

## España y América: lecturas sucesivas

ROGELIO RODRÍGUEZ CORONEL

*Universidad de La Habana*

*Para Benito Varela Jácome*

En su célebre conferencia “Lo barroco y lo real maravilloso”, pronunciada en el Ateneo de Caracas el 22 de mayo de 1975, Alejo Carpentier manifestaba:

Eugenio d’Ors, que no siempre me convence enteramente con sus teorías artísticas, pero que indudablemente en algunos ensayos es de una penetración extraordinaria, nos dice en un ensayo famoso que en realidad lo que hay que ver en el barroco es una suerte de pulsión creadora que vuelve cíclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte, tanto literarias, como plásticas, arquitectónicas o musicales; y nos da una imagen muy acertada cuando dice que existe un espíritu barroco, como existe un espíritu imperial<sup>1</sup>.

Más adelante ratifica: “El barroquismo tiene que verse, de acuerdo con Eugenio d’Ors –y me parece que su teoría en esto es irrefutable–, como una *constante humana*”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Alejo Carpentier, “Lo barroco y lo real maravilloso”, *Razón de ser*, La Habana, Letras Cubanas, 1980, p. 40.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 41.

Once años atrás, en su enjundioso ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana”, incluido en *Tientos y diferencias*, –y publicado por primera vez en México, en 1964, veinte años después de la aparición de *Lo barroco*, de Eugenio d’Ors<sup>3</sup>–, concluye el epígrafe titulado “Del estilo” de esta manera rotunda: “El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco”<sup>4</sup>. Antes, a manera de preámbulo, había afirmado: “Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y de los códices, hasta la mejor novelística actual de nuestro continente”<sup>5</sup>. Sin embargo, en un ensayo de 1948, “Tristán e Isolda en tierra firme”<sup>6</sup>, asegura que la expresión latinoamericana es romántica, idea que ya se encontraba en ciernes en “El momento musical latinoamericano”, escrito en París en 1931<sup>7</sup>.

¿América Latina es romántica o barroca? ¿El barroco es estilo o constante humana? ¿Hay coincidencias teórico-culturales entre el escritor cubano y el pensador catalán, o la obra de d’Ors resulta un estímulo para las reflexiones de Carpentier? ¿Cuáles son las lecturas sucesivas de España y América que han ayudado a conformar la episteme americana del autor de *Los pasos perdidos*?

Conocer nuestra América y nombrarla fue la tarea que se impuso el escritor cubano.

Desde sus inicios en los años veinte del siglo pasado, el pensamiento de Alejo Carpentier sobre la literatura latinoamericana transcurre dentro de una clara concepción culturoológica. A través de diversas instancias culturales, primordialmente artísticas, y fundamentalmente referidas a la música, el escritor va perfilando los derroteros estéticos del continente y su expresión identitaria; va deslindando lo accidental, lo superfluo y circunstancial, de aquello que colabora en la fijación de una identidad a través del transcurrir histórico. Discernimiento entre lo evanescente y lo perdurable parece ser la premisa de un método de entendimiento proyectado sobre lo americano que modela sus reflexiones de manera permanente. Esta vocación ontológica –dialéctica, no metafísica– tiene que sortear espejismos, máscaras y desafíos para el arribo a sus definiciones más acabadas. Realmente, se trata de un proceso de afinación. A través de su labor periodística, de sus crónicas, de sus ensayos y conferencias, puede esbozarse la trayectoria de este empeño en la conformación de una poética americana.

La evolución de este pensamiento, asistida por el conocimiento objetivo, la experiencia afectiva, la práctica escrituraria y el enriquecimiento libresco, se ve

<sup>3</sup> Eugenio d’Ors, *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, 1944.

<sup>4</sup> Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, La Habana, UNEAC, 1974, 2ª ed., p. 33.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>6</sup> Aparecido en *Ensayos americanos*, Caracas, 1949. También, más tarde, en la revista *Casa de las Américas*, nº 177, año XXX, noviembre-diciembre, 1989.

<sup>7</sup> Publicado por vez primera en la revista *Unión* (edición continental), La Habana, 2, 1991, pp. 54-65. Un fragmento de este ensayo se publicó en la *Revista Cubana*, enero-febrero, 1936, dirigida entonces por José María Chacón y Calvo.

incitada por las reflexiones de, al menos, dos pensadores españoles aparentemente distantes: Miguel de Unamuno y Eugenio d'Ors<sup>8</sup>.

En fecha tan reciente como 1926, momento de aprendizaje, la publicación del artículo “Una obra sinfónica cubana”<sup>9</sup>, escrito a raíz de la primera audición de la *Obertura sobre temas cubanos*, de Amadeo Roldán, ofrecida por la Orquesta Filarmónica de La Habana, pone de relieve los presupuestos del joven Carpentier sobre la orientación estética de un auténtico arte nacional en diálogo con la contemporaneidad. El principal factor que privilegia el cronista es el aprovechamiento de “la exuberancia de nuestro folklore, con su ubérrimo patrimonio de ritmos y polirritmias, su caudal incaptado de melodías”<sup>10</sup>. Y, de manera aparentemente incidental, establece una similitud entre la poética del músico cubano Amadeo Roldán y la del español Manuel de Falla: “Análogamente a Falla, Roldán cree que la inspiración popular debe utilizarse haciéndola sufrir un intenso trabajo de elaboración, purificándola, modificándola en ciertos aspectos, a fin de transformarla en una materia ligera, dúctil, apta a dejarse imponer los moldes de la forma, sin la cual no puede existir verdaderamente la obra”<sup>11</sup>. Antes había recordado que el creador de la *Obertura...* había sido discípulo del también español Pedro Sanjuán Norte, autor de poemas sinfónicos de ambiente hispánico e interesado en el folklore cubano. Dos elementos aparecen en este trabajo que serán recurrentes a través de toda la obra reflexiva de Carpentier: la indagación en fuentes populares autóctonas como fuerzas motrices del hecho creador, y la atención a las maneras contemporáneas del lenguaje artístico, a la consecución de un oficio actualizado.

