

La dimensión universal de la pintura moderna española en *La consagración de la primavera*

MARÍA DE LOS ÁNGELES PEREIRA PERERA
Universidad de La Habana

I

En el mes de junio del año 1927, cuando el joven periodista Alejo Carpentier apenas había rebasado los veintidós años de edad –y transcurrido sólo el primer lustro de su labor como articulista en una pocas publicaciones periódicas habaneras– su coterráneo y colega Francisco Masiques escribió en el *Diario de la Marina*: “A pesar de su juventud [Carpentier] es uno de nuestros escritores mejor enterados de todo: de pintura, de música, de literatura. Y para él es un gran honor que le llamen vanguardista, porque es en cuestiones artísticas muy avanzado”¹.

Tres semanas después de la publicación del citado artículo en el importante diario habanero, Alejo fue acusado de comunista y encarcelado por las hordas del tirano Gerardo Machado por haber firmado el denominado Manifiesto Minorista, un manifiesto que, además de pronunciarse contra el imperialismo yanqui y contra las dictaduras políticas en América, y a favor de la independencia económica de Cuba, apostaba también por el fomento del arte vernáculo y por el llamado arte nuevo. Así, luego de haber guardado prisión durante siete meses en la cárcel de Prado en La Habana, Carpentier marcha a París, donde habría de consolidarse esa singular condición de vanguardista, corroborada entonces “por homólogos suyos de ambos lados del Atlántico”².

¹ Francisco Masiques, “Gente de Hoy: Carpentier”, *Diario de la Marina*, La Habana, 17 de junio de 1927.

² Carmen Vásquez, “Alejo Carpentier y las vanguardias europeas”, *Imán*, La Habana, Año III, 1986, p. 92. En este mismo ensayo, al cual volveremos más adelante, Vásquez asegura que “La llegada de Carpentier

Aquella primera estancia en la capital francesa, precedida de una sólida formación que lo acredita como un certero concedor no solamente de la historia sino también, y sobre todo, de lo más avanzado de la cultura artística, literaria y musical de su tiempo, coloca a Carpentier en el privilegiado sitio de protagonista activo de los movimientos de vanguardia. Esta experiencia vital, conjugada con la avidez intelectual que lo distinguió y acompañó durante toda su vida, y ambas cosas consecuentemente revertidas en su producción literaria, convierten al cubano en “uno de los cronistas más egregios del mundo de la cultura contemporánea en su significación múltiple”³ —tal y como lo ha calificado Adelaida de Juan—, y en “el escritor americano que más supo de pintura, escultura y grabado, y que más incorporó el arte en su creación literaria”, según ha afirmado Ramón García Castro⁴, prestigioso investigador de esta faceta en la novelística de Alejo Carpentier.

En efecto, una simple ojeada a cualquier fragmento de la vasta producción del cubano alcanza para comprobar cómo y cuánto su ejemplar erudición en cuestiones artísticas repercute y se revela en una prosa plena de elementos sonoros, táctiles, cromáticos, lumínicos que otorgan al asunto abordado la inusitada condición de composiciones plásticas de extraordinario impacto visual.

Tratar, entonces, la presencia de las artes plásticas en la obra de Carpentier, supondría recorrer, palmo a palmo, su monumental labor novelística; atender, incluso, a las visitaciones del escritor al arte español, en específico, exigiría el exhaustivo registro de todo un quehacer narrativo en el que España fue, como ha destacado Luisa Campuzano, “uno de los grandes temas de reflexión carpenteriana”⁵.

Nos interesa, sin embargo, para esta ocasión que centra los empeños en la ponderación de las esencias hispanoamericanas del gran escritor cubano, orientar la atención hacia las abundantes referencias del autor a aquellas expresiones y figuras claves del proceso de consolidación y reconocimiento internacional del arte

a París fue, sin lugar a dudas, un paso decisivo en la trayectoria artística del escritor cubano. En París tuvo la oportunidad de confirmar que sus ideas sobre la música, las artes plásticas, la literatura, el cine se encontraban certeramente encaminadas” (p. 91).

³ Adelaida de Juan, “De cómo Alejo Carpentier fue cronista del arte contemporáneo”, *Imán*, La Habana, Año III, 1986, p. 114. Véase también, de esta autora: “De Rivera a Portocarrero en las crónicas de Carpentier”, *Imán*, La Habana, Año I, 1983, pp. 281-286.

⁴ Ramón García Castro, “La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*”, *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Roberto González Echevarría (compilador), Coloquio de Yale, Monte Avila Editores S.A, 1985, p. 273. Este autor ha trabajado también el tema de la plástica en otras tres novelas del cubano. Su estudio titulado “Notas sobre la pintura en tres obras de Alejo Carpentier: *Los convidados de plata*, *Concierto barroco* y *El recurso del método*”, publicado en *Revista Iberoamericana*, n° 46, 110-11, pp. 67-84, al cual, lamentablemente, no hemos tenido acceso, es referido por Julio Rodríguez Puértolas en el acápite dedicado a las artes figurativas, en el estudio introductorio que encabeza su valiosa edición crítica de *La consagración de la primavera*. Cfr. Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, Edición, introducción y notas de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Ed. Castalia (Clásicos), 1998, p. 53.

⁵ Luisa Campuzano, “El síndrome de Merimée o la españolidad literaria de Alejo Carpentier”, *Carpentier entonces y ahora*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1997, p. 45.

español contemporáneo, en particular, hacia el denominado arte moderno o de vanguardia.

En tal sentido, *La consagración de la primavera*, considerada “fresco grandioso de la época carpenteriana y códice de las meditaciones del artista sobre lo vivido”⁶ es, de todas las novelas del escritor, la que más profundamente indaga en los cauces fundamentales del quehacer plástico vanguardista, y la que mejor refleja el pensamiento y la posición adoptada por el propio novelista frente a algunas de sus problemáticas cruciales. Entre tales problemáticas sobresalen dos de particular trascendencia: la universalidad de la cultura y la conciliación, posible y necesaria, entre el compromiso ideológico y la renovación estética, es decir, entre la vanguardia política y la vanguardia artística. Ambas son atendidas y resueltas con magistral acierto en esta novela, a través de un vastísimo universo de referencias plásticas que distingue y jerarquiza, de modo muy especial, a los principales nombres del arte español contemporáneo.

Graziella Pogolotti ha explicado que la obra toda de Alejo, analizada en su integralidad, es expresión de un continuo signado por el afán de hallar y de reafirmar los valores nacionales de una literatura, una música, una plástica propias, que condujo a los hombres preclaros de esa generación a comprender que “la verdadera dimensión de la nación no podía encontrarse, sin embargo, al margen del universo de que formaba parte”, señalando la estudiosa cubana que:

El título de *La consagración de la primavera* es mucho más que un homenaje a Stravinsky y a un momento renovador del arte contemporáneo. Sobrepasa también el reconocimiento implícito de lo que este fenómeno europeo pudo representar para los artistas de la generación de Carpentier. Implica una toma de posición ante la cultura [...]. *La consagración de la primavera* –concluye Graziella– nos remite a las antiguas fuentes de una cultura popular entre las que se produce el sempiterno esfuerzo tras una misma búsqueda, razón de ser, en su sentido esencial, de la universalidad de la cultura⁷.

Son varias las voces autorizadas que han hecho énfasis, por otro lado, en el marcado acento que cobra el elemento autobiográfico en esta novela. Así, reconociendo de antemano que toda proyección de este tipo suele estar matizada por mediaciones literarias de muy diversa índole, Julio Le Riverend asegura que *La consagración de la primavera* es la obra que más explícitamente refleja el aspecto vivencial del escritor, argumentando que “ello se debe a que repasa una historia de la que [Carpentier] participó o supo lo esencial”⁸.

⁶ Lev Ospovat, “La música de la Revolución”, *Imán*, La Habana, Año III, 1986, p. 235.

⁷ Cfr. Graziella Pogolotti, “El Caribe, iniciación y conquista”, *Imán*, La Habana, Año III, 1986, pp. 56-68. El fragmento citado en extenso corresponde a las páginas 66-67.

⁸ Julio Le Riverend, “Acerca de la conciencia histórica en la obra de Alejo Carpentier”, *Imán*, La Habana, Año III, 1986, p. 50.

Por su parte Lev Ospovat, no sin antes aclarar que el personaje de Enrique “desmerece” la excepcional madurez cultural y cívica de su “prototipo real” (Alejo Carpentier), afirma que el mismo es depositario de no pocos rasgos de la biografía de Alejo: “clases de arquitectura, amplios intereses humanísticos, participación en el movimiento libertador cubano, la forzada migración a París, la lucha por la República Española; todo esto sucedió” –dice Ospovat– “en la vida del propio Carpentier [aunque] no del todo así, y con frecuencia no así del todo como se cuenta en *La consagración de la primavera*”⁹. Igualmente es sabido que el personaje de Vera, coprotagonista de Enrique, tiene mucho en común con Lina Valmont, madre de Alejo, de nacionalidad rusa (como Vera oriunda de Bakú) y que “también a esta figura femenina el autor concedió cierta porción de su propia experiencia espiritual que reparte, diríase, entre los dos protagonistas”¹⁰.

