

UCLV
Universidad Central
"Marta Abreu" de Las Villas



FH
Facultad de
Humanidades

TRABAJO DE DIPLOMA

Título: Análisis del pensamiento carpentereano en torno a la cultura popular y de masas en las crónicas entre 1922-1945

Autor: José Alejandro Valdés Morales

Tutor: Dr. Arnaldo Toledo Chuchundegui

UCLV
Universidad Central
"Marta Abreu" de Las Villas



FH
Facultad de
Humanidades

DIPLOMA THESIS

Title: Analysis of Carpentier's Thinking around Mass and Popular Culture in the Articles between 1922 and 1945

Author: José Alejandro Valdés Morales

Thesis Director: Dr. Arnaldo Toledo Chuchundegui

Este documento es Propiedad Patrimonial de la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, y se encuentra depositado en los fondos de la Biblioteca Universitaria “Chiqui Gómez Lubian” subordinada a la Dirección de Información Científico Técnica de la mencionada casa de altos estudios.

Se autoriza su utilización bajo la licencia siguiente:

Atribución- No Comercial- Compartir Igual



Para cualquier información contacte con:

Dirección de Información Científico Técnica. Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas. Carretera a Camajuaní. Km 5½. Santa Clara. Villa Clara. Cuba. CP. 54 830

Teléfonos.: +53 01 42281503-1419

Resumen

A lo largo de toda su obra escrita Alejo Carpentier manifestó un interés recurrente por la cultura popular. Tanto en sus textos ficcionales como no ficcionales puede rastrearse dicho interés.

Aunque solamos pensar, usualmente, a Carpentier como el gran novelista que fue verdaderamente, no puede obviarse que fue también un fértil periodista. José Antonio Portuondo, uno de los más destacados estudiosos de la vida y obra de Alejo Carpentier divide la obra periodística carpentereana en cinco períodos. El objeto de estudio de nuestra investigación abarca las tres primeras etapas, desde sus primeros trabajos entre 1922-1928 en Cuba y sus escritos entre 1939-1945 de regreso en Cuba, después de once años en París. La presente investigación tiene un capítulo introductorio, donde dilucidamos algunas cuestiones teóricas y tres capítulos de desarrollo que coinciden con cada una de las etapas analizadas de la obra periodística carpentereana.

En la investigación, procedimos al análisis con los conceptos elaborados por la teoría cultural y a partir de una lectura e interpretación de los trabajos de Carpentier en su contenido manifiesto. Trabajamos con las crónicas, siempre teniendo presente las reglas del análisis discursivo y sus categorías esenciales, como pueden ser: la relación texto y contexto, situación de enunciación, objetivos explícitos o declarados por el autor, relaciones intertextuales, etc., para alcanzar el objetivo de la investigación el cual es: demostrar la importancia que tiene la cultura popular y de masas a través de la obra periodística carpentereana.

Abstract

Throughout his written work, Alejo Carpentier manifested a recurrent interest in popular culture. This interest can be traced in his fictional and non-fictional texts.

Although we usually think of Carpentier as the great novelist he truly was, it cannot be ignored that he was also a fertile journalist. José Antonio Portuondo, one of the most prominent scholars of Alejo Carpentier's life and work, divides Carpentier's journalistic work into five periods. The object of study of our research covers the first three stages, from his first works between 1922-1928 in Cuba and his writings between 1939-1945 back in Cuba, after eleven years in Paris. This research has an introductory chapter, where we elucidate some theoretical questions, and three development chapters that coincide with each one of the analyzed stages of Carpentier's journalistic work.

In the research, we proceeded to the analysis with the concepts elaborated by the cultural theory and from a reading and interpretation of the works of Carpentier in its manifest content. We work with articles, always keeping in mind the rules of discursive analysis and its essential categories, such as: text and context relation, situation of enunciation, explicit or declared by the author objectives, intertextual relations, etc., to achieve the objective of the research which is: to demonstrate the importance of popular and mass culture through the journalistic work of Carpentier.

Introducción

Quien haya tenido, al menos, un primer acercamiento a la vastísima obra literaria de Alejo Carpentier tendrá argumentos de sobra para reconocer que está en presencia de un prodigio de la escritura. Uno de los escritores cubanos más prominentes y universales. Defensor a ultranza de la cultura cubana y latinoamericana. Excelente cronista y magistral narrador, con publicaciones en más de tres idiomas, quien como colofón a su obra trascendental fue premiado con el Premio Miguel de Cervantes en 1977.

Nos resulta interesante cómo un escritor de su calibre mantuvo a lo largo de su obra una marcada predilección por la cultura popular. A pesar de su prestigio en todo el orbe, tanto de periodista, como de escritor de ficción, Carpentier siempre volvió sobre lo popular, así lo manifestó en sus crónicas, ensayos, artículos de periódicos, entrevistas, conferencias, novelas, etc. En su extensa obra le adjudicó a la cultura popular un importante espacio dentro del arte contemporáneo.

