaterra. Decir que por tales y más cuales razones era viable el mencionado

régimen político, es caer en el absurdo plano de la especulación. Lo cierto es que ni a la corona ni a la mayoría de los cubanos les interesó dicho sistema.

Un ejemplo elocuente de lo anterior lo constituyó el contenido de los proyectos reformistas de Antonio Maura (1893) y Romero-Abárzuza (1894). Ambos desconocieron los postulados de la programática autonomista, ampliamente expresados en *Nuestra Doctrina* el 22 de agosto de 1892. También ignoraron la oratoria opositora desplegada por los tribunos concurrentes a las cortes para demandar la autonomía colonial. Ambos favorecieron al integrismo para evitar la revolución. Ninguno de sus postulados reconoció el ejercicio pleno del gobierno interno, por el contrario, mantuvo incólume la facultad de decisión del gobernador o del representante de la corona en Cuba. Los líderes autonomistas aceptaron tales proyectos porque tenían encima a la revolución pero no porque coincidieran con sus fundamentos.¹²

El autonomismo evolucionista y el antiindependentismo en el PLA

Los criterios emitidos por los historiadores españoles y norteamericanos de origen cubano, de que los autonomistas aspiraban a la independencia nacional mediante la evolución pacífica del sistema autonómico hacia la república, se desvanecen cuando se hurga en la intimidad de la conducta política asumida por los principales líderes del PLA.

Como se ha expresado en otra oportunidad, dicha visión carece de originalidad. Es la tesis defendida por la historiografía tradicional cubana, surgi-

da y desarrollada durante la primera mitad del siglo xx. Esta, a su vez, se basó en la obra de la elite autonomista expresada en los programas partidistas, en las campañas electorales, en los discursos parlamentarios, en los artículos y ensayos publicados desde 1878 hasta 1898 y en los testimonios o valoraciones emitidas por el protagonismo liberal.¹³ El pronunciamiento interno, el de las reuniones ordinarias de la Junta Central del PLA y el de las correspondencias de la membresía es soslayado por quienes desautorizan la necesidad de solventar una crisis mediante la insurrección armada.

Cuando los actuales autonomistas aseveran que el viejo autonomismo perseguía la *independencia por la vía pacífica* hacen suya la principal acusación que el integrismo les hizo, a tiempo que desmienten a los autonomistas de entonces. Estos nunca aceptaron semejante acusación, por el contrario, siempre defendieron el criterio de que todo cuanto hacían era para preservar la soberanía española y evitar el futuro independentismo. La historia de la intimidad del PLA les dio la razón. Por lo tanto, aseverar que la nación independiente fue el mediato objetivo de los autonomistas es conjugar la idea del recalcitrante integrismo y desmentir el discurso del protagonismo liberal.

Los pronunciamientos de la Junta Central del PLA contra los intentos revolucionarios por reivindicar la causa iniciada en 1868 y mantener viva la lucha por la independencia nacional, no constituyen los únicos ejemplos demostrativos del carácter antiindependentista del PLA.

Algún que otro defensor de sus posiciones puede aseverar que tales manifestaciones teóricas encubrieron los verdaderos propósitos emancipadores del partido y que sólo así podía sostener su lucha legal contra la dominación española. Está el programa y también el accionar del partido.

Durante los años iniciales del período 1878-1895 y ante la posibilidad de un nuevo estallido insurreccional, como fue la Guerra Chiquita y, sobre todo, debido a la cercanía de la Guerra Grande, los manifiestos y discursos partidistas persiguieron el propósito de vincular a la causa reformista a los independentistas, de ahí, precisamente, el carácter moderado de sus pronunciamientos.¹⁴

Se trataba, en esencia, de evitar, atrayéndolos a sus filas, de que el proceso insurreccional adquiriera fuerza dentro del país. Ello estuvo presente, aproximadamente, hasta 1886. Junto a tales exhortaciones hubo gestiones y muestras de simpatías hacia la represión gubernamental contra la revolución, entre ellas, las visitas a los campamentos mambises con el fin de que se rindieran al enemigo; la emisión de elogios desmesurados a Arsenio Martínez Campos con motivo de su regreso a España después de obtenida la *pacificación*; y las orientaciones a las juntas locales de no sumarse *al enemigo*, es decir, a los revolucionarios. Durante esa misma etapa, de intentos conciliatorios con los revolucionarios del 68, hubo otras muestras de adhesión a España y de condena a la opción revolucionaria. Para enfrentar a la Guerra Chiquita, la Junta Central orientó a las juntas provinciales la emisión de comu-

nicados condenatorios y de exhortaciones dirigidos a la membresía con el fin de que les negaran cualquier apoyo material o moral a los insurrectos y le brindaran sus respaldos al gobierno insular.¹⁵

Esas acciones contenían, entre otras cuestiones, revelaciones de la existencia de un pensamiento antiindependentista y no sólo contrario a la lucha armada. Un ejemplo elocuente lo ofrece el texto emitido por la Central autonomista el 24 de septiembre de 1879 al afirmar que “[...] el mayor enemigo de la libertad es la revolución y un país revolucionario es un furioso que tarde o temprano convierte su rabia contra sí mismo”.¹⁶

Dicha posición quedó sentada con mayor claridad, a través de un artículo publicado por el periódico *El Triunfo*, órgano del PLA, al afirmar que:

[...] la independencia de Cuba si no ha podido ni puede alcanzarse hoy (y conste que tampoco la queremos) sólo podría ser objeto de alguna aspiración por parte de aquellos en quienes la ceguedad del juicio, el apasionamiento del ánimo fuesen entre otros menos dignos, los móviles que determinaron su conducta.¹⁷

Las declaraciones y los textos publicados constituyeron los resultados de las discusiones en el seno de la Junta Central. Fueron acuerdos adoptados, la inmensa mayoría, por unanimidad.

El antiindependentismo en el seno de la organización liberal no fue una corriente sino la idea central, lo medular y la coordinada de sus acciones. Los ejemplos son numerosos y sería repetir lo que se ha publicado al respecto. Pero

como ahora se pretende, por parte de *los nuevos autonomistas*, mostrar que lo que se condenaba era a la insurrección y no a la independencia, debe recordarse que el 14 de abril de 1887, después de transcurridas las experiencias protagonizadas por Leocadio Bonachea y Agüero, y por otros más cuyos nombres apenas se registran en las historias nacionales, en el seno de la Central se dijo

[...] que el Partido Liberal no es el suceso del partido separatista porque este murió en el Zanjón, y que aunque respetamos el dolor de los adeptos que aún se vuelven hacia el pasado, los liberales autonomistas miramos hacia el porvenir, tenemos la convicción de que los muertos deben enterrarse y la más profunda aun de que no se resucitan.¹⁸

Con semejante vocabulario se expresó el pensamiento contrario a la independencia nacional. Después de 1892, año de constitución del Partido Revolucionario Cubano, y transcurridas casi dos décadas de batallar continuo y de constante confrontación entre todas las fuerzas políticas del país, comprobada la ineptitud de la administración metropolitana para el establecimiento de reformas en el país, la vehemencia antiindependentista se acrecentó en el seno del autonomismo. La revolución había adquirido fuerza y coherencia dentro y fuera de Cuba.

Ante esas realidades, los autonomistas cerraron filas con el integrismo y la metrópoli para condenar a los intentos revolucionarios. Resultaba difícil distinguir un discurso del otro. Una muestra

más de lo expresado la ofrece el acta de la Junta Central del 29 de abril de 1893, después de los sucesos revolucionarios provocados por los hermanos Sartorio al proclamar la lucha revolucionaria en Holguín. En dicha sesión se dijo que

[...] nuestra política es española, por ser necesaria a nuestros fines, se debe condenar el movimiento de fuerzas, hay que demostrar que la garantía de la soberanía es el poder autonomista. A la revolución hay que condenarla por la revolución misma, porque ella conduce al caos de la independencia. Los cubanos no pueden aceptar semejante idea.¹⁹

Una página triste para la historia de Cuba lo constituye, sin lugar a dudas, los actos o mítines de apoyo al gobierno insular por la muerte de Antonio Maceo en 1896; el silencio con que se acogió la monstruosa reconcentración de Valeriano Weyler; las expresiones peyorativas contra el liderazgo insurreccional de origen negro y popular; la propaganda favorable al gobierno insular en detrimento de la imagen del mambisado y la continua solicitud de las reformas en los momentos en que una parte mayoritaria del país se había decidido por el camino insurreccional, debido, precisamente, a la imposibilidad del logro de la independencia *por vías pacíficas*.²⁰

Algunos de los nuevos autonomistas se basan en la fuerte y reiterada campaña desatada por los órganos de prensa del PLA contra el liderazgo de Antonio Maceo y Máximo Gómez. Específicamente Rafael Tarragó utiliza los mismos términos

entonces empleados para desvirtuar el sacrificio patriótico de los que lo abandonaron todo para hacer la república cubana sin esperar al supuesto buen entendimiento de la corona española de conceder las reformas.²¹

La imagen presentada por Antonio Elorza y Marta Bizcarrondo y el mencionado Tarragó, coincide plenamente con la de los autonomistas de entonces y estos prácticamente repitieron lo mismo que el gobierno español cuando de condenar a la revolución se trataba. Así que, por carácter transitivo, en este aspecto, los mencionados autores son integristas. Es aconsejable que consulten la voluminosa obra de ambos patriotas y se informen del alcance y magnitud de sus pensamientos. Se encuentran, para sus conocimientos, en los centros informativos y librerías de Cuba.

Los nuevos autonomistas califican de militarista al liderazgo de la revolución de 1895. Para ellos, la confrontación ideológica se reduce a los planos entre ellos y los civiles pro anexionistas integrados al gobierno en armas. Los *verdaderos* pensadores, los ideólogos capaces de conducir al país hacia una república coherente no estaban en las filas de la revolución sino en el autonomismo. Montoro, al decir de Tarragó, hubiese dirigido los destinos republicanos según los preceptos de la modernidad, donde la soberanía y la absoluta independencia hubiesen tenido un lugar preferencial.²²

En otros términos y bajo una óptica menos categórica y explícita, dicha opinión está presente en los críticos espa-

ñoles de la *revolución armada*. Ello subyace, además, en la prioridad historiográfica que se da al movimiento autonomista por encima del de la revolución.

Resulta innegable que el cuerpo teórico del autonomismo contribuyó al desarrollo de la cultura política del país. Se expresó como un movimiento elitista, representante de las aspiraciones de la burguesía agro-exportadora y de los sectores conservadores de las capas medias.

Su partido fue una entidad coherente y sistemática aunque no exenta de las mismas contradicciones existentes en los diferentes planos de la sociedad cubana de entonces.²³ Hubo una izquierda opositora a la esclavitud y a todo cuanto prolongara su existencia. Los pronunciamientos de José del Perojo, José A. Cortina, Miguel Figueroa, Enrique José Varona y Rafael María de Labra dieron fe de ello. En este aspecto fueron consecuentes con la revolución de 1868. Igualmente ofrecieron un hermoso y elocuente legado filantrópico en torno a los derechos civiles de la población negra y de la necesidad de su mejoramiento cultural y social. En igual sentido se pronunciaron al valorar las causas sociales del proceso interno de la colonia, siempre limitado a las formas tradicionales de dominación colonial.

En este sentido se puede apreciar una posible tendencia evolucionista hacia la independencia, no sólo apreciada en lo político sino también en lo socio-político y cultural. Ello, no obstante, está lejos de ser lo predominante en el partido

liberal, así lo evidencian su programa y su discurso interno y oficial.

Ningún estudioso de la historia política de la colonia, durante el período de existencia del PLA, niega su contribución al desencadenamiento revolucionario de 1895, muy a su pesar. Sus valores político-culturales fueron estudiados por la historiografía cubana anterior a 1959 y retomados por la española actual y por algunos historiadores de origen cubano residentes en el extranjero.

Los nuevos autonomistas olvidan o pasan por alto, en el momento de destacar la *obra civilista* del PLA, la existencia de una revolución que durante diez años defendió la abolición de la esclavitud y la independencia nacional dejando, con la Constitución de Guáimaro, un extraordinario legado de democracia y de derechos civiles para la posteridad. Los autonomistas no fueron los artífices de la libertad civil referida a la de cultos religiosos, de expresión y del asociacionismo. No fueron tampoco los pioneros en la crítica opositora al gobierno colonial, recuérdese la herencia reformista e independentista de Varela, Luz y Caballero, Saco, Pozos Dulces, Arango y Parreño, Céspedes, Maceo y toda una pléyade de pensadores y hacedores de la nación cubana.

Por esas *libertades civiles*, combatieron los negros y mulatos, esclavos o libres, artesanos, intelectuales, clérigos, militares y miles de personas honestas y conscientes de la necesidad del imperio de la dignidad nacional. Por esas *libertades civiles* los cubanos protagonizaron múltiples conspiraciones, moti-

nes, protestas y una gloriosa guerra que evidenció la capacidad de los cubanos para dirigir su destino.

