

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE**



**“Reflexión estética sobre: otras modernidades, revolución y antropofagia
en *La consagración de la primavera* (música, literatura y danza)”**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRA EN ESTÉTICA Y ARTE**

PRESENTA:

LIC. CLAUDIA IVETT COYOTZI PÉREZ

DIRECTOR:

DR. VÍCTOR GERARDO RIVAS LÓPEZ

ESTÉTICA Y TEORÍA DEL ARTE

PUEBLA, PUE.

JUNIO, 2017

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo de tesis realizado en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla como parte del programa de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras es el resultado de un esfuerzo compartido con diversas personas que, directa o indirectamente, participaron con su apoyo intelectual y/o moral durante el proceso de su creación.

A mi director de tesis, Dr. Víctor Gerardo Rivas que aún pese a que en un principio perdimos mucho tiempo por diferentes situaciones, compartió conmigo un poco de su enorme sabiduría y sensibilidad, me enorgullece saberme alumna suya. Espero que esta labor que hicimos en conjunto sirva para recordar nuestra amistad y relación intelectual para la posteridad. Es usted una persona admirable y le brindo todos mis respetos.

A mis dos lectores, Dr. José Ramón Fabelo Corzo y Dr. Ramón Patiño Espino porque durante las sesiones que tuve con ustedes aprendí nuevas perspectivas relacionadas con la estética y el arte (la importancia del arte para la vida y la posibilidad de entender el arte desde la ciencia) pero principalmente me enseñaron nuevas formas de calidez humana, a ustedes y a la Dra. Fraile por su apoyo y comprensión a lo largo de mi embarazo pues durante ese periodo de gestación (cansancio, pesadez y ebullición hormonal) ustedes siempre me dieron ánimos, este esfuerzo pudo lograrse gracias a su confianza. Gracias también a la Dra. Alicia Pino quien, a pesar de conocerla por poco tiempo, cautivó mi pensamiento con su claridad e intelectualidad pero principalmente por su bella humanidad, usted que sin saberlo tiene mucha presencia en este trabajo de investigación, mujer hermosa, admirable y sabia, gracias. Y mis últimos agradecimientos académicos, pero no por ello menos valiosos, al Dr. Gerardo de la Fuente Lora y Dr. Alberto López Cuenca porque mis últimas sesiones con ustedes siendo alumna de la MEyA fueron de total inspiración, esa fuerza revolucionaria que quiero exponerles en este texto la veo claramente en ustedes, quienes me abrieron la mirada al mundo del arte contestatario, subversivo, al arte actual. Les agradezco.

Un especial agradecimiento a cada una de las estrellas amorosas que conforman mi constelación vital, gracias: muchas gracias Marcelino Cajero por tu infinito amor, por aceptar ser el hombre al que escogí, sin duda alguna, gracias por tu fuerza intelectual, gracias por tu fuerza física pero principalmente por toda esa fuerza amorosa que siempre me reconforta, gracias inmensas por ser mi eterna pareja de vida, gracias amorchi, prometo que entre Elías, tú y yo nos volveremos a comer el mundo pronto, que el tiempo que tuvimos que alejarnos sea recuperado en calidad, los amo inmensamente. A mis padres, hermanas y a Theo porque muchas veces sin siquiera saberlo fueron ustedes quienes me sirvieron como combustible para seguir en esta labor porque son la raíz y el tronco de mi existencia, los amo para toda la vida. A ustedes familia les pido disculpas por los momentos en que los desesperé con mis ratos de desesperanza y malhumor, de la misma manera agradezco infinitamente por sus ánimos por cuidar y hacerse cargo de algunas de mis responsabilidades, sin ustedes jamás hubiera podido sacar esto adelante.

A todos ustedes que son mis verdaderas redes neuronales les agradezco por el tiempo brindado, por todo su apoyo y amor. A todos mis amigos los nuevos y los de siempre (y para siempre) familia elegida también, sigamos caminando juntos por la vida por favor no me suelten. Arnulfo y Carmen ustedes siguen aquí.

Gracias infinitas, esto es por todos ustedes.

*Para Tyr Elías
por haberme dado la vida.*

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	2
INTRODUCCIÓN	7

CAPÍTULO 1

MODERNIDAD Y OTRAS MODERNIDADES -----	12
1.1 Antecedentes -----	12
1.2 Definiendo el sentido de Nuestra Modernidad -----	16
1.3 Metáforas de la modernidad: vanguardias -----	23
1.4 Latinoamérica: modernidad y vanguardias -----	31
1.4.1 Otra modernidad -----	32
1.4.2 Vanguardismo latinoamericano -----	39

CAPÍTULO 2

CONTEXTOS REVOLUCIONARIOS: ALEJO CARPENTIER E IGOR STRAVINSKY----	44
2.1 Sobre Alejo Carpentier -----	44
2.2 El Grupo Minorista -----	52
2.3 Carpentier: la novela y el folclor latinoamericanos -----	55
2.4 Igor Stravinsky y su música -----	58
2.4.1 <i>La consagración de la primavera:</i> Poética musical y dancística -----	64
2.5 <i>La consagración de la primavera:</i> novela -----	67

CAPÍTULO 3

ANTROPOFAGIA ESTÉTICA EN <i>LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA DE ALEJO</i>	
CARPENTIER-----	71
3.1 Calibán, antropofagia y Otredad -----	71
3.2 Carpentier y la antropofagia moderna latinoamericana -----	78
3.3 Devorando la modernidad -----	79
3.4 Antropofagia sonora -----	92
3.5 Calibán y la danza -----	100
CONCLUSIONES GENERALES-----	110
ANEXOS	112
BIBLIOGRAFÍA	122

INTRODUCCIÓN

Y en esa guerra hallaré probablemente la peor de las muertes:
la de caer en combate por una causa en la que ha dejado de creerse.

La muerte inútil. La muerte más pendeja que pueda cerrar una vida.

Alejo Carpentier. *La consagración de la primavera*

El presente trabajo de investigación es una reflexión acerca de tres consideraciones especiales: 1) la modernidad (y sus procesos), 2) la revolución (y sus consecuencias tanto sociales como creativas) y 3) la antropofagia simbólica como una acción o actitud que propone nuevas circunstancias. En los tres casos existe un vínculo inmanente que desemboca en el estudio de dos obras artísticas una dentro de la rama de las letras y la otra parte del mundo sonoro de la música, ambas son tituladas *La consagración de la primavera*. Nos centraremos pues en el escritor cubano Alejo Carpentier y en el compositor ruso Igor Stravinsky; quiénes desde sus producciones artísticas expondrán sus contextos, plagados del pensamiento eurocéntrico pero que resultan en apropiaciones simbólicas particulares. De tal manera que hemos dividido este texto precisamente en tres capítulos que nos facilitaran el desarrollo de nuestra reflexión con carácter estético.

En el capítulo primero titulado *Modernidad y Otras modernidades* desarrollamos los inicios históricos y filosóficos de la modernidad para comprender el ambiente que envolvió a nuestros personajes (y objetos de estudio) para que cada uno, aunado con otros elementos, desarrollara sus obras desde sus particulares espacios y tiempos. Por lo que consideramos importante reconocer que la modernidad no es un periodo tajante de la historia pues su marco histórico se ha delimitado desde diferentes ámbitos; el de la filosofía y la ciencia (s. XVII – XVIII), a partir de la industrialización (s. XVIII – XIX) y desde la guerra y globalización (s. XIX – XX); sin embargo, en ninguna de estas temporalidades nos es aclarado el papel y presencia de América en la historia mundial y de la modernidad. De ahí surge nuestra idea de retomar la consideración teórica de “otras modernidades” de Aníbal Quijano, aquellas que no son parte de la Europa occidental y que para nuestro caso de estudio pertenecen al Caribe y Rusia.

El desarrollo de las vanguardias y sus manifiestos es abordado en este capítulo ya que dicho concepto —ligado con el arte, la estética y la política— será la gran

influencia para la conformación del “Grupo Minorista” en Cuba, movimiento al que perteneció Alejo Carpentier y que lo vinculará con Igor Stravinsky. Los movimientos vanguardistas surgen para resignificar el sentido de la expresión “arte” y los manifiestos apoyaron la difusión de las mismas hasta otras latitudes. De tal manera que mencionamos someramente algunos movimientos y algunos artistas representativos de los estilos de vanguardia para llegar finalmente al *Manifiesto Antropófago* del dramaturgo brasileño Oswald de Andrade. Esto último es fundamental ya que es el manifiesto que nos inspiró para la realización de nuestro trabajo de investigación. Para la fundamentación de este apartado nos apoyamos en teóricos como Enrique Dussell, Néstor García Canclini, Aníbal Quijano, Marshall Bermann, Juan Antonio Ramírez, Leopoldo Zea y José Joaquín Brunner principalmente.

En el segundo capítulo titulado *Contextos: Alejo Carpentier e Igor Stravinsky* damos paso al concepto “Revolución” como una fuerza propulsora de la creación artística. Lo anterior se puede considerar de manera casi inmediata con solo conocer un poco de la historia de vida de Carpentier y de Stravinsky así como el contexto que los ve crecer. Eso es lo que hacemos en este apartado empezamos por dar un recuento rápido de la historia de Cuba a partir de 1898, año en que España pierde frente a Estados Unidos la posesión de la tierra del Caribe. Seguido por una semblanza corta de la vida de Carpentier, desde su nacimiento hasta su participación en el, ya mencionado, “Grupo Minorista”. En este capítulo retomamos la importancia de los manifiestos y de las revistas culturales que dieron fuerza a los movimientos de vanguardia tal es el caso importantísimo de la *Revista de Avance (1927 – 1930)* para la que Carpentier colaborará con basta información escrita y relacionada principalmente con las vanguardias europeas de la época. La generación que funda la *Revista de Avance* es hija del pensamiento revolucionario dado a raíz de la revolución mexicana (1910) y por la revolución rusa (1917) que han sido hechos históricos sumamente relevantes para la esfera de lo político, lo social y lo económico. De tal manera que las distintas teorías estéticas de la vanguardia —que también circulaban durante esa primera mitad del siglo XX— adquirieron una importancia trascendental debido a la búsqueda de la innovación en las prácticas artísticas pero unido con la mejora social.

En este sentido, tratamos de hacer visible la crisis socioeconómica cubana para entender el despertar de la conciencia revolucionaria, es decir, retomamos algunos sucesos que se suscitaron en Cuba antes y durante el proceso de creación (durante los tiempos) de Carpentier para entender la necesidad del escritor por darle una

función social al arte. El folclor será un elemento fundamental para entender este capítulo —en realidad todo nuestro trabajo de investigación— ya que tanto Carpentier como Stravinsky, desde sus particulares maneras así como desde sus personales expresiones artísticas, retoman el folclor de sus tierras para renovarlo y con esto manifestarse como abanderados de la innovación propia de la modernidad. De tal forma que en este apartado desarrollamos la labor novelística de Carpentier que incluye; el estilo de la literatura en América Latina, la labor del novelista y la esencia de lo “real maravilloso”. Es aquí donde surge y desarrollamos un elemento contradictorio como resultado de la modernidad latinoamericana: la dialéctica entre vanguardia y tradición.

De igual manera para conocer el mundo de Igor Stravinsky comenzamos con enunciar el contexto de su Rusia iniciando con la pérdida en la Guerra de Crimea pues a partir de este hecho histórico se dará paso a la pronta industrialización rusa, al mismo tiempo que se van formando respuestas a la pregunta sobre ¿Qué es Rusia?, cuestión que divide a la sociedad rusa en dos posturas diferentes: los esclavófilos y los prooccidentalistas. Con lo anterior quisimos dar a conocer que Rusia tiene una concepción de Nación particular y que los diversos conflictos armados por los que pasa el país tienen consecuencias en la formación política, social y creativa de Stravinsky. Posteriormente, nos enfocamos en la vida de Igor Stravinsky principalmente en el denominado “periodo ruso (1909 – 1918)” pues fue durante este periodo que nuestro compositor crea las tres grandes obras de su vida: *El pájaro de fuego* (1910), *Petruschka* (1911) y *La consagración de la primavera* (1913), tres obras que hoy en día forman parte del repertorio clásico de la música moderna.

Terminamos por un lado, con la poética musical de *La consagración de la primavera* estrenada en 1913, una descripción de la historia de este *ballet* de Stravinsky y de la coreografía (a cargo de Vaslav Nijinsky), la importancia y exaltación de lo primitivo y de la ruptura con lo tradicional. Y por el otro lado, resumimos las anotaciones más interesantes —a beneficio de nuestro trabajo de investigación— acerca de la novela *La consagración de la primavera* (1978) de Alejo Carpentier, aquí presentamos a los personajes principales de la obra así como la escenografía que la compone es decir la Revolución Rusa (1917), la Guerra Civil española (1937) y la Revolución Cubana (1959) pues es realmente la palabra “Revolución” la que habremos de considerar como la fuerza propulsora de la creación artística, fuente que permite conciliar y transformar lo individual-emocional a lo político-histórico. Los autores en los que nos basamos para la creación de este capítulo son principalmente: Selena

Millares, Ángel Rama, Alejo Carpentier, Orlando Figes, Jacques Barzun, Théodore e Igor Stravinsky y Alfredo Casella.

Y por el último, en nuestro tercer capítulo titulado *Antropofagia estética en La consagración de la primavera de Alejo Carpentier* proponemos retomar de manera estratégica el movimiento antropófago (iniciado en Brasil y difundido en otros sitios de Latinoamérica) como la tendencia clave para concebir y explicar la complejidad del modernismo en América Latina y el Caribe —compuesto por diversos proyectos artísticos y culturales—, y que mucho tiene que ver con la antropofagia, esto desde la obra de Alejo Carpentier. Para el desarrollo de este capítulo comenzamos definiendo el concepto “Otro” para reconocer que dicho concepto parte desde una concepción eurocéntrica del pensamiento por lo que nosotros hemos decidido darle la vuelta y retomar la otredad como lo diferente, y en nuestro caso el Otro será considerado el diferente al latinoamericano.

En este capítulo, hacemos referencia al apartado titulado *Los caníbales* de Michel de Montaigne para reflexionar acerca de la “barbarie”, el “salvajismo” y principalmente de la otredad. Montaigne afirma que “cada cual considera bárbaro lo que no pertenece a sus costumbres” postura a partir de la cual el autor formará una idea romántica del caníbal del sur de América y la que servirá para poner en duda el menosprecio por la otredad. En seguida, retomamos *La Tempestad* de William Shakespeare para hablar de una relación metafórica entre el mundo europeo (considerado civilizado) representado por el personaje de nombre Próspero y; el mundo de América Latina y el Caribe (lugar de caníbales y salvajes) representado por el personaje llamado Calibán. Este último será reivindicado por otros autores como el símbolo de Nuestra América, donde vemos escritores como Augusto Boal quien dará al mundo una respuesta a la obra original de Shakespeare con su obra homónima (*La Tempestad*) intenta exponer una historia de conquista europea en tierras del Nuevo Mundo. En este capítulo nos apropiamos de la imagen del Calibán para reconocerlo como un símbolo de Latinoamérica pero no lo consideramos como un antropófago sumiso o esclavizado sino un Calibán creativo y revolucionario. Al mismo tiempo, manifestamos la urgencia por repensar, descolonizar y replantear el mundo desde Latinoamérica pues hemos sido consumidos por una cotidianidad teórica fundamentada a partir de Europa, es decir, manifestamos la necesidad de replantear los problemas histórico-filosóficos sin ignorar nuestra realidad latinoamericana.

Finalmente, tomamos fragmentos de la novela de Alejo Carpentier para reconocer los elementos que desde la música, la danza y la literatura nos muestran que la originalidad artística latinoamericana tiene mucho que ver con la modernidad cultural desde otro tiempo. Es decir, consideramos que la antropofagia simbólica puede ser una alternativa ante la imposibilidad de definir tajantemente la noción de “lo propio” como algo puro y único. En este sentido, nos justificamos con autores como Ryszard Kapusinski, Michel de Montaigne, Roberto Fernández Retamar, Alfonso de Toro, Oswald de Andrade y Carlos A. Jáuregui para demostrar que existe un canibalismo estético mundial.

CAPÍTULO 1

MODERNIDAD Y OTRAS MODERNIDADES

Por ser la patria del pastiche y el *bricolage*,
donde se dan cita muchas épocas y estéticas,
tendríamos el orgullo de ser posmodernos desde hace siglos
y de un modo singular.
Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas*

Las presentes reflexiones giran en torno a uno de los conceptos más discutidos de la periodización de la historia cultural del ser humano, la modernidad; esto con la finalidad de reconocer las circunstancias que llevaron a dos artistas —de diferentes países y de diferentes generaciones— al vínculo de sus trabajos creativos. En conjunto, introducirán al tema de la representación literaria de una pieza originalmente dancística y musical titulada *La consagración de la primavera*, que es el motor principal de este texto. Por supuesto, dentro de este primer apartado desarrollaremos algunos conceptos que serán pertinentes para nuestra labor con perspectiva estética.

1.1 ANTECEDENTES

La modernidad es una edad del pensamiento, acontecida inicialmente en Europa, que está relacionada con los avances en la ciencia y la tecnología; esto a su vez está ligado con la revolución industrial y con el triunfo del capitalismo. Ha sido datada a principios del siglo XVI y fines del XVIII; no obstante, para quienes vivieron durante este gran espacio temporal, la experiencia de la vida moderna era mínima, por lo que han sugerido que, no entendían conscientemente qué era lo que significaba o afectaba¹. La modernidad es también estudiada desde una mirada “iluminista”, la cual corresponde al siglo XVII y XVIII considerando generalmente el movimiento de la Ilustración (fenómeno histórico), asimismo incluye el pensamiento de René Descartes e Immanuel Kant, entre otros aspectos. En este sentido, la primigenia modernidad, nos dice Aníbal Quijano, implica una dialéctica entre razón y liberación así como otras marcas características de la Ilustración, entre ellas:

¹ Marshall Berman, “Brindis por la modernidad”, en Nicolás Casullo, *El debate: Modernidad – Posmodernidad*, p.88.

[La] importancia por la investigación científica del universo y por los respectivos descubrimientos; la actitud y aptitud para admitir los riesgos intelectuales [...]; la crítica de la realidad social existente y la admisión plena de la idea de cambio; la disposición a trabajar por reformas en el poder, contra los prejuicios sociales, contra la arbitrariedad, contra el despotismo, contra el oscurantismo; en fin, por la racionalización de la existencia social.²

A su vez, la década de 1790 trajo consigo la gran ola revolucionaria iniciando con la Revolución Francesa y sus repercusiones. De tal manera que, la *modernidad* es considerada como un movimiento intelectual y social que alcanza su significación a manera de una etapa de la historia cultural y, en este caso, la modernidad corresponde especialmente al siglo XX cuando la *modernización* se despliega y expande por todo el mundo (como un movimiento principalmente industrial y social) y el *modernismo* (el cual se entiende en relación con la cultura mundial) logra alcanzar triunfos espectaculares en el arte y el pensamiento.³ Estos últimos, modernización y modernismo, debemos considerarlos como procesos constituyentes de la modernidad.

Para profundizar en lo que entendemos por modernidad y modernización trataremos de marcar las diferencias que existen entre una y otra —esto con la intención de esclarecer nuestro panorama teórico. Así, consideramos que en el texto *Brindis por la modernidad* de Marshall Berman se encuentran algunas características claras acerca de la relación dialéctica entre modernidad y modernización. Por lo tanto, partiremos de las consideraciones de dicho autor quien debate sobre el concepto de modernidad y los procesos que la acompañan. El argumento de este ensayo es que, de hecho, la modernidad es una experiencia de vida, una «experiencia del espacio y el tiempo, del ser y de los otros, de las posibilidades y los peligros de la vida»⁴. Quizá sea por sus dicotomías que nos resulta tan complejo dejar por sentado qué es realmente la modernidad. El mundo moderno es contradictorio y ambiguo nos da la sensación de experimentar dos mundos a la vez, mira hacia el futuro (de acuerdo con uno de sus pilares: progreso) pero para ello se relaciona con elementos propios del pasado (como el folclor). Por su parte, la modernización se conforma por aquellos procesos sociales e histórico-mundiales que provocan una variedad dispersa de visiones y esto a su vez nos

² Aníbal Quijano, “América Latina y la producción de la modernidad”, *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*, p.43.

³ Marshall Berman, *ob. cit.*, p.88.

⁴ *Ibidem*, p.87.

lleva a la experiencia paradójica de la modernidad. Es decir, las fuentes que dan vida al torbellino de la vida moderna, del siglo XX, manifiestan una dualidad contradictoria donde, por una lado, mejoran las circunstancias económico-industriales pero empeoran las condiciones sociales. La modernización e inmanentemente los procesos sociales que le dan vida, tiene como finalidad «[...] hacer del hombre y la mujer tanto los sujetos como los objetos de la modernización, darles el poder para cambiar el mundo que los está cambiando a ellos [...]. En el siglo pasado, estas visiones y valores se unieron libremente bajo el nombre de modernismo.»⁵

Por su parte, el historiador Arnold J. Toynbee realiza una periodización de la civilización occidental moderna distinguiendo entre:

Edad Moderna Temprana (principios del Renacimiento), Edad Moderna (el Renacimiento propiamente dicho y sus repercusiones), Edad Moderna Tardía (periodo que comienza en el cambio de los siglos XVII y XVIII, con lo que Paul Hazard denominó *La crisis de la conciencia europea*, y que se extendió a través de la ilustración hasta bien entrado el siglo XIX), y por último, la Edad post-Moderna (edad que ha comenzado en las décadas séptima y octava del siglo XIX).⁶

A la luz de los fragmentos anteriores, hay al menos que marcar tres momentos principales para delimitar el marco histórico de la modernidad: 1) los siglos XVII – XVIII (filosofía y ciencia), 2) los siglos XVIII – XIX (revolución e industrialización) y 3) los siglos XIX – XX (guerra y globalización). Estos tres momentos tienen perspectivas distintas que deben ser abordadas como cautela para no confundir los conceptos. De tal manera que, para el presente estudio dejaremos de lado el epíteto de post-modernidad —que Toynbee aparentemente inventó—, para quedarnos sólo con la reflexión acerca de la modernidad que, a su vez, abarca dos importantes matices: modernización y modernismo.

Al respecto, compartimos la distinción que realiza Néstor García Canclini al reconocer «[...] la *modernidad* como etapa histórica, la *modernización* como proceso socioeconómico que trata de ir construyendo la modernidad, y los *modernismos*, o sea los proyectos culturales que renuevan las prácticas simbólicas con un sentido experimental o crítico [...]»⁷. Nuevamente recalcamos que es de suma importancia ser

⁵ *Ibidem*, p.88.

⁶ Matei Calinescu, “La idea de vanguardia”, *Las cinco caras de la modernidad*, p.139.

⁷ Néstor García Canclini, “Entrada”, *Culturas híbridas*, p.19.

conscientes de que el uso de los términos antes mencionados (modernidad, modernización y modernismo) refiere a significados particulares.

Finalmente, existen diversos teóricos latinoamericanos entre los que encontramos a Aníbal Quijano y a Enrique Dussel quienes proponen, en un sentido muy puntual, el inicio de la modernidad a partir de 1492, año del histórico choque entre Europa y América, porque consideran que de allí parte, en ambos mundos, una radical reconstitución a la imagen del universo.⁸ Es decir, que al hablar de la universalidad del pensamiento moderno exigen tomar en cuenta la existencia de lo que se reconoció como el Nuevo Mundo.

En ciertas ciudades de la Europa medieval, en las renacentistas del "Quattrocento", creció formalmente la cultura que producirá la Modernidad. Pero la Modernidad realmente puede nacer cuando se dieron las condiciones históricas de su origen efectivo: 1492 —su empírica mundialización, la organización de un mundo colonial, y el usufructo de la vida de sus víctimas, en un nivel pragmático y económico—. La Modernidad nace realmente en 1492: esa es nuestra tesis⁹.

Como podemos observar, la periodización tajante del inicio y fin de la modernidad no está acordada por los estudiosos del tema que hemos citado anteriormente, ni mucho menos por el innumerable grupo de teóricos que se preocupan por dicha cuestión.

Todo lo cual nos muestra, entonces, que para su estudio ha sido inscrita en diferentes temporalidades y siendo condicionada por la función que se realiza en cada perspectiva, es decir, considerando desde donde se enuncia. Por ello, es el momento de posicionarnos en una de las perspectivas anteriormente expuestas; ésta es la perspectiva de la inclusión de América para la conformación del mundo moderno. Así, reconocemos un particular placer por los estudios referentes a Latinoamérica pues es éste nuestro lugar de enunciación. En otras palabras, sí consideraremos la última década del siglo xv como el inicio de la modernidad aunado a los procesos históricos del mundo europeo que la conforman.

⁸ Aníbal Quijano, *ob. cit.*, p.42.

⁹ Enrique Dussel, "Apéndice 2", 1492. *El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del mito de la Modernidad*, p.178.

1.2 DEFINIENDO EL SENTIDO DE NUESTRA MODERNIDAD.

Partiendo de nuestra experiencia —y a beneficio de un ordenado desarrollo de esta investigación— consideramos que la modernidad está fuertemente vinculada con: a) el pensamiento secularizado, b) la idea de progreso (innovación) y c) los movimientos de vanguardia.

En el texto *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* Néstor García Canclini afirma que la modernidad está compuesta por cuatro movimientos básicos: 1) un proyecto emancipador, 2) un proyecto expansivo, 3) un proyecto renovador y 4) un proyecto democratizador.¹⁰ En conjunto, dichos proyectos que se entienden como componentes de la modernidad entrarán en conflicto al desarrollarse, haciendo más notoria la complejidad de dicho periodo que incluye lo económico, político, filosófico y cultural.

Como hemos mencionado anteriormente, la modernidad está relacionada con la secularización del pensamiento. De esta manera, Canclini aborda este ámbito insertándolo en su propuesta del proyecto *emancipador*, y explica:

Por proyecto *emancipador* entendemos la secularización de los campos culturales, la producción autoexpresiva y autorregulada de las prácticas simbólicas, su desenvolvimiento en mercados autónomos. Forman parte de este movimiento emancipador la racionalización de la vida social y el individualismo creciente, sobre todo en las grandes ciudades¹¹.

En otras palabras, la relación entre modernidad y secularización —en los campos culturales— da como resultado la autonomía de la producción de las prácticas simbólicas. Por ello, «[...] lo moderno se constituye al independizarse la cultura de la razón sustantiva consagrada por la religión y la metafísica, y constituirse en tres esferas autónomas: la ciencia [conocimiento], la moralidad [justicia] y el arte [gusto].»¹² De esta manera, según Canclini, se crean nuevas instancias de valoración donde la autonomía se va institucionalizando, creando expertos profesionales en cada área. De aquí, se desprende también una de las utopías más sobresalientes de la cultura moderna,

¹⁰ Cfr. Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*.

¹¹ Néstor García Canclini, “Capítulo 1. De las utopías al mercado”, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, p.31.

¹² *Ibidem*, p.33.

es decir, la instauración de espacios donde el saber y la creación puedan extenderse con libertad.

La secularización del pensamiento europeo será el germen que inicia con la modernidad y las subsiguientes prácticas simbólicas. Así que, retrocedamos un poco a la historia de la secularización para después proceder con la influencia de las diversas prácticas simbólicas y los campos culturales.

Durante la primera mitad del siglo XVI la Reforma protestante irrumpe en el mundo eclesiástico; la creencia en una fuerza divina (absoluta y directa) se ve cuestionada, dando cabida a la cultura moderna¹³. Surge pues la lucha por la autonomía frente a la autoridad eclesiástica y, con ello, un desarrollo vertiginoso en la ciencia y la tecnología.

La Biblia era una literatura entera, una biblioteca. Era una antología de poesía y cuentos. Enseñaba historia, biografía, biología, geografía, filosofía, ciencia política, psicología, higiene y sociología (estadística, por si fuera poco), además de cosmogonía, ética y teología. Lo que da a la Biblia su fuerte influjo en las mentes que llegan a familiarizarse con su contenido es su descripción dramática de los asuntos humanos. No obstante su piedad, presenta un panorama mundano, y con pormenores tan variados que es difícil pensar en una situación doméstica o social sin algún ejemplo bíblico con que compararla y darle sentido moral.¹⁴

Recordemos que para este periodo, ya había sucedido el encuentro con el Nuevo Mundo por lo que la concepción del universo debió cambiar, ahora —entre otras tantas novedades— existía un territorio que la historia no había considerado y que además, permitió cuestionar si el mundo en realidad era plano.

Este cambio en el conocimiento y extensión de los estudios del espacio geográfico, así como los posteriores descubrimientos en las ciencias físicas —desde el siglo XVII, sobre todo con Isaac Newton— debió generar nuevos cuestionamientos —y cambios en las imágenes del universo y el lugar que el ser humano ocupa en él— en la cosmogonía de la población europea que al paso del tiempo dará como resultado lo que Nietzsche llamó la “muerte de Dios” y “la llegada del nihilismo”, donde la humanidad moderna se halló sumergida en una gran ausencia, acompañada de un vacío de valores;

¹³ Ernst Troeltsch, “Capítulo 1”, *El protestantismo y el mundo moderno*, pp.24 y 25.

¹⁴ Jacques Barzun, “Capítulo II. La vida nueva”, *Del amanecer a la decadencia: quinientos años de vida cultural en Occidente (de 1500 a nuestros días)*, p.65

sin embargo, de la misma manera vivían una abundancia de posibilidades.¹⁵ De tal forma que reconocemos una diferencia marcada entre la abundancia material —propia de estos tiempos— y una transformación en el carácter crítico de la estructura cultural.

Partimos pues de que, desde el siglo XIX, el hecho básico de la vida moderna es que su origen es radicalmente contradictorio y se relaciona de manera dialéctica. Por una parte, los aspectos científicos e industriales están aumentando cada vez más rápido quizás como en ninguna otra época de la historia del ser humano pero por otra parte, reconocemos síntomas de decadencia que superan sobremanera los horrores pasados de cualquier etapa de la historia¹⁶. De tal manera que efectivamente abundan las posibilidades materiales pero decaen los valores que alguna vez funcionaron para dar sentido a la vida pre-moderna. «Para Nietzsche como para Marx, las corrientes de la historia moderna eran irónicas y dialécticas: de este modo los ideales cristianos de la integridad del alma y la voluntad de verdad reventaron al cristianismo.»¹⁷ Se deposita entonces la confianza en un nuevo ser humano, ya no en el de hoy sino en el ser humano del mañana, de un futuro incierto pero que, según la modernidad, promete mejoras en todos los ámbitos de la vida.

A partir del pensamiento secular —a diferencia de la periodización de los pensamientos cristiano o judío— advertimos una nueva concepción del tiempo, se habla entonces de “lo antiguo y lo moderno”. La vigencia y uso de los términos (antiguo y moderno) es tan amplia que han sido expresiones utilizadas muchos siglos atrás hasta nuestros días. Por ejemplo, Voltaire usa esta clasificación en que “moderno” es todo lo sucedido después de la edad clásica¹⁸. Barzun refiere que dichos calificativos, así como el contraste entre sus formas de arte y literatura, se han empleado y debatido desde los tiempos de Petrarca, es decir, desde el siglo XIV. «Pero, [aclara que] hasta finales del s. XVII estas palabras no encendieron dos fracciones que dividieron el mundo de las letras.»¹⁹ Por su parte, Jürgen Habermas alude a la palabra “moderno” para explicar que durante el siglo V se designó el presente ahora cristiano el cual dejaba atrás la tradición del pasado romano y pagano. Así, continúa diciendo:

¹⁵ Marshall Berman, *ob. cit.*, p.92.

¹⁶ *Ibidem*, p. 90.

¹⁷ *Ibidem*, p. 92.

¹⁸ Rafael Torrens Arrillaga, “Los periodos históricos”, *Introducción a los problemas de la historia*, p.185.

¹⁹ Jacques Barzun, “Capítulo XIV. La mirada opulenta”, *ob. cit.*, p. 521.

Algunos escritores limitan este concepto de ‘modernidad’ al Renacimiento, pero esto, históricamente es demasiado reducido. La gente se consideraba moderna tanto durante el periodo de Carlos el Grande, en el siglo XII, como en Francia a fines del siglo XVII, en la época de la famosa “querrela de los antiguos y modernos”. Es decir, que el término “moderno” apareció y reapareció en Europa exactamente en aquellos periodos en los que se formó la conciencia de una nueva época a través de una relación renovada con los antiguos y, además, siempre que la antigüedad se consideraba como un modelo a recuperar a través de alguna clase de imitación.²⁰

A la luz de los fragmentos anteriores, la conciencia del tiempo —desde la modernidad— busca avanzar, cambiar, dejar lo antiguo y tomar nuevas formas. Es decir, particularmente enfoca su mirada hacia el futuro, esto como única opción. Al respecto, Aníbal Quijano exclama: «Sin el nuevo lugar del futuro imaginario de la humanidad, la mera idea de modernidad sería simplemente impensable.»²¹ Los diversos cambios de paradigmas, que conforman la modernidad, demuestran que el mundo moderno debió abordar la realidad basándose en concepciones radicalmente nuevas.

De ahí que, una vez liberada la sociedad de toda prescripción sagrada, el proyecto *renovador*, retomando las aportaciones de García Canclini, se refiera a dos aspectos complementarios para comprender la modernidad. Por una parte, persigue de manera incesante la innovación e idea de mejoramiento propios de una relación con la naturaleza y la sociedad lo cual implica la noción de cómo debe ser el mundo; por la otra parte, exalta la necesidad de reformular una y otra vez los signos de distinción que el excesivo consumo de las masas va desgastando.²² Como sabemos, la novedad vista como un sinónimo de la modernidad implica poner en marcha la razón, hacerla práctica, significa la industrialización de la producción, ya que renovar significa “poner al día” lo antes hecho para que pueda insertarse en una nueva temporalidad. Entonces, si la razón ya se consideraba una herramienta para explicar los fenómenos del mundo —esto como hemos dicho, en gran parte, gracias a la reforma protestante y a la labor de la filosofía, sobre todo de la cartesiana y la kantiana— de ahora en adelante debía ser de mucha utilidad para el ser humano. Mejorar lo antiguo será una de las premisas de la época moderna.

²⁰ Jürgen Habermas, “La modernidad un proyecto incompleto”, *La posmodernidad*, p.20.

²¹ Aníbal Quijano, “Modernidad y ‘modernización’”, *ob. cit.*, p. 12.

²² Néstor García Canclini, “Capítulo 1. De las utopías al mercado”, *ob. cit.*, pp.31 y 32.

En efecto, la innovación es uno de los pilares de la modernidad que como hemos considerado no hubiera podido originarse sin la liberación del pensamiento sagrado pues la visión laica no soporta la sensación de permanencia bajo leyes eternas e inmutables, que caracteriza y obliga la visión religiosa de la existencia²³. Así, la modernidad en su eterna búsqueda de renovación (constante desde cualquier ámbito) rompe con el pasado, considera la antigüedad obsoleta, niega los valores tradicionales, evita las doctrinas y enseñanzas heredadas, cambia el sentido de lo religioso y, fundamentalmente, manifiesta que el progreso es posible.

A su vez, Jacques Barzun explica que la palabra *moderno* es sinónimo de progreso, de lo nuevo, de lo actual, asimismo reconoce, en “lo moderno”, un cambio cultural que se manifiesta verbalmente en expresiones del tipo “ideas avanzadas”, “lo último en ciencia”, “la cultura de los tiempos”, etc. Para esta época se estableció, a partir del siglo XVII, que lo más reciente estará relacionado con lo más verídico.

