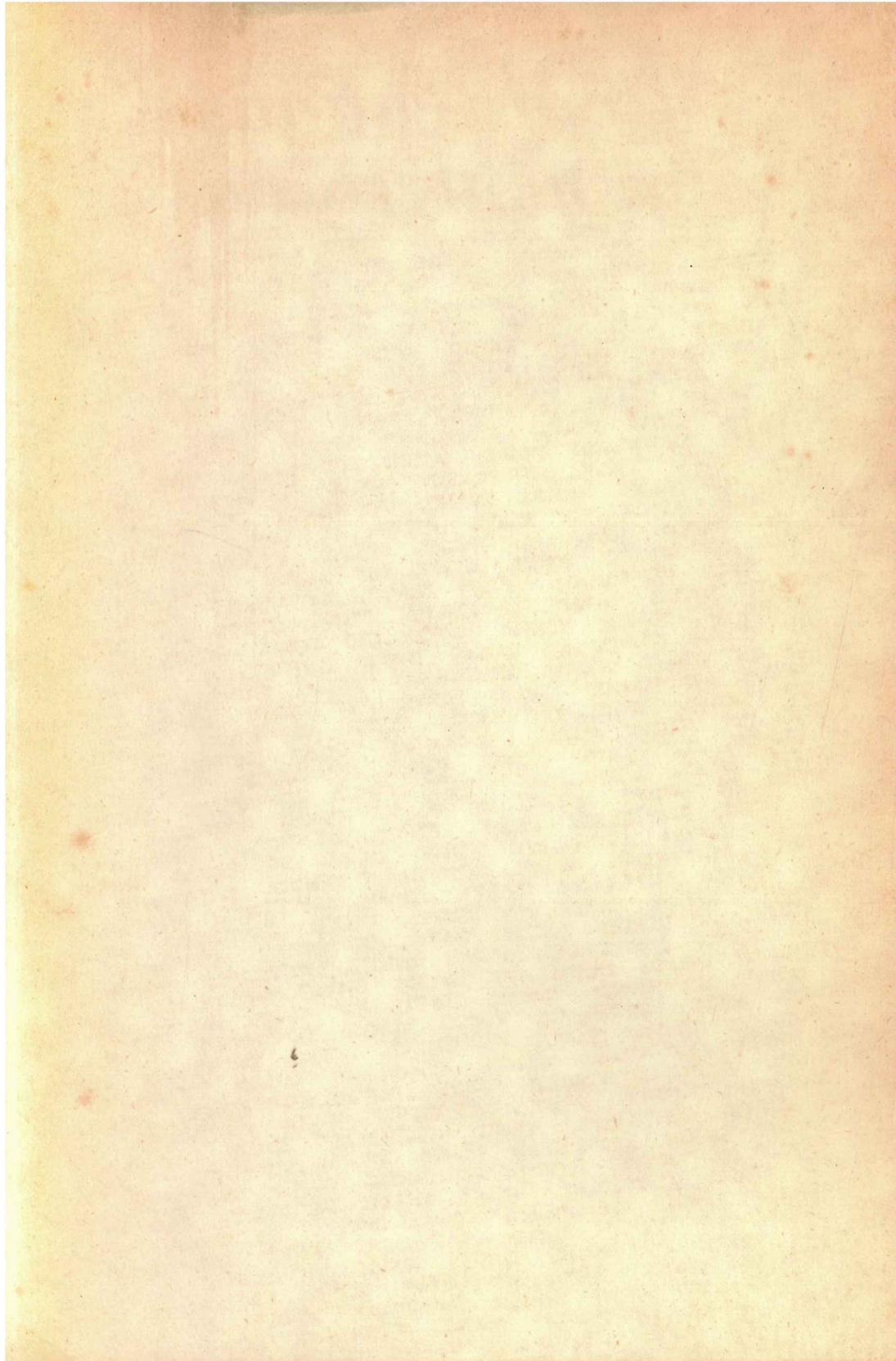


Coordenadas carpenterianas



Aurelio Horta Mesa



Coordenadas carpenterianas

Prof. Aurelio Horta Mesa



Editorial
Pueblo y Educación

Edición: Prof. Nydia Sorí González
Diseño: Bienvenida Díaz Rodríguez
Corrección: Marlén Sardiñas Álvarez

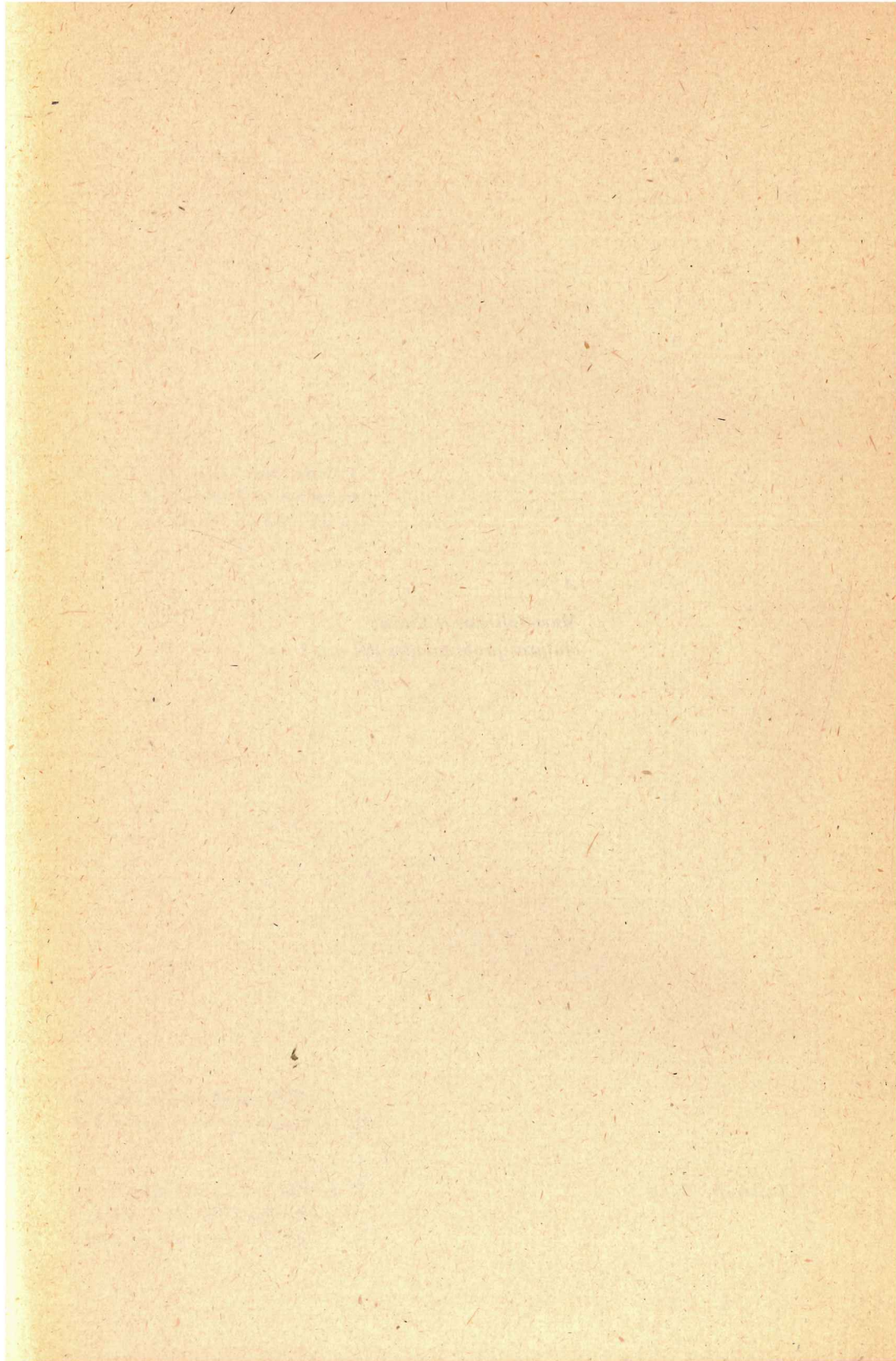
© Aurelio Hortá Mesa, 1990
© Editorial Pueblo y Educación, 1990

EDITORIAL PUEBLO Y EDUCACIÓN
Ave 3ra. A No. 4605, entre 46 y 60,
Playa, Ciudad de La Habana

SNLC:CU 01.64520.X

A

*Maridiollenne y Liuva,
¿futuros profesionales del arte?*



Introducción

La peculiaridad de este texto consiste en el intento de presentar a nuestros futuros profesionales del arte, y a todo interesado en el devenir de nuestra cultura, una invitación a la obra de una insustituible figura de las letras hispanoamericanas, y de nuestro primer narrador: Alejo Carpentier.

El hecho limitado de su estudio a través de una selección parcial de su novelística, restringe el conocimiento de su singular trayectoria y el de su aporte a la definición de nuestra identidad cultural.

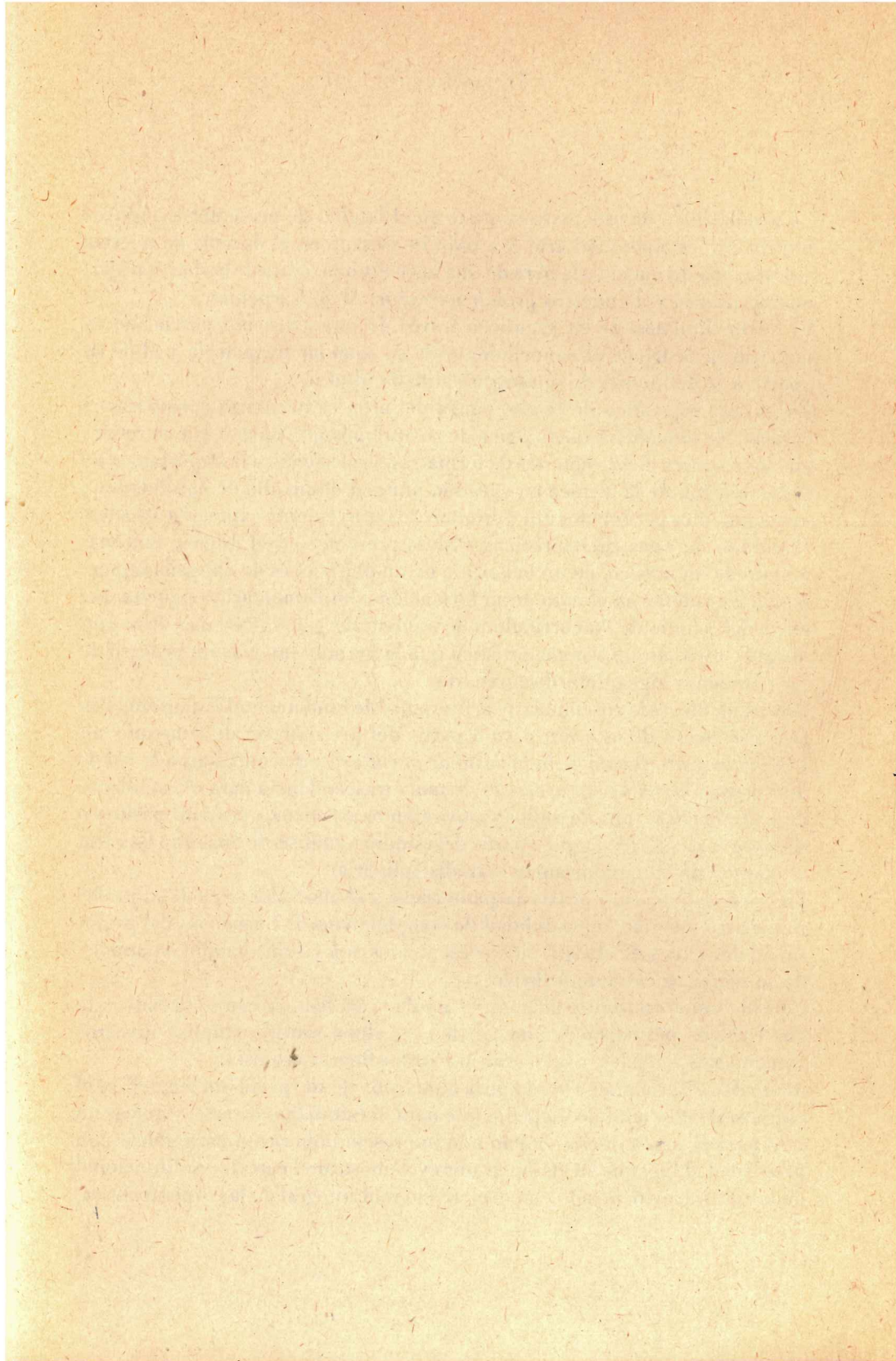
En el caso específico de la enseñanza del arte, es necesario considerar el carácter de *unicidad* metodológica de su aprendizaje, aspecto que se refiere en cualesquiera de las materias de formación profesional, a la importancia de la asimilación de la técnica en cuestión junto al desarrollo de habilidades y conocimientos pertinentes que permitan una conveniente expresión artística. Partiendo de estas características básicas presentes en el intenso entrenamiento de un músico, de un bailarín o de un plástico, es de obligada importancia considerar en el caso de su formación complementaria —aquella que exige del estudio de un curriculum de asignaturas generales— una dirección *integral*, es decir, un sistema artístico que le permita integrar un proceso de razonamiento lógico interdisciplinario.

Precisamente, es la enseñanza de la literatura de fundamental importancia en la consecución de este fin; pero a partir del presupuesto de constituir *un exponente y un vínculo de la historia de la cultura* y de contribuir a *la vía de interpretación del hecho artístico*, de tanta trascendencia para el estudiante de arte cuando se trata de estilos y movimientos artísticos, y cuyo propósito no siempre es posible de lograr a partir del estudio y análisis de una obra literaria al margen de su circunstancia extradisciplinaria.

En esencia, la teoría y praxis carpenteriana, y el alto valor ético de su profesionalismo insertan la posibilidad de complementar la formación del profesional del arte, y de ahí que solo presentemos una visión —también parcial— de su ejercicio extra-novelístico.

Consideramos oportuno, además, estimular a su lectura con el apéndice de dos trabajos periodísticos que pueden en algún sentido ampliar nuestros comentarios iniciales y presentar al extraordinario cronista.

Acercarse a Carpentier a través de la dimensión de su “perfil intelectual” es el objetivo de este mínimo empeño, que para el estudiante de arte, y quizás no solo para él, son a nuestro juicio una imprescindible razón para ubicar con propiedad el lugar de su ejemplar obra y demostrar el carácter polifuncional de la cultura, evidenciado con el ejercicio multintegral de la carpenterística.



Porque el artista es de una esencia invariable, pero esa esencia solo se hace y siente cuando es detectada y reconocida por la colectividad. Cuando leemos los escritos pictóricos de Paul Klee o los cuadernos de Leonardo de Vinci o los escritos de los impresionistas, nos asombramos de la similitud que existe entre ellos, son las mismas preocupaciones, los mismos problemas de creación que tienen, en un sentido o en otro; las mismas tareas impuestas, las mismas angustias, el mismo deseo de definición, de expresarse a través de las obras. Por lo tanto hay una esencia invariable en el artista, pero el artista no existe si no recibe la aprobación, el consenso de sus semejantes, de la colectividad, de su entorno...

Alejo Carpentier

Coordenadas carpenterianas en la política cultural cubana



Es inminente considerar en las coordenadas de nuestra política cultural dos criterios de base:

Primero, el carácter revolucionario de nuestra cultura a través del ejercicio de una intelectualidad de avanzada que resume la formación de nuestra conciencia e identidad nacional.

Segundo, el recurso de polémica como método de exposición y resolución de nuestras tendencias artísticas que definen asimismo un proceso histó-

rico, es decir, cultural.

Encontramos entonces, con las lógicas variaciones de enfoque disciplinario y de consecuentes presupuestos ideológicos, dos *constantes* éticas-estéticas que regulan a partir del mismo siglo XIX cubano y hasta nuestros días el carácter esencial de la *promoción cultural*:

El derecho a la libertad de creación.

La búsqueda de una autodefinition universalmente estética.

Son estos los factores que recorren nuestro ámbito cultural y constituyen sus principios fundamentales a partir del ánimo publicista de algunos colaboradores del *Papel Periódico de La Havana* (sic) y presentes hasta el contenido dialéctico y didáctico de *Palabras a los intelectuales*.

Si bien es cierto que ya era explícito en el *Papel Periódico de La Havana* una crítica literaria de cierto desenfado aunque todavía inmadura en su intención de aprehensión y conocimiento del hecho estético, lo singular de la misma es que se apoya en esa táctica irreverencia a la continuación de moldes académicos, y en la resoluta adversión hacia el empleo del latín, y hacia la pueril conducta de acatar dictámenes y modelos de creación literaria. Su tras-

endencia no está, en este caso, en prefigurar una imagen del alborar del Despotismo Ilustrado en Cuba, y de señalar por tanto una preocupación de intereses más sensatos y permanentes como son los de la cultura. Su máxima contribución radica en hacer posible además, el desarrollo de un pensamiento criollo en el que ya era evidente "la diferencia" del quehacer artístico con relación a la metrópoli, que como sabemos, va a radicalizarse con nuestras guerras de independencia y con el surgimiento de la nacionalidad. Se trataba de un primer intento en la búsqueda de una autodefinición estética, y por tanto en una primera señal de impulsar, entiéndase *promocionar* nuestra producción artística.

Es el inicio de una polémica que irá adquiriendo matices diversos según su especialización y objetivo social, y en la que pudiéramos citar como uno de los tantos ejemplos, la del devenir profesional de la Academia de San Alejandro fundada en 1818 por el emprendedor Juan Bautista Vermay.

La concepción e historia de este relevante centro de la enseñanza del arte en Cuba, nos muestra el encuentro de varias tendencias, y el polemizar de no pocos artistas, que brillantes algunos, y poderosos otros, establecieron premisas en tanto la originalidad y la rebeldía formal iban conformando una expresión de fuerza para la libertad de creación, que incidió directamente en el aspecto docente, dado el método individual que de por sí tiene la enseñanza artística.

La labor académica, al margen de una diversidad de escuelas y tendencias artísticas, que desempeñaban en San Alejandro los maestros como Guillermo Colson (184..) o más tarde Don Miguel Melero, es la base de una determinada ética artística que respondía a una formación oligárquica criolla. Es un ejemplo del eclecticismo de nuestra cultura que incluso nos permite contar a finales del siglo XVIII con un primer teatro de ópera de manera muy excepcional.