Capacidad mostrada en la Protesta de Baraguá y en la conformación de un partido revolucionario bajo el liderazgo de José Martí. Capacidad evidenciada en las múltiples protestas contra los fraudes electorales, la corrupción político-administrativa, el desgobierno, el despotismo de los gobernantes españoles, quienes pusieron en tela de juicio la perpetuidad de la dominación colonial.

Cuando se habla del autonomismo como fuerza opositora a la independencia se hace en términos valorativos de su conducta teórico-práctica frente a la nación cubana. Marta Bizcarrondo y Antonio Elorza calificaron este criterio de *alegato fiscal* y de *catequista*, mientras que Inés Roldán, probablemente recogiendo el sentir de otros colegas suyos, fieles defensores del *evolucionismo autonomista*, lamentaba que los resultados investigativos recogidos en el libro *El autonomismo en Cuba. 1878-1898* no ofrecen, con relación a este aspecto, elemento novedoso alguno, en tanto expresaba el tradicional discurso *oficialista cubano*.²⁴

Sin embargo, hasta el presente ningún autor opuesto a la tesis cubana ha podido desmentir las acciones del autonomismo, contrarias al movimiento revolucionario. En todo caso, lo que se ha dicho es que la condena estuvo dirigida solamente contra la insurrección armada, y que la independencia constituía la meta final del régimen autonó-

mico. Este, que es el punto esencial de la discusión o de la controversia, puede examinarse no sólo enumerando las muestras opositoras del autonomismo contra todo lo que representara la *rebelión o la insurrección*, sino también mediante el discurso programático, es decir, el tipo de sociedad ofertada por los ideólogos de la aplicación en Cuba, con modificaciones, de la Carta Autonómica de Canadá.

Resulta innecesario, por más conocido, describir el proyecto social defendido por los autonomistas en los salones cortesanos e institucionales madrileños. Tal vez sea mejor sugerir el análisis en torno a indiscutibles realidades.

Debe recordarse que *la nación* que pudo existir en el pensamiento de los autonomistas no rebasó los límites de los de una colonia española de nuevo tipo, moderna, flexible en lo interno, capaz de dar y recibir del mundo capitalista, con derechos propios para determinar en su administración interna y para exigir de su metrópoli lo que realmente podía satisfacer las demandas y requerimientos de su desarrollo.

La nación que se defendió frente a la que ofertaba el independentismo era la que sustentaba el sostenimiento a ultranza de un protectorado hispano, bajo los auspicios de notables y sabios letrados, de poderosos y ricos propietarios, que debían, indefinidamente, educar a los pobres e incultos en la sabiduría de su propio destino.

La nación que manipuló el verbo autonomista acogía en su seno a una parte del país y no a su totalidad. Los

hechos, hasta el presente, así lo revelan. Pudo el PLA constituirse a lo largo del archipiélago, contar con numerosísimos órganos de prensa, fundar instituciones, penetrar en los sectores populares, mantener activas sus juntas de gobierno y fortalecerlas según las coyunturas políticas. Pero no se puede desconocer que su andamiaje organizativo fue estéril para la consolidación del *evolucionismo pacifista*.

El PLA se nutrió, como regularidad, de los reformistas, escépticos, descreídos, vacilantes o sinceros independentistas que a tiempo o extemporalmente comprendieron que ni España quería o podía otorgar la autonomía y que sólo la lucha insurreccional independentista podía lograr la nación soñada.

Se puede afirmar que también las filas del independentismo contaron con los mismos grupos de individuos anteriormente señalados y que no estuvieron exentos de albergar tendencias propias del conservadurismo liberal, pero la diferencia radica en que mientras el autonomismo asumió el papel de detractor de la nación independiente, el *separatismo*, por llamarlo de alguna forma, acató la lucha revolucionaria.²⁵

Cabe preguntar si hubo nación en los exponentes del PLA cuando, después de un empeño decenal por abolir la esclavitud, se pronunciaron por la liquidación indemnizada de dicho régimen de servidumbre o cuando sólo abogaban por la culturización blanca europea a la par que exigían la liquidación del etnos africano.

¿Puede acaso aceptarse como nación aquella en que se discrimina, segrega

y enajena del derecho político a una parte importante de la población del país?

¿Existía la nación y el patriotismo en los que apologetizaron la acción de los artífices del crimen y de la reconcentración?

¿Qué nación se defendió cuando los dirigentes del PLA aceptaron integrar el gabinete autonómico después y dentro de un descomunal enfrentamiento militar entre cubanos y españoles?

El evolucionismo *autonomista* y *el gobierno autonómico*

Bizcarrondo, Elorza, Tarragó y otros historiadores consideran que la responsabilidad mayor de que el gobierno norteamericano cumplimentara sus propósitos intervencionistas en Cuba recayó en el gobierno de la revolución y en la obstinación de los jefes militares mambises de apoyar a las tropas interventoras. Según ellos, España no fue vencida por la revolución sino por la alianza entre cubanos y estadounidenses. A ello agregan que la dirigencia mambisa es la máxima responsable de que el país transitara de colonia a república dependiente del vecino norteño.

Dicho punto de vista carece de contemporaneidad. La prensa española de la época y toda la literatura política de entonces defendió ese criterio. Fue, en esencia, el argumento explicativo que utilizó el poder gubernamental para responder ante la opinión pública metropolitana del fracaso de una política costosa e irreparable. Esa visión, sumamente parcial del fenómeno, estuvo presente en la historiografía anterior a 1959.

Los *nuevos autonomistas* critican duramente a los cubanos por rechazar al régimen autonómico, decretado tardíamente en 1898. Según ellos, otra sería la historia, porque el gobierno autonómico hubiese facilitado la *evolución* hacia la república, y evitado el enfrentamiento con los Estados Unidos.

Semejante concepción de los finales de la centuria decimonovena soslaya o desconoce la evolución del proceso histórico imperialista. Es evidente que hay ausencia de profundidad en el tratamiento del acontecer de entonces. Es necesario recordar o dar a conocer algunos elementos ofrecidos por la literatura histórica, de entonces y de ahora.

La designación de Ramón Blanco, marqués de Peña Plata, para el cargo de gobernador general de la mayor de las Antillas, en octubre de 1897, en sustitución de Valeriano Weyler, respondió a la necesidad metropolitana de *sanear* la imagen nefasta dejada por este, dentro y fuera del país, debido a la aplicación de la *reconcentración* como parte de su política militarista y despótica contra toda manifestación opositora a los lazos tradicionales de dominación colonial. Dicha administración propiciaba la emersión, en los medios informativos estadounidenses, de una fuerte propaganda favorable a la independencia de Cuba.

Lo esencial de las instrucciones metropolitanas para el ejercicio de la nueva administración era la creación del gobierno autonómico con las fuerzas políticas contrarias a la independencia nacional. La idea básica era, justamen-

te, evitar su triunfo y el de la injerencia militar norteamericana. Las precisiones eran muy claras: hacer todo lo posible por detener ambos procesos, y para ello, había que garantizar que los integrantes del nuevo gobierno fuesen leales a España y a la permanencia de sus intereses socio-económicos y políticos en la colonia.²⁶

Todo lo orientado en materia de política interna y externa estaba dirigido en ambas direcciones. Bien lejos se estuvo de cualquier reconocimiento de que la autonomía constituyó una causa justa y merecedora de su otorgamiento. Fue, en esencia, la respuesta a la desesperación provocada por la crisis interna de la sociedad cubana y también a las presiones de los vecinos nortños. Estos, desde 1896, presionaban a la corona española para que promulgara la autonomía colonial como vía para detener a la revolución, ceder a este reclamo conformó, además, la nueva política metropolitana. Si de responsabilidades se trata, hay que buscarlas no sólo en el gobierno civil del Ejército Libertador y en la colaboración de este a las tropas interventoras, sino en las decisiones adoptadas por la alta jerarquía gubernamental española con relación a las exigencias de los Estados Unidos.²⁷

Si realmente los autonomistas eran partidarios de *la evolución pacífica* hacia la independencia, hubiesen tratado de compartir el poder con los independentistas o, al menos, prometerles que después de consolidado el régimen se proclamaría la independencia. Lo único que hicieron fue aceptar la unión con los integristas, condenar a la

revolución y tratar de disolver el Ejército Libertador bajo la promesa de la libertad. Lo que hicieron fue cumplir cabalmente con las orientaciones gubernamentales españolas.²⁸

Los nuevos autonomistas recuerdan que al declararse el régimen autonómico hubo miembros del Ejército Libertador que desertaron y aceptaron la promesa de *la paz* y probablemente acudieron a las urnas sufragistas. Vale preguntarse si el número fue realmente significativo y por qué realmente lo hicieron. No debe olvidarse que 1897 y 1898 fueron años terribles debido a la reconcentración, a la falta de recursos materiales y a las conocidas divergencias en el seno del gobierno revolucionario.

Para comprender el apoyo de los cubanos al intervencionismo norteamericano, tan sumamente criticado por *los nuevos* autonomistas, se debe tener en cuenta la campaña pro independencia nacional desatada por los órganos de prensa de los Estados Unidos y por los máximos representantes de las esferas gubernamentales. La sociedad norteamericana de entonces distaba de ser la de hoy, y muchos de los revolucionarios cubanos vivían o vivieron en un mundo diametralmente opuesto al ofertado por la explotación colonial española. El solo hecho de ser parte de una república y no de una colonia era suficiente para creer en la *sinceridad* de los que decían que vendrían a Cuba a lograr su independencia. Esta era la promesa, no la autonomía.

Esta última significaba el mantenimiento de los lazos ancestrales con la metrópoli

causal de la injusticia social, del militarismo y del despotismo. Nunca se dijo lo contrario. Eso explica que los altos jefes militares desautorizaran la mediación autonómica.

Resulta injusto, por su significado moral, que en los comienzos del siglo XXI existieran defensores de la autonomía colonial y, mucho más, que se condene la acción revolucionaria de apoyar a quienes propugnaban la creación de un estado nacional en la Cuba despedazada por la reconcentración, la guerra y cuatro siglos de expoliación colonial.

Los nuevos autonomistas condenan a los principales líderes de la revolución

En el artículo mencionado de Rafael E. Tarragó titulado “Los autonomistas y la guerra de Martí” se acusa a Máximo Gómez y a Calixto García no sólo de apoyar a los norteamericanos en 1898 sino de aplicar métodos contraproducentes contra el Ejército Libertador. También señala que patriotas como Enrique Collazo reconocieron la obra positiva del autonomismo. Tales criterios sirven supuestamente de apoyo para exaltar la figura de Rafael Montoro porque criticó a los jefes militares mambises y puso en tela de juicio la capacidad de los cubanos para dirigir sus propios destinos.

Ambos puntos de vista sitúan a Tarragó en los tiempos de la historiografía tradicional de la primera mitad del siglo XX por no decir en los finales del XIX. Tarragó se vuelve a basar en la propaganda del integrista y en la del autonomista contra la revolución independentista, sin embargo, el bibliotecario e historiador es

capaz de defender la teoría del *patriotismo autonomista* con semejante argumento.

La guerra no constituyó una meta sino un medio para obtener la independencia. Hubo que ir a ella porque España se mantuvo renuente a cambiar sus lazos tradicionales de dominación colonial. José Martí y Máximo Gómez lo dejaron muy claramente expresado en el Manifiesto de Montecristi. La guerra no era contra los españoles y mucho menos contra la cultura hispana sino contra las administraciones metropolitanas e insulares. La guerra fue para crear una nación libre e independiente con todos los cubanos y no sólo para una parte de ellos. La guerra no era lo deseado sino la paz, la república *con todos y para el bien de todos*.

La guerra fue brutal y cruel. ¿Por qué Tarragó y los demás *nuevos autonomistas*, como Bizcarrondo y Elorza critican a *la tea incendiaria* aplicada por Gómez y no la inercia, la ausencia de apoyo de los cubanos adinerados hacia la revolución y su contubernio con España contra sus compatriotas y contra su país? ¿Por qué no condenan la reconcentración y el ejercicio del despotismo y el terror contra los cubanos? La tea incendiaria fue el fruto de la necesidad de destruir los cimientos económicos del régimen y no la obra de un pensamiento criminal. *Los nuevos autonomistas* deben revisar cuidadosamente la ideología de quienes, como Máximo Gómez, estuvieron más de treinta años combatiendo por la independencia y la libertad de los cubanos. Deben leer el Diario del Generalísimo, su correspondencia, sus manifiestos y

todo cuanto contribuya a demostrar lo lejos que estuvo de lo que ahora se le acusa.²⁹

El mencionado Tarragó habla de lo que expresó Enrique Collazo sobre lo positivo del autonomismo y, sin embargo, omite su criterio sobre su extemporaneidad en los momentos en que el país había escogido la lucha revolucionaria y también excluye los razonamientos condenatorios del viejo combatiente contra la injerencia norteamericana y la Enmienda Platt.³⁰

Los nuevos autonomistas y la historia oficial

A la altura de este tiempo los detractores de la revolución y de los historiadores marxistas no han definido ni explicado el contenido del término *oficialista*. Se infiere que se trata de una historiografía financiada por el Estado cubano y el Partido Comunista de Cuba, y cuyo objetivo es sustentar ideológicamente las posiciones teóricas del proceso revolucionario de la gran Antilla. Se dice, una y otra vez, que el oficialismo censura cualquier idea, pensamiento o suceso contrario a la historia política independentista y patriótica porque constituye la base del discurso político de los actuales dirigentes revolucionarios.

