

La vanguardia vista por un periodista cubano: las crónicas parisinas de Alejo Carpentier, 1928-1939

The Vanguard seen Through the Eyes of a Cuban journalist: Alejo Carpentier's Parisian Chronicles, 1928-1939

JAVIER GEREZ

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán

Tucumán, Argentina

ORCID: 0000-0003-2164-6073

jav_gerz@hotmail.com

Recibido: 18/ 04/ 2022

Aceptado: 23/ 06 /2022

Resumen: Este trabajo busca aproximarse a la peculiar práctica de la crónica ejercitada por Alejo Carpentier en sus artículos sobre arte escritos en Francia y publicados en las revistas cubanas *Social* y *Carteles* entre 1928 y 1939. En particular, indaga en la evaluación y apropiación críticas que el sujeto realiza del núcleo ideoestético de las vanguardias históricas. Parte de la hipótesis de que, en sus crónicas, el autor sistematiza una visión conceptual del arte moderno y de los nuevos valores como la máxima expresión de sentido en la modernidad. Al mismo tiempo, plantea que se visualiza en ellas una perspectiva latinoamericanista que promueve una reconfiguración del arte americano, en base a los extractos de la tradición nativa y del instrumental europeo. Con este objetivo, en un primer momento se alude a las condiciones del surgimiento del género en el ámbito latinoamericano a partir de los trabajos de Ramos y Rotker, y se propone una caracterización de las vanguardias desde los aportes de Bürger y otros autores, para señalar luego algunas de las claves del ideario carpenteriano. Nociones y categorías como la de lo poético, en tanto realidad autónoma y superior, operan con insistencia en dicha construcción interpretativa.



Palabras clave: Alejo Carpentier; crónica; vanguardias históricas; literatura latinoamericana

Abstract: This work intends to explore the peculiar style of the chronicle exercised by Alejo Carpentier in his articles on art written in France and published in the Cuban magazines *Social* and *Carteles* between 1928 and 1939. This work particularly researches the evaluations and critical observations that the subject makes about the ideo-aesthetic nucleus of historical vanguards. Part of the hypothesis proposes that, in his chronicles, the author systematizes a conceptual vision of modern art and new values as the ultimate expression of modernity. At the same time, it is established that, in these chronicles, a clear Latin-American perspective is presented, promoting a reconfiguration of modern art, based on extracts from native tradition and European instrumentation. With this objective in mind, we firstly allude that the necessary conditions for the surge of the Latin-American genre, can be found in the works of Ramos and Rotker, proposing a characterization of vanguards through the contributions of Bürger and other authors, then to point out some of the key Carpentierian principles. Notions and categorizations like the poetic one, meanwhile autonomous and superior reality, are constantly used in that interpretative construction.

Keywords: Alejo Carpentier; chronicle; **historical vanguards**; Latin-American literature

“Quieren, por la implacable sed del alma, lo nuevo y lo imposible”

José Martí, “Los impresionistas en Nueva York”

“...la creación *más esencialmente moderna* que ha producido la música moderna.”

Carpentier, “Honegger y el canto a la velocidad”

1. Carpentier, cronista

En 1928 Alejo Carpentier se convierte en corresponsal en París de dos publicaciones cubanas, las revistas *Social* y *Carteles*. En la senda marcada por Martí y Darío, sus artículos parisinos se concentran en la modernidad esencialmente cultural de

ambos continentes.¹ Configuran, en conjunto, un amplio panorama del campo artístico francés, trazado desde el lugar de los hechos. Del surrealismo al futurismo, de Diego Rivera a Picasso, el cronista anoticia al lector del otro lado del océano sobre las expresiones que, a su juicio, representan las manifestaciones culminantes de lo nuevo, tanto de creadores europeos como de latinoamericanos que triunfan en Europa. El dispositivo elegido, la crónica, le permite realizar una tarea no meramente informativa sino de aprehensión estética y reflexiva de los fenómenos.

Este artículo busca aproximarse a la práctica y al aporte del autor en el género así como a sus ideas y preocupaciones en torno a la actividad artística. En particular, indaga en la evaluación y apropiación críticas que el sujeto realiza del núcleo ideológico de las vanguardias históricas. Parte de la hipótesis de que, en las crónicas, Carpentier sistematiza una visión conceptual del arte moderno y de los nuevos valores como la máxima expresión de sentido en la modernidad. Asimismo, plantea que se visualiza en ellas una perspectiva latinoamericanista que promueve una reconfiguración del arte americano, en base a los extractos de la tradición nativa y del instrumental europeo. Entre otras, cierta noción de lo poético, entendido como realidad autónoma y superior, sostendría dicha construcción interpretativa.

Con este objetivo, en un primer momento conviene exponer las condiciones del surgimiento de la crónica en el ámbito latinoamericano, para avanzar luego en una caracterización del diálogo que se establece entre las iniciativas vanguardistas y su asimilación por el autor.