Al investigar sobre el tema, hemos encontrado dos trabajos dónde se ha tratado de alguna manera u otra, lo popular en la obra no ficcional carpentereana. En el trabajo de diploma de Rockney Vega Iglesias: *Análisis de las crónicas musicales de Alejo Carpentier publicadas en la colección Letra y Solfa Música (1951-1959)*, (Curso 2010-2011) el autor apunta el hecho interesante de cómo Carpentier presta especial atención a los fenómenos de la música popular, aunque no se extiende mucho en el tema particular pues no es objetivo principal de su trabajo. Por otra parte, en el libro de Luis Álvarez: *Alejo Carpentier: la facultad mayor de la cultura*, publicado en 2016 por Ediciones ICAIC, el autor hace un recorrido por el vastísimo pensamiento cultural de Carpentier, donde se detiene entre otros textos, en las crónicas y artículos periodísticos. Sin embargo, no hemos encontrado ningún trabajo que trate exclusivamente el pensamiento carpentereano sobre la cultura popular, donde el tema esté sistematizado o tratado a profundidad, a pesar de la importancia que adquiere en su obra.

Consideramos importante una investigación en la cual se profundice en el pensamiento carpentereano sobre lo popular y es, por lo tanto, lo que pretendemos en el siguiente trabajo investigativo.

Entonces, es momento de enunciar el problema científico de la presente investigación, el cual queda resumido en la siguiente interrogante: *¿Cómo se ha manifestado el pensamiento carpentereano en torno a las diversas expresiones de la cultura popular y a la cultura de masas en su obra periodística?* y consideramos que las siguientes preguntas ayudarán a darle solución al problema científico:

- ¿Cuál es la magnitud relativa de su dedicación a los temas de la cultura popular?
- ¿Distingue Carpentier los fenómenos de masas de los fenómenos de la cultura del pueblo?
- ¿Cuáles son los motivos expresados de modo explícito que explican la admiración o valoración positiva de expresiones de la cultura popular o algunos productos de la cultura de masas?
- ¿Qué papel le asigna a la cultura popular en la creación artística de los grandes autores contemporáneos?

Estrechamente ligado al problema científico está el objetivo de la investigación, el cual es: *demostrar la importancia que tiene la cultura popular y de masas a través de la obra periodística carpentereana.*

Este trabajo, seguirá una estrategia *extensiva*, según la categorización de Luis Álvarez Álvarez y Barreto Argilagos, en el libro *El arte de investigar el arte*,¹ pues procura abarcar un número elevado de textos en aras de entender la importancia que adquiere la cultura popular en la obra carpentereana.

Procederemos al análisis con los conceptos elaborados por la teoría cultural y a partir de una lectura e interpretación de los trabajos de Carpentier en su contenido manifiesto. Trabajaremos con las crónicas, siempre teniendo presente las reglas del análisis discursivo, y sus categorías esenciales, como pueden ser, la relación texto y contexto, situación de enunciación, objetivos explícitos o declarados por el autor, relaciones intertextuales, etcétera.

A lo largo de toda su vida Carpentier publicó crónicas en disímiles periódicos y revistas, nosotros trabajaremos con crónicas publicadas en *El Universal*, *Avance*, *El País*, *Información*, el *Diario de la Marina*; las recogidas en los libros de *Crónicas*

¹ Véase: Álvarez Álvarez, Luis y Barreto Argilagos, Gaspar: *El arte de investigar el arte*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2010

(Editorial Arte y Literatura, 1976; Tomo I, textos publicados en *Social* y Tomo II, textos publicados en *Carteles*); *Entrevistas* (Letras Cubanas, 1988, la crónica «La Habana vista por un turista cubano» publicada en *Carteles*); *Crónicas del regreso* (Letras Cubanas, 2002, crónicas publicadas en la revista *Tiempo* entre 1940-1941), *Crónicas caribeñas* (Letras Cubanas 2012, crónicas publicadas en *Información* en 1944).

Antes de adentrarnos en la estructura de nuestra investigación, debemos decir que según José Antonio Portuondo, uno de los más destacados estudiosos acerca de la vida y obra de Alejo Carpentier, la carrera periodística de nuestro trascendental escritor se divide en cinco momentos –división con la que estuvo de acuerdo Carpentier, asegura Portuondo:

- 1) sus primeros trabajos, 1922-1928, realizados en Cuba; en 1924 comienza su colaboración en *Social* y ese mismo año es designado, (...) jefe de redacción de *Carteles*;
- 2) sus crónicas parisienses, 1928-1939;
- 3) los trabajos producidos en una nueva estancia en Cuba, 1939-1945;
- 4) los escritos en Venezuela, publicados, en gran parte, en *El Nacional* de Caracas;
- 5) los trabajos posteriores a su reintegración a Cuba después del triunfo de la revolución en 1959(...)²

Nuestro trabajo está conformado por: la *Introducción*, un *Capítulo introductorio*, tres capítulos de desarrollo y las *Conclusiones*.