Vale la pena recordar, parece que se ha olvidado, que si el carácter *oficialista* está determinado por el financiamiento estatal a las investigaciones científicas, ¿por qué tal término no se aplica a la obra *Historia de la nación cubana*, cuyos tomos fueron editados por el gobierno del tristemente célebre Fulgencio Batista, o a los textos escolares de los

diferentes niveles de enseñanza vigentes durante las administraciones gubernamentales de la neocolonia? ¿Por qué no se aplica tal calificativo a las historias, textos, monografías y artículos publicados por las instituciones estatales de España, los Estados Unidos, Canadá, entre otros? ¿Acaso no tienen el mismo origen financiero que las obras cubanas?

En otra oportunidad se ha señalado que los pensamientos defendidos por la historiografía española y norteamericana, contraria a la *historia oficial* cubana, entrañan dos posiciones estrechamente relacionadas entre sí. La incapacidad de los cubanos para erigirse en nación independiente y el evolucionismo independentista de los autonomistas, inclusive, como los únicos capaces, referido a la dirigencia, de crear la república moderna, soberana e independiente.

En numerosas ocasiones los fiscales de la historiografía cubana han condenado, sin rubor ni pena, la *guerra necesaria* concebida por José Martí y la casi totalidad del liderazgo mambí procedente del 68. Es justo reconocer que en la época, después de una desgarradora guerra sin los resultados esperados, con la herencia dolorosa de sus contradicciones políticas internas, algunos cubanos creyeran en la imposibilidad del triunfo revolucionario y en la realización del *pacifismo evolutivo*.

En el citado artículo de Vicente Echerri, dedicado fundamentalmente a la celebración del sesquicentenario de José Martí, el autor desliza criterios sumamente ilustrativos sobre la manipulación que los medios informativos

occidentales hacen de la figura del Héroe Nacional y de su obra para condenar o criticar a la revolución cubana. Es una muestra más del oficialismo de los centros de divulgación de Occidente, sobre todo de los Estados Unidos. Echerri inicia su artículo señalando que:

No podría escribir por estos días sin acordarme de José Martí, cuyo sesquicentenario se celebró este martes. Y ya imagino el mohín de algunos lectores que consideran, tal vez no sin razón, que la obsesión de los cubanos transita como un monótono péndulo entre estos dos polos de nuestra nacionalidad. Castro y Martí.

En otra oportunidad señala que:

Cuba es Martí. Muchos de sus compatriotas optaron por aceptar esta relación de identidad sin ningún cuestionamiento crítico, convirtiéndola en un culto ferviente no exento de vicios y peligros, otros se han revelado contra la tiranía de esa tradición y han intentado, cada vez con mayor audacia, reducir el peso específico de Martí en nuestra composición histórica política, por ver en él el inconsciente alentador de la demagogia y del delirio que terminó por producir el engendro castrista.

A los cubanos de uno u otro bando no se les puede hablar de la misma forma y mucho menos afirmar que ambos se apoyan en las mismas ideas, referidas a la de José Martí. Echerri sabe perfectamente que el pensamiento martiano alcanza su real dimensión universal y nacional a partir de los estudios realizados por los especialistas

cubanos después del triunfo revolucionario de 1959, y que su interiorización como acción patriótica está en las luchas revolucionarias del pueblo desde la frustración de 1902, al constituirse una república nada coincidente con la preconizada por Martí. El Héroe Nacional se ha hecho realidad en Cuba por las acciones de sus gobernantes y de su pueblo. Martí no es un mito en Cuba, es una obra concreta, no es un sueño perdido en la distancia de los tiempos históricos, no es el pretexto para sostener un proceso, él, junto a todos nosotros, es la Revolución misma, y esta es la enemiga principal del llamado exilio cubano en los Estados Unidos.

Tanto Tarragó como Echerri son fieles exponentes de un *legítimo oficialismo*, en tanto expresan los intereses de quienes nunca nos han querido bien como son el gobierno de los Estados Unidos y sus acólitos del exilio. Dichos *oficialistas* carecen de suficiente pensamiento martiano para criticar y condenar a los que desde la realidad cubana estudiamos y practicamos la doctrina del maestro.

Finalmente, de cuál oficialismo se está hablando, mejor, condenando. Reivindicar teórica y prácticamente la obra martiana, calorizar el conocimiento de su pensamiento dentro de las mayorías poblacionales de Cuba, descubrir y divulgar su universalidad y actualidad en los momentos más difíciles de la historia de la humanidad, enseñar patriotismo y antiimperialismo a través de las grandes verdades expresadas por Martí, son pruebas elocuentes de un siempre bienvenido oficialismo. Si Martí es la sustentación ideológica de un go-

bierno, de un pueblo y de una nación,
¡enhorabuena!

Notas

¹ Los historiadores españoles que han criticado las posiciones cubanas actuales con respecto al autonomismo son, fundamentalmente, Marta Bizcarrondo, Antonio Elorza, Luis Miguel García Mora, Consuelo Naranjo, Celia M. Parceró, Ies Parkesol, Inés Roldán y Antonio Santamaría. Debe sumarse el checo Oleg Optarny, así como los cubano-norteamericanos Rafael Tarragó y Vicente Echerri.

² Véase en particular de Louis Pérez: *Cuban Betwen Empires 1878-1902*. Pittsburg : University of Pittsburg Press, 1883; y de Rebecca Scott: *La emancipación de los esclavos en Cuba. La transición al trabajo libre (1860-1899)*. México : Fondo de Cultura Económica, 1989.

³ Tarragó, Rafael E. ¿A dónde vamos los cubanos? *El Nuevo Herald* (Miami) 2 de julio de 1998. (Edición digital); Los autonomistas y la guerra de Martí. *Ibidem*, marzo 17 de 2003; “La verdad descubierta por el tiempo: fuentes para el estudio del Partido Liberal autonomista de Cuba”. Ponencia presentada en la cuadragésima tercera conferencia anual del Seminary for the Acquisition of Latin American Library Materials, San Juan de Puerto Rico, mayo de 1997.

⁴ Bizcarrondo, Marta y Antonio Elorza. *Cuba / España. El dilema autonomista, 1878-1898*. España : Editorial Colibrí, 2002.

⁵ Ver: Colectivo de autores: *La turbulencia del reposo*. La Habana : Editorial de Ciencias Sociales, 1999. pp. 86-87.

⁶ *Ibidem*, pp. 73-95.

Consúltense para un análisis pormenorizado de este aspecto, igualmente para conocer las estadísticas sobre ese proceso, consultar las páginas 91-106.

⁷ *Ibidem*, pp. 111-118

⁸ *Ibidem*, pp. 123-126.

⁹ Torre Molina, Mildred de la. *El autonomismo en Cuba. 1878-1898*. La Habana : Editorial de Ciencias Sociales, 1999. pp. 137-138.

¹⁰ El Real Decreto del 29 de agosto de 1878 estableció la división político-administrativa consistente en seis provincias subdivididas en partidos judiciales y términos municipales con sus respectivos barrios y distritos. Igualmente fueron remplazadas las capitanías generales por la Guardia Civil y abolido el sistema departamental. Ello provocó numerosos descontentos en la población que no deseaba cambiar la tradicional pertenencia a una determinada localidad o ayuntamiento.

¹¹ Según cálculos de la autora de este artículo, basados en fuentes primarias y publicísticas, durante el período de 1878-1888 hubo más de 300 protestas contra los precios, la censura, la corrupción y los fraudes electorales, entre otros.

¹² Para ampliar sobre el tema consúltense el tomo 2 de la obra *Historia de Cuba*. La Habana : Editora Política, 1996.

¹³ Los principales autores de las obras anteriores al triunfo de la Revolución que han nutrido la tesis defendida en la actualidad de que el autonomismo perseguía la independencia nacional son Antonio Martínez Bello, Elías Entralgo, Felipe S. Dulzaides, Antonio Suárez de Bustamante y Montoro, Francisco Ponte Domínguez, Francisco Figueras, María Teresa Cano, Luis Estévez y Romero, Medardo Vitier y Fernando Portuondo del Prado, entre otros. Los españoles que han retomado dicho punto de vista son, fundamentalmente, Luis Miguel García Mora, Antonio Elorza, Marta Bizcarrondo y Antonio Serrano del Haro, a los que deben sumarse el canadiense Ogelsvy, JCM y el checo Oleg Optarny. A los mencionados cubano-norteamericanos pueden incluirse a Manuel Moreno Fragnals y a Leví Marrero.

¹⁴ Debe consultarse el periódico *El Triunfo* (La Habana) 2 ag. 1878; 3 ag. y 9 dic. 1879.

¹⁵ Acta de la Junta Central del PLA de la sesión del 23 de agosto de 1878.

Colección Montoro, Biblioteca Nacional José Martí, Colección Cubana, t. XXXVII.

¹⁶ Proclama de la Junta Central del PLA el 24 de septiembre de 1879.

Biblioteca Nacional, Colección Montoro. Ídem.

¹⁷ La Verdad sobre todo. *El Triunfo* (La Habana) 9 dic. 1879.

¹⁸ Acta de la sesión del Partido Liberal Autonomista del 14 de abril de 1887.

Colección Montoro, Biblioteca Nacional José Martí, t. XXXVII.

¹⁹ Acta de la sesión de la Junta Central del PLA del 21 de abril de 1893.

Colección Montoro, Biblioteca Nacional José Martí, t. XXXVII.

²⁰ En carta dirigida a José del Perojo, el 13 de octubre de 1895, Rafael Montoro comentó la entrevista que le realizara el *New York Times* y entre otras cuestiones le reiteró que:

[...] no he simpatizado jamás con el separatismo y no entra en mi modo de ser el disimulo ni la recámara. Creo que debemos mostrarnos muy firmes contra la reacción, pero también muy constantes contra la revolución. Es más, creo que para la eficacia del primero es absolutamente indispensable lo segundo.

Tomado del libro: Torre, Mildred de. *El autonomismo en Cuba*. *Op. cit.* (9). p. 204.

Las acciones antiindependentistas están citadas en el mencionado libro, en las páginas 199-204.

²¹ Tarragó, Rafael. Los autonomistas y la guerra de Martí. *Op. cit.* (3).

Compárese sus planteamientos con lo expresado por el periódico *El País* del 6 de enero de 1896 cuando se dijo que “[...] las campañas de Gómez y Maceo tenían como objetivo asesinar a la población no colaboracionista y destruir todo tipo de vestigio de civilización española en el país”.

²² Ídem.

²³ En este aspecto hay coincidencia con lo apuntado por Inés Roldán de Montaud en su crítica a la historiografía cubana referida al autonomismo. Sin embargo, es bueno recordarle a la historiadora que en las obras cubanas se valoran con profundidad y detenimiento los antagonismos internos de las agrupaciones partidistas en relación directa con los inmanentes a la sociedad colonial. De ahí, precisamente lo improcedente del señalamiento. Véase, de Roldán, Inés. “Los partidos políticos cubanos de la época colonial en la historiografía reciente”. En: *Visitando la Isla. Temas de Historia de Cuba*. Madrid: Asociación

de Historiadores Latinoamericanos Europeos, 2002. pp. 27-75.

²⁴ Bizcarrondo, Marta y Antonio Elorza. *Cuba/España. El dilema autonomista*. *Op. cit.* (24).

Roldán, Inés. *Los partidos políticos cubanos de la época colonial en la historiografía reciente*. *Op. cit.* (23).

²⁵ Sobre el conservadurismo en las filas del independentismo consúltese:

Cordoví, Yoel. *Liberalismo, crisis e independencia en Cuba, 1880-1904*. La Habana: Editorial Pinos Nuevos, 2003.

Hidalgo, Ibrahím. *Cuba, 1895-1898, contradicciones y disoluciones*. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 1999.

²⁶ Ministerio de Ultramar. Instrucciones que el Ministerio de Ultramar entrega al Excelentísimo Sr. Marqués de Peña Plata, Gobernador General de la Isla de Cuba, para que le sirvan de guía durante el ejercicio de su mando, Madrid, 17 de octubre de 1897. En: Archivo Histórico de Madrid, Fondo Ultramar, Cuba, Gobierno, leg. 5007.

²⁷ Hubo un constante flujo informativo entre la gobernación insular y el representante de España en los Estados Unidos donde se puso en evidencia el interés de la corona por evitar la injerencia militar norteamericana a través de la promulgación del régimen autonomista, y sobre todo, lo solicitado por los norteamericanos en este sentido. Hay una anécdota que sintetiza esta idea y es cuando la regente María Cristina se entrevista con el ministro de los Estados Unidos en España, Woodford, después de la promulgación del régimen autonómico, el 27 de octubre de 1897, y le expresa que “[...] esperaba que el presidente estuviera complacido ya que ella lo hizo lo mejor que pudo”.

