

hablan "otra lengua". Nosotros, por el momento, reducimos a números y figuras geométricas esos monólogos siderales.

Si fuera verdad que los ovnis vienen desde otros lugares, sería necesario pensar en la existencia de átomos vivos, de moléculas activas que se han descolgado desde sistemas solares en miniatura o gigantescos. Pero J. Benítez no resuelve ninguno de los problemas enunciados.

Ahora bien queda pendiente un problema que fue enunciado por el filósofo alemán Aloys Müller, en su obra "Introducción a la Filosofía", publicada por la Revista de Occidente. ¿Cómo habríamos de comportarnos con seres llegados de otro planeta?

Nos dice Müller que habríamos de ejercitarse el sentido del tacto, es decir, tocar a los recién llegados, a los visitantes. Es muy posible que, desde la sensación táctil, se llegase a la creación de un lenguaje primitivo, pero de grandes rendimientos.

Libro que se lee con interés, porque la realidad y la fábula se unen con maestría literaria.

Vicente Mengod

<https://doi.org/10.29393/At446-21CPJV10021>

LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA

De Alejo Carpentier.

México, Siglo XXI Editores, 12^a ed., 1981, 576 páginas.

Una mirada de conjunto a la obra narrativa de Alejo Carpentier (1904-1980) nos permite distinguir en ella —desde un punto de vista cronológico— tres períodos. El primero, breve, es un período de "incubación" representado por su primera novela *¡Écue-Yamba-Ó* (1933). El segundo, mucho más extenso, se iniciaría diez años más tarde con el relato breve *Viaje a la semilla* (1944), continúa con las novelas *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953), la novela corta *El acoso* (1956), tres relatos agrupados en el volumen *Guerra del tiempo* (1958), para culminar con *El siglo de las luces* (publicado en 1962, pero ya estaba terminado en 1959). Este período de "madurez" se encuentra respaldado por su teoría de "lo real maravilloso americano". Después de haber escrito *El siglo de las luces*, transcurren quince años —años de silencio narrativo en que incubó su obra posterior— hasta la publicación de *El recurso del método* y *Concierto barroco* (1974), *El arpa y la sombra* y *La consagración de la primavera* (1978), cuatro volúmenes que representarían su período de "vejez". Además, hay experiencias biográficas e históricas fundamentales, que el mismo Carpentier se ha encargado de explicitar, que determinaron de algún modo el quehacer literario del escritor cubano: su prisión en Cuba, por ejemplo, que determinó la escritura de su primera novela, o su estada en Europa y Venezuela durante el segundo período que hemos señalado, situándose la revolución cubana entre el segundo y tercer períodos¹.

No obstante, aun hecha la periodificación cronológica anterior, hay constantes

¹Vid. "Confesiones sencillas de un escritor barroco", en Giacoman, Helmy: *Homenaje a Alejo Carpentier. (Variaciones interpretativas en torno a su obra)*, New York, Las Américas

que asoman en la narrativa carpenteriana. Por ejemplo, un tratamiento peculiar de la dimensión temporal ("El *presente* es adicción perpetua. El día de ayer se ha sumado ya al de hoy. El de hoy se está sumando al de mañana"²), unido a un intento por definir lo que caracteriza a Latinoamérica como realidad cultural ("América es el único continente donde distintas edades coexisten, donde un hombre del siglo veinte puede darse la mano con otro del Cuaternario"³) y la presencia de la música. Pero tras estas constantes generales que hemos señalado ha estado siempre la novela histórica guiando su producción literaria: "Me apasiono por los temas históricos... Amo los grandes temas, los grandes movimientos colectivos. Ellos dan la más alta riqueza a los personajes y la trama"⁴.

Por otra parte, el compromiso estético y el compromiso social han sido las dos grandes orillas en las que se ha debatido Alejo Carpentier. La primera, criticando la novela hispanoamericana tradicional por su carácter inauténtico —"naturalista-nativista-tipicista-vernacular"⁵—, a la vez que innovando en la visión de mundo representada en sus novelas; una visión totalizadora con una interpretación original de lo americano, le ha asegurado a Carpentier un lugar de privilegio en la narrativa hispanoamericana contemporánea. La segunda surge en el novelista antillano como el compromiso ineludible que tiene todo escritor frente a las situaciones históricas de la cultura en que está inserto. Estas dos grandes vertientes están muy bien representadas y entran en pugna en su última novela.