La evolución que tiene ese proceso embrionario en la plástica lo encontraremos más tarde en otros movimientos, como por ejemplo la formación de una Escuela Cubana de Ballet en el siglo XX. Siempre vamos a partir de grandes centros de interés artísticos, donde el factor de la *promoción* de la cultura, como elemento catalizador de una suficiente madurez intelectual, y una experiencia socio-histórica, se traduce por medio de una figura-tipo (promotor, dirigente cultural), que va a representar la integralidad multifuncional del arte. De la acumulación de estos ejemplos surge una sociología aplicada que bien merece un estudio independiente.

Significativa fue la labor de Domingo Delmonte en una etapa de tensión política y preocupación en el quehacer cultural, en que la actividad creadora tuvo como perfil el ávido interés de actualización, al mismo tiempo que la intención de una creación artística original, aunque como sabemos endeble, a partir de su desvinculación con el pulso del sentimiento aún elemental de una necesaria nacionalidad, no sin considerar su positivo sentimiento antiesclavista. No obstante, la tertulia delmontina y el influjo que esta significó en la

sociedad cubana de su época, sin contar lo que le deben escritores como Suárez y Romero, Villaverde o Milanés entre otros, tuvo el acierto de nuclear y buscar en el marco de nuestra todavía limitada intelectualidad, horizontes más amplios al mismo tiempo que un afán de autoreconocimiento estético.

Las polémicas de José Antonio Saco y Ramón de la Sagra alrededor de la poesía herediana (1828), como la librada por Antonio Bachiller y Morales y Ramón de Palma acerca del romanticismo, y en otro sentido la significación de la crítica artística y literaria que desarrolla la *Revista de Cuba* y que se convierte en "...polémica literaria con un fondo político",¹ nos delinean continuamente el perfil de una promoción cultural multifuncional, que tendrá su punto climático y al mismo tiempo epigonal en la obra martiana. Allí se funden la pluralidad de funciones que según Roberto Fernández Retamar definen a nuestro intelectual del tercer mundo, y que con Martí adquiere consistencia institucional.

La libertad de creación artística ha sido la manifestación más genuina de una realización social (carácter partidista de la ética), al igual que la búsqueda por un reconocimiento y asimilación universal de nuestra cultura, esto nos ha llevado a la definición de un método artístico junto con una concepción del hombre que por supuesto demandó de una sociedad nueva y capaz de realizarlo.

Son estas dos constantes ya enunciadas (libertad de creación y la polémica) las que sirven de médula al documento base de nuestra política cultural.

En *Palabras a los intelectuales*, Fidel Castro planteaba:

... Si los hombres se juzgan por sus obras tal vez nosotros tendríamos derecho a considerarnos con el mérito de la obra que la Revolución en sí misma significa. Y sin embargo, no pensamos así y creo que todos debiéramos tener una actitud similar, cualesquiera que hubiesen sido nuestras obras. Por meritorias que puedan parecer debemos empezar por situarnos en la posición honrada de no presumir que sabemos más que los demás, de no presumir que hemos alcanzado todo lo que se puede aprender, de no presumir que nuestros puntos de vistas son infalibles, y que todos los que no piensen exactamente igual están equivocados...²

Es una síntesis magistral de la funcionabilidad de la cultura y de la ética artística y la estética revolucionaria como recursos de un mismo proceso transformador de la sociedad que es la Revolución, y que asimismo nos sugiere relacionar el ejemplo cívico y artístico del autor intelectual del Moncada con los lineamientos de una política cultural a través del pensamiento y obra de intelectuales de profunda convicción patriótica y de prominente actividad social, que serán justa avanzada de nuestro actual proceso de construcción socialista.

Antes bien, es preciso la mención a la significación que en ello tuvo la obra y figura entre otras destacadas personalidades de nuestra cultura, de Don Fer-

nando Ortiz. De su insustituible obra de profundo rigor científico, parte un arsenal teórico-conceptual que constituyó base y aliento en la búsqueda de las más diversas rutas estéticas, ya sean en la creación poética, o narrativa, o en la concepción del espectáculo, o simplemente en el mismo carácter y función de la labor cultural.

Los rasgos que generalizan y explican la magnitud de su obra, en el sentido que la estudiamos ahora, y que van a devenir con posterioridad en fuente auténtica de músicos como Roldán o Caturla, de plásticos como Lam o de nuestros grandes de las letras como Guillén o Carpentier, nos llevan a la definición de nuestros valores "esenciales" (orígenes, formación y proyección de nuestras manifestaciones artísticas), al ejemplo guía de la promoción cultural, y a la conciencia de la implicación social de estos factores.

En 1951, reseña Carpentier:

... Don Fernando Ortiz quiso despejar la totalidad de las incógnitas que pesaban sobre el destino del negro de Cuba, y lo logró plenamente, explicándonos todo lo que estaba por explicarse, tocante a su música, plástica, lenguajes populares, sincretismo, ritos religiosos, bailes, supervivencia de cultos ancestrales —algunos de los cuales hincan remotas raíces en los misterios de la Grecia poseidónica.

Obra de indagación, de afirmación, de humanismo americano, la de Don Fernando Ortiz, patriarca de las letras cubanas, rebasa en mucho, el mero terreno de los libros...³

Por otra parte, Julio Antonio Mella, Rubén Martínez Villena, Juan Marinello, Raúl Roa, Carlos Rafael Rodríguez y Mirta Aguirre son generadores a partir de sus disímiles actividades artísticas y sociales de la función comunicativo-cognoscitiva de la cultura, ya entendida como categoría del materialismo histórico.

Pero, lo esencialmente distintivo de este grupo de "avanzada" es el de ser protagonista de un período definidor de nuestra radicalización política, que muestra una aprehensión estética de la realidad objetiva social con todas sus complejas contradicciones, y permite desarrollar de hecho, el concepto amplio de "promoción y difusión cultural" como vía de engrandecimiento de las actitudes y valores espirituales del pueblo, al mismo tiempo que hacen posible insertar con seria validez lo mejor de la producción artística anterior, y la que a ellos corresponde, que es ya de *vanguardia*.

Apuntaba el autor de *Ecue-Yamba-O* en prólogo a su primera novela escrito en 1975:

... y se llama "vanguardista" a todo pintor, músico o poeta que, independientemente de cualquier definición política rompe con la tradición en cuanto a la técnica, invención de formas, experimentos en los dominios de la literatura, el teatro, el sonido, el color, en busca de expresiones inéditas o renovadoras, animado por un juvenil e impetuoso afán de originali-

dad... Había, pues, que ser “nacionalista”, tratándose, a la vez, de ser “vanguardista”. *That's the question...* Propósito difícil puesto que todo nacionalismo descansa en el culto a una tradición y el “vanguardismo” significaba, por fuerza, una ruptura con la tradición...⁴

Lo significativo de esta conciencia estética de las entonces tendencias vanguardistas está precisamente en el constituir además un vehículo propio de una consecuente y definidora posición política.

La trascendencia de la praxis artística y social de estos intelectuales no pertenecientes incluso a una misma generación, pero sí adeptos a una misma definición ideológica y con una misma inquietud profesional determinarán el punto clave para situar a partir del ejemplo martiano, el rumbo de nuestra obra y la búsqueda de un método artístico.

Así, el período que comprende 1925 (fundación del Partido Comunista de Cuba) —1945 (Grupo “Orígenes”) desencadena el inicio de una sólida integración y reconocimiento de la cultura cubana que a su vez va reflejando un complejo acontecer social, y perfilando el quehacer de un programa cultural, solamente transformador a la luz del triunfo revolucionario del 1959, y que con extrema concisión definiera Fidel cuando señala que: “...una revolución económica y social tiene que producir inevitablemente una revolución cultural en nuestro país”.⁵

La concepción del trabajo cultural como resultado de un programa político, que como sabemos es producto de la década del 60, ya se encontraba expreso en nuestra realidad cultural a mediados de siglo, con un carácter totalmente premonitorio de lo que hoy conocemos como *política cultural*.

...La cultura puede nutrirse de las más diversas fuentes, pero tiene que estar —y de hecho siempre está, por mucho que se niegue— animada de un espíritu, encaminada a un fin. Por eso, frente al falso concepto de la neutralidad de la cultura, hay que proclamar su opuesto: la beligerancia de la cultura. *La cultura no sólo como fin en sí misma, sino a la vez como instrumento*, como arma para fines ulteriores, que son, sin duda, *la creación de más perfectos ejemplares de humanidad* y de más perfectas formas de convivencia humana...⁶

Esta inquietud del rasgo “integrador”, “programático”, en conclusión “partidista” de la cultura tiene sin cuestionamiento alguno una coordenada de firmes trazos en nuestra política cultural, y que preferimos señalar con palabras de nuestro Poeta Nacional, cuando en una precisa frase define “...que en el madurar y crecer de la cultura cubana durante la primera mitad de esta centuria, nadie creo yo, disputará a Carpentier su papel preeminente...”.⁷

En este caso, no nos referimos al indiscutible narrador, sino al “hombre-artista-dirigente cultural”.

La vasta obra carpenteriana es el elemento definitorio de las variables más constantes del ámbito cultural cubano en el siglo xx, y al mismo tiempo, el

proyecto más integrador que pudiera seleccionarse de ejercicio profesional como antecedente y ejemplo de nuestra plataforma cultural actual, ya explícita en el mencionado documento rector de 1961.

Si bien es cierto y notable que la figura de Carpentier se universaliza en la del novelista y teórico de nuestras letras, se hace necesario advertir que en los 63 años efectivos de creación artística del eminente escritor, encontramos como actitud profesional de primer orden, la del *dirigente cultural*, a partir de cuatro funciones básicas:

1. La del periodista.
2. La del guionista, compositor y director artístico.
3. La del profesor.
4. La del promotor cultural.

Un simple análisis en el estudio de su cronología nos revela como las cuatro funciones enunciadas recorren toda la trayectoria de su fructífera obra, y sin embargo, la del novelista y ensayista, que lógicamente son el producto de sus conclusiones artísticas en los restantes terrenos del arte y la cultura, van a ocupar períodos más “concretos” de actividad creadora.

Concreción que no alude a extensión en el tiempo, ya que también es conocido como toda novela, y toda su teoría es perfectamente concebida, diseñada, enriquecida y al final transcrita en obra de arte.

Al respecto, vale mencionar su trabajo en la radio parisiense en donde no solo realizó un meritorio oficio que le mereció el prestigio y autoridad que tanto se le ha reconocido en este medio de difusión, sino al aporte que hizo con nuevas técnicas de redacción y difusión que más tarde van a encontrarse como lugar común en la radio.⁸ Y citemos la adaptación radiofónica realizada sobre *El libro de Colón* de Paul Claudel en 1939, cuyo tema cuarenta años más tarde recrea con la publicación de su última novela *El Arpa y la Sombra*.

Precisamente, de sus múltiples funciones en la radio está por delimitar uno de los nervios esenciales de su visión integradora del hecho artístico, y sobre todo, de la influencia decisiva de esta actividad en el principio de la intertextualidad como elemento básico en la composición de su narrativa y del exponente sustancial de su teoría artística.

Es preciso insistir cómo en su obra anterior a la Revolución, están ya expresos elementos de la economía o planificación de la cultura, de la extensión cultural, de la enseñanza artística, y de forma recurrente una objetiva concepción de la ética artística.

Son estos aspectos fundamentales los que definen el trabajo cultural en el programa que constituye *Palabras a los intelectuales*.

Infiere Fidel:

.. Y ¿será la planificación una limitación impuesta al espíritu creador, por nosotros los revolucionarios? Porque, en cierto sentido, no se olviden que

nosotros, los revolucionarios, un poco por la libre, nos vemos ahora ante la realidad de la planificación; y eso también nos plantea, a nosotros, un problema, porque hasta ahora hemos sido espíritus creadores de iniciativas revolucionarias y de inversiones también revolucionarias que ahora hay que planificar...⁹

A ello se refiere Carpentier en varias oportunidades y entre otras, cuando trata de las tareas organizativas de los Festivales de Música Latinoamericana en Caracas, donde analiza con la racionalidad de un economista, cómo deben enfrentarse los gastos sin que la magnitud del evento, en el que tiene confianza absoluta, limite la participación popular, y de los presuntos invitados.

... Eso mismo es lo que necesitamos. Un Salzburgo, un Bayreuth —o un “Mayo Florentino”— latinoamericano, donde, cada año —o cada dos años— se celebrarían grandes festivales consagrados a la ejecución de lo mejor de la música del continente, con la presencia de compositores y directores nuestros, reunidos especialmente... Bueno, pero esto es una quimera” —me dirán. Eso implica gastos tremendos. Además: ¿dónde situaríamos ese Salzburgo latinoamericano? (...) ¿Dónde? Pues, en Caracas, sencillamente. ¿Cuáles son los gastos mayores que acarrea un festival de esa índole? Los gastos de ensayo y ejecución orquestal: los gastos de construcción, instalación o reforma, de un local adecuado. Y ocurre, precisamente, que Caracas contará, dentro de poco, con la Concha Acústica donada por el Dr. Inocente Palacios a la Orquesta, con capacidad para millares de espectadores —lo cual elimina todo gastos de erección o reforma de un local adecuado: ¿A qué se reduciría, pues, el costo de tales festivales? A los gastos de viaje y alojamiento durante unos veinte días, de los compositores y directores invitados. Gastos que serían cubiertos —si no totalmente— en gran parte, por la afluencia de público a conciertos tan extraordinarios, en los cuales escucharíamos a los grandes músicos americanos de la época, en la interpretación de sus propias obras...¹⁰

Lo sustancial en este caso, además de conocer sus criterios de cómo es necesario una preocupación económica, sería la de su concepción y “perspectivas” en relación al festival, que viene a ser el centro mismo del objetivo del trabajo cultural en el socialismo: su incidencia formativa en el valor y desarrollo de la personalidad y en el nivel de vida de la sociedad.

Por otra parte, se explica en el histórico diálogo con los intelectuales:

...De la misma manera debemos propiciar las condiciones necesarias para que todos esos bienes culturales lleguen al pueblo. No quiere decir eso que el artista tenga que sacrificar el valor de sus creaciones, y que necesariamente tenga que sacrificar su calidad. Quiere decir que tenemos que

luchar en todos los sentidos para que el creador produzca para el pueblo y el pueblo a su vez eleve su nivel cultural a fin de acercarse también a los creadores...¹¹

Al igual, Carpentier hace prevalecer en su visión del asunto, el valor ideológico del mensaje artístico como insustituible modo de conocimiento de la realidad y elevación del espíritu humano; por lo que, en la medida que planifica y ejecuta el evento a que nos referimos, traza pautas de dirección cultural en cuanto a su proyección.

Argumentaba en esta ocasión:

... ¡Cuántas perspectivas! ... En años sucesivos podremos promover —como en Bezanson, actualmente— un concurso de jóvenes directores latinoamericanos; podremos convocar a concurso para la composición de una cantata cuyo tema tenga una vasta proyección americana (¿Fray Bartolomé de las Casas, Martí, Bolívar...?); podremos organizar un festival de ballets latinoamericanos, con asistencia de conjuntos como los que se han formado en Brasil, en México (José Limón), y estreno de obras ya existentes, como son las partituras coreográficas de Revueltas, Roldán, Villalobos... ¿Qué más? ¿No sería interesante, también, un concierto de nuestras músicas coloniales; escuelas de México, Venezuela, Mina-Geraes, Santiago de Cuba? ¿Y sonaría mal, mucho más adelante, un concierto con el tema de “América en la Música Universal”, con fragmentos de obras tales como “Las indias Galantes” de Rameau, o el “Bolívar” o las “Saudades do Brasil” de Darius Milhaud?... En fin: que el paso más importante —el inicial— se ha dado ya. Fijada la fecha inaugural, que fue sugerida a la Fundación por el maestro Pedro Antonio Ríos Reyna, los Festivales de Música Latinoamericana de Caracas se hicieron una realidad. Ahora se trabaja en la elaboración de las bases del concurso. Luego, será la coordinación del primer Festival: planificación, programas, mecanismo interno.

¡Un enorme trabajo, indudablemente! Pero... ¡cuán grato es movilizar energías para tan altos fines!...¹²

Constatamos como Carpentier trabaja —pudieran ser muchos los ejemplos— con una concepción clara de la unidad dialéctica de lo social y lo cultural que nosotros hemos aprendido en el estudio de la cultura del socialismo.

Podemos por otra parte comprobar —y aquí nos hemos referido solamente al Festival de Música Latinoamericana— cómo en la labor de promoción llevada a cabo por el ilustre escritor, estaba presente no solo el elemento social-vinculador de la cultura, sino además el social-formador, porque su visión integral de intelectual comprometido, le permitió comprender que la realidad histórico-social formaba parte activa del objetivo del trabajo cultural.

... Porque, en lo de las invitaciones, un solo criterio, inflexible, implacable habría de prevalecer: el de reunir, en los Festivales de Caracas, valores

positivos, incuestionables, sin entrar en consideración de prestigios adquiridos por motivos ajenos al talento y la obra realizada (...) Se habló —se habla mucho del proyecto— de invitar a los compositores norteamericanos. Me parece muy acertado incluirlos en la órbita de los Festivales de Caracas. Pero yo los dejaría para más adelante —el segundo, el tercer año— para dejar al primer Festival, en cierto modo, su carácter específico de Congreso de la Música Latinoamericana. Lo que resulta evidente, por otra parte, es que debe darse cabida, en estas manifestaciones artísticas, a los compositores españoles radicados en América, que se han vinculado estrechamente a la vida musical de nuestros países, como son por ejemplo, Gustavo Pittaluga, Jaime Pahissa, y Rodolfo Halffter —definitivamente unido al desarrollo de la escuela mexicana contemporánea...¹³

Fidel enfatiza en que el “...arte y la cultura lleguen a ser un real patrimonio del pueblo”,¹⁴ y logra ejemplificarlo acertadamente con el caso de las actividades de extensión que realiza el INRA, pero que además muestra con la necesidad que para ello tiene el país de organizarse, y al mismo tiempo recurrir a la elevación cultural del pueblo.

Carpentier fue al respecto un firme y apasionado promotor que tuvo conciencia de cómo lograr un verdadero trabajo de extensión, y al mismo tiempo obtener una masiva participación. Sus actividades frente a la primera muestra de Picasso en Latinoamérica (1942), o en la organización de la Imprenta Nacional de Cuba, o en la del Primer Festival del Libro Cubano (1959) mostraron al experimentado promotor.

Pero, siendo como fue un “hombre de su época”, Carpentier no obvió las relaciones que tenía el alcance de la cultura —para que fuera realmente masiva— con el adelanto de la ciencia. Estuvo muy atento, y supo captar con profundidad, la promoción de un recital o concierto, y su relación con la venta de un disco.