Companys Monclús, Julián. *España en 1898: entre la diplomacia y la guerra*. España: Ministerio de Relaciones Exteriores, 1999.

Igualmente pueden consultarse los telegramas del ministro de ultramar, Segismundo Moret al gobernador Blanco el 30 de noviembre y el 17 de diciembre de 1897. En: Archivo Histórico de Madrid, Fondo Ultramar, Cuba, Gobierno, leg. 4922.

Los periódicos madrileños *El Liberal* y *El Imparcial* del 2 y el 4 de enero de 1898 reconocieron que el objetivo del nuevo régimen era detener la política de los Estados Unidos hacia Cuba.

²⁸ Resulta interesante reproducir algunos párrafos de la carta enviada por José del Perojo a Rafael Montoro el 15 de julio de 1897. Su texto es indicativo de las diferencias prevalecientes en el movimiento autonomista y del deseo de algunos sinceros *evolucionistas* de que los ideólogos del partido modificasen su conducta a favor de la independencia:

Como hermano que te idolatra y admira, yo me atrevo a aconsejarte, que sacudas fuerte toda vinculación y te vistas de la mayor energía y rompas toda clase de relaciones aunque sea ruidosamente con Cánovas en Cuba: que os retraigáis de toda concomitancia con los Estados Unidos, que os abstengáis en absoluto de apoyar a Weyler, que

declaréis que ya no podéis continuar con su apoyo estéril e infecundo sin haceros cómplices de la pérdida de Cuba, y que es indispensable, urgente, urgentísimo el pronto e inmediato planteamiento de nuestro programa en la Isla.

“¡Rafael, los momentos son precisos! ¡Resuélvete y piensa en Cuba y en España!”. En: Archivo Nacional de Cuba, Donativos y remisiones, leg. 524, nº 82.

²⁹ Véase el estudio reciente realizado por Yoel Cordoví titulado *Máximo Gómez, utopía y realidad de una república*. La Habana : Editora Política, 2002.

³⁰ Deben *los nuevos autonomistas* consultar:

Collazo, Enrique. *Los americanos en Cuba*. La Habana : Imprenta C. Martínez, 1905.

_____. *Cuba independiente*. Santiago de Cuba : Editorial Oriente, 1990.



Lectura y libertad en Cuba*

**Marcia Medina
Cruzata**

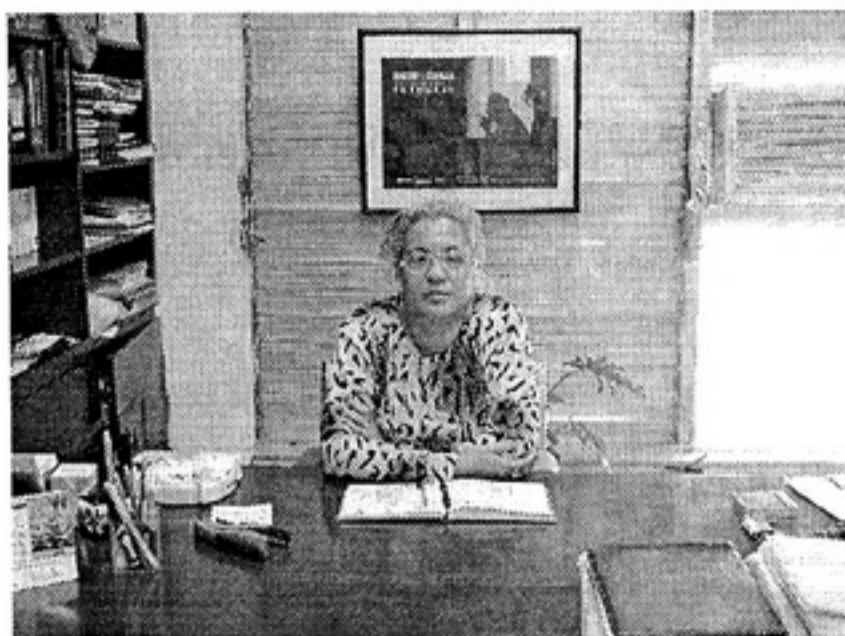
*Socióloga y subdirectora de Promoción y
Desarrollo de la Biblioteca Nacional José Martí*

Introducción

La República de Cuba fue fundada el 20 de mayo de 1902, tras treinta años de lucha del pueblo cubano por su independencia.

A pesar de las aspiraciones de sus ciudadanos y contar la nación con destacados educadores, escritores e intelectuales de la talla de José María Heredia, José Martí y Enrique José Varona, los diferentes gobiernos que se sucedieron en el poder, entre 1902 y 1959, poco hicieron por la educación y la cultura de las mayorías.

Antes de 1959, las iniciativas culturales tendientes a la promoción de la lectura se concentraban en acciones individuales de personas y entidades privadas, no obedecían a una voluntad política, ni tenían alcance nacional. Se destaca, por su originalidad y carácter fundador, la experiencia cubana de los



“Lectores de Tabaquera”, surgida a mediados del siglo XIX, que hizo de este segmento de la clase trabajadora el más culto y patriótico durante las guerras de independencia; sector que se convirtió en un colaborador entusiasta de la labor redentora de Martí.

Al triunfar la Revolución, el 1 de enero de 1959, encontró a numerosos maestros desempleados, un 23% de analfabetismo, la ausencia de una imprenta nacional, y apenas treinta y dos bibliotecas públicas para atender una población de cerca de seis millones de habitantes.

La prioridad fundamental de la Revolución triunfante fue llevar a cabo la Campaña de Alfabetización, la cual culminó en 1961 al ser declarado el país “Territorio Libre de Analfabetismo”. A partir de entonces ha sido una constante la aplicación de políticas de estímulo a la creación, la educación, la cultura y la lectura, que continúan en nuestros días con más de cien programas especiales, a escala nacional, en lo que se ha dado

* Informe de Cuba al Encuentro Iberoamericano de Responsables de Planes Nacionales de Lectura, Cartagena, Colombia, 16 de septiembre de 2004.

en llamar “La Tercera Revolución Educativa”.

Hoy Cuba no tiene analfabetos, cuenta con el mayor número de maestros per cápita en el mundo, con uno por cada 36,8 habitantes, y una tasa neta de escolarización primaria del 100%, mientras que países ricos, como los Estados Unidos, apenas alcanzan el 93%. Existen 401 bibliotecas públicas, más de seis mil bibliotecas escolares; las primeras atendieron el pasado año a 8 718 574 de personas de una población de algo más de once millones de habitantes. La última Feria del Libro de La Habana se extendió a treinta y cuatro ciudades del país, sin contar la capital, siendo visitadas por 3 700 000 personas, que adquirieron 3 200 000 ejemplares.

A pesar de ser Cuba un país subdesarrollado, y sometido desde hace cuarenta y cinco años a un feroz bloqueo por parte de diez administraciones sucesivas del gobierno de los Estados Unidos, el cual afecta sensiblemente todos los aspectos de la vida nacional, incluyendo la promoción del libro, la lectura y la labor de las bibliotecas, su experiencia demuestra que se puede, en un plazo relativamente corto, y con modestos recursos, lograr que la lectura y el libro se conviertan en elementos indispensables para la calidad de vida de todos sus ciudadanos, y hacer de su pueblo una comunidad verdaderamente culta, y en consecuencia, verdaderamente libre.

Programa Nacional por la Lectura en Cuba

El proyecto vigente en Cuba fue puesto en vigor en marzo de 1998, como acción

concertada de los Ministerios de Educación y Cultura, y la participación de todos los sectores de la vida nacional.

Los antecedentes directos del Programa fueron las dos Campañas Nacionales por la Lectura desarrolladas en los años 1984 y 1989, y que si bien cumplieron parcialmente su cometido, carecieron de sistematicidad y enfoque integrador, así como de un diagnóstico previo y mecanismos de evaluación sistemática acerca de su efectividad.

En el caso cubano, los cambios revolucionarios operados en la sociedad a partir de 1959 y la prioridad brindada por el gobierno a la educación y la cultura desde sus inicios; la manifiesta voluntad política que propició la asignación de los recursos mínimos indispensables para llevar a cabo una estrategia de desarrollo integral de todos sus ciudadanos; y la unidad de acción lograda entre el gobierno revolucionario y el pueblo alrededor de temas de alta sensibilidad como el derecho a la salud, la educación, la cultura y el deporte, de manera universal y gratuita, propiciaron el clima necesario para que el libro y la lectura se convirtieran en compañeros de todas las familias, en componentes esenciales en la vida cotidiana de las personas.

En las condiciones de Cuba, la lectura y la escritura se consideran prioridades en las políticas educativas y culturales del país, porque forman parte de una concepción de desarrollo integral de la personalidad, condición indispensable para el desarrollo de la nación, la defensa de su soberanía y la participación democrática y ciudadana. Una frase de

Fidel, pronunciada en los primeros años de la Revolución, así lo resume: “No le íbamos a decir al pueblo, cree, sino lee”. No puede ser de otra manera en una sociedad donde el hombre, y muy especialmente los niños y jóvenes, las nuevas generaciones, son el centro de la atención de toda la sociedad y de sus instituciones de gobierno.

La identificación de la sociedad con los planes y prioridades gubernamentales, en tanto favorecedores del desarrollo y bienestar de las amplias mayorías, constituyen la base sobre la cual lograr la articulación de todos los esfuerzos y recursos hacia objetivos como el de la promoción de la lectura. Los altos niveles de unidad, organización y movilización logrados por Cuba, y el uso racional y transparente de los recursos públicos, constituyen garantía del éxito de estos programas. La forma abierta, participativa y democrática en que se llevan a cabo acciones de este tipo, donde se tienen en cuenta las opiniones, sugerencias e intereses de todos los sectores sociales, contribuye a la unidad de acción y al necesario apoyo.

El Programa Nacional por la Lectura en Cuba no ha necesitado crear costosas estructuras paralelas a las ya existentes en los diferentes ministerios e instituciones para el logro de sus objetivos, sino que ha aprovechado las instancias creadas y actuantes, así como sus fortalezas. De tal manera, la acción coordinadora de la Biblioteca Nacional José Martí ha permitido la articulación de los esfuerzos y recursos de los Ministerios de Educación y Cultura, y sobre esta base, del resto de los ministerios e instituciones del país. La

designación de la Biblioteca Nacional para realizar esta tarea permitió también la articulación de los dos sistemas bibliotecarios mayores del país, el de bibliotecas públicas y escolares, que sumadas ascienden a más de 6 789 instituciones, así como de los bibliotecarios, maestros y la familia. En la actualidad, el Grupo Coordinador del Programa Nacional por la Lectura, que se subordina a la Subdirección de Promoción y Desarrollo cuenta con sólo tres especialistas para esta tarea de alcance nacional.

La verdadera articulación de las acciones propuestas y el respeto a las realidades y competencias de las diferentes provincias y regiones se logra a través de:

- 1) Un correcto diagnóstico científico previo a la elaboración y puesta en vigor del Programa.
- 2) Un proceso participativo de redacción y aprobación del Programa, que brinde espacio a todos los actores sociales, sin exclusión.
- 3) La clara formulación de los principios generales, los objetivos generales y parciales, así como de las acciones que constituyen el cuerpo del Programa.
- 4) La incorporación al Programa de evaluaciones periódicas que permitan evaluar su efectividad y la suficiente flexibilidad para introducir las correcciones pertinentes.
- 5) La elaboración por parte de cada provincia y municipio del país de sus propios Programas por la Lectura, teniendo en cuenta los lineamientos generales del Programa Nacional, atemperados a las condiciones locales.

Todos los Programas por la Lectura, tanto en su nivel nacional como provincial y municipal, reciben atención y recursos de las diferentes instancias de gobierno, y rinden cuentas de sus resultados a estos. Esta dialéctica permite la continuidad y que no influyan en ellos los diferentes cambios de composición que experimentan dichos gobiernos.

El diagnóstico previo efectuado para la elaboración del Programa Nacional, tuvo en cuenta los resultados de investigaciones sobre el tema de la lectura en Cuba, realizados por diferentes instituciones, y los diagnósticos de los Programas de Desarrollo Cultural de los territorios del país.

El seguimiento de la marcha del Programa se realiza en los diferentes niveles donde este se aplica, mediante:

- 1) Medición de dinámicas de lectura.
- 2) Informaciones sistemáticas de cada provincia.
- 3) Cortes periódicos nacionales.
- 4) Resultados y participación en los diferentes concursos que promueve el Programa.