Tanto Enrique como Vera conocen la pintura, la aman, la sienten, y no pocas veces a lo largo de toda la novela la instrumentan para explicarse las cosas en imágenes plásticas. Recordemos al primero, al cubano que admira la Ceiba –el más monumental, el más adusto, el más imponente de mis árboles¹¹– y advierte que al verle “crecido de acuerdo con un Orden Inteligente” se le parece “al Árbol cuya contemplación y estudio hubiese dictado a Piet Mondrian su principio, válido para cualquier pintura [...] del equilibrio dinámico entre lo vertical y horizontal, eje cósmico del universo”. O cuando el propio Enrique, en el malecón habanero, frente “al portentoso Teatro del Mar [...] repasaba el mundo en valores de cielo” y rememora a las nubes del cielo de Europa como “nubes domadas, algo cartesianas, siempre atentas al estatuto de colores que las clareaba en los plafones de Tiépolo, las engrisaba en los paisajes de maestros flamencos, las encendía en los cuadros del impresionismo, las ahuyentaba del universo de Rembrandt”, al tiempo que aprecia que “las nubes nuestras eran de otra raza”, y las considera “antojadizas y volubles”, “anárquicas en la perpetua mutación de sus colores” y describe aquellas que suelen aparecerse después del más turbulento huracán “inocentes y endomingadas, con cara de ‘yo no fui’ en un amanecer rosado, algo pastelero, algo camp, de nubes de bolero y elegía que, para hacerse perdonar lo hecho, se prodigaban en arco iris de almanaque –entre William Blake y sinfonía– mientras otras de más variada paleta, inventivas y tramoyistas, preparaban, para mostrarlo en suntuoso crepúsculo que todo lo hiciera olvidar, el maravillo espectáculo de una puesta de sol donde los dorados encrespamientos del barroco se amaridaban [...] con las rutilantes florarías de los mitos americanos –éxtasis de Santa Teresa, traspasada de fulgores entre las aves verdes, índigo, amaranto, añil y topacio, color de colibrí, color de quetzal”.

⁹ Lev Ospovat, *Op. Cit.*, pp. 233-234.

¹⁰ *Ibidem*, p. 234.

¹¹ Las referencias textuales tomadas de múltiples pasajes de *La consagración de la primavera* provienen de la edición con que hemos trabajado, que es la de la Editorial Letras Cubanas, de 1979.

Vera, por su parte, rememora el irrevocable apoliticismo de su familia y trata de afirmarse en el suyo propio, aludiendo a cierto esteta inglés que aseguraba que “ninguna persona realmente distinguida podía vivir en alojamientos cuyas ventanas diesen a la calle”, contrastando entonces “las despreciables ventanas que nos mostraban un vulgo municipal”, con las “altas y nobles ventanas (que) eran, en cambio, las que para un espíritu superior se abrían con marcos dorados, sobre paisajes del Patinir, silenciosos patios de Vermeer, o las plazas públicas, ornadas de prodigiosos monumentos de Jean-Antonie Caron”; de modo que para aquellos que se resistían a cambiar el mundo y que asumían como bueno y conveniente orden social la inmovilidad de un régimen monárquico o imperial, las noticias, los festejos y la historia misma se hallaban felizmente detenidas en la pintura de tiempos pasados:

Para noticias, grandes noticias –dice Vera– teníamos bastante con las del Entierro del Conde Orgaz; para reseñas de fiestas, grandes fiestas, las del Goya en la Feria de San Isidro, las de Guardi con sus mascaradas venecianas, las de James Ensor, con sus carnavales de Flandes; para sucesos, grandes sucesos, el que presenciaron los discípulos de Emaús a la luz de un candil encendido por Rembrandt; para reportajes, grandes reportajes, los del rapto de las Sabinas, la degollación de los Inocentes, o la suntuosa crónica, dada por David, de la ceremonia de la coronación de Napoleón.

Y así las cosas, concluye la rusa que tanto su padre “por comerciante” como ella “por esteta” habían arribado a la era de las revoluciones “con la divina inocencia de los bobos”.

Pero volvamos al momento en que Enrique y Vera disfrutaban juntos del paisaje de La Habana, esta vez, del paisaje edificado en el que Vera aprecia más “lo señeramente edificado” en tanto a Enrique lo deleita, sobre todo, el aliento popular, el detalle inocente, el motivo ornamental improvisado; “me enternecía –narra Enrique– ante la exhibición de las posibles Novias, adornadas de lazos, vestidas de tiernos colores [...] que, enmarcadas por los herrajes de ventanas se mostraban cada tarde en las extrañas calles sin estilo, sin arquitectura definida”. Vera las compara con las novias de la pintura del ruso Marc Chagall, y Enrique –para sí mismo– con las novias del poeta mexicano Ramón López Velarde. “(Pero yo conocía a Chagall –nos dice Enrique– y ella no conocía a López Velarde, y acaso por esa vislumbre de carencias, puesto que yo conocía su mundo y ella ignoraba el mío –empezaba a entender un poco mejor a esta América que un poco opaca, un poco nebulosa, hubiese sido para mí durante mucho tiempo)”.

Sin duda, tanto Vera como Enrique constituyen en sus reflexiones introspectivas y en sus animados intercambios, en sus sucesivos encuentros y, más aún, en sus desencuentros, el vehículo idóneo para la expresión plena del saber y la sensibilidad cultural y artística –sobre todo plástica, como nos interesa destacar en este caso– de Alejo Carpentier. Y es altamente significativo el hecho de que este

diálogo intercultural que se verifica entre los protagonistas de *La consagración de la primavera*:

comience en territorio de España; que para defenderla se han reunido voluntarios de todas las partes del mundo, le imprime un alcance histórico y un sentido elevado. Todo cuanto Enrique y Vera viven y sufren en España –y también más tarde– resulta vinculado con la idea recóndita (hecha ya en parte común) y con su gestación¹².

II

El arte español, en su conjunto, es presencia inmanente en *La consagración de la primavera*; dos aspectos generales relacionados con esa presencia quisiéramos comentar antes de centrar la atención en el tema más específico de su vanguardia plástica.

El primero se refiere a las recurrentes visitaciones que tienen lugar a lo largo de casi toda la novela a algunos de los más relevantes exponentes del arte español de los siglos XVII y XVIII, y sobre todo, a las figuras más importantes de la pintura académica del XIX y principios del XX, dadas éstas últimas, fundamentalmente, a través de las alusiones a los decorados de la casa de la tía de Enrique en La Habana, descrita como adinerada señora que al regreso de “sus acostumbrados viajes a Madrid se traía cuadros que, colgados en galerías y salones, representaban la mejor pintura de nuestro tiempo, en todo caso” –subraya el protagonista– “la más estimada, la más apreciada, pensaba ella”, desfilando entonces la mención de “los picadores y toreros de Zuloaga, los pescadores mediterráneos de Sorolla, los Amantes de Teruel de Muñoz Degraín, las embutanadas andaluzas de Romero de Torres, los remeros vascos con bodegón en mesa, de los Hermanos Zubiaurre”.

Carpentier no es nada condescendiente con esa gran pintura de esclerosado aliento decimonónico, pintura reducida por José Antonio, el amigo de Enrique –hombre entendido en cuestiones de artes plásticas– a la estruendosa expresión de “¡Qué mierda!”, y que aquel ya sospechaba inauténtica, “a pesar del virtuosismo innegable pero evidentemente superficial de su factura”. Enrique justifica en cierto modo a su tía argumentándole al amigo que la fortuna de la Señora Condesa no alcanzaba para comprar un Greco o un Velázquez¹³.

¹² Lev Ospovat, *Op. Cit.*, p. 239.

¹³ “Su fortuna” –le dice Enrique a José Antonio– “no llega a *Las meninas* o al *Entierro del Conde Orgaz*”, siendo ésta la única mención en la novela al gran maestro de la pintura barroca española Diego de Silva Velázquez; no así al Greco, aludido en varios momentos del relato, como aquel, por ejemplo, en el que Vera se lamenta de no poseer la innata ingravidez que hubiese necesitado como bailarina, ingravidez que advierte en “las figuras de fuego y nieve [...] que se vislumbran en ciertos trasfondos del Greco”; lo mismo que en los “pequeños Niños puestos en punta de brazos por las Vírgenes españolas” de ese otro grande del manierismo español que fue el escultor Juan Martínez Montañés.

Con anterioridad el propio Enrique le había confesado a Vera, cuando apenas acaba de conocerla en España: “procedo de la burguesía más hedionda que pueda imaginarse” y le cuenta que en su casa natal, allá en La Habana, una casa “vestida de guirnaldas, forrada de mármoles [...], hay largos salones con paisajes de Hubert Robert en las paredes y donde, encerradas en marcos dorados, se abanicaban dos damas de Madrazo –vestidas de encaje malva la recién casada, de encaje negro la garrida viuda de desdeñoso empaque”.

Enrique habla de los mismos retratos de Federico Madrazo que, como los cuadros de Zuloaga y de los Hermanos Zubiaurre, puede observar allí “en su lugar de siempre” cuando, de regreso en su ciudad natal, vuelve a visitar a la tía para poner en orden sus asuntos económicos. Y supone, asimismo, que debía seguir encerrado –si es que las cosas “aún están en su lugar”– en otro palacete habanero, “la añejada mansión del Conde Romero” en la calle Prado, un clásico del barroco español, “un asceta de Zurbarán”, junto a una “degollación de inocentes de Monsú Desiderio” y “a un suntuoso cuadro de la inauguración del Teatro Real de Madrid [...] debido a un estupendo discípulo de Goya”. También en la mansión de la Calle 17, durante una cena convocada por la tía –ocasión durante la cual la joven rusa sería presentada a la sociedad habanera– Enrique se entera de que alguno de aquellos “nuevos ricos” seguía coleccionando cuadros de Joaquín Sorolla y de Mariano Fortuny.