Con relación a las artes, es preciso destacar que las transformaciones económicas, políticas y sociales causadas por la Revolución Industrial (siglos XVIII – XIX) —y los diversos avances tecnológicos que de ella resultan— generaron una fuerte aprehensión hacia la idea de progreso, modificando también las prácticas artísticas. Lo anterior debido a que el mundo de la modernidad, ya para el siglo XX, tuvo a su disposición nuevos materiales —el acero por ejemplo— que estimularon la construcción de estaciones y vías de tren, máquinas de vapor, fábricas automáticas, torres de oficinas, automóviles, zonas industrializadas, grandes ciudades altamente habitadas, etc., conformando nuevas realidades visuales.

Así, el proyecto *expansivo* de la modernidad que explica Canclini se hace evidente pues dicho proyecto se refiere a la predilección de la modernidad la cual se enfoca en poseer la naturaleza y con ello ampliar los conocimientos adquiridos, así como la producción, circulación y el consumo de los bienes; de manera más general, el proyecto *expansivo* se manifiesta en el impulso de los descubrimientos científicos y el desarrollo industrial.²⁴ Podemos hablar entonces de modernización, que como lo aclaramos al inicio de este texto, se refiere a los procesos principalmente socioeconómicos (industriales y sociales) que tratan de conformar la modernidad.

El periodo histórico de los movimientos industriales está marcado por una ascensión de espacios para laborar, desde donde los miles de obreros de las fábricas

²³ Jacques Barzun, “Capítulo X. La revolución de los monarcas”, *ob. cit.*, p.380.

²⁴ Néstor García Canclini, “Capítulo 1. De las utopías al mercado”, *ob. cit.*, p.31.

producían los objetos de uso que se utilizaron en su cotidianidad. De esta manera, se fueron concibiendo nuevas formas de relacionarse y las condiciones de vida también se modificaron. Por lo que, no debemos ignorar que la ascensión de grupos sindicales —en Gran Bretaña principalmente, al ser el primer país europeo transformado por la modernización o capitalismo industrial— así como los movimientos que se llevaron a cabo durante la década de 1880 y principios de 1890, nos dice Eric Hobsbawm, expusieron la urgencia por mejorar las condiciones de vida de la clase trabajadora urbana, dando paso a la vinculación entre la estética y el idealismo social.

Véase cómo se proveyó algo que antaño fue la gloria de Gran Bretaña [...]: el sistema de bibliotecas públicas gratuitas. [...] [En] varias zonas de Londres, estos centros (al igual que las piscinas cubiertas locales) se construyeron ante todo en la última década del siglo XIX; y, [...] se enmarcan dentro del estilo de las Arts and Crafts, que en Gran Bretaña se corresponde con el art nouveau continental. Fue así porque la inspiración era tanto social como estética. No es de extrañar que los constructores de comunidades y planificadores urbanos tuvieran fuertes convicciones sociales: procedían del entorno de los socialistas y progresistas británicos.²⁵

A la luz de los fragmentos anteriores, de la mano con la modernización aparece una etapa en el camino al modernismo, la del estilo *Arts and Crafts* el cual rechazaba el mundo industrial intentando retomar el trabajo manual —como primera opción— contra la sustitución del ser humano por las máquinas. Este movimiento producía objetos domésticos útiles y elementos decorativos creados por y para el pueblo con la intención de construir una “comodidad bella”. Así se difunde el ideal del arte como parte vital del pueblo y del entorno comunitario, denuncia las consecuencias sociales y culturales de la época y aborda las artes como una alternativa estético-social. El *Arts and Crafts* ha sido considerado como el antecesor directo de la arquitectura moderna, como una herramienta útil para la construcción de la utopía social —el sueño más perdurable correspondiente al modernismo del siglo XX—.²⁶ En otras palabras, el arte comenzaba con los anhelos de utilidad y funcionalidad tanto para el escenario político como para la vida cotidiana pero tiende a rechazar los excesos que podría generar la realidad industrial y, al mismo tiempo, comienza la búsqueda y denuncia de una realidad social justa.

²⁵ Eric Hobsbawm, “Capítulo 10. Art Nouveau”, *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, p.121.

²⁶ *Ibidem*, p.122.

En otras palabras, el modernismo se va haciendo presente debido a los procesos socioeconómicos que engalanan las grandes ciudades. En su sentido más simple —consultado en un vademécum— el modernismo es definido como:

Movimiento de renovación de la arquitectura y las artes decorativas desarrollado en distintos lugares de Europa en la última década del siglo XIX y la primera del XX. Su origen está relacionado con la repercusión en el continente [europeo] del Arts & Crafts Movement (Movimiento de las artes y los oficios), gestado en Gran Bretaña en la segunda mitad del siglo XIX e inspirado en las ideas de William Morris sobre los beneficios sociales y funcionales de la producción artesanal de muebles y objetos de uso doméstico; el Arts & Crafts Movement ensalza la Edad Media y la arquitectura y la artesanía populares como alternativa a la adaptación de las formas a la producción industrial, que, en efecto, trajo consigo objetos de baja calidad artística y funcional.²⁷

Con este referente —y como resultado de reflexiones suscitadas después de la Primera Guerra Mundial— se creará, en Weimar, el programa denominado Bauhaus. Un movimiento fundamental para la concepción del modernismo a nivel mundial.

En el texto *Alcances de la arquitectura integral* Walter Gropius manifiesta la necesidad de una escuela de artes y oficios donde se pudiera preparar una nueva generación de artistas (arquitectos, proyectistas, artesanos, escultores y pintores) que estuvieran en contacto directo con los medios de producción para así crear un arte integrado o un arte con un sentido funcional. Así, Gropius encabeza una de las propuestas más importantes e influyentes de todos los tiempos, la escuela de diseño, arte y arquitectura: Bauhaus (1919).

En esta escuela los alumnos de las futuras generaciones debían aplicar su aprendizaje teórico en el taller de su elección para liberar su creatividad a beneficio de la sociedad. De esta manera, Walter Gropius declara: «Lo que deseo es hacer comprender a los jóvenes cuan inagotables son los medios de creación si hacen uso de los innumerables productos modernos de nuestra era, y alentar a estos jóvenes a encontrar sus propias soluciones.»²⁸ De tal manera que el programa de la Bauhaus (considerada como la primera escuela de diseño integral y moderno) pretendió —contrario a su antecedente, *Arts and Crafts*— fomentar una actitud positiva frente a los resultados de la revolución industrial y del progreso tecnológico y una enseñanza que

²⁷ José Ma. Faerna y Adolfo Gómez Cedillo, *Conceptos fundamentales de arte*, p.110.

²⁸ Walter Gropius, “Enfoque”, *Alcances de la arquitectura integral*, p.28.

permitiera la evolución del “ser completo” para que así tuviera la capacidad para encarar el apresuramiento y la convulsión de la “Era Mecánica”²⁹.

La novedad de este programa moderno fue unir el arte con el mundo industrial, educando al ser humano para aceptar su vínculo con la máquina aprovechando así, las ventajas que ofrece pero evitando esclavizar la humanidad a su servicio. Una de las claves está en reconocer la educación como herramienta de transformación profunda. En este sentido, la modernidad tiene como proyecto *democratizador* —nuevamente en palabras de Canclini— difundir los conocimientos. El proyecto *democratizador* es:

[Un] movimiento que confía en la educación, la difusión del arte y los saberes especializados, para lograr una evolución racional y moral. Se extiende desde la Ilustración hasta la UNESCO, desde el positivismo hasta los programas educativos o de popularización de la ciencia y la cultura emprendidos por gobiernos liberales, socialistas y agrupaciones alternativas e independientes.³⁰

De esta manera, vemos en la modernidad un constante “tiempo de cambios” donde paulatinamente se va forjando el dogma de que la “ciencia es la verdad óptima”. En conjunto, la ciencia y la naturaleza se funden como una posibilidad de progreso. Así, la agudización en la percepción temporal —de la mano con la idea de progreso— se expresa mediante metáforas de la vanguardia las cuales invaden territorios desconocidos y ambicionan conquistar un futuro todavía no ocupado.³¹ En otros términos, frente a ideales de innovación y progreso las vanguardias ilustrarán el lado más estético de la modernidad.

1.3 METÁFORAS DE LA MODERNIDAD: VANGUARDIAS.

Durante la primera mitad del siglo XX, en Europa y luego en América, la modernidad desembocó en diversos movimientos que respondieron a una fuerte crisis de valores, visible en las esferas de lo cultural, lo político y lo social. La *Avant-Garde* o vanguardia será el concepto que reúna estos movimientos los cuales constituyen una nueva forma de ver el mundo y estarán guiados principalmente por los grandes avances científicos y tecnológicos de la época pero como hemos visto, con un enfoque social. Es el caso del

²⁹ *Ibidem*, p.35.

³⁰ Néstor García Canclini, “Capítulo 1. De las utopías al mercado”, *ob.cit.*, p.32.

³¹ Jürgen Habermas, *ob.cit.*, p.21.

movimiento *Arts and Crafts*, la escuela Bauhaus, el movimiento Muralista mexicano y sin duda también de la literatura de Alejo Carpentier. Asimismo, el clima violento de guerra y posguerra tendrá gran influencia en la conciencia de los que aquí se manifestaron. En este aspecto, debemos reconocer dos fases de las vanguardias artísticas; antes y después de la Primera Guerra Mundial, ya que, el impacto de esta gran guerra preparó el camino hacia numerosas revoluciones que marcaron la historia de la humanidad y que tienen como consecuencia la creación de nuevas propuestas en las prácticas artísticas.

Juan Antonio Ramírez dirige una síntesis de la *Historia del Arte*³², y, en su tomo IV: “El mundo contemporáneo”, abarca los “ismos” del siglo XX: cubismo (Pablo Picasso, Georges Braque), futurismo (F.T Marinetti, Boccioni, Giacomo Balla, Gino Severini), expresionismo (Munch, Ensor, Die Brücke, Der blaue Reiter, W. Kandinsky, Emile Nolde, Oskar Kokoschka, Chaim Soutine), dadaísmo (Tristán Tzara, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Francis Picabia, Emmanuel Rudniski “Man Ray”, Marcel Duchamp, Marcel Janco, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters), muralismo mexicano (José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera), surrealismo (André Breton, Salvador Dalí, Joan Miró, Max Ernst, Yves Tanguy, Magritte, Delvaux, Constantine Brancusi, Alexander Calder, Julio González, Alberto Giacometti) entre otros artistas como Paul Klee, Robert Delaunay, Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Kasimir Malevich, Giorgio de Chirico, Edward Hopper, Charles Demuth, Joseph Stella, Georgia O’Keeffe, Charles Sheeler que formaron parte de las vanguardias. Dichos artistas encabezan los más representativos movimientos que conforman la brecha en la concepción del arte pues todas las vanguardias se conectan en la búsqueda de su resignificación. De igual manera, son personajes de la historia cultural y moderna que tendrán relación —personalmente o como influencia— con nuestros dos artistas objetos principales de este estudio, nos referimos a Alejo Carpentier y a Igor Stravinsky.

En ambos casos, tanto Stravinsky como Carpentier viajaron y luego se establecieron por un tiempo (largo) en París, la ciudad de la cultura y las artes donde conocieron a muchos de los personajes antes citados, al grado de que se vieron influenciados tanto por la atmósfera parisiense como por los grandes representantes de la época, tanto como nuestros artistas. La cercanía que por ejemplo tenía Stravinsky con Picasso hace que surjan comentarios y/o críticas que los vincula de manera artística. En

³² Cfr. Juan Antonio Ramírez, *Historia del arte. El mundo contemporáneo*.

el caso de Carpentier, la relación que mantuvo con André Bretón y su participación en el movimiento surrealista forman parte indudable del pensamiento carpentieriano.

Como hemos dicho, las vanguardias están relacionadas directamente con el arte, la estética y la política. De tal manera que encarnan la búsqueda de una nueva representación plástica la cual principalmente niega los valores tradicionales. Así, en relación con las artes visuales, especialmente en la pintura, se prescinde de la idea del cuadro tradicional —donde es mostrado el dominio de la técnica de estilización realista— ya que es anticuada. De ahora en adelante, lo moderno o novedoso será alejarse de la forma convencional de mimesis —arte de salón del siglo XIX— y acercarse más a la abstracción.³³ Razón por la cual, el mundo del arte producirá el cuadro titulado *Las señoritas de Aviñón* (Fig. 1) de Pablo Picasso, un óleo sobre lienzo, pintado en 1907, que muestra el distanciamiento de las normas tradicionales que conforma el arte clásico y el paradigma mimético. Figuras geométricas componen el cuadro, triángulos definen los cuerpos desnudos de cinco mujeres en actitudes alusivas al placer, los límites entre el fondo y las formas se pierden con la posible intención de eliminar toda añoranza de la profundidad o de la perspectiva renacentista³⁴. Es decir, manifestando lo moderno en el arte (de la época).

Como era de esperarse, la obra de Picasso causó impacto en numerosos pintores y amigos del artista entre los que destaca George Braque quien realiza *Casas en L'Estaque* (Fig. 2) obra donde se desvela un modo diferente de estilizar la realidad. Al igual que Picasso, Braque redujo los objetos y personas a figuras geométricas básicas. Dos grandes obras de los artistas iniciadores y representantes de la vanguardia Cubista. Así nos explica Ramírez:

La denominación de la nueva tendencia fue consagrada poco después por el poeta Apollinaire, que fue gran amigo de muchos artistas de la vanguardia. [...]. En 1909 los dos artistas [Picasso y Braque] entraron de lleno en la fase denominada del cubismo analítico: los cuadros de esta época son de dimensiones medianas o modestas, la gama cromática muy reducida y apagada, los temas parecen insignificantes y se repiten incansablemente. [...] El cubismo analítico parece mirar la realidad a través de un prisma cristalino paradójico, porque no descompone la luz sino que la absorbe, haciendo que la forma se 'refracte' en una multitud de quebraduras.³⁵

³³ Eric Hobsbawm, “Capítulo 20. Decadencia y fracaso de las vanguardias del Siglo XX”, *ob.cit.*, p.237.

³⁴ Juan Antonio Ramírez, “1. El Cubismo: De la ‘descomposición analítica al cubismo sintético’”, *Historia del arte. El mundo contemporáneo*, p.205.

³⁵ *Ibidem*, pp.205 – 207.

Con ambas pinturas podemos ver una declaración notable de que existe la posibilidad de un cambio en la continuidad de los valores artísticos, antes casados con el mundo clásico. El cubismo veía de modo diferente y nos mostraba su nueva forma de ver la realidad. Posteriormente, pero todavía antes de que se desatara la Gran Guerra, Picasso plasmó nuevas propuestas que vuelven aún más compleja la comprensión tajante del modernismo. Nos referimos principalmente a *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (Fig. 3) donde podemos ver, una vez más, otra invitación para romper con los modos tradicionales. Aquí, el lienzo ya no es un cuadro al óleo sino un óvalo puesto horizontalmente, enmarcado por un lazo grueso y sencillo que encierra un bodegón hecho con formas geométricas, en tonos verdes y grises además añade dos materiales novedosos —que no se utilizaban en el ámbito de la pintura—, incluye las letras “JOU” que pertenecen a la tipografía y, lo más trascendental, pega en la mitad de su obra un trozo de hule impreso con el dibujo de un enrejado de caña, Picasso había creado, en 1912, el primer *collage* en la historia del arte³⁶. La nueva propuesta —no sabemos si del todo consciente— será que el artista construya su “cuadro” con diversos materiales, sacando del encierro las posibilidades que da el trabajo creativo y que este producto fuese reconocido como una obra propia del mundo del arte.

Podemos decir entonces, que dichos artistas han sido considerados un parteaguas en la historia del arte; sin embargo, lo moderno incluye una constante transgresión de los valores estéticos y artísticos que evita la permanencia de propuestas duraderas. En este tenor, Picasso declaró que tanto él como su amigo Braque pugnaron por “establecer un nuevo orden” que pudiera hacer por el arte lo que pudo hacer el canon de las reglas clásicas pero que terminó, pensaba él, con los impresionistas. Esa idea paradójica de un “nuevo orden” en lo moderno debía ser universal.³⁷ A partir de ahora, otros artistas indagaran constantemente en el sentido del arte. Y esa idea de “orden universal” estará en continua renovación. Dicha idea de la universalidad resulta ahora —en los diferentes ámbitos de la vida— en un sentido intempestivo el cual es propio de la temporalidad moderna.

Huelga decir que los avances tecnológicos juegan un papel fundamental en las manifestaciones artísticas. Como hemos mencionado, las distintas vanguardias se conformaron gracias a la tecnología, al ambiente de guerra y a los avances científicos.

³⁶ *Ibidem*, p.206.

³⁷ Arthur C. Danto, “2. Tres décadas después del fin del arte”, *Después del fin del arte*, párrafo 11. (Formato Kindle)

El contexto de las vanguardias europeas es específico. Después de las primeras obras cubistas, el mundo occidental vivió su primera Gran Guerra motivando el cambio en las posturas de vida. Es decir, el mundo del arte estaba cada vez más comprometido con su realidad política y social:

La Primera Guerra Mundial causó una terrible conmoción entre los artistas de vanguardia. Ellos, que habían soñado con una cultura nueva, universal, se encontraban ahora atrapados por una lucha feroz entre las naciones ‘civilizadas’. Personas que habían luchado juntas por imponer un arte renovador (expresionistas alemanes y cubistas franceses, por ejemplo), eran ahora oficialmente enemigos sólo por tener diferente nacionalidad.³⁸

En momentos de guerra, los artistas de las diversas naciones debieron pasar por fuertes conflictos que fueron perfilando los temas a expresar en sus obras, así como los modos en que debían hacerlo. Como hemos de saber, los tiempos violentos exigen cambios drásticos en algunos aspectos de la vida del ser humano y este fue el caso también en la concepción del arte.

La invención de la fotografía también vino a transformar el mundo creativo y sus modos de expresión. Al ser la fotografía un registro de la realidad, el sentido del arte figurativo colapsó ya que dominar las técnicas —para representar el mundo— dejó de ser la única meta para el arte pues la fotografía ya lo conseguía sin esfuerzo. La competencia del arte figurativo contra la fotografía existe desde mediados del siglo XIX, nos dice Hobsbawm, lo cual explica el ascenso de las vanguardias desde el impresionismo y, posteriormente, por medio de otras nuevas técnicas de representación enfocadas en la expresión, la fantasía, la abstracción hasta el rechazo del carácter representativo.³⁹ En otras palabras, después de la invención de la fotografía, la pintura buscará todo aquello que la cámara no puede registrar por eso las pinceladas de los impresionistas, la emotividad de los expresionistas, la fantasía y locura de los surrealistas, etc. plasmando lo que se le escapa a la cámara.

En estos momentos se subraya el interés por configurar —de manera colectiva— una nueva significación de la expresión “arte” que correspondiera a los valores de los nuevos tiempos modernos. Adelantándonos un poco, para Alejo Carpentier por ejemplo

³⁸ Juan Antonio Ramírez, “6. El Dadaísmo”, *ob.cit.*, p.236.

³⁹ Eric Hobsbawm, “Capítulo 2. ¿A dónde van las artes?”, *ob. cit.*, p.29

el arte será visto como un fundamento del proceso revolucionario que corresponde a su tiempo y espacio geográfico, es decir a su contexto.

Será la vanguardia la expresión metafórica de la plena conciencia del tiempo y del interés por conquistar el futuro⁴⁰, representada principalmente por grupos de personas que buscaban la resignificación de lo ya establecido. Así, la palabra “vanguardia” tiene mucho que ver con el concepto de avanzada, militante e innovadora por lo que la fotografía, el *collage*, la automatización, la industrialización, la maquinización y otros avances científicos y tecnológicos, darán pie a las propuestas teóricas de los diversos movimientos. Al respecto, Matei Calinescu retoma el concepto de progreso para hablar de vanguardia y nos dice:

Fue la propia alianza de la modernidad con el tiempo y la duradera confianza con el concepto de progreso lo que hizo posible el mito de una vanguardia autoconsciente y heroica en la lucha por el futuro. Históricamente, la vanguardia comenzó dramatizando ciertos elementos consecutivos de la idea de modernidad y convirtiéndolos en piedras angulares de un *ethos* revolucionario. De este modo, durante la primera mitad del siglo XIX e incluso más tarde, el concepto de vanguardia fue —tanto política como culturalmente— poco más que una versión de la modernidad radicalizada y fuertemente utopizada.⁴¹

Es decir, la noción de vanguardia es considerada una forma de modernidad pero revolucionada y ligada principalmente a cuestiones estéticas y artísticas. El modernismo entonces, engloba las diversas vanguardias o proyectos culturales que pretenden renovar las prácticas simbólicas. En este tenor, si la belleza desde la estética del Renacimiento se lograba por medio de la composición y proporción de las partes⁴², durante el modernismo ya no se podría hablar únicamente de belleza como fin último. La imitación fiel y bella de la realidad dejó de ser el máximo principio para el arte, ahora —con las vanguardias— se extremó la búsqueda de su autonomía.

Retomando los proyectos que conforman la modernidad cancliniana —tales como la *renovación* y la *democratización*—, los comprometidos con la modernidad comenzaron a combinarlos sin éxito total pues: «Sus desgarramientos, sus conflictivas relaciones con movimientos sociales y políticos, sus fracasos colectivos y personales,

⁴⁰ Jürgen Habermas, *ob.cit.*, p.21.

⁴¹ Matei Calinescu, “La idea de vanguardia”, *ob. cit.*, p.104.

⁴² Ana Cristina Vélez Caicedo, “4. La belleza: La historia”, *Homo artisticus. Una perspectiva biológico-evolutiva*, página 167.

pueden ser leídos como manifestaciones exasperantes de las contradicciones entre los proyectos modernos.»⁴³ Una vez más hacemos alusión a la contradicción de la modernidad.

Por la ambigüedad de la experiencia de los tiempos modernos, la libre experimentación de la plástica da como resultado concepciones colectivas que por medios escritos se definieron las diversas posturas que permitirán dar rumbo a las propuestas de avanzada. Es decir, los manifiestos que de las distintas vanguardias van quedando impresos demostrando así una necesidad de cohesión para trascender —individualmente aunque principalmente en colectivo— en un sentido revolucionario y crítico, a lo largo de la historia. Por lo que no es menos importante reconocer que el alcance del modernismo se debe, en gran parte, a la creación de dichos manifiestos. Y es gracias a las revistas y diversos medios escritos que las vanguardias se difunden —llegando geográficamente a lugares no tan cercanos entre sí—, siendo el manifiesto futurista el que inicia con lo que después será una tradición entre las vanguardias.

El 20 de febrero de 1909, siguiendo la tradición de las proclamas políticas revolucionarias, se publicó en el diario francés *Le Figaro* el primer manifiesto del futurismo. Así era como su autor, el poeta italiano F. T. Marinetti (1876-1944), inauguraba una tradición vanguardista que seguirían luego otros ‘ismos’ como el dadaísmo o el surrealismo: el lenguaje era exaltado y el tono abiertamente imperativo.⁴⁴

En el *Manifiesto futurista*⁴⁵ Marinetti exalta la clara oposición contra las instituciones que no hacen más que frenar el dinamismo en el arte que exigen los futuristas y otros vanguardistas. Dicha proclama tacha al museo de cementerio, combate el moralismo, el feminismo y todo movimiento que pueda considerarse como oportunista. Glorifica la guerra, al militarismo, al patriotismo y al mundo de las máquinas. El manifiesto futurista asienta algunos objetivos con los que los integrantes deseaban ser reconocidos para la posteridad abriendo así la puerta de los “ismos” y sus reclamos. Y es que, como afirma Danto, «el modernismo es sobre todo la Era de los Manifiestos.»⁴⁶ Todos estos grupos de artistas acordaban normas —o mandamientos— que los definían y los presentaban casi como pronosticadores del futuro. Se

⁴³ Néstor García Canclini, “Acabaron las vanguardias artísticas, quedan los rituales de innovación”, *ob.cit.*, p.42.

⁴⁴ Juan Antonio Ramírez, “3. El futurismo”, *ob.cit.*, p.218.

⁴⁵ Ver: Manifiesto Futurista: <http://webs.advance.com.ar/pfernando/DocsIglCont/Marinetti-manifiesto.html>

⁴⁶ Arthur C. Danto, “2. Tres décadas después del fin del arte”, *ob.cit.*, párrafo 10. (Formato Kindle)

consideraban subversivos en el arte y con ello revolucionarios en su realidad socio-histórica. No obstante, la historia del arte nos recalca que hubo resistencia al cambio.

Como es de suponerse, no podemos generalizar el pensamiento ni las actitudes de los personajes de una época —como si se tratara de un verdadero universal— por lo que no todos los artistas se casaron con la vanguardia, ni con la intención de renovación constante y contestataria (contra las normas clásicas del arte). Tenemos como ejemplo a los puristas del “otro cubismo” al que pertenece el tan famoso arquitecto y pintor Charles Edouard Jeanneret (mejor conocido con el pseudónimo de Le Corbusier) y a Améde Ozenfant quienes publicaron, en 1918, un manifiesto que lleva por título *Después del cubismo*. En dicho texto los autores proclamaban «un nuevo ideal artístico, el “purismo”, que estaría basado en el orden y el rigor.»⁴⁷

Es interesante reconocer que después de la Gran Guerra algunas propuestas en el arte buscaron —desde sus particulares formas— evitar el caos y el desorden pues ya lo habían vivido durante la conflagración. De hecho, nos dice Ramírez, al acabar la Primera Guerra Mundial «Picasso sorprendió a sus seguidores con una serie de obras “clásicas”, de una perfección inigualable.»⁴⁸ Lo anterior, afirma algunas manifestaciones del deseo pacifista, del regreso a la tradición, de la necesidad del orden en la vida. Una postura que adaptará también nuestro compositor Igor Stravinsky, tema que más adelante abordaremos, quien pasa de un periodo de rupturas con las normas tradicionales en la música a un largo regreso a la tradición. Sin embargo, en Picasso sólo se trató de un corto periodo ya que como sabemos el artista vivió su vida persiguiendo la originalidad por medio de las expresiones artísticas.

Luego de hacer un breve recorrido introductorio por la modernidad y las vanguardias, podemos enfocar el desarrollo de nuestro texto en la realidad latinoamericana, a la cual pertenecemos. En este sentido, consideramos que los conceptos antes mencionados son los grandes antecedentes para la creación de la novela que nos compete *La consagración de la primavera*. Por lo que a partir de ahora, el presente texto estará enfocado en reconocer los tiempos de cambios y renovaciones que también han modificado la perspectiva de la vida en América Latina; sin embargo, lo haremos considerando indudablemente un contexto diferente del vivido en Europa.

⁴⁷ Juan Antonio Ramírez, “1. El Cubismo: El purismo. Otros cubistas”, *ob.cit.*, p.209.

⁴⁸ Juan Antonio Ramírez, “2. Pablo Picasso”, *ob.cit.*, p.213.

1.4 LATINOAMÉRICA: MODERNIDAD Y VANGUARDIAS.

Mientras que en Europa se conformaba la noción de progreso, la ciencia y la naturaleza se integran como herramientas para alcanzarlo. La perpetua urgencia por la novedad dio a la palabra “natural” la misma calidad y prestigio que se adhiere a “lo moderno”, es decir, la vida cotidiana de los europeos cobró un sentido diferente pues consideraron los alimentos naturales como los más saludables, los modales naturales también fueron tomados como los más agradables; la naturaleza (con su flora y fauna) se convirtió en la joya principal así también tomaron en cuenta las leyes naturales⁴⁹, etc. Así, se exaltó la presencia de lo primitivo como algo positivo y algo a considerar. Aunado a esto, las diversas narraciones que en Europa se describieron, durante el siglo XVI, sobre los habitantes del Nuevo Mundo estuvieron relacionadas con esta nueva concepción. Para algunos, los oriundos americanos podían enseñar al mundo europeo tantas buenas lecciones de su vida “salvaje” y natural pues carecían de los vicios y de las complejidades occidentales.⁵⁰ Hubo pues una corriente del pensamiento moderno que abogaba por lo natural como símbolo de modernidad, y mucho de lo natural estaba en el Nuevo Mundo. Esta situación será ampliada en el capítulo tercero de este trabajo de investigación pero es necesario mencionarlo también en este apartado.

Como hemos apuntado anteriormente, la modernidad nace en una realidad europea pero no es exclusiva del Viejo Mundo. Al ser un proyecto de cambio, de transformación, de progreso, de “estar a la vanguardia” —resultado de la secularización del pensamiento y de la dialéctica entre la abundancia material y el vacío de valores— entonces la modernidad tiene la posibilidad de acontecer también fuera del continente europeo. Este es el caso de América, continente que aún en su heterogeneidad cultural consideramos que puede experimentar otras formas de modernidad. Al grado de que la “invención de América” (como lo llama O’Gorman) es fundamental para la comprensión de la modernidad. Para el desarrollo de este apartado voltearemos nuestra mirada hacia América Latina, analizaremos el contexto histórico —del siglo XX— acontecido en estas latitudes, para así comprender el mundo de Alejo Carpentier.

⁴⁹ Jacques Barzun, “Capítulo VI. Los Eutópicos”, *ob.cit.*, p.208.

⁵⁰ *Ídem.*

1.4.1 OTRA MODERNIDAD

Recordemos que el inicio de la modernidad hemos de considerarlo a partir de la concepción de una Historia Mundial es decir, desde 1492, año en que viajeros europeos arribaron a costas que antes no habían sido consideradas en sus mapas. Partimos pues de discurrir que para que el proyecto de la modernidad se desarrollara —y predominara— ampliamente, debían darse las condiciones que se lograron gracias a la inserción en la historia del llamado Nuevo Mundo. Al respecto, Enrique Dussel afirma que antes de esta fecha los sistemas culturales o imperios coexistían entre sí y que «[s]ólo con la expansión portuguesa desde el siglo XV, que llega al Extremo Oriente en el siglo XVI, y con el descubrimiento de América hispánica, todo el planeta se torna el “lugar” de “*una sola*” *Historia Mundial*.»⁵¹ Esto incluso considerando que la universalización de la historia lleva consigo el peso e influencia de la perspectiva eurocéntrica que más adelante haremos notar.

A partir del siglo XVI, las relaciones comerciales y de conquista sirvieron para que toda situación dada en el Viejo Mundo tomara forma también en el actual continente Americano. Debemos mencionar pues, que los pueblos que forman América Latina y el Caribe llevan el signo de la dependencia, debido al dominio impuesto por pueblos del mundo occidental⁵². Es decir, las cosmogonías del Nuevo Mundo se verán mermadas por la influencia e imposición de nuevos sujetos al poder, quienes darán vida a nuestro pensamiento mestizo y quienes sin ellos no existiríamos, hemos de aceptarlo. Asimismo, tomemos en cuenta que la historia precolombina es sumamente diferente a la historia del mundo europeo por lo que a simple vista, mantener diversas dinámicas (políticas, económicas, culturales y sociales) entre América y Europa, implicó un choque violento y sumamente complicado. El resultado principal de este choque será lo que hoy en día seguimos conociendo como América.

Al nombrar Latinoamérica nos referimos a un espacio pluricultural que tiende a unir y a separar a la vez, porque México no es Brasil, ni La Habana es Buenos Aires, ni siquiera Tlaxcala es Veracruz, todos estos sitios pertenecen a la misma representación cartográfica; sin embargo, dichos referentes no se identifican necesariamente entre sí. La realidad es que Latinoamérica se desconoce a sí misma y nos desconocemos dentro

⁵¹ Enrique Dussel, “Europa, modernidad y eurocentrismo”, *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y las ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, p.46.

⁵² Leopoldo Zea, “Integración, el gran desafío para Latinoamérica”, *Latinoamérica cultura de culturas*, p.5.

de ella. Somos indígenas, mexicas, purépechas, incas, wixaricas, negros, mulatos, salta pá'tras, campesinos, artesanos, somos mestizos y más. Al respecto, el filósofo mexicano Leopoldo Zea declara: «Nosotros los latinoamericanos tenemos un origen común y una identidad racial y cultural igualmente común que implica la asunción de todas las expresiones de lo humano. Es esta diversidad de razas y culturas integradas la que nos identifica [...]»⁵³. Vemos aquí una visible contradicción, resultante de los tiempos modernos, entre la búsqueda de una identificación (o identidad) y al mismo tiempo el reconocimiento de un carácter más universal o común al ser parte de una misma especie humana.

Desde la geopolítica, América Latina es una región extensa que no se acota al espacio físico ya que es también un lugar de constitución de relaciones sociales y culturales, el cual constela a través de sus similitudes pero también a través de sus diferencias. En otras palabras, el latinoamericano busca reconocimiento a nivel mundial, trabaja buscando una calidad de vida igual a la que observa en los países que le son ajenos, parece —por momentos— querer ser europeo pero exaltando su modo americano de ser. Así lo describe y consideraba José Martí:

Éramos una visión, con el pecho de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño. Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España. El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor, y se iba al monte, a la cumbre del monte, a bautizar a sus hijos. El negro, oteado, cantaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido, entre las olas y las fieras. El campesino, el creador, se revolvía, ciego de indignación, contra la ciudad desdeñosa, contra la criatura.⁵⁴

Con lenguaje alegórico, Martí dibuja la imagen heterogénea del latinoamericano, aquel que se viste con elementos de diversos países. Se refiere al indio que ya no supo hablar su idioma y que aun permaneciendo en el monte se convierte a la religión de la Cruz; nos habla del negro esclavizado aquel que espera paciente a que caiga la noche para encarnar los ritmos de su instinto; nombra también al trabajador del campo, humano atleta e inocente, mestizo que con su máscara europea y norteamericana pierde de vista su singularidad. América Latina, nos dice Martí, era un mundo de máscaras que representan valores que no nos pertenecen. . «Y es que Martí no sueña con una ya

⁵³ *Ibidem*, p.9.

⁵⁴ José Martí, *Nuestra América*, p.137.

imposible restauración, sino con una integración futura de Nuestra América que se asiente en sus verdaderas raíces y alcance, por sí misma, orgánicamente, las cimas de la auténtica modernidad.»⁵⁵

Al respecto, hemos de recordar también una postura diferente sobre las “máscaras” de la que orienta a Martí —aunque conectada—, nos referimos al pensamiento de Octavio Paz quien usa dicha metáfora, años después de *Nuestra América* de Martí, para reactualizarla y concentrarla en México, donde —para el premio Nobel— éstas siguen siendo vigentes para su tiempo (siglo XX) alegando que: «No expresan nuestra espontaneidad, ni resuelven nuestros conflictos; son Formas que no hemos creado ni sufrido, máscaras.»⁵⁶

Éste es entonces el panorama: la situación del latinoamericano se hace compleja pues por un lado, al pretender liberarse de las normas heredadas —esencialmente de los colonizadores de estas tierras— vemos una necesidad por ser identificados, reconocidos, homogeneizados con la bandera de “lo latinoamericano”. Y por el otro lado, los hombres y mujeres de Latinoamérica se saben capaces de representarse e igualarse en los ámbitos que para muchos teóricos siguen ligándose netamente a las condiciones europeas, principalmente cuando se refieren a los procesos socioeconómicos (como es el caso de la modernización). Porque como hemos mencionado, los factores que configuraran las nuevas concepciones del mundo, en América Latina específicamente, traerán consigo la influencia inmanente de Europa. Aunque hoy en día pueda considerarse que Latinoamérica ha volteado más a lo largo del siglo XX a Estados Unidos que a Europa, situación importante para el trabajo de Alejo Carpentier. De manera que reconocemos una nueva época, una nueva situación. Siendo este el caso dado de la modernidad y los procesos que la componen (modernización y modernismo).