En la *Introducción*, como está normado, y como hemos podido ver hasta el momento, hemos aclarado algunas cuestiones metodológicas que facilitan la comprensión de nuestra investigación. En el capítulo introductorio nos apoyamos en criterios de reconocidos teóricos para dilucidar cuestiones sobre conceptos que son fundamentales en nuestra investigación como cultura popular, cultura de masas, folklore, etc.

Los tres capítulos del desarrollo coinciden, intencionalmente, con las tres primeras etapas de la carrera periodística carpentereana que enumera Portuondo. Por lo tanto, en el primer capítulo analizamos las crónicas entre 1922-1928; en el segundo, las

² Véase: José Antonio Portuondo: «Prólogo» en *Crónicas*, Tomo I, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 9.

crónicas parisienses entre 1928-1939 y en el tercero, las crónicas entre 1939-1945 tras su regreso a Cuba. En las Conclusiones, como es costumbre, expondremos los resultados e ideas cruciales que pudimos apreciar durante estos importantes años de la labor creadora carpenteriana abarcada en nuestro trabajo investigativo.

Por cuestiones de tiempo y espacio, nuestra investigación abarcará solamente las tres primeras etapas de la carrera periodística carpentereana. Las dos últimas son etapas bastante amplias y fecundas en cuanto a trabajos sobre cultura popular, las cuales por su extensión no podemos abordar. Consideramos que cada una de estas dos etapas necesitan una investigación por separado. Las tres primeras etapas son ricas en crónicas y artículos periodísticos en torno a la cultura popular, sin embargo en las dos últimas aumenta el número de conferencias, ensayos y entrevistas donde expone sus criterios sobre lo popular. Por lo tanto con nuestra investigación dejamos el camino abierto para investigaciones futuras, dónde se trate el tema en las otras dos fértiles etapas o dónde se estudie el interés por la cultura popular a lo largo de toda la obra carpentereana. Quizás esta investigación pueda convertirse en guía o punto de partida para cualquier investigación posterior sobre el tema.

En el largo proceso de esta investigación se ha revelado que el interés de Carpentier por lo popular y la importancia de este tema en su obra, ha sido más significativa que lo que *a priori* se pensaba. Analizar la obra periodística de Carpentier, ha permitido entender la repercusión que ha tenido su labor periodística —especialmente su pasión por lo popular— en su obra narrativa. A propósito, queda recogido por Portuondo en el «Prólogo» de *Crónicas*, las siguientes palabras de Carpentier: «Hacer periodismo —yo lo he hecho por muchos años— significa, para el novelista, establecer un contacto directo con el mundo. Yo creo que el periodismo puede significar el acercamiento y conocimiento de ambientes que pueden ser utilizados en la narrativa».³

Antes de seguir adelante, es preciso agradecer enormemente a las instituciones que han permitido el desarrollo de la investigación. A los trabajadores de la biblioteca del Obispado de Santa Clara: Manuel García Garófalo, muy particularmente a Xavier A. Carbonell, quienes nos han brindado un apoyo incondicional; y a la fundación Alejo Carpentier y a todos sus trabajadores, especialmente a Marilé Ruiz Prado, de ayuda

³ *Ibíd.*, p.14.

decisiva en esta investigación, pues nos puso en contacto con textos periodísticos que aún no han sido recogidos en colección alguna.

Aclaradas todas estas cuestiones es momento de adentrarnos en la investigación, con la principal intención de que se convierta en interés de la mayor cantidad de receptores posibles.

Capítulo Introductorio

Para analizar el término *cultura popular*, es necesario tener cuenta la relación con el contexto y el momento histórico. Entre los años veinte y cincuenta del siglo XX, – período en el que desarrollamos el objeto de la investigación— ya las fronteras entre el dominio de la cultura popular y el dominio de la cultura de masas en el mundo capitalista eran poco precisas. Con el devenir de los años y con la especialización del complejo aparato difusivo de la industria cultural las diferencias se han tornado aún más confusas en la sociedad de consumo contemporánea.

Carpentier, en el período analizado, se detiene en varias manifestaciones dentro del amplio campo que conforman lo popular y lo masivo. No se detiene en definir estos conceptos o en enmarcar sus diferencias. Los trata no como teórico, sino como cronista interesado por lo popular y conocedor de los fenómenos culturales de su contemporaneidad. Por eso, en este capítulo introductorio, nos detendremos en los siguientes términos a fin de dejar en claro qué entendemos por cada uno de ellos siempre que empleemos estas categorías en el curso del trabajo: cultura popular, cultura de masas, hibridez cultural, industria cultural y folklore.