Los comentarios de Vera sobre esos “nuevos ricos” que conoce en casa de la Condesa son más indulgentes que los de su amante; ella los ve muy similares a “todos los burgueses del mundo”, muy parecidos “a los comerciantes acaudalados amigos de su padre, que de niña hubiese conocido en Bakú y en San Petersburgo. Burgueses todos, un poco menos cultos acá, un poco más cultos allá –cuando la cultura no fuese, en ellos, un mero reflejo de cambiantes esnobismos muy fáciles de manejar–” y, por lo mismo, con idénticos defectos entre los que se encuentra una “atávica frivolidad ante todo lo que no fuese cuestiones de dinero”. Pero en cuanto a las preferencias artísticas de estos señores, Vera considera que “al fin y al cabo los cuadros de Zuloaga y Sorolla no eran peores que las pasteleras gracias de Marie Laurencin, el apenas disfrazado mundanismo de Van Dogen o las señoras con ojos de vaca de Kisling”, apreciando así Carpentier –por mediación de la protagonista femenina, y en virtud de su indulgencia– ciertos valores innegables en el sincero costumbrismo de un Zuloaga o en el osado luminismo de un Sorolla¹⁴,

¹⁴ Alejo reconoce que Sorolla es “a fin de cuentas, un excelente impresionista”; en cuanto a Zuloaga lo cataloga de “empedernido continuador de la tradición de la España de pandereta”, aunque no vacila en distinguirlos a ambos de otros pintores españoles “muy inferiores y aún más imitados” por el arte académico cubano de comienzos del siglo XX. Cfr. “Sobre Arte. Con Alejo Carpentier”, por Santiago Amón, *La Calle*, Madrid, 11 al 18 de abril de 1978. Compilado en la sección “Anexos. El arte español en otros textos carpenterianos (fragmentos). Entrevistas”, en Alejo Carpentier, *A puertas abiertas. Textos críticos sobre arte español*, Compilados y editados por José Antonio Baujín y Luz Merino, Biblioteca de la Cátedra de Cultura

valores que hacen mucho más legítimos a estos españoles (que al menos brillaron con luz propia) que a esos otros pintores europeos, presuntamente vanguardistas, que no fueron sino parásitos de la bien ganada fama de sus renombrados amigos *fauvistas* y *cubistas*.

El otro asunto de alcance más abarcador sobre el arte español, en su conjunto, presente en *La consagración de la primavera* y que nos interesa destacar, es el referido a ese emblema iconográfico de la españolidad en la plástica que es el tema de las corridas, los toros y los toreros de España, cuya referencia queda ejemplarmente resumida en dos alusiones de signo contrario que Carpentier sitúa en dos pasajes de la novela.

Uno de ellos es cuando Vera se regocija de poder pasar el fin de año lejos de la casa de la Señora Condesa, aquella mansión “donde el Picador de Benlliure seguía inmovilizado en bronce sobre su tienda de toros y blandía su estoque el Belmonte de Ignacio Zuloaga”; el otro es el punto en que Enrique, en esos tiempos en que ya de regreso en Cuba siente que vive una “extraña soledad acompañada”, es insistentemente interrogado por sus nuevos compañeros de estudios en la Universidad de La Habana acerca de los días de lucha en la Resistencia, en la defensa de la República Española, y se ve obligado, entonces, a revivir el recuerdo de esos “hombres, unos vivos aún, otros muertos, otros encallados quien sabe dónde, en el nuevo huracán que soplabla sobre Europa”, entre los cuales evoca al poeta español Miguel Hernández –de quien Enrique desconoce su destino, “acaso caído en la retirada final, acaso encarcelado por los franquistas, acaso fusilado”– y que es visto (y descrito) por el cubano “con los ojos del recuerdo”: con “cráneo rapado, cara renegrida por los soles de la guerra, andar campesino de poco levantar los pies, voz grave y lenta que hablaba de los toros de España –los de *Guisando*, los de Goya, el de *Guernica* [...], pero que se tornaba colérica cuando evocaba al Derribado, al Asesinado (a su compatriota Federico García Lorca) cuya muerte había sido y seguía siendo el imborrable pecado original del régimen franquista”.

Así, Carpentier coloca en extremos contrapuestos las dos visiones plásticas que resumen un amplísimo abanico de opciones formales con las que el arte español ha abordado el tema taurino. De un lado, el congelado *Picador* del valenciano Benlliure y el *Retrato del torero Juan Belmonte*, de Ignacio Zuloaga, representantes –uno y otro artista– del más rancio realismo de lastre decimonónico, de esa vertiente costumbrista que se queda en la epidermis del asunto popular y que complace al amplio público por la amabilidad y el edulcoramiento del tema. Del otro, “los toros de *Guisando*, los de Goya y el de *Guernica*”, conectando de este modo a estos dos grandes de la pintura de todos los tiempos –los dos nombres más universales de la plástica española– con sus más remotas raíces culturales,

a través de ese grupo escultórico pétreo de animales totémicos (protectores de rebaños, campos y cosechas), expresión fehaciente de un arte céltico que supo dejar su huella a todo lo largo de la meseta Central de la península Ibérica.

Carpentier alude a los toros de Goya, a los toros de los cartones para tapices pero también, y sobre todo, a los de la *Tauromaquia*, esa célebre serie de aguafuertes que constituye el más completo compendio gráfico de la controvertida práctica de las corridas, de las que el aragonés fue, él mismo, un simpatizante apasionado; y obsérvese que son representaciones completamente ajenas a la eterna quietud y al toque dulzón de un Benlliure o de un Zuloaga; las de la *Tauromaquia* son, por el contrario, derroche de movimiento, ritmo, acción, temeridad y de una audacia plástica que también asomó en los toros –y en los personajes todos– de *Los Disparates*, cual premonitoria anunciación del onirismo más delirante, del expresionismo más vital y tormentoso que sólo muchos años después de Goya llegarían a entronizarse en la pintura moderna.

Y como colofón a esta hermosa evocación de Miguel Hernández, es también mencionado el más importante de los toros de ese otro gigante de la pintura española que es el malagueño Pablo Picasso: el toro de *Guernica*, el más universal –probablemente– de los toros de España, por ser el que denunció al mundo entero la magnitud de su tragedia. A Picasso, a su *Guernica* y a la honda significación que cobran sus imágenes en las páginas de esta novela nos referimos, con merecido detenimiento, un poco más adelante.

Una y otra vez a lo largo de *La consagración de la primavera* Carpentier alude al dolor de España, de la España en guerra y de la España vencida. Artistas tan lejanos en tiempo a los gloriosos años de la República y de la Resistencia antifranquista, como el palentino Alonso Berruguete o el sevillano Juan Valdés Leal, son útiles por el dramatismo que distingue y enaltece su lenguaje plástico para describir a “toda una España negra, de autos de fe, de túnicas azufradas, sambenito, tablado mayor y garrote –suplicios de Berruguete, betunes macabros de Valdés Leal”¹⁵; Goya, sin embargo, es el más socorrido, en la premonición del desastre y en la constatación de sus devastadores efectos: “El miedo de Goya [...] resurgía de pronto tras del drama que se estaba representando tras de los Pirineos”.

Como en otras novelas de Alejo Carpentier, la obra del enorme pintor aragonés es objeto de alusión recurrente en *La consagración de la primavera*. Cualquier pretexto le resulta válido al escritor para dialogar con la iconografía goyesca. Los nombres de algunas calles de La Habana se asociaban, para Enrique,

¹⁵ Es curioso el hecho de que esta apreciación de Enrique, a propósito del carácter profundamente español de la obra de Valdés Leal y de Berruguete, sea repetida casi al pie de la letra por Vera quien, al pensar en la poesía del “hispanolatino de Calahorra” Aurelio Clemente Prudencio reconoce: “siempre había quedado yo asombrada por el carácter sombríamente español, precursor de Berruguete, de Valdés Leal, de Goya, del Picasso de *Guernica*”.

“al recuerdo de Goya”; la estatua “de nariz roída por un herpes musgoso cuyos armillos de mármol señoreaban un ámbito situado entre el Globo Terráqueo de la Gran Logia y la altísima flecha neogótica del Sagrado Corazón” –la que inaugura una gran avenida en el centro de La Habana– es la estatua “del Monarca que hubiese posado para Goya”; ya hemos mencionado antes a “los toros de Goya”, las fiestas de Goya (en la *Feria de San Isidro*); pero, sobre todo, para Carpentier, Goya, ese tipo de pintor que producen “los años tormentosos”, y el que fascina a Enrique como “hombre moderno” que debe “detestar la sensiblería, la efusión, el phatos, el misterio”, es el Goya de *El miedo*, el de *El agarrotado*, el de *Los horrores de la guerra*, y más aún, el autor de aquel contundente manifiesto contra los asesinos del pueblo de España que Vera evoca cuando, irritada ante ciertos carteles inocuos y pacifistas, carentes de sentido en una tierra permanentemente amenazada desde el cielo, exclama: “¡Esto es un país –es una fracción de un país–, donde puede repetirse un 3 de Mayo, con hombres abiertos de brazos, crucificados sin enclavación, ante fusiladores de tan implacable apostura, como los que, con sus terribles lomos doblados sobre las culatas de sus armas, ensombrecen el cuadro de Goya!”.

Goya fue, entonces, como lo será después Picasso, el pintor vitalmente comprometido, aquel que aún sin saberlo busca el cubano Enrique, y el que también echa de menos la joven Vera, la rusa que se cree a sí misma desideologizada y descreída, pero que en tanto auténtica sensibilidad moderna no podrá permanecer por demasiado tiempo al margen de la propia vida.

III

Con razón se ha afirmado que *La consagración de la primavera* “no sólo es ‘novela de revoluciones’ sino también del proceso vanguardista cubano y universal, con mucho de franja autobiográfica”¹⁶. Los profesores cubanos Luz Merino y José Antonio Baujín, en el estudio preliminar que introduce el libro *A puertas abiertas. Textos críticos sobre arte español*, destacan el modo en que Carpentier fue uno de los intelectuales cubanos que primero conoció y justipreció el cubismo y trató de socializarlo –de “verbalizarlo” y de “exponerlo visualmente” entre sus coterráneos– a través de su quehacer como periodista y crítico, labor que lo distingue como verdadero “adelantado” de la cultura artística en el ámbito cubano.