Ya en 1964 Alejo Carpentier anuncia que estaba escribiendo una novela (titulada provisionalmente *El año 59* en ese entonces) inspirada en la revolución cubana⁶, a la vez que afirmaba categóricamente el hecho de que "cabe al novelista nuestro, según el medio en que le haya tocado vivir, hacer una valoración de fuerzas, un estimado de las energías en presencia, de las voliciones en pugna, y entrar de lleno en el *agon*... Para nosotros se ha abierto, en América Latina, la etapa de la novela épica —de un *epos* que ya es y será nuestro en función de los contextos que nos incumben"⁷. Su anunciada novela y sus ideas respecto de una nueva etapa en la novela hispanoamericana se han venido a concretar, hasta cierto punto, en *La consagración de la primavera*. Es su novela más extensa y, a la vez, la más ambiciosa, puesto que ya no se circscribe al ámbito geográfico latinoamericano, como en su producción anterior, sino que amplía su mirada hacia Europa, desde la revolución rusa en 1917 hasta los primeros años de la década del sesenta en América, pasando por la Guerra Civil Española y la Alemania en los tiempos de Hitler. Pero, a la vez

Publishing Co., 1970, pp. 13-31; "De lo real maravillosamente americano", en Carpentier, Alejo: *Tientos y diferencias* (Ensayos), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964, pp. 115-135.

²"Habla Alejo Carpentier", en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier* (Compilación y prólogo de Salvador Arias), La Habana, Ediciones Casa de Las Américas, 1977, p. 24. (El énfasis es del autor).

³*Confesiones sencillas...*, p. 27. (El énfasis es del autor).

⁴*Confesiones sencillas...*, pp. 29-30.

⁵Carpentier, Alejo: "Problemática de la actual novela latinoamericana", en *Tientos y diferencias*, ed. cit., p. 11.

⁶*Confesiones sencillas...*, p. 31.

⁷*Problemática de la actual...*, pp. 45-46. (El énfasis es del autor).

que un intento por abarcar la totalidad de la realidad histórica de nuestro siglo —el ciclo de las revoluciones contemporáneas—, la novela es también una especie de autobiografía intelectual del autor y un documento cultural de nuestro tiempo.

La novela nos narra la historia de Vera, una bailarina rusa que ha huido de su país con su familia en los tiempos de la revolución bolchevique, y de Enrique, un cubano, estudiante de arquitectura, que ha llegado a Europa huyendo de la dictadura de Machado en Cuba. La perspectiva de la narración oscila entre ambos personajes y, en la historia, el deseo de huir de un lugar y "llegar a alguna parte"; desorientación y búsqueda de la mismidad (dados ya en la cita de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll con que se inicia el texto), son los signos que marcan la existencia de ambos y enuncian desde un principio la forma dual y disyuntiva —potenciada por la construcción adversativa en la sintaxis— contenida en la novela.

En efecto, ya en la primera parte (la novela se divide en nueve partes más un "interludio", con un total de 42 capítulos) se nos presentan las dualidades disyuntivas entre las que oscila la bailarina: las tinieblas de la noche y la luz del sol; arriba las altas montañas, abajo el mar; el "allá" de su infancia en una escuela en Rusia y el "acá" de su adultez; la Francia de alegres veraneantes y seguras cuentas de ahorro y la España de los años 37. Su vida, signada por continuos éxodos, tiene como norma la desorientación. Apenas logrado un momento de tranquilidad, sucede a éste otro de inestabilidad: al descubrimiento de su vocación por la danza cuando niña, sucede la revolución bolchevique que la hace abandonar su país hacia Londres. Allí, una vez alcanzada cierta categoría como bailarina en una compañía, viene la quiebra económica de la misma. En Francia conoce la dicha de sentirse mujer con su amante Jean-Claude (hispanista, futuro doctor en letras); pero adviene la separación parcial, al irse su amante a luchar en la Guerra Civil Española, y luego definitiva al morir éste en Coll del Coso.