Una correcta estrategia comunicacional del Programa, para dar a conocer su existencia, objetivos, acciones, resultados y dificultades, es decisiva para el éxito. No se puede concebir ni aplicar un Programa semejante, de alcance nacional, si no participan activamente los



diferentes órganos de prensa. En el caso cubano, como evidencian los resultados del Concurso "Leer a Martí", que se convoca anualmente, el apoyo decidido y consciente de la televisión, la radio y la prensa escrita ha resultado determinante. Los medios en Cuba tienen misiones,

esencialmente, de educación e información, por lo que brindan espacio de manera sistemática para la promoción del libro, los autores, la lectura y los servicios culturales vinculados a ellos.

Las fundamentales limitaciones del Programa Nacional por la Lectura en Cuba se vinculan con las restricciones económicas del país. Las principales fuentes que lo financian son:

- 1) Fondo para el Desarrollo de la Educación y la Cultura del Ministerio de Cultura.
- 2) Fondos de los diferentes ministerios, organismos e instituciones que participan en el Programa.
- 3) Fondos de los órganos locales del Poder Popular.
- 4) Aportes de organizaciones no gubernamentales e individuos.
- 5) Aportes de organismos internacionales, fundamentalmente, la UNESCO.

Una de las experiencias vitales de Cuba en este terreno lo constituye, sin duda, la óptima utilización de los recursos para el desarrollo de Programas como este, para lo cual es esencial la capacidad de convocatoria que mantengan hacia el in-

terior de la sociedad y de gestión para el logro de los apoyos correspondientes.

Experiencias más significativas de su aplicación

Durante los seis años de aplicación del Programa Nacional por la Lectura en Cuba ha surgido un importante grupo de experiencias en los diferentes niveles donde se desarrolla. Las mejores prácticas han sido analizadas y promovidas entre las diferentes instancias participantes. Algunas han sido sometidas a prueba preliminar, a escala reducida, y de acuerdo a los resultados obtenidos se han generalizado a todo el país, como es el Concurso "Leer al Mundo". En otros casos, realmente pocos, el análisis ha recomendado desechar o modificar las iniciativas.

Las experiencias más significativas han sido las siguientes:

1) El Sistema de Concursos creados para estimular la escritura y la lectura en las más jóvenes generaciones, entre los que destacamos:

a) Concurso Nacional "Leer a Martí" (seis ediciones realizadas). En el 2003 participaron 905 486 niños y jóvenes de todo el país.

b) Concurso Nacional "Leer al Mundo" (dos ediciones realizadas).

c) Concurso Nacional "Quiero entrevistar a..." (dos ediciones realizadas).

2) Estimulación y reconocimiento social a los promotores de lectura más destacados en todo el país, mediante la convocatoria al Premio Nacional de

Promotores de Lectura "Raúl Ferrer", en sus dos categorías:

a) Por la obra de toda la vida.

b) Por animar el mejor proyecto de promoción de lectura del año.

A este premio son nominados los candidatos que cada sistema provincial de bibliotecas públicas considera acreedores, no sólo de dichas instituciones, sino también entre bibliotecarios escolares, padres, creadores literarios, activistas, etcétera. Se han realizado, hasta la fecha cuatro premiaciones.

3) Premio "Puerta de Espejo" para los escritores cubanos vivos y residentes en la isla, cuyas obras publicadas el año anterior hayan estado entre las más solicitadas por los lectores en las bibliotecas públicas de todo el país, las cuales nominan a los candidatos. Se ha realizado una primera edición este año. Contempla dos categorías:

a) Autores de obras de ficción.

b) Autores de obras de no-ficción.

4) Creación, en 1998, de una red de Clubes "Minerva" de abonados a la lectura, que consta en la actualidad con veintinueve asociaciones en todas las provincias del país, y más de seis mil asociados. Estos clubes no sólo permiten la lectura de obras y autores de todo el mundo, muy demandados por los lectores cubanos, sino que promueven numerosas iniciativas culturales. Se ha podido determinar que por cada asociado leen los libros dos o tres personas más, de su entorno familiar o laboral. Hasta la fecha se han efectuado cinco encuentros nacionales para intercambiar experiencias.

5) Diplomados de formación y adiestramiento a Promotores de Lectura preparados por la Biblioteca Nacional. Han sido impartidos en la capital y en tres provincias del país: Holguín, Sancti Spiritus y Ciego de Ávila. Se encargó a un especialista del Grupo del Programa Nacional por la Lectura la redacción de un texto que sirviese de material básico de consulta para los diplomantes, *La lectura: ese poliedro*, de Víctor Fowler Calzada, el cual posee enfoques actualizados y adecuados a las condiciones del país. Este texto se halla disponible en la página web de la Biblioteca Nacional José Martí (www.bnjm.cu).

6) Acciones para aumentar la disponibilidad de títulos y autores al servicio del lector cubano, y para la renovación de las colecciones de las bibliotecas públicas del país basadas en la reanimación de la industria nacional del libro, y en la extensión de las Ferias Internacionales del Libro de La Habana a las provincias. Las acciones más destacadas han sido:

a) Extensión de la Feria Internacional del Libro de La Habana a treinta y cuatro ciudades, zonas rurales y montañosas del país, durante los meses de febrero a marzo, con la presencia de autores y editores nacionales y extranjeros.

b) Proyecto Editorial “Libertad”, mediante el cual el gobierno cubano ha dotado gratuitamente a las 6 789 bibliotecas públicas y escolares con dieciséis títulos (atlas, diccionarios, enciclopedias) para un total de 67 482 ejemplares. Se han destinado 93 000 ejemplares de otros títulos a programas

de atención social, y se obsequian libros a los estudiantes graduados de sexto, noveno, y duodécimo grados. También se han entregado 46 000 diccionarios a maestros primarios de la capital de manera gratuita.

c) Programa “Biblioteca Familiar”, mediante el cual se han editado 100 000 colecciones integradas cada una por veinticinco títulos de autores de la literatura cubana y universal en formato de tabloide, lo cual ha permitido, a bajo costo, la difusión de obras clásicas. Estas colecciones se venden a precios subsidiados (60.00 pesos) por el Estado, y se destinan también a las bibliotecas del país. Un millón de estas colecciones ha sido donado al pueblo de Venezuela, como apoyo a la campaña de alfabetización conocida como “Misión Robinson”.

d) “Biblioteca Digital de Clásicos Cubanos”, auspiciada por la Biblioteca Nacional José Martí, la cual forma parte del Proyecto de Biblioteca Digital Iberoamericana y Caribeña que se desarrolla, de conjunto por la Asociación de Bibliotecas Nacionales de Iberoamérica (ABINIA) y la UNESCO. A través de ella se puede acceder a cuarenta y tres autores y 345 obras a texto completo, lo cual facilita la labor de los bibliotecarios y permite a los lectores la consulta de obras que pueden no encontrarse en todas las bibliotecas del país.

e) Programa de Universalización de la Enseñanza, mediante el cual se han creado 350 sedes universitarias en los 169 municipios del país, con el objetivo de facilitar los estudios universitarios a trabajadores. En el curso escolar 2002-2003

se incorporaron a los estudios universitarios más de 200 000 personas. Esta masiva incorporación de estudiantes ha tenido un notable impacto en los asistentes y servicios prestados por las bibliotecas del país, así como en la demanda de libros, en general, como evidencian los siguientes datos del año 2003:

- Usuarios de bibliotecas públicas: 8 718 574, lo cual representa un 6% de crecimiento, con respecto al año anterior.

- 13 646 961 servicios prestados a los usuarios, lo cual representa un 7% de crecimiento, con respecto al año anterior.

7) Creación de dos canales televisivos educativos, con cobertura nacional, dedicados íntegramente a apoyar los cursos de “Universidad para Todos”, y con una programación destinada a promover el arte, la cultura, el libro y la lectura, que se suman a numerosos programas tradicionales en la radio y televisión cubanas con estos fines, entre los

que se destacan *Escriba y lea*, *Entre libros*, etcétera.

8) El texto del Programa Nacional por la Lectura se ha enviado a todas las bibliotecas públicas y a una buena parte de las bibliotecas escolares del país, y se encuentra en formato digital, a texto completo, en la web de la Biblioteca Nacional. El Concurso “Leer a Martí” posee su espacio propio, en esta misma web, y el Grupo del Programa Nacional por la Lectura acaba de crear el boletín electrónico llamado *La Letra Encantada*, que recoge las experiencias más destacadas de la promoción de la lectura en el país.

Estas experiencias son apenas las más destacadas por su impacto y alcance nacional. Un numeroso grupo de iniciativas a nivel local, con resultados destacados, no es reseñado aquí, en aras de la necesaria síntesis.

SABADO DEL LIBRO

7 de julio de 1979, 12:30 p. m., en Obispo y Bernaza,
frente a la librería La Moderna Poesía

Presentación del título

LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA
de Alejo Carpentier

Participarán en la actividad: Imeldo
Álvarez, Salvador Arias y el Autor

Este título, que es la última obra de Alejo
Carpentier, ha sido editado por la colección
Letras Cubanas

Esta actividad será transmitida por Radio Libertación
el sábado 14 de julio, a las 3:00 p. m.

MINISTERIO DE CULTURA

Facta non verbum

**Mercedes Santos
Moray**

Escritora, poetisa y periodista

Hay dos seres que me atrevo a conjurar, porque sé que me escuchan a pesar de su ausencia, en este año. Dos silencios que ocultan miríadas de palabras, largas horas de insomnio, desvelos, búsquedas... Y que vengo no sólo a recordar sino a rendir tributo, en las páginas de esta *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, a quienes dieron lo mejor de sus vidas a la cultura cubana: la obra literaria que ambos produjeron. A Eliseo Diego cuya muerte ya tiene el espesor de toda una década, y a Excilia Saldaña que, más joven que el maestro, también hace un lustro que se fue de esta tierra para ceñirla con sus cenizas desde las aguas.

Eliseo

“Hubo entonces un silencio en que se miraron atentamente a los ojos. Por fin el genio, aunque con cierta dificultad, acertó a sonreír él también...”. Así escribió Eliseo Diego en ese entrañable cuaderno que nos regaló, *Muestrario del mundo o Libro de las maravillas de Boloña*, cuyo ejemplar conservo

como una de los más querenciosos recuerdos de aquel amigo que se nos fue hace diez años, y cuya ausencia no debe pasar en silencio, aunque bien sé que el silencio era también la pausa necesaria para su asmática respiración, y para que articulara mejor la magia de sus palabras.

Meses después de habersele otorgado el Premio Juan Rulfo falleció, en Ciudad México, en 1994, el primer cubano que recibía tal distinción. Años más tarde, un poeta como él al que lo unían amores familiares y la poesía, Cintio Vitier, sería el segundo de los nuestros en merecer tal reconocimiento en el ámbito de las letras iberoamericanas. Los dos, hombres de *Orígenes* y, también, hombres de fe cristiana.

No resulta fácil volver sobre la ausencia de un amigo, o mejor, sobre la presencia que siempre buscamos, afanosamente, cuando transitamos por la esquina de G y 21, en el Vedado o cuando regresamos a la Biblioteca Nacional José Martí, donde fueron esos maestros, Eliseo, junto a Cintio y a Fina García Marruz, quienes nos abrieron el sendero de la poesía, y desde su majestad tuvieron la grandeza de espíritu de acogernos, adolescentes y jóvenes que entonces comenzábamos a embozonar cuartillas.

Allí estaba el hombre de la Calzada de Jesús del Monte, embellecida para siempre gracias a su verbo, armado de su pipa,

entre volutas de humo, con su “oscuro esplendor”, mientras nosotros llegábamos encandilados con la lectura de los versos de sus cuadernos y en especial, quienes como yo, atrapada por su prosa poética, habíamos descubierto gracias a Mirta Aguirre y a sus buenos consejos críticos sobre la producción propia, cuánta poesía puede latir en la narrativa... Y comenzaba la tertulia, entre suspiros y silencios y el polvillo de los libros y de las revistas. Escuchábamos sólo a Eliseo que además tenía la magia de traducir las palabras en imágenes y de poblarnos la mañana de imaginaciones.

Más tarde sabríamos el privilegio que tuvimos durante aquellas jornadas, y volvimos a sus libros, en las aulas, bajo registros académicos menos amorosos que en Colección Cubana, a consultar sus versos para nuestros trabajos, aunque el duendecillo siempre encontraba un respiradero, y nos libraba de la torpeza de un examen, de la rutina, gracias al misterio de aquellos poetas que hacían de la vida un diálogo fecundo con Dios y el amor, un misterio para ser gozado, desde el placer y la fe.

Afirmar que Eliseo Diego es uno de los grandes poetas de la lengua castellana no es noticia, ni tampoco decir, con pasión y sinceridad, que es uno de los nombres que las letras cubanas logró dar de altura universal en el siglo xx. Con él perdimos –aunque sé que me corrige con su sonrisa amorosa– al maestro que con mayor pureza y aparente sencillez cultivó el verso en la literatura cubana del siglo xx, al hombre que articuló la soledad y el silencio desde la intimidad y que nos hizo cómplices

de sus ensoñaciones, en cada lectura de sus cuadernos, cuando nos hizo también partícipes de su angustia existencial, esa que nutrió cada una de sus reflexiones porque la suya, en apariencia tan humilde y sencilla, y quizás por ello, haya sido una de las obras poéticas de mayor hondura filosófica en la literatura cubana.