2. La crónica, un género híbrido

Los trabajos críticos sobre la crónica surgidos en las últimas décadas señalan el cruce entre periodismo y literatura como hecho clave en la configuración de un género híbrido, integrado por una dimensión referencial y una estética, que en cierta

¹ El corpus considerado en este trabajo está compuesto por 125 crónicas aparecidas en las mencionadas revistas entre 1925 y 1939. Unas cuantas de ellas fueron redactadas cuando el autor aún residía en Cuba, mientras que la gran mayoría corresponde al período parisino delimitado. Este grupo de textos se desprende del conjunto de 145 artículos recogidos en los dos tomos de crónicas de las *Obras Completas* de Carpentier, editadas por Siglo XXI a partir de los años ochenta, dejando fuera del análisis las crónicas de viaje.

forma predominasobre aquélla. En esta línea, Julio Ramos y Susana Rotker analizan las operaciones discursivas de los escritores modernistas en la prensa, dirigidas a demarcar un campo de creación propio. Rama (1985) señalala centralidad del periodismo como lugar “donde se dilucidó primero y donde se puso a prueba y donde triunfó el sincretismo artístico” (79). Ramos (2003), al considerar la dependencia de lo literario respecto del periódico en un período de profesionalización y especialización disciplinaria, señala que tales vinculaciones determinaron una consecuencia paradójica: “si bien el periodismo relativiza y subordina la autoridad del sujeto literario”, al mismo tiempo contribuye a marcar “la distancia entre el campo “propio” del sujeto literario y las funciones discursivas otras” (124). La crónica se postula como el espacio privilegiado en que se dirimen las tensiones entre las diversas tendencias y funciones discursivas en pugna. Su hibridez se comprende así no como una superposición neutra sino como una “lucha entre diferentes sujetos o autoridades”, en la que destaca “la tendencia estetizante de la voluntad autonómica” (123).

Rotker (1992), por su parte, reconocen la crónica el nacimiento de un sistema escriturario nuevo y defiende su filiación literaria al impugnar la antítesis entre discurso referencial y discurso ficcional, sustento de la distinción tradicional entre periodismo y literatura. De acuerdo con sus planteos, “la condición de texto autónomo dentro de la esfera estético-literaria no depende ni del tema ni de la referencialidad, ni de la actualidad” (136). Lo que distingue a esta compleja modalidad discursiva “surge sobre todo del cómo se ha *verbalizado* su discurso, *cómo prevalece el arte verbal en la transmisión de un mensaje referencial*” (139, subrayado en el original). El estilo cristaliza como rasgo que otorga un valor diferencial a la escritura.

A partir de los autores citados y de otros (Acosta Montoro, 1973, Ford, 1985, Chillón, 1999) puede sostenerse que la crónica registra antecedentes en distintos géneros o subgéneros que conformaron una serie o tradición intermedia, vincular, entre periodismo y literatura. En ese proceso la crónica se ha abierto paso hasta configurarse y ser pensada por la crítica como un género específico adscribible a la literatura.²

² Asume relevancia la definición de Chillón, para quien lo literario constituye “*un modo de conocimiento de naturaleza estética que busca aprehender y expresar lingüísticamente la calidad de la experiencia*” (1999: 69,70, subrayado en el original). Esta formulación le permite incorporar a la crónica y a otras formas referenciales dentro de lo que denomina literatura documental.

La crónica modernista corresponde a una etapa de intensificación de los intercambios y deslindes entre ambas disciplinas. Ramos le atribuye funciones vinculadas a la racionalización o “decoración” de los nuevos espacios urbanos (2003:155). Forma esencialmente heterogénea, será la pantalla en que se proyectará el problemático espectáculo de la modernización material y literaria latinoamericana. Las crónicas escritas por Carpentier entre 1920 y 1930 se ubican en los inicios de una fase de estabilización relativa tras los procesos de autonomización, que, avanzado el siglo XX, atestiguará nuevos cruzamientos entre periodismo y literatura.³ La pugna entre autoridades y las funciones exteriores al texto se hallan matizadas, permitiéndole adentrarse en los transfigurados paisajes culturales de la época.

3. La crónica cultural y literaria de Carpentier

Cancio Isla, cuyo trabajo representa el primer acercamiento sistemático al conjunto de la obra de Carpentier publicada en la prensa gráfica, apunta que “De toda la actividad creadora que señala el itinerario de Carpentier entre 1928 y 1939, la producción periodística para *Social* y *Carteles* constituye su aportación más trascendental” (2010:91). El presente estudio parte de una definición de la crónica que contempla las ya señaladas dimensiones, su apertura a segmentos ensayísticos, narrativos y descriptivos, y el predominio de la mirada del sujeto. Entre sus modulaciones reconocibles se encuentra un tipo de crónica breve, afincada sobre acontecimientos concretos en campos particularizados, de los que da cuenta movilizando estrategias exegéticas desde una cercanía temporal.