Paralelamente, el cubano Enrique ha sido criado en un ambiente burgués en casa de su tía en La Habana. Siendo estudiante de arquitectura se frustra su intento por asesinar a Machado. Se ve obligado a hacer abandono de su país: "Volví a mi cuarto con una inmensa tristeza, rumiando mi despecho por el acto fallido, sintiéndome doblemente cobarde por haber aceptado la idea de subir a un transatlántico, dentro de unas horas, gozando de un privilegio que ignoraban mis amigos, mis compañeros de la Universidad, que ahora estarían corriendo malos sueños en sus camastros de hierro y lona" (p. 46). A su exilio obligado se une su desorientación acerca del arte: después de haber salido de una pintura figurativa (Zuloaga, Sorolla, Muñoz Degrain, etc.) de su casa de Cuba, purificándose "con silicios y disciplinas cubistas" a través de su amigo José Antonio, y conocer los frescos de José Clemente Orozco y Diego Rivera —que le crean un problema de conciencia americana en su paso por México—, desemboca en una situación límite ante las vanguardias europeas: "sentía yo que podía ser útil, hacerme *necesario* en algo. ¿En algo? ¿En qué? No lo sabía. Ni lo había sabido *allá*. Pero *aquí*, hasta ahora, no había hallado una orientación válida donde los manifiestos de grupos, de escuelas, se oponían a otros manifiestos de grupos, de escuelas, en una confusión de principios estéticos y filosóficos" (pp. 74-5). "Desnortado", se va al taller del maestro Le Corbusier, pero deserta al poco tiempo para buscar por medios propios una arquitectura personal. Mientras tanto, en Cuba ha caído Machado; pero ante la incapacidad de responder a sus propias interrogaciones, no regresa a su país, optando por el agnosticismo. Conoce a una judía, estudiante de música. Con ella vive tiempos de "jubilosa

alienación”, hasta que ella desaparece —“en la noche y en la niebla”— en los campos de concentración alemanes. Vuelve, entonces, a un mundo intolerable y desprovisto de sentido para él: queda “íngrimo y solo” (p. 115), transformado en un “Hombre Deshabitado, sin voluntad ni rumbo” (p. 115). Entonces, viendo el ejemplo del trompeta santiaguero Gaspar Blanco, decide incorporarse a la lucha revolucionaria alistándose en las Brigadas Internacionales: “tengo la impresión de integrarme en algo, de hallarme a mí mismo en algo que, envolviéndome, arrastrándome, tonificándome, me trasciende, cobrando un valor ontológico” (p. 120).

Las existencias de Vera y Enrique —una sumida aún en la contradicción, el otro encauzado ya por un camino— se unen por casualidad en un teatro de Valencia. Puestos ambos en relación, los opuestos vuelven a adquirir significación en cada uno. Mientras ella permanece fiel a las ideas de su clase social burguesa, él se libera de las limitaciones de esa misma clase y las combate; él representa el compromiso combativo, mientras ella ignora la realidad política llevada por su inclinación artística. Sin embargo, si la acción revolucionaria surge, en un principio, como elemento disociador, el amor (válido también para la relación Vera-Jean-Claude) será el elemento de unión de los contrarios.

Si el camino que otorga sentido a la vida de Enrique es la entrega a la causa revolucionaria, participando activamente en ella, y el poner su arquitectura al servicio social; Vera, en cambio, optará por su compromiso artístico con la danza al pretender montar —frustradas sus esperanzas de llegar a ser una *prima ballerina assoluta*— el ballet “La consagración de la primavera” de Stravinsky, en que los elementos de la Rusia pagana cobren su real dimensión en una versión con mulatos cubanos. Sin embargo, este montaje se verá continuamente postergado por la segregación racial y las luchas políticas en Cuba.

Las contingencias históricas —unidas a los desvíos amorosos de quien es ya su esposo— frustran continuamente las esperanzas de hallar un camino para la realización de la bailarina. Hasta que ella, hostil a todo cambio violento: “Nada quiero saber de política, de revueltas, ni de revoluciones” (p. 481) —una revuelta la ha arrojado de su pueblo natal, una revolución la hace huir de Petrogrado, y la guerra en España le ha quitado su primer amor—; pretendiendo ignorar los cambios de su época y cegada por su vocación: “He nacido para danzar, danzar y danzar. Fuera de lo que sea Arte, de lo que pueda tenerse por Belleza, nada” (p. 482), resuelve su contradicción convirtiéndose al ideal revolucionario: “se terminaron para mí los tiempos de la ignorancia. Esta vez no vivo en un escenario, sino dentro del público. No estoy detrás de una mentida barrera de candilejas, creadora de espejismos, sino que formo parte de una colectividad a quien ha llegado la hora de pronunciarse y tomar su propio destino en manos” (pp. 509-10).