En efecto, esta preclara visión carpenteriana en torno a la noción del cubismo y del papel de este movimiento en la radical transformación estética que

¹⁶ José Antonio Baujín, y Luz Merino, “Estudio preliminar. El peregrinaje carpenteriano por rutas de la plástica española”, en A. Carpentier, *A puertas abiertas...*, p. 30.

a partir del mismo se iniciara en la vanguardia plástica, sólo es precedida en el contexto de la Isla por la obra gráfica de José Manuel Acosta, justo el hombre, el artista, el amigo a quien Alejo “rinde tributo en la primera parte de la novela *–La consagración de la primavera–* presentándolo como creador y promotor del arte moderno en Cuba”¹⁷ a través del personaje de José Antonio, el amigo de Enrique. El propio Carpentier ofrece testimonio del hecho:

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 [...], José Manuel Acosta fue el primer hombre en recibir en La Habana aquella prodigiosa revista precursora que fue *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier, donde aparecían reproducciones de cuadros de Picasso, Juan Gris, Léger, Braque¹⁸.

Y así lo corrobora el protagónico masculino de *La Consagración de la primavera* cuando ante el reclamo de José Antonio, decepcionado por el tipo de pintura que atesora la tía de su amigo “–¡Carajo! ¡Pero que no haya un Picasso, un Juan Gris, en esta casa!–” comienza a tratar de adentrarse en la comprensión de la pintura moderna: “Mi desconocimiento de tales nombres” –confiesa Enrique– “me valió el préstamo de veinte y tantos números de una revista francesa –ya no muy reciente– *L'Esprit Nouveau*, donde, en páginas impresas a color o en negro, se mostraban las reproducciones de cuadros desprovistos, para mí, de todo sentido”. Y véase de qué manera describe el joven Enrique aquella pintura “sin sentido” en la que el lector medianamente entendido identifica, sin el menor equívoco, la extrema planimetría, la osada geometrización, la iconoclasta subversión técnica del *collage* cubistas, así como su osada y radical resultante –a corto plazo– en una composición neoplasticista:

Líneas, manchas, superficies planas, formas sueltas o imbricadas, pedazos de papel, de tela, pegados sobre entrecruzamientos de trazos que eran como rejas de asimétricos barrotes; a veces alguna remota alusión plástica a una fruta, una botella, un instrumento musical, a veces un asomo de cara, difuminada, torcida, como hincada de cuñas –todo desprovisto de significado, de asunto, y peor aún cuando se alcanzaba la geometría ascética y huera, superficie sin contenido ni discurso, de un indignante ‘artista’ que fabricaba ‘obras’ a regla, escuadra y cartabón, encerrando, entre rayas negras, unos rectángulos de color tan uniformes y planos que parecían conseguidos con pinturas destinadas a usos industriales.

Es fascinante el modo en que Carpentier revela el gradual aprendizaje de Enrique, instado por tan entendido amigo –feroz detractor de aquella pintura tradicionalista española que coleccionaba la Señora Condesa– que,

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Alejo Carpentier, “José Manuel Acosta”, *Granma*, La Habana, 22 de marzo de 1973, p. 4.

provocadoramente, le pregunta un día: “¿Ya vas entendiendo? ¿O sigues admirando a tus manolas y gaiteros, callejones sevillanos, morriñas gallegas y postales zaragozanas de la Basílica del Pilar?” Y Enrique reconoce que “algo” se iba moviendo en él, que las gentes que vivían en los cuadros de su tía se le volvían “ajenas”, “intrusas”, “extrañas”, “tan exóticas como el anacrónico tipicismo de sus atuendos (“madroños, peinetas, monteras, capas y embozos”).

Pero aún no alcanza a aquilatar el valor de aquellas “*incoherencias*” y “*extravagancias*” que veía en las páginas de *L'Esprit Nouveau*, por lo que apela, en su lugar, a la gran pintura de otros tiempos: al Greco, a Holbein, a Leonardo. Y es precisamente a través de la lectura del capítulo XVI del *Tratado de la Pintura* de Da Vinci, que José Antonio le enseña a Enrique a buscar y a encontrar, por mediación de las lecciones del gran maestro del Renacimiento, la suprema esencia de aquellos cuadros, común a la de los cuadros abstractos, transmitiéndole, así, la divisa que genialmente defendiera Malevicht en su *Manifiesto Suprematista*; ayudándole a apreciar la sensibilidad plástica pura, eso que José Antonio llama “valores plásticos en sí”, y que Enrique sólo podrá descubrir cuando se quite “la manía de buscar un asunto –una historieta, una anécdota, un testimonio– en la pintura”; cuando aprenda a disfrutar “de una armonía de líneas, de un equilibrio de colores, de una serena –o atormentada– combinación de texturas, de intensidades, de valores, de tensiones”.

Más subyugante aún para nosotros, llegado este punto de la novela y colocados desde una óptica que pone en el énfasis en la presencia y jerarquía de la plástica peninsular en las páginas de *La consagración de la primavera*, es advertir que la revelación de esa nueva sensibilidad plástica le fue otorgada a Enrique a través de dos grandes de la vanguardia española: Pablo Picasso y Juan Gris. “Y una mañana –cuenta Enrique– se produjo el milagro: una naturaleza muerta de Picasso, y luego otra de Juan Gris, y luego otra de Braque, empezaron a hablarme, me entraban por los ojos y resonaban en mí. Entendí lo que habían querido lograr”.

Carpentier no disminuye, en modo alguno, el mérito y la jerarquía del francés George Braque en esa extraordinaria aventura estética que fue el cubismo; de hecho, cada vez que Enrique alude al movimiento, hay un Braque –junto a un Gris y un Picasso– apoyando su deslumbramiento; de los tres –recuerda Enrique– “había sido amigo” el pintor mexicano Diego Rivera; ningún Braque, ningún Gris, ningún Picasso, había “penetrado” todavía, a la altura de los años cuarenta, en ninguna “mansión burguesa en Cuba”; sí había, en cambio, “varios arlequines de Picasso, junto a una mágica naturaleza muerta de Braque” y una guitarra de Juan Gris (además de otras obras de relevantes nombres de la pintura moderna) en la encumbradas residencias de la Venezuela de los cincuenta, cuya burguesía “se había acostumbrado a traer a su casa lo que una real cultura plástica le hiciese admirar en sus viajes al extranjero”. Pero, sin duda, para el novelista cubano Picasso es la gran figura del cubismo.

Desde su muy temprana labor como cronista, Carpentier reconoció el papel precursor de la pintura expresionista del primer Picasso –el de la “etapa rosa” o “de la vida del circo”– en tanto iniciadora, junto a la obra del poeta francés Guillermo Apollinaire, de “todo el hálito que iba a animar a las escuelas ultraístas y cubistas de hoy”¹⁹. En el año 1924, en un excelente artículo que bajo el título “*Grandeza y decadencia del cubismo*” publicó la revista *Chic* en La Habana, Alejo aplaude la valía de esa escuela que sirvió “para hurgar en nosotros una serie de sensibilidades nuevas” y que “proclamó valerosamente sus ideas, librando un rudo asalto al espíritu conservador del público”; el autor rastrea sus antecedentes en los credos de Cezanne y de Redón –(Enrique también muerde “la manzana de Cezanne”)–, en la vocación de “construir” que se aprecia en una parte de la pintura postimpresionista; comenta el paulatino andar por “estilizaciones intensas” y concluye que Picasso, “el gran Picasso, como talento más imaginativo [que] construyó cubísticamente una teoría de figuras animadas, de arlequines y payasos, cuyos cuerpos eran sustituidos por una serie de armoniosas superficies equivalentes [...], es tal vez el verdadero clásico del cubismo”²⁰.

Junto al “malagueño genial”, el catalán Juan Gris es también reconocido por Carpentier en la singular valía de su aportación al cubismo. En la citada crónica de 1924, Gris es ubicado entre esos “cubistas verdaderos” que más allá de perseguir “la simplificación más pura” quisieron utilizar “figuras primordiales para construir una estética nueva, sometida a la férula del Cubo”, y es mencionado, junto al francés Ozefant²¹, como autor de esas “Naturalezas en Silencio [...] donde los objetos múltiples, frutas, instrumentos musicales o cuerpos transparentes, aparecen simultáneamente presentados en todos sus aspectos posibles”²².

El escritor cubano reconoció que el cubismo “sirvió magistralmente como escuela de libertad, de posibilidades vírgenes” y no vaciló en considerarlo “una de las etapas más fecundas, audaces, revolucionarias, de la historia del arte”²³. En tal sentido, coincidió con su admirado amigo mexicano, el pintor Diego Rivera –citado por Carpentier en otra de sus crónicas– quien, al ser interrogado acerca de la importancia de este movimiento pictórico respondió: “¿El cubismo? [...]. Una utilísima asignatura para la formación del pintor contemporáneo”²⁴.

¹⁹ Alejo Carpentier, “[Picasso, el circo y el arte de vanguardia]; *A puertas abiertas...*, p. 73.

²⁰ Alejo Carpentier, “Grandeza y decadencia del cubismo”; *A puertas abiertas...*, p. 86.

²¹ En un pasaje de *La consagración de la primavera*, se alude a este pintor francés, Amadée Ozefant, como “defensor de un purismo ascético” –peyorativamente llamado por algunos (según escucha decir Enrique) “pintor de botellas de leche–”. Carpentier se refiere, aunque sin extenderse en el asunto, a la toma de partido frente al cubismo del arquitecto Le Corbusier (muchas veces mencionado en la novela; en cuyo estudio trabaja, incluso, el personaje Enrique durante un corto período de tiempo), quien, junto a su compatriota el pintor Ozefant, lideró el denominado movimiento purista.

²² Alejo Carpentier, “Grandeza y decadencia del cubismo”; *A puertas abiertas...*, p. 86.

²³ Alejo Carpentier. “El cubismo a distancia”; *A puertas abiertas...*, p. 137.

²⁴ *Ibidem*, p. 138.

Pues bien, en *La consagración de la primavera* Carpentier somete a crítica, a través de las reflexiones del joven Enrique, el complejo asunto de la utilidad última de esa radical ruptura estética iniciada por el cubismo que alcanzó a casi toda la vanguardia europea posterior, para filtrarse también, poco tiempo después, en la experiencia vanguardista americana.