Esta forma se identifica con la crónica especializada, la cual, referida a hechos artísticos, se integra en el periodismo cultural, dedicado a abordar, según Rivera, “con propósitos creativos, críticos, reproductivos o divulgatorios los terrenos de las “bellas artes”, las “bellas letras”, las corrientes del pensamiento [...] y muchos otros aspectos que tienen que ver con la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos” (1995:19). Las crónicas de Carpentier pueden inscribirse con holgura

³ Ford menciona las “historias de interés humano”, las “biografías de hombres públicos” y el reportaje. (1985:243). Junto a ellos se ubican el testimonio, la denuncia, las modalidades de los nuevos periodismos norteamericano y latinoamericano, la no ficción, los modernos reportajes novelados y la crónica.

en esta demarcación. Más aún, resultan muestras modélicas de la crónica cultural, “evocadora de fenómenos y episodios de la vida intelectual y artística” (123). Sin embargo, extinto su referente, decanta el tratamiento de sobre-estilización—escritura elaborada aplicada sobre las obras de arte— que aún hoy ofrece una interpretación de los hechos, de cuño netamente literario.

4. La dialéctica del aquí y el allá

La huida de Carpentier a Francia en 1928, tras abandonar la cárcel habanera, marca el inicio de la correspondencia con *Social* y *Carteles*, en donde el periodista colaboraba desde comienzos de los 1920. Existe consenso en cuanto a que es en la etapa francesa cuando el autor vuelve la mirada hacia el continente nuevo y comienza a interrogarse sobre el quehacer del escritor latinoamericano. Este giro decisivo ha sido señalado por el propio Carpentier: “Me hubiera sido fácil en aquél momento ponerme a hacer surrealismo. Y por un extraño fenómeno, hubo en mí un repliegue. [...] como una obsesión, entró en mí la idea de América [...] y me daba cuenta de que, sin ella, no me realizaría a mí mismo en la obra que aspiraba a hacer” (1984:98).

Se trata de una de las facetas de la impronta plurivalente y cosmopolita de Carpentier, doblemente direccionada y en tensión entre el acá americano y el allá europeo, que dejó huellas en sus ideas y creaciones a lo largo de toda su carrera.⁴ En el caso de las crónicas, la convicción deser cubano y latinoamericano destaca desde las más tempranas intervenciones y se refleja en múltiples disposiciones del sujeto: la perspectiva latinoamericanista desde la cual evalúa los movimientos europeos, dirigida a obtener lecciones que nutran una “tradición de oficio” (Carpentier, 1986:304) en América; la celebración de las expresiones que alcanzan la consagración a partir de la renovada percepción de las formas vernáculas, ajustadas a las condiciones de la moderna estética.⁵ Con estos objetivos en la mira es que el cronista ha “creído útil, en

⁴ Birkenmaier (2006) reflexiona sobre el complejo rol de traductor de Carpentier a partir de su oscilante emplazamiento: traductor de la moderna cultura europea para el público latinoamericano y viceversa; traductor de la cultura afrocubana para el hombre blanco de Cuba y de Europa.

⁵ Así, por ejemplo, al ponderar la “maravillosa orientación” de las creaciones de Diego Rivera, asegura con entusiasmo que “la fórmula del arte moderno” se halla en sus frescos y expone algunas de las claves de su poética: “(...) sus características serán una sólida organización y la mayor sencillez y claridad en la expresión (...)” (“Diego Rivera”, *Social*, 1986:45).

los terrenos del periodismo, el dar a conocer los valores más representativos del arte europeo”, según declara en “América ante la joven literatura europea” (*Carteles*, junio de 1931), “no para realizar una despreciable labor de imitación [...], sino para tratar de llegar al fondo de las técnicas, por el análisis, y hallar métodos constructivos aptos a traducir con mayor fuerza nuestros pensamientos y nuestras sensibilidades de latinoamericanos [...]”(1986:303).⁶

5. Récords de altura estética: Itinerarios de las vanguardias en las crónicas carpenterianas

Las vanguardias históricas se impusieron la ruptura de y con el pasado en la constatación de la profunda crisis de los valores de su época. Buscaban expresar el íntimo desasosiego del sujeto ante la carencia de instrumentos adecuados para comprender y representar las nuevas realidades transformadas, y certificaban la caducidad de los patrones estéticos consagrados por las tradiciones. En “El cubano Picabia” (*Social*, febrero de 1933), Carpenterier describe el sentimiento que cuajó en la conformación de dadá como “una fiebre, un estado del espíritu reflejo de años turbios en que todos los valores convencionales se desmoronaban al estampido de los cañones. [...] Destruíd lo viejo, ¡después habrá tiempo de inventar un orden nuevo!” (1986:384-385).