Dilucidar algunas cuestiones en torno a estos términos nos permitirá entender, por ejemplo, desde el prisma carpenteriano, cuándo estamos en presencia de una manifestación popular, o cuándo de una manifestación masiva o cuándo de una que se encuentra entre las estrechas fronteras de ambas.

Para seguir adelante, hay una pregunta que se impone: ¿Qué es la cultura popular y qué es la cultura de masas? Y de esta interrogante se deslinda otra más que parece ser, incluso, más importante para nuestra investigación: ¿Qué entra dentro del dominio de la cultura popular y qué dentro del dominio de la cultura de masas?

La cultura popular y el folklore

Uno de los primeros teóricos que estudia el tema de la cultura popular es Mijaíl Bajtín. En texto de 1941, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Bajtín señala:

El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Dentro de su diversidad, estas formas y manifestaciones -las fiestas públicas carnavalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones y «bobos», gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica, vasta y multiforme, etc.-, poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnavalesca.⁴

Hay un elemento importante de lo popular que nos revela Bajtín en este fragmento. Desde el Renacimiento, dice, –seguramente desde siglos anteriores— la cultura popular se opone a la cultura oficial, a la alta cultura, por lo tanto, al hablar de cultura popular o alta cultura estamos ante conceptos eminentemente clasistas. La cultura popular y alta cultura son símbolos de clases sociales determinadas. En el medioevo, los señores feudales y la iglesia católica, clase dominante y decisora de la “cultura”, reprimen y excluyen la cultura popular, entre otras razones, por su choteo, su crítica a las instituciones religiosas y a las personalidades políticas. Desde la clase jerárquicamente dominante la cultura popular ha sido vista usualmente como contracultura o como la no cultura, mientras que la cultura, viene a ser para ellos, exclusivamente, la alta cultura. Sin embargo, a partir del surgimiento y consolidación de la industria cultural, veremos cómo cambiará el enfoque de estas clases dominantes para con la cultura popular y las masas, hasta ese entonces obviadas y denigradas en el proceso de recepción.

En el mismo texto, Bajtín advierte que la cultura popular cómica puede dividirse en tres grandes categorías:

- 1) Formas y rituales del espectáculo (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.)
- 2) Obras cómicas verbales (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar.

⁴ Mijaíl Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Versión de Julio Forcar y César Conroy, Alianza Editorial, Madrid, 2003, p. 10.

3) Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, lemas populares, etc.)⁵

Nos interesa de Bajtín —aunque en este caso se refiere a lo carnavalesco—: ¿qué, considera, está en el dominio de lo popular? Como puede inferirse por estas palabras, para él, no solo lo popular es, necesariamente, lo que nace en el pueblo, es más bien, entendemos, lo que convive en el pueblo, lo que defiende y responde a sus intereses de clases y por lo tanto, se opone a la estética y a las necesidades de la alta cultura.

Por otra parte, tenemos el criterio de Néstor García Canclini, uno de los más destacados teóricos sobre la cultura popular. En el libro de 1982, *Las culturas populares en el Capitalismo* realiza una interrogante que indica los caminos a seguir para entender en toda la amplitud lo que es la cultura popular, posterior a la aparición y consolidación de la industria cultural: « ¿Qué es la cultura popular: creación espontánea del pueblo, su memoria convertida en mercancía o el espectáculo exótico de un atraso que la industria va reduciendo a curiosidad para turistas?»⁶ Sin obviar la multiplicidad de enfoques que puede tener la pregunta, Canclini responde y define cultura popular, en un sentido muy similar a lo que Bajtín esbozó:

Lo popular no puede designar para nosotros un conjunto de objetos (artesanías o danzas indígenas), sino una posición y una acción. No podemos fijarlo en un tipo particular de productos o mensajes, porque el sentido de unos y otros es constantemente alterado por los conflictos sociales. Ningún objeto tiene garantizado eternamente su carácter popular porque haya sido producido por el pueblo o éste lo consume con avidez; el sentido y el valor populares se van conquistando en las relaciones sociales. Es el uso y no el origen, la posición y la capacidad de suscitar actos o representaciones populares, lo que confiere esa identidad.⁷

La visión de Canclini desde un enfoque antropológico, posterior a la de Bajtín y en pleno apogeo de la industria cultural, es quizás la más abarcadora que hayamos registrado y es, por lo tanto, el que sugerimos se tenga en cuenta a la hora de pensar la cultura popular. Su percepción de entender la cultura popular como un término

⁵ *Ibíd.*

⁶ Néstor García Canclini: *Las culturas populares en el capitalismo*, Editorial Patria, S.A. de C.V. bajo el sello de Nueva Imagen, México D.F., 1988, p. 15

⁷ *Ibíd.*, pp. 197-198.

cambiante y determinada por las sociedades y sus relaciones, conforman una definición abarcadora y atemporal.