No podremos detenernos tanto como quisiéramos en esa sección del relato que Alejo le dedica a México; rememoremos brevemente, sin embargo, el instante en el que Enrique se asoma “al mundo esculpido, tallado, geometrizado del altiplano de Anáhuac” y a las pirámides de Teotihuacan, asentadas con total naturalidad entre esas “montañas-ready made” propias del paisaje mexicano; reparemos en el profundo impacto que causan al cubano las grandes obras del muralismo que contempla en aquellas “paredes revolucionarias”; y baste recordar que, ante el “sombrio, trágico, agónico vigor” de José Clemente Orozco, y “la insólita, descomunal, renacentista, potencia creadora” de Diego Rivera, Enrique se ve sumergido en un “doloroso problema de conciencia”. Porque justo ahora que acababa de librarse del asunto y de aceptar que “una pintura no tiene por qué representar alguna cosa”, justo ahora cuando había comenzado a entender y a creer —a través del cubismo de Braque, de Gris y de Picasso— en “la belleza de una libre asociación de formas, de una armonía de colores, de líneas, de volúmenes, desprovistos de toda historieta”, lo asaltaba de golpe una pintura tremendamente “narrativa”, “furiosamente significativa”, llena de “gentes entregadas a guerras, a fiestas, a danzas, a trabajos [...] a marchas agraristas”; una pintura hecha por un hombre —Rivera— famoso en Montparnasse, alabado por Apollinaire, un hombre que había sido cubista durante muchos años y que, sin embargo, “había regresado a este ámbito de lo resueltamente caracterizado, documental, historicista”, respondiendo acaso al empeño de “dar forma —de poner en formas— de modo inteligible, el espíritu de un gran acontecimiento histórico”: la Revolución mexicana.

Enrique se ve atrapado en una de las encrucijadas más complejas de la vanguardia artística; se llena de interrogantes; reconoce que admira esa gran pintura muralista, pero siente que la aprecia mucho más “debido a la atracción de lo pintoresco y documental que a una verdadera convicción plástica”; se formula, entonces, una pregunta esencial: “¿Dónde estaba la verdad plástica de la época? ¿En esto, o en aquello? ¿En evadirse de la prisión de lo figurativo o en regresar a ella?”. Y, “con una vaga sensación de culpa: remordimiento, preocupación”, sigue su viaje rumbo a Europa; pero ya le acompaña la duda: acaba de caer en una “crisis de conciencia americana”.

IV

Casi toda la segunda mitad del primer capítulo de la novela alude al debate ético y estético del personaje de Enrique en torno a esa “verdad plástica de la época”;

lo inundan las contradicciones, los infranqueables abismos entre el París –el Montparnasse– que él había imaginado y la decepcionante realidad que ahora, en los años treinta, le ofrecía aquel barrio²⁵ que fuera el principal escenario de las vanguardias literarias y artísticas que había admirado desde América. Pero la sacudida mayor, “lo más desconcertante” para el joven Enrique, fue su encuentro con el surrealismo, con esa suerte de Romanticismo de nuevo tipo²⁶, rehabilitador “del numen, de la iluminación, del delirio adivinatorio, del estado profético, del verbo nacido de brotes subconscientes”.

Ampliamente conocida es la íntima vinculación de Carpentier con el grupo surrealista en París, su notorio activismo literario en tanto asiduo colaborador de varias revistas vinculadas al mismo, y su temprana y radical ruptura con André Breton una vez que el agudo intelectual cubano cobra distancia crítica frente a las limitaciones de este movimiento artístico.

Esto último resulta magistralmente resumido en la actitud, primero sorprendida, luego escéptica, y finalmente cuestionadora, de Enrique en *La consagración de la primavera*. “Salido de una detestable pintura figurativa, la de mi casa” –le cuenta a Vera– me había curado en sanatorio de bodegones asépticos, purificándome de sensiblerías con cilicios y disciplinas cubistas, para toparme, en México, con una pintura que me había creado un problema de conciencia americana” y cuando menos lo esperaba, en medio de París, “había caído –desconcertado [...] ¿a qué negarlo?– en un nuevo Romanticismo, yo que de todo Romanticismo había renegado para siempre, por creer que, ajeno a las auténticas aspiraciones de la época, muerto para siempre era el Romanticismo”. A lo que acota Vera, citando a su amante francés Jean Claude Lefevre, “que en una época de terribles realidades, como las nuestras, era grotesco el intento de hallar remedios en lo imaginario”.

De modo que encuentra Enrique “cada vez menos auténticos”, los “falsos sueños”, los “sueños amañados” de los pintores surrealistas que ocupan cada vez más espacio en las páginas de las revistas afines al movimiento; y le parece entender

²⁵ Si se leen, indistintamente, dos crónicas que Alejo le dedicara a este barrio –publicadas ambas en 1928 y 1933, respectivamente– se evidencia, una vez más, la singular manera en que el Carpentier cronista enriquece y documenta al Carpentier novelista, y cómo éste último pone en labios de Enrique la profunda decepción que le provoca ese espacio que a la altura de los años treinta, ya nada conserva de “su antiguo espíritu”. Cfr. Alejo Carpentier, “Montparnasse, república internacional de artistas”, *Carteles*, La Habana, 24 de junio de 1928, y Alejo Carpentier, “La agonía de Montparnasse”, *Carteles*, La Habana, 25 de junio de 1933.

²⁶ Cfr. Alejo Carpentier, “En la extrema avanzada. Algunas actitudes del surrealismo”, *Social*, La Habana, diciembre de 1928, y Alejo Carpentier, “Desde París: 1830-1930”, *Carteles*, La Habana, 23 de diciembre de 1928, en las que el autor establece interesantes conexiones entre el surrealismo y el Romanticismo. Ambas crónicas son citadas y comentadas por Carmen Vásquez en su ensayo sobre “Alejo Carpentier y las vanguardias artísticas europeas”, en el que la estudiosa carpenteriana destaca las múltiples conexiones de Alejo con el movimiento surrealista y su quehacer “como actor principal de las corrientes disidentes del grupo”. Cfr. Carmen Vásquez, “Alejo Carpentier y las vanguardias europeas”, *Imán*, La Habana, Año III, 1986, pp. 88-109.

por qué “acaso por lo mismo, cansados de perseguir fantasmas interiores, algunos surrealistas habían vuelto a poner los pies en la tierra, brutalmente, desentendiéndose de las provincias del sueño, para encararse con nuevas realidades, apremiantes, cotidianas”.

Enrique es también radical en su juicio contra esos nuevos pobladores de Montparnasse que se volvieron “fanáticos, idiotas o simuladores” cuando la política se instaló en sus círculos intelectuales, y confiesa cómo “toda esa faramalla de conceptos, objeciones, teorías, abjuraciones, controversias” entre marxistas puros, comunistas, trotskistas y anarquistas (pues no faltaban tampoco los que ante tanta confusión “se replegaban sobre viejas posiciones anarquistas que permitían negarlo todo sin comprometerse a nada”) se le volvía “de una frivolidad increíble” ante los dramas cruentos y reales que se vivían en América Latina.

De modo tal que, toda aquella amalgama de contradicciones e inconsecuencias, unidas a la incierta situación que se vivía en Cuba tras la caída del dictador Machado, le hizo a Enrique apartarse de todo “lo intelectual”: “Me jodían los pintores onírico-eróticos, los poetas surrealistas, los músicos atonales, los ‘cadáveres exquisitos’” por lo que decide abandonar para siempre sus visitas al estudio de Breton, el llamado “Gran Laboratorio Central del Surrealismo”.

Son múltiples a lo largo de la novela las alusiones de Carpentier a la plástica surrealista; a una pintura que “como ocurre siempre que surge una vanguardia inesperada” quiso y supo elegir “sus clásicos” y sus legitimadores antecedentes, hallando estos últimos en El Bosco, en Fuseli, en Gustave Moureau²⁷, en *El Elefante Cebbes* y en *La mujer de las cien cabezas*, de Max Ernst, o en *La novia vestida por sus desposados*, de Marcel Duchamp.

Así, el “silencioso Cerebro de niño”, de Giorgio de Chirico y los “silenciosos-caballeros-enlevitados-en-una-playa-nocturna”, de Magritte, son “*las silenciosas pinturas de sueños*” que pueblan el estudio de Breton, en el n° 42 de la Rue Fontaine; en una de las portadas creadas por el dibujante Norman Rockwell para el *Saturday Evening Post* –publicación que circulaba en los predios newyorkinos visitados por Enrique– éste ve a “un hombre vestido de negro [...] con la cabeza metida en una cogulla de supliciado” que le recuerda a “los transeúntes de René Magritte”, y ese hombre está “erguido ante una muralla de ladrillos rojos pintada con minucia surrealista bajo un cielo muy semejante a los de Ives Tanguy”; en algunas ilustraciones de la propia publicación, el cubano reconoce que “se advierte la presencia de los seguidores de André Breton”, y, en efecto, en el restaurante italiano *El Gran Ticino*, Enrique se encuentra, entre otros con Alexander Calder,

²⁷ Como nota curiosa quisiéramos destacar el hecho de que cuando la rusa Vera conoce la obra de José Martí, queda profundamente admirada ante la vasta sabiduría de un hombre que, entre otras muchas virtudes intelectuales, supo, por ejemplo, vislumbrar “en Gustave Moureau lo que, medio siglo más tarde, verían los surrealistas”.

Man Ray y Luis Buñuel –“a quien mucho había tratado en los días de la realización de *El perro andaluz* y *La edad de oro*”–, y allí supo que “André Masson, Lipschitz y Zadkine también vivían en New York” y que Marcel Duchamp, “acaso el espíritu más original de la época [...], parecía exclusivamente entregado al juego de ajedrez”.