Peter Bürger postula que la asonada vanguardista se propuso como objetivo fundamental el cuestionamiento y la superación de la institución del arte, cuya función mediadora entre las obras y los demás subsistemas sociales determina “las condiciones necesarias en que son producidas y recibidas” las primeras (2010:17). Y, en consecuencia, la restitución de los vínculos y de los efectos recíprocos entre arte y vida cotidiana. De este modo, “la propuesta de las vanguardias se definiría como el intento de dirigir la experiencia estética, que se opone a la praxis cotidiana y surge en el esteticismo, a lo práctico” (2010:49).

⁶La mirada sobre lo americano asume distintas modulaciones a lo largo de la trayectoria del escritor. El regreso a Cuba a fines de los treinta promueve un redescubrimiento de lo propio y una constatación del declive cultural europeo previo al estallido de la Segunda Guerra, registrados en las series de crónicas “La Habana vista por un turista cubano” (1939) y “El ocaso de Europa” (1941), publicadas en *Carteles*.

Este intento de cambiar el modo en que funcionaba el arte en la sociedad burguesa accionó en parte por la apropiación desjerarquizante de los procedimientos y estilos de la tradición en dispositivos que ya no respondían a la concepción clásica de la obra como conjunto de partes subordinadas al todo. De acuerdo con Yurkievich, “La dispersión focal, la fragmentación yuxtapuesta, los montajes diferenciales [...] desmantelan el esquema figurativo tradicional [...]” y “ponen en evidencia el poder humano de crear agrupamientos muy heterogéneos regidos por otra causalidad” (1982:354). Las obras oscilan ahora entre el inacabamiento, el desborde, la incongruencia entre las partes y el repliegue sobre sí mismas, regidas por leyes propias, no equiparables a las que rigen la realidad.

De entre tan heteróclito espectro, algunas tendencias obtienen mayor repercusión que otras en los artículos de Carpentier. El rechazo del pasado, el academismo y la imitación –“sólo el arte nuevo brinda actitudes dignas al creador, por estos tiempos” (1986:81)–, tiene su contrapartida en la apasionada proclamación de lo nuevo, categoría que, si bien se torna imprecisa para definir *stricto sensu* el núcleo de la búsqueda de las vanguardias (Bürger, 2010:90), puede resultar igualmente útil en razón de su polivalencia.

En Carpentier lo nuevo enaltecido reúne dos condiciones: se trata de algo radicalmente novedoso, que marca un corte definitivo con lo anterior, incluso cuando resigne elementos de la tradición; y de expresiones que representan el punto culminante, una marca récord en la tendencia en la que se inscriben. En el ámbito latinoamericano, lo nuevo irradia de la apropiación inteligente y original de los ritmos primitivos y criollos y de la aún innostrada realidad circundante. Es la propiedad que se revela en las experimentaciones musicales de Varèse, en la enigmática simplificación de las composiciones de Picasso, en las inéditas formas gestadas por Villa-Lobos.

De algunos núcleos de la afinidad entre Carpentier y el surrealismo se desprenden otros elementos convertidos en criterios de evaluación estética. En la paradigmática crónica “En la extrema avanzada: algunas actitudes del surrealismo” (*Social*, diciembre de 1928), el autor intenta conceptualizar las premisas esenciales del movimiento, sobre todo a partir del primer *Manifiesto* de 1924 y tras la publicación de *Nadja* (1928) de André Breton. Allí desmiente el supuesto nihilismo atribui-

do a los nuevos artistas, en quienes reconoce como rasgo definitorio una “actitud de fe en las realidades superiores” (1986:126). Si la crisis era interior, hacia lo más recóndito había que volver en busca de nuevas formas de conocimiento y del conocimiento de nuevas formas. Tales realidades superiores se descubren por una incursión más allá de los diques de contención del pensamiento, que hace posible la entrada en contacto con el misterio, asilo y respuesta a la pérdida de sentido de la realidad.

Si Breton se proponía obtener “un monólogo de elocución lo más rápido posible, sobre el cual el espíritu crítico no pudiera dirigir ningún juicio” (2001:40), en Carpentier, el artista debe tender a “liberar a la imaginación de sus trabas, a hurgar en la subconsciencia, a hacer manifestar el yo más auténtico del modo más directo posible” (1986:129). El dictado de ese automatismo psíquico liberador, registrado por la escritura automática, libera los significantes y crea un nuevo tipo de imagen que aúna arbitrariamente lo dispar y lo contrapuesto. Estas formas de asociación provocan lo maravilloso, que es siempre bello: “Los objetos más alejados encuentran inesperados vínculos, que los unen en una danza cósmica. Las comparaciones más insólitas se hacen posibles. El orden de los prodigios se altera. La magia reclama sus derechos” (1986:130).⁷

Según Videla de Rivero, el surrealismo “excede el marco de lo literario y aspira a transformar la vida y la condición del hombre” (1994:65). Esta propuesta integral lo aproxima a la concreción de la proclama de unión entre arte y vida. En la crónica, la liberación del arte de los rasgos banales y de la “broza humana” que le impedía “batir verdaderos records de altura” se afirma en “las manifestaciones y protestas violentas llevadas a cabo por los surrealistas militantes”, movilizadas por un “furioso deseo de independencia” (1986:126-128).