Al respecto, distinguimos un resultado más de la contradictoria experiencia de la modernidad; la paradoja entre “identidad” y “diferencia” que Stefan Gandler ha mencionado en su libro *Ensayos sobre la teoría crítica*:

Lo que parecen ser dos movimientos *opuestos* —el movimiento hacia la diferencia y el movimiento hacia la identidad— son, a pesar de las múltiples discusiones que parten ingenuamente de esta primera apariencia, dos expresiones de la misma dinámica moderna e ilustrada. Los conceptos de *diferencia* e *identidad* tienen el mismo origen histórico y lógico que el concepto de *igualdad*, con el cual polemizan, a saber: el

⁵⁵ Roberto Fernández Retamar, *Calibán*, p.43.

⁵⁶ Octavio Paz, “Máscaras mexicanas”, *El laberinto de la soledad*, p.31.

pensamiento ilustrado, la cultura liberal, la sociedad burguesa y la forma de reproducción capitalista.⁵⁷

De ahí que reconocemos un doble carácter en las relaciones sociales de la modernidad, una contradicción interna de igualdad y desigualdad al mismo tiempo, la constante búsqueda de lo nuevo retomando lo viejo, de individualidad y colectividad, de vanguardia y folclor, etc. «El complejo juego de *igualdad y diferencia*, es también el secreto de las actuales relaciones internacionales, sobre todo entre los países del llamado primer mundo y los países del llamado tercer mundo.»⁵⁸ Esta dinámica de la que nos habla Gandler es fácilmente visible en nuestra realidad tan heterogénea y dispareja; sin embargo, en esta ocasión no profundizaremos en dicha propuesta por lo que nos quedaremos sólo con la noticia del paroxismo en la búsqueda de una identidad.

Así, la modernidad crea distintos proyectos que se definen por diversos factores (instituciones, modos de mirar, de relacionarse, de producción, etc.), los cuales responden a contextos específicos de la realidad desde donde esté inscrita. El espacio en el cual se despliegue influirá en lo que podrá entenderse por “lo moderno”. En este tenor, Quijano afirma que, a lo largo del siglo XVIII, algunos elementos que constituyen la denominada Ilustración (instituciones, estudios, ideas, conocimientos) que fueron clave para la conformación de la modernidad europea, se viven también en el lado latinoamericano. Es decir, Quijano sugiere que Latinoamérica fue tanto receptora como parte fundamental para la conformación del universo iluminista:

[C]irculan las mismas cuestiones de estudio y los mismos materiales del debate y la investigación; se difunde el mismo espíritu de interés en la exploración de la naturaleza, con los mismos instrumentos del conocimiento. Y en todas partes se afirma el ánimo reformador de la sociedad y de sus instituciones, para allanar el camino de la libertad política y de la conciencia, y la crítica de las desigualdades y arbitrariedades en las relaciones entre las gentes.⁵⁹

La difusión del conocimiento estará permeado por el pensamiento ilustrado —que se vive en Europa— y se expandirá por toda América Latina lo cual es una

⁵⁷ Stefan Gandler, “5. Modernidad e Identidad. Actualidad de la reflexión político-social”, *Fragmentos de Frankfurt: ensayos sobre la teoría crítica*, p.120.

⁵⁸ *Ibidem*, p.121.

⁵⁹ Aníbal Quijano, “Modernidad y ‘modernización’ en América Latina”, *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*, p.13.

aportación valiosa que fomenta la posibilidad de construir la modernidad en tierras americanas. Lo anterior es claro si hablamos desde el plano cultural pero si tomamos en cuenta las diferencias económicas resulta otra cosa. En otras palabras, los altos índices de pobreza, de marginación, de violencia, de analfabetismo que se viven en Latinoamérica denuncian las desigualdades e injusticias que se experimentan diariamente en nuestra tierra y que finalmente se convierten en problemáticas reales que terminan por alejar a un sector amplio de la población (los representantes de esos índices negativos) de los “problemas” culturales y estéticos.

Valores como los que abanderan la Ilustración, así como la existencia de las consideradas instituciones hegemónicas (el Estado-Nación, la familia burguesa, la empresa, la racionalidad eurocéntrica) que conforman todo ámbito de existencia social, son universales a la población del mundo⁶⁰, dando pie a que la modernidad —entre otros proyectos— se desarrolle notablemente en otras latitudes. Sin embargo, debemos hacer énfasis en que dicha existencia de la modernidad latinoamericana —debido a la heterogeneidad de los pueblos de la región y sus particulares contextos— no puede considerarse única, ni totalizadora. Por otro lado, debemos hacer énfasis en que la óptica económico-política de la modernidad nos permite comprender la idea de revolución, tan presente en estos tiempos. Consideramos que dicho concepto de “revolución” es la fuerza propulsora de la creación artística de Igor Stravinsky y de Alejo Carpentier por lo que será retomado posteriormente en otros capítulos de este trabajo de investigación.

En virtud, pues, de la pluriculturalidad de Latinoamérica así como de la inexorable influencia europea en el mundo latinoamericano; la modernidad es absorbida de forma muy particular. Al respecto, el sociólogo chileno José Joaquín Brunner, en su texto *Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana*, postula que:

[L]as culturas de América Latina, en su desarrollo contemporáneo, no expresan un orden —ni de nación, ni de clase, ni religioso, ni estatal, ni de carisma, ni tradicional ni de ningún otro tipo— sino que reflejan en su organización los procesos contradictorios y heterogéneos de conformación de una modernidad tardía, construida en condiciones de acelerada internacionalización de los mercados simbólicos a nivel mundial.”⁶¹

⁶⁰ Aníbal Quijano, “La cuestión de la modernidad”, *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, p.215.

⁶¹ José Joaquín Brunner, *Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana*, p.302.

Según la cita anterior, es la esfera de lo económico la que impulsa al proceso de modernización de Latinoamérica pero no es el único ámbito. El deseo de insertarse en el mercado mundial ha exigido actuar bajo normas específicas. Así, la modernidad latinoamericana las adopta y las modifica dando texturas exclusivas y propias de nuestras culturas latinoamericanas. Las prácticas artísticas y los resultados que de ellas emanan serán el reflejo de la situación política y social del tiempo y del espacio al que nos referimos.

Así, reiteramos que nuestra modernidad no deberá ser considerada como una mimesis de la experiencia europea pues las condiciones históricas no fueron ni han sido las mismas entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Podemos observarlo principalmente en la idea del fin de la modernidad europea, que se suscita en el cambiar de los tiempos, cuando algunos elementos ya no encajan en las características que definen lo entendido por la modernidad occidental. En este sentido, Brunner afirma una diferencia tangible entre la tradición europea ilustrada con la realidad latinoamericana. Y nos dice:

[Cuando] desde Europa se anuncia el fin de la modernidad —con su explosión de formas culturales, predominio del consumo, desaparición de los grandes discursos de fundamentación, crítica de la razón y los valores, heterogeneidad de los componentes nacionales, acelerada internacionalización, pérdida de las legitimidades, erosión del espacio público, proliferación de los espectáculos en la política, etc.— nosotros desde América Latina no necesitamos, me parece, hacernos eco de esa problemática. Pues aquí, ni la modernidad —salvo en la visión de algunas élites— estuvo ligada a los principios de la ilustración europea, cuyo fin ahora se nos anuncia, ni se comportó, nunca, como una experiencia espiritual o social unitaria⁶².

Con la cita textual anterior, Brunner expone una confusión reiterada cuando nos encontramos inmersos en los estudios latinoamericanos ésta es; considerarnos un eco de las problemáticas que pertenecen específicamente a la realidad europea. Lo anterior, no quiere decir que América no reciba influencias de Occidente, pues como hemos mencionado, algunos sucesos y movimientos que reaccionaron en Europa llegaron inevitablemente a América —irrumpiendo en su acontecer— aunque de manera tardía y labrada al modo latinoamericano. En este sentido, la modernidad en el ámbito de la cultura, sigue diciendo Brunner, penetró entre nosotros los latinoamericanos cuando ésta se encontraba aún alrededor de sus núcleos tradicionales y oligárquicos, y se

⁶² José Joaquín Brunner, *¿Existe o no la modernidad en América Latina?*, pp.15 y 16.

extendió como diferenciación y profesionalización del campo institucional de la cultura recién desde comienzos del siglo XX, combinando discursos e imitando parámetros europeos⁶³. Por medio de la educación escolarizada se fueron difundiendo los nuevos valores culturales logrando que la modernidad se expandiera y alcanzara su influencia en la llamada cultura de masa; no obstante, el déficit educativo en Latinoamérica sigue siendo un tema de conversación.

A partir de lo que hemos ido desarrollando y conociendo a lo largo de este texto y al considerar que existen varias modernidades (debido a las diferencias que de ellas emanan) nos declaramos a favor de la propuesta de Aníbal Quijano de nombrar lo que este autor llamará “otra modernidad”. Así lo menciona:

[P]uesto que se trata de una historia nueva y diferente, con experiencias específicas, las cuestiones que esta historia permite y obliga a abrir no pueden ser indagadas, mucho menos contestadas, con el concepto eurocéntrico de modernidad. Por lo mismo, decir que es un fenómeno puramente europeo o que ocurre en todas las culturas, tendría hoy un imposible sentido. Se trata de algo nuevo y diferente, específico de este patrón de poder mundial. Si hay que preservar el nombre, debe tratarse, de todos modos, de otra modernidad.⁶⁴

De esta manera, conservamos el término de “modernidad” pero el enfoque de este estará basado en esa “otra modernidad”; la que se desarrolla en la disparidad de los pueblos de la América Latina. En otras palabras, al hablar de otra modernidad nos referimos a aquella que comparte el carácter ambiguo de la modernidad europea pero que se distingue por la diferencia de sus procesos que se adaptan a su realidad histórica latinoamericana.

Finalmente, hay que mencionar que los diversos investigadores dedicados a la reflexión de las realidades sociales, principalmente en el lado latinoamericano, manifiestan diferencias considerables —y algunas veces poco visibles— en el sentido de sus perspectivas⁶⁵. Sin embargo, seguiremos siendo puntuales, únicamente, en las aportaciones que nos funcionan para la construcción de este trabajo de investigación. Al mismo tiempo, pondremos mucha atención para no confundir, ni mal interpretar dichas posturas.

⁶³ *Ibidem*, p.16.

⁶⁴ Aníbal Quijano, “La cuestión de la modernidad”, *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, p.215

⁶⁵ *Cfr.* Aníbal Quijano y José Joaquín Brunner.

1.4.2 VANGUARDISMO LATINOAMERICANO

Enfocándonos en la estética y el arte es menester preguntarnos si realmente existe algo que podamos llamar arte moderno latinoamericano. Desde nuestra perspectiva, consideramos que sí pues América a pesar de ir en los últimos vagones del tren del progreso ha llegado a la estación de la modernidad. De la misma manera, internamente la modernidad latinoamericana se desarrolla en diversas temporalidades y con características particulares para cada espacio territorial. Por lo tanto, recalcamos que —como hemos desarrollado en párrafos anteriores—, la modernidad tiende a desplegarse de diferentes modos.

En el ámbito cultural, la otra modernidad —nuestra modernidad— llegó acompañada de unas profundas innovaciones en los modos de producir, transmitir y consumir la cultura.⁶⁶ Es ahí donde puede observarse la realidad de la búsqueda de “lo moderno” en América. De este modo, podemos hablar entonces de modernismo ya que —como proceso que constituye la modernidad— representa el grupo de proyectos culturales que tanto en Europa como en América renovaron las prácticas artísticas haciéndolo de manera crítica y experimental. Asimismo, cuando hablemos de vanguardia estaremos hablando a su vez de modernismo pues generalmente son sinónimos que se alejan de las normas clásicas establecidas, así como manifiestan su oposición a los anteriores movimientos del *romanticismo*, del *naturalismo* y del más reciente *posmodernismo*.⁶⁷

Por supuesto, la situación geográfica determina el tiempo en que ocurren las vanguardias así como el sentido de las mismas pues las condiciones históricas y sociales son diferentes en América que en Europa. No obstante, la necesidad de cambio parece ser “universal”. Al respecto, William Luis en su texto *Las vanguardias literarias en el Caribe: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana. Bibliografía y antología crítica* recalca:

Así pues, el vanguardismo se caracteriza por ser una proliferación de movimientos, grupos, reuniones, proclamaciones, declaraciones, protestas, revistas, libros, antologías, gritos, afirmaciones posicionamientos, tanto ideológicos como estéticos, que todos apuntan hacia un cambio, una libertad y nueva manera de ver y acoplar el universo al

⁶⁶ José Joaquín Brunner, *Tradicionalismos y modernidad en la cultura latinoamericana*, p.314.

⁶⁷ Matei Calinescu, “La idea de vanguardia”, *ob.cit.*, p.125.

espacio local por medio del arte y la escritura. [...] Algunos denuncian la situación política actual; otros protestan por las condiciones sociales existentes; y otros buscan en la poesía una libertad inexistente. Es un momento de reflexión y de entender y enriquecer el ser nacional.⁶⁸

De esta manera, el modernismo latinoamericano —sus movimientos, proclamas, reuniones, etc.— enfrentó expresamente el interés por cambiar la situación política y social de su contexto. En este sentido, la producción cultural (poesía, pintura, escultura, literatura, etc.) manifestó el ansia por la libertad que desde hace cientos de años no había sido vivida, no sólo por la colonización sino por las diversas dictaduras que los países latinoamericanos han enfrentado —incluso una vez alcanzadas las independencias de los países colonizadores. Los contextos históricos de dichos países manifestarán novedades adecuadas a cada espacio.

La impresión y difusión masiva de los manifiestos, de las vanguardias europeas, influenciaron en otros contextos que aunque fueron respuestas tardías —en relación con la situación europea— sí se desarrollaron también en América. En otras palabras, para el contexto latinoamericano, la presencia y evolución de los distintos movimientos de renovación en las prácticas artísticas, lo que entendemos por modernismo o vanguardismo, llegaron con la modernidad tardía. Este fue el caso de las vanguardias latinoamericanas, por ejemplo en México, casi veinte años después de publicarse el *Manifiesto futurista* (1908), sucede el movimiento estridentista del cual tendremos consecuencias irreversibles en las prácticas simbólicas que le siguieron.

Manuel Maples Arce publica el *Manifiesto Estridentista*⁶⁹, en Puebla en 1923, donde se expresó la búsqueda de la renovación de las formas y las sustancias del arte, esto en la literatura principalmente y en la plástica en general. Maples afirma: «La posibilidad de un arte nuevo, juvenil, entusiasta y palpitante, estructuralizado no dimensionalmente [sic] [...]». En este sentido, debían alejarse de las normas establecidas —al igual que las vanguardias europeas— y realizar «la exaltación del tematismo sugerente de las máquinas, las explosiones obreriles que estrellan los espejos de los días subvertidos. Vivir emocionalmente. Palpitar con la hélice del tiempo. Ponerse en marcha hacia el futuro.» Ver hacia adelante justo como ya lo había escrito Filippo T. Marinetti en su *Manifiesto futurista*, desde 1909. Los

⁶⁸ William Luis, “Introducción a las vanguardias del Caribe”, *Las vanguardias literarias en el Caribe: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana. Bibliografía y antología crítica*, p.3.

⁶⁹ Ver: Manifiesto Estridentista: <http://www.mexicanisimo.com.mx/manifiesto-estridentista/#articulo>

estridentistas alegaron que «[e]l estridentismo es el almacén de donde se surte todo el mundo. Ser estridentista es ser hombre [...]» y burlescamente llaman “eunucos” a los que no estén con ellos (o apoyen la causa). Proclaman elementos que son considerados típicos de nuestro país, con lo que quieren enriquecer lo que consideran como “lo nacional”: «Apagaremos el sol de un sombrero», «¡Viva el Mole de Guajolote!» (Fig. 4).

Evidentemente México no es la Italia de Marinetti, ambos lugares tienen sus propias características especiales; sin embargo, los une la realidad suscitada de lo que hemos desarrollado como la experiencia de la modernidad con sus procesos modernizadores y las manifestaciones visibles desde el modernismo. El espíritu estridentista contiene otras denominaciones en virtud del resultado de la experiencia de los hombres con la realidad de su tiempo y espacio. Los estridentistas se manifiestan inconformes con su realidad, ponen en duda la historia oficial a la que llaman «pedestal de la ignorancia colectiva», piden “cagarse” [sic] «en las estatuas del Gral. Zaragoza, bravucón insolente de zarzuela, William Duncan del “film” intervencionista del imperio [...]», exigen a quiénes los lean que sientan «Horror a los ídolos populares. Odio a los panegiristas sistemáticos [...] [y] defender nuestra juventud que han enfermado los merolicos exegéticos con nombramiento oficial de catedráticos.» Con lenguaje irónico, absurdo y hasta ilógico, el *Manifiesto estridentista* alcanza una intención revolucionaria que probablemente no funcionaría para otro lugar u otro tiempo.

Por otro lado, si nos movemos hacia coordenadas caribeñas —lo cual nos interesa ya que nuestro autor Alejo Carpentier ha nacido en una pequeña pero significativa isla del Caribe— queremos mencionar someramente el trabajo de Wifredo Lam, artista cubano —nacido a principios del siglo XX— representativo de la plástica considerada dentro del mundo del modernismo. Lam al igual que Carpentier estudió en París donde adquirió las enseñanzas clásicas para desarrollar su técnica pictórica el cual es considerado un modernista de su época. Al respecto, Gerardo Mosquera afirma:

Lam montó como un *oricha* a caballo del modernismo, haciéndolo balbucear otras palabras. Este acto de posesión conlleva una apertura pluralizadora, desde (y hacia) otros sentidos y discursos. Se trata de un hito descolonizante en la plástica, un quiebre de ese metasujeto occidental universalizado que “otroriza” *de facto* todo lo demás. La voz diferente que trae Lam no habla en otras lenguas, usa el propio metalenguaje

artístico de la modernidad. Esto le permite ser legitimado y comunicarse desde los circuitos de poder.⁷⁰

El artista pertenece a esa otra modernidad de la que hemos hablado pues, como manifiesta Mosquera, Lam usa el lenguaje artístico de la Academia para contextualizarlo en su alteridad. El ambiente que lo ve crecer, y del que se llena es el afrocubano lo cual le permite expresarse desde ese mundo. No obstante, maneja su capacidad creativa dentro de los circuitos culturales del poder, los lenguajes de la élite del arte elevado. Su educación, en París, permite la deconstrucción de la forma pero principalmente legitima su discurso visibilizando una experiencia cultural diferente.

Hemos elegido a Wifredo Lam como ejemplo de vanguardia artística pues reconocemos algunas similitudes con Alejo Carpentier que nos parecen interesantes y trascendentales. Por ejemplo, ambos artistas cubanos son hijos de padres extranjeros, que tuvieron la posibilidad de salir de Cuba para realizar estudios o por otras cuestiones, los dos respiraron la atmósfera parisiense y española que los llevó a la conformación de sus estilos pues tanto Carpentier como Lam se relacionaron con los grandes artistas y pensadores de la época (André Bretón, Pablo Picasso, Georges Braque, entre otros), con los que compartieron sus vivencias y se permearon de los temas de “vanguardia” (exotismo, primitivismo, folclor) para relacionar sus conocimientos y aprendizajes sobre el arte occidental con temas caribeños.

Finalmente, el último ejemplo al que nos referiremos para reflexionar sobre el vanguardismo de Latinoamérica es el movimiento antropófago acaecido en Brasil. Este movimiento tiene una especial consideración, ya que, desde nuestro punto de vista resulta ser una fuente importante para vislumbrar las producciones artísticas latinoamericanas del siglo XX. Incluyendo, y esa es nuestra tesis, la novela de Alejo Carpentier *La consagración de la primavera*, la cual materializa la antropofagia simbólica; una muestra del espíritu moderno pero en el contexto de la alteridad.

En el *Manual del antropófago*⁷¹, publicado en 1928, el poeta y dramaturgo brasileño Oswald de Andrade rescata el término “antropofagia” para convocar a la unión social, económica y filosófica entre los pueblos latinoamericanos. En principio, la antropofagia consiste en la acción violenta de consumir al otro, devorarlo por la

⁷⁰ Gerardo Mosquera, “Jineteando el modernismo: los descentramientos de Wifredo Lam”, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, p.104.

⁷¹ Ver: Oswald de Andrade, “Manifiesto antropófago”, *Revista de Antropofagia*.

necesidad básica de alimentarse o por la creencia de satisfacerse con la fortaleza del enemigo. Dicha actividad se ha llevado a cabo en diversos espacios del planeta entre ellos —como es sabido— en el territorio de la actual América, donde fue una práctica común incluso mientras que en la mayor parte de Europa se vivía la modernidad. En *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado* Friedrich Engels refiere que la antropofagia se sitúa en el “Estadio medio” del salvajismo que, según el autor, comienza con el empleo del pescado como alimento y el uso del fuego: «Por efecto de la constante incertidumbre respecto a las fuentes de alimentación, parece ser que la antropofagia nace en ese estadio para subsistir durante largo tiempo.»⁷² Sin embargo, para de Andrade el antropófago debe ir hacia otro tipo de consumo. En otras palabras, de Andrade va más allá del consumo literal de los cuerpos, el llamado que realiza en su manual manifiesta la urgencia de visibilidad de las regiones que considera invisibles.

Consideramos que el movimiento antropofágico es una muestra clara de los espacios de confluencia que se generaron entre la tradición —establecida por portugueses y españoles— y las manifestaciones o prácticas oriundas, las cuales pertenecen a las diversas culturas de indígenas, de afrodescendientes y demás grupos locales que integran la heterogénea América Latina. Esto es así, indudablemente gracias al pensamiento moderno pues como una semilla la modernidad llegó a las tierras fértiles de Latinoamérica para sembrar importantes resultados. De tal manera que podemos reconocer a este movimiento antropofágico como una fuente histórica, que nos permite esclarecer el pensamiento que permeaba en América y que es fundamental para la creación artística.

⁷² Friedrich Engels, “Capítulo 1. Estadios prehistóricos de la cultura”, *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*, p.35.

CAPÍTULO 2

CONTEXTOS REVOLUCIONARIOS:

ALEJO CARPENTIER E IGOR STRAVINSKY

No hay batalla entre la civilización y la barbarie,
sino entre la falsa erudición y la naturaleza.

José Martí, *Nuestra América*

Desde el siglo XVIII existió la actitud y aptitud, tanto en Europa como en América, para aceptar los compromisos intelectuales que denotan los inicios de la modernidad; la idea de renovación constante aparejada con la crítica de las realidades políticas y sociales; la urgencia de reformar los escenarios de poder; el rechazo del oscurantismo, del despotismo, entre otras, que conforman una promesa de liberación.⁷³ Consideramos que dicha promesa emancipadora, años después, será la que guiará el camino de los pueblos, sus producciones y utopías. El concepto de “revolución” será fundamental para el desarrollo de los diversos proyectos culturales latinoamericanos —los cuales, conforman el modernismo—, concepto que va entre lo político, lo social y lo sensible.

Es la palabra “revolución” la que habremos de reconocer como una fuerza propulsora de la creación artística. En este sentido, planteamos que tanto Igor Stravinsky como Alejo Carpentier han sido transformados por un impulso revolucionario materializado en sus obras. Sin olvidar que el contexto que les rodea les dará las herramientas necesarias para considerar al arte como un proceso emancipador, con el cual lograrán conciliar y transformar lo individual–emocional a lo político–histórico.

2.1 SOBRE ALEJO CARPENTIER

En 1898 el imperio español estaba perdiendo el poder sobre las tierras del Caribe. Estados Unidos gana la batalla y tanto Cuba como Puerto Rico, Filipinas y otras islas se ven ocupadas por los estadounidenses. Pasaron cuatro años, 1902, y Cuba se va a considerar ya como una República independiente la cual prometía mejoras en la realidad económica, política y social del país. Dos años después, el 26 de diciembre de 1904,

⁷³ Aníbal Quijano, “América Latina y la producción de la modernidad”, *Modernidad, identidad y utopía en la cultura latinoamericana*, p.43.

nace en La Habana Alejo Carpentier Valmont; hijo del arquitecto y violonchelista francés Jorge J. Carpentier y de la pianista rusa Lina Valmont —ambos de posición económica acomodada— quienes se establecen en la isla caribeña, donde Alejo Carpentier crecerá rodeado de sus dos mundos; el europeizante de sus padres —viajó a Rusia y a Francia desde su infancia en 1913, su lengua materna será el francés— y el mestizo de su entorno cotidiano —conocía algunas religiones profesadas en el caribe, prefería hablar el castellano—. Y, como era de esperarse, Carpentier desarrolla un apego especial por las profesiones de su familia; estudia piano, contrapunto, instrumentación y armonía iniciando así su gusto apasionado por la música.

Queremos recalcar que aquel año de 1898 no es sólo una fecha que le concierne a España, que diera nombre a un complejo equipo de escritores y pensadores de aquel país, nos aclara Roberto Fernández Retamar, sino que es por encima de todo una fecha hispanoamericana la cual ha servido para designar a un conjunto complejo de escritores y pensadores de este nuestro lado del Atlántico a quienes —a lo largo de la historia— se les ha llamado con el vago nombre de “modernistas”⁷⁴. Es por ello también, que con “el noventiocho” damos inicio a este capítulo.

Alejo Carpentier, en 1921, ingresa en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de La Habana; poco tiempo después deberá desertar su carrera debido al abandono del padre. Luego de la grave crisis personal Carpentier comienza sus trabajos de escritor y, poco a poco se van perfilando la arquitectura, la música y la danza como los temas o piezas clave para el desarrollo de su obra literaria. Inicia su labor —asumiendo el nuevo rol como jefe de familia— en diversos proyectos de divulgación del arte principalmente europeo, con la intención de dar a conocer los movimientos de vanguardia, en su tierra.

También va a trabajar en esos años [1923] para *Social*, revista de la gran burguesía cubana, que dedica espacios amplios a las nuevas manifestaciones artísticas, y donde prepara artículos sobre Picasso, Cocteau, Stravinsky y otros representantes del arte nuevo europeo. [...] En el itinerario biográfico de Carpentier, este periodo habanero está signado por el activismo político y la incursión en la órbita de la vanguardia. [...] En 1926 organiza, junto con Amadeo Roldán —que musicalizaría algunas de sus obras iniciales— unos conciertos que suponen la presentación en Cuba de obras de Ravel, Stravinsky y Satie.⁷⁵

⁷⁴ Roberto Fernández Retamar, *Calibán*, p.21.

⁷⁵ Selena Millares, “Capítulo 2. El escritor y su tiempo. Diálogos entre América y Europa”, *Alejo Carpentier*, párrafo

Así, Ravel, Stravinsky, Satie, entre otros, tendrán un espacio en la isla caribeña que disfrutaba de otras sonoridades. Particularmente fue la burguesía cubana la que tuvo acceso a lo contemporáneo del arte además de que al parecer eran quienes tenían el tiempo y el deseo por conocer de estos temas que no a muchos cubanos podría, en realidad, interesarles. Es decir, consideramos que debido a su situación, la segunda década del siglo XX en Cuba, representaba una dinámica contradictoria; por un lado, los tres primeros decenios del siglo son considerados como la edad de oro para la historia social cubana pero también, por el otro lado, dan inicio a un periodo de transición que se conocerá como el “periodo de revolución social”⁷⁶. De tal manera que Carpentier escribe desde y para su mundo burgués pero al mismo tiempo la realidad política de la época —que va tornándose más oscura cada vez— irá atrayendo el interés de los diversos intelectuales y artistas hacia esta esfera.

No podemos ignorar una realidad respecto a la educación en Latinoamérica; el contexto dificulta el acceso de la cultura y las artes (hegemónicas) a la totalidad de la población de un país. Como lo hemos dicho en párrafos anteriores, Carpentier en principio fue leído por la élite cubana mientras que el pueblo, los campesinos, las capas bajas de la sociedad cubana no tenían tiempo para pensar en cuadros cubistas o en música atonal. Consideramos pues que la mayor parte del pueblo no se reconocía en ese proyecto modernista, en este caso, hablando sólo en términos culturales. Al respecto, compartimos lo dicho por José Joaquín Brunner al referirse a las relaciones dinámicas entre las clases altas – cultura y las clases bajas – cultura:

En lo alto, entre la clase ilustrada, la cultura se conecta hacia afuera y se alimenta desde allá; mientras que, abajo, la cultura es vivida por la mayoría como comunicación oral y local, ligada como se halla a los ciclos de la vida cotidiana, a la parroquia, y a la transmisión orgánica de los relatos, creencias y valores del grupo comunitario.⁷⁷

Es decir, durante nuestro periodo de estudio, siglo XX, el déficit de educación en América Latina alcanzaba altas cifras porcentuales. Así, Brunner expone un contexto al que llama “subdesarrollado” que imposibilita una verdadera conformación moderna de la cultura, y afirma: «Más bien, existía una alta cultura de públicos escasos, una

7. (Versión Kindle)

⁷⁶ Gérard Pierre-Charles, “Capítulo 3. La crisis permanente”, *Génesis de la revolución cubana*, p.60.

⁷⁷ José Joaquín Brunner, *Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana*, p.309.

incipiente cultura de sectores medios ascendientes, y una variada y heterogénea cultura de mayorías populares, urbanas y rurales, que hasta 1950 continuaba alimentándose en los territorios del analfabetismo.»⁷⁸ Estos tres sectores, 1) alta cultura, 2) mediana ascendente y 3) mayoría popular han coexistido a lo largo de la historia por lo que la dualidad latinoamericana entre refinamiento social e ignorancia (analfabetismo) ha podido ir de la mano transitando por este mundo moderno.

Pese a que la situación política de la mayoría de nuestros países Latinoamericanos ha sido lamentable, afirma Carpentier, los intelectuales tendían a ausentarse; sin embargo, ahora ya tenían la firme voluntad de regresar y hacer algo por ellos mismos, afiliándose como a una especie de praxis latinoamericana que se liga con un renacer de la conciencia nacional⁷⁹. Entonces, las prácticas artísticas e intelectuales han sido absorbidas, poco a poco, por los contextos políticos y sociales de cada lugar, aun pese a que se fueron dando lentamente. Este fue el caso de nuestro autor cubano quien se manifiesta a favor de una causa, la revolucionaria.

En 1923 se produce en Cuba, la “Protesta de los Trece” integrada por una generación de intelectuales quienes fundarán la *Revista de Avance* (1927 – 1930) la más importante de todas, con la cual darán presencia de la vida política cubana, la esfera del vanguardismo y las manifestaciones iniciales de poesía pura, negra y social⁸⁰. Dicha revista fue fundada por Martí Casanovas, Francisco Ichaso, Jorge Mañach, Juan Marinello y José Z. Tallet.

Para Carpentier los medios impresos, como la revista *Social* (1916 – 1933 su primera época) y la *Revista de Avance*, tendrán mucho peso en su vida pues es gracias a sus diversos trabajos como colaborador, escritor y editor que le será imprescindible mantenerse sumergido en lo contemporáneo (su contemporáneo) del arte.

[También] deben mencionarse el Suplemento literario del *Diario de la marina*, dedicado por esos años a empresas similares a las de la revista [de *Avance*], bajo la vigilancia de José A. Fernández de Castro; y otras publicaciones contemporáneas, como *Atuei* (1928) y la *Revista de La Habana* (1930) en La Habana, *Antenas* (1928) en Camagüey, y *Revista de Oriente* (1928) en Oriente; ya con mayor participación de la

⁷⁸ *Ídem*.

⁷⁹ Alejo Carpentier, *Literatura y conciencia política en América Latina*, p.75.

⁸⁰ Roberto Fernández Retamar, “La poesía contemporánea en Cuba”, *Las vanguardias literarias en el Caribe: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana. Bibliografía y antología crítica*, p.442.

segunda promoción, se destacan *Gaceta del Caribe* (1944), y publicaciones con marcado sesgo político, como *Mediodía* (1934).⁸¹

Su labor dentro de las revistas para las que colaboró lo alienta a seguir investigando y conociendo las nuevas propuestas artísticas que estaban “yendo y viniendo” de Europa a América y viceversa. Vanguardistas como Pablo Picasso, Jean Cocteau, André Bretón, Eric Satie e Igor Stravinsky serán grandes influencias para él.

Centrándonos particularmente en el dominio de la música, nos dice Carpentier:

[En] los años 1920-1930, la mejor revista musical —sin discusión— que había en el mundo, era la *Revue Musicale* de París que dirigía Henri Prunières. Esa revista, que nos puso al tanto en América Latina, donde se leía mucho, de la aparición de los músicos entonces revolucionarios que eran Stravinski, Schönberg, Ravel, el mismo Manuel Falla que se consideraba como muy avanzado en la época, era perfectamente inteligible para la gente no iniciada en materia de música.⁸²

No está de más mencionar que los elementos educativos de la generación que funda la *Revista de Avance* son importantes ya que esta generación tiene conocimiento de las teorías sociales y políticas que fueron difundidas a raíz de la revolución mexicana de 1910 y la rusa de 1917 esto aunado al amplio conocimiento de las diversas teorías estéticas de la vanguardia⁸³. Todo lo cual nos muestra entonces, que los fundadores y la generación a la que también pertenece Carpentier está permeada por lo político, al mismo tiempo que comparten la postura decidida a favor de las renovaciones artísticas y sociales.

Recordemos que la vanguardia europea, los manifiestos y diversos modos de expresión llegaron a América Latina y el Caribe al tiempo que la modernidad cuya llegada ha sido calificada por algunos autores —a quienes hemos abordado en el capítulo primero— de tardía. En este sentido, Carpentier observa: «El cubismo empieza a ser entendido en América [hacia el año 1925] cuando ya ha cumplido su trayectoria en Europa; el surrealismo es imitado en América, cuando, en la fuente primera, se halla en proceso de desintegración.»⁸⁴ Ciertamente es, que las vanguardias latinoamericanas en un

⁸¹ *Ibidem*, p.447.

⁸² Alejo Carpentier, “Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana”, *Obras completas. Volumen 13*, p.206

⁸³ Roberto Fernández Retamar, “La poesía contemporánea en Cuba (1927 – 1953)”, *Las vanguardias literarias en el Caribe: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana. Bibliografía y antología crítica*, p.446.

⁸⁴ Alejo Carpentier, *Literatura y conciencia política en América Latina*, p.31.

inicio imitaron los movimientos europeos —cubismo, futurismo, surrealismo, dadaísmo, etc.— pero también es cierto que las circunstancias históricas exigieron la creación de nuevas propuestas, que tuvieran un sentido más real y cercano para el mundo que las procreaba. Ya lo auguraba, en 1891, José Martí:

Se ponen en pie los pueblos, y se saludan. ‘¿Cómo somos?’ se preguntan; y unos a otros se van diciendo cómo son. Cuando aparece en Cojímar un problema, no van a buscar la solución a Dantzig. Las levitas son todavía de Francia, pero el pensamiento empieza a ser de América. Los jóvenes de América [...] entienden que se imita demasiado, y que la salvación está en crear.⁸⁵

Es inevitable entonces que la influencia europea llegase a las artes de América y del Caribe. Pese a que los ejemplos de vanguardias ya eran obsoletos, en otros lados, para Latinoamérica resultaron ser buenos antecedentes, que debían ser experimentados y poco a poco —de ser necesario— desechados, una vez cumplidos sus objetivos, pero en el tiempo de nuestras tierras. Por ello, Martí describe la realidad del latinoamericano como aquel que sobrepasa la mera imitación, es decir, reconoce en el latinoamericano una capacidad de creación —poco visible para algunos.