¿Afectaría este último la movilización de un público a la sala?

Su óptica —de actual vigencia— rebasaba los términos primarios de locación o divulgación simplemente de la actividad. Fue partícipe del nacimiento del disco y la T.V., y consideró estos medios en el centro mismo de sus implicaciones para lograr una verdadera extensión y participación del arte y la cultura. El resultado de la gestión cultural para él nunca tuvo dudas.

No se trataba de cuestionar un género artístico, o un tipo de representación teatral, el meollo del problema estaba en la *calidad*. Y este sería el fin para lograr la eficacia de la extensión cultural.

Carpentier previó (y la actitud de preveer es una cualidad de la dirección) la función comunicativo-directiva de la cultura como tarea básica de los medios de comunicación de masas, y es por esto que su análisis del trabajo cultural fue siempre sistémico porque se percató de que el problema promocional de la extensión y masividad, no estaba ajeno al de las implicaciones

propias de las innovaciones técnicas de la cultura contemporánea. Valoración que hoy en día tendríamos que realizar cuando hablando del cine, pensásemos en el lugar que ocupa el video.

Apuntaba Carpentier:

... Esas técnicas crearon vehículos de difusión, de representación, que se han instalado en las costumbres de la época, fomentando grandes negocios, hallando partidarios entusiastas en las generaciones jóvenes. Por lo tanto, toda oposición es estéril. La batalla —si debe darse alguna— tiene que librarse en el terreno de la calidad (...) Por lo demás, para alivio de los pesimistas, he de decir que nunca se sabe, en los albores de una técnica, qué repercusiones sociológicas habrán de tener sus logros. La aparición de algo nuevo en la existencia del hombre suele acompañarse de fenómenos rarísimos. ¿No se decía hace algunos años, por ejemplo, que la difusión de conciertos por la radio junto con el perfeccionamiento del disco, iban a determinar la ruina del recital, de la ejecución sinfónica, de la audición directa? ¿Y qué ha ocurrido, en fin de cuentas? ¡Todo lo contrario! El disco ha familiarizado a millones de individuos con los nombres de los grandes compositores contemporáneos, contribuyendo a que, un buen día, la sola presencia de Stravinsky atraiga a millares y millares de oyentes al Estadio de la Ciudad Universitaria, en Caracas...¹⁵

La promoción, por otra parte, sabemos que define el carácter lógico, implícito en el arte de constituir un vehículo de comunicación, de lo contrario, este no es tal. Y sobre ello Carpentier nos puntualiza el justo equilibrio entre la obra y el creador, como formantes constitutivos que integrados en armónica unión pueden lograr la percepción estética por parte del receptor.

... Pintura que no ve nadie es una pintura que no existe. Música que no se disfruta es música que no existe. Libro que no es leído es libro que no existe. A la función creadora sigue el significado; al significado, el vehículo significante. Pero ese vehículo significante necesita de elementos de recepción, de acogida, de crítica, de repulsión o, por el contrario, de aceptación, de devoción y de amor. Yo sé que hay veces que una obra desaparece para resurgir, y es que los públicos, las masas —mejor dicho—, tienen el mismo poder de enterrar un artista para siempre, como el poder de resucitarlo...¹⁶

Pero al igual que en otros dominios y oficios la política planteada por Fidel en *Palabras a los intelectuales* exigía un plan de formación del elemento humano capaz de llevar a cabo la tarea de iniciar la promoción. Y arguía:

... Se han organizado las Escuelas. Ya están funcionando e imagínense cuando haya mil grupos de baile, de música y de teatro en toda la Isla, en el campo —no estamos hablando de la ciudad, en la ciudad resulta un poco más fácil— lo que significará en *extensión cultural*...¹⁷

En esta coyuntura del diálogo con los intelectuales, se hacía sumamente necesario enfocar la libertad de expresión del artista desde el ángulo de las futuras generaciones. Era evidente entonces cómo tratar la problemática (que se convertía en polémica) con una proyección dialéctica.

¿Quién sería el futuro pianista, escritor, pintor de la Cuba Socialista? ¿Dónde se encontraba? Y enfatizaba Fidel: "...y el que se crea artista tiene que pensar que por ahí se pueden haber quedado sin ser artistas muchos mejores que él".¹⁸

De ahí que se plantearan dos criterios que conceptualmente van a definir la política sobre la enseñanza: la *selección* y la *formación*.

En ambos casos se alude a la profundización en la concepción de un hombre, de un artista nuevo; pensamiento que vamos a encontrar plenamente expuesto en *El socialismo y el hombre en Cuba* de Ernesto Che Guevara.

Para Carpentier, el hecho de la especialización en la enseñanza del arte era una cuestión de elemental quehacer, que concebía además a partir de una selección (ya que no todo iniciado tenía que ser artista) y de una formación lo más completa posible.

Es bien conocido como utilizó sus conocimientos y aptitudes musicales en el taller de sus obras; pero que decidió desde temprano no desarrollarlos por no tener mayores condiciones que le posibilitaran la Gran Tarea.

Pero, si hubiera que extraer algún principio general en el programa de *Palabras a los intelectuales* no cabría vacilar en situar el de la ética como el aspecto de base en las consideraciones que sobre el trabajo cultural hiciera Fidel.

Con marcado interés didáctico se denuncia el individualismo burgués, y a través del mismo cualidades negativas como la autosuficiencia, la vanidad y la falsa modestia.

Es bien notorio encontrar como fundamento de las diferentes líneas que sobre política cultural se trazan en el documento, la presencia del carácter ético marxista sobre el sentido de la vida, en el que diafanamente se plantea:

... en primer lugar que la Revolución defiende la libertad, que la Revolución ha traído al país una suma muy grande de libertades; que la Revolución no puede ser por esencia enemiga de las libertades; que si la preocupación de alguno es que la Revolución vaya a asfixiar su espíritu creador, que esa preocupación es innecesaria...¹⁹

Carpentier no tuvo dudas, y su total y fructífera integración a la construcción de una sociedad superior, sin tener que recurrir a una de las tantas citas de su discurso sobre el asunto, son más que pruebas de la cabalidad de sus principios, y ejemplo de una ética excelsa.

Hemos visto desfilar más de un aguzado detractor tratando de imponer a su obra y muy en particular a su nombre algún que otro calificativo foráneo, tratando incluso de descubanizar su figura artística.

Decía Fidel "... que el revolucionario pone algo por encima de todas las demás cuestiones; el revolucionario pone algo por encima aún de su propio

espíritu creador, pone la Revolución por encima de todo lo demás y el artista más revolucionario sería aquel que estuviese dispuesto a sacrificar su propia vocación artística por la Revolución”.²⁰

Y por supuesto que la Revolución no permitió que una obra sólida ya al triunfo del 59 se sacrificara por otras tareas no menos importantes; pero cabe estudiar sin embargo, el rumbo de la trayectoria intelectual del escritor a partir mismo de la publicación de *El siglo de las luces* (1962) (que ya traía terminada a su llegada a La Habana) y valorar entonces su amplia labor de dirigente cultural (función que ya le permitía ganar una merecida autoridad), de diplomático, de soldado de la Revolución.

El período habanero de 1959–1967 que alguna crítica occidental, con marcada ironía, ha tratado de empequeñecer en relación a su producción artística, constituye sin lugar a dudas, un estudio muy interesante, un “oficio de luz” en la obra del novelista, y sobre todo del hombre, que supo hallar una definición justa del objetivo y causa por la que había comenzado a vivir desde aquel primer cuento de 1922 y aquellos libretos de ballet tan cubanos que nadie osaría hoy en criticar su autenticidad.

Aún quedaron líneas que pudieran ser de extrema justicia histórica para nuestras letras en las obras que tan febrilmente trabajaba a la hora de su fatal despedida (*Lidia y Clodomira* y *La verdadera historia sobre Pablo Lafargue*) porque Carpentier no solo dio sentido concreto a sus actos y vida pública en razón de una actitud honesta y revolucionaria ante la vida, sino que el mismo desarrollo de su método artístico—lo real maravilloso— (que también es polémico) y que para el autor fue libre expresión, constituye en cualquier análisis, un elemento conceptual de ética profesional y promoción cultural al poder “...confrontar lo que nos une y lo que nos distingue, lo que nos hace semejantes y a la vez lo que nos singulariza, lo particular y lo general, lo que es genuinamente de unos y lo que es patrimonio de todos”.²¹

Coordenadas de siempre para la cultura cubana-caribeña-latinoamericana.

Notas

- ¹ Cintio Vitier: Prólogo a *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*. t. 2. Biblioteca Nacional "José Martí", Departamento Colección Cubana, La Habana, 1970, p. 9.
- ² Fidel Castro: "Palabras a los intelectuales", en *Pensamiento y política cultural cubanos*. t. 2. Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana, 1987, p. 25.
- ³ Alejo Carpentier: "Este Gran Don Fernando", en *Letra y Solfa. El Nacional de Caracas*, 3 de octubre, Caracas, 1951.
- ⁴ _____ Alejo Carpentier: Prólogo a *Ecue-Yamba-O*. Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1977, pp. 9-11.
- ⁵ Fidel Castro: "Palabras a los intelectuales". t. 2. *Op. cit.*, p. 23.
- ⁶ Raquel Catalá: "Para una Política de Cultura", en *Gaceta del Caribe*. La Habana, junio 1944, p. 2.
- ⁷ Nicolás Guillén: *Granma*. Culturales, 26 de abril de 1980.
- ⁸ Se refiere al "poema radiofónico". Carpentier cree haber encontrado un octavo arte, que solamente es conocido en París: se trata del radio al servicio de la poesía. "La máquina al servicio de la poesía" en Revista *Ultra*. La Habana, octubre, 1936.
- ⁹ Fidel Castro: "Palabras a los intelectuales" t. 2. *Op. cit.*, p. 37.
- ¹⁰ Alejo Carpentier: "Un Salzburgo latinoamericano", en *Letra y Solfa. El Nacional de Caracas*, 29 de julio, Caracas, 1953.
- ¹¹ Fidel Castro: "Palabras a los intelectuales" t. 2. *Op. cit.*, p. 2.
- ¹² Alejo Carpentier: "Perspectivas" en *Letra y Solfa. El Nacional de Caracas*, 16 de agosto, Caracas, 1953.
- ¹³ _____ Alejo Carpentier: "Caracas, meridiano musical de América", en *Letra y Solfa. El Nacional de Caracas*, 7 de agosto, Caracas, 1953.
- ¹⁴ Fidel Castro: "Palabras a los intelectuales", t. 2. *Op. cit.*, p. 29.
- ¹⁵ Alejo Carpentier: "El discutido tema de la T.V.", en *Letra y Solfa. El Nacional de Caracas*, 29 de mayo, Caracas, 1953.
- ¹⁶ _____: "Un ascenso de medio siglo", en *Ensayos*. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1984, p. 301.
- ¹⁷ Fidel Castro: "Palabras a los intelectuales", t. 2. *Op. cit.*, p. 39.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 38.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 26.
- ²⁰ *Idem.*
- ²¹ Alejo Carpentier: "La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe", en *Ensayos*. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1984, pp. 225-226.

Carpentier y la ética artística

La no proporcional relación entre el desarrollo de las condiciones materiales que aseguran la economía y un determinado nivel sociopolítico, junto a la potencialidad de las clases para, con una alta conciencia y organización, hacer posible el devenir histórico de la sociedad, es lo que determina que en un momento dado de la construcción de esta nueva sociedad, *rectificar* signifique iniciar un proceso de renovación, de análisis casuístico y de revalorización, en donde lo medular es una actitud eminentemente crítica y por tanto, de definido sentido *ético*. Principio que parte de los aportes del genial Lenin a la teoría marxista de la revolución social, en que ampliando el concepto de Marx, introduce como factor verdaderamente revolucionario entonces el de los *factores subjetivos como papel preponderante en la conciencia de los individuos*.

De ahí la importancia que tiene, para una cabal rectificación —definida en el ámbito del trabajo cultural como un rotundo enfrentamiento a la mediocridad, para lograr una justa calidad tanto en el hecho artístico como en su decisiva fase de promoción (entiéndase en su sentido más amplio)—, ajustar la importancia axiológica que tiene para la praxis artística y para el trabajo de dirección de la cultura, el concepto de *ética profesional*, que en el caso del arte como forma actuante de la conciencia social, abarca dos vertientes principales: la primera, aquella que se basa en la misma conciencia del hacedor de la materia artística y que lo vincula a su medio a través de su producción intelectual. La segunda, aquella que incide de manera directa en el desarrollo y conformación de un gusto estético, de una personalidad, y de un esquema social que, en síntesis, crea en la sociedad un nuevo modo de proyección y actuación humanas, y por supuesto que influye en transformarla.

A esta segunda consideración, es a la que nos referimos, por cuanto se hace imprescindible su análisis en el centro de ese salto cualitativo que necesita la proyección del dirigente cultural para apartar caducos esquemas, concepciones ya improcedentes del trabajo artístico en sí, y poder realmente rectificar.

Y una problemática como esta que nos ocupa, de profundizar en el sentido ético del hombre, y muy fundamentalmente del alcance que tiene para la validez y posteridad de su obra, como fenómeno eminentemente de conciencia social, entendemos debe tener como premisa un alto nivel de honestidad, principio de todo verdadero artista, que tan diáfano ejemplo nos dejara con imborrable huella la vida y la obra de ese nuevo hombre que nos mostró la personalidad de Ernesto Che Guevara. En su vital ensayo *El socialismo y el hombre en Cuba*; afirma:

Sin embargo, el Estado se equivoca a veces. Cuando una de esas equivocaciones se produce, se nota una disminución del entusiasmo colectivo por efecto de una disminución cuantitativa de cada uno de los elementos que la forman, y el trabajo se paraliza hasta quedar reducido a magnitudes insignificantes; es el instante de rectificar.¹

Véase en estas líneas una actitud esencialmente crítica. Pasa después a diseñar el arquetipo humano y la sociedad que correspondía a nuestra definición política e histórica, y aduce:

... Intentaré, ahora, definir al individuo, actor de ese extraño y apasionante drama que es la construcción del socialismo, en su doble existencia de ser único y miembro de la comunidad...²

¿No está allí quizás la más seria responsabilidad social del profesional del arte, al adicionar a su condición de individuo la tarea de superar, de mejorar su entorno?

El problema hay que verlo desde la raíz, y "...podemos intentar injertar el olmo para que dé peras; pero simultáneamente hay que sembrar perales..."³

¿Formación de una ética profesional?

Debemos partir entonces de la urgente necesidad de contar con una ética profesional que genere y asegure una mayor calidad artística, con una base científica y por tanto educativa de la enseñanza del arte. La ética profesional, sin equivocaciones, comienza a formarse en el ejercicio del pedagogo-artista frente al alumno.

Es cierto que en solo veinticinco años de experiencia en la enseñanza artística en el socialismo en Cuba, con una preocupación primaria que constituyó la de extender y establecer un sistema de escuelas especializadas que garantizara la opción de esta enseñanza en todo el país, se hizo imposible atender a una cuestión tan fundamental como la base metodológica que constituyera los principios de una pedagogía artística, ambiciosa además, ante la inminente necesidad de construir y regularizar un sistema pedagógico general de enseñanza.

Sin embargo, esa aparente falta de teoría cuenta en el ámbito de la cultura cubana con una sólida trayectoria de "praxis artística", de "ejercicio crítico", de profundos estudios que a partir del mismo siglo XVIII se pudieran citar, con algunos ejemplos que sobresalieron en una labor entonces muy seria de promoción cultural. Es el caso de la labor prominente de Félix Varela, del magisterio de José A. Caballero, de la misma conciencia profesional de los primeros historiadores como Pedro Agustín Morell de Santa Cruz o José Martín Félix de Arrate, del hecho cultural que caracterizó nuestras muchas publicaciones como es el de la *Revista Bimestre Cubana*, de la obra de José María Heredia, de Domingo del Monte y su tertulia, y de la del héroe y artista José Martí a través de su misma existencia y obra.

Hombres que dejaron en la medida de sus posibilidades y época, un registro de ideas que no solo integraron más tarde nuestra conciencia nacional, sino que junto a ella, esbozaron la ética de nuestro intelectual, dialécticamente enriquecida con el siglo XX, por el peso de una república mediatizada y el devenir de un proceso de radicalización político-ideológica que hará despuntar la obra de sus más lúcidos intelectuales, como son Julio Antonio Mella, Rubén

Martínez Villena, Juan Marinello, Raúl Roa, Mirta Aguirre y José Antonio Portuondo, entre otros, quienes con una importante suma de indicios y principios teóricos en sus obras, deben encabezar una guía de estudio en la formación de nuestros futuros profesionales del arte.

Se trata de elevar nuestra eficacia en el trabajo cultural, de ser consecuentes en la proyección del mismo, lo que demanda revisar ese sistema conceptual de base con un riguroso y revolucionario sentido histórico, de acuerdo con la necesidad de superar el nivel de los factores subjetivos que señalábamos al principio como imprescindibles para el desarrollo de las condiciones objetivas. Es entonces que entendemos de indispensable uso la consulta de una base teórico-artística perteneciente a una insustituible personalidad de nuestro siglo XX cubano: Alejo Carpentier.

¿La obra artística: un planteamiento ético?

En la obra carpenteriana se resume un sistema de unidades categoriales que constituye el núcleo de una preceptiva de formación artística no explícita en ocasiones, pero sí suficientemente fundamentada en una inusual e integradora práctica artística, en la que se suman entre otros elementos, a una certera aprehensión multintegral de la cultura, la constante de la *ética en el profesional del arte*.

La primera de estas categorías, se basa en los planteamientos que a través de su obra ha hecho el escritor sobre la imperiosa necesidad de que el profesional sea un hombre de su tiempo, de que su obra esté en función de su época; y se basa en el esencial deber de ser consecuentemente activo en la sincrónica tarea de hacer cotidiana la transformación del presente. Así la definimos como *la unidad de lo particularmente universal en el artista*. Es la forma en que el vehículo significativo que es su material artístico se integra de modo dinámico con el espacio social de su mundo. Carpentier lo ejemplificó mediante un quehacer profesional en que registra esencialmente, primero, una lógica dialéctica de su método artístico, que demuestra en su narrativa y ensayos, un itinerario totalizador y a la vez particular de nuestra cultura: Cuba-América-el Mundo. Y segundo, el ejercicio cabal de un periodismo que desde sus inicios evidencia un profundo conocimiento de la materia artística y de la función de la crítica.

En el polémico *Diario de la Marina*, aparece el 12 de septiembre de 1927 una carta firmada por Alejo Carpentier y dirigida a su director, el periodista español Manuel Aznar.