Por eso, yo que me resisto a los homenajes póstumos porque creo que en vida se debe entregar el amor y que luego lo mejor que puede sucedernos es compartir el silencio ante la ausencia de la persona amada, tampoco puedo resignarme al olvido, y quiero compartir esta angustia personal que me da el tomar conciencia de su ausencia-presencia, tras una década, en que quedamos más empobrecidos...

Cruzo el parque de noche que hace tiempo

crucé sabe Dios cuándo y voy conmigo

mirándonos los dos con mutuo azoro

y aunque en una se avienen nuestras sombras

qué abismo nos separa en sufrimientos y dichas y esperanzas y qué cosas.

Excilia

Bien sé que la memoria es, a veces, una laguna, pero no dorada. De ella suelen brotar muchos resentimientos y dolores, encuentros y desencuentros, ráfagas de luz, y mares de sombra. Sin embargo, y en ocasiones como esta, cuando la urgencia lo demanda, se buscan en los archivos imágenes borrosas, frases olvidadas, que nos devuelven bajo el tamiz del tiempo rostros amigos.

Así me sucede también hoy, cuando escribo esta nota, en ocasión del primer lustro del fallecimiento de la escritora cubana Excilia Saldaña, y no la veo arribar a los cincuenta y tres años que no llegó a cumplir al fallecer unos días antes de su natalicio, sino que vuelvo a encontrármela, entre los libros de la biblioteca de Casa de las Américas, referente al que solíamos acudir, y en la que ella entonces trabajaba como investigadora.

También la escucho, mucho más joven, veinteañera, pero con el látigo en los labios, arremeter contra otros, apasionada y vehemente en la defensa de sus opiniones, en aquel encuentro de jóvenes escritores y artistas que se celebró en la Universidad Central, en Santa Clara, allá por 1970. De aquel grupo otros también se han ido, otros camaradas como Nilda Miranda y Wichy Nogueras, los tres han iniciado el viaje hacia otro astral y los sobreviven sus obras que dejan una huella más personal, muchas veces, que la propia existencia, al menos, así prefiero creerlo.

Mas Excilia Saldaña no viene a mi memoria sólo por el afecto que se mantuvo, no sin escaramuzas, y contradicciones, como suelen producirse siempre entre los amigos y las amigas –no era posible otro diálogo con esa mujer polémica–, sino por la significación que alcanzó su obra en el concierto de la literatura cubana donde, lamentablemente, recién comienza a recibir el reconocimiento que no se le concediera en vida.

Aquel poemario suyo, *Enlloró*, mención del premio Casa de las Américas, todavía está inédito y debería superar-

se ese vacío en nuestro mundo editorial. Aunque algunos de sus textos, en particular, los poemas eróticos en los que trabajaba al morir, ya merecen el aplauso de quienes los conocen. Y llegará el día en el que su obra, su poesía para adultos sea igualmente justipreciada como una de las más singulares de las letras cubanas del siglo xx. Tiempo al tiempo... y esperemos el agua que pasa bajo los puentes...

Pero si algo es inobjetable, lo fue incluso en vida, fue su contribución a la literatura para niños y jóvenes, no sólo como autora sino también como traductora y editora, trabajos estos que desempeñó en la editorial especializada del Instituto Cubano del Libro, me refiero a Gente Nueva porque, afortunadamente, al ser humano lo trascienden sus obras más que sus rasgos personales.

Mas es en su poesía, en esos cuadernos suyos escritos para los pequeños y las niñas, donde está la célula más pura de su verso, la ternura de la mujer que también fue madre, y que siempre mantuvo para sí, como para los otros, un altísimo nivel de exigencia como creadora, virtudes que se reflejan en lo más granado de su producción literaria.

Porque cuando Excilia Saldaña escribía sus textos para la niñez cubana no lo hacía como subliteratura, sino como Literatura, y en mayúsculas, conocedora en primer término de las dificultades de la creación para esas edades y de la exigencia igualmente de su público, al que algunos, lamentables como autores y personas, suelen ignorar.

Y, dentro del conjunto de toda su obra, sobresale un libro que para mí

es excepcional, una de las piezas antológicas de las letras cubanas: *La noche*, cuaderno que ella misma ideó, organizó, editó y buscó sus ilustraciones para articular un producto artístico de primera, el que estaría llamado a ser un clásico.

Poesía rimada y en verso libre, prosa poética, mixtura de géneros, todo es verdad en un cuaderno que supera cualquier clasificación y que situó a su autora entre las voces mayores de la historia de la literatura cubana del siglo XX.

No es la ausencia la razón de tal elogio ni el alimento de ese calificativo. Sino la propia existencia, el decursar de *La noche* entre niños y niñas, entre la juventud y la adultez, texto que se adecua a otras proposiciones y que ya, incluso, ascendió a las tablas, al mundo del teatro en versión libre del grupo Teatro D'Dos.

Mujer, y mujer negra, Excilia sabía que habría de vencer muchos escollos en su carrera, a lo que sumaba su temperamento de guerrera, hija de Changó, vio-

lenta y nada diplomática en sus relaciones. Pero el ser humano se esfuma, se vuelve al polvo y, como ella, nutre raíces de rosas y algas en el océano donde habitan sus cenizas.

Su obra la trasciende, y ese es el mejor homenaje a su existencia, lo que reclama mi memoria en este mes de julio, tras el lustro de una de las más sensibles ausencias que vivimos en el universo de las letras cubanas, y con particular énfasis en lo que se refiere a la llamada literatura infanto-juvenil, signada por la belleza de su escritura, y de páginas tan hermosas adonde creo que ella está, no en soledad, sino en la compañía de esa abuela suya que la poetisa hizo alter ego de sus noches y de sus días, con el amor ancestral de una cultura en la que confluyen las raíces y las etnias de un país como el nuestro, de una literatura que bebe de todas las fuentes y que renace al sol, más allá de los nubarrones y de los ciclones. Por eso, digámosle en yoruba, la lengua de sus ancestros africanos la salutación que se merece: *Ibbae... ibbae tonu, Excilia Saldaña*.

Mi recuerdo del padre Arrupe

Nydia Sarabia

Historiadora y periodista

Más de medio siglo se cumplen del holocausto de Hiroshima y Nagasaki. Todavía la huella de aquel insólito hecho está presente en la sociedad humana actual. La guerra, sea cual sea su origen, siempre es y será un estigma para el hombre. También se cumplen cincuenta y tantos años de la visita que hiciera a Cuba el padre Pedro Arrupe. Apenas se habían cumplido seis años del estallido de las sendas bombas atómicas sobre las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki, el 6 de agosto de 1945, y se VER que puso término al conflicto entre Estados Unidos y Japón.

El padre Arrupe falleció en Roma el 5 de enero de 1991. Un diario de Nueva York comentaba que

[...] una docena de cardenales, muchos obispos y personalidades políticas y numerosos fieles asistieron el sábado en Roma a los funerales del padre Pedro Arrupe, prepósito general de la Compañía de Jesús entre 1965 y 1983, quien falleció el martes pasado a los 83 años de edad.

El padre Arrupe vino a Cuba alrededor de 1952. Llegó impactado todavía con la tragedia japonesa y sus conferencias eran una denuncia taxativa del crimen

masivo del cual fue testigo ocular y al narrar aquel trascendental suceso, pedía, clamaba por la paz.

Este buen sacerdote visitó primero La Habana y luego Santiago de Cuba. Venía como un misionero de la paz. Había estado antes en varios países de América Latina. Hablaba pausado, con ese estilo suyo tan peculiar y contaba con lujo de detalles el dantesco espectáculo de una guerra nuclear como la que vivió en Hiroshima. Sus labios mantenían un ligero temblor y en sus ojos había un destello de luz que solicitaba, como alerta roja para la humanidad, su lucha contra la guerra.

Es extraño que este sacerdote español, culto entre los cultos, testigo excepcional de aquellos acontecimientos, no fuera nunca propuesto para el Premio Nobel de la Paz. Al menos, no conocemos si hubo tal intención. Se lo merecía con creces por su actitud digna, honesta y denunciadora de la guerra.

Contaba el padre Arrupe que tenía su parroquia en una de las colinas cercanas a Hiroshima, cuando en esa mañana del 6 de agosto, temprano, vio sobrevolar la ciudad un bombardero norteamericano, pero no le dio mucha importancia. Alrededor de las once de la mañana una estremecedora explosión hacía saltar ventanas, puertas, paredes y cristales de su parroquia. Llamó insistentemente a su joven monaguillo, un joven japonés, y lo vio rodando por el suelo. Logró reponerse y fue entonces que vio cómo una llamarada, un hongo, se extendía por toda la ciudad, donde los edificios ardían, se partían y se derretían en pavesa.

De pronto, el espectáculo dantesco de miles de despavoridos seres humanos que corrían, envueltos en llamas unos, otros sosteniendo sus vísceras e intestinos, mujeres con niños ardiendo en sus brazos.

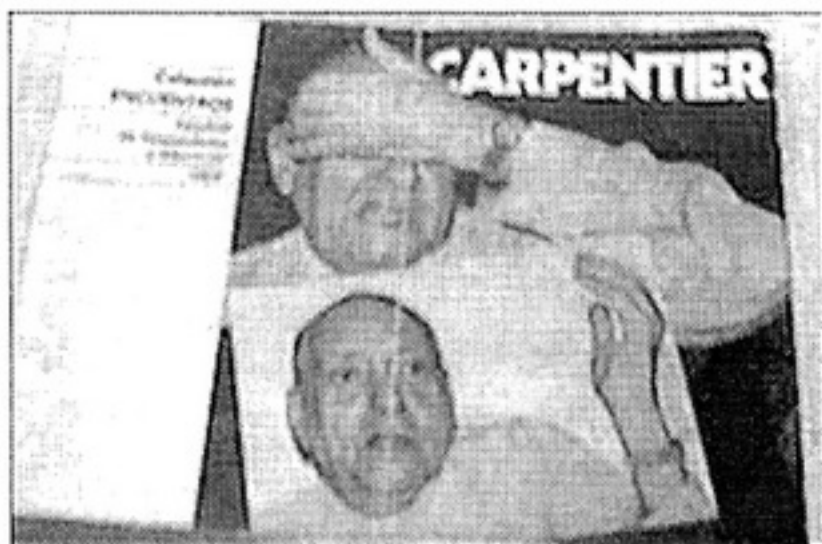
El padre Arrupe creyó que se trataba de un terremoto de gran magnitud. El pánico era presa de cientos, miles de personas que se encaminaban hacia las colinas. Entonces, con la ayuda de su monaguillo, trató de prestar auxilio a los primeros que llegaban. Casi pudo enloquecer y sólo atinó a utilizar para los quemados, el bicarbonato que tenía en unos depósitos, con lo cual algunos encontraron cierto alivio.

Cuando el padre Arrupe supo que no se trataba de un descomunal fenómeno telúrico, sino de una terrible bomba

atómica, se quedó perplejo, estupefacto. Desconocía el daño de la radioactividad y sin embargo, asistió a los heridos, a los mutilados, quemados, con el bicarbonato. Él creía que este producto químico pudo muy bien aislarlo de ese peligro.

Su modestia, su humildad, su talento, su devoción religiosa, le colocan como uno de los santos varones que ha dado la Iglesia Católica durante el siglo xx.

Al evocar así al padre Pedro Arrupe, quien vivió el apocalipsis del siglo xx en Hiroshima, le rendimos un grato espacio por su paso por América Latina y en especial por Cuba. Él predicó su amor entre los hombres, su rechazo a las guerras y su ferviente pasión por la paz.



Textos neolatinos cubanos de carácter epigráfico dedicados a Cristóbal Colón en 1892*

Amaury B. Carbón Sierra

Profesor de la Universidad de La Habana

Alejo Carpentier —como se sabe— basó su novela *El arpa y la sombra* (1878) en la figura de Cristóbal Colón, protagonista, según él, del acontecimiento más importante de la historia universal, el cual dio al hombre moderno conciencia de la redondez de su planeta y de la verdadera configuración de la Tierra, lo que permitió nuevos descubrimientos y comprobaciones.