En el siglo XX, la poesía vanguardista será el motor que intentará poner a Cuba al mismo ritmo que los países europeos, nos dice Retamar, países que veinte años atrás ya habían comenzado el mundo de los *ismos*, tan influyente en otras latitudes. En esta poesía de vanguardia existirá una con enfoque social; las genuinas manifestaciones de la segunda generación republicana que fuese integrada principalmente por Nicolás Guillén (1902), Eugenio Florit (1903), Román Guirao (1908), Emilio Ballagas (1908), Félix Pita Rodríguez (1909) y nuestro escritor Alejo Carpentier (1904), entre otros.⁸⁶

Así, el nacimiento de las vanguardias Latinoamericanas puede ser ubicado durante el proceso de modernización de Nuestra América el cual tiene un atraso considerable si es que partimos desde los momentos, y el enfoque político, social y económico de Occidente. La propuesta que aquí hacemos es que al ser ésta otra modernidad —propia de nuestro(s) contexto(s) latinoamericano(s)— los momentos en que el vanguardismo alcanza su auge, están perfectamente bien justificados con la realidad política y social de su entorno. De manera que el contexto se hace presente en

⁸⁵ José Martí, *ob. cit.*, p.137.

⁸⁶ Roberto Fernández Retamar, “La poesía contemporánea en Cuba (1927 – 1953)”, *Las vanguardias literarias en el Caribe: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana. Bibliografía y antología crítica*, pp.443 y 444.

los tiempos, modos y manifestaciones que se conocerán como la vanguardia latinoamericana.

Al respecto, Carpentier considera, que se ha hecho un mal uso del enfoque o asimilación de las culturas que no pertenecen a América pues algunos han querido demostrar un subdesarrollo intelectual aparejado con el económico cuando, en realidad, Latinoamérica es un producto de varias culturas que dominan varias lenguas y que responden a diversos procesos legítimos de transculturación.⁸⁷ Entendemos esto último como la negación de una identidad cultural puramente propia (o única) pues está conformada por diversos elementos culturales —como la lengua— que provienen de culturas externas.

La transculturación es un concepto muy importante para comprender todo nuestro trabajo de investigación, ya que precisamente como lo refiere Carpentier partimos de que no hay una única forma de desarrollo ni en lo intelectual ni en lo económico, político, cultural o social. Así, en 1940 el cubano Fernando Ortiz propuso el término “transculturación” para sustituir el corto sentido de la palabra “aculturación”. Después de sus estudios sobre dos de los principales productos económicos de Cuba, el tabaco y el azúcar, Ortiz plantea el vocablo “transculturación” para expresar mejor:

[Las] diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso [...] [revela] resistencia a considerar la cultura propia, tradicional, que recibe el impacto externo que habrá de modificarla, como una entidad meramente pasiva o incluso inferior, destinada a las mayores pérdidas, sin ninguna clase de respuesta creadora. Al contrario, el concepto se elabora sobre una doble comprobación: por una parte registra que la cultura presente de la comunidad latinoamericana (que es un producto largamente transculturado y en permanente evolución) está compuesta de valores idiosincráticos, los que pueden reconocerse actuando desde fechas remotas; por otra parte corrobora la energía creadora que la mueve, haciéndola muy distinta de un simple agregado de normas, comportamientos, creencias y objetos culturales, pues se trata de una fuerza que actúa en desenvolvura tanto en su herencia particular, según las situaciones propias de su desarrollo, como sobre las aportaciones provenientes de fuera.⁸⁸

⁸⁷ Alejo Carpentier, *Literatura y conciencia política en América Latina*, p.35.

⁸⁸ Ángel Rama, “3. Transculturación y género narrativo”, *Transculturación narrativa en América Latina*, p.32 – 34.

De tal forma que la transculturación será uno de los conceptos que defina el fenómeno que reconocemos para nuestra realidad en América Latina, que se ha mantenido en contacto con otras culturas y que por ello se ve modificada, debido al dinamismo y capacidad de transformación de sus sociedades, heterogéneas, que la conforman. En otras palabras, la transculturación tiende a “sumar” elementos, características, influencias, aportaciones, etc. y no a “restar” los propios. Nos parece importante mencionarlo ya que es el propio Carpentier, desde sus escritos, quien nos ha llevado a la consideración de dicho término por lo que detenernos en este nos puede acercar un poco más al pensamiento de nuestro escritor.

Durante el periodo “habanero carpentieriano” (sus primeros años); la realidad política y social cubana se encontraba en una compleja inestabilidad (los fallos del régimen republicano, crisis económica al iniciarse los años veinte, desarreglos en la estructura del país, etc.). Gerardo Machado (el “Mussolini tropical”) impone su gobierno —posterior dictadura— en 1925, y las diversas intervenciones estadounidenses en el país se vuelven cada vez más detestables.

[En] 1924, empezó a entrar en receso el modelo económico cubano, que por su acondicionamiento histórico y su inserción al capitalismo monopolístico, había registrado más de tres décadas de crecimiento acelerado. Este colapso, resultante del entrelazamiento de las estructuras endógenas y los factores exógenos conformadores del sistema, señalaba una nueva etapa de la evolución económica cubana: la de la crisis permanente que se vio reforzada a partir de 1929 por la depresión mundial y tuvo su máxima expresión de 1934 en adelante. Esta fase llegó a caracterizar a la sociedad cubana hasta la toma del poder por Fidel Castro.⁸⁹

La crisis socioeconómica en que los hechos históricos sumergían a Cuba; los ataques imperialistas estadounidenses; la creciente absorción del capitalismo; las guerrillas y corrupción internas, entre otros sucesos darán como resultado las bases para la conformación de un pensamiento revolucionario del pueblo cubano, del que Carpentier formará parte y el cual significó el empeño por llevar a cabo la revolución que estallará en la República.

A la par, existe una búsqueda o una necesidad del reforzamiento de una identidad nacional, no sólo en Cuba, sino en los demás países jóvenes de América que

⁸⁹ Gérard Pierre-Carles, “Capítulo 6. La coyuntura política”, *ob. cit.*, pp.122 y 123.

—durante cientos de años— fueron colonizados; sin embargo, identidad no es entendida como búsqueda de la exclusión pues en su defensa y reconocimiento, los cubanos buscan inclusión y apertura para su justa integración a la mundialización o totalidad humana.⁹⁰ Hemos de reconocer que Latinoamérica, como muchos otros espacios geopolíticos, posee una extremada fragmentación de sus regiones y que cada región puede procrear su particular y correspondiente forma cultural que hace imposible hablar estrictamente de una identidad; sin embargo, hay un sentimiento de exploración por una posible homogeneidad.

Para los tiempos de Carpentier, seguía el flujo de información global que iba permeando la conciencia de los habitantes más hacia un posicionamiento tendencialmente internacional que al reflejo de un pueblo o de una región. Así, en Cuba, durante la segunda década del siglo XX, se padece de la misma fiebre vanguardista esto es —como hemos mencionado— gracias a la difusión de los libros impresos y la circulación de las diversas revistas (como *Espiral*, *Proa*, *Vértice*, *Hélice*, *Social*, *Revista de Avance*, etc.)⁹¹ que llevaron en sus páginas basta información sobre las metáforas de la modernidad; no obstante, reconocemos que las vanguardias latinoamericanas —como proyectos culturales— tienen un enfoque y sentido fundamentalmente crítico, más que experimental. Prueba de ello lo tenemos con la fundación del Grupo Minorista, creado el 18 de marzo de 1923, por el ensayista Jorge Mañach y del que Alejo Carpentier será el más joven integrante.

2.2 EL GRUPO MINORISTA

El marco histórico en el que Carpentier incursionará como partícipe activo del vanguardismo latinoamericano fue crítico e inestable políticamente, lo que le llevó —junto con otros intelectuales revolucionarios— a realizar actos de rebeldía contra el gobierno cubano. Alejo Carpentier formó parte de un grupo de artistas e intelectuales inconformes que se reunían habitualmente para trabajar en el proyecto de publicación de una antología de poetas modernos cubanos, así poco a poco, esta agrupación fue aumentando de simpatizantes, los cuales se asociaron en lo que denominaron

⁹⁰ Enrique Ubieta Gómez, “José Martí y el proyecto emancipador cubano”, *Latinoamérica cultura de culturas*, p.111.

⁹¹ Alejo Carpentier, “XVII. Amadeo Roldán – Alejandro García Caturla”, *La música en Cuba*, p.305.

“Veteranos y Patriotas”, quienes fueron alistándose para dar un movimiento armado contra la corrupción y el gobierno ineficiente⁹².

En 1923, al mismo tiempo que nacía el Grupo Minorista, se crea la “Protesta de los Trece” (Fig.5) el documento que firman un grupo de intelectuales para dejar huella de su quehacer. Así resume William Luis e introduce al estudio del vanguardismo caribeño:

La impronta de las vanguardias en el Caribe crea un espacio intelectual y artístico que despierta en los jóvenes un devenir correspondiente a conceptos de cambio y libertad más propios de una cultura nacional. Sin duda este fue el caso de la Protesta de los Trece y el Grupo Minorista y la posición que tomó este último contra el entonces Secretario de Justicia [del gobierno de Alfredo Zayas (1921 – 1925)]. Minoristas como Jorge Mañach, Juan Marinello, Félix Lisazo, José Zacarías Tallet, Rubén Martínez Villena, Alejo Carpentier, Mariano Brull, Mariblanca Sabas Alomar y muchos otros, divulgaron sus ideas en publicaciones de gran difusión como es el caso de la *Revista de Avance* (1927 – 1930), fundada por Jorge Mañach, Alejo Carpentier, Martín Casanova, Francisco Ichaso y Juan Marinello.⁹³

Los conceptos de cambio pertenecen también a la vanguardia europea; no obstante, la conciencia emancipadora y la búsqueda de la bandera de lo nacional exalta, principalmente, al mundo latinoamericano y, en este caso, al caribeño. Los integrantes que se congregaban con frecuencia eran —casi todos— jóvenes artistas que se pronunciaban sin la intención de una ideología concreta, sin cohesión, ni dirección, como una reunión de hombres que se interesaban por las mismas cosas⁹⁴. Años después, en 1927, se redacta la *Declaración del Grupo Minorista*, a cargo de Martínez Villeda, donde en un fragmento podemos leer lo siguiente:

[...] Es fenómeno innegable, comprobado en distintos países, la renovación ideológica, la *izquierdización* de los grupos de esta índole. La *minoría* sabe hoy que es un grupo de trabajadores intelectuales (literatos, pintores, músicos, escultores, etc.). El *Grupo Minorista*, denominación que le dio uno de sus componentes, puede llevar ese nombre por el corto número de miembros efectivos que lo integran; pero él ha sido, en todo caso, un grupo mayoritario, en el sentido de construir el portavoz, la tribuna y el índice

⁹² Nelson Osorio T., “Declaración del Grupo Minorista”, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, p.248.

⁹³ William Luis, “Introducción”, *ob.cit.*, p.2.

⁹⁴ Alejo Carpentier, “XVII. Amadeo Roldán – Alejandro García Caturla”, *La música en Cuba*, p.305.

de la mayoría del pueblo; con propiedad es minoría, solamente, en lo que a su criterio sobre arte se refiere.⁹⁵

La postura política que los integrantes del grupo comparten es la de “izquierda”, es decir, se manifiestan en contra del gobierno en turno, una postura nueva que emana como urgencia al cambio. Más adelante, manifiestan puntualmente los ideales que persiguen y el trabajo que hacen en conjunto:

[...] Colectiva o individualmente sus verdaderos componentes han laborado y laboran:

Por la revisión de los valores falsos y gastados.

Por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones.

Por la introducción y vulgarización en Cuba de las últimas doctrinas, teóricas y prácticas, artísticas y científicas.

Por la reforma de la enseñanza pública y contra los corrompidos sistemas de oposición a las cátedras. Por la autonomía universitaria.

Por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui.

Contra las dictaduras políticas unipersonales, en el mundo, en la América, en Cuba.

Contra los desafueros de la pseudodemocracia, contra la farsa del sufragio y por la participación efectiva del pueblo en el gobierno.

En pro del mejoramiento del agricultor, del colono y el obrero de Cuba.

Por la cordialidad y la unión latino-americana.

La Habana, mayo 7 de 1927.⁹⁶

En esta última parte de la *declaración* se unen diversos elementos que caracterizan tanto a los manifiestos europeos como a las necesidades de algunos pueblos de América. En otros términos, se refieren a la renovación de los valores; al rescate del arte vernáculo finamente mezclado con las nuevas formas de experimentación artística; la asimilación de la modernidad; la democratización de la educación así como la autonomía de las universidades; el rechazo a la colonialidad (tanto europea como estadounidense); y, la unión de los pueblos latinoamericanos.

El movimiento *Minorista* se convierte pues, afirma Carpentier, en espíritu de la realidad de una época, del cual; se llevaron a cabo diversas dinámicas culturales (como exposiciones, conciertos y ciclos de conferencias), asimismo, se crearon relaciones

⁹⁵ Nelson Osorio T., *ob. cit.*, p.249.

⁹⁶ *Ibidem*, p.250.

personales entre la intelectualidad europea y los intelectuales de América que compartían el ansía por presentar sus innovadoras formas de ver y pensar⁹⁷.

Es fundamental mencionar que fue gracias al espíritu de vanguardia que posee a los minoristas (espíritu minorista), que llega la música de Igor Stravinsky —entre otras propuestas modernas— a oídos de los cubanos, como ya hemos mencionado Carpentier será uno de ellos.

Los que ya conocían la partitura de *La consagración de la primavera* —gran bandera revolucionaria de entonces—, comenzaban a advertir, con razón, que había, en Regla, del otro lado de la bahía, ritmos tan complejos e interesantes como los que Stravinsky había creado para evocar los juegos primitivos de la Rusia pagana [...]. Los ojos y los oídos se abrieron sobre lo viviente y próximo.⁹⁸

En este sentido, el descubrimiento de nuevas formas de hacer arte —principalmente en la música y pintura— desbordó la imaginación de quienes se interesaban y que posteriormente fueron reconociendo el folclor como una bandera modernista desde suelo latinoamericano. Porque existe la posibilidad de creer que revolucionar el arte es revolucionar la vida.

2.3 CARPENTIER: LA NOVELA Y EL FOLCLOR LATINOAMERICANOS

Si tomamos en cuenta que la novela latinoamericana de los años 20 en adelante, nos dice Carpentier, generalmente tiende a tomar el modelo francés y su influencia “naturalista” para adaptarlo al ambiente propio con una técnica ancilar y de remedo, entonces, es posible que la novelística (incipiente) tienda a imitar⁹⁹. Nuestro autor al hacer crítica de ello (al conocerlo y asimilarlo) pretende lograr que con su relatos pueda mostrar otra cosa diferente a lo que venía haciéndose tradicionalmente.

Partimos de que el trabajo literario de Alejo Carpentier no está destinado a causar únicamente lo que conocemos como placer estético a los lectores pues nuestro escritor argumenta que la función del novelista es; hacer de su obra un instrumento de indagación, un modo de conocimiento de hombres y de épocas¹⁰⁰. De tal manera que la

⁹⁷ Alejo Carpentier, “XVII. Amadeo Roldán – Alejandro García Caturla”, *La música en Cuba*, p.305.

⁹⁸ *Ibidem*, p.306.

⁹⁹ Alejo Carpentier, “Problemática de la actual novela latinoamericana”, *Literatura y conciencia política en América Latina*, pp.12 y 13.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.11.

novela, desde el sentido carpentieriano, deberá estar dada como una herramienta o fuente del tipo histórico que facilite la comprensión de los distintos hombres y mujeres de diversas épocas, trascendiendo así a lo exclusivamente estético de una obra.

Carpentier es musicólogo y escritor cubano, interesado en los temas de vanguardia de su época, antropófago de dos mundos; el latinoamericano y el europeo. Es también difusor de diferentes realidades (históricas, políticas, artísticas) que hacen visible la diversidad del mundo y sus distintos modos de expresión. Sus temas se detienen esencialmente en lo local es decir, están relacionados con motivos vernáculos, *negritude*, criollismo, indigenismo, folclor; no obstante, escribe bajo referencias eurocéntricas (por ejemplo, algunos temas de consideración universal como es el caso de las vanguardias europeas) con la intención de posicionar, desde su quehacer, la cotidianidad latinoamericana y caribeña en una categoría elevada, apta para el mundo de la cultura y las artes hegemónicas.

Alejo Carpentier es considerado como uno de los escritores más prodigiosos de la historia de la literatura latinoamericana. Su narrativa está conformada por numerosas obras, que se adentran en diversos géneros (novela, cuento, ensayo, poesía y teatro), entre las que destacan: *Ecue Yamba Ö* (1933), *Viaje a la semilla* (1944), *Los fugitivos* (1946), *La música en Cuba* (1946), *Los pasos perdidos* (1947), *El reino de este mundo* (1948), *Semejante a la noche* (1952), *El siglo de las luces* (1955), *El acoso* (1956), *La aprendiz de bruja* (1956), *Tientos y diferencias* (1964), *El recurso del método* (1974), *Concierto Barroco* (1974), *El Arpa y la Sombra* (1979) y por supuesto, *La consagración de la primavera* (1978). Ésta última representará algo particular para nuestra percepción que se convertirá en nuestro objeto principal de este estudio. Así, con sus obras literarias forma parte de las vanguardias latinoamericanas, tan próspero durante el siglo xx.

Al hablar de Carpentier no podemos olvidar mencionar lo que considera como una esencia latente en toda América Latina, nos referimos a lo “real maravilloso”. Esta clasificación surge durante un viaje que realiza Carpentier hacia Haití, donde reconoce una especie de espíritu mitológico relacionada con un esclavo héroe del lugar; sin embargo, lo “real maravilloso” se convierte en un patrimonio de toda Latinoamérica y no solamente de Haití. Lo “real maravilloso” se encuentra en cada paso: por la magia y mitología que componen nuestro continente, por la virginidad de sus paisajes, por la presencia del indio y del negro, por la ontología del continente y su formación, por el impacto que causó su “descubrimiento”, por el fecundo mestizaje que ha favorecido y,

otros factores más, permiten que América genere un inagotable caudal de mitologías e historias¹⁰¹.

De alguna forma lo que se ha considerado como un racionalismo europeo y la realidad mágica de América Latina se une en el pensamiento de Alejo Carpentier, quien tuvo la fortuna de hacer el “viaje a la semilla”. Carpentier será entonces el más “europeo” de los narradores latinoamericanos, según Aníbal Quijano, quien afirma que: «Quizás porque en pocos como en él, la formación intelectual europea pudo ser llevada al borde de todas sus tensiones, y reconstituida desde el reconocimiento de un “real maravilloso”»¹⁰².

Carpentier declara que América Latina no tiene estilo y si lo tuviera, según nuestro autor, sería el “tercer estilo” que se refiere «al estilo de las cosas que no tienen estilo»¹⁰³ esto quizá debido a que la historia de América (al igual que la historia de Asia y África) ha estado permeada por un síntoma enorme de dominación colonial por lo que durante muchos años toda libertad de creación literaria fue restringida, lo cual hace de la novela de estas tierras un género tardío. Teniendo en mente dicha consideración es como llevaremos a cabo nuestra reflexión sobre *La consagración de la primavera* novela de Alejo Carpentier y nuestro objeto principal de análisis.

La postura de Carpentier respecto al quehacer novelístico en América Latina es considerar, como una tarea fundamental, que el escritor latinoamericano debe desprenderse de las imágenes europeas, dejar de pintar los paisajes, montañas y llanos de Europa, para así revelar una ciudad —que existe en casi cualquier lado— estableciendo sus relaciones posibles con lo universal, ya sea vinculando las afinidades o por los contrastes. Lo anterior sirve también para la música, en Stravinsky por ejemplo reconocemos que la composición de *La consagración de la primavera* logró vincularse con lo universal desde el contraste cultural, pues, se adentra en lo más primitivo de su Rusia para representarla y así mostrarla al mundo, transformando los cánones de la música tradicional europea para que de ello resultara algo nuevo y particular.

101 Alejo Carpentier, “Prólogo”, *El reino de este mundo*.

102 Aníbal Quijano, “‘Metamorfosis’ y tensión de la subjetividad en América Latina”, *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*, p.55.

103 Alejo Carpentier, “Problemática de la actual novela latinoamericana”, *Literatura y conciencia política en América Latina*, p.20.

2.4 IGOR STRAVINSKY Y SU MÚSICA

Después de perder en la guerra de Crimea (1853 – 1856) el vasto Imperio ruso asume que también debe industrializarse y quizá convertirse en un estado-nación¹⁰⁴. Está comenzando la mitad del siglo XIX y los habitantes rusos se dividen en dos importantes posturas: los prooccidentales y los eslavófilos. A pesar de tener en mira dos caminos diferentes, lo que los unió fue la idea de cambio en la estructura social del país, lo cual llevó consigo la creación de nuevas reformas y con ello nuevas formas de pensar.

Algunos aspectos de la modernización en Rusia, a finales del siglo XIX, se observaron en: la construcción de ferrocarriles (culminando con el Transiberiano, en 1903), la mejora en las comunicaciones, el desarrollo en la industria de productos de consumo, el surgimiento de una nueva clase de profesionales especializados, entre otros. Al mismo tiempo, tal como sucedió en otros lugares (como en Cuba), los medios de comunicación impresos fueron fundamentales para el desarrollo de la sociedad. Es decir, en Rusia, con el fin de sacar los debates serios de los círculos reducidos de intelectuales; se crearon nuevos periódicos y revistas que se interesaron en atraer a un público culto cada vez más extenso.¹⁰⁵

De esta manera, uno de los debates fundamentales fue el que se desprende de la pregunta: ¿Qué es Rusia?. Para contestar dicha cuestión, debemos considerar que los habitantes rusos, ya desde estos momentos, siguen divididos en las dos principales posturas: prooccidentalistas y los eslavófilos, quienes desde sus particulares puntos de vista considerarán las acciones que deberán llevarse a cabo para una mejora de Rusia.

Rusia está constituida por una sociedad multiétnica pero con una noción de nacionalidad (rusa) bien arraigada, nos dice Hosking:

La mayoría de los rusos, incluidos los que carecían de educación, tenían un concepto de “Rusia” que englobaba al zar, la Iglesia ortodoxa, el idioma y la literatura rusa, además de compartir un rico folclore, música, bailes, grabados en madera y otras actividades culturales. Celebran las fiestas religiosas y las victorias militares rusas.¹⁰⁶

Reconocemos entonces que de cierto modo la noción de “nación rusa” está formada a partir del reconocimiento de su cotidiano: compartir una misma lengua,

¹⁰⁴ Geoffrey Hosking, “5. Reforma y Revolución”, *Una breve historia de Rusia*, página 110.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.114.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.118.

rendir obediencia a un mismo personaje al que llaman “Zar”, reconocerse en las creaciones literarias y apreciar la riqueza cultural que la música, el baile y otras artes desprenden del quehacer del ruso cotidiano

Durante el siglo XIX, en Rusia, se compuso mucha música atrayente pero, considera Carpentier, «no se inventa casi nada en el plano evolutivo de la expresión profunda.»¹⁰⁷ Al igual que en los pueblos de América, en Rusia, la falta de una fuerte tradición técnica artística —sustituida por la imitación de las técnicas de los grandes países europeos— impulsó la búsqueda de una voz, o de un acento, de “lo propio”, que los diversos artistas fueron encontrando con el uso del folclor y, como consecuencia de ello, se vio un detrimento de la expresión universal.¹⁰⁸ Los artistas rusos ahondaron en lo nacional —el espíritu ruso— para figurar con un nuevo tipo de modernismo en el arte europeo.

Ya para principios del siglo XX, se vivió el anhelo de cambio y transformación de las artes tradicionales tanto, o más radicalmente, que en otras latitudes. El pensamiento moderno se encontraba también transformando a Rusia. Los artistas rusos, particularmente, reclamaban una reflexión más profunda de la espiritualidad que no era asequible a la percepción ordinaria.¹⁰⁹ Una prueba visible de ello la tenemos en las artes visuales con el abstraccionismo de Vasili Kandinsky y el “suprematismo” de Kazimir Malévich y con relación a la música tenemos el caso de Igor Stravinsky.

Igor Stravinsky nace el 18 de junio de 1882, en Oranienbaum, Rusia. La vida de Stravinsky abarca momentos que van desde la Rusia de los Romanov, las Guerras Mundiales, la llegada del hombre a la luna y la guerra de Vietnam. Al igual que el padre de Carpentier, el progenitor de Stravinsky fue un hombre sumamente culto; célebre cantante del Teatro Imperial de San Petersburgo y actor, quien introduce a Igor al mundo de la música.

Stravinsky fue alumno del compositor y director de orquesta Rimsky-Korsakov (miembro del grupo de compositores conocido como “Los cinco”) hasta 1907. En 1909, Stravinsky recibe una invitación por parte del empresario —dueño de los *Ballets Russes*— Serguéi Diághilev para participar con su música durante la temporada de los “Bailes rusos” que se llevarían a cabo, en París, durante la primavera del año de 1910. Stravinsky acepta y, su contribución dio muestras de su genialidad que antes —de

¹⁰⁷ Alejo Carpentier, *Literatura y conciencia política en América Latina*, página 59.

¹⁰⁸ *Ibidem*, pp.57 y 58.

¹⁰⁹ Geoffrey Hosking, “5. Reforma y revolución”, *ob. cit.*, p.122.

participar con Diaghilev— era desconocida. Lo que le supuso el lanzamiento internacional.

Diaghilev se percató de que se podía ganar dinero exportando más *ballets* rusos de este estilo [como *Le Pavillon*, presentado en París en 1909]. Y así fue que, como le escribió a Lyadov, perfeccionaron el libreto de *El pájaro de fuego*. [...] Benois declaró que ese ballet era “un cuento de hadas para adultos”. Improvisado a partir de distintos relatos folclóricos, tenía como objetivo crear lo que Benois denominaba “el misterio de Rusia” para “exportar a Occidente”. El verdadero artículo de exportación era el mito de la inocencia campesina y la energía juvenil. Cada ingrediente del ballet era una abstracción estilizada del folclore.¹¹⁰

Serguéi Diaghilev se convierte en una pieza clave para la evolución de las artes rusas, ya que, fue él quien advirtió que el público francés gustaba de la alteridad exótica —una especie de misterio de “lo ruso”— percibida en las presentaciones de los *ballets* rusos. Así, antes de la composición de *El pájaro de fuego* (1910) de Stravinsky pensaban el folclor sólo como un tema para representar —por ejemplo, retomando canciones tradicionales de la Rusia campesina— pero persistentemente terminaban sometidos al lenguaje musical convencional de Occidente¹¹¹. Stravinsky va más allá, pues, no sólo retoma el folclor como material temático, sino que, logró asimilarlo como un elemento estilístico.

En 1916 le preguntaron a Diaghilev dónde se encontraba el origen intelectual de los Ballets Rusos. En el campesinado ruso, respondió: “en objetos útiles [instrumentos domésticos de los distritos rurales], en la pintura de los trineos, en los dibujos y colores de los vestidos campesinos, en las tallas de los marcos de las ventanas, encontramos nuestros motivos, y sobre esos cimientos, construimos”. De hecho los Ballets Rusos eran un descendiente directo del movimiento de “ir hacia el pueblo” de la década de 1870.¹¹²

Debemos mencionar que antes de que Diaghilev enfocara su atención en el *ballet* considerándolo como una fuente de innovación artística en el siglo XX, nos dice Orlando Figes, el *ballet* se había convertido en una especie o forma de arte fosilizada;

¹¹⁰ Orlando Figes, “El matrimonio campesino”, *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, p. 346.

¹¹¹ *Ibidem*, p.347.

¹¹² *Ibidem*, p.334.

en la mayor parte de Europa se lo apreciaba como un mero entretenimiento cortesano y muy pasado de moda. Sin embargo, en Rusia había un matiz diferente pues el *ballet* sobrevivía en San Petersburgo, donde la cultura seguía históricamente dominada por la corte. «Entre los intelectuales serios el ballet era considerado un “entrenamiento para esnobs y empresarios cansados [...]»¹¹³ consideración que el visionario Diaghilev modificará.

Así, los coreógrafos, bailarines, escenógrafos y músicos que componían el grupo de los *Ballets Russes* trabajaban en una misma línea creativa. Como hemos dicho, Stravinsky aportará el elemento musical tan fundamental para el éxito de la compañía. Con relación al *ballet*, Théodore hijo de Stravinsky afirma que:

El gusto que profesa Stravinsky por el ballet *clásico* deriva de las mismas tendencias: siempre ha tenido horror a esa moda expresionista que durante mucho tiempo conoció el arte de la danza. El “rigor aristocrático” de las formas del ballet clásico responde perfectamente a su concepción del arte: en ella vemos triunfar “la concepción sabia sobre la divagación, de la regla sobre lo arbitrario, el orden sobre lo fortuito”; en fin, reconoce en ella la expresión perfecta de aquel principio “apolíneo” que él opone al principio “dionisiaco” [...].¹¹⁴

Podemos considerar entonces que para Stravinsky el arte es una constante búsqueda por alcanzar la estabilidad y el orden. Así, con sus propias palabras afirma que el arte «[...] es constructivo por esencia. La revolución implica una ruptura de equilibrio. Quien dice revolución dice caos provisional. Y el arte es lo contrario al caos.»¹¹⁵ Lo anterior, podemos encontrarlo en sus composiciones donde muestra los detalles y la precisión de las obras los cuales conforman su lenguaje musical. Desde el pensamiento stravinskiano, el estudio del *ballet* —y a su vez de la música— deberá estar acompañado de la “sensación misma de la cosa” es decir, de lo inmediato en la creación, de ahí consideramos que justifica la idea de “pureza” en sus formas de expresión.

En el texto titulado *Poética musical* de Stravinski, el compositor afirma que ir al pasado (por ejemplo regresar al siglo XIV) implica entrar al mundo de las conjeturas sin ayudar a descifrar la música pues considera que al reflexionar sobre algo que no

¹¹³ *Ibidem*, pp.343 y 344.

¹¹⁴ Théodore Stravinsky, “IV. Stravinsky. Rusia y Occidente”, *El mensaje de Igor Stravinsky*, p.78.

¹¹⁵ Igor Stravinski, “Primera lección: Toma de contacto”, *Poética musical*, pp.31 y 32.

corresponde a nuestro tiempo, nos deja en meras especulaciones. Por ello, considerará su presente para realizar las obras que hoy en día apreciamos. Asimismo, considera que: «El hombre moderno está en camino de perder el conocimiento de los valores y el sentido de las relaciones»¹¹⁶ es decir, el espíritu moderno para Stravinsky tiende a alejarse de las realidades esenciales lo que finalmente, teme, llevará al mundo a un desequilibrio inaplazable.

Es interesante reconocer que Stravinsky, a pesar de su gusto a favor del orden y lo tradicional, fue más moderno que los músicos considerados más modernos de la época. Por ejemplo, durante la década de 1890, los impresionistas —liderados por Debussy— debían componer sus obras, mediante toques de armonía y color tonal independientes —como el puntillismo en la pintura—, para que con ello se evitaran los métodos, todavía, más antiguos del siglo XIX (como las melodías largas, los elementos rítmicos o el contrapunto)¹¹⁷. Después de Stravinsky, éstos pasarán a considerarse como racionales y hasta antiguos.

Sin duda, parte de este enérgico PRIMITIVISMO que inauguró Stravinsky (y que concuerda con el de Duncan) se sabe a lo enfático de sus ritmos y disonancias que actuaban directamente sobre los nervios. Además, en comparación, los compositores nuevos, resultaban ahora racionales y encantadores. Era un grupo variado cuyas sensibilidades coincidían en su decisión de abjurar del wagnerismo y en la de ser expresivos sin repetir el lirismo y el drama del siglo XIX.¹¹⁸

Así, Stravinsky se perfilaba hacia la creación de un estilo ruso absolutamente nuevo. De tal manera que el denominado “periodo ruso (1909 – 1918)” de Igor Stravinsky es relativamente corto pero muy fructífero, pues fue durante este periodo que nuestro compositor crea las tres grandes obras con las que cruza las barreras temporales y espaciales en el mundo de la música. Dichas obras son: *El pájaro de fuego* (1910), *Petruschka* (1911) y *La consagración de la primavera* (1913), tres obras que hoy en día forman parte de lo que podríamos denominar el repertorio clásico de la música moderna. Al respecto Théodore Stravinsky nos dice:

¹¹⁶ Igor Stravinsky, “De la composición musical”, *ob. cit.*, p.68.

¹¹⁷ Jacques Barzun, “Capítulo XXIV. La década Cubista”, *Del amanecer a la decadencia. Quinientos años de vida cultural en Occidente (De 1500 hasta nuestros días)*, p.1000.

¹¹⁸ *Ídem.*

Sus primeras obras (la *Consagración* en particular) sorprendieron evidentemente a la masa del gran público por un lenguaje al que apenas estaba acostumbrado y que no podía dejar de parecerle discordante y confuso. Poco a poco, aunque sin entender más ese lenguaje, la gente se acostumbró a él y se dio cuenta de que no se trataba de un simple “embaucamiento” o de pura locura, escondía una estética enteramente nueva, por lo tanto, “moderna” por excelencia. El error, que no tardó en producirse, fue encasillar entonces el concepto de moderno en todo lo que era (o parecía ser) oscuro, confuso, discordante, incomprensible...¹¹⁹

Las propuestas musicales que Stravinsky presentó tardaron un tiempo para poder ser gratamente apreciadas, al grado de que su música fue considerada como un trabajo de su “pura locura”. La novedad estilística que nos expone Stravinsky se ha reconocido propiamente a partir de *Petruschka* (1911) composición con la que eliminaba definitivamente el impresionismo postromántico debussiano, y con ello toda posible resaca del estilo armónico-cromático del siglo XIX.¹²⁰ La coreografía de *Petruschka* (sumamente descriptiva y realista) estuvo a cargo de Fokine y contiene ya los elementos esenciales de una nueva estética, partiendo del lenguaje musical constituye un verdadero acto revolucionario contra el vocabulario tradicionalista.

Pero sólo con la *Consagración* tomó el nuevo procedimiento toda su “espantable” amplitud, creando una vitalidad rítmica que la música nunca había conocido antes, energía motriz irresistible para la cual sólo podremos encontrar precedentes en algunos momentos beethovenianos, como por ejemplo el final de la tercera ‘*Leonora*’, donde la música se reduce a lo estrictamente necesario, dejando funcionar al ritmo como elemento no solamente dinámico sino también emotivo.¹²¹

Es *La consagración de la primavera* la obra que dará paso a nuestra reflexión y trabajo de investigación, lo anterior debido a los elementos que la constituyen; el tema, la dureza de su polifonía, el ritmo violento y repetitivo, la energía pulsional, el recibimiento que tuvo durante su estreno así como en sus primeras representaciones, etc. *La consagración de la primavera* implica nuevas formas de arte visual y sonoro.

¹¹⁹ Théodore Strawinsky, “II. Los primeros años”, *ob. cit.*, p.39

¹²⁰ Alfredo Casella, “Juventud: L’oiseau de feu”, *Stravinsky*, p.33.