A continuación se despliega una serie de coordenadas para la comprensión de la poética carpenteriana de las vanguardias. Al codificar estas categorías conviene señalar que no todas las obras corresponden al surrealismo, que se toma como punto de referencia de una perspectiva de análisis extensiva a expresiones de otras escuelas y movimientos.

⁷Para Breton, “la imagen más poderosa es la que presenta el grado más elevado de arbitrariedad” (2001:58).

5.1 Simplificación y estilización

Carpentier elogia la máxima depuración y la reducción de los elementos de la obra a sus aspectos esenciales, a la que corresponderá una más alta potencialidad simbólica: “Todo el arte moderno es una ofensiva cerrada contra el decorativismo como objeto, lo cual no impide que, a veces, sin proponérselo, después de alcanzar una meta plástica más elevada, el pintor de hoy obtenga efectos de un decorativismo admirable” (1986:171). En música, al exponer el origen del “grupo de Los Seis”, integrado entre otros por Honegger y Milhaud, señala que la consigna era “reaccionar contra el impresionismo musical [...]. Había que crear una música despojada de todo aparato, franca, sencilla, directa: música a rajatablas” (1986:69). La estilización busca sugerir y recrear revelando a la vez el carácter diferencial de la composición estética: “La manzana de Cézanne adquiere entonces la fuerza de un símbolo” (1986:34).

5.2 Anécdota y asunto en arte

La liberación del arte de su función figurativa se constituye en premisa de la captación de las realidades superiores latentes en la imaginación o en dimensiones veladas de la realidad. Para Carpentier la lección proviene del cubismo, que “ha tenido la inapreciable virtud de aguzar nuestra visión plástica. [...] Veinte años de pintura ferozmente austera nos han enseñado a conceder al asunto una importancia del todo secundaria” (1986:91-92).

Los cubistas han llevado esta tendencia al extremo, al punto de que en sus lienzos los elementos de la realidad aparecen “deformados y agrupados de modo maravillosamente arbitrario” (“Papazov o el “asunto” en la pintura”, *Social*, agosto de 1931, 1986:310). Se trata de una pintura ante la cual los críticos se muestran impotentes, porque sólo puede hablarse de ella en términos poéticos: “Era necesario el mudo mensaje de lo gráfico para revelarnos el aspecto de sus mundos interiores. Sólo por la imagen pintada pueden mostrarse cosas que nadie ha intentado mostrarnos hasta ahora” (1986:310).

5.3 Primitivismo y modernolatría

Si bien Carpentier celebra la perfección compositiva de obras originadas en la conmoción provocada por las innovaciones técnicas, tal el caso de la pieza *Pacífico 231* de Honegger, entre “la modernolatría futurista y el vitalismo primitivista” (Yurkievich, 1982:361), se inclina por el segundo. Lo nuevo no provendrá de odas a rascacielos ni de cantos al dínamo (1986:19), sino de las sensaciones inéditas que el sujeto pueda traducir a partir del impacto de estos sobre su subjetividad.

El desdén hacia los futuristas se hace notable en “Un manifiesto de la cocina futurista” (*Carteles*, 12 de abril de 1931), en donde las extravagantes derivas gastronómicas y políticas del movimiento demuestran que “la ideología futurista, en materia de arte, ha dado todo lo que podía dar” (1986:279). En contraposición, los elementos primitivos son irradiadores de pureza y frescura, aptitudes propicias para un arte que busca refundar su expresión. Lo nuevo también se halla en lo atávico y lo primordial: “Lo primitivo, en el actor negro [...] ha venido a nuestro siglo a refrescar la sensibilidad moderna con la honda poesía de sus *blues* y las manifestaciones incipientes de un arte milagrosamente intuitivo [...]” (1986:156).

El crítico llega incluso a imaginar la posibilidad de un acercamiento de Stravinsky a los ritmos cubanos en la composición de *Las Bodas*, obra que “culmina magníficamente esa época de neoprimitivismo” del compositor ruso. Para el autor no quedan dudas: “[...] la fórmula musical que rige, inicialmente, ambas expresiones –una evolucionadísima, otra primitiva– es la misma” (1986: 85-89).