Desde ahora, implícitamente, hace suya la divisa unamuniana de hallar lo universal en las entrañas de lo local<sup>12</sup>, máxima que se hará explícita en más de una ocasión y estará presente en todas sus reflexiones. La mención de Falla, sobre cuya obra escribirá posteriormente –como luego también lo hará sobre las de Héctor Villa-Lobos e Igor Stravinsky–, denota la asunción temprana de un paradigma artístico en el que ha cuajado, de manera ejemplar, la reelaboración estética de elementos populares. Debe recordarse que en 1928 escribió los argumentos de los

---

<sup>8</sup> Aunque la utilización de abundantes citas en un texto puede denotar, por lo general, una pobreza expresiva del autor, en este caso prefiero utilizar las mismas palabras de Carpentier para dar fe de la marcha de su pensamiento, así como para mostrar el diálogo que establece con ideas provechosas de Unamuno y d'Ors.

<sup>9</sup> Se publicó en *Social*, vol. 11, nº 2, febrero de 1926.

<sup>10</sup> Alejo Carpentier, “Una obra sinfónica cubana”, *Crónicas*, La Habana, Letras Cubanas, t. I, 1985, p. 39.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>12</sup> En “Lo local y el localismo”, fechado en 1952, Carpentier manifiesta que lo expresado por Unamuno (“Es dentro, y no fuera, donde hemos de hallar al hombre: en las entrañas de lo local y lo circunscrito, lo universal, y en las entrañas de lo temporal y pasajero, lo eterno”) es una frase que “vale por toda una preceptiva”. Véase Alejo Carpentier, *Letra y solfa. Literatura. Poética*, La Habana, Letras Cubanas, 2001, pp. 69-70.

ballets *La rebambaramba* y de *El milagro de Anaquillé*, musicalizados por Amadeo Roldán.

Resulta curiosa en esta crónica una cita de Taine que dice: “la fuerza proviene del orden”; manifiesta el cronista que esta aseveración “podría inscribirse como lema de la producción musical moderna”<sup>13</sup>, para de inmediato referirse a la *construcción* de la obra, al oficio del compositor. El manejo de las técnicas competentes, el *métier*, es una preocupación constante del joven Carpentier, pues, para él, allí radican también las principales vicisitudes de la novelística hispanoamericana.

En agosto de 1927, estando en la cárcel acusado de comunista, escribe la versión primera de *¡Ecue-Yamba-O!*, publicada en Madrid en 1933. La escritura de esta novela, calificada posteriormente como fallida por el propio autor, resulta la puesta en práctica de sus concepciones en torno a la asunción del folklore como fuente nutricia de una elaboración estética moderna. Su propósito de ser nacionalista a la par que vanguardista en la narrativa, como Amadeo Roldán y Alejandro García Caturra lo eran en la música, lo lleva a delinear los ingredientes de una cultura de resistencia ante el embate de signos pseudoculturales provinientes de la expansión imperial yanqui y su modelo de civilización. “¡Nada de *hot-dogs* con los santos de Mayeya!”<sup>14</sup>, exclama el narrador de la novela, como defensa de una identidad amenazada. Sin embargo, más tarde Carpentier reflexiona:

Creí conocer a mis personajes, pero con el tiempo vi que, observándolos superficialmente, desde fuera, se me habían escurrido en alma profunda, en dolor amordazado, en recónditas pulsaciones de rebeldía: en creencias y prácticas ancestrales que significaban, en realidad, una resistencia contra el poder disolvente de factores externos<sup>15</sup>.

A pesar de sus limitaciones, resaltadas por contraste con la novelística posterior del autor, todavía falta la labor detenida para reinsertar *¡Ecue-Yamba-O!* en el proceso global de la novela latinoamericana de su época, para observar el diálogo que sostiene con el esquema ideológico de entonces, Civilización *vs.* Barbarie, y la presencia en ciernes de una perspectiva cultural que debate los presupuestos de una modernidad maltrecha en el ámbito nuestro.