¹²¹ Alfredo Casella, “Madurez”, *ob. cit.*, p.41

2.4.1 LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA: POÉTICA MUSICAL Y DANCÍSTICA

Como hemos mencionado *La Consagración de la Primavera* (1913) es una pieza musical creada por el compositor ruso Igor Stravinsky quien ha sido reconocido alrededor del mundo por sus partituras relacionadas con el teatro y el *ballet*. Esta pieza, en particular, parte de sus estudios de la música popular rusa y ha sido interpretada por diversas compañías de danza entre ellos los *Ballets Russes*, el *Joffrey Ballet* y la *Thanzteather Wuppertal*, entre muchos otros alrededor del mundo. De igual manera, dicha obra musical ha sido una fuente de inspiración para diversas propuestas y medios, por ejemplo *La consagración* fue utilizada por Walt Disney para musicalizar el mundo primitivo —la prehistoria o los inicios de la Tierra— en la película animada *Fantasia* (1940) y es la gran inspiración de Alejo Carpentier para la novela *La consagración de la primavera* (1978) con la que nos vinculamos para la realización de nuestra tesis.

Cuando Stravinsky se encontraba terminando *El pájaro de fuego* tuvo en mente una nueva idea, como un sueño surgió la imagen de un espectáculo relacionado con su Rusia primitiva; unos sabios viejísimos y decrepitos sentados en círculo y rodeando a una joven mujer quien deberá bailar hasta caer muerta, a fin de hacer propicio para la humanidad al dios de la primavera¹²². Un rito sacro pagano es el tema de *La Consagración de la Primavera*, es la contemplación de la danza de la muerte de una joven que sacrificarán para el bien colectivo.

[La] primera idea de la *Consagración* que tuvo Stravinsky fue la de la danza “sacra” de la joven Elegida, que danza hasta la extinción de las propias fuerzas ante un círculo de sabios prodigiosamente viejos y como petrificados [...] imagen que contenía en sí todo el drama del grandioso fenómeno primaveril, donde —como dice Schaeffner— el símbolo de la nueva vida se abre camino a través de la más dura corteza del árbol, así como la danza de la Elegida da nuevas fuerzas y vigor a los seres inanimados que la circundan.¹²³

Lo que aparece ante nosotros es un ritual fúnebre donde los cuerpos se mueven con tal expresividad que refieren todo el tiempo a la muerte. En otras palabras, la muerte se manifiesta en *La consagración de la primavera* como una emoción dinámica

¹²² Alfredo Casella, “La Juventud. Petruschka: fecha decisiva”, *ob. cit.*, p.33.

¹²³ Alfredo Casella, “La Madurez: Le Sacre du Printemps”, *ob. cit.*, p.44.

y re constitutiva, la hace tolerable por medio de la música y la danza. Para esta obra, Diaghilev encarga a Vaslav Nijinsky (Fig.6) —gran bailarín de su compañía— la coreografía de *La consagración*, que se estrenará el 28 de mayo de 1913 en el *Théâtre des Champs-Élysées* inaugurando así la temporada de Diaghilev. Al respecto, Stravinsky considerará como un enorme error querer hacer, a toda costa, un coreógrafo de Nijinsky pues era un maravilloso bailarín más no un coreógrafo, que no tenía la más mínima noción musical.

Stravinsky considera que los rusos voluntariamente tienden a dejar su voluntad individual a favor de la voluntad colectiva. De ahí que *La consagración* parta de una idea de unidad: el misterio de la primavera y su violenta explosión de poder creador. Así la describe el propio Stravinsky:

Primera parte: *Adoración de la tierra*. Celebración de la primavera, que tiene lugar en las colinas. Suenan los caramillos y los jóvenes dicen la buenaventura. Entra la anciana, que conoce los misterios de la naturaleza y sabe predecir el porvenir. Unos jóvenes con los rostros pintados llegan del río en fila india y ejecutan la danza de la primavera. Los personajes esperan temblorosos el gran acontecimiento. Los ancianos bendicen la tierra feraz, primaveral. Adoración de la tierra. Los personajes danzan apasionadamente sobre la tierra, la santifican y se funden con ella.¹²⁴

Por medio del sonido del fagot, Stravinsky da entrada a un mundo primaveral donde la música es suave, atmosférica, cuando de repente se abre el telón y aparecen los jóvenes dando saltos cautelosos, levantan la mirada hacia el cielo y luego la bajan hacia la tierra. La anciana los llama con el cuerpo, parece que deben reunirse todos, dan más saltos, juegan y vuelven a sus dinámicas colectivas. Aparecen las jóvenes con la cara pintada, manifiestan las secuencias de movimiento: vaivén, acercamientos, retirada, giros, saltos, huida. Los bailarines saltan alegres; llega el éxtasis y luego se va. Unión con la tierra.

Segunda parte: El gran sacrificio. Por la tarde, las vírgenes danzan en corro y realizan juegos misteriosos. Una de las vírgenes es elegida como víctima. Dos veces es designada por la suerte, pues en dos ocasiones se encontraba en el centro de la ronda perpetua. Las vírgenes rinden homenaje a la elegida con una danza de esponsales. Invocan a los antepasados y confían a la elegida a uno de los sabios ancianos. La

¹²⁴ Santiago Martín Bermúdez, “3. Periodo ruso: los tres ballets (1910 – 1913)”, *La obra de Stravinski: una interpretación*, p.160.

elegida se sacrifica en presencia de los ancianos durante una gran danza sagrada, el gran sacrificio.¹²⁵

Los sentimientos de congoja se encuentran en todos, en unos más que otros, de modo biológico como herencia de miles de millones de años de historia de muerte. Los bailarines danzan con pasos firmes, juegan y se mueven en grupo, por momentos cada uno violenta los sus movimientos corporales. La muerte los posee, baila con ellos, los hace ir y venir en el juego de la vida. Esta danza fúnebre utiliza la fuerza para vincular lo individual con lo colectivo. De tal forma que el momento en donde culmina toda fuerza expresiva en este drama musical lo reconocemos en la elección de la doncella que será sacrificada, en su danza letal ya consumada y definitiva, nos dice Eugenio Trías, el ritmo se expande con esta danza salvaje; «una repetición obsesiva, de hasta veinte veces, de la misma figura rítmica, que es de hecho un muñón temático deforme, una mueca musical exasperante, cuya personalidad inconforme viene certificada por la síncopa que convierte su metro en un imposible»¹²⁶.

La consagración de la primavera es sin duda el más subversivo de todos los ballets rusos de Stravinsky, afirma Figes, concebido como una recreación en el escenario del antiguo rito pagano de sacrificios humanos con la intención de transmitir el éxtasis y el terror que implica tal acción¹²⁷. Dicho *ballet* y su historia se alejaron de toda forma romántica, común durante el siglo XIX:

Tenía una estructura sencilla, que consistía en una sucesión de actos rituales: la danza tribal en adoración de la tierra y el sol; la elección de la doncella para el sacrificio; la evocación a los ancestros por parte de los mayores de la tribu, que consiste en el rito central del sacrificio; y la danza sacrificial de la doncella, que termina con su muerte en el clímax de la febril energía del baile. [...] El pasaje al rito pagano de la primavera (Semik) era, en parte, un intento de conectar el sacrificio en el antiguo culto eslavo del dios sol Yarilo, que simboliza el concepto del fuego apocalíptico, la regeneración espiritual de la tierra a través de su destrucción, en la mística visión del mundo de los simbolistas.¹²⁸

¹²⁵ *Ídem*.

¹²⁶ Eugenio Trías, “El gran sacrificio”, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, p.534.

¹²⁷ Orlando Figes, “El matrimonio campesino”, *ob. cit.*, pp.350 y 351.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 351.

Así, la idea original de este *ballet* se debe también a la influencia del arqueólogo Nicolás Roerich quien también pertenecía al grupo de trabajo de la compañía de los *Ballets Russes* y quien se hará cargo del vestuario (Fig.7) y del escenario (ambos primitivistas). Los conocimientos acerca de la probable existencia de los sacrificios humanos —práctica llevada a cabo por los escitas— en la prehistoria de Rusia, exigían tanto a Stravinsky como a la compañía el mayor esfuerzo por alcanzar una autenticidad etnográfica.

En *La consagración* Stravinsky expone al mundo nuevas y diferentes capas de la cultura campesina de su Rusia, así nos dice Hosking: «Sobre la base de las antiguas danzas populares rusas, retrata los ritos brutales y armonías estáticas no progresivas que implican una visión cíclica del tiempo [...], anunciaba que un nuevo tipo de modernismo había llegado al arte europeo.»¹²⁹ Es decir, a partir de ésta obra los modos de escuchar y ver música se vieron modificados.

2.5 LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA: NOVELA

La consagración de la primavera (1978) de Alejo Carpentier es una novela que se gestó a lo largo de muchos años, la vasta información documentada que de ella se conforma puede ser testigos del trabajo épico de Carpentier. Asimismo las casi seiscientas páginas denotan la capacidad literaria e intelectual del autor. Esta es la más autobiográfica de todo el trabajo escrito de Carpentier, quien en un principio hubiera pensado en titularla de otras maneras: *El año 59* luego *Los convidados de plata* y también consideró *La rusa de Baracoa*; sin embargo, estos tres títulos aluden a tres proyectos diferentes que Carpentier decide unir en uno solo y que es el que nos referimos aquí.

Según declaraciones del poeta y ensayista Roberto Fernández Retamar, la novela estaba básicamente configurada en 1959, año en que aparecen algunas de sus páginas en la *Nueva Revista Cubana*. En 1964, *Casa de las Américas* publica otro fragmento, bajo el título *El año 59*. Más tarde, en 1965, *Bohemia* saca a la luz *Los convidados de plata*, un relato que se integrará, reconvertido, en la novela de 1978, que incluye un juego de muñecas rusas, y donde se explica el título (que juega con el sentido económico de *plata*) [...]. Del azaroso proceso de gestación de la obra dan cuenta, igualmente, la revista argentina *Crisis*, que en 1975, publicaría un fragmento dedicado a los

¹²⁹ Geoffrey Hosking, “5. Reforma y revolución”, *ob. cit.*, p. 122.

acontecimientos de Playa Girón, y las declaraciones del autor, quien habló además de otro título, luego desechado: *La rusa de Baracoa*.¹³⁰

Jugando con cuestiones musicales Alejo Carpentier, tal como si se tratara de un concierto o de un canto a dos voces, es decir, a ‘prima’ y ‘segunda’ —hábito tan común en las Antillas y en otros lugares de América—, da voz a sus dos personajes principales Vera y Enrique, estilo con el que Carpentier dará vuelo a su imaginación.

La apretada prosa carpentiereana, su capacidad de investigador y hasta su vocación historicista vincula los tiempos modernos europeos con la revolución (y su paso en los planos político, social y sensible). Nos habla de los dictadores cubanos Gerardo Machado y Fulgencio Batista, del imperialismo norteamericano, de la Europa teórica y vanguardista, de una América agonizante en lo social pero tan viva en lo político revolucionario y en lo sensible. Con este ejercicio estilístico, Carpentier desarrolla su mundo literario constituido por diversos hechos históricos (en lo pictórico, musical, filosófico, arquitectónico, dancístico, etc.) sucedidos a finales del siglo XIX y durante los primeros sesenta años del siglo XX.

La personaje principal, tiene algunas similitudes con la historia de vida de Lina Valmont (madre de Alejo Carpentier); Vera quien es una bailarina rusa nacida en Bakú —igual que la madre de Carpentier— educada en las grandes Academias de *ballet*, tiene el deseo de reinterpretar la coreografía de *La consagración de la primavera* de Vaslav Nijinsky y así montarla con un grupo de danzantes *arará*; aunado a las experiencias adquiridas en los diferentes países en los que vivió, así como por el mundo revolucionario en el que le tocó existir. Vera huye a toda costa del contexto histórico, es decir de la revolución, que la persigue a todos lados y que finalmente la atrapará, sin lugar a dudas en Cuba, debido al destino político y revolucionario que representa el siglo XX. Ella está enamorada de un idealista Jean-Claude Lefèvre, personaje intelectual e hispanista francés y marxista militante que se encuentra en pleno combate durante la Guerra Civil española. Dicha guerra le arrebató la vida a Jean-Claude y será el acontecimiento que, en el hospital militar de Benicassim donde se alojan los brigadistas internacionales, habrá de reunir a Vera con Enrique coprotagonista de la obra.

Por su parte Enrique representa a Carpentier (su álter ego) es un arquitecto que nace dentro de la burguesía cubana, vive cuestionando su status y su compromiso con la

¹³⁰ Selena Millares, “3.11 *La consagración de la primavera*, una épica para el siglo XX”, *Alejo Carpentier*, párrafo 1 (Versión Kindle)

revolución resultante de los tiempos cambiantes en el mundo. Viaja a España, México, París, entre otros. Durante los momentos más agitados de la Cuba revolucionaria abandona la isla para establecerse en Caracas, como hiciera Carpentier en su realidad. El gran y poético amor de Enrique se llama Ada, una mujer judía alemana que muere durante el régimen nacionalsocialista, al intentar salvar a sus padres de los campos de concentración. Enrique es también quien presenta a un gran número de personajes contemporáneos, ligados con la cultura y las artes, y que finalmente muchos de ellos son en realidad amigos o conocidos de Alejo Carpentier.

Aparece también Gaspar Blanco, un personaje que se encargará de mostrarle a Vera la música y baile populares de Cuba, está también metido en la guerra de España y finalmente será uno de los grandes defensores y revolucionarios de Cuba durante la histórica lucha en Playa Girón. En contraste con Gaspar Blanco tenemos a José Antonio, personaje burgués e intelectual que enseña a Enrique algunos elementos para apreciar el arte de vanguardia. Calixto y Myrta serán los dos personajes con los que dará forma a la nueva *Consagración* además de que ambos son militantes revolucionarios. Teresa es la prima y amante de Enrique, una mujer liberal que al igual que su primo nace en una familia económicamente acomodada lo cual le permite disfrutar de los placeres de la vida.

Dentro del texto, Carpentier alude a leyendas, historias míticas y también a grandes expresiones artísticas y culturales. Incorpora su vasto conocimiento sobre la pintura, escultura, arquitectura, poesía, diseño, música, danza, entre otros en su creación literaria, por ejemplo, la leyenda de *El jardinero de Ispahán* de Jean Cocteau, aparecen los Nartas (pueblo mítico descendiente de los escitas ambos pueblos de la Rusia pagana), *Himnos de la Noche* de Novalis y más. Nombra también a diversos personajes que han sido, son y van siendo representativos para la historia del arte y la cultura, entre los que destacan: Pablo Picasso, Georges Braque, Marcel Duchamp, Robert Desnos, Le Cobusier, Alexander Calder, Juan Gris, Vicente Huidobro, Tristan Tzara, Arp, Berruguete, Blake, Paul Cézanne, Jean Cocteau, Salvador Dalí, Giorgio de Chirico, Marc Chagall, Piet Mondrian, Bruegel, Edgar Degas, Alberto Durero, El Bosco, El Greco, Paul Gauguin, Giacometti, César Vallejo, Luis Bueñuel, Francisco y Lucientes de Goya, Max Ernst, Joan Miró, Tolstoi, Walter Gropius, Greuze, Vasaly Kandinsky, Paul Klee, Wilfredo Lam, Magritte, Vladimir Malevitch, Man Ray, Édouard Manet, Jean Miró, Claude Monet, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Ozenfant, Francis Picabia, Jackson Pollock, Pierre-Auguste Renoir, Rembrandt, David Alfaro Siqueiros,

Vincent Van Gogh, Johann Sebastian Bach, Wieland, Franz Liszt, Johann Gottfried Herder, Django Reinhardt, Sexteto Habanero, Antonio Romero, John Cage, Shostakovich, Tchaikovsky, Wagner y por supuesto Igor Stravinsky, entre muchos otros.

Con sus personajes principales, es decir con Vera y Enrique, nuestro autor se permite musitar en un vaivén de contrastes que son parte fundamental de la vida: feminidad y masculinidad, sensibilidad y razón, estética y política, internacionalismo y nacionalismo, poesía y revolución, etc., para con esto dar tono a su novela en un constante diálogo entre lo europeo y lo americano. Describe el paisaje del Caribe (arena, mar, cocoteros, etc.) con palabras que podrían quedar para casi cualquier playa del mundo. Evita el uso de diálogos y de adjetivos para las cosas. Por momentos deja hablar a Vera, luego a Enrique pero introduce también un tercero que describe en tercera persona para narrar en un tono más histórico que ficticio.

Así, la historia tiene lugar en diferentes espacios geográficos, entre los que destacan París, España, Nueva York, México, Caracas y La Habana entre otras ciudades de Cuba; sin embargo, los hechos históricos que conforman la escenografía principal de la obra son la Revolución Rusa de 1917, la Guerra Civil española de 1937 y la Revolución Cubana de 1959. *La consagración de la primavera* es entonces un escenario que muestra principalmente el éxtasis de la Revolución.

CAPÍTULO III

ANTROPOFAGIA ESTÉTICA EN

LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA DE ALEJO CARPENTIER

El *Caribe*, por su parte, dará el *caníbal*, el antropófago, el hombre bestial situado irremediablemente al margen de la civilización [...].

Roberto Fernández Retamar, *Calibán*

En otros capítulos que conforman este trabajo de investigación hemos reflexionado acerca de la importancia de la modernidad como pensamiento, concepción y realización de la existencia. Asimismo, reconocemos la contradicción y los elementos característicos que la conforman. Esto debido a que consideramos de suma importancia entender qué atmósfera rodeaba a nuestros artistas: Alejo Carpentier e Igor Stravinsky. De modo que vislumbramos que la modernidad no se desarrolla de una única forma sino que podemos decir, que existen otras modernidades; éstas son precisamente las que se desplegaron tanto en la Cuba de nuestro escritor como en la Rusia de nuestro compositor. Recordaremos dicha experiencia de la vida moderna pues fue durante la modernización, y el choque con el Nuevo Mundo, que surge —en Europa— el interés por los estudios acerca del Otro y posteriormente la reivindicación teórica del Calibán, del caníbal, del antropófago.

3.1 CALIBÁN, ANTROPOFAGIA Y OTREDAD.

Nuestra noción del Otro se entiende a partir de la palabra “diferencia”; sin embargo, tomando en cuenta lo que afirma Ryszard Kapuscinski —especialista en el tema— la primera respuesta ante el significado del Otro, los Otros, estará permeada por una manera eurocéntrica de concebirla. Es decir, en primera instancia algunos teóricos, entre ellos Kapuscinski, han usado el calificativo “Otro” únicamente para distinguir a los que no son europeos es decir los no blancos, de los que sí son europeos, hombres blancos de

Occidente¹³¹. De tal manera que, desde esta visión eurocéntrica, el latinoamericano (o el no blanco occidental) ha sido reconocido como el Otro, el diferente, el salvaje y exótico.

Desde el reconocimiento y luego la inclusión del Nuevo Mundo —en las concepciones histórica, geográfica, económica y cultural— a finales del siglo XV, las nociones que existían acerca de la realidad se vieron modificadas cada vez. El solo hecho de conocer la existencia de nuevas y diferentes personas (tanto en la fisionomía, como en las lenguas y dinámicas cotidianas) tuvo que provocar un impacto brutal en el imaginario de los habitantes de aquella época. La sociedad tribal de los oriundos americanos encarnó el deseo moderno por el primitivismo; y la eutópica idea del “Buen Salvaje” se convirtió pues en protagonista de algunas narraciones del siglo XVI.¹³²

Cientos de años después, a mitad del siglo XVIII, durante el movimiento de la Ilustración europea se difunde la imagen del Otro vinculada con lo natural, lo bárbaro, lo incivilizado. Así aparece una concepción romántica del “Buen Salvaje” de Rousseau, es decir, el bárbaro asociado a un estado de naturaleza pura y de primitivismo, que está constituido por una gran cantidad de virtudes contrarias a las de la sociedad civilizada.

Para el momento en que se difundía la idea del “Buen Salvaje”, Michel de Montaigne ya había escrito sus *Ensayos* (alrededor de 1578, 1579 o 1580) donde dedica un capítulo al tema de los caníbales del Sur de América y que al parecer tiene mucho que ver con la *Histoire des Indes* (1565) de Benzoni. Una aportación muy interesante acerca del reconocimiento del Otro (su Otro) como integrante natural de un mundo antes desconocido por los europeos y afirma:

[Nada] bárbaro o salvaje hay en aquella nación, según lo que han contado, sino que cada cual considera bárbaro lo que no pertenece a sus costumbres. Ciertamente parece que no tenemos más punto de vista sobre la verdad y la razón que el modelo y la idea de las opiniones y usos del país en el que estamos. Allí está siempre la religión perfecta, el gobierno perfecto, la práctica perfecta y acabada de todo. Tan salvajes son como los frutos a los que llamamos salvajes por haberlos producido la naturaleza por sí misma y en su normal evolución: cuando en verdad, mejor haríamos en llamar salvajes a los que hemos alterado con nuestras artes, desviándolos del orden común¹³³.

¹³¹ Ryszard Kapuscinski, “Conferencias vienesas”, *Encuentro con el Otro*, p.31

¹³² Cfr. Jacques Barzun, “Capítulo VI. Los eutópicos” y “Capítulo XV. El siglo enciclopédico”, *Del amanecer a la decadencia. Quinientos años de vida cultural en Occidente (de 1500 a nuestros días)*, pp. 208 y 573.

¹³³ Michel de Montaigne, “Capítulo XXXI. De los caníbales”, *Ensayos I*, pp. 267 y 268.

La primera oración que apuntamos en la cita textual anterior: «Nada de bárbaro o salvaje hay en aquella nación [...] [de Sur América] sino que cada cual considera bárbaro lo que no pertenece a sus costumbres» es la esencia de nuestra postura y la idea principal, en este apartado, de Montaigne. Ese es el sentido del Otro, un ser humano diferente al que uno está acostumbrado a tratar, del que podríamos aprender y al mismo tiempo al que podríamos enseñar muchísimo. Al respecto, consideramos que las reflexiones que Montaigne expone sobre los caníbales permiten la inclusión de la diferencia en una idea total de mundo.

En su texto, Montaigne cuestiona y critica la racionalidad europea proponiendo un modelo de la Otredad primitivista e idealizado, es decir, parte de postular que lo bello es dado por la naturaleza (en este caso el proceder de los indígenas) o por el azar y lo imperfecto por el arte o el ser humano (actividad de los europeos), dándonos con esto, una idea exótica de los pueblos primitivos —pues según esto estarían más cerca de un estado de originalidad— y justificando así sus prácticas caníbales —se conducen según las leyes naturales.¹³⁴ De tal manera que pone en duda la significación de las palabras “bárbaro” y “salvaje”, definiciones muy cerradas en otros autores.

Desde el mundo de Occidente el retrato del “Buen Salvaje” se fue ligando —de manera consciente— al nacido en América el cual, nos dice Barzun, hace referencia a un hombre intrépido, saludable en su hábitat intacto, un devoto espontáneo al dios de la naturaleza, moral en cuanto a sus relaciones con amigos pero cruel con sus enemigos, ignorante de leyes y cortes, ni Iglesias ni Papas, carente de todo tipo de modales, heredero de una cultura antigua llena de incrustaciones que lo vuelven atractivo y, quien gusta de creer que una existencia simple significa una vida fácil¹³⁵. Así es como lo define el historiador y filósofo francés especialista en estudios de la cultura estadounidense Jacques Barzun, hemos de señalarlo.

Con posteridad al ensayo de Montaigne, sobre los caníbales, aparece *La Tempestad* (1612) de William Shakespeare, una obra que trata sobre un hombre que pone su ambición por encima de su familia principalmente pero también describe otro tipo de situaciones y relaciones que metafóricamente podrían seguir vigentes. Así, de éstas destaca la correlación entre un esclavo deforme y salvaje llamado Calibán, y Próspero el legítimo duque de Milán a quien le es arrebatado su reino. La investigación

¹³⁴ Alfonso de Toro, “Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: Transculturación. Roberto Fernández Retamar: Calibán”, *Alma Cubana: Transculturación, Mestizaje e Hibridismo. The Cuban Spirit Transculturation, Mestizaje and Hybridism*, p. 27.

¹³⁵ Jacques Barzun, “Capítulo VI. Los eutópicos”, *ob. cit.*, pp. 208 y 209.

de este personaje bárbaro llamado Calibán está basado en un hecho real, del año de 1609, sucedido en Bermudas y forjado a través de las imágenes acerca de las sirenas, monstruos, amazonas y las realidades maravillosas del Nuevo Mundo, descritas por Colón, y que durante mucho tiempo se reprodujeron fortaleciendo así la estructura binaria contradictoria entre “naturaleza contra arte”¹³⁶.

Como una analogía, Calibán es la encarnación del salvaje; criatura dominada por los instintos, de naturaleza inferior quien habita en una isla (probablemente caníbal del Caribe, por ello el nombre), es hijo de una bruja lo que lo vincula con lo demoniaco. Así le grita Próspero a Caliban: «¡Y tú, esclavo ponzoñoso! Tú, engendro del diablo, tú concebido del vientre maligno, muéstrate»¹³⁷ Por otro lado, Próspero representa al hombre civilizado; el occidental sabio, letrado, conocedor y poseedor de las bellas artes, sabe reprimir sus instintos, es quien llega a nuevas tierras y quien luego se las apropia. Así, desde las letras se difunde un estigma de todo un espacio geopolítico. A lo largo de la obra, Calibán reclama la abusiva conquista por parte del “civilizado”:

CALIBAN: - Esta isla es mía, la heredé de mi madre, Sycorax, y tú quieres robármela. A poco de llegar aquí me acariciabas, me hacías halagos, me dabas de beber agua de jugosas bayas; me enseñaste el nombre de la luz mayor y el de la menor que adornan el día y la noche. Entonces yo te amaba y fui yo quien te enseñó toda la isla: los frescos manantiales, los pozos salobres, todo lo fértil, y los parajes estériles. ¡Maldito sea yo por hacerlo! [...] Soy tu único vasallo en esta dura roca y aquí me vas robando lo que queda de mi isla.¹³⁸

La complicada relación, que vemos, entre Calibán y el Otro nos manifiesta la necesaria existencia de ambos para sentido de uno y otro. Es decir, Calibán como el dueño original de la isla recibió conocimientos que ignoraba («el nombre de la luz mayor y el de la luz menor que adornan el día y la noche») por parte del Otro y; este Otro, como el personaje ilustre perteneciente al mundo de la razón, pudo conocer los lugares y magias que Calibán por su naturalidad conocía sin lugar a dudas. Sin embargo, a pesar de la correspondencia en los saberes de cada personaje, el civilizado arrebató la tierra al bárbaro y pretende colonizar el futuro de aquella isla, que en primera instancia no le pertenece.

¹³⁶ Alfonso de Toro, “Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: Transculturación. Roberto Fernández Retamar: Calibán”, *ob. cit.*, p. 28.

¹³⁷ William Shakespeare, *La Tempestad*, p. 147.

¹³⁸ *Ibidem*, p.149.

MIRANDA [hija de Próspero]: ¡Esclavo repugnante! Jamás la virtud dejará en ti huella alguna. Sólo sirves para el mal...Me dabas lástima y puse todo mi empeño en enseñarte a hablar. Y ora te enseñaba esto, ora lo otro. Cuando tú salvaje, no sabías ni lo que eras; cuando solo dabas gritos tal una alimaña, yo te proporcioné palabras con qué expresar tus propósitos, pero tu instinto vil por mucho que aprendieras, siempre retenía lo que la virtud jamás podrá tolerar. Por eso fuiste justamente condenado a la roca, tú, que merecías mucho más que una prisión.¹³⁹

Y así es como le contesta Calibán, maldiciendo a Próspero y a su hija quiénes con su mundo de las letras y las artes habían llegado a la isla de Calibán a “civilizar” al salvaje: «¡Tú me enseñaste a hablar, y esto es lo que aprendí, aprendí...a maldecir. ¡Que la peste roja te extermine por enseñarme tus palabras!»¹⁴⁰. Por supuesto, el desarrollo de la obra es mucho más complejo que lo que implica la relación entre Próspero y Calibán pero a beneficio de nuestra investigación es ésta la metáfora que nos interesa de lleno.

Muchos siglos después, ya aprehendido y difundido el estigma calibanesco, una insistente y crítica lectura de la obra de Shakespeare —desde el mundo no occidental—, dará como resultado, nos menciona el escritor cubano Roberto Fernández Retamar, que al concluir la década de los sesenta, en 1969, el Calibán se convierta en una metáfora harto significativa y orgullosamente asumida como símbolo de Latinoamérica¹⁴¹. Así, el Calibán de la perspectiva inglesa de William Shakespeare será metafóricamente devorado y revalorado por las nuevas consideraciones teóricas y filosóficas de grandes pensadores latinoamericanos y no latinoamericanos preocupados por las otredades.

Lo anterior nos lleva a mencionar una nueva reinterpretación de *La Tempestad* shakespeareana una obra homónima; *La Tempestad (1974)* aportación de Augusto Boal quien, realiza una respuesta a la obra de Shakespeare tratando de mostrar que «lo nativo es hermoso» y que «los invasores son los repugnantes». Dicho afán resultó debido a que el Calibán shakespeareano es descrito como un personaje monstruoso, despreciable y ridículo, nos dicen Fabelo Corzo y López Troncoso, «como una metáfora cruel de los seres humanos originarios de América Latina y el Caribe.»¹⁴² A continuación algunos fragmentos de la obra de Boal:

¹³⁹ *Ibidem*, p.151.

¹⁴⁰ *Ídem*.

¹⁴¹ Roberto Fernández Retamar, “Para la historia de Calibán”, *Calibán. Apuntes sobre cultura en nuestra América Latina*, pp. 28 y 29.

¹⁴² Ramón Fabelo Corzo y Ana Lucero López Troncoso, “Entre dos tempestades: Boal dialoga con Shakespeare”,

CALIBÁN: ¡Esta isla me pertenece y tú me la has robado! ¡Cuando viniste por primera vez, yo creí en ti y tú me corrompiste! ¡Me diste todo lo superfluo y yo te di mis tierras! ¡Me diste collares, espejos y anillos y yo te regalé mis ríos, mis playas, mis campos! ¡Que sobre ti caigan todas las maldiciones de la tierra! ¡Que te maten los escarabajos, sapos y murciélagos! ¡Tú reinas en mi isla y yo soy esclavo en mi país!¹⁴³

La obra de Shakespeare refleja la invasión inglesa del siglo XVII y tiene sentido debido a su reforma protestante; sin embargo, la obra de Boal se centra en una crítica a la evangelización y conquista española iniciada en el siglo XVI. Así, Calibán no hace más que recalcarle al Otro que ha sido un invasor, quien a cambio de lo nimio le ha arrebatado su libertad. La respuesta que le da Próspero a nuestro Calibán es una traducción —exagerada (teatralizada)— que la mayoría de los colonizadores profesaron, durante el siglo XVI y posterior, precisamente la aseveración negativa acerca de los nacidos en el Nuevo Mundo:

PRÓSPERO: ¡Mentiroso! A ti te pueden conmovier los latigazos, nunca la bondad. Tú eres estiércol y yo te he tratado humanamente, ¡hasta en mi casa te recibí, hasta que intentaste violar el honor de mi hija! [...]. ¡Malagradecido! ¡Yo todo te he enseñado! ¡Hasta la lengua que hablas, te la enseñé yo!¹⁴⁴

El prototipo del colonizado se vincula entonces con un complejo de inferioridad, la conocida vacilación de los Otros sobre la humanidad de los calibanes. Así, la lengua, la música y las artes han sido enseñadas por los Otros —por lo menos las que hoy día se reconocen como arte— pero esto no ha dado un sentimiento real de agradecimiento. Así responde Calibán: «Tú me enseñaste tu lengua y yo te lo agradezco: así te puedo maldecir en tu propia lengua, para que comprendas. [...] Me enseñaste tu música, gracias; ¡puedes cantar y bailar conmigo! [...]»¹⁴⁵. Esto es precisamente lo que hace Carpentier, en su novela muestra los conocimientos que ha consumido de los Otros para regurgitarlos en un nuevo orden o cuerpo narrativo reterritorializado.

Al apropiarnos del bárbaro Calibán como símbolo de lo nuestro nos manifestamos a favor de los estudios sobre aquel que fuese considerado como el Otro.

Teatro y estética del oprimido: Homenaje a Augusto Boal, p. 286.

¹⁴³ *Ibidem*, pp. 320 y 321.

¹⁴⁴ *Ídem*.

¹⁴⁵ *Ídem*.

No por ello, ignoramos que esa idea de “lo nuestro” no es de una única forma, ya hemos mencionado —en otros capítulos— que somos conscientes del hibridismo cultural que conforma Nuestra América y por esto y otras circunstancias, sabemos de la complejidad de conformar una identidad. Ya lo manifestaba Octavio Paz, al respecto del mexicano: «La extraña permanencia de Cortés y de la Malinche en la imaginación y en la sensibilidad de los mexicanos actuales revela que son algo más que figuras históricas: son símbolos de un conflicto secreto, que aún no hemos resuelto.¹⁴⁶»

Asimismo, hay que dejar claro que el latinoamericano, al que nos referimos, no es un antropófago sumiso ni esclavizado ni monstruoso, al contrario: es inteligente, es artista y es revolucionario. De tal manera que, consideramos que una idea de Calibán puede ser entendida paralela al trabajo literario de Alejo Carpentier.

Hemos de reconocer que apropiarnos de la condición de Calibán, reclama la pronta urgencia por repensar, descolonizar y después replantear el mundo desde Latinoamérica; dando cuenta de que la cotidianidad lingüística y teórica ha estado fundamentada a partir del escenario de Próspero. En otras palabras, esta postura de calibanes invita a preocuparnos por hacer visible otro lugar de enunciación, el Nuestro.

De aquí se desprende nuestra principal aportación sobre la antropofagia simbólica en las prácticas artísticas, y con ello el interés por analizar la obra *La consagración de la primavera* (1978) de Alejo Carpentier, quien pertenece a un mundo tan lleno de valioso primitivismo mágico y fundamentalmente de prácticas artísticas especiales. Así, Carpentier como un caníbal que va en paralelo del Calibán moderno de Boal, «[...] aun asumiendo a Próspero [el Otro] como enemigo, no desdeña su cultura y sus saberes y quiere apropiárselos para el bien de su pueblo.»¹⁴⁷ Es decir, Situándonos y enunciándonos desde otro lugar, nuestro lugar, América Latina, antípoda de la Europa Occidental; el Otro es, entonces, todo aquel que sea diferente al criollo, al mestizo, al latinoamericano, es decir, el blanco europeo de Occidente, el ruso y también Anaïs Nin, Man Ray, Virgil Thompson, Luis Buñuel, Marcel Duchamp, Tchaikovsky, el Otro es principalmente Igor Stravinsky.

¹⁴⁶ Octavio Paz, “IV. Los hijos de la Malinche”, *El laberinto de la soledad*, p. 78.

¹⁴⁷ Ramón Fabelo Corzo y Ana Lucero López Troncoso, *ob. cit.*, p. 296.

3.2 ALEJO CARPENTIER Y LA ANTROPOFAGIA MODERNA LATINOAMERICANA.

Medio siglo antes de la publicación de nuestro objeto principal de estudio, *La consagración de la primavera* (1978), sale a la luz el *Manifiesto antropófago* (1928) (Fig.8) a la par de la *Revista de Antropofagia* (1928 – 1929) (Fig.9) encabezados por el artista brasileño Oswald de Andrade con los cuales ya se vislumbraba la urgencia por poner fin a un debate que —como hemos referido en otros párrafos— nos parece que sigue estando vigente. Dicha discusión gira entorno a la concepción de un nuevo estilo dentro de las prácticas artísticas que de acuerdo con los elementos que lo conformen (lo vernáculo, lo exótico, lo nacionalista) pueda nombrarse como “lo latinoamericano”.