Dentro de lo popular, lo más puro, lo mejor conservado por el pueblo, tiende a pensarse como folklore. Es una palabra compuesta (folk-lore), que viene del inglés y se traduce como: saber o ciencia del pueblo. El propio Carpentier en «Del folklorismo musical», partiendo del folklore en la música, dice: «La característica fundamental del auténtico tema folklórico, de la auténtica danza folklórica, de la sonoridad cabal de una música folklórica, es la de parecerse a sí misma—la de ser fiel a su propia tradición, la de aceptar dictados remotos».⁸

Canclini piensa —en los complejos procesos culturales de la modernidad— que es absurdo pensar el folklore en estado puro, al margen de toda contaminación ajena al pueblo, pues el folklore y la cultura popular, es producto, de la vida en sociedad y de las contradicciones con las clases dominantes.

No es que Carpentier sea un romántico que piense el folklore en estado puro, tampoco es un sociólogo que analice el tema con la profundidad de Canclini. Lo evidente —como deja ver en este fragmento y como confirmaremos en las crónicas— es que le apasiona lo folklórico, o sea, las manifestaciones más puras, más fieles a sus orígenes, con esos aires primitivistas, genésicos y auténticos que tienen las manifestaciones que se dan en el pueblo. Alaba lo genuino, lo espontáneo de estas manifestaciones, en un mundo dónde la cultura queda, casi totalmente, dominada por los intereses mercantiles.

Industria cultural y Cultura de masas

Es sumamente difícil en el siglo XX pensar la cultura popular desligada de la cultura de masas, debido a la aparición y rápido desarrollo de la industria cultural. Con la aparición de la industria cultural, las fronteras entre la cultura popular y la de masas se difuminan, incluso las de la alta cultura con ellas dos. Se fusionan lo culto, lo popular y lo masivo como productos culturales.

Industria cultural es un término acuñado por primera vez, que sepamos, a mediados de la década del 40, del pasado siglo por Max Horkheimer y Theodor Adorno en su

⁸ Alejo Carpentier: «Del folklorismo musical» en *Tientos y diferencias*, Ediciones Unión, La Habana, 1966, p. 38.

libro *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. Grosso modo, el término se refiere a la capacidad de la economía capitalista, para producir bienes culturales en forma masiva, o sea, es la industria puesta en función de la “cultura”. La aparición de la industria cultural y de la cultura de masas está estrechamente ligada. Horkheimer y Adorno expresan en este libro que la cultura de masas depende para su aparición principalmente de dos factores; primero la posibilidad de la reproducción técnica de bienes culturales —la industria— y segundo, de la aparición de las masas, es decir, de grandes grupos poblacionales con la capacidad económica de consumir bienes culturales.

Con el paulatino avance en el nivel de vida de la clase trabajadora también aumenta la capacidad de consumo de bienes culturales con lo que debe aparecer toda una industria capaz de satisfacer esta demanda. El poder de la industria cultural es tal, que ya no necesita del valor social del arte para atribuírselo a sus productos, los presenta directamente como una mercancía que promete diversión y “goce estético”. Todo el aparato de la industria comercial, se complementa como un sistema perfectamente articulado, se apropian de lo culto, de lo tradicional, de lo popular para convertirlo en un producto para todos los públicos. Lo que se tenía hasta ese entonces por cultura popular termina dominado por los intereses de la clase dominante, con mensajes políticos y religiosos, y objetivos tendenciosos y comerciales. A propósito afirma Canclini:

La réplica más cotidiana e incisiva [de la industria cultural] es la que trata de absorber las culturas populares, integrarlas, resemantizar sus mensajes y refuncionalizar sus objetos (...) Se internaliza la cultura dominante en los hábitos populares, se reduce lo étnico a lo típico, se uniforman las diversas estrategias ensayadas para sobrevivir por las clases oprimidas a fin de subordinarlas a la organización transnacional de lo simbólico. Otras operaciones muy sutiles colaboran en este proceso: la necesidad de renovar la demanda llevó a empresas industriales a usar diseños indígenas, a sectores “nacionalistas” de la burguesía y a artistas interesados en la difusión o la temática populares, a incorporar a los circuitos de

élites mensajes de las clases subalternas. El resultado es un cruzamiento, una interpenetración de objetos y sistemas simbólicos.⁹

Producto de este cruzamiento o interpenetración que advierte Canclini en estos complejos procesos culturales, que ya se venían gestando desde finales del siglo XIX hay un término propuesto por él mismo, que parece ser el más indicado: hibridez cultural. En *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, libro de 1990, reconoce el proceso de hibridación que sufre la cultura y la sociedad en la modernidad, proceso que conlleva, por ende, con la pseudocultura a la pérdida de la identidad nacional y de la tradición.