El texto es ya conocido y necesario en la investigación de nuestra cultura al ser publicado por la revista *Casa de las Américas* en su número 84 de mayo-junio de 1974 bajo el título "Sobre el meridiano intelectual de nuestra América".

Se trata a la luz de nuestros contextos y conceptos actuales de un índice del trazado que la obra carpenteriana postularía más tarde sobre sus más importantes principios éticos-estéticos, y que reclaman hoy una justa priori-

dad en el desarrollo del análisis y profundización de una formación artística cabal, y de un estudio de nuestro quehacer cultural.

Si partimos del hecho marxista-leninista de que los principios morales se forman en el proceso de la práctica social, constataremos cómo nuestro narrador mayor postula en el umbral de su profusa obra, un sistema de hipótesis que desarrollará con amplitud posteriormente.

El joven intelectual refuta en escueta argumentación lo erróneo de la afirmación de que: "...es una necesidad urgente proponer y exaltar Madrid como meridiano intelectual de Hispanoamérica".⁴

El sentido de orientar nuestra creación artístico-literaria hacia la búsqueda de lo autóctono de nuestra cultura, hacia la esencia de nuestra *nacionalidad*, ya tan presente en los minoristas, constituye un primer rasgo explícito de conciencia ética.

Plantea Carpentier que "...desde el río Grande hasta el Estrecho de Magallanes, es muy difícil que un artista joven piense seriamente en hacer arte puro o arte deshumanizado. El deseo de crear un arte autóctono sojuzga todas las voluntades".⁵

Y es de hecho fundamental en el presente análisis significar lo que para Carpentier constituye en materia de creación artística el carácter de nacionalidad, de *arte autóctono*, cuestión de carácter ético que parte de una actitud social, de una conducta profesional.

En la misma carta a Aznar expresa la íntima relación que establece el artista nuestro entre su responsabilidad como hombre y su ingente búsqueda estética, aspectos estos que representan un ánimo colectivo y un programa definidor para la intelectualidad de la época, si bien consideramos que en los puntos de la declaración de mayo de 1927 de los minoristas hay expresas referencias a la valoración de las manifestaciones artísticas vernáculas, al mismo tiempo que abogan por una independencia económica y contra el imperialismo.

En ello se evidencia coherentemente la génesis de una radicalización política que entroncará de inmediato con una acción de vanguardia social, que pudiera explicar el postulado leninista: "Para nosotros, la moral está subordinada a los intereses de la lucha de clase del proletariado".⁶

La lucha de clases había tomado rasgos muy definitorios en nuestro país, con la existencia del Partido Comunista desde 1925 y la ingente labor de Julio A. Mella y Rubén Martínez Villena, que como expresara el mismo Carpentier, constituyeron "—a pesar de su juventud— como maestros verdaderos".⁷ El inquieto escritor de entonces 23 años había acabado de pasar seis meses en la cárcel acusado de actividades comunistas, y al margen de los elementos que más tarde confirmarían su postura ideológica, lo cierto es que ya en esta época, y mucho antes de escribir su primera novela, el intelectual de avanzada defendía el imperioso derecho de no calcar otros estilos, ni de buscar otros temas que no fueran los que nos representaban históricamente como

hombres "...de países en que las virtudes de una nueva raza se revelan con toda pujanza".⁸

Este su primer y constante planteamiento ético quedó como principio repujado en su vida y en su obra.

En la década de los años 50, Carpentier se refiere en múltiples ocasiones a esclarecer el término de *nacionalismo*. Es el momento en que han aparecido sus primeras novelas junto a una teoría estética que lógicamente argumenta no sólo a través de ellas sino en todo su quehacer profesional.

... Si Hindemith nos resulta inconfundiblemente alemán, y brasileño Villalobos hasta cuando escribe una misa, es por razones de idiosincracia profundas, de peculiar conciencia auditiva, que nada tiene que ver con el color local y lo pintoresco. Hemos llegado a un momento de la evolución musical nuestra, en que el compositor tiene que ver más allá del punteado de guitarra, de la copla graciosa, del ritmo interesante de una percusión popular. El nacionalismo musical de mañana será nacional por la esencia; no por aspectos exteriores, superficiales, que equivaldrían, para el músico creador, a disfrazarse con algún traje regional.⁹

Lo estrictamente conceptual de esta conciencia ética-estética ganó en profundidad en el ejercicio de su narrativa, y no cejó de analizarla en su cuerpo teórico. Once años más tarde de la anterior cita, retomando el carácter verdaderamente nacionalista-folklórico de la música expresaba a manera de síntesis y con una intención didáctica a partir del *cómo* en el marco formal de la obra artística, la razón para arribar "... a una expresión propia, acaso nacional por el acento, —se trataba de un proceso diríamos, de *adentro-afuera...*".¹⁰ Es decir, aquel rasgo intrínsecamente propio que puede diferenciar y definir la categoría de lo universal a través de una expresión autóctona, original. Bien es conocido su referencia a la cita de Unamuno en cuanto a la necesidad de encontrar lo universal en las entrañas de lo local, y lo eterno en lo circunscrito y limitado, y precisó:

... Hallar lo universal en las entrañas de lo local, es todo lo contrario de especular sobre el localismo. Es erigirlo inmediato, en la categoría, de la categoría de los mitos universales. Es hallar en Prometeo, el titán encadenado, el símbolo de la suprema apetencia de todo ser humano...¹¹

No ha de confundirse lo anteriormente expreso con la falta de alusión a caracteres típicos, o al acento particular de una expresión artística porque al respecto el escritor siempre concibió lo local como portada de caracteres propios, que solo se delimitan, se categorizan cuando están en función del Hombre.

A partir de estas consideraciones, se desprende de su universal obra una conciencia ética, que desarrolló además en la medida que evolucionaba su acontecer social.

... Todo artista trabaja para su generación, para los hombres que actualmente contemplan sus obras o leen sus libros. La comunicación inmediata —y mientras más inmediata mejor—, es lo que interesa capitalmente al artista. Si esa comunicación se logra, es posible que las generaciones venideras vayan a acordarse de ello. Es lo que se llama pasar a la posteridad. Pero se pasa a la posteridad únicamente si se ha sido vigente y actual frente a la generación presente.¹²

Evidentemente, Carpentier expresó siempre una preocupación constante en relación con la identificación y comunicación cultural. En su ingente tarea de activo promotor, y de hombre apto y capaz de comprender las urgencias de un público, junto a las de un pueblo, el escritor planteó con absoluta claridad la necesidad de contar con un hombre nuevo, para hacer un arte nuevo que respondiera a la transformación estética de su momento histórico. Y comprobamos cómo en 1949 se expresaba, en relación con ello, en ocasión de hablar sobre un arte académico, en que apuntaba consideraciones marcadamente éticas que nos revelan una preocupante y más tarde continuadora pauta.

...Es decir, que se aspira a crear un hombre nuevo..., pero se le quiere ver con ojos viejos. Peor aún: se declara que el arte bueno para las masas es aquel que reúne, en más alto grado, los viejos lugares comunes, rasgos de mal gusto del arte burgués de mediados del siglo XX.¹³

Son estos juicios, sin lugar a dudas, eslabones que van prefijando una actitud profesional, una moral artística, que en el ensayo ya citado de Ernesto Che Guevara, de 1961, adquiere una singular dimensión, y que creemos oportuno relacionar, entre las ideas de estos dos grandes intelectuales.

...Persiguiendo la quimera de realizar el socialismo con la ayuda de las armas melladas que nos legara el capitalismo (la mercancía como célula económica, la rentabilidad, el interés material individual como palanca, etc.), se puede llegar a un callejón sin salida. Y se arriba allí tras de recorrer una larga distancia en la que los caminos se entrecruzan muchas veces y donde es difícil percibir el momento en que se equivocó la ruta. Entre tanto, la base económica adaptada ha hecho su trabajo de zapa sobre el desarrollo de la conciencia. Para construir el comunismo simultáneamente con la base material hay que hacer al hombre nuevo...¹⁴

¿No contamos en la amplitud de estas ideas con precisas definiciones sobre la actitud moral del profesional del arte? ¿No será imperiosa necesidad en este decisivo momento de cualificar el trabajo cultural, retomar el valioso aporte de nuestra intelectualidad revolucionaria, y estudiar su sustrato teórico?

¿No se encuentra aquí acaso solo unos ejemplos de las bases para la conformación de nuestra pedagogía artística?

Hace casi cuatro décadas concluye Carpentier: "La realidad plástica de nuestra época no está en el retrato de un general a caballo. Está en el *Guernica* de Pablo Picasso".¹⁵

He aquí la unidad de lo particularmente universal en el artista, recreado en la originalidad y funcionabilidad del novelista de *La consagración de la primavera*.

La segunda categoría implícita en la obra de Carpentier concerniente a la ética profesional en el arte se refiere a la *unidad de lo esencialmente propio y comunicativo en la expresión artística*.

Porque un hecho u obra artística tiene un mensaje, una repercusión extradisciplinaria, solamente cuando se asienta en la equidad de un estilo apropiado, cuando logra trascender su unidad artística para convertirse en acontecimiento histórico-social. Y esta es precisamente una cualidad de la verdadera obra de arte, aquella que independientemente del conocimiento base de su receptor, se desplaza y advierte nuevos signos, despierta el interés y la emoción, porque ha descubierto una vía común de entendimiento que en ocasiones el mismo público está muy lejos de racionalizar.

En la ya referida carta de Aznar, entonces prístina observación de su teoría se alude a la conciencia de una caracterización del hombre americano, de una autoafirmación que, de todas maneras, debía distinguirlo, diferenciarlo de aquel del Viejo Continente.

Señala el crítico:

... Las actividades del intelectual de América no pueden aparearse con las del intelectual de Europa. Este último ha vencido una cantidad de prejuicios adversos: vive, si quiere, en medios desconectados de toda realidad étnica e histórica. Ciertos gestos "estilo siglo XIX" le parecen ridículos porque ya no tienen razón de producirse. El dilema de una *definición espiritual* que tanto nos angustia por estas latitudes — es menos apremiante...¹⁶

Y fue exactamente esta definición espiritual una constante de su producción literaria, que, partiendo de Menegildo Cué, fue perfilando cada vez con mayor propiedad hasta arribar a los caracteres de una moral estrictamente insular-caribeña-americana que a partir de nuestras vanguardias (no debe obviarse lo representativo de la obra de Guillén) adquirió una verdadera trascendencia en el Enrique-Alejo de *La consagración de la primavera*, y en los ensayos de *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*.

Precisamente, ese afán y ese método de describir nuestro mundo y universalizarlo, es lo que logra Carpentier al trasponer nuestra realidad con un único estilo que ha sido el de expresar su circunstancia histórica, y cuya fuerza adquiere una verdadera connotación de ética social para el prestigio de nuestra palabra en el siglo XX.

Referíase Carpentier a que "Hoy América tiende a alejarse cada vez más de Europa cuando concentra serenamente sus energías creadoras."¹⁷ Y si esto

es máxima —véase en el proceso de creación artística— en el seno de una corrupción política tal como la de la época de la publicación de este escrito, escenario aún de la flagrante convulsión de la dictadura machadista y del desacato que implicarían las muertes de los imprescindibles líderes de aquella epopeya, hoy día en la América mestiza que tan oportunamente conociera Carpentier en coincidencia y armonía histórica con nuestra América martiana, se alza una vigorosa obra de interés y actualidad para un público mayor que justamente ha tenido como principal impulso la confianza y seguridad de un pueblo que, sobre todos sus valores, ha sabido poner muy en alto la ética revolucionaria de su tiempo. He aquí como lo esencialmente propio, y a la vez comunicativo de la expresión artística elevó a rango de jerarquía universal nuestra obra común.

La misma evolución de la teoría carpenteriana en cuanto a la novela partir de la declaración de lo “real-maravilloso” en *El reino de este mundo* (1949) hasta *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo* (1979) ya comprendida en *La consagración de la primavera*, presenta un profundo saber y un hábil manejo del gusto y apreciación del público latinoamericano por una parte, de lo pertinente del mensaje en una impronta universal, y de la necesaria superación de ese lector cualquiera que fuese su origen, y que dialécticamente transcurre a la par de un proceso de definiciones ideológicas en plena confrontación en este siglo.

A partir de su exposición de la teoría de los contextos en *Problemática de la novela latinoamericana* (1966) hasta sus precisiones sobre la labor del novelista y su definición como “cronista” bien explicitado en el ensayo ya citado de 1979, es perfectamente válido apreciar cómo la maduración de su método artístico se va correspondiendo con una mayor exigencia en cuanto a la ética profesional, consideraciones que incluso no escapan en la estructuración de sus personajes de ficción —profesionales del arte— y que se aprecian desde el mismo Septeto de Son que aparece en *Ecué Yamba-O*, hasta la dicotomía Vera-Enrique de *La consagración de la primavera*.

Es la técnica que se enriquece y adecua a la moral-tipo del hombre de su tiempo, y que además demostró en un balance excepcionalmente positivo en la composición ideo-temática de su obra artística.

“Incumbe al escritor la tarea de hacer evolucionar las técnicas narrativas, como incumbe al compositor la de hacer evolucionar las técnicas de composición...”,¹⁸ expone Carpentier, y fue un principio muy claro que reflejó en su ensayística y periodismo, y que demostró con su novelística.

Al efecto, referiremos el concepto que sobre la cultura plantea Carpentier en esta ocasión, y que esboza en el meollo de una actitud humana, un principio esencialmente definitorio.

...cultura es: el acopio de conocimientos que permiten a un hombre establecer relaciones por encima del tiempo y del espacio, entre dos realida-

des semejantes o análogas, explicando una en función de sus similitudes con otra que puede haberse producido muchos siglos atrás...¹⁹

¿La comunicación de la obra artística no se basa precisamente en esa propiedad de ser aprehendida y relacionada en el lógico proceso de racionalización de su público?

¿Es posible lograr ese mensaje si no lo hacemos con la característica del dominio que nos da lo naturalmente propio o conocido?

Esta problemática que pudiera considerarse una cuestión de estilo, o de método, corresponde a la ética de un profesional, y que en la obra de Alejo Carpentier precisa a una normativa que se hace necesario revisar en esta primordial tarea que nos demanda la cualificación del trabajo cultural.

Se trata además de una urgencia de nuestra pedagogía artística, a partir de un creador que se convierte en pedagogo por ser artista, por ser renovador, y que infiere honestidad para hacer que su obra adquiriera un verdadero valor metodológico por razones obviamente fundamentales de carácter ético y por consiguiente estrictamente pedagógicas.

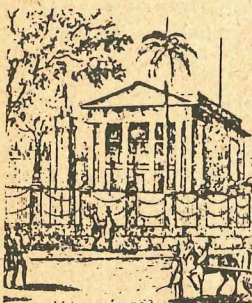
Notas

- ¹ Ernesto Guevara: "El socialismo y el hombre en Cuba", en *Revolución, Letras, Arte*. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1980, p. 36.
- ² *Ibid.*, p. 37.
- ³ *Ibid.*, p. 45.
- ⁴ Alejo Carpentier: "Sobre el meridiano intelectual de nuestra América", en *Ensayos*. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1984, p. 253.
- ⁵ *Ibid.*, p. 252.
- ⁶ Vladimir Ilich Lenin: "Tareas de las Juventudes Comunistas", en *La Literatura y el Arte*. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1974, p. 174.
- ⁷ Alejo Carpentier: "Conciencia e identidad de América", en *Razón de ser*. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1980, p. 7.
- ⁸ _____: "Sobre el meridiano intelectual de nuestra América". *Op. cit.*, p. 253.
- ⁹ _____: "Villa-Lobos en Israel", en *Letra y Solfa. El Nacional de Caracas*, 9 de octubre, Caracas, 1952.
- ¹⁰ _____: "El ángel de las Maracas", en *Conferencias*. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1987, p. 213.
- ¹¹ _____: "De lo local a lo universal" en *Letra y Solfa, El Nacional de Caracas*, 27 de febrero, Caracas, 1955.
- ¹² Ramón Chao: *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*. Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1985, p. 78.
- ¹³ Alejo Carpentier: *Entrevistas*. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1985, p. 30.
- ¹⁴ _____: *Op. cit.*, p. 38.
- ¹⁵ _____: *Op. cit.*, p. 31.
- ¹⁶ _____: "Sobre el meridiano intelectual de nuestra América", en *Ensayos*. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1984, p. 252.
- ¹⁷ _____: *Ibid.*, p. 253.
- ¹⁸ _____: *Entrevistas*. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1985, p. 50.
- ¹⁹ _____: *Ensayos*. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1984, pp. 155-156.

Creo que todo artista debe tener su "violín de Ingres": un arte segundo. Con ello abre su ángulo de visión. Aprende a plantearse problemas en un campo paralelo. Me agrada/que los poetas pinten y dibujen (Hugo, Valery, Alberti...) o sepan tocar el piano y leer una partitura (García Lorca...). Me agrada que los compositores escriban (Berlioz, Debussy, Boulez...). Me agrada que los pintores también sean poetas (Hans Arp, Picasso...). Cuando el escritor se ve detenido por un problema de estructuración, halla la fórmula salvadora (si es que su cultura le permite hacerlo) en esta pregunta: ¿Qué haría aquí un pintor?... y por el atajo de la música o de la pintura encuentra la solución de su problema...

Alejo Carpentier

Crítica y pedagogía artística en la colección *Letra y Solfa*



En la vida de un gran escritor —a pesar de las múltiples disquisiciones que su obra genera— se pueden advertir razones de oficio que en ocasiones limitan esenciales aspectos del fundamento teórico de su concepción estética.

Si además, solo se consideran en su estudio las relaciones culturales de su tiempo, a través de su génesis como hombre-artista, se concluyen hipótesis que más tarde van a circunscribir su estudio.

Es así, cuando bien la base elemental de la educación estética general, o el interés de revelar las principales incógnitas de su universo creador, acaso al margen de la pertinencia de su teoría artística, lo que hace prevalecer aquello que es genéricamente lo más universal de su cosecha, e impide reconocer alguno que otro nervio central que constituye médula misma de su praxis, y evidencia de su conducta profesional, de su ética.

Es sobre este último aspecto en el que sugerimos que en la obra periodística de Alejo Carpentier, y no al margen de las implícitas fundamentaciones de su novelística, donde encontramos al profesor de arte y promotor de la cultura, con un programa que constituye base para un ideario pedagógico en el arte, a partir fundamentalmente de sus concepciones estéticas traducidas en "lo real maravilloso", y de las éticas que se definen en su crítica artística.