De Andrade, en su manifiesto, plantea la urgencia por devorar la cultura y las tendencias artísticas europeas por extrañas, en lugar de rechazarlas o ignorarlas. La antropofagia simbólica y cultural permite una triunfante correspondencia analógica entre el rito caníbal y los diversos procesos de producción, circulación y apropiación cultural¹⁴⁸. En otras palabras, el antropófago latinoamericano regurgita la cultura nacional en una traducción moderna de lo vernáculo. Para este caso en particular, el llamado se origina desde la literatura (cubana), la música (rusa) y la danza (afrocaribeña).

Alejo Carpentier fagocita la música de Igor Stravinsky *La consagración de la primavera* (1913) para crear, en 1978, una novela homónima que desde su lugar de enunciación, deriva de modo muy diferente de la propuesta original. Se alimenta de sonoridades externas a su Cuba natal y de este modo consigue digerir elementos que le son ajenos, es decir, que le pertenecen al Otro, para con ello alterarse en lo devorado. Ese Otro al que nos referimos, y para este caso en particular, es precisamente Stravinsky quien culturalmente encarna lo distinto a Carpentier. No obstante, debemos recordar que al ser la modernidad una experiencia que implica un constante desplazamiento y redefinición de la identidad que rompe con el sentido geográfico de “lo nuestro” también Stravinsky al ser un ruso que vivió y creó algunas de sus obras desde otros lugares —pues residió tanto en Francia como en Estados Unidos a partir de los años veinte— fue él mismo una encarnación de la alteridad.

Aquí se encuentra la mayor preocupación de nuestra investigación; consideramos que la antropofagia simbólica puede ser una opción —como una especie

¹⁴⁸ Carlos A. Jáuregui, “Introducción”, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, p. 39.

de respuesta— ante la imposibilidad de definir tajantemente la noción de una identidad latinoamericana, o de un estilo puro de la misma región pues, como hemos visto, por el hibridismo de América, es inútil y sólo nos permite declarar que nuestra América es tan apta y valiosa —con toda la capacidad de manifestarse— como cualquier otra tierra. Con este trabajo de investigación queremos entender el sentido de “lo latinoamericano” en la dinámica moderna. Así, el canibalismo carpentiereano permite apreciar la esencia de su Caribe desde otras dimensiones.

Siguiendo los fragmentos anteriores, desde nuestra perspectiva, Carpentier se convierte en un antropófago moderno pues se alimenta (simbólicamente) de algunos elementos característicos de la modernidad hegemónica (innovación, progreso, autonomía, ruptura, etc.) para regurgitar una nueva forma o cuerpo. De esta manera, *La consagración de la primavera* es la extensa novela —compuesta por casi seiscientas páginas— que será tomada en cuenta y analizada como un resultado del canibalismo de Alejo.

Dar nuevo tránsito a los elementos significantes y particulares de América Latina es un acto que implica un tratamiento especial de las formas simbólicas de las expresiones artísticas, Carpentier da muestra de ello. Dicha novela, casi como una épica, retoma sucesos históricos del siglo XX de países que se encuentran en momentos, de cambio, de revolución, de crisis como las vicisitudes que provoca los periodos de guerra —tales son los casos de Rusia, España, Alemania— para narrarlos insertos en la cotidianidad cubana (también revolucionaria), con una delicada fluidez de ideas y temas. De tal manera que reconocemos que los conflictos mostrados por Carpentier en su novela no sólo son cubanos sino mundiales, todos dentro del mundo de la modernidad.

3.3 DEVORANDO LA MODERNIDAD.

El proceso de modernización de Latinoamérica y el Caribe, de la primera mitad del siglo XX, comenzaba a orillar a las regiones internas a renunciar a sus valores tradicionales —propios del territorio culturalmente mestizo—, soltarse del conservatismo folclórico y así mirar en dirección hacia una homogeneidad enfocada según las características modernas. Lo anterior puede sonar contradictorio y, es que así es la modernidad: «tener la sensación de vivir en dos mundos al mismo tiempo», donde la experiencia del espacio nos marca diferencias internas y paralelamente la experiencia

del tiempo exige alcanzar modelos que pretenden ser iguales para todos. Situación conflictiva a la que, explica Ángel Rama, responden los pensadores regionalistas de la época para evitar una ruptura de la dispareja sociedad nacional que comenzaba a formarse. De tal manera que, la respuesta que mediaba aceptablemente dicha problemática, y la más común, fue: hacer uso de las aportaciones de la modernidad europea, por un lado y, analizar detenidamente los valores culturales regionales capaces de renovación pero que fueran reconocibles a su folclor, por el otro lado. Así, lograr consumir ambas formas de manifestación (la moderna y la tradicional) para componer un canibal capaz de heredar un modo renovado en las prácticas artísticas¹⁴⁹. Estamos refiriéndonos entonces, a la contradicción existente en la conformación del modernismo Latinoamericano, la dicotomía entre vanguardismo y tradición, un consumo que también es notable en la obra de Carpentier:

En el campo de las artes de los años veinte y treinta esta operación se cumple en todas las corrientes estéticas y con más nitidez en las diversas orientaciones narrativas del período. No es excepción el Carpentier que, al escuchar las disonancias de la música de Stravinsky, agudiza el oído para redescubrir y ahora valorizar los ritmos africanos que en el pueblecito negro de Regla, frente a La Habana, se venían oyendo desde hacía siglos.¹⁵⁰

Una posibilidad ante el sentimiento de rescate de los valores vernáculos de cada lugar se liga a la noción de modernidad y su desarrollo en los diferentes espacios geográficos. Por lo que, durante un periodo (corto) de creación artística de Stravinsky, la vuelta a lo tradicional (el folclor) fundamentó su obra y le concedió la fama que hoy en día tiene. Nos parece entonces, que de alguna manera —por lo bien informado, por sus diversos viajes, por las relaciones amistosas que entabló con grandes artistas modernos, o quizá solo por haber tenido acceso a (escuchar) nuevas propuestas musicales— Carpentier valora, como lo hiciese Stravinsky, precisamente esos otros ritmos folclóricos (tradicionales) que pertenecen al Caribe, su lugar de acción histórica, creativa y revolucionaria desde el cual cobrará un valor estético mayor.

Igor Stravinsky parte de sus estudios de la música popular de Rusia para imaginar un rito sacro pagano, al que la compañía de los *Ballets Russes* —del empresario Serguéi Diáguilev— darán cuerpo. La obra estuvo dirigida por el bailarín y

¹⁴⁹ Ángel Rama, “Literatura y Cultura”, *Transculturación narrativa en América Latina*, pp. 28 y 29.

¹⁵⁰ *Ibidem*, página 29.

coreógrafo Vaslav Nijinsky. De tal manera que, cada uno de los integrantes que conformaba la compañía de Diaghilev fueron grandes creadores rusos. Ruso fue Nijinsky, Roerich, Diaghilev, rusos en Francia:

[Ruso] y bien ruso es ese discípulo de Rimski, el joven Stravinsky, que acaba de desencadenar un escándalo nunca visto, en París, con un ballet (paré [Vera] la oreja al oír eso de ballet...) inspirada en los antiguos ritos de nuestra Rusia pagana, la que aún adoraba la Tierra –nuestra tierra– y con sacrificios propiciatorios saludaba el advenimiento vernal. Si, si bien recuerdo, la obra se titula: La consagración de la primavera...¹⁵¹

El público se iba aficionando a la música rusa pero, al parecer, lo hacían sin esforzarse por notar las diferencias, nos dice Carpentier, lo novedoso de esta música exótica e inesperada rompió con el ámbito sonoro de Europa Occidental aunque muchas veces operaban únicamente sobre el ritmo y el timbre¹⁵². Por esto, el trabajo de Stravinsky tiene un valor estético trascendental ya que los compositores de antes de él, se referían al folclor, a lo vernáculo, a lo propio pero no de la manera en que lo asimiló Stravinsky. De tal forma que como hemos mencionado, Igor Stravinsky en su momento también fue un antropófago de alimentos musicales que devoró los elementos de la música clásica europea y el folclor de su Rusia para crear nuevas sonoridades.

Los asistentes al *Théâtre des Champs-Élysées*, en París, buscaban gozar de las presentaciones del arte “elevado” al que estaban acostumbrados. Es decir, con *La consagración* esperaban la extravagancia rusa que anteriormente les había presentado la compañía de Diaghilev —con *El pájaro de fuego*, *Petrushka* ambas de Stravinsky o, antes, el *Boris Godunof* (1909) de Mussogorsky, entre otras—. Los espectadores deseaban el exotismo de la Rusia pagana representado bajo las normas clásicas del *ballet*.

Desde la mitad del preludio se levantó en la sala colmada con el acostumbrado público heterogéneo y elegantísimo, una baránda a través de la cual no fue posible oír nada de la obra. Ese escándalo se renovó en las cuatro representaciones subsiguientes, pero —en el recuerdo de los que asistieron a esa memorable velada— se debió más aún que a la

¹⁵¹ Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, p. 178.

¹⁵² Alejo Carpentier, *Literatura y conciencia política en América Latina*, p. 60.

violencia aterradora de la música, a la mediocridad desmañada y cargante del espectáculo imaginado por Nijinsky¹⁵³.

El público no apreció favorablemente los movimientos de los cuerpos “deformes” de los bailarines ni sus saltos ni sus gestos salvajes que se encarnaron a la música pulsional de Stravinsky los mismos que, desde un inicio, se alejaban de la delicada danza clásica. De tal manera que los espectadores burgueses —de la Francia de la primera década del siglo pasado— se vieron sacudidos, tanto por las nuevas sonoridades —que compuso Stravinsky— como por lo moderno de la coreografía y del vestuario.

La obra de Stravinsky se convirtió en un parteaguas no sólo para la historia de la música y del *ballet* sino que irrumpió en los modos de apreciar el arte dentro de un teatro. La fuerza sonora de *La Consagración* adquirió, desde el momento en que se presenta la coreografía, una posibilidad visual diferente a la antes expuesta. Así, el proyecto modernizador que tiene como bandera la innovación (en todos los ámbitos) se manifestó, aquel 29 de mayo de 1913, en el *Théâtre des Champs Élysées*.

El espíritu de la época moderna tiende a ser una apología al desorden, nos dice Stravinsky, espíritu que nuestro compositor rechaza. No obstante, pese a su marcado interés por el orden, por la tradición, por lo clásico, ha sido reconocido como un compositor moderno que, como tal, logró representar a la sociedad de su tiempo. Ante el señalamiento de ser un artista moderno, Stravinsky mismo se defiende: «Yo estoy en mi presente, no puedo tener conciencia más que de mi verdad de hoy.»¹⁵⁴ Porque la modernidad se encuentra primero en los tiempos cambiantes y luego en las artes que intentan representarla. De esta manera, es justificada la innovación y ruptura que manifiesta Stravinsky desde su trabajo sonoro.

La época era mecánica y dura, y el arte que de ella naciera había de responder a sus requerimientos, del mismo modo que las eras cristianas, en el pasado, nos habían dotado de mil Natividades, Huidas al Egipto, Crucifixiones, Danzas Macabras y Juicios Finales. Los siglos blandos daban un Greuze, un Watteau; los años tormentosos producían un Goya [y un Stravinsky]. Los hombres de hoy, asombrados por el descubrimiento de realidades nuevas, debían renegar —era un principio fundamental—

¹⁵³ Alfredo Casella, “La madurez: Le sacre du printemps”, *Stravinsky*, p. 46.

¹⁵⁴ Théodore Strawinsky, “II. Los primeros pasos”, *El mensaje de Igor Strawinsky*, p. 43.

de todo Romanticismo [...]. Éramos ‘modernos’, y, como tales, debíamos detestar la sensiblería, la efusión, el pathos, el misterio.¹⁵⁵

De esta manera, tanto la novela como la música de *La consagración* son reflejos de las épocas en que se gestaron. Consideramos que la deglución de la modernidad, en ambos artistas, significó una alteración en conjunto con lo devorado: los tiempos cambiantes, las revoluciones, la idea de progreso, la mirada al futuro.

Como hemos visto en otros capítulos debemos recordar que existen otras modernidades distintas a la hegemónica. Para el caso de Latinoamérica, la modernidad se ha considerado como una modernidad tardía, ya que va de la mano con la modernización y el modernismo; sin embargo, nos hemos posicionado a favor de que el contexto de cada lugar ha forjado los tipos de proyectos a desarrollarse y con esto también decide los tiempos en que suceden. De tal manera que, el momento y la forma en que la modernidad adquirirá sentido tanto en Cuba como en Rusia dependió completamente de sus contextos.

La noción del tiempo tanto en la modernidad hegemónica como en las otras modernidades es primordial y Carpentier nos lo deja ver en su obra, pues abre el telón con un diálogo de Alicia en el país de las maravillas de Lewis Carroll para así entrar al mundo de su novela.

- ¿Quisiera usted decirme qué camino debo tomar para irme de aquí?
- Eso depende, en mucho, del lugar a donde quiera ir — respondió el Gato.
- No me preocupa mayormente el lugar... — dijo Alicia.
- En tal caso, poco importa el camino — declaró el Gato.
- ...con tal de llegar a alguna parte — añadió Alicia, a modo de explicación.
- ¡Oh! — dijo el Gato —: puede usted estar segura de llegar, con tal de que camine durante un tiempo bastante largo.

Todo lo cual nos muestra entonces que el tiempo es un tema fundamental para Alejo Carpentier. En el diálogo anterior, entre el Gato y Alicia, se expresa la falta de conciencia en el camino que lleva la modernidad. En otras palabras, los tiempos modernos aspiran a avanzar sin importar hacia dónde nos lleve tal actitud. Así es la novela, el autor narra en un vaivén de situaciones y tiempos que pareciera no preocuparle hablar de “algo exactamente” pero va avanzando, poco a poco, hasta llegar

¹⁵⁵ Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, p. 70.

a su final. La modernidad tiene como pilares el progreso, la funcionalidad, la innovación, la ruptura con el tiempo pasado, mirar constantemente hacia el futuro....no importando el camino.

Alejo Carpentier, nuestro antropófago cubano, sobresale de la violenta asimilación e integración de la modernidad para hacer visible un contexto que ha sido ignorado; la capacidad que tiene todo Calibán de transformar el mundo del Otro. Además, *La consagración de la primavera* de Alejo escenifica algo que recién sucedió y que para aquél momento —tanto de creación como de edición de la novela— se encontraba en proceso de asimilación, la Revolución. Hemos de decirlo, la narración de esta obra literaria avanza utópicamente empapada de posibilidades, de utopías y de esperanzas revolucionarias.

Páginas adelante, Carpentier nos habla de la soledad y la incertidumbre que significa el proyectarse hacia el futuro. Vera es el personaje principal de la novela; una mujer solitaria, dudosa de la vida y de su contexto, huye de su pasado, específicamente de la Revolución en Rusia. «Es mujer traumatizada. De niña, en Bakú, asistió a una revuelta de armenios contra mahometanos. Vio calles llenas de cadáveres. Su padre, casi arruinado, fue a rehacerse en Petrogrado, donde llegó a tiempo para asistir a la Revolución de Octubre [...] Es mujer que viene huyendo de la Revolución —de todas las revoluciones [...]»¹⁵⁶. Vera niega la realidad de los tiempos caóticos del mundo, ella solo vive para el arte y la sensibilidad, lo cual la mantiene en una constante autorreflexión. Su vida es la poesía, la música, la danza:

En esta obscuridad me agarro de mi memoria, me prendo de recuerdos, para no sentirme tan sola. Ahora pienso en Novalis, en sus himnos, que tantas veces leímos juntos, lado a lado, antes de apagar la lámpara del velador: «El mundo yace a lo lejos/ Con el tornasol de tus gozos». Y amargos me resultan, en el tránsito de angustia y desconcierto en que me hallo, los versos de la meditación final: «Los tiempos antiguos son despreciados. / Pero...¿qué nos van a traer los tiempos nuevos?»¹⁵⁷

Los versos mencionados en el párrafo anterior, refieren a los *Himnos de la Noche* del poeta Novalis. Con estos, Vera recuerda con dolor a su gran amor Jean-Claude personaje marxista militante que vive y actúa para la revolución, quien muere en batalla: «La Guerra Civil Española me había costado ya la pérdida de mi primer hombre

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 283

¹⁵⁷ *Ibidem*. p. 15.

a quien hubiese amado. Y ahora mi esposo sufría un injusto castigo por el delito de haber peleado en la misma guerra, luchando por un ideal que, si no era el mío, no por ello dejaba de ser un ideal.»¹⁵⁸ Vera se convierte en una mujer abandonada por la muerte, por la cruel guerra de la que tanto ha estado huyendo.

La revolución actúa como una fuerza propulsora de la creación artística, así se le reveló a Vera; su inmenso placer por la danza clásica le llegó en medio de la guerra. «*[El] ballet se nos ha vuelto un arte nacional [en Rusia]. – ‘Quiero estudiar ballet’ – digo, de pronto, con tono tan resuelto y enérgico que me sorprende a mí misma. [...] En eso sonó un cañonazo que nos sobresaltó.*»¹⁵⁹ De ahí en adelante, pensará en la danza en todo momento, estudiará *ballet* con Madame Christine quien fuese una estrella famosa del Teatro Imperial. «*Y bailar, bailar, bailar siempre. Vivir más arriba de los engorros cotidianos. Vivir en el gesto, en el aligeramiento de mí misma, en el ritmo y en la música.*»¹⁶⁰

Vera vive para la danza y nada más, el arte le ha dado la fuerza para seguir la vida en medio de la crisis política que la historia le ha impuesto pero que ella tiende a huirle, intenta con el arte, a toda costa, ignorar la realidad. «*Me tapo los oídos, cierro los ojos; no quiero leer proclamas ni panfletos. He nacido para danzar, danzar y danzar. Fuera de lo que sea Arte, de lo que pueda tenerse por Belleza, nada.*»¹⁶¹ Una postura que algunos artistas, hoy en día, siguen tomándola en cuenta, la búsqueda del arte sin implicaciones políticas sino como una experiencia aparte. La fuerza revolucionaria que le trajera la inspiración dancística a Vera también le habría de arrebatar la oportunidad de seguir estudiando con Madame Christine.

Por su parte Enrique el arquitecto coprotagonista de la novela, desde Cuba problematiza la asimilación de los nuevos fundamentos modernos, ya que «[sus] clientes querían siempre “algo más moderno”, “más funcional” — pues la palabra “funcional” se les había colado en las mentes como patrón de una valoración cualitativa [...]»¹⁶²; sin embargo, él no entendía cómo “la gente de dinero” de su Cuba asimilaba una concepción que más bien parecía impuesta y no permitían que edificara lo que hubiera querido edificar de verdad. Esto se debe a la difusión que de las metáforas de la

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 360

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 476.

¹⁶⁰ *Ibidem.*, pp. 478 y 479.

¹⁶¹ *Ibidem.*, p. 482.

¹⁶² *Ibidem*, p. 303.

modernidad se hicieron en tierras de América Latina, gracias a los distintos medios escritos.

‘Lo importante para Beethoven, era situarse en un clima sonoro. Nada más. Lo mismo que hace ese holandés que tan intolerable te parece —resueltamente desnudo, limpio, moderador consciente de toda puñetería anecdótica— que se llama Mondrian. Olvídate del asunto y mira la pintura. Reza, aunque no tengas fe —como aconsejaba Pascal. Todo llegará a su hora!... Y, una mañana, se produjo el milagro: una naturaleza muerta de Picasso, y luego otra de Juan Gris, y luego otra, de Braque, empezaron a hablarme me entraban por los ojos y resonaban en mí.¹⁶³

Como sabemos, Pablo Picasso, Georges Braque y Juan Gris son los fundadores del Cubismo, estilo que nace a principios del siglo XX y que cambió radicalmente la visión del mundo del arte. En su momento, la novedad en esta como en otras vanguardias artísticas causaron extrañeza y lenta aceptación en Europa, así tanto más en Latinoamérica que seguía apenas conformándose como un espacio geopolítico que pudiera manifestar su propia capacidad de creación artística y cultural. El consejo que recibe Enrique en el fragmento anterior: «Reza aunque no tengas fe» nos refleja el nihilismo de la época y la posibilidad de mantener costumbres como la de rezar que ya no corresponden a nuestra heterogeneidad. Existe pues una superposición de las diversas épocas y sentidos.

Por su parte, declara Théodore que Igor «Strawinsky cree firmemente y no tiene necesidad de violentar su naturaleza profunda para adorar y para orar»¹⁶⁴ es un ser humano sensible a los detalles simples de la naturaleza que aprecia y luego integra en su concepción del mundo y con esto también de su creación musical.

El mundo ‘moderno’ es Kantiano, marxista, idealista, materialista, determinista, evolucionista, progresista, moralista, todo lo que se quiera, menos creyente. Niega o ignora por completo la verdad sustancial, el Ser; por consiguiente, ya no sabe, ya no quiere adorar ni rezar; ya no cree, y si cree, es en ídolos como el progreso o el Estado, divinidades de las que no se puede negar [...].¹⁶⁵

Los avances científicos y tecnológicos que caracterizan la época moderna, época de Stravinsky, la falta de parlamentos autónomos (ligada a la emancipación del siglo

¹⁶³ *Ibidem*, p. 55.

¹⁶⁴ Théodore Strawinsky, “II. Los primeros años”, *ob. cit.*, p. 40.

¹⁶⁵ *Ídem*.

XIX), el aumento y difusión de las ideas abstractas de: Libertad, Igualdad, Nación, Progreso y Evolución (que pueden llenarse con múltiples contenidos), aunados a los diversos contextos (principalmente con los conflictos bélicos que seguían suscitándose) ofrecían nuevas posturas que dieron pie a diversificar los modos de posicionarse frente al mundo¹⁶⁶. Así, el Arte empapado de la secularización que encabeza el pensamiento moderno dejó de representar ídolos religiosos para, de la mano con la Ciencia y la Política, cumplir diferentes cometidos.

La concepción del arte y la manera en que se van aceptando los nuevos valores estéticos en Latinoamérica, refiere nuestro autor, sucede como en una especie de revelación, donde la esencia de los nuevos valores plásticos surge casi de la noche a la mañana —más bien como impuestos— negando con ello todo arte antiguo:

No busques las nubes, ni los paisajes, ni los drapeados, y quédate con la vieja muralla y la piedra jaspeada —valores plásticos en sí. Cúrate de la manía de buscar un asunto —una historieta, una anécdota, un testimonio— en la pintura. Conténtate con lo que se vea, y con la quieta satisfacción que te procura el goce de una armonía de líneas, de un equilibrio de colores, de una serena —o atormentada— combinación de texturas, de intensidades, de valores, de tensiones. Mira un cuadro como se escucha una sonata clásica —sin buscarle cinco pies a la sonata ni preguntar por los amores o jodederas del músico. [...] [M]e fui, en una mañana, al bando contrario, renegando también de Anunciaciones, Adoraciones de Magos, Bodas de Caná, retratos de Meninas, y hasta de Rendiciones de Breda [...].¹⁶⁷

Enrique, nuestro personaje perteneciente a la burguesía cubana entendía la vanguardia internacional, así el papel del espectador en el arte comenzaba a permear su pensamiento, la búsqueda del goce estético también. En la modernidad no es aceptable el regreso al pasado pero es fundamental entenderlo (ese es el origen de la historia como ciencia rigurosa a partir de Kant) por lo que una vez conocido el arte pasado; Enrique como integrante del nuevo público modernista le fue fundamental alejarse de las obras clásicas para así comenzar a apreciar lo novedoso en las artes.

Como hemos visto, la antropofagia simbólica tiene implicaciones culturales importantes pues es en el consumo de los valores estéticos de la tradición hegemónica occidental como el caníbal moderno —perteneciente a latitudes periféricas de los centros

¹⁶⁶ Jacques Barzun, “Capítulo XX. La Madre de los Parlamentos”, *Del amanecer a la decadencia. Quinientos años de vida cultural en Occidente (De 1500 a nuestros días)*, p. 773.

¹⁶⁷ Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, pp. 54 y 55.

hegemónicos de poder político y cultural— deberá manifestarse. Una situación inevitable con la antropofagia es precisamente que quien devora se altera indudablemente en lo devorado, así le sucedió a Stravinsky, así a Carpentier y así a Wifredo Lam a quien hemos hecho referencia en otro capítulo.

V.V de la Victoria. Y ahora me encontraba yo absorto ante una triple V: VVV, título de una revista, animada por André Bretón y los surrealistas newyorkinos, que había comenzado a publicarse unos meses antes. [...] La publicación era hermosa —muy superior, para decir la verdad, en contenido y factura, a cualquier revista literaria publicada en Estados Unidos— pero las ilustraciones, las reproducciones de cuadros, los montajes fotográficos, aunque con algunas ocurrencias de Duchamp y la revelación de *La Jungla* de mi compatriota Wilfredo Lam, me devolvían a un ámbito dejado atrás cuando había partido para la guerra de España.¹⁶⁸

En las diversas revistas de divulgación, de la cultura y las artes, de la época se describían los procesos de modernización que presentaban algunos países o algunos lugares de Europa. Es decir, daban a conocer los nuevos hechos que transformaban la vida, en un modo de vida moderno; donde exigían una inmensa jovialidad e intensa alegría, los cuales «*reclaman la alegría de los jóvenes de hoy: el estadio, el boxeo, el rugby, la gran ingeniería, los magníficos transatlánticos, el salón del automóvil y la aeronáutica, el cinema, el fonógrafo, la fotografía, la ciencia, la arquitectura nueva...*»¹⁶⁹ todos ellos son intereses que tienen mucho que ver con la distracción, el tiempo libre, el ocio, la estetización, la oleada de la modernidad.

Tales afirmaciones se contenían en un manifiesto catalán de 1928, llegado a Cuba poco antes de mi partida [comenta Enrique], cuyas firmas eran encabezadas por Salvador Dalí —manifiesto 'puesto bajo la advocación' (sic) de Picasso, Jean Cocteau, Brancusi, Robert Desnos, Stravinsky, el católico Jean Maritain, Ozenfant, defensor de un 'purismo ascético y Le Cobusier, quien afirmaba que la casa no debía ser vista por el arquitecto sino como una 'machine à vivre'.¹⁷⁰

En la cita anterior, Carpentier hace referencia al *Manifiesto Amarillo (Manifest Groc)* (Figs. 9, 9.1 y 9.2) escrito efectivamente, en 1928, por el pintor catalán Salvador

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 273.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 70.

¹⁷⁰ *Idem*.

Dalí, el crítico de arte Sebastià Gasch y el crítico literario Lluís Montanyà donde declaran su rechazo por la intelectualidad catalana del momento y, aluden a los grandes artistas modernos de su tiempo, entre los que destacan: Gris, Chirico, Miró, Lipchitz, Arp, Tristan Tzara, Paul Eluard, García Lorca, André Breton, entre otros (incluidos los mencionados en su novela). Recordemos que las vanguardias exigen negar todo tradicionalismo en el arte, por lo que, exaltan el maquinismo, la industrialización, la renovación, la modernización —el contexto desde donde hablan— como la verdadera revolución del mundo que fuerza a los artistas a crear un nuevo arte acorde con su época.

Todo lo ‘intelectual’ —en el sentido convencional del término— se me hizo odioso. Me jodían los pintores onírico-eróticos, los poetas surrealistas, los músicos atonales, los ‘cadáveres exquisitos’, los manifiestos, los cafés literarios, los Nadjas y las Gradivas, el *Tratado del estilo* de Aragón, las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, el cine que no fuese de vaqueros, de gánsters (*Scarface...*) o de muslos (*El ángel azul...*).¹⁷¹

El fragmento anterior nos resulta muy revelador pues expresa el carácter contradictorio de Alejo Carpentier quien perteneció al grupo surrealista, quien se encantara con la música atonal y los cadáveres exquisitos, quien reprodujera y difundiera los manifiestos europeos para luego conformar y firmar el suyo.

Estos tiempos modernos surgidos en otras latitudes, llegaron indudablemente a Latinoamérica y el Caribe. La atmósfera de la intelectualidad fue llenando el aire latinoamericano, los manifiestos de las distintas vanguardias enlistaban los nombres de los pensadores, artistas, intelectuales de la época que se unían bajo un mismo nombre y compartían un mismo objetivo: la resignificación del arte. De tal manera que el arribo de las vanguardias al Caribe influyó ampliamente en los artistas y en el público al que mostraban sus nuevas propuestas. Así lo manifiesta Alejo Carpentier (a través de su personaje Enrique):

Mi tardío descubrimiento del cubismo, las prédicas de José Antonio, las teorías de compositores que proclamaban la necesidad de un ‘regreso a Bach’, los llamados al orden, a la observancia del modulator y la Sección de Oro, el grito de ‘¡Chopin, a la silla eléctrica!’, lanzado por los jóvenes ‘estridentistas’ mexicanos, epígonos de los ‘ultraístas’ madrileños, todas esas cosas me habían llevado a creer que me iba a

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 85.

encontrar con un Montparnasse —barrio dotado entonces de una mitología internacional— donde se alentara un culto a la geometría y la exactitud, el maquinismo, la velocidad, la disciplina, la creación en frío, entre los cálculos plásticos de un Mondrian, la pintura en blanco sobre blanco de Malevich, una escultura reducida a esferas y poliedros, y, en música, un nuevo ‘Arte de la fuga’.¹⁷²

Así comenzaban los tiempos, un continuo “estira y encoge”, una constante ambigüedad relacionada con los debates entre lo “moderno” y lo “antiguo”, el arte y la política, la ruptura y la tradición, entre otras relaciones dialécticas. El posterior descubrimiento (o tardío, como llaman algunos autores) de las vanguardias europeas en tierras latinoamericanas y su pronta asimilación —aunque no con esto quiera decirse; su total comprensión— impulsaron a diversos artistas a crear colectivos, grupos que compartían las mismas inquietudes y que tenían más que ver con la crítica de su contexto político (que con la mera resignificación del arte o la experimentación en las prácticas artísticas).

Las vanguardias de los últimos cien años se perfilarán hacia dos vertientes específicas y bien demarcadas unas a) hacia el arte y otras b) hacia la política, donde la principal diferencia entre ambas, nos dice Calinescu, radicarán en la insistencia de la primera sobre el potencial *independientemente* revolucionario del arte, mientras que la segunda busca la justificación de la idea contraria, es decir, que las prácticas artísticas deban someterse a las necesidades y requisitos de grupos de poder; sin embargo, en ambas existe la premisa de cambiar la vida radicalmente y el objetivo de la anarquía utópica.¹⁷³

En la narración, Enrique viaja a México donde conoce el movimiento *Muralista mexicano (1921)*, trabajo que —en la novela— está en manos de dos de los grandes: Diego Rivera y José Clemente Orozco, quienes desde la pintura trabajaron a favor de la conformación de una imagen de Nación. Precisamente, estos muralistas son una muestra de vanguardia política y de la antropofagia simbólica:

Aquí, [en México] la Revolución [...] se había trepado a las paredes. Y, en esas paredes, revolucionariamente ocupadas por unos pintores, veía yo reaparecer, en superficies planas, las montañas-esculturas, los nopales-esculturas, los magueyes-esculturas, de un paisaje esculpido, donde la pirámide venía a ser una escultura más entre las infinitas

¹⁷² *Ibidem*, p. 70.

¹⁷³ Matei Calinescu, “La idea de vanguardia”, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, ‘kitsch’, Postmodernismo*, p. 112.

esculturas que aquí habían tallado los Grandes Formadores de la Tierra. Y, en esos escenarios escultóricos que eran los frescos de José Clemente Orozco y Diego Rivera, se habían instalado los hombres-esculturas, las mujeres-esculturas, los niños-esculturas que escoltaban el gran Calendario Circular del Museo Nacional.¹⁷⁴

Rivera y Orozco degluten las formas de la Academia europea para la conformación de un estilo diferente, que ha funcionado como medio de conformación de una identidad, “lo nacional”, “lo propio”, “lo mexicano”; el discurso historicista que comenzaba a principios del siglo XX. Las formas, los colores y los temas a representar están vinculados con el contexto de sus creadores latinoamericanos para dejar atrás la pura imitación del mundo europeo. El muralismo se convierte en un producto de la antropofagia estética acorde al diagnóstico de su tiempo.

De vuelta a las latitudes de los Otros —externas a nuestra América. Las propuestas explosivas que, de música y danza, interpretan los *Ballets Russes* y una nueva escuela de compositores poswagnerianos, menciona Barzun, culminarán con el periodo que había abierto el cubismo. De tal manera que, tanto Stravinsky (el líder musical) como los bailarines, coreógrafos y diseñadores rusos asombraron a los parisienses, desde 1910, con la presentación de *El pájaro de fuego* seguido de *Petrushka* —ambos *ballets* causaron buen recibimiento— y, de manera distinta *La consagración de la primavera*. Así, nos sigue diciendo:

Los temas mitológicos de las obras primera y tercera, y el circo de la segunda resultaban agradables y las producciones eran deslumbrantes. Los colores extremadamente brillantes de los decorados de Bakst; las increíbles hazañas de Nijinski y Pavlova, los principales bailarines; las novedosas coreografías de Fokine: los intachables montajes de Diaghilev y las insólitas sonoridades y ritmos de Stravinsky suscitaron entusiasmo y furia. *La Consagración* despertó tanta cólera como las obras cubistas; su presentación produjo un altercado en el recinto modernista recién inaugurado del Teatro de los Campos Elíseos. El público se puso de pie sobre los asientos para lanzar insultos y aporrear a los vecinos que tenían la opinión contraria.¹⁷⁵

El tema que desarrolla Igor Stravinsky para el *ballet* de *La consagración de la primavera*, presentada por primera vez en París en 1913, es el de los ritos más antiguos

¹⁷⁴ Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, pp. 62 y 63.

¹⁷⁵ Jacques Barzun, “Capítulo XXIV. La década cubista”, *ob. cit.*, p. 999.

de la humanidad. Retoma la esencia de la música de los pueblos primitivos de Rusia y exalta el folclor como bandera de “lo nacional” y principalmente de lo exótico.

3.4 ANTROPOFAGIA SONORA

Desde un inicio nos llama la atención que Alejo Carpentier retome una propuesta polifónica, de origen y creada a partir del folclor ruso, para dar nombre y dirección a su novela, la cual pugna entre lo tradicional y lo moderno. A partir de ello, un resultado concreto de la antropofagia simbólica —que estamos proponiendo— tiene que ver con el haberse nutrido de la música rusa para que, junto con su experiencia adquirida acerca de la creación literaria, pudiese imaginar *La consagración de la primavera*; una novela representativa de la literatura latinoamericana. Por otro lado, algo que nos resulta particularmente interesante es, que tanto en el artista cubano como en el compositor ruso, vemos la necesidad por manifestar su alteridad con relación a la Europa de Occidente, detalle importante para el desarrollo de sus obras.

Carpentier deja salir el músico que lleva dentro pues además de titular su novela a partir de una obra musical (de Stravinsky), nuestro autor reproduce un fragmento de la partitura original para dar paso a su narración (Fig. 10). Con esto parece que nos anuncia que la música será un tema recurrente durante todo el desarrollo de su novela.