El 12 de septiembre de 1927, poco después de escribir el borrador de su primera novela, Carpentier publica en el *Diario de la Marina* la carta “Sobre el meridiano cultural de Nuestra América”. Con este texto, solicitado por el periodista español Manuel Aznar, el escritor cubano tercia en la polémica suscitada entre el

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>14</sup> Alejo Carpentier, *¡Ecue-Yamba-O!*, La Habana, Arte y Literatura, 1977, p. 93

<sup>15</sup> Alejo Carpentier, “Prólogo a la presente edición”, *¡Ecue-Yamba-O!*, La Habana, Arte y Literatura, 1977, pp. 11-12.

semanario madrileño *La Gaceta Literaria* y la revista vanguardista argentina *Martín Fierro* en torno a la hegemonía peninsular en la producción intelectual de los pueblos hispánicos. Allí dice:

En Nuestra América, en cambio, las cosas ocurren de muy distinta manera. Si lo observa usted, verá que hay *un gran fondo de ideales románticos* tras los hirsutos alardes de la literatura latinoamericana. Desde el Río Grande hasta el Estrecho de Magallanes, es muy difícil que un artista joven piense muy seriamente en hacer arte puro o arte deshumanizado. El deseo de hacer un arte autóctono sojuzga todas las voluntades. Hay maravillosas canteras vírgenes para el novelista; hay tipos que nadie ha plasmado literariamente; hay motivos musicales que se pentagraman por primera vez [...]. Estas circunstancias son las que propician *ciertos ideales románticos*: nuestro artista se ve obligado a crear, poco o mucho, en la trascendencia de su obra<sup>16</sup>.

Finalmente, afirma su postura:

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 o argentino son tan diversos como los que pueden inquietar a este último comparados con los que se ofrecen a un intelectual español, que resulta saludable, por ahora, una anulación de todo meridiano<sup>17</sup>.

Casi cincuenta años después, en la edición cubana de *Razón de ser*, donde recoge las conferencias dictadas en Venezuela durante mayo de 1975, incluye una "Pequeña antología complementaria" en la que aparece la siguiente cita de Miguel de Unamuno, fechada en 1908:

Por nuestra parte, nos vamos curando poco a poco, demasiado poco a poco acaso, de nuestra manía casticista y de aquel ridículo empeño de ejercer el monopolio del idioma común. Vamos comprendiendo, pues el castellano se ha extendido por tan vastas tierras y es hoy el idioma de veinte naciones, que tiene cada una de ellas derecho a influir en él, contribuyendo a su progreso. Que los escritores americanos han influido en la manera de escribirse hoy aquí el castellano es indudable<sup>18</sup>.

Este juicio de Unamuno ampara sus conferencias en Caracas, exponentes de un ideario ideológico ya maduro, cuyas primeras expresiones pueden encontrarse en aquel texto de 1927. El pensamiento del autor de *Vida de don Quijote y Sancho* siempre fue custodio del escritor de *Sobre el meridiano*

---

<sup>16</sup> Cfr. "Sobre el meridiano cultural de nuestra América", *Diario de la Marina*, 12 de septiembre de 1927, en Alejo Carpentier, *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, pp. 252-253. Los subrayados son nuestros.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Alejo Carpentier, *Razón de ser*, La Habana, Letras Cubanas, 1980, 2ª ed., p. 94.

*intelectual de nuestra América*. Interesa subrayar la alusión al “fondo de ideales románticos” y a “ciertos ideales románticos” existentes en América Latina, núcleos de una temática que desarrollará posteriormente.

Antes de su estancia en París, de vivir intensamente la experiencia surrealista, imbuido por el propósito de apresar el ser latinoamericano y revelarlo artísticamente, ajeno a toda imitación, los pivotes fundamentales del pensamiento carpenteriano pueden diseñarse a través de los siguientes asuntos: exaltación de la vitalidad de las fuentes populares de la cultura, del folklore, para la modelación de un arte americano; la asunción del reto de acceder a lo universal a través de lo nacional; y, para ello, la necesidad de un conocimiento y *oficio* en el manejo de las formas para la adecuada expresión de lo americano. Durante su exilio en Francia, aún mantienen vigencia estos presupuestos.

En 1929, apenas iniciado en la vida parisina, publica en *Social* “Una fuerza musical de América: Héctor Villa-Lobos”<sup>19</sup>, compositor brasileño a quien había conocido recientemente. En esta crónica, Carpentier ratifica sus convicciones estéticas, su propuesta enriquecedora de la dialéctica entre nacionalismo y vanguardia, su rechazo del mimetismo y, con Villa-Lobos, declara que “el americanismo es cuestión de sensibilidad”<sup>20</sup>. Concluye afirmando:

Hombres como Villa-Lobos redimen América de un siglo de imitaciones amelcochadas [...]. La aparición de artistas de tal envergadura en el panorama latinoamericano no se debe a una mera casualidad. Determina la bancarrota de unos irresponsables y el nacimiento de un arte musical nuestro, cotizabile en los más severos mercados del mundo...¡Ya hemos hallado ‘lo universal en las entrañas de lo local’!<sup>21</sup>

En “América ante la joven literatura europea”, artículo publicado en *Carteles* el 28 de junio de 1931<sup>22</sup>, Carpentier censura a los sectores artísticos del continente que mantienen una tendencia a la imitación de los modelos europeos, pues “los Güiraldes, los Diego Rivera, los Héctor Villa-Lobos, los Mariano Azuela, son todavía excepciones”. Y continúa diciendo:

Pero, por desventura, no basta decir “cortemos con Europa” para comenzar a ofrecer expresiones genuinamente representativas de la sensibilidad latinoamericana. Todo arte necesita de una tradición de *oficio*. En arte, la *realización* tiene tanta importancia como la materia prima de una obra.