5.4 Nuevas visiones de la realidad

El roce cotidiano recubre las cosas con una pátina de costumbre que se hace necesario penetrar para redescubrir una esencia poética incluso en los objetos más ordinarios. Para lograrlo se requiere una reeducación de la mirada que impulse una reformulación de escalas y dimensiones. Al desglosar la poética de Cocteau, denominada “estética ambiente”, Carpentier afirma que “Todo cuanto nos descubra, “bajo una luz que sacuda la modorra, las cosas sorprendentes que nos rodean y que nuestros sentidos registran maquinalmente, es poesía”. [...] El verdadero poeta debe vivir al acecho de ese fluido continuo y maravilloso. Fuera de eso “sólo hay literatura”...” (1986:17-18).

5.5 Los mundos autónomos: misterio y milagro de las realidades superiores

A la obra orgánica del arte burgués Peter Bürger opone la obra vanguardista, que busca la disolución de la coherencia interna de aquélla. El teórico precisa que “la obra vanguardista no niega la unidad (aunque los dadaístas proyectaron esta idea), sino sólo cierto tipo de unidad, la relación entre parte y todo, propia de la obra orgánica” (2010:79-80). El azar y sobre todo el montaje se presentan como los principios básicos de su configuración. Su forma paradigmática se encontraría en el collage, que al reunir y yuxtaponer aleatoriamente segmentos de la realidad promueve nuevos sentidos, inestables y dispersos. De este modo, “se rompe con un sistema de representación que se basa en la reproducción de la realidad, en el principio de que el sujeto artístico debe dirigir la transposición de la realidad” (2010:108).

Para comprender la ruptura del sistema de representación planteado en las crónicas se hace necesario atender no sólo al abandono de las reglas de composición sino también a la ruptura con las leyes que rigen la realidad que se deja de representar. Bürger señala que mientras la obra orgánica busca asemejarse a la naturaleza y plantea una reconciliación del hombre con ella, resulta propio de la obra no orgánica impugnar dicha asimilación: “Pues no sólo el artista renuncia a formar una obra total, sino que el cuadro adquiere otro *status*, dado que las partes del cuadro ya no tienen esa relación con la realidad, propia de la obra orgánica. Dejaron de ser símbolo de la realidad, ellas *son* una realidad” (2010:110).

Si en el collage el artista renuncia a su capacidad de otorgar una totalidad de sentido a la obra al readaptar elementos de la realidad exterior, en las obras comentadas por Carpentier el artista recibe sus materiales de una realidad interior, igualmente distanciada de la naturaleza, y organizada con principios distintos a los de ésta, dando lugar a universos propios y singulares. Su sentido es asimismo evocador, abierto, enigmático, inasequible a las formas de interpretación de las obras orgánicas.

En su mirada sobre las obras, que no es teleológica, totalizante, sino sugeridora, disparadora de sensaciones, Carpentier incorpora los principios constructivos que reconoce y atribuye a su composición. El proceso creativo es aproximadamente como sigue: el artista-poeta, entregado a su imaginación liberada, se retrae y se eleva hacia las regiones del misterio poético, de donde extrae los más diversos elementos

con los que, por medio de su libre organización, que tiene como punto de partida la asociación inesperada de la imagen surrealista, compone las realidades superiores de los mundos autónomos que pueblan sus obras. Con un lenguaje de connotaciones esotéricas, así lo enuncia Carpentier:

El idioma de todo buen poeta, en el lienzo, en el texto, se compone siempre de fórmulas mágicas. Su misión es la de arrojar anzuelos al misterio poético, que existe como fluido, para ver si se le puede robar algo. El poeta desempeña un papel de antena receptora: es un elemento provocador que trata de atraer lo que tiende a permanecer oculto. Los resultados –obra- de sus búsquedas actúan sobre nosotros de manera directa: *se sienten*, no se explican. (1986:245)

La fórmula se retoma, con mínimas variantes, en diversos artículos. Cada poeta incursiona en nuevas parcelas inexploradas: Masson descubre una selva en el fondo de su imaginación, repleta de espectros fantasmagóricos a medio camino entre la vida animal y vegetal; los lienzos de Martini reviven “todo el horror de un viaje al país del cloroformo y los anestésicos” (1986, IX:204). En la crónica dedicada a “El arte clásico y singular de Giorgio de Chirico” (*Social*, 1 de enero de 1932) se encuentra una de las explicaciones más originales del método seguido:

Y Chirico, en sus obras pictóricas, tiene el eterno don de poner en contacto objetos –tal vez vulgares- cuya asociación hacer surgir el misterio como chispa milagrosa. [...]un pez en una mesa de operaciones, una estatua de oro en casa de un pobre, un disco de ferrocarril en una peluquería [...]. Al entrar en contacto con cosas tan inesperadas, nuestros semejantes se sentirán paralizados por la sorpresa, aniquilados de curiosidad, y crecerá en ellos el profundo malestar que sólo pueden engendrar los grandes misterios. (1986:330)

En manos del artista, dicho método “se vuelve una facultad admirable de reorganización de las realidades conocidas por el hombre. Realidades sometidas desde ese instante a una férula poética que para nada invoca los rigores de la lógica” (1986:331). Como resultado, aquél crea mundos autónomos, realidades superiores

que, animadas por el misterio poético, resultan capaces de suscitar lo maravilloso y lo milagroso: “Casi totalmente desprovistos de figura humana, los lienzos del artista nos muestran objetos o lugares representados con una sencillez primitiva [...]. Y sin embargo, el misterio pone una continua vibración poética en las visiones que nos ofrece el pintor” (1986:330).