A veces, Gaspar y Vera hablaban de música. Ella creía en el valor ecuménico del folclor sonoro como factor de entendimiento entre los pueblos: si en el siglo XIX las melodías rusas habían invadido a Europa; si más tarde, los ritmos húngaros y zingaros, gracias a Liszt y Brahms...; si hacia el 1900, las orquestas gitanas...; si diez años después el tango argentino...; si más recientemente, la boga universal del jazz, y, ahora, de la música cubana, etc. etc. esto demostraba que... - ‘Que las melodías rusas entraban por los conciertos sinfónicos; que los ritmos húngaros habían sido usado por grandes compositores; que los gitanos eran maravillosos violinistas, los porteños unos magníficos bandoneonistas, y los saxos y trompetas norteamericanos unos ejecutantes extraordinarios’ -afirmaba Gaspar, perentorio.¹⁷⁶

En este momento de la historia, Vera —en representación de Carpentier— expone la posibilidad que ostenta la música, de ser un lenguaje de comunicación universal. Opinión que no comparten otros autores, como Anthony Storr, pues niegan que la

¹⁷⁶ Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, p. 256.

música sea un lenguaje universal basándose en que los diferentes tipos de música son, ante todo, resultado del cerebro es decir de las culturas y no de algún tipo de fenómeno natural que le concediera la universalidad¹⁷⁷. Por lo que, Gaspar tendría razón al interrumpir la reflexión de Vera.

Pero Vera no es especialista en teoría musical sino una mujer que *firma* y comparte su *escucha* (al querer percibir intencionalmente) en diversas ocasiones durante el desarrollo de la novela, con lo cual señala, identifica y comparte determinado acontecimiento sonoro que nadie más que Vera ha escuchado, por lo menos nunca como ella¹⁷⁸. De manera que, citar algunos estilos y géneros musicales, de diferentes partes del mundo, nos invita a considerar la apreciación de diversas sonoridades aunque pertenezcan a otras realidades ajenas, como es el caso de la música rusa de Stravinsky.

Sin la intención profundizar o desarrollar extensamente una explicación del complejo pensamiento del filósofo alemán Arthur Schopenhauer, hemos de mencionarlo debido a que, sus aportaciones teóricas son fundamentales para los estudios de la música. Así, Schopenhauer manifiesta que la música es expresión directa de la voluntad:

La estrecha relación que la música tiene con la verdadera naturaleza de las cosas puede explicar que, cuando se interpreta de forma apropiada para ambientar alguna escena, acción, evento o entorno, nos descubra su significado más secreto y ser la reflexión más precisa y nítida sobre sí misma [...]. Por consiguiente, podemos considerar la expresión de la música como la expresión de la voluntad. Éste es el motivo por el que la música realza el significado de todas las imágenes, incluso de todas las escenas de la vida real o del mundo; y esto, por supuesto, ocurre en mayor grado cuanto mayor es la analogía entre la melodía y el espíritu interno de los fenómenos.¹⁷⁹

Debemos mencionar que Schopenhauer es un filósofo contrario a los movimientos populares y/o democráticos; sin embargo consideramos que la novela nos pedía consultarlo someramente. Así, Vera aprecia la música de manera inmediata pues al ser un lenguaje de la voluntad y no un reflejo de la representación, siguiendo las ideas de Schopenhauer, estimula nuestra fantasía al escuchar las formas que nos presentan de ese mundo de “espíritus invisible” y tan vivamente turbulento, que nos habla, y al que

¹⁷⁷ Anthony Storr, “Capítulo 3. Patrones básicos”, *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, p. 177.

¹⁷⁸ Peter Szendy, *Escucha: una historia del oído melómano*, p. 19.

¹⁷⁹ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, pp. 262 y 263.

corporeizamos para nosotros¹⁸⁰. Théodore hijo de Stravinsky, desde la educación que le diera su padre, afirmaba que la música es el único campo en el que el hombre realiza el presente. Así, los tiempos pasados y futuros quedan subordinados ante la fuerza sonora.

Carpentier, el musicólogo, nos menciona que los compositores rusos eran tradicionalistas en cuanto a la forma, al concepto de la tonalidad, a la estructura, a la expresión personal. Así continúa diciendo: «Es decir, que bajo una aparente novedad, debida a los temas populares, la música rusa parecía estática, sin participar de la formidable transformación que se iba operando, después de Wagner, en todos los sectores de la música occidental».¹⁸¹ Alexandr Scriabin es el compositor (y pianista ruso) antifolclorista por el que Alejo Carpentier considerará que la música rusa pudo dar un verdadero paso hacia adelante.

Scriabin muere en 1915, sólo dos años después del estreno de la ruptural obra de Stravinsky, *La consagración de la primavera*, donde vemos superada la problemática del ruso tradicionalista pues Stravinsky logró dejar de lado el folclor como un elemento temático y lo convierte en la esencia misma de su composición. Y es que, «[n]o se es “nacional” ni “nacionalista” por citar un tema folclórico. [...] Si el hábito no hace al monje, el tema, en música, no basta para validar una tarjeta de identidad.»¹⁸² Lo anterior probó que Igor Stravinsky supo adaptarse muy bien a un tema, a una intriga como un pretexto para componer musicalmente; luego se vio superado por la propia sonoridad y, su trascendencia a lo largo de la historia de la cultura y las artes lo demuestra. En otras palabras, lo que probablemente inició como la búsqueda de la representación de lo exótico ruso —a favor del entretenimiento de los grandes y elegantes públicos parisinos— se convirtió en una obra realmente innovadora y con esto trascendental. Todo lo cual nos muestra que el canibalismo cultural del que estamos hablando tiene un sentido integrador y propositivo y no nada más destructivo, es verdad que se destruye una forma pura u original pero sucede para conformarse con otra mucho más atractiva y mejorada.

A partir de la “fallida apreciación” y la conclusión de lo sucedido en el *Théâtre des Champs-Élysées (1913)*, al poner en entredicho todos los principios compositivos de la música occidental, se abrió paso a nuevas posibilidades en la música (contraria principalmente a la de la época romántica y debussiana) y en la danza.

¹⁸⁰ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 165.

¹⁸¹ Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, p. 61.

¹⁸² Alejo Carpentier, “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”, *Obras completas*, p. 297.

Las primeras obras de Stravinsky (principalmente *La consagración*) sorprendieron notablemente al gran público por el lenguaje al que apenas estaba acostumbrado y que les parecía discordante y confuso, se trataba de una estética enteramente nueva y por lo tanto moderna¹⁸³.

Partiendo desde una consideración superficial, todo lo nuevo de la época iba adquiriendo la connotación de “moderno”, sin hacer distinciones de ningún tipo. En el caso de Stravinsky, su capacidad inventiva sobrepasa toda superficialidad ya que, a partir de nuestro compositor, se generaron nuevas formas en la poética musical. En este sentido, también él será parte del debate —que años posteriores ocurrirá— sobre lo entendido por modernidad y otra nueva concepción, la posmodernidad¹⁸⁴. Pero este debate pertenece a otro periodo creativo de Stravinsky que por el momento no estamos abordando.

En el texto titulado *Poética musical* Igor Stravinsky expresa que: «Toda música no es más que una serie de impulsos que convergen hacia un punto definido de reposo»¹⁸⁵ esto lo apreciamos en su *Consagración de la primavera* donde las violentas y caóticas sonoridades terminan silenciándose en una especie de centro, que ayuda al compositor a acomodar o combinar sus sonidos según sea su intención pero siempre regresando a un orden. Así sucede también con la guerra —ya lo hemos abordado en el capítulo primero, de esta nuestra investigación— después de tiempos difíciles, de caos, de inestabilidad y sufrimiento el ser humano tiende a buscar el orden, la contemplación en la vida tranquila.

Y no había acabado de almorzar cuando los radios, los altavoces, las ediciones especiales, anunciaron la derrota de los alemanes en Stalingrado, la capitulación de Von Paulus, el desplome (¡primero en esta guerra!) de todo un ejército nazi. Y fue el entusiasmo, y fue la grita y el júbilo. Y, ese día, el éter se llenó de ondas que, sobre los cielos turbios y revueltos de Nueva York, hicieron sonar las campanas de *La gran pascua rusa*, y los acordes macizos y triunfales de *La gran puerta de los boyardos* de Moussorgsky.¹⁸⁶

¹⁸³ Théodore Strawinsky, “II. Los primeros años”, *ob. cit.*, p. 39.

¹⁸⁴ Friedrich Jameson, “La posmodernidad y el pasado”, *La lógica cultural del capitalismo tardío*, página 10.

En este texto, Jameson afirma que Stravinsky no se adapta del todo a la categoría de lo moderno sino que encaja en lo posmoderno. «Esto se debe a que, tras la quiebra de la ideología moderna del estilo [...] los productores de la cultura sólo pueden dirigirse ya al pasado: la imitación de estilos muertos, el discurso a través de las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que hoy es global.»

¹⁸⁵ Igor Stravinsky, “Del fenómeno de la música”, *Poética musical*, p. 57.

¹⁸⁶ Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, p. 274.

Las artes pueden volverse hacia las esferas de lo político, lo nacional, el mundo de los arquetipos. La Rusia de Stravinsky estaba dividido en dos bandos visibles 1) dominado por el ateísmo militante: ateos comunistas y 2) a los que les pesaban las doctrinas religiosas: doctos religiosos. Ambas posturas determinaban las constelaciones que se formaban. Al respecto, Stravinsky declara que el racionalismo al que apelara el bando comunista es de un «[...] espíritu pseudocrítico [que] ha envenenado y envenena sin cesar todo el dominio del Arte en Rusia, con los famosos problemas de “el sentido del arte”, de “¿qué es el Arte y cuál es su misión?”.»¹⁸⁷ Para Igor Stravinsky, al parecer, la nueva vida socialista no debía corresponder necesariamente con las prácticas artísticas por lo que rompió bruscamente con las doctrinas de izquierda para abrirse camino a la “simplificación”, en el nuevo populismo y en el folclor.

En esa euforia rusófila estábamos (y digo ‘rusófila’ y no ‘sovietófila’, ya que las estaciones de radio de aquí eran más dadas a hablar de *Rusia* que de la *Unión Soviética* porque, en fin, *Rusia* era de hoy y de ayer, la permanente: la de Chostakovitch pero también la de Tchaikowsky; la de Cholojof, pero también la de Tolstoi y Pushkin [...]).¹⁸⁸

Existe pues una especie de nacionalismo ruso. Por otro lado, los músicos que se constituían como un ejemplo para los de otros países fueron: Strauss, Debussy, Ravel, Schönberg y Stravinsky principalmente. Los países de estos compositores carecían de una larga tradición musical, menciona Carpentier, lugares en donde los siglos anteriores (como el XVII y XVIII principalmente) son considerados nulos en cuanto a la creación sonora —tal es el caso de los países que conforman América— y que se empaparon de la idea de que la exaltación del folclor podría ser una fácil respuesta¹⁸⁹. Ya lo hemos reflexionado en párrafos anteriores, en un mundo donde la idea de un proyecto, la modernidad, pretende universalizarse sin considerar las pautas internas de cada región, surgen grupos que de alguna u otra forma manifiestan su Otredad.

Si bien es cierto, que el mundo no es homogéneo sí podemos considerar que el espíritu de las épocas logra alcanzar e influir en las prácticas de diversos países. De tal manera que, para el siglo xx, los artistas tenían conciencia de una decadencia cultural, espiritual y moral que los acechaba, así es que la estética de Bela Bártok, Manuel Falla

¹⁸⁷ Igor Stravinsky, “Transformaciones de la música rusa”, *ob. cit.*, p. 124.

¹⁸⁸ Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, p. 275.

¹⁸⁹ Alejo Carpentier, *Literatura y conciencia política en América Latina*, pp. 61 y 62.

y Stravinsky fue naturalmente afín a la del músico latinoamericano del mismo siglo¹⁹⁰. Al respecto, Vera reconoce que en Europa Occidental aprecian el entretenimiento exótico ofrecido por los países “primitivos” así que decide hacer uso del folclor latinoamericano para poder viajar con su compañía (conformada por cubanos oriundos y danzantes populares) a París.

Vera aprecia los modos y formas en que se manifiestan las expresiones artísticas en América Latina —traspasando la barrera que puede resultar al tener otra nacionalidad— y así, con su compañía conformada por cubanos, poder viajar a París y presentar un nuevo exotismo:

[Podía] pensarse en una suite de danzas no sólo popular-cubanas, sino latinoamericanas aunque relacionadas con lo nuestro (y observaba yo, por primera vez, que empezaba a decir lo nuestro al referirnos de cosas de acá...) Y, escribiendo en servilletas de papel, recordando añadiendo, quitando, volviendo atrás, fuimos confeccionando un primer programa: *Danzas* breves de Saumell, el delicioso romántico cubano, contemporáneo de Musset y de Adelina Patti; el *Sensemaya* de Silvestre Revueltas —compositor mexicano a quien Enrique había conocido durante la Guerra de España— inspirado en un poema de Nicolás Guillén; un 'Pas de deux' (Calixto y Myrta) sobre un primoroso *Estudio* para guitarra de Héctor Villa-Lobos; la exquisita *Berceuse campesina* del cubano García-Caturla (ésta, la bailarían Mirta sola); las dos *Rítmicas* para percusión de Amadeo Roldán, algo anteriores a la ya famosa *Ionización* de Edgar Varèse, que yo quería tratar por pequeños grupos en contrapunto gestual y mímico, y, para cerrar esa parte, la *Danza de los ñañigos* de Lecuona [...].¹⁹¹

La expresión “lo nuestro” se convierte en algo peculiar y a la vez confuso o, más bien, lo contradictorio pues tiene que ver con la imposibilidad de comprender lo latinoamericano al margen de las tensiones socioeconómicas, sociopolíticas, socioculturales, etc. Nótese que en el fragmento anterior, Vera una bailarina (y ahora coreógrafa) nacida en Rusia —que había vivido apenas unos cuantos años en Cuba— sentía ya una inconsciente relación de pertenencia con lo latinoamericano. De lo anterior, nos atrevemos a pensar que luego del valorado vacío cultural, del siglo XX, la búsqueda de respuestas en “lo nacional” hermanaba (de alguna forma) a las culturas no

¹⁹⁰ Raúl Béjar y Silvano Héctor Rosales, *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos*, p. 149.

¹⁹¹ Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, pp. 348 y 349.

occidentales en algunos casos, aunque no siempre y no solamente pues en Europa también se manifiesta y el caso de Alemania es el más obvio e interesante ejemplo.

Lo anterior, aunado con la exquisita sensibilidad de Vera dio como resultado una apreciación particular de la música de Lecuona, Revueltas, Villa-Lobos, García-Caturla, Saumell, Amadeo Roldán, todos como grandes exponentes y representantes de la música en Latinoamérica que buscaron conectar temas de su región desde los valores de la música clásica¹⁹².

El periodo ruso (1909 – 1918) de Stravinsky es una muestra de la naciente sensibilidad hacia una nueva idea del tiempo y del color (como elemento autónomo y estructural) en la música; que recae en un despertar a la estesis rítmica, sensibilidad que coincide con retomar los valores de las tradiciones de las culturas no europeas que se han basado en el ritmo¹⁹³. De tal manera que, el periodo ruso stravinskiano surge paralelamente a dos grandes tradiciones de nuestra época: el jazz y el son cubano. Ambos estilos utilizan el ritmo, en una renovada concepción del tiempo y su constante fluir.

Carpentier reitera su gusto por *La consagración de la primavera* y exalta la conmoción que le provoca, como lo narra Enrique:

Y al volver a nuestra vieja casa habanera, aquella noche, vi una partitura musical, abierta en una de mis mesas de dibujo, sobre la cual había laborado Vera en mi ausencia [...]. Era una ya vieja edición de Belaïef —hoy muy difícil de encontrar, verdadera joya bibliográfica— de *La consagración de la primavera*. En subtítulo: '*Tableaux de la Russie Païenne, en deux parties, par Igor Stravinsky et Nicholas Roerich. Durèe: 33 minutes*'. — '33 minutos que conmovieron el mundo de la música' — dijo Vera: 'Pero 33 minutos que habían necesitado una larga y difícil gestación'. — 'Como todo lo que viene a conmover —a transformar— algo, en el mundo'. —dije.¹⁹⁴

Más adelante, Enrique relaciona la apreciación estética —que leemos en la cita anterior— tan emotiva de Vera con el texto *Diez días que conmovieron al mundo* de John Reed. Es decir, en ambos casos tanto en lo ideológico como en lo estético de la vida encontramos un nivel de conmoción del que no estamos exentos y que finalmente

¹⁹² Escuchar, por ejemplo, "Berceuse Campesina" de Alejandro G. Caturla pues es una composición que parte de un tema folclórico pero que está creada desde los parámetros de una estética clásica europea.

¹⁹³ Raúl Béjar y Silvano Héctor Rosales, *ob. cit.*, p.151.

¹⁹⁴ Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, pp. 288 y 289.

se retrata en la obra pues, aunque Enrique no lo expresa literalmente, sabe que ha sido una obra histórica y revolucionaria (como su ideología).

Desde su lugar de histórico de acción, Alejo Carpentier reconoce que la música de *La consagración* es —tanto para él como para muchos cubanos de su época— la puerta abierta a un nuevo mundo sonoro. Siguiendo con la apreciación musical de Vera, donde la música es un lenguaje universal; la bailarina comparte un poco del folclor de su Rusia a un grupo de cubanos, que Gaspar Blanco hubiese conseguido que se instalaran en casa de Vera por unas horas. Ellos son a quien Vera había admirado en Guanabacoa, hacía años atrás:

‘Escuchen esto’ —dije. Y, bajando la aguja de mi pickup, la coloqué en la espira inicial de *La danse sacrale* de *La consagración de la primavera*. —‘Qué cosa más rara!’ —dijo uno. —‘Cosa más rara’ —dijo otro. Y al llegarse al pasaje de las dobles notas entrecortadas por breves silencios: ‘Parece toque de salida de Efí’. — ‘No: es toque de salida de Efó: más aguantado que el Efí’. —‘Ya, no!’ —‘¡Ahora sí! ¡Cucha!’ —dijo Calixto, tomando uno de los tambores y dando golpes secos en el reborde de la piel tensa con los dedos índices y medios de las dos manos. —‘Lo que quiero’ —les dije al haber llegado el disco a su término— ‘es que escuchen esto dos o tres veces más’.¹⁹⁵

Calixto es el hombre que corporeiza el ritmo de la música y de la danza, trabaja como albañil en Guanabacoa y es el bailarín más expresivo que Vera jamás hubiera conocido. Su piel negra clara expone, a primera vista, que está hecho para el instinto de la expresión corporal y musical. Él junto con sus compatriotas, los que asistieron a la escuela de Vera, pertenecen a los *Arará* (nombre dado a un grupo de descendientes de esclavos de diversas etnias africanas) quienes poseen un complejo dancístico musical caracterizado por el uso frecuente de la percusión (por medio de tambores, las palmas e incluso con el propio cuerpo).

Después de que Vera reproduce la música de *La consagración de la primavera* de Stravinsky, hace la gran pregunta como una revelación antropofágica de la danza:

Todos callaron y siguieron la música de Stravinsky con la extraordinaria intensidad de la expresión que pone el negro cuando se halla ante algo que lo lleva a concentrarse. — ‘Quiero saber ahora’ —dije: ‘si ustedes creen que esto se puede bailar’. —‘Bueno: toda música se puede bailar. Depende del estilo’ —dijo Calixto. —‘No entiendo’. —

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 310.

‘Bueno... Que esto no sería estilo guaguancó, ni estilo yambú, ni estilo columbia. ‘Tampoco sería como *Arará*’. —‘Pero...¿tú te atreverías a bailar esto?’ — ‘Es que no conozco ese estilo’. —‘Se trata de que hagas lo que se te ocurra. Que improvises. Que inventes sobre la marcha’. —‘Bueno: vamos a ver. Pon el disco otra vez’...¹⁹⁶

De esta forma, la bailarina rusa que fuese instruida en grandes academias de danza, recibe una lección muy importante: «Toda música se puede bailar» le dijeron los grandes e innatos bailarines.

3.5 CALIBÁN Y LA DANZA

Como hemos ido desarrollando a lo largo de nuestro trabajo, la novela titulada *La consagración de la primavera* es un producto de la antropofagia simbólica. El canibalismo de Alejo Carpentier no es ni bárbaro ni salvaje; es la mera deglución simbólica del Otro, de la composición musical de Stravinsky. En otras palabras, en medio de las contradicciones socioeconómicas causadas por el ambiente revolucionario (hambrunas, epidemias, sangrientos combates, caos, desolación, muerte) Carpentier imagina, describe y nos muestra una nueva forma de *La consagración* donde presenta el mundo del “salvaje”, del “bárbaro”, del “Calibán” en su máximo esplendor estético.

Tras un bar, oliente a ron del bueno, rodeados de gente que bailarían hasta después del amanecer, me esperaban los Ancestros todos de un mundo —mundo nacido del mestizaje de dos mundos— que, a falta de mejor definición, veía yo como un mundo tercero, o mejor: un Tercer Mundo, nacido de indios, negros y españoles. Y el hecho era que ese Tercer Mundo estaba bien presente en un lenguaje sonoro absolutamente nuevo, sin antecedentes catalogados, que ahora se imponía en todas las capitales y provincias de un mapa cultural que, durante muchísimos siglos, se había otorgado a sí mismo funciones rectoras de Primer Mundo, único mundo, mundo proliferante, engendrador, promotor, codificador de reglas de buen vivir, bien comportarse y hasta bien bailar, en todas las tierras menores —o tenidas por menores— del planeta...¹⁹⁷

Para este apartado, el hito antropofágico primordial está directamente ligado con la danza y la *negritude*. De tal manera que, consideramos la fagocitosis estética de la coreografía de *La consagración de la primavera* original —creada por Nijinsky e

¹⁹⁶ *Ídem*.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 86

interpretada por los *Ballets Russes*— aunada a los ritmos del mundo afrocaribeño, con el que es exaltado el papel del negro latinoamericano. «Sigo marcando los pasos de la *Danse sacrale*, pero, al sonar el acorde final, extrañamente traído por una cromática de flautas, pienso que aquí podría empezar un segundo ballet, jamás escrito, y que acaso no se escriba nunca: los Dioses no se dan por satisfechos con el sacrificio. Piden más [...]»¹⁹⁸...nos dice Vera. De dicho consumo, Carpentier da lugar a un nuevo producto que deja de ser exclusivo del folclor ruso pero que tampoco termina siendo un fiel representante del folclor cubano, es entonces un híbrido originado por la antropofagia.

[Ahora], olvidados de la Virgen Electa inmolada en la primavera, los adolescentes, los sembradores y recolectores, las mujeres grávidas, los ancianos que mucho recordaban y el hechicero metido en su mundo interior dicen que es necesario derramar la sangre, nuevamente, para aplacar a los Dioses de la Primavera, colmados por dádivas y ofrendas oportunas. Y, para ello, habrá un nuevo sacrificio. Y vendrán las danzas del otoño [...] y pensarán los hombres que para propiciar los partos de la Primavera, hará falta otro sacrificio. Y se olvidará el pasado sacrificio para organizar uno, pues buenas razones habrá siempre para ello...¹⁹⁹

Por encima de haber conocido la capacidad expresiva de cualquier otro personaje de la novela de Carpentier, Vera se había propuesto realizar el mejor *ballet* de toda su vida, *La consagración de la primavera* cuyo tema exige nuevos consumos, eternos sacrificios para renovar la vida durante la fértil primavera. Así, Vera conoció la capacidad expresiva de los *arará* durante un viaje a Guanabacoa, ella y Gaspar Blanco llegan a la casa de un músico negro, cantante y pianista al que llaman “Bola de Nieve”, de repente presencian un baile extraordinario con el que habían tocado los ritos más antiguos de la humanidad, experiencia que deja sin aliento a nuestra gran conocedora de la danza y el *ballet*:

[Empezaron] los danzantes a seguir los ritmos de un toque *Arará* que se fue animando poco a poco. Saltos, levitaciones, elevación. Y a medida que entraban en calor saltaban más alto, más alto, más alto, rebotando apenas en las maderas del piso, ya flexionadas de tiempo atrás por las muchas giraciones, figuras y movimientos que las hubiesen pulido...²⁰⁰

¹⁹⁸ *Ibidem.*, p. 187.

¹⁹⁹ *Ibidem.* p. 188

²⁰⁰ *Ibidem.* p.86.

En Cuba antes de la llegada de los franceses se bailaba el *minué* pero solamente en un círculo reducido de la aristocracia cubana; no obstante, fue popularizándose de la mano con la *gavota*, el *passepied* y, primordialmente, la *contradanza* francesa que fuese adoptada rápidamente, nos dice Carpentier, perdurando en la isla caribeña hasta su completa deglución transformándola en lo que se conoce como la *contradanza cubana*, cultivada por los campesinos criollos del siglo XIX.²⁰¹ Pero estos danzantes, a los que se refiere Vera, no bailaban las populares contradanzas sino que los movimientos libres de sus cuerpos la regresan a lo primordial a lo primitivo de la vida. Con ellos, con los danzantes *arará* se constituye la epifanía de Vera:

‘Aquí podría montarse una *Consagración de la primavera* con gente como la que acabamos de ver bailar. Con lo que llevan dentro, con su sentido del ritmo, habría poco que añadir. Entenderían muy pronto la rítmica de Stravinsky, y se vería una danza realmente sometida a pulsiones elementales, primordiales, bien distintas de las birrias coreográficas que hemos visto hasta ahora. Nijinsky era demasiado preciosista, María Rambert, demasiado dalcroziana, para poder remontarse espontáneamente a las esencias primeras de la música y de la danza...’²⁰²

Las pulsiones elementales son movimientos primitivos e instintivos²⁰³, son impulsos primarios que liberan las contenciones internas, instintos que la Rusia de Stravinsky ya estaba reprimiendo observablemente en la tradición del *ballet* clásico, de los movimientos corporales suaves y medidos —casi como si no existiera violencia y agitación en el mundo real. Así lo manifiesta Vera, pues al ser una bailarina tradicional profundiza en los movimientos que ha venido realizando desde hace ya muchos años, mira hacia el suelo, se comporta como la muñeca de la cajita de música, reteniendo las pulsiones que van en aumento, regresa a sus posiciones de fría aguja.

El suelo. A ras del suelo. Hasta ahora sólo he visto a ras del suelo, mirando al suelo - 1... 2... 3...-, atenta al suelo -1 yyý 2 yyý 3 ...-, midiendo el suelo que va de mi impulso, de la volición de mi ser, de la rotación, del girar sobre mí misma (y sin poder pasar nunca de diez y seis, diez y siete, diez y ocho *fouffés*, soñando con los Grandes

²⁰¹ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, p. 128.

²⁰² *Ibidem*, p. 262.

²⁰³ Herbert Marcuse en su “Introducción” al texto *Eros y civilización* define “‘Instinto’, de acuerdo con la noción de Freud de Trieb, se refiere a los ‘impulsos’ primarios del organismo humano que están sujetos a modificación histórica; encuentran representación mental tanto como somática.” p. 23.

Cisnes Negros que alcanzan a redondear treinta y dos ...) hacia la luz aquella [...] que, marcará mi regreso a una efímera inmovilidad de estatua que busca la inmovilidad de la estatua en el inseguro equilibrio –aquietamiento aparente– de músculos que se fatigan en la lanzada, sosteniendo un pecho que mal contiene sus apresurados respiros, sus pálpitos subidos a la garganta, con los brazos repentinamente alzados sobre la cabeza en ojiva temblorosa y endeble.²⁰⁴

Stravinsky, con la composición de 1913, propugna un avance, un paso hacia adelante en dirección a la (su) modernidad que, paradójicamente, es de hecho un retroceso. Tal como lo mencionamos en párrafos anteriores, se trata de un retorno a los orígenes, a lo primitivo, al mundo pagano, al pasado ruso pero principalmente se trata del consumo musical por medio de la danza. En este caso, la antropofagia estética–cultural ha vencido la difícil contradicción socioeconómica que vive América Latina porque muchas veces la inspiración creativa surge cuando el caos está latente. Así nos dice Eugenio Trías:

Se trata de la evocación de un escenario anterior, perdido, que merece ser recordado y ritualmente repetido mediante el mayor conjuro, que es el musical, y sobre todo a través de esa forma de inmediatez tan congenial con el cuerpo y sus movimientos que es la danza, en la cual la música halla su vocación terrenal. Pues la danza constituye, junto con la canción, la verdadera esencia en la que se sustenta toda música²⁰⁵.

Reiteramos, «la danza constituye [...] la verdadera esencia en la que se sustenta toda música», existe pues una relación única entre el cuerpo (movimiento) y la música (ritmo). En este sentido, el compositor une los sonidos con el fin de adaptarlos a los pasos de danza o a las palabras de una canción. Opinamos entonces, que la música es como una exhalación, como el aliento de uno en el pecho de otro.

Recordemos que el *leitmotiv* de *La consagración de la primavera* de Stravinsky, es la danza de una joven, la Elegida, quien deberá moverse hasta el fin de sus fuerzas vitales, su sacrificio será el inicio de la nueva vida. Esta danza final se encarna a la música que va en *crecendos* donde los instrumentos; el metal, la madera, las percusiones y las cuerdas se entrelazan rivalizando entre sí para hacer sentir un juego bélico entre tribus y ciudades de la Rusia pagana.

²⁰⁴ Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, p. 11.

²⁰⁵ Eugenio Trías, “Arqueología musical”, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, p. 528.

Y sobre el hermoso tema de Roerich inspirado en los ritos de la Rusia primitiva —la de los mástiles con caras humanas, de los tótems hincados en las orillas de los lagos— nos iba conduciendo, la portentosa música de Stravinsky, a la *Danza de la consagración* final, en que la orquesta toda se fraccionaba, rompía con sus funciones tradicionales, creando una métrica nueva, ajena a toda periodicidad de acentos, donde los elementos sonoros, visto en función de elementalidad —y aquí volvían sus instrumentos a ser *maderas, cobres, tripas, pieles tensas*, devueltos a su condición primera, a sus quehaceres en una liturgia tribal —eran llamados a expresar una enorme pulsión telúrica, marcada por paroxismos de expectación, espera, violencia contenida o desbordada.²⁰⁶

La música de *La consagración* tiene distintos tiempos que se encuentran en el orden estricto de la tonalidad. Stravinsky rompe con estructuras tradicionales de la música, que tienen mucho que ver con las normas hegemónicas, para retomar elementos folclóricos del estilo primitivista de su Rusia, así establece nuevas estructuras y deja escuchar lo antitonal.

Por otro lado, en la novela de Carpentier, es la danza de un hombre *arará* —que ni conocía a Stravinsky ni había visto jamás las danzas de ninguno de los grandes artistas o coreógrafos— la que produce el asombro. La improvisación será la regla para seguir los impulsos que le exige el ritmo de la música, baila mientras los sonidos siguen su curso. Calixto es el hombre elegido por Vera para representar la fuerza pulsional del mundo afrocaribeño:

Y se produjo el milagro: al sonar los primeros acordes, el mozo se dejó caer de rodillas, como derribado repentinamente por una fuerza superior, invisible, que se hubiese manifestado ante nosotros. Y su rostro, apretado y ceñudo, se fue iluminando sobre un cuerpo que se enderezaba poco a poco, sacudido por sobresaltos sucesivos que en todo correspondían a los espasmódicos jadeos de la partitura. Y, puesto ya de pie, empezó a describir círculos en torno de algo que parecía huir de la apetencia de sus manos. Y fueron los primeros saltos, seguidos de otro regreso al suelo, de rodillas, con todo el cuerpo doblado, de espaldas, sobre las piernas. Movimientos de brazos, horizontales y verticales. Nueva proyección ascendente de la anatomía, y, luego de marcar síncopas en el tablado con furioso impacto de los talones, fue una euforia de rito triunfal, donde volvió el joven a sus saltos, rematando el último con una caída al mismo centro, seguida de una vuelta en redondo que se cerró con un gesto de exultación, de júbilo, de acción

²⁰⁶ Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, página 186.

de gracias, prolongado en el silencio, más allá del acorde conclusivo... Todo el mundo aplaudió, aclamó, vociferó, celebrando aquella improvisación magistral.²⁰⁷

Pero los *arará* son descendientes de esclavos africanos y eso es un lastre histórico. Tanto en Cuba como en otros lugares del mundo, los hombres y mujeres negros tienen negada su participación en algunas actividades que “son para blancos”, como es el caso del *ballet* o por lo menos así lo era todavía durante el siglo XX. Existe pues otra contradicción en el mundo moderno pues en un lugar donde lo caribeño se aferra como una “tercera raíz”, la cultura y las artes “elevadas” no eran aceptables para ellos:

– ‘¿No te gusta la música de Stravinsky? ¿No la sientes?’ – ‘¡Oh, sí! ¡Eso, sí!’ – ‘¿Tú no crees que Calixto, bien entrenado, pueda bailar magníficamente contigo?’ – ‘Oh, sí! ¡Desde luego!’ – ‘¿Pero, entonces?’. Hubo un nuevo silencio que Silvia rompió con un grito: ‘Pero... ¡es un negro, Madame!’ – ‘Un negro –corearon Margarita y Teresa. – ‘¿Y qué?’ – ‘¿Cómo que...y qué?’ dijo Gaspar: ‘¿Estás en la ciudad [La Habana] y no ves las cosas?’ – ‘Lo que veo es que hay muchos negros en todas partes, y que la música cubana que los enorgullece a ustedes es, en mucho, obra de negros, y que el poeta [Nicolás Guillén] más original que tienen ustedes ahora, es negro, y que muchos, muchísimos negros murieron en vuestras guerras de independencia, y que...’²⁰⁸

Luego de lo dicho por Vera la interrumpen para recalcarle que aunque la República reconocía que había que darle suficiente espacio al negro (ya lo había declarado Martí desde el siglo XIX), la realidad era otra. La presencia de Calixto y los demás integrantes de piel oscura eran vistos como aquellos pertenecientes a un mundo de sombras que giraba en torno a Vera quien se había quedado encantada desde el día que los conoció quizá «por la musicalidad raigal, la gracia innata, el extravertido comportamiento, la risa frecuente, de quienes vivían confinados, aunque dispersos, en un invisible *ghetto*, de los linderos imprecisos, de fronteras inaparantes, pero no por ello menos reales.»²⁰⁹ Porque en América Latina al parecer existe —en cada país— dos mundos: uno claro y otro oscuro (con sus matices).

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 311.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 313

²⁰⁹ *Ídem*.

[Aquí] que se vivía en un ruedo de sol y sombra, donde una humanidad cruelmente discriminada, integrada por individuos que, a pesar de una Constitución que les otorgaba tantos derechos como a los hijos y nietos de sus antiguos amos, aceptaban por fuerza la noción de que les era imposible alojarse en un hotel de categoría, comer en fondas de manteles limpios, bailar en bailes que no fuesen ‘de color’, frecuentar barberías que no fuesen ‘barberías de negros’. Estaban condenados por una colectividad dominante que mucho les debía [...], a emplearse en labores ancilares y subalternas [...].²¹⁰

De tal manera que Calixto tenía varios prejuicios sociales en su contra. Otro punto menos para él es que pertenece a las estadísticas de pobreza y marginación; sin embargo, quiere cambiar su situación por medio de la danza pero también gracias a la Revolución. Así, el éxtasis que viven los que presenciaron la encarnación de la música por medio de la danza de Calixto es tal, que Vera le insiste para que forme parte de su nuevo proyecto, la conformación de una compañía de danza que pudiera consumir los valores estéticos de la Rusia pagana y juntarlos con los valores esenciales de la danza arará para hacer de *La consagración de la primavera* una nueva obra de arte.