Durante esa estancia en Nueva York Enrique ojea la revista *V V V* animada por Breton y los surrealistas newyorkinos, cuyas ilustraciones, reproducciones de cuadros y montajes fotográficos, con la excepción de “algunas ocurrencias de Duchamp” y “la revelación de *La jungla*” –de su compatriota Wifredo Lam, “lo devolvían a un ámbito dejado atrás cuando había partido para la guerra de España”. En La Habana, la curiosa cábala particular de un vendedor de billetes de lotería – “7488 El tren con espejuelos [...], 25870 Grillo adúltero come coco [...], 25115 Una mariposa tira un cañonazo a la monja”– le hace pensar a Enrique que estas frases parecen “títulos para cuadros de Max Ernst, Joan Miró, Chirico, Magritte, Picabia”.

Como puede advertirse, no faltan abundantes referencias en *La consagración de la primavera* a los dos españoles de mayor alcance, los dos de verdadera estatura internacional en el contexto del surrealismo pictórico²⁸: Salvador Dalí y Joan Miró. Este último es mencionado en seis ocasiones (ya hemos citado algunas) a lo largo de la novela, siempre con simpatía y respeto por parte de los personajes que lo evocan por una u otra razón. A su pintura asocia Enrique esa imaginería azarosa, caprichosa, con que los comerciantes de Castellón de la Plana cubrían sus vidrieras para protegerlas de las explosiones, formando raras yuxtaposiciones que Vera vincula, por su parte, con “ciertos collages de la pintura moderna”; también lo acredita la rusa cuando, siendo “guía de ruedas infantiles y rebrincos de rayuela en *Juego de niños*”, lo hace “bajo un traje imaginado por Joan Miró”; y cuenta Enrique que, en “otro lugar” de Caracas, “ladraban a la luna los perros de Joan Miró”²⁹.

²⁸ Obviamente no incluimos a Picasso entre los pintores “militantes” en el grupo surrealista. Nos acogemos a la explicación del propio Carpentier, que aún cuando en algunas crónicas y ensayos anteriores a 1932 colocó el nombre de Picasso junto al de otros artistas del surrealismo, explica muy bien en un artículo de 1957 que “a veces acepta [el pintor] la idea de prestar colaboración a algún movimiento que presente alguna afinidad con su propio temperamento [...] El movimiento, la tendencia, la escuela se asimilan entonces al artista plástico, usando de un derecho de conquista”. Picasso expuso con los surrealistas, le prestó grandes servicios estéticos al movimiento, pero no se adscribió definitivamente a ninguna de sus células.

Cfr. “Un planteamiento erróneo”, *El Nacional (Letra y Solfa)*, Caracas, 30 de abril de 1937. Compilado en la sección “Anexos. El arte español en otros textos carpenterianos (fragmentos). Artículos y ensayos”, en Alejo Carpentier. *A puertas abiertas...*, p. 221.

²⁹ En su citado estudio sobre la pintura en *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*, Ramón García Castro asegura “fehacientemente” que Carpentier describe cuadros de Miró, como si estuvieran en Caracas “cuando no lo estaban”; pero no olvidemos que en 1945 Carpentier publica en el diario *El Universal* la crónica titulada “En Caracas hay una Colección de Joan Miró”, refiriéndose a la suya propia –llevada a La Habana por Pierre Loeb, marchand del artista en Francia, y luego a Venezuela por Alejo y Lilia Carpentier.

Revelador en cuanto a la atención que le mereció Miró al sagaz crítico de arte que fue Alejo Carpentier es lo afirmado por Baujín y Merino en el ya citado estudio sobre el peregrinaje carpenteriano por rutas de la plástica española. A Miró, “a diferencia de Picasso” –advierten los autores– “Carpentier lo irá descubriendo en un proceso de aproximación paulatina; al principio fue sólo un nombre desgranado junto a otros en sus comentarios sobre pintura contemporánea; con el tiempo, profundiza en el universo de este creador, tal y como se puede comprobar a través de un seguimiento de sus observaciones críticas hasta llegar al texto ‘Motivos del gran misterio (*Reflexiones en torno a Joan Miró*)’ de la década del setenta”³⁰.

En cuanto a Dalí, éste será severamente enjuiciado –con total objetividad, en nuestra opinión– por el Carpentier cronista. Desde el texto titulado “Salvador Dalí” que le dedica en 1952 –en él se refiere “al falso loco, al falso raro [...] con sus ‘poses’ tremendamente eficaces en lo financiero”– pasando por “Los toros atómicos” y “La manía de asombrar” –(ambos de 1953), en los que comenta y argumenta “la increíble indigencia de ideas” de que ha dado muestra el pintor, “gran pintor cuando se lo propone [...] [pero] profesional del escándalo [...], insoportable histrión en sus relaciones con el mundo”–, hasta llegar a “El gran excéntrico”, de 1958, Alejo es enfático al evaluar el burdo comercialismo de un artista que, lejos de considerarse un promotor del surrealismo, como se había calificado a sí mismo Salvador Dalí, le debe al surrealismo todo lo que sabe, y sigue explotando sus excentricidades de ayer cuando, sin embargo, los “pioneros legítimos del movimiento han renunciado a ellas desde hace mucho tiempo”³¹.

Todo ello lo resume el Carpentier novelista en la única mención exclusiva que le concede a Dalí en *La consagración de la primavera*, cuando valorando el resultado estético de cierta vuelta a la producción pictórica que se verifica en José Antonio –“hombre que demasiado había gastado su imaginación buscando slogans”– Enrique se encuentra “con unos lienzos que demasiado flagrantemente recordaban a Salvador Dalí, sin la maestría técnica, la seguridad del trazo ni la dimensión imaginaria del irritante, estrafalario y superdotado catalán de los relojes blandos y las jirafas encendidas”.

Pero la alusión más importante en la novela, la reflexión medular en torno a las esencias de una plástica surrealista servilmente supeditada a los más ortodoxos decretos de Breton –de la que no se salvan Dalí, Magritte, Meret Oppenheim y, ni

Cfr. Alejo Carpentier, “En Caracas hay una Colección de Joan Miró”, en Alejo Carpentier. *A puertas abiertas...*, pp. 123-127.

³⁰ José Antonio Baujín, y Luz Merino, “Estudio preliminar. El peregrinaje carpenteriano por rutas de la plástica española”, Alejo Carpentier. *A puertas abiertas...*, p. 51.

³¹ Todos los textos citados, y aún otros referidos a Salvador Dalí, han sido compilados por José Antonio Baujín y Luz Merino en Alejo Carpentier, *A puertas abiertas. Textos críticos sobre arte español*, Biblioteca de la Cátedra de Cultura Cubana “Alejo Carpentier”, nº 4, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela, 2004.

siquiera, sus bien apreciados Man Ray, Hans Arp y Joan Miró— está expresada cuando Enrique, de regreso en Cuba, decepcionado de tantas verdades desvanecidas se pregunta:

¿Qué tipo de libertad, en fin de cuentas, me había traído Breton? ¿La de poder pegar tres plumas a un gallo sobre un lienzo revestido de arena? ¿La de poder mostrar un incendio de jirafas en medio del desierto, una taza forrada de piel de conejo, dos relojes blandos, un maniquí de mujer con fauces de león en la pelvis, o un combate de hombres-pájaros, hombres-peces, y hombres-hojas-de-nogal, en los salones de clubes victorianos semejantes a los que, según las ilustraciones de novelas de Julio Verne, frecuentaban Phileas Fogg o Robur el Conquistado?

Se trata del cuestionamiento radical frente al “sin sentido” de una vanguardia europea que no sólo había perdido su promisoría vitalidad —para desconsuelo enorme de los muchos hombres que la habían admirado desde América, creyendo firmemente en las potencialidades de su trascendencia³²— sino que había perdido totalmente el rumbo en la afanosa búsqueda de “lo maravilloso”, pretendiendo su hallazgo en los libros, en “las cosas prefabricadas” y no en la extraordinaria riqueza de la propia realidad.

Ya para esa fecha en que Enrique está de vuelta en La Habana —y Carpentier viajando por el Nuevo Mundo: Haití, Cuba, Venezuela— está claro para el personaje que “aquí”, en su tierra hay mucho más que *Cadáveres Exquisitos*; y se lo confirma su todavía fraterno José Antonio: “Aquí el surrealismo se da al estado bruto. No hay que suscitarlo, no hay que buscarlo [...]. Se nos presenta así, sin previo aviso, con la fuerza de una revelación”.

Fue ésta la revelación que le llegó al novelista cubano cuando finalmente le halló un sentido a la búsqueda de “lo maravilloso”, al comprender justamente que “lo maravilloso”, “lo real maravilloso que yo defiendo, es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano”³³.

V

Son más de cien los artistas plásticos mencionados por Alejo Carpentier a lo largo de *La consagración de la primavera*³⁴, en las más disímiles referencias que

³² Cfr. Alejo Carpentier, “El ocaso de Europa”, *Carteles*, La Habana, 14 de diciembre de 1941.

³³ Cfr. Alejo Carpentier, “Razón de ser”, Universidad Central de Venezuela, Ediciones del Rectorado, 1976. (Conferencia leída por Alejo Carpentier en la Universidad Central de Caracas en 1975). Citado por Carmen Vásquez en “Alejo Carpentier y las vanguardias europeas”, *Op. Cit.*, p. 102.

³⁴ Ciento nueve artistas (excluyendo a los arquitectos) menciona Julio Rodríguez Puértolas (Cfr. Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, Edición, introducción y notas de Julio Rodríguez Puértolas,

cubren un espectro temporal de ocho siglos de quehacer artístico –desde Andrea di Cione Orcagna (1308–1368) hasta Niki de Saint-Phalle³⁵ (1930)– sin contar aquellas alusiones que nos remontan mucho más atrás –como la de los iconos rusos, los retratos de Al Fayum y los mismísimos toros de Guisando–; del total de artistas referidos (ciento doce) casi el veinte por ciento son creadores españoles³⁶. No creemos que haya ninguna otra nación, ninguna otra cultura plástica tan sincera y profundamente homenajeadas en esta novela como la que aporta el arte español.