De estas últimas, y muy en particular de la significación que a nuestro juicio tiene la colección *Letra y Solfa*, es de la que nos ocupamos a continuación.

De una u otra forma, bien a través de un prólogo, de un ensayo, o de la compilación de *Ese músico que llevo dentro*, nos hemos encontrado en más de una ocasión con alguna que otra de aquellas crónicas, muchas de las cuales han servido de valioso aporte a la hora de analizar las integrales funciones de

la cultura y que de manera general allí se expresan. Otras, han sido utilizadas a manera de homenaje con relación a alguna figura o acontecimiento artístico.

Pero, el presente interés trata de enfocar su estudio y definirlo como "registro primario" de lo que posteriormente va a desarrollar la obra carpenteriana, y muy en particular de su incidencia para la enseñanza artística.

Ya conocemos que el título de la sección de *El Nacional de Caracas* no fue justo con la práctica periodística del escritor.

La dimensión de su contenido sobrepasó los límites de la *Letra* y de la *Solfa*. Constatamos que 524 de estas críticas pertenecen a literatura, 480 a música y 864 a otras áreas de la cultura, la filosofía y la ciencia. (Ver anexo.)

Precisamente en este quehacer de la prensa encontró el escritor un ejercicio oportuno para no dejar perder un estímulo, para quizás asegurar la inmediatez de lo que la obra artística refleja más tarde con más certidumbre técnica, pero no es siempre con el mismo valor emocional, dado el carácter cognoscitivo de la relación obra-artista.

Este criterio periodístico constituye escuela en nuestro autor. Un ejemplo es el del artículo del 17 de mayo de 1958 de título y acerca de "José Luis Cuevas" (pintor mexicano) cuyas ideas generales va a incluir en su ensayo "Ser y Estar" de *Tientos y Diferencias* publicado en 1966.

Hasta el momento, el total de artículos publicados suman 1,868¹ que abarcan desde el año 1951 hasta el 1959. Pero conocemos que existen colaboraciones en *El Nacional de Caracas* que datan de 1940 y llegan hasta 1980, que incluyen las del *Papel Literario*, suplemento cultural de este diario.

En esta cifra vale señalar que existen 148 artículos que no se han podido registrar con fecha.

Con estos datos preliminares, es necesario advertir cuál fue realmente la composición temática de la colección, y al respecto nos urge aclarar que el criterio seguido por su clasificación está basado en un acercamiento al panorama general de las ciencias (naturales, sociales y filosóficas) que nos permita a su vez discernir en todas y cada una de las especificidades que asume Carpentier como cronista, y que en ocasiones han llevado a considerar los temas desde ángulos muy estrechos, no permitiendo perfilar el objetivo central del autor y la probada vigilia del periodista ante el fenómeno histórico social, que para él estaba muy claro, se trataba de un aspecto cultural.

Es por ello que obviamos referirnos de manera general a "costumbres" cuando en realidad lo que se reseña tiene un interés más abarcador gnoseológicamente desde el punto de vista de ciencia social y en específico de hecho de la cultura, y a la que Carpentier dirigía especialmente su atención.

Entonces, nuestra propuesta de un resumen temático general de la colección *Letra y Solfa* es el siguiente:

Temas

Sub-temas o materiales

1. Arquitectura

Temas	Sub-temas o materiales
2. Artes escénicas	circo declamación estética intérprete ópera teatro títere
3. Artes plásticas	escultura estética ética pintura
4. Ballet-danza	estética intérprete
5. Ciencia	cosmonáutica aeronáutica cibernética espeología matemática medicina
6. Cine	medios de difusión
7. Cultura	arqueología cocina costumbres folklore personalidades promoción sociología
8. Deporte	alpinismo submarino
9. Estética	
10. Ética	
11. Filosofía	
12. Fotografía	

13. Historia

14. Lingüística

15. Literatura

16. Música

instrumento

compositor

disco

estética

ética

intérprete

pedagogía

promoción

17. Patrimonio cultural

18. Pedagogía

19. Periodismo

20. Política

21. Psicología

22. Sociología

Hemos considerado 22 temas o disciplinas y 31 subtemas o materias, de acuerdo al contenido de las crónicas.

Significamos que el hecho de aparecer estética como tema principal y también como subtema de otra clasificación, como puede ser artes escénicas—estéticas se refiere a que siempre en el primer caso la selección sugiere un tratamiento teórico en cuestión, mientras que en el segundo se refiere a cierta apreciación que sobre este criterio se analiza en cualquiera de las disciplinas tratadas.

En “Una pobre temporada de ballet” del 1 de febrero de 1956. Trata acerca del coreógrafo Rolad Petit: “De una mediocridad desesperante, añoraremos una vez más la figura de ese inolvidable Sergio de Diaghiler”.²

Se refiere a consideraciones generales de un coreógrafo, y no a definiciones o aspectos teóricos de la disciplina ballet, de ahí que hayamos clasificado ballet—estética y no el segundo genérico como principal.

Como es lógico apreciar, encontramos en estos cientos de artículos una fuente incalculable de lecciones, que desbordan la información periodística para convertirse en referencias académicas, y que hallan su más recto destino en una necesaria consulta para la pedagogía artística, ciencia que carece en determinados aspectos en nuestro continente de elementales textos, y que sin embargo, cuenta con imprescindibles fuentes como es el caso —suigénis— de Alejo Carpentier.

La posibilidad de estudiar, discutir o aplicar algunas de sus cientos de definiciones sobre cultura o arte, nos permitiría —sin excedernos en la afirmación— viabilizar nuestros métodos pedagógicos, precisar el contenido programado, y sobre todo situarnos en un marco referencial artístico de indiscutible actualización de una época y acontecer cultural de valioso aporte para el presente.

Veamos el carácter didáctico de esta definición hecha por Carpentier en el artículo del sábado 17 de mayo de 1952 titulado “El disparate de lo semi-clásico”, y que refiriéndose a nuestra clasificación temática, registramos en música-estética.

... no podríamos decir realmente en qué momento termina el clasicismo musical— como no podríamos fijar un lindero entre la Edad Media y el Renacimiento.

Lo clásico y lo romántico son, para nuestra cultura musical, dos cosas absolutamente distintas, por no decir opuestas.

De ahí que sea tiempo ya de desterrar el hábito que consiste en llamar “música clásica” a toda buena música (...) ¡no!

Para poner alguna claridad en la mente de una juventud cada vez más atraída por la música —la buena música, que es, al fin y al cabo, con la honrada sencillez de su definición la única que realmente existe y perdura— es menester que se aclaren y delimiten, en las inteligencias los conceptos de música polifónica, música clásica, música romántica, post-romántica e impresionista, que desembocan por sucesión de escuelas, a las múltiples expresiones de la música contemporánea...³

No sería nunca accesorio contar con este enfoque en un buen curso de Historia de la música o de Apreciación musical, o tomar como síntesis de una nota de clases esta otra precisa definición sobre el cubismo como movimiento plástico de suma importancia en el siglo xx.

... Hoy que terminaron las polémicas y los escándalos, a cuarenta y tantos años de los hechos comprendemos que el cubismo fue una de las etapas más fecundas, audaces, revolucionarias, de la historia del arte. Por él, se liberó el pintor de la necesidad estricta de “representar”, de plantear el “asunto”, antes de pintarlo.

Por él cobró el público la conciencia —nueva si se quiere— de que en materia de plástica, lo que cuenta ante todo es la plástica(...) ¿Que fue una tendencia que condujo al abstraccionismo, y que el abstraccionismo tiene sus fallas y sus vicios? Estamos de acuerdo.

Pero a otros, que nunca hicieron abstraccionismo, el cubismo sirvió magistralmente, como escuela de libertad, de posibilidades vírgenes, de hallazgo dentro de formas que ya podían contemplarse con ojos nuevos, viéndose en función de desarrollo y no de presencia estática como lo hubiera querido cierta pintura tradicional. Y hoy, podemos decir como

suele decir Diego Rivera, cuando lo interrogan al respecto: —“¿El cubismo?...Una utilísima asignatura para la formación del pintor contemporáneo.”⁴

Estos dos ejemplos entre tantos, demuestran, además —asunto que evidencia la tabla temática— los diferentes dominios en cuanto a materia artística en las que Carpentier arribó a definiciones teóricas.

Pero el cotejar esas valiosas definiciones en un sumario, que nos permita además estudiarlas de manera comparada con la estética general actual, es motivo de un estudio complementario en proceso y no de este trabajo.

Ahora bien, la importancia a subrayar en esta ocasión en cuanto a la crítica artística de *Letra y Solfá* con respecto a la enseñanza del arte no reside en la enumeración de estas consideraciones arriba señaladas, sino en el cuerpo teórico que se explicita en la crónica, y que forma parte de su ideario estético, definido en este ejemplar breviarío a partir, según nuestro juicio del siguiente presupuesto: *La práctica artística como vía metodológica para la pedagogía del arte.*

Es esencial, que tratemos de incursionar en la concepción carpenteriana acerca del artista y el pedagogo de arte, asunto que trató consecuentemente.

Plantea Carpentier que:

... Independientemente del hecho de que muchos artistas están desprovistos del necesario sentido pedagógico, suele ocurrir que una tesonera busca de la propia verdad estética los hace contemplar cualquier problema de creación con una mirada tan personal, que ellos mismos se consideran demasiado desprovistos de objetividad para juzgar imparcialmente la obra ajena. En cambio, nos encontramos, en la historia de la música contemporánea con que ciertos técnicos, escasamente dotados para la creación resultaron eficientísimos maestros para varias generaciones de artistas...⁵

Parte del hecho de que no siempre coincide la figura artística con el gran pedagogo, y que puede encontrarse indistintamente esta última actitud. Insiste en que el pedagogo de arte debe ser capaz de propiciar un nivel de originalidad y de no repetirse, y enfatiza en cuanto a que esta condición no es de fácil cumplimiento por parte de una jerarquía artística.

... Hindemith y Darius Milhaud formaron compositores, ciertamente en los Estados Unidos.

Pero lo hicieron en calidad de catedráticos de universidades, a cuyas clases podían asistir, a condición de poseer las bases técnicas necesarias, todos aquellos —superdotados o no que quisieran seguir sus clases de perfeccionamiento general.

Lo mismo ocurrió con Schoenberg, de quien se declararon discípulos muchos músicos que sólo habían asistido a algún cursillo de verano, dado por el maestro ...⁶

Veamos como deduce Carpentier al maestro de enseñanza artística como aquel que en realidad forma la sensibilidad del estudiante y lo apropia de una técnica, subrayando además como la categoría de este profesional se justifica en aquel que fragua la vocación y aptitud independientemente de lo que debe cualquier novel artista a un consejo autorizado.

Indiscutible es por otra parte, lo decisivo que resulta para la pedagogía artística la conjunción de intereses con el artista de cierto nivel profesional, aspecto que cuando se realiza con entera responsabilidad tiene los más elevados objetivos, y se refiere al caso de Paul Hindemith con un enjundioso comentario en el que concluye a manera de preocupación —vigente además— de como ese artista “... pertenece a una raza de músicos que tiende a desaparecer, ante una especialización creciente de las funciones creadoras, interpretativas y pedagógicas...”⁷

Evidente es que sí existió para el escritor una definición muy clara entre la actitud y actividad artística profesional y la pedagógica, aspecto este que abarca incluso toda su obra y que está presente en el universo de *Letra y Solfa*.

Una de las principales consideraciones al respecto realizadas por Carpentier es la que se refiere al gran peligro que enfrenta el pedagogo de cualquier disciplina artística en tratar de exigir del alumno una sobreactuación, cuestión esta que va en contra de su formación ética; por cuanto el estudiante no aprende a discriminar, primero, el respeto al nivel artístico ideal que debe alcanzar, y segundo, lo limita en sus posibilidades de coherencia interpretativa propia del aprendizaje.

Y enfatizaba: “... se sirven de la música interpretada para el propio lucimiento, en vez de servirla”.⁸ Pocas veces una crítica especializada cala tan justamente en el centro de un problema tan cotidiano de nuestra enseñanza, como es el de preparar recordistas para determinadas circunstancias secundarias (eventos, concursos, festivales) y olvidan el lógico fluir y la maduración que necesita reconocer el iniciado en lo que ya constituye y tiene prueba de ser una obra artística.

Por otra parte, y muy en especial en consideración a la interpretación, Carpentier señalaba cómo la calidad del hecho estético, no solo depende, sino se define artísticamente en la capacidad por lograr una comunicación, una emoción, y que ejemplificó en más de una ocasión. Citemos aquí su referencia al caso escénico del célebre Maurice Chevalier o al de Alicia Alonso.

El crítico se refería repetidas veces a esa cualidad de “duende” (solemos conocer por “ángel”) tan necesaria en el intérprete, y que en el quehacer pedagógico es imprescindible advertir aunque no es tarea fácil y depende de experiencia y oficio, es decir, de cierta talla profesional que permita descubrir “la verdadera poesía” en la más sencilla interpretación o género, sobre todo si se trata de una representación menor en que entonces, es de muy marcada importancia.

Al referirse a los artistas plásticos sin academia y que denomina en una crónica del 5 de marzo de 1953 "Primitivos y Primitivos" aludía Carpentier al hecho de que la factura, evidentemente, es lo de menos, puesto que no se busca el alarde técnico en la obra de tales artistas espontáneos, es menester que exista en lo pintado, la compensación de una fina y poética sensibilidad.

Estas reflexiones constituyen principios en la formación de un futuro profesional dado su mismo carácter ético. En la medida que el artista compruebe la verdad de su credo estético, está cumpliendo con el más elemental y básico deber de conciencia, y se convierte de hecho en un hacedor y transmisor de ideas; y de ello no debe tener ninguna duda un resuelto pedagogo del arte.

Si el plástico debe revelar la síntesis exacta que traduce su hecho artístico, si el músico llega a rescatar el verdadero espíritu y recrea la atmósfera acústica de una época, el escritor debe aspirar a concretar no solo sus vivencias, sino las verdades de ese fenómeno que sólo entonces se convierte en arte. De ahí que la búsqueda interna incesante del artista descansa, en la imperiosa tarea de demostrar con su obra una verdad histórica.

Esta concepción constituye en el marco específico de la pedagogía artística una de las principales funciones didácticas de la enseñanza especializada, aquella que le permite al hombre "...la comprobación de una verdad por pequeña que fuera".⁹

Es más, en la comunicación artística como premisa de su necesaria aprehensión por el público, se llega a lograr el conocimiento de la "verdad artística", el sentir exacto de la emoción estética, cuando ésta se establece en dimensión que separe al receptor del objeto artístico. En el reconocimiento de esa distancia afectiva-espacial se encuentra el nivel artístico, la categoría profesional; y esto es asunto de un agudo tacto y de una sistemática observación por parte del profesor en cada presentación en público de un alumno, el poder lograr que pueda conformar "...esa necesaria distancia, ese deslinde invisible, requeridos por ciertas altas categorías de arte".¹⁰

La ejecución instrumental, por ejemplo, necesita a la vez de una sólida técnica, de una incuestionable inteligencia y de una justa sensibilidad que permita desarrollar una interpretación en su más amplia acepción. Es máxima carpenteriana objetar sobre los que opinan que con adquirir un buen aparato técnico tienen resuelto todos los obstáculos y enfatizaba en la posibilidad del hecho, pero nunca en la realización de un verdadero fenómeno artístico, la ejecución sería en efecto siempre mecánica.

Es necesario alcanzar el "espíritu de los estilos"¹¹ y citaba a Casals cuando apuntaba que "todo violoncello tenía que empezar por crearse su propio sonido".¹²

La originalidad es tan necesaria como el dominio técnico. La creación artística exige una ascendente dosis de innovación.

Estos dos aspectos no son excluyentes, y ambos deben estar muy bien definido para un profesor de arte. Dotar al alumno de un eficiente aparato técnico

y al mismo tiempo lograr la concientización de que en su nivel de expresión está la última clave de su proyección artística, es la unidad dialéctica más decisiva de una clase de arte.

De forma magistral ejemplifica Carpentier esta premisa de la formación artística cuando se refiere a Wilfredo Lam y precisa:

...quien mucho más tarde, se haría un prestigioso intérprete de lo real maravilloso americano(...) partió de una solidísima práctica académica, que le hizo totalmente dueño de las técnicas fundamentales de su arte...¹³

Independientemente a la huella que la calidad estética de la obra de arte deja en el sujeto activo que la “discurre”, el enfrentamiento directo con la misma tiene la función insustituible de crear un *ritmo colectivo* que constituye el embrión más importante del trabajo de promoción cultural, y que determina su nivel en la medida que influye en el gusto estético.

Carpentier denominaba ritmo colectivo a la expectación, la impaciencia, el estado de emoción que experimenta un público al participar en un espectáculo.

Certeramente, y como ejemplo hoy de orientación pedagógica y profesional por supuesto, Carpentier enfocó la peligrosidad de lo reiterativo de un determinado repertorio, y que casi siempre coincidía con el artista considerado virtuoso; ya que una forma de demostrar su dominio técnico era precisamente interpretando de mejor manera aquella obra que otros ya habían hecho.

De ahí procede un lógico estancamiento en la promoción cultural, que impide la variedad de programas y por tanto la importante ampliación en la formación del gusto estético en los colectivos humanos.

Es de sumo cuidado seguir la rutina del virtuoso que inmoviliza las posibilidades de difusión.

...El virtuoso, ufano de su virtuosismo, acaba por querer demostrar a todos que es el más virtuoso de todos los virtuosos. ¿Y cómo demostrarlo, sino ejecutando con mayor maestría y relumbre, lo que otros ejecutaron antes que él? ¿Y cómo lograr que el público se dé cuenta de lo que quiere probar, si la prueba no se hace a base de obras que el público conozca muy bien?...¹⁴

En conclusiones, el virtuoso no debe sistematizar un repertorio porque paraliza la promoción. Y corresponde hacer referencia a la definición que hace el crítico del artista virtuoso que

...de acuerdo con una expresión italiana que data, si no me equivoco, del siglo XVII— es aquel músico o artista que ha llegado a tener “el completo dominio de una técnica”. Lo que significa con otras palabras, que ha pasado a la categoría de maestro en su oficio, y como maestro, se permite lo que no puede permitirse un aprendiz, en cuanto a la utilización de sus facultades naturales y su poder de ofrecernos, en cualquier momento, una ejecución trascendental...¹⁵

Lo único que no debe sacrificarse es el arte. La austeridad y la fidelidad del aprendizaje debe ser tal que eduque al estudiante, en primer lugar a *respetarse a sí mismo* ante cualquier eventualidad escénica o ante una decisión personal, que en el caso de la enseñanza artística va a representar una importante autovaloración que definirá posteriormente la personalidad profesional.