De modo similar, las creaciones del cubano Carlos Enríquez “constituyen un mundo en sí mismo, como las formas movedizas de Miró, las aves intangibles de Ernst, los caballos volantes de Salvador Dalí”. Como Chirico, ha sabido dominar el oficio y ofrecer “una obra puramente creativa” por su poder de “reorganización de las realidades conocidas por el hombre”; sus pinturas “conmueven por la presencia de esa “verdad más real que la misma realidad”, que sólo se puede invocar con ayuda de la poesía” (1986:245). Otro cubano, Abela, también participa del convite de lo poético con sus cuadros de “criollismo en profundidad”, que “representan, si queréis, la realidad superior de las cosas; esa realidad maravillosa e invisible, que es, en el fondo, la única realidad que queda de todo lo que vemos” (1986:169).

La figura de Picasso ocupa un lugar excepcional dentro de esta estirpe de artistas. El pintor concentra los atributos del genio, capaz de movilizar en grado sobrehumano el milagro, “tan indescifrable, tan arcano, como la esencia misma de la materia” (1986:372).

5.6 La obra como vehículo poético

La obra de vanguardia, vista como vehículo que condensa una parte del misterio poético, responde a dos inquietudes fundamentales del individuo contemporáneo. Expresa el descentramiento y la angustia ante la inadaptación a la sociedad moderna, el desquicio interior provocado por el desacomodo a las leyes inhumanas que rigen su sometimiento. Pero al mismo tiempo le ofrece una salida, una posibilidad de “satisfacer el anhelo de aventura imaginativa que vive en el hombre de hoy” (1986:202), a condición de que se reconozca en ella, modifique su percepción y procure su liberación interior.⁸ Se trata, sin duda, de una restitución de sus funciones esenciales

⁸ En la crónica sobre André Masson Carpentier refuerza la distinción entre la inmutabilidad de la obra de arte burguesa y el poder interpelador de la obra vanguardista: “Las salas de los museos están

en la praxis cotidiana: “¡Prodigiosa invitación a la aventura que nos niega la vida contemporánea! [...]es una visión de sobrehumana libertad, síntesis de anhelos profundos, la que nos ofrece Giorgio el Grande, con su selva misteriosa...” (1986:331).

6. A orillas del Sena: La consagración de los ritmos afrocubanos

Carpentier atribuye a los compositores cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla la renovación de la música nacional a partir de la incorporación del elemento negro a la orquestación sinfónica, a través de su estilización. El problema planteado a ambos tiene que ver con los modos de asimilar y procesar el material desusadamente rico aunque “en estado bruto” (Carpentier, 1986:188) de los folclores vernáculos. La solución vislumbrada por el autor no pasa por la mera imitación o la transposición de los géneros criollos al formato de orquesta, sino por la adaptación y estilización de los elementos de inspiración popular, “realizando con ellos una labor de re-creación” (1986:29), en busca de la obra bien construida de acento nacional.

Para Carpentier, “Roldán cree que la inspiración popular debe utilizarse haciéndola sufrir un intenso trabajo de elaboración” (1986:30). En sus progresivos tanteos, el artista llega a dar con la clave del verdadero enfoque de la música cubana: ésta “debe considerarse ante todo, según él, en función del ritmo” (1986:60).

La consagración del ballet *La Rebambaramba* (1928), donde el músico encontró “su tono y su colorido propio” (Carpentier, 1946:241), se encuentra en la crónica “Dos festivales de música cubana” (*Carteles*, 12 de julio de 1931), que registra una de sus presentaciones en París. En ella, Carpentier da cuenta de la calurosa recepción que hacen de la pieza los compositores y críticos europeos más renombrados del momento. “Un doble triunfo de Roldán y Caturla, en París, en menos de una semana, me satisface tanto como el más personal de los éxitos. [...] Hoy la crítica europea ha dado razón a mis previsiones[...].” (1998:279-280).

llenas de obras maestras, que se ciñen a todos los cánones de belleza inventados por los estetas. Sin embargo, esas obras maestras nos irritan por su falta absoluta de irradiación. No saben hablarnos. No comprenden nuestros ensueños. Permanecen tontamente en sus pedestales, mostrando carnes heladas que parecen proceder de algún vagón frigorífico de Swift. Son estatuas burguesas, poco interesantes que, en el fondo, estarían mejor con guantes y *bloomers*. Acabamos siempre por aburrirnos en su compañía, y las dejamos a solas con su vulgar exhibicionismo” (1986:199).