Dediquémosle, entonces, el último aparte de este acercamiento a la figura de Pablo Picasso, al “malagueño genial”, como muchas veces le llamó Carpentier, al artista más veces aludido en las páginas de *La consagración de la primavera*. Ya le vimos como referencia imprescindible para José Antonio y para Enrique en esa aproximación paulatina a la pintura moderna a través del cubismo. Picasso es también el artista que fue amigo del mexicano Diego Rivera; es el creador de excelentes diseños para el ballet ruso Diáguilev; es imperdonable ausencia en las mansiones burguesas de La Habana, pero asombrosa presencia “en casa de gente rica” en Venezuela; y es también presencia en los “salones sabiamente iluminados, para ponerlo todo en valor” de la residencia parisina de Olga, allí, “donde las grandes épocas se codeaban con los grandes estilos” no faltan, por supuesto, algunos lienzos de Picasso.

A la obra toda de Picasso dedicó Carpentier buena parte de sus crónicas³⁷ sobre arte español. Baste decir que de los treinta y nueve textos críticos compilados en *A puertas abiertas...*, veinticinco mencionan a Picasso y diecinueve (la mitad del total) lo tratan con particular jerarquía temática, cuando no son artículos monográficos enteramente destinados al análisis de algún aspecto de su trayectoria o referidos a ésta, en su conjunto. Tal es el caso de “El arte múltiple de Picasso”, temprana crónica publicada en *Social* en 1925 e ilustrada con cuatro reproducciones de obras del artista que fueron, seguramente, de lo primero que vio de su cosecha el público habanero; o del artículo titulado “Pablo El Grande” (escrito en

Madrid, Ed. Castalia (Clásicos), 1998, p. 54). A su lista habría que agregar a Calder y a los hermanos Zubiaurre, para un total de ciento doce artistas plásticos referidos en la novela. Para rastrear estas menciones resulta capital el citado estudio de Ramón García Castro, “La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*”, *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Roberto González Echevarría (Comp.), Coloquio de Yale, Monte Avila Editores SA, 1985.

³⁵ Niki de Saint-Phalle es, probablemente, la más joven artista mencionada por Carpentier en esta novela. Anótese entonces el curioso dato de que en 1983 –con posterioridad a la muerte del escritor– fue inaugurada en la Plaza Igor Stravinsky, en París, una escultura fuente (*Fontaine Stravinsky*) realizada por la artista en colaboración con su esposo Jean Tinguely, continuándose así el homenaje al célebre músico que aportó el título de *La consagración de la primavera* y la sabia inspiradora de buena parte de sus páginas.

³⁶ Todos anteriormente referidos en este texto; a los que habría que añadir a José María Sert y Alonso Sánchez Coello, quien, aunque de origen portugués, desarrolló una trayectoria pictórica indisolublemente ligada a la nobleza española, siendo considerado iniciador del retrato monárquico hispano.

³⁷ Cfr. Alejo Carpentier. *A puertas abiertas...* Todos los textos citados en este párrafo están compilados en el citado libro.

1930), en el que Alejo aborda con ejemplar agudeza el entonces incipiente problema del mercado (incipiente si se le compara con el alcance que ha cobrado hoy este fenómeno en el mundo del arte), señalando que “en una ciudad como París, en que el ‘mercado’ artístico impone a los pintores la más triste esclavitud [...], para satisfacer el espíritu de rutina de los compradores, Picasso nos ofrece un admirable ejemplo de libertad”; o del emotivo recuento de la exposición de obras del artista en la Galería Georges Petit, en París, en 1931 (aparecido también en *Social*), la cual califica Carpentier como hecho perteneciente a “la categoría de aquellos que jamás sabrán dejar indiferentes a los hombres conscientes de su época”.

El Picasso de *La consagración de la primavera*, además del Picasso pintor, es ese hombre “consciente de su época”; es el hombre conmovido por las noticias que llegan desde España –la del “levantamiento de la legión española en Marruecos”, la de las “sublevaciones militares”, las de “la resistencia” que se organiza en Madrid, las del “asesinato de Federico García Lorca”, que “no era si no la muerte de un poeta [...] y, sin embargo, las balas sobre él disparadas penetraron también en las carnes de millones de hombres y mujeres en el mundo, como aviso de próximos cataclismos que a todos nos afectarían por igual”. “El mismo Picasso –dice Enrique– tan apartado de todo, solitariamente entregado a su obra por esquivar los engorros de la celebridad, reapareció en el Café de Flore, con el anhelo de saber más de lo que podía hallarse en los diarios donde las noticias solían mostrarse confusas y contradictorias”. Y rememora el cubano, también conmovido ante el drama de España, de esa misma España “que había amado José Martí, aún cuando combatía a su inepto gobierno”, que “en los rostros de Picasso, de César Vallejo, de Vicente Huidobro, leíase la misma ansiedad ante las noticias”; del mismo modo que Vera lo evoca, sorprendida, cuando lo recuerda aquel 14 de julio:

tan emocionado [Picasso] por el espectáculo de las masas en marcha, que su rostro reflejaba una turbación, una interrogante sorpresa llevada a bruscas pulsiones de entusiasmo bastante reñidas –para mí, al menos–, con la expresión habitual que quien sólo parecía habitado por una casi sarcástica tensión crítica hacia todo y hacia todos.

El Picasso de *La consagración de la primavera* es, pues, el artista implicado en una época que no aceptaba vacilaciones: “Se era rojillo, o se era falangista. Se estaba con la República o se estaba con Burgos” –reconoce la “apolítica” Vera, y acota– “Claudel se había ido a Burgos; Malraux estaba en Madrid y Picasso pintaba el caballo de Guernica. Y montado en ese caballo había tratado mi amante de alcanzar los aviones de Malraux”.

El *Guernica* es, a no dudarlo, un punto de llegada en el largo camino recorrido por Enrique en su andar por la vanguardia europea. Bien lo sabe la rusa, quien, cuando conoció a ese “amigo de confianza” que vino a visitarlos a su casa

en La Habana, identificó enseguida a “este José Antonio que le había apartado [a Enrique] de los picadores y toreros de Zuloaga para llevarlo, por el puente del *Esprit Nouveau*, hacia el *Guernica* de Picasso”.

La monumental obra del malagueño es ejemplo e inspiración para el autor de *La consagración de la primavera*. Apenas se inicia el primer capítulo de la novela³⁸ y parece emular el verbo de Carpentier con el pincel de Picasso, para captar el profundo impacto sensorial de un bombardeo en la España de 1937. Compruébese, si no, la excepcional plasticidad del relato.

La iluminación de la escena que precede al episodio vivido por Vera cuando viaja “en la locomotora vieja, chirriante, renqueante” que la conduce a España, la escena del bombardeo mismo y los instantes que sobrevienen al desastre, son deudores directos de la iluminación picasiana del *Guernica*. De súbito, cuando el tren “penetra en la noche del túnel” se esfuma el animado cromatismo que antes había bañado aquel “alegre pueblo de veraneantes” una vez rebasada la estación fronteriza de Cerbére. Y frente al variado abanico de matices sugeridos para describir el ocio y la indiferencia de quienes viven y disfrutan en las terrazas de los cafés (vestidos con “camisetas listadas”, “sombrosos pajizos”, “falsas gorras marineras”) o el bullicio de la plazoleta cercana (donde “bailan unas cabras amaestradas luciendo cintas en los cuernos”, adiestradas por un “feriante disfrazado de pastor navideño”, donde hay “mujeres de blusas claras” y “vitriñas adornadas de alegorías marinas y áncoras de cartón dorado”), se hace totalmente de noche. Los vagones –advierte Vera– están a oscuras: “Se borraron las caras que se alineaban, frente a frente, en el compartimento. Se prende una cerilla, mostrando un rostro sudoroso cuyos ojos fijan, bizcamente, la lumbre que mal se pasa al cigarro”. Y como en la tela de Picasso, el foco luminoso se traga el color; no hay color posible en esa “catacumba ferroviaria que se ahonda bajo los Pirineos” para desembocar en el dramático paisaje de España.

Minutos más tarde –según el transcurrir de un tiempo marcado por la locomotora que ora avanza, ora se detiene (como “insegura y vacilante”, carente de luz, como “un ciego que, desconfiado, se acogiera a los avisos del tiento en la lobreguez de su ceguera”) para volver a avanzar y, de nuevo, a detenerse en una inmovilidad prolongada y presagiosa– llega por fin el destellante fogonazo, con análogos efectos sensoriales en los personajes literarios –y en los lectores de Carpentier– que los que provoca la representación del bombardeo en los personajes que pueblan el *Guernica* –y en los espectadores del tremendo mural de Picasso–.

³⁸ Carpentier confesó una vez: “cuando afronto un capítulo difícil de hacer, siempre pienso en un pintor: Vermeer, Bosch, Goya, Picasso”. Cfr. “Encuentro con Alejo Carpentier”, por Claude Fell, *Les Langues Modernes*, París, mayo-junio 1965. Compilado en “Anexos. El arte español en otros textos carpenterianos (fragmentos)”. Entrevistas, en Alejo Carpentier. *A puertas abiertas...*, p. 232.

El escritor alude al humo de la chimenea que “se nos mete por las ventanillas, las portezuelas, los pasillos, los ojos, la boca, la garganta –con ese aliento azufrado que nos baja hasta medio pecho”. Picasso no representa literalmente al humo, pero todo el cuadro se nos antoja inundado por ese “aliento azufrado” que parece dimanar de las llamas, esquematizadas y punzantes, colocadas en el extremo superior derecho de la obra; llamas que, llevadas a su más escueta configuración geométrica, no pierden un ápice de su potencia devastadora sobre esa patética figura femenina que levanta los brazos en aterrador gesto goyesco. Ese mismo efecto de terror y asfixia se extiende, multiplicado, a todas las figuras; y así como el humo de la chimenea, de la “renqueante” y “harapienta” máquina que atraviesa el túnel, sumerge en toses, estornudo y pavor a los personajes que acompañan a Vera, ese mismo “aliento azufrado” parece penetrar en todas las gargantas del *Guernica*.