Es cierto que la industria cultural en la década de los 80 ha evolucionado y es un sistema mucho más desarrollado que en el período abordado en nuestra investigación. Sin embargo, nos apoyamos en el criterio de Canclini para tener una visión mucho más abarcadora y actualizada de lo que es la industria cultural, cada vez más dominante en este mundo unipolar.

Para los años en que Horkheimer y Adorno, definen lo que es la industria cultural, se refieren a ella como un sistema perfectamente articulado. Esto quiere decir que es una industria con años de desarrollo, con siglos, podríamos decir, que se ha ido perfeccionando con el tiempo. El abaratamiento del arte, la apropiación de lo popular, de lo folklórico por la industria, en la década del 40, cuando Horkheimer y Adorno dan a conocer el término de industria cultural, es ya un hecho en la cultura occidental. Carpentier desde los artículos del 20 entiende el fenómeno, que para la época era ya propio de las sociedades capitalistas. Reconoce, aunque paulatinamente —como veremos—, entre otras cosas, la contaminación de lo popular, producto del afán comercial; el abaratamiento y la estilización de los ritmos folklóricos, despojados de su autenticidad en el cabaret; y la proliferación de medios, técnicas y objetos que facilitan la llegada del producto artístico o no, a las masas. Aunque, como ya mencionábamos, a Carpentier no le interesa definir los fenómenos desde una óptica teórica, demuestra, a través de las crónicas que estudiamos, ser un hombre de su tiempo, al tanto de los destinos de la cultura y de los fenómenos de su contemporaneidad.

⁹ Néstor García Canclini: *Las culturas populares en el capitalismo*, Editorial Patria, S.A. de C.V. bajo el sello de Nueva Imagen, México D.F., 1988, pp. 196-197.

Capítulo I. Orígenes de Alejo Carpentier como periodista. Acercamiento a lo popular

Del año 1922 al 1928 como reconoce José Antonio Portuondo es la primera etapa de la obra periodística de Alejo Carpentier. Etapa que enmarca el período desde su primer artículo periodístico —«Pasión y muerte de Miguel Servet, por Pompeyo Gener» en *La Discusión* el 23 de noviembre— hasta que parte hacia Francia.

En esta primera etapa ya el futuro ganador del premio Cervantes esboza tópicos que mantendrá a lo largo de su vida. Sobre lo popular o relacionado a ello, que es lo que nos incumbe en esta investigación, escribe varias crónicas en estos siete años. Debemos recordar que hasta 1949 cuando se le publica en México *El reino de este mundo* —su primera gran novela— Alejo Carpentier era reconocido como folklorista y musicólogo, esto dice mucho sobre el contenido de la obra carpenteriana hasta 1949. No quiere decir esto que haya dado un giro a su pensamiento y obra por estos años, simplemente que a partir de esta novela y con su actividad novelesca posterior pasó a ser reconocido como un novelista.

En este capítulo, la importancia que confiere Carpentier a lo popular la exploraremos a través de dieciséis crónicas escritas hasta el año 1928. Trabajaremos en primer lugar las crónicas relacionadas a la música cubana. En segundo lugar, las crónicas sobre Stravinski, Wagner y otros compositores representativos de la alta cultura que beben de la fuente de la cultura popular. En tercer lugar, las crónicas sobre los pintores mexicanos Diego Rivera y José Clemente Orozco artistas que se inspiran en las masas y a ellas dirigen su obra. En cuarto lugar, las crónicas sobre La Habana y un guajiro muy peculiar que vive en sus cercanías. Y después trabajaremos respectivamente una crónica sobre el circo, el espectáculo de títeres, el cine y un colorido ámbito de la gastronomía cubana.

En 1923 se funda en Cuba la Sociedad del Folklore Cubano la cual tiene como presidente a Fernando Ortiz y vicepresidente a Alfredo Aguayo, otros cargos los ocupan: Manuel Pérez Beato, Juan Miguel Dihigo, Ramiro Guerra y Emilio Roig Leuchsenring. El reglamento de la sociedad establece que:

La Sociedad del Folklore Cubano tiene por objeto acopiar, clasificar y comparar los elementos tradicionales de nuestra vida popular. Así son materias propias de esta

sociedad la recopilación y el estudio de los cuentos, las consejas , las leyendas, conservadas por la tradición oral de nuestro pueblo; los romances, las décimas, los cantares, los boleros y otras manifestaciones típicas de nuestra poesía y nuestra música populares, las locuciones los giros típicos, los trabalenguas, los cubanismos y tantas otras formas de la filología popular; los refranes, proverbios, adivinanzas y otros modos de expresión característicos del ingenio de los pueblos; los conocimientos populares, conservados por la tradición referentes a los distintos ramos de la ciencia (geografía, medicina, botánica, agricultura); las creencias fanáticas y sobrenaturales, las supersticiones en que expresa nuestro pueblo su sentido de lo maravilloso, la descripción y estudio, asimismo, de las costumbres locales; las fiestas y ceremonias populares, los juegos infantiles, los bailes y, por último, el estudio descriptivo, encaminado a un fin de verdadera terapéutica social, de ciertas prácticas morbosas, como los actos de brujería y ñañiguismo, en que, en forma tan expresiva, se manifiesta la baja vida popular. Promoverá también la sociedad investigaciones referentes a nuestro pasado precolombino, procurando señalar los rastros que pudieran existir en nuestra vida tradicional, del espíritu de los aborígenes de Cuba.¹⁰