Y más adelante concluye:

---

<sup>19</sup> Cfr. *Social*, vol. 14, nº 8, agosto de 1929.

<sup>20</sup> Alejo Carpentier, “Una fuerza musical de América: Héctor Villa-Lobos”, *Crónicas*, La Habana, Letras Cubanas, 1985, t. I, p. 137.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 140-141.

<sup>22</sup> Alejo Carpentier, “América ante la joven literatura europea”, *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1984.

Conocer técnicas ejemplares, para tratar de adquirir una habilidad paralela, y movilizar nuestras energías es traducir América con la mayor intensidad posible: tal habrá de ser siempre nuestro credo por los años que corren –mientras no dispongamos, en América, de una *tradición de oficio*<sup>23</sup>.

Mucho más rico, desde el punto de vista de la conformación de la poética del escritor, resulta otro texto fechado en el París de 1931, pero inédito hasta 1991: “El momento musical latinoamericano”, texto descubierto en una maleta llena de manuscritos, discos y otros documentos, que había quedado guardada en la casa de las señoras Chamard y Veschambre, en la campiña francesa, a mil kilómetros de París<sup>24</sup>.

El artículo relata, en un inicio, las reflexiones provocadas en el escritor a raíz de un viaje que realizara por México en 1926. Luego de un recorrido por diversos sitios de la planicie azteca, constata un hecho que entrará a conformar su mundo novelesco futuro y tendrá su más alta expresión en *Los pasos perdidos*:

Este itinerario mexicano –verdadero desplazamiento en el tiempo– ha inducido a reflexionar muchas veces sobre lo difícil que era explicar ciertos aspectos de la mentalidad de nuestra América [...]. Países de vieja historia, cuya evolución se ha llevado a cabo con ponderada lentitud, mediante un flujo y reflujo de revoluciones y reacciones, sólo comprenderán difícilmente el desarrollo ideológico y ético de tierras que pasaron, sin transición, de la lámpara de aceite a la bombilla eléctrica, del barco de ruedas al avión, de la casa de mampostería al *building* de cemento armado (o países, como México, que presentan simultáneamente todos los estadios posibles de la vida del hombre)<sup>25</sup>.

Si bien en su carta sobre el meridiano cultural de nuestra América se había referido a las disimilitudes de los pueblos de este continente, a la multiplicidad de espíritus existentes en él, ahora enfatiza la imposibilidad de considerar separadamente a estos países “por haber recibido análogas corrientes de ideas y haber sentido idénticas fiebres”, lo cual le permite reafirmar la existencia de una *sensibilidad latinoamericana*, aunque aclara que estaría en un aprieto quien intentara definirla.

De inmediato se refiere al sentido de lo dramático del mundo latinoamericano, a pesar de que el concepto de la vida que tiene el hombre que lo habita

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 185-186.

<sup>24</sup> Todo lo relacionado con la insólita aparición de esta maleta está contado por Marta Rojas en la edición del periódico *Granma* del 25 de noviembre de 1989, y por Leonardo Padura en “Nosotros lo latino: ¿folklore o sensibilidad? A propósito de ‘El momento musical latinoamericano’, un hallazgo real-maravilloso en la papelería de Carpentier”, publicado en la revista *Unión* (Edición continental), nº 2, 1991, pp. 43-53. Este ensayista realiza un estimulante análisis del significado del artículo para la concepción carpenteriana de lo real-maravilloso americano.

<sup>25</sup> Alejo Carpentier, “El momento musical latinoamericano”, *ed. cit.*, p. 43.

parezca tener en ocasiones cierto tinte de ligereza y despreocupación. Esta dimensión dramática de lo latinoamericano volverá a ser tratada en un ensayo escrito casi veinte años después: “Tristán e Isolda en tierra firme”.

Somos, en síntesis –según Carpentier–, una civilización diferente, imposible de medir con los raseros europeos. Sin embargo (nuevamente la angustia de las formas), carecemos de una técnica nuestra, de una *tradición de oficio*, como se había señalado en el artículo anterior, de ahí que sea preciso conocer lo que se produce más allá de nuestras fronteras, olfatear el “aire del tiempo”, saber lo que se debe hacer para saber lo que no debe hacerse “si las ideas exigen la movilización de una dialéctica particular”<sup>26</sup>.

Este concepto de “dialéctica particular” entre las ideas del creador y las formas expresivas introducen otro campo de reflexión que lleva al autor a replantearse el papel del folklore en la creación del continente. “En el problema del nacionalismo artístico”, dice, “el folklore desempeña, en el fondo, un mero papel auxiliar, sin que su cultivo constituya una meta en sí”<sup>27</sup>. Más adelante, tomando como experiencia lo ocurrido en Rusia, Europa Central y España (en particular en la obra de Manuel de Falla), concluye:

Los temas populares pueden ser, ciertamente, aliados estimables y valiosos en la elaboración de un arte, pero no debe creerse que ofrecen soluciones duraderas a los problemas que se plantean ante la música naciente de un país o –como ocurre en nuestro caso– de un continente. Su misión es de gran importancia en el estadio-nebulosa de una escuela que aspira a personalizarse; pero siempre tendrán que ceder su lugar a las puras e incontenibles manifestaciones de la sensibilidad<sup>28</sup>.