Al humo se superpone el estruendo: “Y de repente –en el silencio recobrado– como el rayo que cayó sobre la casa: seca y pavorosa percusión, estruendo en las sienas y en las vísceras, pánico de oídos, garrotazo en la nuca, seguidos de un galope de fragores, de ráfagas, de conmociones, en las tinieblas de la galería atravesada, de boca en boca, por ondas llevadas, de eco en eco, por el eco de sí mismas, en las honduras de la tierra”, consiguiendo la narración carpenteriana, amén de su excepcional autonomía y personalísimo sello literario, o justamente en virtud de tamaños atributos autorales, la más cabal banda sonora que hubiésemos soñado encontrar para ese otro monumental “relato” que constituye, por su parte, el cuadro del *Guernica*.

Y en cuanto a los elementos propiamente visuales, adviértase cómo Carpentier se apropia de las inestimables potencialidades de la (de)construcción cubista para aludir a una totalidad desintegrada y reconstruirla, luego, bajo el prisma de una polifocalidad arrolladora de la que han dado cuenta las bombas arrojadas por la aviación fascista: “Y de pronto fue la luz [...] –nos cuenta Vera– Estamos bajo una bóveda de cristales rotos, rompecabezas al que faltaran muchas piezas por ensamblar, o, por el contrario, que juntadas ya las piezas, se hubiese desarmado, revuelto, en repentino vuelco de una mesa”.

Picasso también acudió al cubismo para pintar su *Guernica*. Los fundamentos de esta elección han sido ampliamente explicados por el profesor y crítico español Juan Antonio Ramírez, quien opta, básicamente por la idea “de la adecuación al tema”: “se representa un bombardeo” –se explica Ramírez– “fogonazos de luz cegadora y de metralla; los objetos y los seres requiebran abruptamente, como cristales, reduplicándose y deformándose caprichosamente”³⁹.

³⁹ Juan Antonio Ramírez, *Guernica. La historia de un mito*, Madrid, Sociedad Editorial Electa S.A., 1999, p. 48. Entre otra serie de argumentos útiles para justificar esta elección de Picasso, también recuerda el

Mas no sólo el cubismo está presente en el *Guernica*; también hay bastante de las previas “osificaciones” picassianas; de la severa monocromía de aquellas primeras etapas del artista; del expresionismo rudo, de rancia herencia española, que se fue inoculando desde siempre en sus trazos y en sus temas; de la metafórica visión surrealista, que no dejó de interesarle: y hasta de su formación clásica, que brota para imponerse en una composición resuelta con armonía impecable.

Picasso hace recaer su “narración” en las figuras humanas y animales, caprichosamente dispuestos sobre el gran escenario: la mujer con los brazos en alto bajo las llamas, la que se asoma por una ventana portando una lámpara, la madre que lanza su alarido mientras carga al niño muerto, la del guerrero, muerto también, la de la mujer que corre semiagachada, la del caballo herido que se retuerce de dolor, y la del toro erguido y expectante. En la de Carpentier, en cambio, las figuras se difuminan en una colectividad ocupada en recuperarse del destrozo, y Vera sólo alcanza a ver: “mujeres vestidas de negro, hombres vestidos de negro, varios enfermeros, soldados –o milicianos, no sé [...]– que corren, gritan, se afanan, en torno a un cráter abierto en roca gris, entre casas destruidas, de paredes rajadas, humeantes aún”. ¿Será acaso la escena que Vera observa desde la ventanilla del tren, la secuencia que sigue al gran plano general que nos legó Picasso cuando pintó el *Guernica*?:

Hay heridos o muertos, ya que varias camillas levantan cuerpos cubiertos de sábanas, de frazadas, de manteles. Y, detrás de las camillas, los que sacan cosas del hoyo: una silla de mimbre, un retrato en marco dorado, un santo descabezado, un caballito de balancín, una cómoda que llegó, intacta, al fondo.

Y más adelante, concluye, estremecida:

Miro nuevamente hacia el cráter donde empiezan a vomitar sus aguas turbias los rotos caños del alcantarillado [...]. Al borde de la hoya, de la herida hundida en el suelo, un caballo despatarrado, de vientre abierto, saca una cabeza agónica, relinchante en vagidos, mostrando una enorme dentadura que parece pedir ayuda –desesperada ayuda– a quienes por tanto tiempo lo domaron, montaron y espolearon. Al fin muere, braceando sus tripas derramadas. Es el caballo de *Guernica*. El caballo de Picasso que acabo de ver en París, frente a la Fuente de Mercurio de Calder, en un Pabellón de España impresionante.

Leído este pasaje, antesala genial de una novela que acaba de abrirse, el lector sentirá, como Vera, que comienza “a entender mejor el caballo de Picasso”, ahora

crítico que el cubismo fue un lenguaje preferido por los surrealistas, quienes advirtieron en esta corriente pictórica “el origen de esos desdoblamiento, dobles imágenes y distorsiones espacio temporales que tanto les interesaban”.

que se halla, que el escritor lo coloca allí “donde se vive en su contexto de Apocalipsis”, donde se vive “bajo su signo”. Lo que la joven rusa ha dejado atrás –“atrás de las montañas que se encogen de hombros ante lo que ahora miro [...] es el *Girasol* de Van Gogh. Pero aquí se acaban los girasoles, las pinceladas de sol en sol mayor [...] y la tragedia menor de quien se corta la oreja de un navajazo. Aquí entramos en Los horrores de la guerra”.

Si en la interpretación del novelista el caballo es símbolo del pueblo español –agónico, avasallado, herido– pidiendo “desesperada ayuda”, el toro es también símbolo de ese mismo pueblo que resiste, retador y altivo, el cruento ataque fascista. Carpentier resume la figura orgullosa, enhiesta y desafiante del animal en unos versos del “poeta-pastor” Miguel Hernández, cuya “voz grave y lenta” bien recuerda Enrique cuando aquel hablaba “de los toros de España –los de *Guisando*, los de Goya, el de *Guernica*”–:

Alza, toro de España: levántate, despierta.
Despiértate del todo, toro de negra espuma,
que respiras la luz y rezumas la sombra,
y concentras los mares bajo tu piel cerrada.

Guernica fue apreciado, casi unánimemente, como estupenda síntesis de lo mejor de la pintura de las vanguardias y como punto culminante en el sendero de la politización del arte. “Para muchos” –considera Ramírez– “representó una inesperada reconciliación entre la vanguardia plástica y los ideales globales de la política de izquierdas. ¿No se expresaba allí acaso una contundente denuncia de la violencia fascista sin renunciar a los procesos de modernidad radical?”⁴⁰. Y así lo asumió también Alejo Carpentier, quien iniciara su prefacio al libro de poemas *El Entierro del Conde de Orgaz*, de Picasso, cuya traducción al francés le confiara el propio artista, poco antes de su muerte, con un hermoso tributo a esa obra que el cubano considerara “el cuadro más famoso de este siglo”⁴¹:

En el laberinto de Creta –cresta de gallo y camino de ronda de la arena– el minotauro ante la tesis: Teseo matado, y el caballo del rapto de las sabinas, caballo de picador, que es también caballo destripado, aullante, traspasado, con el vientre desgarrado por el toro que afilaba sus cuernos en el árbol de *Guernica*– y la mujer de manos de trébol que grita en la noche, y la joven de perfil de lámpara muy antigua que, alzando un quinqué de petróleo comprado en un bazar de Euskadi, se asoma a la ventana para contar a sus muertos⁴².

⁴⁰ *Ibidem.*, p. 60.

⁴¹ Cfr. “No hay novelas aburridas sino lectores aburridos”, por Alexis Márquez Rodríguez, *El Nacional*, Caracas, 10 de junio de 1979. Compilado en “Anexos. El arte español en otros textos carpenterianos (fragmentos)”. Entrevistas, en Alejo Carpentier. *A puertas abiertas...*, p. 235.

⁴² Alejo Carpentier, “A puertas abiertas”, en *A puertas abiertas...*, p. 179.

Guernica es, ya lo suponíamos, la respuesta posible a la pregunta que se hacía Enrique acerca de “¿Dónde estaba la verdad plástica de la época?”, la interrogante que había quedado abierta desde aquellos tiempos en que, a su paso por tierra azteca, quedó sumergido en un “problema de conciencia americana”. Y nos lo confirma el autor de *La consagración de la primavera*, cuando en una entrevista del año 1949 asegura, con la más plena convicción, que “la realidad plástica de nuestra época no está en el retrato de un general a caballo. Está en el *Guernica* de Pablo Picasso”⁴³.

Y España, “esa España usualmente preterida como fuente nutricia en la estética de Carpentier”, tiene a su vez, en el gran novelista cubano, “el encanto de una alteridad cara al escritor americano por imperiosas razones de historia continental, de fuerza cultural, de linaje en el terreno ilustre de la lengua, la literatura y el arte”⁴⁴. España es también punto de partida y de llegada en “el sempiterno esfuerzo tras una misma búsqueda”⁴⁵ jamás abandonada por Alejo Carpentier; en tanto, *La consagración de la primavera*, como lo fue también el *Guernica* de Picasso, es baluarte, es síntesis, es punto culminante y demostración suprema de esa *razón de ser* carpenteriana, que fue, que es, que seguirá siendo, la universalidad de la cultura.

⁴³ “¿Qué opina usted del arte académico?”; *El Nacional*, Caracas, 3 de septiembre de 1949. Compilado en “Anexos. El arte español en otros textos carpenterianos (fragmentos)”. Entrevistas, en Alejo Carpentier. *A puertas abiertas...*, p. 231.

⁴⁴ José Antonio Baujín, y Luz Merino, “Estudio preliminar. El peregrinaje carpenteriano por rutas de la plástica española”, en Alejo Carpentier. *A puertas abiertas...*, p. 21.

⁴⁵ Cfr. Graziella Pogolotti. *Op. Cit.*, p. 67.