A estos intelectuales de La Sociedad del Folklore Cubano, que pretendían defender nuestra identidad se suman como miembros Rubén Martínez Villena, Juan Marinello, José Manuel Acosta, Max Henríquez Ureña y el compositor Eduardo Sánchez de Fuentes creador del libro *El folklore en la música cubana*.

Por otra parte, en el mismo año 1923, el dieciocho de marzo, en la sede de la Antigua Academia de Ciencias en La Habana ocurrió La Protesta de los Trece¹¹, hecho trascendental de nuestra historia y suceso que enmarca la fundación del Grupo Minorista.

El 7 de mayo de 1927 Villena redacta la Declaración del Grupo Minorista, en la misma encontramos que: «Colectiva o individualmente, sus verdaderos componentes

¹⁰ Ana Cairo Ballester: «La década genésica del intelectual Carpentier (1923-1933)» en *Letras. Cultura en Cuba*, Tomo 5, Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana, Cuba, 1988, p. 4.

¹¹ Protesta pública en contra de la corrupción del gobierno del presidente Alfredo Zayas que fue llevada a cabo por quince jóvenes intelectuales, pero solo trece de ellos suscribieron el manifiesto de Rubén Martínez Villena, por lo que fue reconocida y trascendió a la historia como La Protesta de los Trece.

han laborado o laboran: Por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones».¹²

Este fragmento citado, de la Declaración del Grupo Minorista y la creación de La Sociedad del Folklore Cubano demuestran que en la década del veinte en Cuba, estamos en presencia de un grupo de intelectuales —entre los que obviamente se encuentra Carpentier—que en la medida que tienen intereses políticos, abogan por la defensa del folklore, de lo popular, del arte autóctono que se opone a los valores postizos que se han ido introduciendo en nuestro país con la llegada de la pseudo-república y todo lo que esta acarrea.

Epígrafe 1.1: Lo popular en la música cubana

En nuestra música es dónde más defiende Carpentier el arte nacionalista con raíces populares. En este epígrafe trabajaremos con dos crónicas publicadas en *El País*, en 1925: «La música cubana» y «La batuta y el acordeón». En ambas aborda fundamentalmente un tema: la rica cantidad de ritmos que subyacen en nuestras danzas folklóricas y cómo han sido utilizados virtuosamente por nuestros soneros y obviados hasta ese momento por los compositores sinfónicos.

En los ritmos folklóricos, sobre todo en los afrocubanos, nuestro novelista reconoce la materia prima necesaria para componer sinfonías, suites, poemas, ballets, realmente nacionalistas y de valores extraordinarios.

Por otra parte, el son es un género popular cubano que alaba Carpentier. Este género evidencia toda la riqueza de nuestros ritmos folklóricos. Reconoció que su incomparable ritmo no tardaría en triunfar en todo el mundo y no se equivocó. A propósito del valor de los elementos folklóricos afirma en «La música cubana»:

Si bien la suave y acariciadora guajira, el bolero, la clave —talentosamente cultivada por algunos de nuestros compositores— producen a la larga una sensación invencible de monotonía por la uniformidad de sus acentos y el matiz tenue de todas sus melodías, los elementos brutos, y hasta ahora «inexplotados» de las danzas

¹² Ana Cairo Ballester: «La década genésica del intelectual Carpentier (1923-1933)» en *Letras. Cultura en Cuba*, Tomo 5, Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana, Cuba, 1988, p. 7.

populares, encierran una dosis de musicalidad y una potencia de ritmos formidables.¹³

El principal valor de las danzas folklóricas que reconoce es la polirritmia y bien expresa que es precisamente este elemento el que marca la principal diferencia entre la guajira, la clave y el bolero del son.