Para Carpentier, en esa sensibilidad deberá radicar el carácter latinoamericano de las obras. “Sensibilidad en busca de una expresión”, nos dice; y continúa: “expresión que debe *situarse* por medio de la forma. Y aquí tocamos el problema capital”.

El autor de *La música en Cuba* refiere que el estilo típico de una época –de cada formación estilística– resulta la culminación y plenitud de un largo camino de búsquedas y tentativas. Concluye: “Una vez hallada la forma perfecta, absolutamente de acuerdo con los anhelos creadores, esta forma se estabiliza, se vuelve un *tipo*, cuya mera evocación nos trae a la mente la imagen de una época”<sup>29</sup>.

De inmediato, el articulista introduce una noción que parece explicar el movimiento macrohistórico del proceso artístico: “los eternos polos del Romanticismo y del Clasicismo”; aunque aclara que cuando se acepta esta fácil dicotomía,

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

“cerramos demasiado los ojos ante los ejemplos vivientes que nos ofrece toda la historia de la música”. Así, con un carácter provisorio, asume la definición de uno y otro término relacionados con la “oposición del carácter humano”: el Romanticismo es, ante todo, vehementemente expresivo, mientras que el Clasicismo sobresale por ser especulativo, “arte fin en sí”; no obstante, para nuestra sensibilidad, dice, estas nociones alcanzan un significado más elemental, de modo que el regreso a lo clásico significa, entonces, un retorno a lo ya conocido.

De manera incidental, quiero hacer dos observaciones, tal vez especulativas. Al establecer un vínculo entre el Romanticismo y el Clasicismo con el “carácter humano”, el autor introduce una nota al final del artículo que dice:

Acceptamos momentáneamente este término de “humano”. Pero no olvidemos que al hablar de algo “humano”, debemos comenzar por saber qué definición daremos del “hombre” [...]. Teniendo en cuenta los anhelos de superación, de angelismo, que viven en el hombre, debemos llegar a la conclusión de que sus expresiones más humanas serían aquellas que más cerca se hallarían del arte considerado como “deshumanizado”. Humanidad superior en una fuga, en un Picasso; menor grado de humanidad en un Meissonnier<sup>30</sup>.

Resulta evidente esta alusión final a Ortega y sus juicios sobre la deshumanización del arte contemporáneo—consideraciones que Carpentier desestima en relación con América Latina—, pero también puede verse una referencia al pensamiento de Eugenio d’Ors en el *angelismo* que significa el anhelo de superación del hombre. Pudiera objetarse que la *Introducción a una vida angélica. Cartas a una soledad*, del pensador catalán, fue publicada en Buenos Aires, en 1939, pero se debe recordar que Eugenio d’Ors y Carpentier se conocieron e intercambiaron en el París de los años treinta<sup>31</sup>, lo cual debe tenerse en cuenta, además, para el análisis de las concepciones posteriores del escritor cubano.

Al concluir “El momento musical...”, el autor reitera la necesidad del movimiento folklórico-nacionalista como un estadio imprescindible para consolidar una tradición que se encuentra en sus rudimentos y que colaborará en la liberación de la sensibilidad latinoamericana. En un futuro, augura, los más dotados encontrarán un lenguaje independiente de los que señorean en Europa, y encontrarán los *tipos [sic]* formales pertinentes.

El texto concluye con una sentencia que mucho recuerda el momento cumbre del Prólogo a *El reino de este mundo*:

Todo nos permite esperar que entonces la fe en nuestra sensibilidad de latinoamericanos habrá adquirido la envergadura de una mística: mística

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>31</sup> Eugenio d’Ors vivió en París entre 1927 y 1937, y Carpentier entre 1928 y 1939.

fecunda, de una lozanía prodigiosa, como puede producirla un continente como el nuestro, dotado de un hondo sentido de lo dramático<sup>32</sup>.

Un texto olvidado, "Tristán e Isolda en tierra firme", publicado por vez primera en Caracas, en 1949, en un volumen titulado *Ensayos americanos*, fue puesto en circulación nuevamente por la revista *Casa de las Américas* en 1989, con motivo del octogésimo quinto aniversario del nacimiento del novelista mayor. En la nota de presentación se llama la atención acerca de que Carpentier no incluyera este texto en *Tientos y diferencias*<sup>33</sup>, y se añade:

Y el hecho de que en el mismo año hayan visto la luz el casi desconocido ensayo que publicamos y el relato *El reino de este mundo* (México, E.D.I.A.P.S.A., 1949), encabezado por su memorable prólogo, es bien curioso. Pues este último vino a ser el acta de bautizo de la teoría carpenteriana de *lo real maravilloso*. Y el primero revela que, paralelamente, Alejo desarrollaba otra poética, emparentada con la del prólogo de *El reino...*, pero distinta de ella.

Las dos poéticas que Carpentier ofrece en 1949 son más concurrentes que coincidentes, y él optará por hacer suya, desarrollar y enriquecer la del prólogo. Un enriquecimiento conocido es el representado por el énfasis que Carpentier pondría en el barroco a propósito de América. En el ensayo de 1949 no sólo no se menciona el barroco, sino que se lee esto: "Nuestro pasado, nuestra historia, son románticos, por cuanto los valores que alimentan cualquier romanticismo coinciden con los sentimientos y la expresión peculiar del hombre americano" [...] "Su obra" –finalmente se dice– "iba a seguir, en alguna medida, otro rumbo"<sup>34</sup>.