Puede ser polémica la crónica que dedica Carpentier a “Los niños directores” del martes 24 de marzo de 1953, pero lo inobjetable es la diferencia que establece entre lo que puede constituir un supuesto talento —con el riesgo implícito de la sobrestimación— y el cumplimiento cabal de un *métier* sumamente estricto como el de la dirección de orquesta, donde lógicamente lo más importante es la fidedigna audición de la música y no el espectáculo.

De ahí que alertara sobre la inconveniencia de los pequeños en la dirección orquestal de algunos clásicos.

Conforme a lo señalado hasta ahora, queda definido el carácter didáctico de estas crónicas de *Letra y Solfa*, y su importancia metodológica para la enseñanza artística, lo que permite explicar cómo el objeto de las mismas rebasó el interés periodístico para convertirse en un valioso documento de consulta pedagógica. Fijémonos además, que según nuestra selección temática, solo 9 de las 1868 crónicas se refieren en específico a asuntos propios de la educación o la enseñanza artística (tres de 1953, dos de 1955, dos de 1957 y una sin fecha) sin embargo, su vasto y profundo criterio, su meridiano afán de recoger la novedad o anunciar lo extraordinario convierten a esta colección de artículos en una fuente de inestimable valor en el caso que nos ocupa.

En “Dibujos de niños” domingo, 5 de julio de 1953; “Carta abierta” viernes, 14 de agosto de 1953; “Médico y Poeta” viernes, 23 de agosto de 1953, se manifiesta ese nivel de preocupación estética alrededor de la pedagogía artística y que delimitan por parte del autor válidas consideraciones que forman parte de su cosmo creador, y muy en especial integran la fundamentación de “lo real-maravilloso,” como método que universaliza nuestra creación literaria continental. En la primera, se refiere ante todo a la vanguardia americana en cuanto a las exposiciones de dibujos de niños con relación a la experiencia europea, ese constante contraste entre el *acá* y *allá*, pero ahora referido a materia de enseñanza.

...Por lo mismo, resulta un tanto sorprendente observar, ahora, que ciertas cosas de harto tiempo conocidas de este lado del océano, y a las que ya no dábamos una extraordinaria importancia, se presentan en el viejo continente como sorprendente revelaciones(...) ante el favor de que gozan, actualmente, en Europa, las exposiciones de dibujos infantiles, me pongo a pensar, de pronto, que esta gran “novedad” había dejado de serlo, en México, hacia el año 1926, cuando el Ministerio de Educación de aquella república publicó un tomo consagrado a la reproducción de pinturas y dibujos de niños mexicanos, que muchos conservan en sus bibliotecas

entre los libros más gratos y mejor editados que hayan visto la luz en nuestra América...¹⁶

De la misma manera, y con la propiedad y tono del pedagogo que conoce su contenido artístico, resuelve Carpentier en “Carta abierta” del viernes 14 de agosto de 1953, la inquietud de una madre que le pide consejo sobre la formación pianística de su hijo, y señala.

...Si no ha de ser un verdadero pianista, señora, déjelo que desafine el piano a manotazos, que lo aporree, que atruene la casa con sus acordes arremetidos a todo pedal.

Un niño que tiene tales entretenimientos es ya, sin mirar más lejos un caso interesante... ¿O cree usted que Federico García Lorca o Nietzsche a su edad, tocaban mucho mejor el piano?¹⁷

De lo que aquí se trata, es del carácter vocacional, que debe tener la enseñanza artística, hecho sistema en nuestras actuales escuelas de nivel elemental en Cuba, y a la vez en la necesidad de que la educación artística se encuentre presente en el sistema general de enseñanza, cuestión que en nuestro caso se estructura actualmente. Porque, a lo que se refiere el crítico es a la necesidad de saber delimitar con aguda observación especializada donde está el niño con aptitudes para ser un futuro profesional del arte, y el niño amante del arte. En los dos casos el resultado es positivo. El segundo no llegará a concertista, pero logrará adquirir una conveniente sensibilidad de incuestionable importancia para cualquier oficio o profesión.

Por otra parte, Carpentier alude a la definición de una “vocación” cuando la misma se determina y refuerza a través de un doble ejercicio. El ejemplo más diáfano quizás sea el que constituye su misma obra con la trascendental vigencia e importancia de su narrativa para la literatura hispanoamericana y sus múltiples oficios y aficiones, que incluso supo desarrollar con un alto nivel profesional dada su compacta cultura.

... Nada pone tan seriamente a prueba la vocación literaria o artística de un hombre, como la organización sistemática de una “doble vida” —como llama Cottfried Benn, en un texto reciente, la existencia compartida entre la labor de creación y la práctica de un oficio...

y añadía:

... Y es probablemente en la prueba de “a doble vida”, donde más se afirma la vocación de un escritor o de un artista, por cuanto exige una voluntad férrea, inquebrantable...¹⁸

Este criterio es aplicado en el actual sistema de enseñanza artística en el nivel elemental en Cuba, donde el alumno realiza su nivel de enseñanza general con el mismo rigor que cualquier otro estudiante de primaria o secundaria de otro centro regular de estudio, y a ello se le suma su plan de formación

especializada que implica además una amplia proyección artística, pero que entre otros factores, coadyuvan a delimitar no solo la vocación, sino el nivel intelectual real, y las posibilidades que en el desarrollo de habilidades tiene este estudiante.

Sin embargo, el eminente pedagogo que fue Carpentier se desborda de los márgenes de su crítica artística como hemos observado, y deja explícitamente en sus ejemplares crónicas la fundamentación de la imperiosa atención que debe tener el desarrollo de la *imaginación*, como fuente insustituible para la formación de una sensibilidad artística.

Este será incluso el aspecto metodológico más importante, en la enseñanza elemental del arte después de estar definida la vocación.

... Admitido el hecho de que la prueba del concierto sinfónico, tal como lo conciben los mayores, es demasiado ardua para niños que no estuvieron dotados de una sensibilidad muy llevada al entendimiento espontáneo de la música, se les va conduciendo poco a poco, por medio de partituras y audiciones especialmente concebidas para ellos, hacia las cimas de un mundo sonoro que no podrían alcanzar sin una previa educación del oído...¹⁹

Es sumamente importante para Carpentier cuidar de la imaginación artística, capaz de crear a posteriori. Es la razón de permitir la espontaneidad ligada a la lógica, para formar una actitud verdaderamente creativa, y que muchas veces está ausente del más elemental hecho artístico de un profesional. En su crónica del jueves 31 de octubre de 1957 titulada "Descripción de animal" explica con tono didáctico la importancia de la representación y generalización de conceptos en la mente infantil, y su valoración para la formación de una imagen artística.

De este principio se desprende la significación de la función "orientadora y crítica" del maestro en la enseñanza artística, que es indispensable para la formación de un profesional del arte, y que reafirma el peligro del autodidactismo en este sentido, puesto que :

...Todo el mundo no ha nacido para decorar la Capilla Sixtina... quien estudia sin maestro corre el peligro de adquirir deformaciones para la vida entera. Y esta verdad es tan válida para quien aprende el hebreo, como para quien toca el violoncello o aspira a ser nadador de crawl...²⁰

Otro aspecto al que Carpentier prestó vital importancia fue a la responsabilidad del profesional frente al noble artista en cuanto a la interpretación y aprehensión que este último hace de los diferentes movimientos y tendencias del arte en un momento determinado. En más de una oportunidad se refirió a la condición *ad hoc* del talento y la misma praxis artística de generar renovadas acciones de proyección y una voluntad de rebeldía creadora. Esta misma actitud hace surgir la tendencia a imponer lo nuevo, lo propio de determi-

nada época, y demostraba que no es válido una hostilidad frente a esta forma de actuar por lo que representa en cuanto a inquietud de superación.

Lo fundamental, no es creer que cada maestro tiene la misión de contar con un aula o alumno de presuntas excepcionales capacidades, el pedagogo tiene la responsabilidad y el deber de captar el talento y desarrollarlo, pero lo más difícil es borrar la común tendencia a la imitación, el despojar a la sensibilidad virgen de toda influencia que presione su capacidad creadora.

Es tan necesaria la enseñanza justa como la observación oportuna, Carpentier retoma constantemente el hecho de no imponer patrones, y aunque siempre debe existir una base o nivel de comparación para el iniciado en materia artística, lo fundamental es contribuir a que el futuro artista encuentre su luz propia, capaz de aportar un mensaje nuevo, "...porque no hay obra del hombre, digna de suscitar la admiración de los demás, que no entrañe su caudal de innovación..."²¹

Reconocer el valor de lo nuevo en la obra diaria debe ser tarea del pedagogo y facultad de su profesionalismo. No se trata de especular en lo que es ya decadente o no, sino en el aporte de lo que va a constituir algo nuevo. Varios ejemplos de ello nos mostró Carpentier.

Aseveró en muchas ocasiones como en arte no vale la pena estimar en lo que tiene carácter transitorio, sino en lo que tiene valores o no, porque;

... A medida que transcurre el tiempo vemos que todos los productos intelectuales y artísticos de esa supuesta "transición" crean normas, se erigen en modelos, llevándonos a preguntarnos si lo que se tuvo un tiempo por transitorio no resultará en fin de cuenta, lo más estable...²²

Es decir, la misma obra se definirá en el tiempo y su imagen artística revelará su valor estético.

Elemental resulta en la enseñanza del arte eliminar todo vestigio de criterios sobre lo que es fácil y lo que es difícil, lo que se entiende o no. Los verdaderos valores estéticos de una obra artística cumplen su función cognoscitiva, a pesar de su posible incomprensión en determinado momento. Todo arte valedero es sinónimo de trascendencia, toda técnica exigente llega a comunicar al gran público, en dependencia del tiempo de maduración que lógicamente siempre tiene la gran obra.

El arte que debe llegar al pueblo no puede ser el de más elementales valores, el más "comprensible", utilizando lo contradictorio del término en materia de apreciación artística.

... El público —obsérvese bien— es infiel a quien le hace concesiones, en tanto que acaba siempre por respetar, de modo perdurable, a quien ha permanecido orgullosamente distante, realizando su obra contra viento y marea...²³

El estudiante no puede limitarse y debiera tener conciencia de que la cuestión de su carrera no está en ser "el más popular", sino en llegar a la

popularidad por vía de la más alta exigencia artística. Ya definía Carpentier como:

... Cada creador de talla, sea cuales fueren sus medios de expresión, necesita de varias décadas para llegar a donde debe llegar. Y, en fin de cuenta, el resultado logrado por los que fueron más exigentes, es el más envidiable. O si no que lo digan Picasso o Stravinsky...²⁴

El pedagogo de arte debe considerar en sus cursos, aún en aquellas materias más teóricas, la actualización de las tendencias artísticas e innovaciones técnicas que siempre van a llegar al público más entendido en el que se encuentra su alumno y tener en cuenta que casi siempre cuando esa corriente constituye modo común de entendimiento con la gran masa, están demás las elucubraciones teóricas. Carpentier, siempre muy atento y al lado de las expresiones más modernas prestó sumo interés a las inclinaciones de los jóvenes artistas y se refería a la posibilidad de que se equivocaron cuando renegaban algo pero nunca cuando se interesaban por ello, y ejemplificó esto en más de una ocasión con el fenómeno del jazz.

En suma, existe un pensamiento pedagógico carpenteriano presente en *Letra y Solfa* que de acuerdo a su importancia metodológica para la Enseñanza Artística proponemos resumirlo en el siguiente sumario:

1. El artista como pedagogo del arte.
2. La formación ética del estudiante con relación a su valoración sobre la interpretación artística y la obra de arte en especial: la sobrestimación, el talento y el virtuosismo.
3. El equilibrio entre la preparación técnica y la formación de una capacidad propia para la creación de la imagen artística.
4. La importancia del repertorio en un programa de estudio.
5. Los elementos primordiales de la iniciación en la enseñanza del arte.
Amplitud y libre ejercicio del estudiante.
Definición de la vocación.
Desarrollo de la imaginación creadora.
6. La preparación académica y las influencias en las nuevas tendencias artísticas.
7. La autoexigencia y el rigor de la creación en el futuro profesional del arte.

Demuestra pues el ejercicio de esta crítica artística un compendio único, multidisciplinario, en el que la dinámica de la cultura contemporánea americana de la primera mitad de este siglo, está proyectada al filo de un pensamiento dialéctico, que nos lleva a sembrar el aliento y a invitar el vuelo para emprender las grandes tareas que ya anunció el maestro y el artista pleno.

Relación de crónicas

	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	s.f.
Arquitectura	1	3	4	1	2	2		1		1
Artes escénicas		2				1		1		1
circo										
declamación	1	2								
estética		1								
intérprete		1								
ópera	4	3	3	6	20	7	17	7	1	14
teatro	5	13	2	6	5	23	14	9	1	6
títeres				1					1	1
Artes plásticas		2	7	5	9	7	7	1		5
escultura		1		1						
estética		1	3	1			5	2		1
ética		1	1			1				
pintura	1		3	6	5	4	6	4		
Ballet-danza	5	1	1	1	1		1	1	2	
estética		1			1			1		
intérprete	1				1					
Ciencia		8	5	4	2	4	6	4		1
aeronáutica		3					2	1		
cibernética			1							
cosmonáutica		1	1			1		2	2	2
espeología		1								
exploración		1			2					

	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	s.f.
matemática					1				1	
medicina	1	2	1	1						
Cine	6	17	11	10	7	4	6	4	3	8
Cultura	1	6	30	23	24	20	22	13	2	6
arqueología					1	2		3		
cocina			1							
costumbres		4	2				2		1	
folklore			2							
medios difusión			2							
personalidades	1							1		1
promoción		3	3	3		1		6		1
sociología						1				1
Deporte	2		2		1					
alpinismo		1								
submarino	1									
Estética	3	4	3	7	11	4	2	2	1	
Ética		3	5	3		3	3	1		1
Filosofía	2	3	3	1	1	1	2	1	1	
Fotografía		1								
Historia		4	5	8	5	10	5	8	4	6
Lingüística	2	1	1	4	1	2				
Literatura	39	67	64	59	73	59	64	44*	12	42
Música	1	4	2	24	16	21	18	13	2	3
compositor	9	7	1	3	3	2	4	9	1	2
disco	2			2				1		1

	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	s.f.
estética	2	15	4	10	3	4	9	7	1	2
ética	1				1			2		
instrumento	13	19	34	22	29	25	35	13	11	26
intérprete			1		1		2			
pedagogía		1	6	9	6	1	1	3	2	6
promoción	15	10	5	1	3	7	4	8	2	5
Patrimonio cultural			2		1		1			1
Pedagogía										
Periodismo	2		3			1	1	1		
Política		1	1	4	1	2				
Psicología				1						
Sociología										
Total: 1868	122	222	225	229	236	219	241	172	54	148

Notas

- ¹ Se ha hecho referencia en más de una ocasión sobre el estimado de 4 000 artículos correspondientes a *Letra y Solfa*, según un estimado informado por el estudioso de la obra carpenteriana, Alexis Márquez Rodríguez.
Este criterio ha sido rectificado recientemente por una revisión efectuada en Caracas por el mismo especialista, y en la que se enviaron a Cuba todas las crónicas, de las que se registran 85 que no estaban integradas al fondo "Alejo Carpentier" de la Biblioteca Nacional "José Martí", por lo que la cifra si bien puede aún tener alguna variación, nunca se acerca al primer dato.
En este estudio se revisaron el total de crónicas, y se puede apreciar de acuerdo al número que aparecen por año en el Anexo que hay una cifra promedio de 207 por año y de 17 mensuales, todo lo que parece justo de acuerdo a un análisis de la actividad intelectual y la producción del escritor en ese período.
- ² La sinopsis corresponde a la realizada por Araceli García Carranza en el asiento 2166 de la *Bibliografía de Alejo Carpentier*, Editorial Letras Cubanas, de Ciudad La Habana, 1958, p. 265.
- ³ El disparate de lo semi-clásico", sábado 17 de mayo de 1952.
- ⁴ "El cubismo a distancia", sábado 11 de abril de 1953.
- ⁵ "Genios sin discípulos", jueves 12 de mayo de 1955.
- ⁶ *Op. cit*
- ⁷ "El perfecto artesano", 10 de marzo de 1959.
- ⁸ "El concierto de la sinfónica", martes 19 de junio de 1951.
- ⁹ "Este gran Don Fernando", miércoles 3 de octubre de 1951.
- ¹⁰ "El cisne negro", viernes 10 de agosto de 1951.
- ¹¹ "Adolfo Odnoposoff", viernes 28 de septiembre de 1951.
- ¹² *Op. cit*
- ¹³ "Lam en Caracas", martes 29 de diciembre de 1953.
- ¹⁴ "Virtuosismo y Rutina", domingo 5 de octubre de 1952.
- ¹⁵ *Op. cit*
- ¹⁶ "Dibujos de niños", domingo 5 de julio de 1953.
- ¹⁷ "Carta abierta", 14 de agosto de 1953.
- ¹⁸ "Médico y poeta", viernes 23 de octubre de 1953.
- ¹⁹ "Concierto para niños", miércoles 16 de octubre de 1957.
- ²⁰ "Autodidacta", sin fecha.
- ²¹ "Influencia y personalidad", domingo 15 de agosto de 1954.
- ²² "Decadencia y transición", viernes 27 de agosto de 1954.
- ²³ "Artistas de salón", domingo 6 de enero de 1957.
- ²⁴ "Lo fácil y lo difícil", sábado 27 de agosto de 1955.

Apuntes sobre el décimo aniversario de un breviario artístico

Existen en la literatura como en cualquier otra manifestación de la cultura artística, las grandes obras, aquellas con un alto nivel de creación, que las hace convertir en clásicos o en insustituibles ejemplos de un determinado período sociohistórico. Conviene reunirse en estos hechos artísticos, la pasión y el talento, y resulta que estas magníficas creaciones devienen signos generadores de una conciencia que al margen de ideologías o tendencias artísticas van a resultar lo que los semióticos denominan sistema modelante. Es decir, aquella obra que "...además de ser un medio de transmisión de información, constituye, en su totalidad, la descripción de un determinado modelo del mundo".¹

"Muy difícil sería el análisis de toda la producción épica griega sin el conocimiento de *La Ilíada*, o el realismo del siglo XIX europeo sin considerar la novela balzaciana, o la plástica del siglo XX sin la obra de Picasso. ¿Acaso se puede iniciar un diálogo sobre la actual novela latinoamericana sin referirnos a la decisiva aparición de *El reino de este mundo* y su consiguiente teoría de lo real-maravilloso, o de *Cien años de soledad*? No es posible hablar de poesía latinoamericana sin recorrer a Guillén, sin conocer a Vallejo, sin estudiar a Cardenal.