El propio Carpentier, en su conferencia en la Feria del Libro de Francfort de 1979,¹ hizo alusión a muchas de sus lecturas y estudios que lo motivaron a escribir sobre el personaje, atraído no sólo por el misterio que rodea su figura, sino también molesto por el empeño de Paul Claudel y León Bloy y otros poetas de presentar a Colón

como un santo, a alguien que tenía que ser un santo y había nacido ya con una misión por desempeñar; e, incluso había que colocarlo en el linaje de Noé,

Abraham, San Pedro... A ello, según él, se sumó finalmente el hallazgo de unos escritos en que se hablaba de un intento de canonización de Cristóbal Colón promovido por el papa Pío IX, ratificado por el papa León XIII, sometido a la Santa Congregación del Rito, y que la



* Tomadas para su traducción al español de la *Corona poética que a la eterna memoria del gran Cristóbal Colón ofrecen en el IV centenario del descubrimiento de América los alumnos del Real Colegio de Belén*. Habana : Imprenta y Papelería "La Universal", de Ruiz y Hermano, Calle de San Ignacio 15, 1892. (Colección Cubana de la Biblioteca Nacional José Martí)

Iglesia rechazara considerando al supuesto indigno de figurar en el santoral cristiano. ¿Razones? Haber vivido en concubinato durante muchos años y haber instaurado la esclavitud en el Nuevo Mundo. Del estudio y análisis de esos documentos y los diarios y cartas de relación, surgió la idea de tan deliciosa creación literaria de fundamento histórico, estructurada en tres partes: el intento de canonización, la meditación interna de Colón en torno a sus escritos, y por último, el juicio en el que en una especie de sainete comparecen de forma ininteligible como personajes aquellos que fueron invocados en el proceso.

Por su relación con *El arpa y la sombra*, ofrecemos por primera vez como homenaje al gran novelista la traducción al español de los trece textos dedicados en latín a Cristóbal Colón en 1892 por el Real Colegio de Belén, en los cuales se halla la visión apologética del Navegante que imperaba en la época, artísticamente criticada por Carpentier.

Sobre la publicación de los textos epigráficos neolatinos hay que decir que al igual que en otras partes, el latín fue en Cuba, desde la colonización por los españoles en 1510 y hasta el siglo XIX, la lengua de la ciencia y la cultura, como lo ha sido de la liturgia católica. Era, pues, el núcleo de la segunda enseñanza, ya que sin su dominio no se podía acceder a los estudios universitarios ni a la bibliografía científica y profesional básica.

Por esta circunstancia fueron muchos los que en nuestro país —y fuera de él— poseyeron la lengua de los antiguos ro-

manos y la emplearon en forma oral, escrita o combinadamente, en sus ejercicios académicos; o los que en el desempeño de su profesión y con diferentes fines y motivaciones, sobre todo docentes, se expresaron en ella. Figuras relevantes como las de José Agustín Caballero, Félix Varela, Felipe Poey y otros, se cuentan entre los cientos de cultores de esa lengua.

Por supuesto que ese latín en que se expresaban, aprendido de las obras de los autores antiguos e imitado en sus giros y estructuras, era diferente del que se escribía en la Roma clásica; por lo que en la historia de la filología se le denomina con el término *neolatín* adoptado en el Segundo Congreso Internacional de Neolatín (Amsterdam, 1973) y por los Estatutos de la Asociación Internacional de Estudios Neolatinos, por ser más fácil y breve que el vocablo *renacentista*, y porque es común a todas las lenguas europeas, excepto en italiano donde significa generalmente *romance*. Este concepto abarca lo escrito en latín a partir del siglo XIII. Textos neolatinos cubanos de carácter epigráfico fueron los primeros en ver la luz pública en Cuba, ya que la imprenta no llega a América hasta 1530, y a nuestro país, hasta principios del siglo XVIII. Son ellos una prueba de la existencia de personas cultas en la isla desde época temprana y del arraigo y prestigio del latín, que tras la secularización de la Universidad en 1842 se transforma, de lengua de comunicación académica, en una asignatura del currículum de enseñanza básica, lo que explica su pervivencia aún en nuestros días.

Entre las inscripciones de valor lingüístico, histórico y cultural que merecen destacarse, tanto por su número como por su extensión y originalidad —no son meras citas o adaptaciones de textos clásicos o bíblicos—, se hallan las publicadas en la *Corona poética que a la eterna memoria del gran Cristóbal Colón ofrecen en el IV centenario del descubrimiento de América los alumnos del Real Colegio de Belén*.

Antecedentes de esta magnífica colección de inscripciones, de cuyo soporte material nada se sabe, fueron las colocadas en la Catedral de La Habana en 1796, con motivo del traslado allí de los restos de Colón procedentes de Santo Domingo, luego de la cesión de aquella isla a Francia por parte de los españoles. Como se sabe —o se supone—, las cenizas del navegante permanecieron en Cuba hasta 1898, cuando fueron llevadas a la catedral de Sevilla, donde aún se encuentran. Dada la importancia de la hazaña de Cristóbal Colón, se comprende la repercusión entre nosotros de este hecho, que fue un estímulo al estudio y al enaltecimiento de su figura, como lo evidencia la bibliografía de la época.

Las trece correctas inscripciones de la *Corona poética...*, dos de ellas, la V y la VIII, con muy breve pero clara reminiscencia de las odas de Horacio *Sic te diva e Integer vitae*, fueron hechas expresamente para el decorado del patio de entrada y del regio salón, donde se verificó el acto literario por tan significativo aniversario de la llegada de Colón a tierras americanas. El autor de los textos —según se indica— fue “[...] un modesto religioso S. J., émulo de

Angeliini, y aun del mismo Morcelli [...]”. Habría que dedicar tiempo a dilucidar quién pudo ser ese modesto religioso del Real Colegio de Belén de La Habana. Por lo pronto, y partiendo del hecho de que por entonces residía allí el destacado latinista y sacerdote Eustasio Urra y Mazquiarán, nos aventuramos a presentar como conjetura su nombre. Urra, nacido en Estella, provincia de Navarra, era graduado de Doctor en Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana (Expediente 13 786 del Archivo Histórico, año 1883). De acuerdo con los datos facilitados por el licenciado Carlos García López, bibliotecario de la iglesia del Sagrado Corazón, de la calle Reina, aparece registrado en el “Catálogo de sacerdotes” de las *Memorias del Colegio de Belén de La Habana 1854-1904* entre los años 1882-1886 y 1889-1899. De 1902 es su *Panegírico en honor del doctor Angélico Santo Tomás de Aquino, pronunciado en la Iglesia de Santo Tomás de los P. P. Dominicos de la Ciudad de La Habana...* (Vergara : Tip. de El Santísimo Rosario. 32 p.). En 1918, en el volumen XXVII de la *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, dirigida por el afamado profesor y lingüista Juan Miguel Dihigo, fue publicada su brillante disertación en latín “El ‘Pro Corona’ de Demóstenes”. En nota al pie, se le califica de “muy esclarecido literato”. En “El movimiento lingüístico en Cuba” de 1914, afirma Dihigo que “el doctor Urra escribió una oda en griego”, la cual podría ser la que aparece en la *Corona...* Nos basamos para ello en que por entonces ya habían fallecido los también profesores, sacerdotes jesuitas, y reco-

nocidos helenistas Manuel Asenjo y Luis Vinuesa. Debe ser suyo también el poema neolatino allí insertado. Años más tarde, el 15 de mayo de 1932, en la Universidad Popular, de la Unión 27 de la Asociación de Caballeros Católicos, Juan M. Dihigo pronuncia la conferencia "El P. Eustasio Urrea, poeta y literato". Es muy probable que Dihigo y Urrea fueran amigos desde la época de estudiantes, pues ambos coincidieron varios años en el Colegio de Belén y en la Universidad. Asimismo puede haber existido entre ellos, indistintamente, la relación alumno-profesor, profesor-alumno.

En cuanto a los trece textos epigráficos neolatinos dedicados a Colón, cuya versión castellana ofrecemos, digamos —por último—, que constituyen, según los editores, un "[...] notable trabajo perfectamente clásico en su género", y un testimonio más de las raíces grecolatinas y judeo-cristianas de nuestra cultura.

Sobre la puerta del salón (Traducción)

A Cristóbal Colón, preclaro símbolo de Liguria y de España, y descubridor del Nuevo Mundo, el Real Colegio de La Habana de la Compañía de Jesús consagra estas solemnidades para que perdure por mucho tiempo el recuerdo de su muy favorecida por los auspicios empresa, al cumplirse el cuarto siglo de su hazaña inmortal y gloriosa.

I

Si aquel que emprendió viaje por el furioso mar en una frágil embarcación, tenía sobre su pecho la fuerza y el triple bronce, Cristóbal Colón, conquistador de las sinuosidades del inexplorado Océano,

digno de ser comparado con muy pocos desde que existe la especie humana, por la grandeza de su corazón y su talento, vistió, en lugar de la coraza, la justicia; en vez del casco, el indicio cierto; y como inexpugnable escudo, tomó la equidad.

II

A Colón, que es nuestro; al conquistador del tenebroso mar, no tanto por su afán de conocer y de merecer el bien de los hombres, ni por el ansia de honores y de gloria, o la confianza en la utilidad de sus servicios, como por el hecho de llevar el beneficio de la religión de nuestros ancestros hasta regiones situadas tan distantes, a veces con grandes dificultades, soportando valientemente grandes penas, antepuso a ellas su firmeza como consuelo.

III

Rechazado por genoveses y lusitanos, volviendo la esperanza y la mirada hacia España, revelando en Salamanca a los discípulos religiosos del padre dominico San Francisco de Asís de la Rábida, el proyecto de una gran exploración, meditada hasta el detalle, por recomendación e inspiración de ellos, implora la ayuda de los reyes católicos Fernando e Isabel, y agraciado en sus peticiones por ellos, quienes le brindaron sólo a él una generosa ayuda para tan gran empresa, predijo la grandeza y la gloria del dominio español.

IV

Siendo Fernando e Isabel los Reyes Católicos de las Españas, Colón fue el responsable del descubrimiento de

un nuevo mundo y de sólo establecer relaciones a favor de los cristianos, sin perseguir con su proyecto y su empresa, nada más importante que la propagación y honra de la religión cristiana.

V

María, brillante estrella de mar, con cuyo nombre delicadísimo, prenda de una segura salvación, Colón hizo llamar a la nave insignia para explorar el Nuevo Mundo; así, poderosa reina del cielo y de la tierra, asiste y dirige su rumbo hacia las nuevas tierras por él adelantadas, para que con el divino misterio de la augusta trinidad y su culto, devuelvas incólume a las costas españolas a su heraldo.

VI

El 12 de octubre, día en el cual, en Zaragoza, María, la santa madre de Dios, que se muestra observada por Santiago, apóstol del pueblo español, en un pilar de mármol, y señalando con su pie virginal el suelo hispano donde fue triturada por ella misma la cabeza de una serpiente, vendió su propia heredad; ese mismo día del año 1492 Cristóbal Colón, empujado felizmente a nuevas costas, al celebrar la ocupación de la primera isla descubierta, clavó en su litoral la señal de la cruz, y la nombró solemnemente [San] Salvador por Jesucristo, unigénito de la propia virgen, madre de Dios, y del padre eterno.

VII

Porque le permitió generosamente tan prósperos éxitos, Colón da las gracias eternas a Dios, con el deseo de que Je-

sucristo disfrutara y triunfara por igual en las tierras y en los cielos de los innumerables pueblos que se precipitaban a la muerte antes de la ya cercana salvación.

VIII

A Colón, el hombre justo y, en sus propósitos, tenaz, no le quiebran sus fuerzas ni las batallas contra los bárbaros, ni las infidelidades de amigos y aliados, ni las conspiraciones fundadas en pérfidas calumnias, ni finalmente, las cadenas puestas a un inocente; sino que más fuerte que todos los odios, y confiado sólo a Dios, gracias a las opiniones divergentes de los eruditos, que eran rechazadas por los gobernantes, a través de las furiosas tempestades del Océano, y de los más grandes peligros, saca por todas partes de sus propias penas las fuerzas y el valor.

IX

Atónita primero por la novedad y el milagro de un hecho súbito, una vez que fundadas las colonias, alcanzó un auge increíble con el tráfico asiduo por mar a América, dando y recibiendo todo tipo de bienes, Europa reconoce por qué debe a Colón un recuerdo de agradecimiento.

X

La Iglesia, pura novia de Jesucristo, decretó que por sus propios merecimientos fueran tributados los más grandes honores y las debidas alabanzas a su hijo Colón, quien por su gloria divina y el sacrosanto nombre de Jesús y de su doctrina, abrió el acceso a nuevas tierras y nuevos mares a cientos de miles

de almas para su vida eterna, que no termina con la muerte.

XI

En el año de Cristo 1506, el día 20 de mayo, vísperas de la Ascensión de nuestro Jesús a los cielos, Cristóbal Colón, ligur, gloria de España, hombre de gran ingenio, no llevado por la próspera fortuna ni quebrantado por la adversa, fortalecido por la piedad, de acuerdo con los insignes ritos y costumbres religiosos, y muy devoto del Padre (San) Francisco, movido por su hábito religioso, repitiendo las palabras "encomiendo mi espíritu a tus manos, señor", cambió completamente las penas de la vida mortal por las glorias celestiales de la vida eterna, luego de su muerte en Valladolid entre los cincuenta y cinco y sesenta años de edad.

XII

Alégrate, alégrate, ciudad de La Habana, hermosa perla de la América toda, que te glorias con merecida razón de poseer los restos de Cristóbal Colón en un magnífico túmulo de tu templo mayor (catedral), donde aguarda por la llegada del rey de reyes Jesucristo y su eterna felicidad.