Habría que aclarar que en el Prólogo a *El reino de este mundo* tampoco se menciona el barroco, a pesar de la acumulación de elementos que lo sugieren, ni se hace referencia al romanticismo. Por último, no creo que la obra de Carpentier siguiera en adelante otro rumbo; pienso más bien que su poética, en una instancia teórica, alcanza una mayor precisión.

"Tristán e Isolda en tierra firme" fue motivado por la puesta en escena de la ópera de Wagner en Caracas a finales de 1948. Si bien el texto se refiere inicialmente a este hecho, sus alcances lo rebasan para convertirse en una nueva reflexión del autor sobre la cultura latinoamericana, absolutamente coherente con las principales concepciones expuestas en textos anteriores. En verdad, "Tristán e Isolda en tierra firme" se convierte en una recapitulación de todo lo andado en un nuevo estadio del conocimiento: no sólo Carpentier ha convivido con el surrealismo francés –aquel que le otorga una capacidad de entendimiento, según

<sup>32</sup> Alejo Carpentier, "El momento musical..." ed. cit., p. 65.

<sup>33</sup> Cfr. Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, México, UNAM, 1954.

<sup>34</sup> R.F.R., "Páginas salvadas"; *Casa de las Américas*, nº 177, Año XXX, noviembre-diciembre, 1989, p. 3.

él mismo ha dicho—, ha participado activamente en la vanguardia europea y ha viajado por Francia, España, Bélgica, Holanda, los Estados Unidos..., sino que también ha calado hondo en lo latinoamericano con estancias fuera de Cuba, en las islas Bermudas, en Haití —revelación de lo real-maravilloso americano, ya intuido en una primera estancia en México—, otra vez en el país azteca, en Venezuela —la Gran Sabana, recién descubierta, el Alto Orinoco, el Territorio Amazonas—.

¿Por qué no incluyó su autor este texto en *Tientos y diferencias*, donde por primera vez aparece su concepción sobre lo barroco en el ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana”? Ciertamente, hubiera sido contradictorio, al menos en el terreno de las denominaciones. De cualquier manera, el autor de “Tristán e Isolda en tierra firme”, en su tarea de desciframiento de lo americano, años atrás, en “El momento musical...”, ya había fijado el signo romántico en oposición al clasicismo en la caracterización del arte latinoamericano, noción que reitera y amplía enfáticamente añadiendo lo que sí aparecerá en “Problemática actual...”: la necesidad que tenemos en nuestra América, como Adán, de nombrar las cosas, luego de establecer una tipología de los contextos americanos siguiendo la propuesta sartreana. Esta necesidad de representar lo latinoamericano, dice Carpentier, sólo puede conducir a un estilo barroco. Pero hay más: “Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América”<sup>35</sup>. Es decir, el barroco es una *constante* en nuestro ámbito cultural.

Como ya se apuntó, Carpentier y Eugenio d’Ors se conocieron en París, pero no poseo referencias de cuándo pudo leer nuestro novelista *Lo barroco*, conjunto de ensayos verdaderamente fascinantes publicado, como dije, en 1944, estando ya Carpentier en América. Sin embargo, este volumen reúne textos aparecidos durante más de treinta años; el primero de ellos, dedicado a Churriguera, data de 1908, y el que cierra el libro, “Última hora”, parece haberse escrito en 1934, de acuerdo con dataciones existentes en el texto. ¿Los habrá conocido entonces el autor de “Tristán e Isolda en tierra firme”? Alguno debe haber conocido, pero sospecho que, como un todo unitario —manera en que la propuesta alcanza su mayor elocuencia—, llegó a las manos del novelista cubano después de 1949.

Las concepciones orsianas más acabadas se exponen en un ensayo titulado “La querrela de lo barroco en Pontigny”, segunda parte del libro *Lo barroco*, escrito en los años treinta del siglo pasado, donde hace de cronista, a la par que reflexiona sobre las discusiones en torno al barroco suscitadas en un congreso realizado en una abadía borgoñesa. Trataremos de resumir su propuesta, sobre todo aquellos núcleos fundamentales con los cuales pudo dialogar Carpentier. Porque de eso se trata: del diálogo provechoso que establece el autor de *El Siglo de las Luces* con

---

<sup>35</sup> Alejo Carpentier, “Problemática de la actual novela latinoamericana”, *Tientos y diferencias*, Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 1974, 2ª ed., p. 32.

la propuesta del pensador católico catalán, quien muestra, aquí y allá, una dramática ambivalencia ideológica –a pesar de su amor declarado<sup>36</sup>– frente a las manifestaciones “salvajes” de lo barroco, propias del Maligno, y una filiación racional, y por ende fría, ante el comedimiento clásico, digno de las jerarquías celestiales. En Carpentier esta ambivalencia no existe porque su perspectiva carece de la religiosidad y trasfondo filosófico presentes en la óptica del escritor catalán; porque su asunción de lo barroco es gozosamente dionisiaca.