Constituyen estas obras núcleos referenciales con una independencia propia, y a la vez elementales básicos para poder incursionar en un determinado momento del acontecer cultural de un pueblo y de su época a la sazón.

No es común ignorar la presencia de esta producción artística en el análisis de una cultura o en el marco de una determinada especialización, y de esto se ocupa a la vez que la ciencia literaria, los sistemas pedagógicos de los diferentes niveles de enseñanza y disciplinas; por lo que así se resume el grado de científicidad y actualización de un plan general de enseñanza —entiéndase artística— y el prestigio y confiabilidad de una institución.

En efecto, debemos coincidir que en ninguna otra esfera de la vida social atendiendo al plano de cognición del hombre existe una actitud y un planteamiento tan renovador e impositivo como en el arte, y por consiguiente, su perfil de aprendizaje requiere no solamente de una consecuente actualización, sino de una específica y consciente selección en cuanto que registrar como materia de enseñanza artística, que según los aspectos arriba enunciados reclaman de una pertinencia en función de una voluntad de creación.

En este caso, a la luz de un final de siglo tan dinámico e integrador en cuanto a recurrencias y movimientos estéticos, es método artístico imposible de obviar, bien por el apresurado ritmo del desarrollo de la ciencia y la técnica, ya sea por el insuficiente tiempo-real que un principiante o profesional tiene para asimilar del presente histórico de la creación artística, su médula germinal, el que significa la *intertextualidad*. Lo cierto es que cualquier

novela, una instalación plástica, un poema de hoy, rebasan los marcos de su lenguaje de expresión para implicar otro contexto.

Pero, no es novedad presentar el recurso de la apoyatura o alusión en textos previos, en busca de una comprensión totalizadora como creaciones exclusivas de un presente, y tampoco de un artista. Es suficiente revisar la historia del arte desde el teatro griego hasta la danza contemporánea para comprobar que la noción de *relacionar* de manera que determinado mensaje se integre en un concepto general de creación, donde tema y forma artística expresen un sistema único de expresión original, ha sido método y posibilidad de excepcionales artistas, que en última instancia han sabido reflejar el principio del historicismo en el arte, y que siempre van a prefigurar como síntesis en el balance de una cultura.

En el ámbito de nuestra cultura latinoamericana un punto de referencia acerca de la intertextualidad como ejemplo de eficacia en la comunicación obra de arte-hombre-universo, y de suma importancia para la pedagogía artística, al constituir incluso un paradigma de la más actual novelística, lo constituye la obra de Alejo Carpentier.

Basta señalar como ejemplo, la impresionante pieza que independientemente a la significación personal que tiene para el escritor, constituye guía de reflexión y lectura de manual para el presunto artista. Me refiero al discurso pronunciado en el Paraninfo de la Universidad Complutense de Alcalá de Henares en el acto de recepción del Premio de Literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes", y que en este año cumplió su primera década: *Cervantes en el alba de hoy*.

Apenas unas pocas cuartillas resumen no solo la actitud del hombre y el artista hacia su universo y época creadora, sino que muestra en una exquisita coherencia de responsabilidad profesional (aquí pudiéramos volver a estudiar su concepción ética) uno de sus ejemplos más altos en cuanto a la intertextualidad e integración interdisciplinaria en la obra de arte, recurso solo válido para una vasta cultura como la suya, y de casi obligado método en cualquier obra artística contemporánea. La idea central que encierra el núcleo de su mensaje en tan significativa ocasión, enfoca a partir de Cervantes y el Quijote, acaso un principio ético-estético sobre la capacidad intelectual —recurso artístico del novelista— y lo denomina "dimensión imaginaria", concepto que se define como "...un nuevo yo, un medio de indagación y conocimiento del hombre de acuerdo con una visión de la realidad que pone en ella todo y más aún de lo que en ella se busca..."², y lo más sugerente para nosotros será precisamente encontrar a partir de la Cofradía de la Dimensión Imaginaria el sustrato de la intertextualidad carpenteriana en la creación artística al concentrar su exposición en aquellas citas que apuntan hacia la búsqueda de las grandes cimas de la novelística universal. Porque oportuno ha de ser señalar que el nuevo valor de la novela moderna a partir de Cervantes y explicitado con rigor en más de una ocasión por Carpentier surge con una definitiva

intencionalidad ética. No solo se aprecia ello en sus valoraciones y estudios sobre el lugar e importancia de la picaresca en este asunto, sino que se concluye en el ejercicio del autor al lograr una justa vinculación de la obra de arte (en este caso la novela) con su entorno sociohistórico presente y el que le antecede como referencia indispensable y definitoria de la imagen artística.

Cualquier novela que citeamos al azar de Carpentier nos demostraría lo arriba enunciado. La búsqueda de raíces, de orígenes, de textos perdidos, de relaciones que aún desconocemos, y que son indispensables para la comprensión cabal del fenómeno *mundo-artista-imagen artística* se dan a través de la intertextualidad carpenteriana como un lógico diálogo de relación entre la historia y la ficción; pero es más, como un necesario proceso de enriquecer las posibilidades del hombre de encontrarse a sí mismo y a la vez de hallar la razón de su lugar en el universo.

En *El siglo de las luces*, obra de excepcional importancia en su novelística, la recurrencia interdisciplinaria, el medio de indagar y revelar el asunto temática, es decir, la instalación de la "Dimensión Imaginaria" trae como consecuencia de intertextualidad la referencia a 14 obras de las artes plásticas, 38 de la literatura y 19 de música, que certeramente van a lograr una explicación racional a través del fundamento ideológico de la obra de arte del cosmorama de la Revolución Francesa en tierras del Caribe; pero sobre todo, van incidir en la huella de la formación de una conciencia y actitud humana que se eslabona con un lógico y posterior acontecer latinoamericano. De esas 71 muestras de intertextualidad hay evidencias de un preciso contenido ético: *la perspectiva totalizadora del mundo individual y exterior del hombre*.

Lograr una comunicación y emoción estética válida requiere a partir de la praxis carpenteriana de la intertextualidad, una consecuente relación de las artes no como vínculo de incidencia aparential formal, sino como regla de complementación de una imagen que será tan universal y a la vez local como capaz sea de mostrar un hecho concreto e históricamente artístico.

Al efecto, supo Carpentier ejemplificar en su magistral discurso no solo el lugar de Cervantes y su novela en la historia del arte contemporáneo, sino el de presentar la médula de su ensayística y el método de su novela —esa Cofradía de la Dimensión Imaginaria— que establece a América como punto obligado de intersección para su conocimiento y para su ubicación y jerarquía universal a través de la recurrencia de una teoría cada vez más propia: lo real-maravilloso americano.

Como quiera que denominemos el método o recurso estilístico, lo que sí es inherente al problema actual del quehacer novelístico es el de lograr una *integralidad* de la obra de arte que se convierte además en objetivo de numerosas investigaciones estéticas, es decir, presentar la creación artística como un sistema integral en el que vincular los procedimientos y lenguajes artísticos es voluntad de oficio para lograr una imagen *única* y expresiva del arte como vía de aprehensión del mundo contemporáneo, que para el artista es

tarea de urgencia. Ese —en su momento— fue el mérito de Cervantes que significaba Carpentier, y el del ejercicio de la carpenterística como sistema.

Vale extrapolar y reconocer ese sistema en el discurso citado para mostrar la correlación del modelo de arte y su influjo con la consecuente necesidad artística del hombre de autoreconocerse en la medida de sus posibilidades en la imagen más cabal de su época.

En *Cervantes en el alba de hoy* coinciden esencialmente tres grandes áreas de disciplinas artísticas: la literatura (a partir de diferentes géneros) la plástica y la música; pero al mismo tiempo pueden encontrarse referencias estrictamente científicas (Newton) y a presupuestos históricos sobre dos próceres de nuestra independencia americana: Simón Bolívar y José Martí (fundador de nuestra conciencia política y artística).

El carácter sistémico dado a través de la intertextualidad condiciona en este caso una interacción dialéctica entre autor—obra—géneros—personajes que concluyen en una unidad básica independiente de la obra de arte que en este caso es su discurso de agradecimiento, y que con relación a la teoría literaria alude al método artístico de una novelística.

Veinte autores entre poetas, dramaturgos, novelistas, ensayistas, músicos y pintores vistos a partir de once obras de arte y de más de una veintena de personajes no solo fundamentan el concepto ya mencionado de la Dimensión Imaginaria, sino que definen en una originalísima prosa un sistema de arte producto de los subsistemas que comprende la sociedad de una época determinada, sus estructuras sociales y cánones estéticos, más la conclusión de un dictamen artístico: Cervantes, autor de la novela moderna.

La concreción del arte a través del arte mismo, y como reflejo de una conciencia estética producto de la producción social del hombre, constituye el camino más riguroso y seguro para solucionar la elevación de la capacidad racional del hombre ante el progreso científico-técnico, y el desenvolvimiento de su vida material.

Es la forma más alentadora de acercarlo a lo más alto de su producción intelectual y al mismo tiempo a lo más trascendente de su historia, que es en suma la máxima explicación y el contenido de la eminente obra de Alejo Carpentier.

Notas

- ¹ Desiderio Navarro: "La Cultura de masas. Semiótica, sociología y praxis social", en *Cultura y Marxismo*. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1986, p. 57.
- ² Alejo Carpentier: "Cervantes en el alba de hoy", en *Ensayos*. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1984, p. 229.

Apéndice

Elogio y reivindicación del libro

El hombre, con su infinito ingenio, con su infinito poder de construcción y de destrucción, con su posición crítica eternamente despierta, inconforme, aficionado a ponerlo todo en entredicho, ha empezado a preguntarse, de pocos años a esta parte, si el libro (¿por qué no observa su asombrosa proliferación en el mundo?...) no es un instrumento de difusión de la cultura, ya ineficiente y llamado a ser sustituido por medios de información más directos, más conformes a sus posibilidades significantes, más completos y multi-perceptivos, ya que éstos asocian lo auditivo con lo visual, la música con la imagen y la palabra, con una insuperable rapidez de análisis de un caso, de un hecho, de un conflicto, que la letra impresa en tomo, en volumen, no podría alcanzar en cuanto a “inmediata actualización de su transcurso”.

De ahí las perturbadoras y arbitrarias teorías favorecedoras de la tesis según la cual más poder tienen, culturalmente, el cine, la radio, el periodismo, la televisión, que más parecen hablarnos, informarnos, inquietarnos, en cincuenta minutos, una hora, una hora y media, que el libro, la novela, el ensayo que, nacidos de seis, siete años de trabajo, nos imponen —en el tiempo que nos dejan nuestras ocupaciones cotidianas; nuestro panganar— una lectura y meditación de varios días. “Voire”, como hubiese dicho Panurgo, lanzando sus borregos al inmenso mar de las hipótesis.

Los censores austeros, sin embargo, adoptan una posición distinta, criticando aficiones de este siglo que consideran, con sorprendente ignorancia, como novedades, fenómenos, manifestaciones, típicas del mal espíritu de la época que nos ha tocado vivir. Y, para comenzar por lo más sencillo para llegar a cuestiones mucho más complejas, consideremos las lamentaciones, los anatemas, lanzados por los miembros del Santo Oficio de una suerte de cultura, contra los “muñequitos” (así los llamamos en muchos países de nuestra América llamada Latina), las “tiras cómicas” a que tanto se han aficionado nuestros niños, y a que tanto nos hemos aficionado nosotros mismos, en muchos casos “personas mayores” sin niños, en estos últimos años. Pruebas se nos buscan, en esta boga de las tiras cómicas, de que las generaciones nuevas se están apartando de la lectura.

Pero demasiado olvidan quienes así razonan que las tiras cómicas —o sea, la narración de hechos, de acciones, mediante la sucesión de imágenes, precursora del cinematógrafo— se hallan ya perfectamente realizadas en técnica y espíritu en los Códices mexicanos referentes a la Conquista, que nos cuentan, por medio de escenas y figuras colocadas en su orden (por ellos sabemos

cómo se vestía la Malinche, cómo se trajeaba Hernán Cortés) hechos históricos que determinaron el ocaso del imperio de los aztecas. ¿Y qué es la hermosa y larguísima Tapicería de Bayeux, sino una narración de la conquista de Inglaterra por los Normandos, mediante una técnica que es ya la de las tiras cómicas?...

El genial humorista suizo Töpffer inaugura en el siglo pasado con su *Doctor Festus* (1840) la tira cómica tal como hoy la entendemos. Todos los especialistas en la materia lo proclaman iniciador y maestro en el género. En 1889-1893, el francés Christophe, con su clásica *Famille Fenouillard*, prosigue el camino de Töpffer, sin olvidar la serie de *Le Sapeur Camember* (1890-1896), desde entonces famosa. Cuando yo era niño, antes de la Primera Guerra Mundial, existían en París, gozando de enormes tiradas, unos periódicos infantiles titulados *Le Petit Illustré*, *Cri-Cri*, *l'Intrépide*, la *Semaine de Suzette* (creador del personaje clásico de Bécassine), *l'Epatant* —con las inolvidables aventuras de los *Pieds Nickelés* de Forton (1908) que, con el tiempo entraron en el panteón de su propia gloria.

En los mismos años, los niños ingleses se regocijaban con las aventuras y tribulaciones de Buster Brown y de su perro, que se remontan al año 1902. Y, hacia el año 1913, el genial Bud Fisher, en los Estados Unidos, inventaba los extraordinarios personajes de *Mutt and Jeff* (en América Latina: *Benitín y Eneas*) que se mantuvieron durante más de cuarenta años en las páginas de los diarios, entroncando, a través de las amarguras del nuevo rico de Geo McManus de los maravillosos *Katzenjammer Kids* (en español: *Maldades de dos pilluelos*), de *Krazy Cat* (1923), *El Gato Félix*, de Popeye, con sus espinacas energéticas, con los Tarzanes, Supermán, Terry y los piratas, Mandrake el Mago, que, con sus hazañas fabulosas, alimentaron una nueva mitología que aún nos acoge en las páginas de periódicos modernos...

Pero todo esto, señores austeros, informadores del Santo Oficio de la Cultura, no ha impedido la edición, reedición, traducciones múltiples, de Tolstoi, Pirandello, Thomas Mann, Marcel Proust, James Joyce, Hermann Broch (no quiero alargar una hartó fácil enumeración de apellidos ilustres) a quienes el público medio del siglo pasado hubiese calificado de “autores difíciles”, por no decir “ilegibles”.

¿La ciencia-ficción? Es un género literario que ha existido siempre. Sus clásicos son Luciano de Samsata; el autor de un romance medioeval de Alejandro el Grande, que hace descender al héroe de su historia a las simas de los mares en una cápsula de cristal; Orlando Furioso que cruza un Océano a nado; Cyrano de Bergerac, con su viaje a la luna; Swift, el inagotable Swift, mucho más imaginativo en los últimos viajes de Gulliver que en los realizados en tierras de gigantes y de enanos; H.G. Wells, cuyos *Primeros hombres en la Luna*, *La guerra de los mundos*, *El hombre invisible*, *La isla del Doctor Moreau*, fueron el alimento intelectual de mis trece años...

¿El folletín, periodístico, televisado? Folletines fueron los Libros de Caballerías, con Amadís de Gaula a la cabeza; folletines (¡y de los buenos!) los de

Javier de Montepin, Emilio Gaboriau, Eugenio Sue, a comienzos del siglo XIX, hasta llegar a ese super-folletín (folletín con magníficas calidades literarias) que fue el de *Los miserables*, de Víctor Hugo, primer *best-seller* absoluto de la literatura mundial (un millón de francos-oro ganó su autor con ese libro), que sigue gozando de una inmensa aceptación en todo el ámbito de habla hispánica hasta el extremo de que a los “lectores de tabaquerías” o lectores públicos de las manufacturas de puros y cigarrillos cubanos, plebiscitos de oyentes solicitan periódicamente una nueva audición de la historia de Jean Valjean. El folletín, como lo vemos hoy en las pantallas de la televisión, no hizo el menor daño al desarrollo en la portentosa obra de Balzac, ni puso trabas a los amagos poéticos pre-surrealistas del Víctor Hugo de la vejez, ni a la difusión lenta pero tan universal como segura de Baudelaire y de Rimbaud...

Emilio Zola, después de la gloria inigualada del autor de *Hernani*, fue el segundo autor de *best-sellers* de Europa, en espera de Tolstoi, sin olvidar a Dickens, más tardío en cuanto a difusión. Y no debe olvidarse que si la maestría de Zola llega a sus cimas en *Nana*, en *La taberna*, en *Germinal*, este gran escritor había iniciado su carrera con libros como *Teresa Raquin* y *Los misterios de Marsella* que en poco se diferenciaban de los peores folletines que vemos hoy en las televisiones de estos mundos.

¿Y quién immortalizó, difundió, hizo traducir, lo que había de grande y auténtico en un Zola, desechando lo trivial y desperdiciable? El público lector. Como el público del cine contemporáneo ha sabido olvidar los espantables dramones que —con Francesca Bertini, Gustavo Serena, Itala Almirante Mancini, Hesperia, etc.—nos ofrecían, a principios de siglo, las firmas *Cines* de Roma y *Ambrosio* de Milán, para quedarse, en fin de cuentas, con las inagotables grandes películas —me refiero a las obras de madurez— de un Chaplin. En el público se ha desarrollado un sentido crítico que, si bien aprecia las ventajas informativas, recreativas, instructivas incluso, de los *mass-media*, es cada vez más adicto al Libro — escribo “libro” con intencionada mayúscula.

Porque el libro, pese a las especulaciones y musarañas de esos “extractores de quintas esencias” —como los hubiera llamado Rabelais— gana cada día nuevos favores, nuevas posiciones, nuevos adictos, en el público.

Hay, para darse cuenta de ello, un hecho clave que, por su elocuencia propia, convencería a un niño que no hubiese pasado, en cuanto a cultura, de las aventuras de Tarzán o de Mickey Mouse: las firmas editoras proliferan en todas partes de modo asombroso. Y el editor es hombre que vive y prospera a base de esa mercancía extraña, ingrata, poco rentable, aparentemente, que es el libro. Mercancía ingrata porque su producción implica una inversión a largo plazo con un resultado problemático: gastar dinero en la publicación de un autor nuevo o desconocido que, a lo mejor, dentro de un año o dos habrá cubierto sus gastos de impresión, si es que los cubre. El editor, para prosperar, tiene que organizar una red de distribución, cuidar de su publicidad, tratar de

imponer a la atención del transeunte distraído el título de una novela, de un libro de poesía o ensayos, calzado con el membrete de su razón social.