Notas

¹ Consúltese en Carpentier Alejo. *Conferencias*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1987. pp. [174]-178.



José Martí y la novela de la cultura cubana

Pedro Pablo Rodríguez

Historiador, ensayista e investigador

La doctora Ana Cairo Ballester, una de las más tenaces, prolíficas y lúcidas investigadoras de la historia literaria y cultural cubana, acaba de publicar su libro titulado *José Martí y la novela de la cultura cubana*, en una hermosa y sobria edición debida a la Cátedra de Cultura Cubana Alejo Carpentier, de la Universidad gallega de Santiago de Compostela, que ha estado al cuidado editorial de José Antonio Baujín, profesor de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana como la misma autora de la obra.

El texto es una novedosa investigación dentro de un tema que quizás muchos estimen estudiado ya con suficiencia: las relaciones de Martí con la cultura cubana. Y es cierto que desde hace mucho

sabemos del importante lugar central del Maestro en nuestra vida cultural, pero lo que no sabíamos son los asuntos concretos que examina este libro.

Dividido en tres partes o ensayos, el primero, "La novela de la intelectualidad cubana", pasa revista a la formación como intelectual de Martí, quien, como conocemos, no nació en un ambiente de tal tipo ni muy propicio para que se convirtiera en un hombre de letras. Tal proceso incluye, según plantea acertadamente Ana Cairo, la autoconciencia y la voluntad que él manifestó desde joven para asegurarse un espacio en la cultura cubana de su tiempo.

El segundo ensayo, "Las polémicas sobre España", aborda las disputas y contradicciones de Martí y de la época en torno al problema colonial y la labor martiana para reelaborar nuevos vínculos ajenos a la hegemonía entre las comunidades intelectuales de la península y de la isla.

El tercer y último ensayo de este libro dedicado a Martí y la cultura cubana, se refiere a las visiones acerca de los Estados Unidos, tanto del propio Martí como de la intelectualidad cubana de entonces y al diálogo entre ellas. En este, quizás el texto más

tre ellas. En este, quizás el texto más aportador, la autora logra, con abundante y novedosa información, demostrar las distinciones y particularidades singulares en la penetración martiana de las intimidades de aquella sociedad.

La obra se completa con una amplia bibliografía, índices de nombres y numerosas ilustraciones, además de un cuerpo de valiosos anexos en forma de cuadros y esquemas acerca de esa relación de

Martí con la cultura cubana de su tiempo y con quienes le continuaron.

Libro útil, informado, bien escrito, de atractiva factura, con temas e ideas originales, *José Martí y la novela de la cultura cubana*, de la doctora Ana Cairo Ballester, resultará obra imprescindible en la bibliografía dedicada al Maestro.



La maldición de la india*

**Carmen Hernández
Peña**

Escritora

Desde que —en la primera mitad del siglo pasado— apareciera en el retablo de la literatura el controvertido y lánguido personaje de Bárbara, salido de la prolija pluma de Dulce María Loynaz, como fruto del lujurioso jardín de sus sueños o de su infancia, las mujeres nos hemos puesto de moda, ya sea como autoras o como protagonistas. Todos hacen ahora exhaustivos y —en ocasiones— atorrantes estudios sobre marcas de género, feminismo en la literatura, literatura feminista, la mujer en las letras, las letras femeninas y un largo etcétera insoportable de enumerar.

Prefiero, entonces, en mi doble condición de rabiosa lectora y no menos escritora —sin teorizar mucho por no caer en lo que —comino—, apuntar que el hilo, a veces, se tensa en dos extremos: por uno, las que hacemos la literatura nos sentimos como escuálidas ratitas de laboratorio; y por el otro, como unos verdaderos endriagos, sin existir el punto medio, el de la sofrocinia, tan cara a los griegos, que encare el asunto de ma-

nera natural: las mujeres existimos en el planeta Tierra —y quién sabe si en algún otro—, por lo tanto no es del todo excepcional noticia que ocupemos un lugar en la literatura, ya sea como hacedoras de ella o protagónicas. Tampoco lo es que, cuando la concebimos, tratemos el tema de nosotras mismas, preteridas durante tantos siglos porque a alguien— muy poeta, por cierto— se le ocurrió afirmar que Dios tuvo a bien descostillar al pobre de Adán para proporcionarle una digna compañera en tan desolado paisaje como debió haber sido el paraíso terrenal. Y a propósito, no creo que nos desmerezca y mucho menos que nos haga inferiores haber salido de la amazón ósea del primero de esos hermosos ejemplares —dignos de coleccionar—, comúnmente llamados hombres. A mí me resulta tamaño honor, aunque, soy de las que piensan que Dios no es hombre del todo, más bien andrógino, o quién sabe si hasta mujer completa. Dice el *Zohar* o *Libro del esplendor*: “Dios cuenta las lágrimas de las mujeres”. Para hacerse un collar, se me ocurre de apostilla. Porque, a decir verdad, no resolvemos mucho con que las cuente, nos vendría mejor que las evitara. Y así las cosas, ya constato que me he largado a teorizar sobre algo que no me gusta, sólo para hablar de una novela que sí me gusta: *Malena es un nombre de tango*, de la española Almudena Grandes.

* Trabajo premiado en el primer concurso nacional de reseña del año 2004 de los clubes Minerva del país. El jurado estuvo integrado por Carlos Zamora, Odalys Acosta y Orlando Freire, especialistas de la Biblioteca Nacional José Martí.

Los Fernández de Alcántara –familia a la que le viene su fortuna desde el Perú postcolombino, al que marcharon sus predecesores para buscarla a como diera lugar–, en las postrimerías del gobierno del dictador Francisco Franco, está dividida en dos a partir de las veleidades amorosas de don Pedro, el abuelo, que ha pasado más de la mitad de su vida en la cama de dos mujeres: la esposa, una dama de doble cuna, “una santa”, como se le denomina reiteradamente en la novela, y de Teófila, una humilde carnicera, no tan “santa” según las tradicionales costumbres de la época, pero no menos por ello entregada en cuerpo y alma al amor de su hombre, “el cabrón de don Pedro”. Es la historia de esta familia, conducida en primera persona por Malena, hija de una de las dos mellizas de don Pedro, y melliza ella misma con Reina, el recíproco con nombre cambiado de la protagonista. A lo largo de sus más de quinientas páginas– la autora bien podría haberse ahorrado unas doscientas, y habría ganado–, la sombra de don Rodrigo, el iniciador de la estirpe, casándose con una incaica, Ramona, bruja y apegada a las tradiciones de su pueblo, y tampoco menos “santa” por tales características, señorea en la obra. Durante el entramado, se habla de la “mala vena” del tal Rodrigo, y del legado que de ella hizo a una buena parte de su progenie, entre los que se encuentran el propio “cabrón de don Pedro”; Porfirio –hijo de Teófila–;



Magda, la tía monja a la fuerza impuesta por ella misma y ex monja por gracia divina; Malena, que no era otra que su inclinación sexual por los negros que laboraban en sus plantaciones, y la maldición de la india Ramona, al enterarse de los gustos del bizarro marido. “Mala vena” que no los convierte en viragos, sino en distintos. Mientras Reina, la madre de Malena y su hija homónima son mujeres pacatas, cotidianas y condenadas a una vida falsa, Magda y Malena, por el contrario, son iconoclastas, trans-gresoras de las costumbres– buenas y malas–, personajes que durante todo el tiempo le entran a la vida con la manga al codo, y agarrando al toro por el lado más difícil, pero también más eficaz: los cuernos.

Secretos, odios, rencores, grandes y pequeñas miserias humanas, más que

Malena, son los protagonistas de esta obra que retrata con gracia maestra, ironía y sarcasmo, más que la historia de una cuna española, los vericuetos de cualquier familia en también cualquier lugar del mundo. Y a pesar de que transcurre en varias locaciones españolas, es Madrid el gran retablo por donde se mueven a voluntad de Almudena Grandes, los Fernández de Alcántara, y esta mujer, Malena, la antiheroína por excelencia, la resistente más que la triunfadora o perdedora, a pesar del legado del abuelo, la última joya de Rodrigo, el de la “mala vena”, una esmeralda en bruto, engarzada, valorada

en millones de pesetas –todavía no circulaba el euro–, que fue a parar a sus manos y cumplió, en efecto, su cometido, el de salvar a su dueña cuando la vida le fuera adversa.

Una historia de amor contrariado –la de Malena y Fernando–, nieto también del pichabrava de don Pedro por la vía de Teófila, a partir de las artimañas de su hermana Reina es, sin dudas, uno de los momentos más altos de la novela, y digamos que pone en marcha y aviva esta calidad de mujer-otra que distingue a Malena como personaje femenino contemporáneo, quien también, como la bruja Ramona, maldice, pero maldice al revés, a su hermana Reina, para que ella y sus hijos y los hijos de

sus hijos tengan siempre la sangre limpia, la puerta abierta.

Dos mundos contrapuestos, y no esencialmente de manera maniqueísta, el de la tradición y la ruptura. El de los que siguen pautas “en moldecillo azucarado y hueco”, como diría José Martí, y el de los otros, el de los que piensan que las reglas se hicieron nada más que para transgredirlas, están expuestos en *Malena es un nombre de tango*. No es una novela feminista, y a veces ni siquiera femenina. Hombres y mujeres, ancestrales y excepcionales, se dan cita, se aman o se dan “de ostias”. Como todos los días, como en la vida.

SABADO DEL LIBRO

Día 13 de mayo, 12:30 p. m., en Olago y Bernaza,
tráele a la librería "La Moderna Poesía"

ALEJO CARPENTIER:
Escritor latinoamericano

Presentación de sus nuevos libros publicados:
Introducción de Juan Carlos Rodríguez Cordero
Introducción de Juan Carlos Rodríguez Cordero

Con la participación de los escritores:
Miguel Ángel Asturias
Santiago Arce
Miguel Ángel Asturias

Se presentará a la vez los libros mencionados.



MINISTERIO DE CULTURA

C O N C U R S O



leer a MARTÍ

Homenaje de los niños,
adolescentes
y jóvenes cubanos
a nuestro Héroe Nacional,
a su pensamiento
patriótico, a su
obra literaria y
a su permanente
desvelo por fomentar
la lectura y el saber.

Cultos y libres



Lo mejor de la literatura
contemporánea cubana
e internacional usted podrá
leer si se abona al

Club Minerva



EL REINO DE ESTE MUNDO

G A L E R Í A

REVISTA

DE LA BIBLIOTECA NACIONAL JOSÉ MARTÍ



 BIBLIOTECA NACIONAL
JOSE MARTÍ

Una ventana no sólo al libro...

Este premio se crea como una contribución de la Biblioteca Nacional José Martí, del Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas y del Programa Nacional por la Lectura, al fortalecimiento del papel que juegan los bibliotecarios y las bibliotecas públicas en la promoción de la literatura cubana, y del placer de la lectura.

Bases

Podrá ser premiado el autor cubano vivo, cuya obra, publicada en el año anterior, sea de alta demanda por parte de los lectores de las bibliotecas públicas

Las bibliotecas provinciales deben enviar en el plazo establecido los nombres de hasta 10 autores cubanos seleccionados, en orden descendente, en cada categoría del premio.

Se concursará en dos categorías:

**Obras de ficción
Obras de no ficción**

La Biblioteca Nacional José Martí evaluará las propuestas de las provincias y proclamará a los premiados cada 7 de junio, en ocasión del Día del Bibliotecario.

Los premios consistirán en:

Diploma honorífico

Dar a conocer en la prensa nacional y la página web de la Biblioteca Nacional José Martí, el nombre del ganador

Colección de CD de la Biblioteca Nacional José Martí

Una obra de arte

Plazos

Presentación de las propuestas antes del 30 de abril del año en curso

Trabajo de la comisión del 3 al 10 de mayo

Fecha de premiación: 7 de junio





Ceiba pentandra, 1989
 Acuarela/cartulina, 38 X 28 cm
 Colección Alejo Carpentier

J O R G E P É R E Z D U P O R T É
 (Guantánamo, 7 de octubre de 1947)
 No pintor de flores, sino pintor entre flores, entorno que ha preferido como tema y dedicación. Estudió pintura y dibujo en la Escuela Nacional de Arte. Se inicia en el dibujo de plantas cubanas en el Jardín Botánico de la Habana en 1967. En 1982 termina la colección *Flora cantada por Carpentier*. Ese año crea *Plantarum guilleneana* en homenaje a Nicolás Guillén. Destina su *Flos Passionis* al papa Juan Pablo II. Es miembro de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos de la UNESCO, de la Asociación de Artistas Plásticos de la UNEAC y de la American Society of Botanical Artists (ASBA). Ha participado en exposiciones nacionales e internacionales. Entre sus últimas obras están: *Explosión en una catedral de Anón*, 2004 (homenaje a Carpentier, *Oncidium lemoneanum*, 2004 y *Bletia purpurea*, 2004.