Por otro lado, no me cabe la menor duda de que Carpentier tiene que haber releído los ensayos del pensador catalán antes de pronunciar la conferencia de Caracas de 1975, pues las alusiones conceptuales, e incluso algunos ejemplos, son muy precisos.

D’Ors concibe que lo barroco está presente en todas las instancias del pensamiento, incluido el científico, y la creación de una sociedad dada, sin una concreción histórica particular –como era usual que se estimara en los debates de principios del siglo XX–. Para él, lo barroco –comienzo a glosar su pensamiento– es una constancia, una unidad a través del tiempo. No pretende que existan ciclos –un eterno *corsi e ricorsi* de lo barroco–, ni una periodización; no se trata, tampoco, de establecer leyes históricas, sino de *constant*es, de *tipos*, que están presentes en la cadena de sucesión histórica, y así lo define Carpentier en su conferencia de Caracas. El escritor catalán, para resumir, considera lo barroco como una categoría que, al igual que el *eón* concebido por el neoplatonismo, por la Escuela de Alejandría (con lo cual revela el pensador su estirpe filosófica), tiene una manera de ser en la historia, se inscribe en el tiempo. Otro ejemplo de *eón* es el espíritu del Imperio, que representa, en el destino de la humanidad, una “idea-acontecimiento”, una eternidad que conoce vicisitudes, como también lo son el “eterno femenino”, las razas como entidades de cultura, entre otros. El primer ejemplo, el espíritu del Imperio, también es utilizado por Carpentier<sup>37</sup>, pero no se refiere a la categoría de *eón*, con lo cual se distancia de la posición filosófica del autor de “La querrela de lo barroco en Pontigny”, quien, para concluir su presentación, enuncia el concepto utilizado después por Carpentier:

Y el Barroquismo, espíritu y estilo de la dispersión, arquetipo de esas manifestaciones polimorfas, en las cuales creemos distinguir, cada día más claramente, la presencia de un denominador común, la revelación del secreto de una cierta *constante* humana<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> En las palabras que introducen dicha colección de ensayos, “Del presente libro”, d’Ors le dice al lector que “contará la aventura de un hombre lentamente enamorado de una Categoría”.

<sup>37</sup> Alejo Carpentier, “Lo barroco y lo real maravilloso”, *Razón de ser*, ed. cit., p. 40.

<sup>38</sup> E. d’Ors, *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, 1944, p. 120. Todas las citas subsiguientes serán tomadas de esta edición.

A continuación el autor afirma que, desde hace más de un siglo, las oposiciones no se establecían entre Barroquismo y Clasicismo, sino entre éste y el Romanticismo (como lo hiciera Carpentier en “El momento musical...” y en “Tristán e Isolda en tierra firme”), y se dedica a razonar sobre las características del Romanticismo para concluir que éste es sólo un episodio en el desenvolvimiento histórico de la constante barroca.

Después de debatir las concepciones tradicionales y las que se abren paso en su presente, establece la diferencia entre lo clásico, “todo él economía y razón, estilo de las ‘formas que pesan’, y el barroco, todo música y pasión, en que las ‘formas que vuelan’ danzan su danza”<sup>39</sup>. Para precisar aún más sus concepciones, d’Ors introduce la distinción entre “estilos históricos” (aludido por Carpentier en su conferencia de 1975, con la misma ejemplificación del gótico), aquellos que no pueden repetirse sin caer en una servil imitación, y llama “estilos de cultura” a los que contienen en su esencia infinitas posibilidades de repetición. Así, “el estilo barroco puede renacer y traducir la misma inspiración en formas nuevas, sin necesidad de copiarse a sí mismo servilmente”<sup>40</sup>. El clasicismo también resulta un estilo de cultura, pero es intelectualista y, por definición, normativo y autoritario (“académico”, le llama Carpentier); por el contrario, el barroquismo es vitalista, posee un sentido cósmico y, por ello, tiene una vocación sempiterna por el paisaje y por el folklore.

Si recordamos el valor que le otorgó el autor de *La música en Cuba* al folklore y al paisaje, si tomamos en cuenta su dedicación a describir los contextos americanos, podemos aquilatar la comunión que tuvo con esta afirmación. Concluye d’Ors: “El barroco es el idioma natural de la cultura, aquel por cuyo medio la Cultura imita los procedimientos de la natura. El barroco contiene siempre en su esencia algo de rural, de *pagano*, de campesino. Pan, dios de los campos, dios de la natura, preside cualquier creación barroca auténtica”<sup>41</sup>. Ejemplo de ello es precisamente la música de Wagner, “panteística por definición”. Unido a ese panteísmo se encuentra en lo barroco, como característica, el dinamismo, “una vocación de movimiento, absolución, legitimidad y canonización del movimiento [...] opuesta a la nota paralela de estatismo, de reposo, de reversibilidad, propia del racionalismo, propia de todo cuanto es clásico”<sup>42</sup>. Por supuesto –matiza el ensayista–, se ha estado refiriendo a rasgos dominantes, pues ni el barroquismo puede prescindir de la gravedad, ni el clásico deja de obedecer a otras atracciones que no sean las de la tierra.

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp. 132-135.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 152-155.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 172.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 174.