Calixto, seducido por mis ofertas, me llegó una mañana con una maleta maltrecha y remendada, que contenía todas sus ropas y pertenencias, para instalarse en un cuarto que puse a su disposición [...]. El mozo dejaba la albañilería para consagrarse a la danza. Y pronto me trajo niños y niñas de una edad que fluctuaba entre los once y los trece años y ya me venían con el innato sentido del ritmo, propio de los de su raza —pues, aunque no todos fuesen enteramente negros, los había mulatos claros y hasta achinados, habían crecido en ambientes populares en donde se bailaba en cualquier oportunidad. Pronto comenzamos a trabajar, y debo decir que, desde el primer momento, los resultados fueron asombrosos.²¹¹

Y esto, que los resultados fueran asombrosos ante la óptica de una mujer que conocía perfectamente los valores estéticos y estilísticos de la danza hegemónica deriva en algo realmente emocionante. Uno puede imaginarse a un Calixto con la fuerza expresiva que nos narra Carpentier, quien bajo el nombre de Gaspar Blanco (siguiendo la novela) afirma riendo que: «Ellos bailan como bailan porque nacieron bailando así. Y no sienten la necesidad de bailar de otro modo.»²¹² El Calibán tiene la ventaja de que no

²¹⁰ *Ibidem*, p. 314

²¹¹ *Ibidem*, p. 316

²¹² *Ibidem*, p. 315

ha sido educado con la imposición de las normas estilísticas, él puede dejarse llevar por sus propios instintos, por lo menos —el Calibán de nuestra novela— Calixto así lo hace; sin embargo, al parecer lo popular termina por integrarse a lo instaurado. Es decir, al final los *arará* se agrupan en una compañía de danza donde una coreógrafa rusa les educará para poder pertenecer al arte de valor y así ir de gira al extranjero para presentarse en los grandes teatros europeos y estadounidenses, los espacios e instituciones del mundo “elevado”, tal como lo hacen las compañías de *ballet* tradicionales. Darle a los negros un alma blanca.

El tema de la *negritude* se desarrolló durante el auge de las vanguardias en el Caribe, nos dice William Luis, momento en el que se indaga sobre el negro, su música, sus bailes y su condición social y racial lo cual se afirma como algo propio de la cultura caribeña con la que atrae la curiosidad del europeo; el negro pasaba a ser un elemento nuevo de la corriente estética de inmenso interés para la cultura y la sociedad letrada²¹³.

Así, hemos de mencionar que se puso de “moda” el exotismo del negro en París precisamente durante la estancia de Carpentier en Francia, lugar donde se anidaron las grandes propuestas vanguardistas de la época. Pues, «París acogía a los negros o mulatos oscuros sin recluirlos en el ghetto del color propio. Allá no tendrían los varones que comer en restaurantes de negros para negros, ni tendrían las hembras que hacer peinar, antes de las funciones, en peluquerías de negras para negras. *Allá*, todo era distinto...»²¹⁴ París estaba a la vanguardia racial también. Por otro lado, en la ambigua modernidad latinoamericana y caribeña a pesar del racismo interno, la imagen del negro fue aceptado como una idea o concepto de lo nacional la cual representaba una protesta contra la visión homogeneizante de la nación y las imágenes y condiciones que la sociedad se había dispuesto a rechazar²¹⁵.

Finalmente, concentrémonos en *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky, la música donde escuchamos el inicio de un fagot puesto al límite de su agudeza, un canción lituana que por lo tonos parece que está a punto de reventar, nos dice Trías, pronto nos deslumbra una transición como el brote de una germinación melódica que está formada por una belleza turbadora, una canción primera se oye como si fuese una despedida, eco, acordes como fognazos, bruscas conmociones idénticas y repetitivas para anunciar los *augurios primaverales*: danza y música se unen en el más

²¹³ William Luis, *Las vanguardias literarias en el Caribe: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana. Bibliografía y antología crítica*, p. 4.

²¹⁴ Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, p. 379.

²¹⁵ William Luis, *ob. cit.*, p. 4

extraordinario mundo sensible.²¹⁶ Así, Vera es una antropófaga simbólica y así lo manifiesta: «Lo que acababa yo de ver me había abierto un mundo de posibilidades. En unos segundos se había modificado mi visión tradicional de *La consagración*, [...] que, para decir la verdad, me había dejado un tanto insatisfecha por su final agónico [...]»²¹⁷. De ahora en adelante Vera cambiará su modo de ver la vida, permitirá entrar a lo Otro, lo diferente, a la revolución que tanto había negado la cual ya no era el resultado de un mundo de sacrificios sino que a través de la muerte, del caos y las guerras es como hay espacio para lo nuevo:

No. Ahora no veía yo ese desenlace como un rito *sacrificial* sino como el ascendente rito *vernal*, propiciador de fecundidad, que debió de ser en sus albores. [...] Por lo tanto, el holocausto pedido por Roerich debía transformarse —a mi modo de ver— en un enorme *pax de deus* que fuese llevando una danza agónica hacia una Danza de la Vida —recordándose que la dicotomía Muerte-Vida, ilustrada por las más altas literaturas de todos los tiempos, seguía inseparable de la magnificación amorosa, fuese en poesía, fuese en consejas, fuese en símbolos: Amor-Muerte, Danza del Amor y de la Muerte.²¹⁸

El rito sacrificial que propone Stravinsky fue absorbido por el rito de fecundidad y liberación que nos describe Carpentier:

La música de Stravinsky estaba muy lejos de ajustarse, desde luego, a los cánones sonoros, convencionales de '*lo amoroso*'. [...] Pero por lo mismo: todo vendría preparando al enérgico final, en que una pareja electa se irguiese victoriosa de pruebas iniciacas, ante los 'círculos de adolescentes', contempladores de una unión decretada por el Anciano del Clan como ofrenda de savias humanas a una tierra ya ahíta de sangres y huesos de antepasados. Todo, así, se hacía más lógico, más natural, más universal; no habría que pensar ya en los trajes de la Rusia pagana.²¹⁹

El caníbal se ha alimentado del “hombre civilizado” narrando la existencia de lo latinoamericano. Indaga en la realidad, muestra a sus hombres tal y como son, con sus aconteceres, carencias y simplicidades. De tal manera que, al contrario de querer caer necesariamente en la descripción antropológica de las costumbres multiculturales de los pueblos —que son resultado de los procesos postcoloniales— Carpentier, Vera, Calixto y

²¹⁶ Eugenio Trías, “El gran sacrificio”, *El canto de las sirenas argumentos musicales*, p. 533.

²¹⁷ Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, p. 311

²¹⁸ *Ibidem*, p. 312.

²¹⁹ *Ídem*.

Stravinsky regurgitaron una tendencia estética impactante dando cuerpo a algo criollo, mestizo, antropofágico: «La sencillez de las mallas y de unos pocos atributos vestimentarios bastarían para representar un *misterio* sin fronteras, sin ubicación precisa —luego, sin *razas* determinadas, detalle importante...»²²⁰ pero al mismo tiempo algo que pertenece a algo más grande, eso que llamamos mundo.

Con *La consagración de la primavera* nuestro autor manifiesta su amplia capacidad antropofágica, distinguiéndose por su actitud de asimilación e integración de algunos componentes occidentales con elementos tradicionales y propios de su contexto cubano. Se aleja de “tipicismos” y costumbrismos e intenta inscribir la fisonomía de su historia (revolucionaria esencialmente) en la literatura a nivel universal. De esta manera, resulta una novela que no se queda en la gaveta del folclor latinoamericano sino que encarna otra cosa. Alejo Carpentier pretende ir más allá de la búsqueda de elementos únicos o puros en Latinoamérica, sabe perfectamente que las realidades sincréticas de su Cuba por ejemplo quedan fueran de la mera narración.

²²⁰ *Ídem.*

CONCLUSIONES GENERALES

*La escuela rusa no existió nunca.
Todo lo que hizo fue apropiarse de las
disciplinas europeas del baile clásico.*

Alejo Carpentier. *La consagración de la primavera.*

Una vez finalizado nuestro trabajo de investigación podemos concluir que la Modernidad es una experiencia de vida contradictoria la cual mantiene relaciones dialécticas desde su conformación y despliegue en el mundo. De tal manera que afirmamos que: sí existe la modernidad en América Latina —y no es necesariamente tardía— pero tanto esta como la modernidad rusa son diferentes a la modernidad hegemónica occidental y, al mismo tiempo, estas “Otras modernidades” son diferentes entre sí. Por lo que también concluimos que: no es posible una originalidad en el antropófago simbólico porque precisamente existen en el mundo diversos tipos de antropófagos que son resultado de sus contextos (espacio y tiempo).

Por otro lado, consideramos que reconocer la “diferencia” y “otredad” existente en los pueblos del mundo; da paso a nuevas posibilidades en los diversos ámbitos de la vida. Para nuestro caso, con perspectiva estética, la “otredad” ha permitido la amplia gama de formas, movimientos, colores, sonidos y letras que desde el mundo de lo sensible nos han manifestado los diversos artistas a lo largo de la historia cultural. De igual manera, el caos, la revolución, los tiempos inestables también han servido como fuerzas que impulsan a la creación artística la cual consideramos que permite conciliar y transformar de lo individual-emocional a lo político-histórico.

Finalmente, debemos aclarar que en este trabajo de investigación no quisimos negar la cuestión política e histórica de la realidad en América Latina (altos índices de violencia, miseria, pobreza, desigualdad, etc.) para sustituirla por una exaltación romántica histórica de la capacidad creativa del latinoamericano; sin embargo, creemos en la necesidad de una conciencia latinoamericana, esto no es con la intención de encontrarse en un mar de exclusión sino, al contrario, que a través de la aceptación de las diferencias pueda incluirse e integrarse —de manera justa— la presencia de América Latina como una parte más de la totalidad humana. Así, tanto en Latinoamérica como en otros espacios geográficos y culturales se viven, principalmente desde los procesos de la modernidad, tiempos de cambio, de consumo entre unas y otras culturas, tiempos de

resignificación, reconsideración y renovación de los elementos considerados como “propios” de un lugar. Es válida entonces la idea de una experiencia estética como un proceso de absorción que traspasa lo metafórico pues puede verse desde lo físico; en las obras y productos que resultan de las antropofagias culturales.

El presente trabajo de investigación rastreó a un antropófago cubano que durante el siglo xx se alimentó de la música rusa, de otro antropófago, que a su vez tiene que ver con el consumo musical por medio de la danza para dar vida a un nuevo cuerpo cubierto de letras. Dichas actividades antropofágicas terminaron siendo un trabajo de investigación que consumió los dos cuerpos anteriores (música-danza y música-danza-novela) para conformarse en otro cuerpo diferente del siglo XXI: nuestra tesis de maestría.

ANEXOS

Figura 1. Pablo Picasso, *Las señoritas de Aviñón* (1907)
Museo de Arte Moderno, Nueva York





Figura 2. George Braque, *Casas en L'Estaque* (1908)
Kunstmuseum, Berna

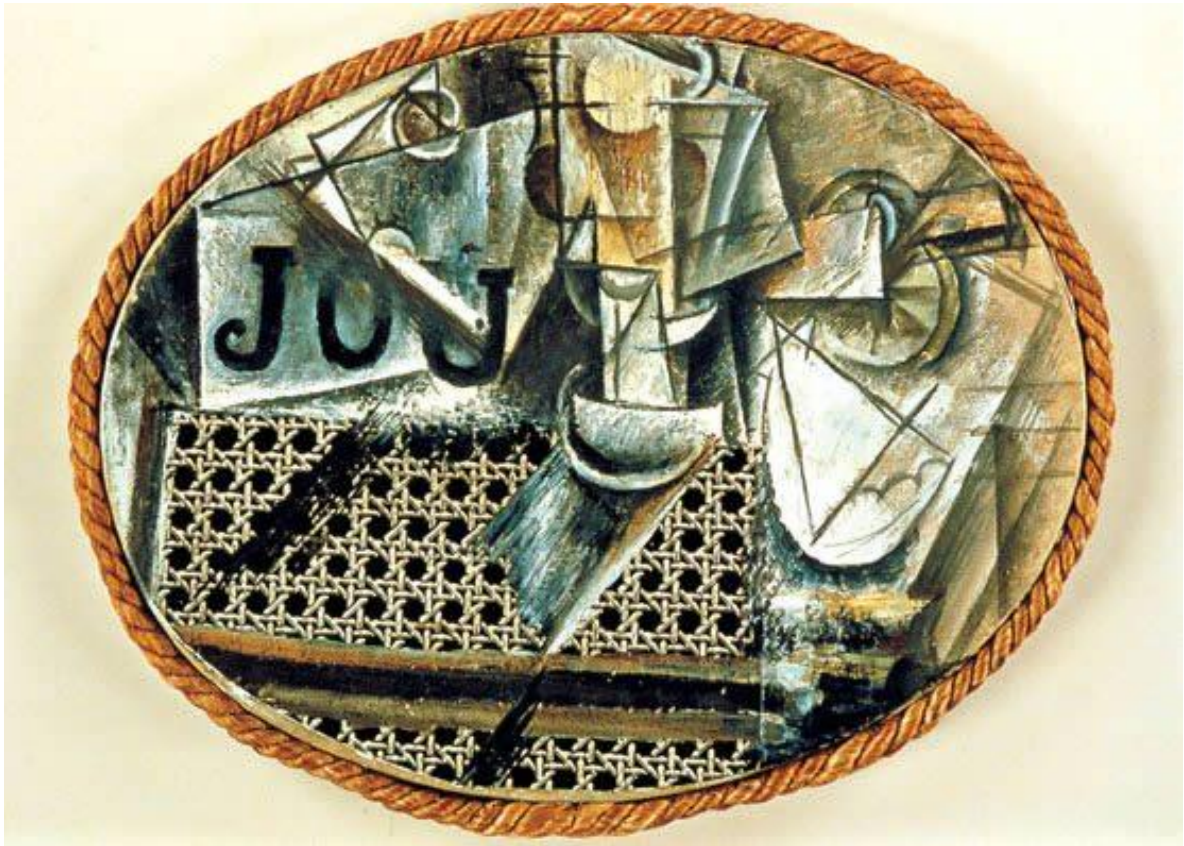


Figura 3. Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912).
Museo Picasso, París.



Figura 4. Manuel Maples Arce, *Actual No.1: Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista* (1921)
Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

~~Carta~~ Contra las dictaduras políticas uni-
 personales, en el mundo, en la América, en Cuba
 Cont ~~los~~ desafueros de la pseudo-democracia,
 contra la ~~denegación~~ ^{lesión} del sufragio y por la participación efec-
 tiva del pueblo en el gobierno.
 En pro del mejoramiento del agricultor, del
 colono y del obrero ~~de Cuba~~. de Cuba -
 Por la cordialidad y la unión latina-ameri-
 canas.
 Habana, Mayo seis de Mil Novecientos veinte y
 siete.

Alcántara Villanueva
José Antonio Fernández de Cádiz
María Vela Buitrago *Jorge Maso*
Antonio Gullón *Humberto de Mendonça*
Enrique Sotomayor
Alfonso Caspary *Juan Sierre*
Antonio Bonilla *Antonio Maso*
Francisco López Mendez
Enrique de la Cruz
Antonio Casanova

Figura 5. Firma del manifiesto del grupo minorista. Imagen recuperada de:
https://www.ecured.cu/images/0/03/Firma_del_manifiesto_grupo_minorista.jpg



Figura 6. Waslaw Nijinsky, primer bailarín de los Ballets Russes -compañía central en la transformación de la danza y su escenificación-. Imagen recuperada de: In costume designed for the Ballets Russes production *Le Dieu Bleu* by Leon Bakst, c. 1912)



Figura 7. Nikolái Roerich: trajes para las adolescentes en el estreno de *La consagración de la primavera*, París, 1913. Imagen recuperada de: *El baile de Natacha: una historia cultural de Rusia*.



Figura 8. Oswald de Andrade. Manifesto Antropófago (facsimil) (1928).

Biblioteca Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Imagen recuperada de:

<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/771303/language/es->

[MX/Default.aspx](https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/771303/language/es-MX/Default.aspx)

REVISTA DE ANTROPOFAGIA



REEDIÇÃO DA REVISTA LITERÁRIA PUBLICADA EM SÃO PAULO - 1ª E 2ª "DENTICÕES" 1928-1929

Figura 9. Revista de Antropofagia. Imagen recuperada de:

<http://proyectoidis.org/manifiesto-antropofago/>

MANIFIESTO AMARILLO

Del presente manifiesto hemos eliminado toda cortesía en nuestra actitud. Inútil cualquier discusión con los actuales representantes de la actual cultura catalana, negativa artísticamente, aunque eficaz en otros ordenes. La transigencia o la corrección conducen a los delicuescentes i lamentables confusionismos de todos los valores, a las más irrespirables atmósferas, a la más perniciosa de las influencias. Ejemplo: "La Nova Revista". La violenta hostilidad, por contra, sitúa netamente los valores o las posiciones y crea un estado de espíritu higiénico:

HEMOS ELIMINADO	toda argumentación	} Existe una enorme bibliografía y todo el esfuerzo de los artistas de hoy para suplir esto.
HEMOS ELIMINADO	toda literatura	
HEMOS ELIMINADO	toda lírica	
HEMOS ELIMINADO	toda filosofía a favor nuestras ideas	
HEMOS ELIMINADO		

NOS LIMITAMOS a la más objetiva enumeración de los hechos.
NOS LIMITAMOS a señalar el grotesco y tristísimo espectáculo de la intelectualidad catalana de hoy, encerrada en un ambiente cerrado y putrefacto.
PREVENIMOS de la infección a los aún no contagiados. Asunto de estricta asepsia espiritual.
SABEMOS que no vamos a decir nada nuevo. Nos consta, no obstante, que es la base de todo lo nuevo que hay hoy y de todo lo nuevo que tenga posibilidades de crearse.
EL MAQUINISMO ha revolucionado el mundo.
EL MAQUINISMO -antítesis circunstancialmente indispensable futurismo- ha verificado el cambio más profundo que ha conocido la humanidad.
UNA MULTITUD anónima -anti-artística- colabora con su esfuerzo cotidiano en la afirmación de la nueva época, viviendo de acuerdo con su tiempo.

UN ESTADO DE ESPÍRITU POST-MAQUINISTA HA SIDO FORMADO

LOS ARTISTAS de hoy han creado un arte nuevo acorde con este día de espíritu. Acorde con su época.
AQUÍ, SIN EMBARGO, SE

CONTINUA

PASTANDO IDÍLICAMENTE

LA CULTURA actual de Cataluña es inservible para ala alegría de nuestra época. Nada más peligroso, más falso y más adúlterador.

PREGUNTAMOS A LOS INTELLECTUALES CATALANES

AFIRMAMOS que los sportmen están más cerca del espíritu de Grecia que nuestros intelectuales.
AÑADIREMOS que un sportman virgen de nociones artísticas y de toda erudición está más cerca y es apto para sentir el arte de hoy y la poesía de hoy, que no los intelectuales, miopes y cargados de una preparación negativa.
PARA NOSOTROS Grecia se continúa en el acabado numérico de un motor de avión, en el tejido antierístico de anónima manufactura inglesa destinado al golf, en el desnudo, en el music-hall americano.
ANOTAMOS que el teatro ha dejado de existir para unos cuantos y casi para todos.
ANOTAMOS que los conciertos, conferencias y espectáculos corrientes hoy en día entre nosotros, acostumbran a ser sinónimos de lugares irrespirables y aburridísimos.
POR CONTRA nuevos hechos de intensa alegría y jovialidad reclaman la atención de los jóvenes de hoy.
HAY el cine
HAY el estadio, el bonzo, el rugby, el tenis y los mil deportes
HAY la música popular de hoy: el jazz i la danza actual
HAY el salón del automóvil y de la aeronáutica
HAY los juegos y las playas
HAY los concursos de belleza al aire libre
HAY los desfiles de maniqués
HAY el desnudo bajo la electricidad en el music-hall
HAY la música moderna
HAY el autódromo
HAY las exposiciones de arte de los artistas modernos
HAY todavía, una gran ingeniería y unos magníficos transatlánticos.



HAY una arquitectura de hoy
HAY útiles, objetos, muebles de época actual
HAY la literatura moderna
HAY los poetas modernos
HAY el teatro moderno
HAY el gramófono, que es una pequeña máquina
HAY el aparato de fotografiar, que es otra pequeña máquina
HAY diarios de rapidísima i vastísima información
HAY enciclopedias de una erudición extraordinaria
HAY la ciencia en una gran actividad
HAY la crítica, documentada y orientadora
HAY etc., etc., etc.,
HAY finalmente, una oreja inmóvil sobre un pequeño humo derecho

DENUNCIAMOS la influencia sentimental de los lugares comunes raciales de Guimerà
DENUNCIAMOS la sensiblería enfermiza servida por el Orfeo Català con su repertorio tronado de canciones populares adaptadas y adulteradas por la gente más absolutamente negada para la música, i también, de composiciones originales. (Pensemos en el optimismo del coro de los "Revelers" americanos)
DENUNCIAMOS la falta absoluta de juventud de nuestros jóvenes
DENUNCIAMOS la falta absoluta de decisión y audacia
DENUNCIAMOS el miedo a los nuevos hechos, a las palabras, al riesgo del ridículo
DENUNCIAMOS el soporismo del ambiente podrido de las peñas y los personalismos mezclados en el arte
DENUNCIAMOS la absoluta indocumentación de los críticos respecto al arte de hoy y al arte de ayer
DENUNCIAMOS a los jóvenes que pretenden repetir la antigua pintura
DENUNCIAMOS a los jóvenes que pretenden imitar la antigua literatura
DENUNCIAMOS la arquitectura de estilo
DENUNCIAMOS el arte decorativo que no sea el estandarizado
DENUNCIAMOS a los pintores de árboles torcidos
DENUNCIAMOS la poesía catalana actual, hecha de los más sobados tópicos maragallianos
DENUNCIAMOS los venenos artísticos para uso infantil, tipo: "Jordi" (Para la alegría y la comprensión de los jóvenes, nada más adecuado que Rousseau, Picasso, Chagall...)
DENUNCIAMOS la psicología de las chicas que cantan: "Rosó, Rosó..."
DENUNCIAMOS la psicología de los chicos que cantan: "Rosó, Rosó..."

FINALMENTE NOS RECLAMAMOS DE LOS GRANDES ARTISTAS DE HOY, dentro de las más diversas tendencias y categorías

PICASSO, GRIS. AZENFANT, CHIRICO, JOAN MIRÓ, LIPCHTZ, BRANCUSI, ARP, LE CORBUSIER,

Figuras 9, 9.1 y 9.2 Salvador Dalí. Manifiesto Amarillo.

Figura 10. Igor Stravinsky partitura de la obra de La consagración de la primavera. Fotografía tomada de la novela.

I

INTRODUCTION

Lento $\text{♩} = 50$ tempo rubato
colla parte

Clarinetto 1
in La

Clarinetto basso 2
in Sib

Fagotto 1

Corno 2 in Fa

IGOR STRAVINSKY (*La consagración de la primavera*)

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANDRADE de, Oswald. “Manifiesto antropófago” en Revista de Antropofagia, año 1, núm. 1, mayo, 1928.
- ARRILLAGA Torrens Rafael, *Introducción a los problemas de la historia*, Alianza Editorial, Madrid, 1982. 220 págs.
- BARZUN Jacques, *Del amanecer a la decadencia. Quinientos años de vida cultural en Occidente (De 1500 a nuestros días)*, Taurus, 2001. 1303 págs.
- BÉJAR Raúl, ROSALES Héctor Silvano (Coordinadores), “La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos”, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008. 338 págs.
- BERMAN Marshall, “Brindis por la modernidad” en CASULLO Nicolás (Compilación y prólogo), *El debate: Modernidad-Posmodernidad (2a edición ampliada y actualizada)*, Retórica ediciones, Buenos Aires, 2004. 327 págs.
- BRUNNER José Joaquín, *¿Existe o no la modernidad en América Latina?*, Material de discusión Programa FLACSO-Santiago de Chile, Número 101, octubre de 1987.
- _____, *Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana*, Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Número 13-14, enero-diciembre de 1990.
- CALINESCU Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Neometrópolis, Alianza, Madrid, 2003, 325 págs.
- CARPENTIER Alejo, *Obras completas de Alejo Carpentier. Volumen 10. Ese músico que llevo dentro*, Siglo Veintiuno Editores, S.A de C.V, México, 1987. 630 págs.
- CARPENTIER Alejo, *Obras completas de Alejo Carpentier. Volumen 13. Ensayos*, Siglo Veintiuno Editores, S.A de C.V, México, 1990. 399 págs.
- CARPENTIER Alejo, *La consagración de la primavera*, Siglo Veintiuno Editores, S.A de C.V, México, 1978. 576 págs.

- CARPENTIER Alejo, *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México, 1972
- CARPENTIER Alejo, *Literatura y conciencia política en América Latina*, Alberto Editor Corazón, Madrid, 1969.
- CASELLA Alfredo, *Stravinsky*, Traducción del italiano de Roberto J. Carman, Ricordi Americana: sociedad anónima editorial y comercial, Buenos Aires, 1951. 159 págs.
- CASULLO Nicolás (Compilación y prólogo), *El debate: Modernidad Posmodernidad (2a edición ampliada y actualizada)*, Retórica ediciones, Buenos Aires, 2004. 327 págs.
- DANTO Arthur, C. *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós Ibérica, 2002. Versión Kindle.
- DUSSEL Enrique, *1492. El encubrimiento del Otro: hacia el origen del mito de la modernidad*, UMSA. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Plural Editores, La Paz, Bolivia, 1994.
- _____, “Europa, modernidad y eurocentrismo”. *En libro: La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Julio de 2000. p. 246. Disponible en la World Wide Web: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/dussel.rtf>
- DUTTON Denis, *El instinto del arte: belleza, placer y evolución, humana*, Paidós, Madrid, 2010.
- ENGELS, Friederich, *El origen de la familia y el estado*, Pensamiento Crítico, [España], 2010.
- FABELO Corzo José Ramón y LÓPEZ Troncoso Ana Lucero, *Teatro y estética del oprimido: Homenaje a Augusto Boal*, Colección La Fuente: Volumen 11, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, México, 2016.
- FAERNA José Ma., GÓMEZ Cedillo Adolfo, *Conceptos fundamentales de Arte*, Alianza Editorial, Madrid, 2000. 203 págs.

- FERNÁNDEZ Retamar Roberto, *Caliban. Apuntes sobre la cultura en nuestra América Latina*, Editorial Diógenes, S.A., México, 1972. 108 págs.
- FIGES Orlando, *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, Edhasa, España, 2010. 827 págs.
- GANDLER Stefan, *Fragmentos de Frankfurt: ensayos sobre la teoría crítica*, Siglo XXI Editores: Universidad Autónoma de Querétaro, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, 2009. 144 pp.
- GARCÍA Canclini Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Editorial Grijalbo, S.A de C.V., México, 1989.
- GROPIUS, Walter. *Alcances de la arquitectura integral*. Buenos Aires: Ediciones La isla, 1957.
- HABERMAS Jürgen, “La modernidad un proyecto incompleto”, en *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 2006. 238 págs.
- HOBBSBAWM Eric, *Un tiempo de rupturas: sociedad y cultura en el siglo XX*, Ediciones Culturales Paidós, S.A de C.V., CRÍTICA, México, 2013. 306 págs.
- HOSKING Geoffrey, *Una muy breve historia de Rusia*, Alianza Editorial, Madrid, 2012. 223 págs.
- JAMESON Fredric, *La lógica cultural del capitalismo tardío*, traducción de Celia Montolio Nicholson y Ramón del Castillo, Editorial Trotta, versión PDF.
- JÁUREGUI Carlos A., *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Ensayos de Teorías Cultural Vol. 1, Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2008. 724 págs.
- KAPUSCINSKI Ryszard, *El encuentro con el Otro*, Editorial Anagrama, S.A. de C.V., Barcelona, 2007. 98 págs.
- LUIS William, *Las vanguardias literarias en el Caribe: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana. Bibliografía y antología crítica*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2010. 801 pp.
- MARCUSE Herbert, *Eros y civilización*, Colección Obras Maestras del

Pensamiento Contemporáneo, Editorial Artemisa, S.A. de C.V., México, 1986.

- MARTÍ José, *Nuestra América*, Publicado en “La Revista Ilustrada”, Nueva York, Estados Unidos, el 10 de enero de 1891. Y en “El Partido Liberal”, México, el 30 de enero de 1891.
- MILLARES Selena, *Alejo Carpentier*, Editorial Síntesis, S.A., Madrid. (Versión Kindle)
- MONTAIGNE Michel de, *Ensayos I*, Ediciones Cátedra, España, 2001.
- MOSQUERA Gerardo. “Modernidad y africanía: Wilfredo Lam en su isla” *Contracandela: ensayos sobre Kitsch, identidad, arte abstracto y otros temas calientes*. Caracas: Monte Avila/Galería de Arte Nacional, 1993.
- NIETZSCHE Friedrich., *El nacimiento de la tragedia*, Biblioteca EDAF, España, 2011, 229 págs.
- OSORIO T. Nelson, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1988. 417 páginas.
- PAZ Octavio, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1959. 191 págs.
- PIERRE-CHARLES Gérard, *Génesis de la revolución cubana*, Siglo Veintiuno Editores, México, 2003. 188 págs.
- QUIJANO Aníbal, *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*, Ediciones Apartado, Lima, Perú, 1988. 61 págs.
- QUIJANO Aníbal, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, *En libro: La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Julio de 2000. p. 246. Disponible en la World Wide Web: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>
- RAMA Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI editores, México, 1982. 305 págs.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Historia del arte. El mundo contemporáneo*. Alianza editorial, Madrid, 1997.
- SCHOPENHAUER Arthur, *El mundo como voluntad y representación*,

Planeta-De Agostini, Barcelona, 1999. 250 págs.

- SHAKESPEARE William, *La tempestad*, Ediciones Cátedra S.A., España, 1994, 512 págs.
- STORR Anthony, *Music and the Mind*, HarpersCollins Publishers, Londres, 1997. (trad. *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, Paidós de música, Barcelona, 2002. 250 págs.
- STRAVINSKY Igor, *Poética musical*, El Acantilado, España, 2006, 128 págs.
- STRAWINSKY Théodore, *El mensaje de Igor Strawinsky. (edición definitiva) precedido de una carta de Igor Strawinsky*, Trad. Joan Godo Costa, Parsifal Ediciones, Barcelona, 1989. 103 págs.
- SZENDY Peter, *Escucha: una historia del oído melómano*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2003.
- TROELTSCH Ernst, *El protestantismo y el mundo moderno*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005. 112 p.
- TORO de Alfonso, “Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: Transculturación. Roberto Fernández Retamar: Calibán” (páginas 15 - 36) en REGAZZONI Susanna (ed.), *Alma Cubana: Transculturación, Mestizaje e Hibridismo / The Cuban Spirit: Transculturation, ‘Mestizaje’ and Hybridism*, Iberoamericana, Madrid, 2006. 229 páginas.
- TRÍAS Eugenio, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007. 1007 páginas.
- UBIETA Gómez Enrique, “José Marí y el proyecto emancipador cubano” en *Latinoamérica cultura de culturas*, Tierra Firme: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Fondo de Cultura Económica, México, 1999. 153 págs. (107 - 119 págs.)
- VÉLEZ Caicedo Ana Cristina, *Homo artisticus. Una perspectiva biológico evolutiva*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, 2008. 286 págs.
- ZEA Leopoldo, “Integración, el gran desafío para Latinoamérica” en *Latinoamérica cultura de culturas. Latinoamérica fin de Milenio 4*, Tierra Firme: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Fondo de Cultura Económica, México, 1999. 153 págs. (5 - 10 págs).

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- ADORNO Th. W., *Filosofía de la nueva música: obra completa, 12*, traducción Alfredo Brotons Muñoz, Akal/Básica de bolsillo, Madrid, 2003. 198 págs.
- AMIN Samir, *El eurocentrismo crítica de una ideología*, Siglo XXI editores, México, 1999. 230 págs.
- BELTING Hans, *La historia del arte después de la modernidad*, Traducción: Issa María Benítez Dueñas, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México, 2010. 270 páginas.
- CARRILLO Canán Alberto J.L y VÁSQUEZ Reyes Débora A., *Kant y la obra de arte*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla: Facultad de Filosofía y Letras, Editorial Ítaca, México, 2013.
- DAMASIO Antonio, *En busca de Spinoza: neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Crítica, Barcelona, 2010, 334 págs.
- DISSANAYAKE Ellen, “*Music as a Human Behavior: an Hypothesis of Evolutionary Origin and Function*”, ponencia (no publicada expuesta durante el encuentro de la Human Behavior and Evolution Society) Los Ángeles, Agosto de 1990, en STORR Anthony, *La música y la mente: el fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, Paidós Ibérica, 2008.
- FERNÁNDEZ Moliner Sylvia, *Universo, vida, emoción y danza: cuatro hitos del movimiento*, CONACULTA-INBA, México, 2007
- FERNÁNDEZ Martha, NOELLE Louise (Edición), *Estudios sobre arte sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones estéticas, México, 1998. 596 págs.
- FLORES Guerrero Raúl, “Danza contemporánea”, en FERNÁNDEZ Martha, NOELLE Louise (Edición), *Estudios sobre arte sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones estéticas, México, 1998. 596 págs.
- FREUD Sigmund, *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Alianza Editorial, Madrid, 2011.
- FREUD Sigmund, *Psicoanálisis del arte*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 2013, 296 págs.
- GADAMER Hans-Georg, *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, Ediciones Paidós, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona-Buenos Aires-México, 2010.
- GUASCH Anna María, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza editorial, Madrid, 2000.
- JUNG Carl Gustav, *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, Editorial Trotta, Madrid, 1999.

- LIPOVETSKY Gilles, *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, traducción de Joan Vinyoli y Michele Pendanx, ANAGRAMA: Colección Compactos, Barcelona, 2002. 220 páginas.
- MANDOKI Katya, *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica 1*, Siglo XXI Editores, México, 2006.
- MIGNOLO Walter, *Historias locales/diseños globales*, Ediciones Akal, Madrid, 2003. 452 págs.
- MIGNOLO Walter, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton University Press, 2000.
- ORTIZ Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978. (pág. 86)
- PALAZÓN Mayoral María Rosa, *La estética en México del siglo XX: Diálogos entre filósofos*, Universidad Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- REGAZZONI Susanna (ed.), *Alma Cubana: Transculturación, Mestizaje e Hibridismo / The Cuban Spirit: Transculturation, 'Mestizaje' and Hybridism*, Iberoamericana, Madrid, 2006.
- SACKS Oliver, *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*, Anagrama, Barcelona, 2009.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ Antonio, *Antología textos de estética y teoría del arte*, UNAM, México, 1991.
- VERANI Hugo J., *Las vanguardias literarias en hispanoamérica*, Siglo XXI, México, 1990.
- VYGOTSKY Lev, *Psicología del arte*, Paidós Básica, España, 1971, 364 págs.
- WOLFGANG Klages, *La persona sensible*, Editorial Herder, Barcelona, 1982, 221 págs.
- ZEA Leopoldo, MAGALLÓN Mario (compiladores), *Geopolítica de América Latina y el Caribe. Latinoamérica fin de Milenio 2*, Tierra Firme: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Fondo de Cultura Económica, México, 1999. 225 págs.
- ZEA Leopoldo, MAGALLÓN Mario (compiladores), *Latinoamérica cultura de culturas. Latinoamérica fin de Milenio 4*, Tierra Firme: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Fondo de Cultura Económica, México, 1999. 153 págs.