7. Consideraciones finales

Carpentier reconoce el cumplimiento del ciclo de las vanguardias y el progresivo declive de su impulso transformador, síntoma de su incorporación a la historia de los movimientos estéticos. En “La agonía de Montparnasse” (*Carteles*, 25 de junio de 1933) realiza el elogio póstumo de aquella “Babel del arte” que supo ser “el foco de la vanguardia mundial” (1998:217-219). El barrio de los artistas enfocado como sinécdoque del vanguardismo representa, con la estampida de sus habitantes, la decadencia de este: “Picasso no viene nunca.[...]Los amigos de André Breton, desde que se adhirieron al PC, tienen demasiada “literatura” que preparar para tener el tiempo de venir a Montparnasse. Varèse partirá a los Estados Unidos dentro de poco” (1998:313).

El escritor atribuye el fenómeno a “nuevas condiciones de vida” de los artistas, quienes demostraron ser capaces de “vivir holgadamente de su producción” (1998:314). Se trata de un proceso de estabilización económica y social en virtud de un afianzamiento dentro del campo intelectual. En palabras de Bürger, representaría el “fracaso de la intención vanguardista por superar el arte” (2010:74). Incluso la concepción del arte como realidad superior y la atribución de los rasgos del genio a ciertos artistas contribuirían a un reforzamiento de la institución artística.

Sin embargo, lo anterior no resta validez a nociones y categorías como las de lo poético, la estilización, la obra burguesa y la obra vanguardista, los mundos autónomos, el antianecdótico, el criollismo esencial, entre otras, funcionales a una reflexión no sólo sobre el período rupturista abarcado sino sobre el arte en general. La crónica se ofrece así como un género que en la actualidad satisface plenamente las demandas y expectativas de organización y comprensión por la vía estética de realidades sociales y culturales cada vez más diversificadas y multidimensionales.

En el caso de Carpentier, si al regresar a Cuba formalizará su ruptura con el surrealismo, le deberá siempre a este y a las vanguardias el impulso de retorno de la mirada hacia lo americano. Junto a las mencionadas, enseñanzas como el descubrimiento de los rasgos insospechados de la realidad o el retorno a lo primitivo podrán reagruparse y funcionar en las proposiciones que estructurarán las nuevas orientaciones de su creación. En primer lugar, la de lo real maravilloso, definida en tanto “concepción de la historia y la cultura de América como síntesis de elementos ex-

traordinarios e insólitos a través del tiempo” (Cancio Isla, 2010:179). Dicha conceptualización podría traducirse como el reconocimiento, por la puesta en ejercicio de una fe en realidades superiores, de elementos milagrosos de la realidad americana, y su recreación a partir de un proceso de estilización o ficcionalización, dirigida a fijar un recuento de las cosmogonías del continente.

De esta manera, aunque los artículos analizados conforman en sí mismos un corpus separado y distinguible, la lección de las vanguardias, y la de la crónica, se integran de lleno en las direcciones seguidas en adelante por el escritor.

Referencias bibliográficas

- Acosta Montoro, José (1973). *Periodismo y literatura I*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Birkenmaier, Anke (2006). *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Breton, André (2001): *Manifiestos del surrealismo*. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Editorial Argonauta. www.academia.edu/8300762/Andr%C3%A9_Breton_Manifiestos_del_surrealismo [Consulta el 11/11/2020].
- Bürger, Peter (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Cancio Isla, Wilfredo (2010). *Crónicas de la impaciencia. El periodismo de Alejo Carpentier*. Madrid: Editorial Colibrí.
- Carpentier, Alejo (1998). *Obras Completas*. Tomo 8 *crónicas 1: arte, literatura, política*. México: Siglo XXI.
- (1986). *Obras Completas*. Tomo 9 *crónicas 2: arte, literatura, política*. México: Siglo XXI.
- (1984). *Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas.
- (1946). *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chillón, Albert (1999). *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Ford, Aníbal (1985). "Literatura, crónica y periodismo". *Medios de comunicación y cultura popular*. A Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano eds. Buenos Aires: Legasa, pp. 218-241.
- Rama, Ángel (1985). *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil Ediciones.
- Ramos, Julio (2003). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Rivera, Jorge B. (1995) *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Rotker, Susana (1992). *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas.
- Yurkievich, Saúl (1982). "Los avatares de la vanguardia". *Revista Iberoamericana* 118-119, enero-junio 1982, pp. 351-366.
- Videla de Rivero, Gloria (1994). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.