Ahora, culminado su proceso de búsqueda, vislumbra en el futuro el montaje de su ballet. De este modo, la obra de Stravinsky, un himno al despertar anual de la tierra; el triunfo sobre el invierno y la continuación de la vida que debe ser pagado por los hombres con un sacrificio, viene a transformarse en la novela de Carpentier en símbolo de la revolución y el apogeo de la realización personal de la bailarina.

Sin embargo, por una parte, el hecho de que Enrique abrace la lucha revolucionaria y consagre su trabajo de arquitecto a mejorar la existencia de sus compatriotas, convencido de la inutilidad del ideal de arquitectura que perseguía; y, por otra, que la protagonista femenina, de intelectual se convierta a la lucha —conversión que es más por causas afectivas (véase la relación Vera-Calixto)—, no alcanzan a otorgar el

carácter de una verdadera dimensión épica revelada en la novela. Hay, por cierto, algunos pasajes como, por ejemplo, los diálogos o cantos de la Guerra Civil Española (pp. 145-168), la descripción indirecta de los sucesos de Playa Girón (pp. 559-69), o algunos diálogos que sostiene Gaspar Blanco, en que la narración alcanza cierta dimensión épica. Pero en general la novela no presenta una real temática multitudinaria ni grandes espectáculos de lucha colectiva.

Pensamos que es el propio estilo de narrar carpenteriano el que se opone a la dinámica y movimiento inherentes a toda percepción épica en las acciones. En la novela los únicos personajes que manifiestan un real compromiso con la revolución —Gaspar Blanco, Calixto, Mirta— no son intelectuales; mientras que los personajes principales —Vera, Enrique, Jean-Claude— no ven la contingencia de la realidad en forma inmediata, sino que lo hacen en forma indirecta, mediatizada a través de sus propias experiencias culturales y artísticas. Por ello encontramos en *La consagración de la primavera* largas digresiones y continuas alusiones a la música y el ballet, a la pintura y arquitectura, al cine y la fotografía. La amplia red artística tendida y la sintaxis compleja en la forma (la frase larga, llena de reiteraciones, subordinaciones y cláusulas comparativas) no dejan aflorar realmente las acciones y los personajes son prácticamente devorados por el esquema intelectual planteado. En suma, por el estilo "barroco" propio de toda la prosa de Alejo Carpentier.

De este modo, Alejo Carpentier ha sido alcanzado y plasmado —sin ser literatura panfletaria— la contingencia histórica. Pero, a la vez, pensamos que su propio estilo le ha impedido evocar realmente los sucesos históricos en su dimensión épica. El *agon* (lucha, combate) que sostiene la protagonista en la novela y que resuelve optando por un *camino*, viene a ser metafóricamente el propio *agon* de Alejo Carpentier. Sólo que éste no lo resuelve en la página escrita: sigue naufragando entre el compromiso histórico y estético, social y personal, ideológico y artístico.

No obstante, claro está, como todo texto, *La consagración de la primavera* es un universo polivalente y susceptible de muchas lecturas de acuerdo a los diversos códigos presentes en la novela. Por ello, retomando una digresión artística que hace uno de los personajes, quizás habría que leer el texto como si fuera un 'árbol': "entendiéndose que la arquitectura de sus ramazones respondía a ritmos, voliciones raigales, designios telúricos, contextos, que colmaban plenamente el ámbito de su propio desarrollo" (p. 55).

Juan R. Vásquez Romero
(Universidad de Concepción)

ESTÉTICA ED EPISTEMOLOGIA
(Riflessioni sulla "Crítica del Giudizio").
De Emilio Garroni.
Bulzoni Editore, Roma, 1976.

La "Crítica del Juicio" no ha tenido la suerte de las otras críticas, es quizás la menos conocida y estudiada. Se le ha juzgado como perfectamente inútil, como la única obra verdaderamente crítica, como también ha sido un excelente campo para la ironía.