Todo esto implica preocupaciones ignoradas por el comerciante de otra índole, que ofrece al público artículos de uso cotidiano. La lectura, en cierto modo, es un lujo: el más personal de los lujos. El libro se compra con el dinero que sobra, cuando ya se ha gastado aquello que era necesario para la adquisición de lo demás —es decir: de lo diariamente imprescindible.

Y, sin embargo, observemos el panorama editorial del mundo. Sin hablar de Francia, Alemania, Inglaterra, etc., países de vieja tradición al respecto, en los días de mi infancia las empresas editoriales existentes en América Latina apenas si llegaban a pasar en número aquel que pudiera contarse con los dedos de las dos manos. Existían impresores, desde luego. Impresores que, mediante el pago de una suma determinada, publicaban (nunca más de 2 000 ejemplares) un libro debido a la tarea de un eminente profesor, de un poeta ya famoso, de un ensayista dado a conocer por los periódicos. Y, una vez hecha la edición, tenía el autor que recogerla por su cuenta y repartirla personalmente a las librerías, donde el tomo era acogido con displicencia cuando no con hostilidad (“—Bueno...Déjeme diez ejemplares...Pero le advierto que la producción nacional se vende muy poco...”), quedándose generalmente, al cabo de tantos trabajos y sinsabores, con un millar de ejemplares invendidos que iban a parar al sótano o al desván de su casa, condenado a un olvido que a veces —muy pocas veces— era reparado por la curiosidad retrospectiva de una generación futura que descubriría un precursor, de pronto, en nuestro pobre autor fenecido sin pesares ni glorias. (Exceptuemos el éxito continental, excepcional, de un Rubén Darío... pero recordemos, también, lo poco entendida que fue la todavía insuperada grandeza de un César Vallejo cuando aún lo teníamos entre nosotros...)

La actitud del público ante el libro, por lo demás, ha variado en el mundo entero (no me refiero desde luego a los países subdesarrollados donde no puede hablarse de un “público lector” por el hecho elemental de que una inmensa masa de seres humanos, allí, no sabe leer ni escribir...) Como cada cual extrae sus observaciones y conclusiones de alguna experiencia propia, pienso en la generación de mi padre, de mi abuelo, tenidos en su época, por gentes superiormente cultas.

¿En qué consistía su cultura? En la necesaria para ejercer decorosamente y a veces con verdadero talento la práctica de una profesión —mi abuelo abogado, mi padre arquitecto... Estaban al tanto de cuanto pudiera perfeccionarlos, ayudarlos, en el cumplimiento de sus respectivas actividades.

Pero... ¿por lo demás? Eran hombres cultos, tenidos por muy cultos en el medio de hombres, muy cultos también, en el cual se desenvolvían. Pero... ¿en qué consistía su cultura? En ser doctos en humanidades. Conocían a sus clásicos griegos, latinos, medioevales, a los autores de los distintos Siglos de Oro —español, francés, inglés...—, del romanticismo alemán y de la literatura

del siglo XIX y de la que les era contemporánea. En sus conversaciones barajaban inteligentemente los nombres de Balzac, de Flaubert, de Zola, de Dostoyevsky, de Tolstoi, de Ibsen, de Galdós, de Pío Baroja y, desde luego, de muchos poetas cuyos nombres en muchos casos, están ya olvidados. Tenían algunas nociones de filosofía. Sabían mucho de historia. En otros terrenos habían leído, desde luego, a Darwin, Haeckel, Le Bon, Renan, Taine, Emerson, pero de manera esporádica y sin mayor persistencia.

Por lo demás, para ellos, la filosofía era terreno dejado a los filósofos (gente de una actividad bastante difícil de definir, si hemos de estar de acuerdo con un regocijado ensayo de Raymond Queneau); la arqueología era cosa de arqueólogos; la sociología, cosa de sociólogos; las ciencias, cosas de científicos. Y en cuanto a la política... oh, en cuanto a la política: "Juegos de manos, juegos de villanos", decía mi abuelo... Anatole France, esteta, *dilettante* de la filosofía, de la política, de todo; autor de "vidas de santos" en quienes no creía, verdadero *touche-a tout* como diría un francés, fue, no hay que olvidarlo, el maestro de toda una generación representativa de una época.

Hoy, asomémonos a los escaparates de una librería en París, en Londres, en Buenos Aires, en México, en La Habana, donde se quiera. Allí, las novelas están situadas en nivel de igualdad con el libro que trata de las excavaciones realizadas en Sumer, en la Isla de Creta, en algún lugar de México o del Perú; todos los hombres de mi generación han leído a Freud, a Jung a Lacan (y quiero hacer la lista breve); han leído a Marx, a Engels, a Gramsci, a Luckacs; hay libros de filosofía que, en estos últimos años, resultaron verdaderos *best-sellers*; la cibernética, las ciencias, la astronáutica (nuevas formas de la ciencia-ficción, pero esta vez con hombres de verdad que ponen el pie en la luna) apasionan a todo un público.

Las colecciones se multiplican: monografías artísticas cada vez menos costosas; vidas de compositores, historias de la música, tratados de organografía *ad-usum-delphini* (todo esto ayudado por el disco); política, historia contemporánea, sociología viviente, exploraciones, conocimientos del planeta, estructuralismo, Lévi-Strauss, etc., etc. El público lector crece de día en día, en cuanto a curiosidad, deseo de enterarse, poder de asimilación, anhelo de acceder a zonas del pensamiento que ayer le eran ignoradas...

Y con ello no se sorprendan ustedes de que si los editores del siglo pasado (salvo en los casos excepcionales de un Víctor Hugo o de un Zola) tiraban un libro de literatura —peor aún si era de filosofía o sociología— sobre una base de 2 000 ejemplares, hoy las tiradas de 20 000, 30 000, 50 000 y hasta de 100 000 son hechos corrientes. Y, por lo pronto, no conozco un editor en Europa o en América Latina que, desde hace treinta años, se haya declarado en quiebra: prueba de que "el negocio rinde" —como suele decirse. Y rinde, porque hay lectores. Lectores para quienes los mass-media no compensan la incomparable "meditación a solas", frente a la página impresa, que constituye la lectura de un libro.

A ello podrá responderse que subsiste el terrible problema de los países subdesarrollados, donde enormes masas de seres humanos son incapaces de escribir su propio nombre en una hoja de papel. Pero esto atañe ya a otro problema, problema de educación intensiva y masiva que tiene que plantearse desde el momento en que el niño pronuncia las primeras palabras de su idioma. Y ese problema no se resuelve con libros más o menos, ni tiene *La Divina Comedia* papel que desempeñar, por ahora, donde la posesión de un puñado de arroz o de un mendrugo de pan es la cuestión que debe resolverse hoy mismo, sin dilaciones que suelen ser motivo de vergüenza para los hombres de nuestra época. Pero ese problema lo conocen todos, aunque algunos se hayan hecho el innoble propósito de ignorarlo. Ahí la ecuación no se define en términos de cultura, de lecturas, sino de sistemas.

Si hay hambre de lectura —es totalmenté cierto— en los países desarrollados, hay, no tan lejos, hambres de otro tipo que excluyen, por fuerza, las hambres de lectura... Y ante esto, no desempeñamos el papel burlesco de la noble dama de Proust que, durante la guerra de 1914-1918, tenía, como máxima preocupación, la de que su panadero le entregara, cada mañana —a pesar de las restricciones impuestas al consumo de ciertas materias primas— los bizcochos que eran el adorno y encanto de su desayuno tomado prudentemente antes de la lectura de un periódico que hubiese podido traerle malas noticias sobre la posición de los ejércitos aliados en los frentes.

ALEJO CARPENTIER

Tomado de *El Correo de la UNESCO*, enero, 1972,
Año XXV.

Los profesionales del escándalo

Un personaje está resultando ya molesto, por reiterado y ubicuo, en el panorama de la cultura moderna: el del artista que hace antiarte; el poeta que hace antipoesía; el compositor que pretende hacer antimúsica. Pero lo gracioso está en que el artista antiartista, tanto como el compositor antimúsico, quieren ser escuchados, atendidos, entendidos, apreciados, cuando bien fácil les sería, ya que tanto aborrecen “el arte”, consagrarse a alguna actividad desligada de cuanto significara un pincel, un papel pautado, un escenario o un libro. Pero, no: desde los días heroicos del Dadaísmo, que floreció allá por los años 20, puedo observar que los antiartistas son los que más se aferran al ámbito de las exposiciones, de las salas de conciertos, de las empresas editoras, queriendo, en fin de cuentas, vivir del arte y manifestarse en función de lo que tanto parecen despreciar... Así, mientras otros, más discretos, menos pagados de sí mismos, después de haber conocido grandes éxitos iniciales —como un Marcel Duchamp, como un Edgar Varese— suelen sumirse, durante años en un casi inexplicable silencio, entregados a nuevas búsquedas, renunciando al éxito inmediato, rehuendo las alharacas de la notoriedad, los antiartistas, los antimúsicos, llegan a la vejez sin renunciar a mostrar sus anticuadros, a hacer escuchar sus antipartituras, publicando tomos y más tomos de antipoesía, con una tenacidad digna de los “hombres de letras”, “inspirados vates” y “admirados maestros” más ávidos de publicidad y de laureles.

Pero a esto se añade ahora un elemento auxiliar: el de la marginación. El antiartista se nos presenta como un “hombre marginal”. Es decir, que se jacta de vivir de espaldas a la sociedad (lo cual puede ser interesante), en lucha contra la moral burguesa, las jerarquías y los valores generalmente aceptados (lo cual puede ser excelente), pero, a la vez, su protesta se acompaña de una indisciplina total, que incluye el rechazo de cualquier principio o ideología política, el repudio de todo orden— aunque se trate de un orden distinto, nuevo, justo, perfectamente aceptable para millones de seres humanos que sólo pueden salir ganando en el cambio. Hay que estar contra todo y contra todos. Decir “no” a todo, por sistema. Y llevar el escándalo a donde se vaya.

Así, hace poco, en uno de los programas más escuchados de la televisión francesa, vimos al terrible Carlos Bukowski, invitado a una emisión literaria en la cual se comportó como había de esperarse. Llegó borracho —o fingiendo estarlo— ante las cámaras, sucio, hirsuto, desastrado, vació dos botellas de vino blanco que traía en los bolsillos de su “jean”, hizo las bromas del caso, aventuró una mano exploradora hacia las piernas de una escritora presente, y acabó por salir del estudio, trastabillando, después de “comportarse como un cafre” —según una expresión injustamente ofensiva para los señores cafres que, según tengo entendido, saben mostrarse afables y bien educados cuando se presenta el caso.

Muchos televidentes se indignaron ante el “shown” de Bukowski. Pero, en cuanto a mí, debo decir que tuve ganas de aplaudir, estimando que, como puede hacerlo un buen actor, nos dio exactamente lo que de él debíamos esperar, animando con toda propiedad un personaje al que mucho debe su celebridad como escritor. ¿No querían ustedes ver a un vagabundo de las letras, un hippy del arte, un profesional del escándalo?

¡Pues, ahí lo tienen! Lean sus graciosas “Memorias de un viejo asqueroso”, que fue, hace diez años, un sonado *best-seller* norteamericano. Allí se nos presenta Bukowski de cuerpo entero (“soy feo, sucio, apestoso, lúbrico, borracho...”) en doscientas páginas tan insistentemente repletas de obscenidad que esa obscenidad se neutraliza a sí misma, cayendo en la monotonía de una orquesta que, para dar una impresión de fuerza, tocará siempre en “fortísimos”... ¡Bukowski antiliterato!

Y sin embargo, en cada página de su más famoso libro, hallamos la preocupación literaria. Por su boca sabemos que, según su criterio Thomas Woolfe fue el peor escritor norteamericano de este siglo; que Hemingway y Henry Miller merecen su simpatía personal, pero poco suscitan su admiración como creadores; nos entera de que conoce muy bien la literatura francesa, estimando muy especialmente a Camus... ¿Entonces? ¿Por qué preocuparse tanto por lo que tan poco se aprecia?

Durante el programa de televisión en el cual nos fue presentado observé un detalle notable: las botellas que traía Bukowski en los bolsillos de su “jean” eran del mejor Borgoña, viéndose así que nuestro nihilista no es de los que se emborrachan con tintazo peleón. También, en una conferencia de prensa, confesó que “le estaban construyendo una casa” en una riente comarca de los Estados Unidos, donde seguramente terminará sus días como Henry Miller, el terrible anarquista-inmoralista de los años 40 (¡cuando sus libros eran tenidos todavía por pornográficos!) catando excelentes licores, saboreando finos manjares, y rodeado de un enjambre de muchachas guapas.

Y es que, en el fondo, esos anarquistas del arte, nihilistas de nuevo cuño, no hacen remozar, en la época actual, el personaje que, ante el burgués del siglo XIX, encarnaron los “poetas malditos”... Pero la diferencia está en que los “poetas malditos” de ayer morían en el hospital, como Verlaine o Alfred Jarry, cuando no se suicidaban, como Larra o Nerval. Los “poetas malditos” de hoy, usufructuarios del escándalo, beben magníficos vinos, y, con sus cuantiosos derechos de autor, se transforman muy pronto en propietarios.

ALEJO CARPENTIER

Tomado de “Papel Literario” de *El Nacional de Caracas*, 1978.

Índice

Introducción / V

I

Coordenadas carpenterianas en la Política Cultural Cubana / 1

Carpentier y la ética artística / 14

II

Crítica y pedagogía artística en la colección *Letra y Solfa* / 24

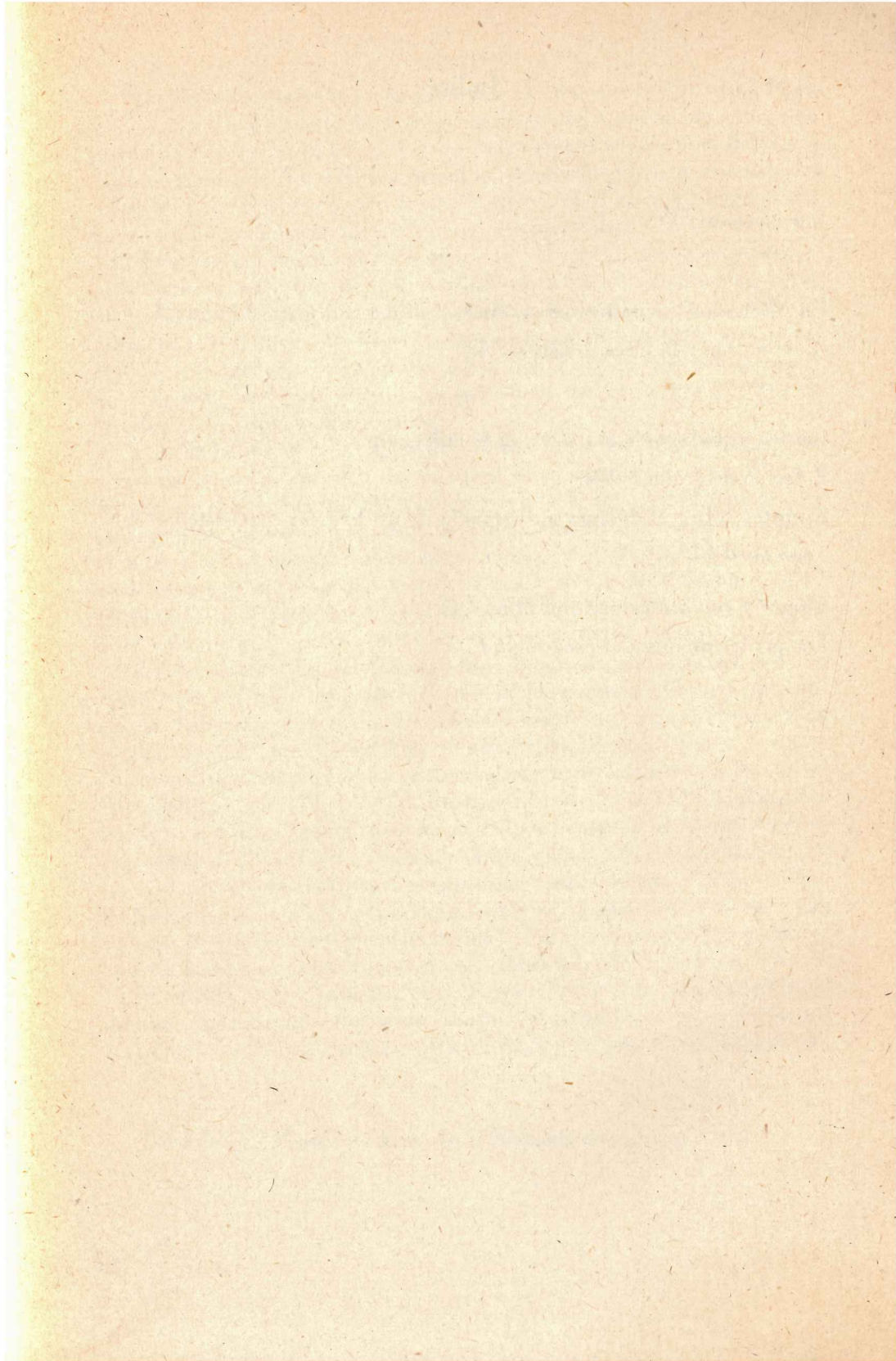
Relación de crónicas / 38

Apuntes sobre el décimo aniversario de un breviario artístico / 42

Apéndice / 47

Elogio y reivindicación del libro / 47

Los profesionales del escándalo / 53



Impreso en la Fábrica de Periódicos
"José Miró Argenter", de Holguín
en el mes de agosto de 1990.
"Año XXXII de la Revolución"



Aurelio Horta nos ofrece en estas páginas el conocimiento de un Carpentier que no se circunscribe al novelista, sino al pedagogo, al revolucionario, al humanista. Unido a esto propicia un acercamiento al perfil intelectual, renovador, que sirve a todo estudioso de la literatura y nos adentra con más confianza en la obra carpenteriana.

El objetivo específico del texto es brindar una orientación del papel de la literatura como materia de enseñanza, de manera que sirva como vía de interpretación del hecho artístico y exponente de la historia de la cultura.

Horta es graduado de Español y Literatura en el Instituto Superior Pedagógico "José Martí", en Camagüey. Realiza investigaciones sobre idioma y literatura, y prepara la tesis para candidato a Doctor en Ciencias Filológicas, en la Universidad de La Habana, con el tema referido en esta obra: Alejo Carpentier y la enseñanza del arte.