Se hace evidente que la presencia de estas dominantes de estilo debe ser interpretada según las regulaciones de cada arte, de cada orden de cultura. Con respecto a las artes, introduce un segundo término: “gravitación”, que designa la posición inestable que ocupa cada arte –música, poesía, pintura, escultura, arquitectura– con respecto a su vecino, según las épocas, las escuelas y los artistas. El ensayista ofrece una explicación que debió ser muy seductora para Carpentier:

Así, en las épocas del clasicismo, la música se vuelve poética; la poesía, gráfica; la pintura, plástica; y la escultura, arquitectónica. Recíprocamente, en las épocas de tendencia barroca la gravitación se produce en sentido inverso: el arquitecto es quien se hace escultor; la escultura pinta; la pintura y la poesía revisten las notas dinámicas propias de la música. Como toda sensibilidad barroca tiende al patetismo, toda caligrafía barroca tiende a la música<sup>43</sup>.

Recuérdese en este último aspecto apuntado por d’Ors –la tendencia de la sensibilidad barroca al patetismo– que Carpentier, desde “El meridiano intelectual de nuestra América”, luego ratificado en “Tristán e Isolda en tierra firme”, considera el mundo latinoamericano con un alto sentido dramático.

Abunda d’Ors en la contraposición entre el espíritu del Clasicismo y del Barroco con una distinción que asume Carpentier: en lo clásico encontramos la tendencia a la unidad, la exigencia de discontinuidad, como característica del repertorio de expresión de un espíritu racionalista; por el contrario, el espíritu barroco se reconoce en la adopción de esquemas multipolares, fundidos y continuos, no discontinuos y recortados<sup>44</sup>. Más adelante, abunda en que las estructuras en el Clasicismo constituyen un sistema cerrado que gravita en torno a un núcleo situado en el interior, mientras que en el Barroco las estructuras prefieren las formas de la *fuga*, sistema abierto que señala una impulsión hacia un punto exterior<sup>45</sup>.

Carpentier, en la conferencia de Caracas, al referirse a este principio barroco, introduce la noción de “núcleos proliferantes”; allí dice:

Tenemos, en cambio, el barroco, constante del espíritu, que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal-geométrica, estilo en donde en torno al eje central –no siempre manifiesto ni aparente (en la Santa Teresa, de Bernini, es muy difícil determinar la presencia de un eje central)– se multiplican lo que podríamos llamar “núcleos proliferantes”, es decir, elementos decorativos que llenan totalmente el espacio ocupado por la construcción, las paredes, todo el espacio disponible arquitectónicamente, con motivos que están dotados de una

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 196.

expansión propia y lanzan, proyectan las formas, con una fuerza expansiva hacia afuera. Es decir, es un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia fuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes<sup>46</sup>.

Posteriormente, d'Ors expone una tipología de veintidós *especies* del género barroco más conocidas, desde el "Barocchus pristinus" (en la prehistoria, fuente matriz, subsistente en pueblos salvajes) hasta el "Barocchus officinalis" (barroco eterno, de índole caprichosa y artificiosa, en busca de un tipo nacional o regional; aquí incluye d'Ors a los continuadores, en América, de la tradición incaica o azteca). El Romanticismo, como estilo histórico, desde el punto de vista de un estilo cultural es denominado "Barocchus romanticus", y lo ejemplifican, entre otros, Juan Jacobo Rousseau, Beethoven y Goya, nombres entrañables para Carpentier. Por su parte, Wagner es considerado dentro del "Barocchus finisecularis".

He dejado para el final una noción que debe haber subyugado a Carpentier. Una sección de *Lo barroco* se denomina "El Paraíso Perdido", compuesta por dieciocho artículos publicados en los años veinte, en los cuales se traza la trayectoria de la búsqueda del paraíso perdido, a través de las obras, las vidas o los mitos, entre otros autores, de Gracián, De Foe, Gauguin, Rousseau, Bernardin de Saint Pierre, Chateaubriand, Harriet Beecher-Stowe. Esa búsqueda implica la presencia de un espíritu barroco, pues "el barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido"<sup>47</sup>. Y amplía su propuesta:

Paraíso, principio y fin de la historia. En el espíritu de la humanidad, alfa y omega.

Por culpa del árbol de la ciencia –es decir, por el ejercicio de la curiosidad y de la razón–, perdióse un día el Paraíso. Por el calvario del progreso –es decir, también, por el ejercicio de la curiosidad y la razón– se adelanta en el camino de vuelta. Toda la historia puede considerarse como un penoso itinerario entre la inocencia que ignora y la inocencia que sabe[...].

Todo arte de reminiscencia o de profecía es siempre más o menos barroco. Y la literatura universal –un día ello acabará por descubrirse– ha erigido, a la entrada de la selva de lo barroco, dos altas columnas, que llevan los nombres del poeta Milton y del Evangelista San Juan: el *Paraíso Perdido* y el *Apocalipsis*<sup>48</sup>.

¿Acaso toda la obra narrativa de Alejo Carpentier no es sino el registro de las búsquedas del Paraíso Perdido por el hombre? Pero ya ese sería el tema de otra conferencia.

<sup>46</sup> Alejo Carpentier, "Lo barroco y lo real maravilloso," *Razón de ser*, ed. cit., p. 44.

<sup>47</sup> E. d'Ors, *op. cit.*, p. 40.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 43.