Nacido en las lomas orientales cubanas, el son, combinaba los elementos musicales españoles con los africanos, por lo que se erigió como un signo fehaciente de nuestra rica cultura mestiza. Sobre el son cubano escribió en 1925 en «La música cubana»:

El son, con sus instrumentos típicos, es uno de los más ricos frutos del folklore musical que puedan imaginarse. Su aire es inconfundible, y su elocuencia rítmica es aplastante no tanto por la diversidad y riqueza de su percusión, sino por el modo completamente inusitado con que esta aparece utilizada. Lo prodigioso de esa música estriba en que es esencialmente polirrítmica. El discurso melódico, de una sencillez rudimentaria, es acompañado en ciertos casos por una diversidad de acentos combinados, cuyo conjunto acaba por trocarse en una especie de sinfonía elemental. Ni el bongó, ni la botija, las claves, las maracas o la marímbula se siguen verdaderamente. Accionan en la mayor independencia y de sus coordinaciones arbitrarias surge cierta unidad, cierta paradójica ley de puntos de contacto, de la cual resultan acentos netos y llenos de vigor (...) Ciertos sonos orientales ofrecen temas de un acre sabor y de verdadera potencia expresiva, muy superiores a las lánguidas canciones que tanto se cultivan actualmente.¹⁴

Fue el son el género que en la década del 30 —años en los que Carpentier vivió en París— el que determinó, entre otras cosas, el apasionamiento de los galos por la música criolla. El triunfo del son en Europa comprobó la solidez del conocimiento musical de Carpentier quien desde este año 25 —probablemente desde antes— percibió en el son un género con todos los recursos para hacerse universal.

Al leer cualquier escrito de Carpentier sobre alguna manifestación popular nos parece estar en presencia de un antropólogo, sin embargo, cuando escribe sobre música ese antropólogo queda opacado por ese gran musicólogo que fue. Carpentier al hablar de

¹³ Alejo Carpentier: «La música cubana» en El País, miércoles 1 de julio de 1925, p. 3.

¹⁴ *Ibíd.*

la música, no reconoce lo folklórico y lo popular en su estado puro, como verdaderos productos artísticos, su valor neto viene a ser el de ser fuente de ritmos y elementos para la música sinfónica y otros géneros. A propósito afirma:

Naturalmente que, tales como salen de sus barracones pintados por Daumier, los aires populacheros son tan insoportables como la banalidad de las romanzas callejeras. Pero cuando esos mismos aires pasan por el tamiz técnico y emotivo de un gran artista, iluminan de una luz divina.¹⁵

Al respecto dice además: «Con esos elementos inexplorados [al referirse al folklore], ¡qué maravillosas sinfonías cubanas, qué estupendas suites y poemas de ambiente no podrían hacerse!»¹⁶

También señala: «Para el compositor genial todo tiene un alto valor. Las síncopas de un jazz se truecan para él en una nueva escuela de ritmo; con meras agregaciones o ligeras variaciones tonales ennoblece temas [populares] que parecían irremediabilmente vulgares».¹⁷

Quizás, estos fragmentos descontextualizados, no parecen haber aflorado de la misma pluma de un escritor defensor de lo popular; pero tampoco es que denigre Carpentier la música folklórica. Simplemente es que en esta primera etapa de su carrera periodística, no la reconoce como obra de arte, en la que sí pudiera convertirse si un compositor la ordenara y le impusiera los moldes de la forma. La postura de Carpentier es mucho más exigente y ambiciosa. En el folklore reconoce la materia prima inagotable para otorgar a la música cubana el nivel estelar que le corresponde en el panorama musical internacional. Carpentier lamenta cómo los compositores cubanos le han dado la espalda por siglos y no han explotado los ritmos que fueron creados por nuestro pueblo y viven en él.

Carpentier parece saber mejor que nadie el verdadero valor musical de nuestros ritmos folklóricos y le atormenta la idea que hayan sido ignorados, por siglos y siglos, por nuestros compositores más prestigiosos hasta ese entonces. Él sabe lo que pueden significar nuestros ritmos para el compositor europeo ávido de cosas nuevas:

¹⁵ Alejo Carpentier: «La batuta y el acordeón» en *El País*, sección «Crónica», lunes 3 de agosto de 1925, p. 3.

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ *Ibíd.*

«Si los compositores franceses que se interesan tanto por la escuela de ritmos del Jazz band conocieran nuestra música típica, quedarían seguramente deslumbrados».¹⁸

En este primer epígrafe hemos podido ver la sensibilidad de Carpentier para con los ritmos populares, aunque sea como fuente para otras composiciones. Avizoraba nervios, potencialidad en ellos. Además, sale a relucir en él ese espíritu vanguardista, seducido por estos ritmos novedosos que quebraban todo lo establecido.

Epígrafe 1.2: La influencia de lo popular en representantes de la alta cultura. Roldán y Lecuona.

En el año 1926 un amigo personal de Carpentier, con similar cosmovisión estética y uno de los más grandes compositores cubanos de todos los tiempos, Amadeo Roldán, viene a cumplir el deseo que por mucho tiempo el escritor de *La música en Cuba* estaba pidiendo a voces.

En la crónica publicada el 2 de febrero de 1926: «Una obra sinfónica cubana» en la revista *Social* expresa Carpentier: «La primera audición –ofrecida por la *Orquesta Filarmónica de La Habana*—de la *Obertura sobre temas cubanos* del joven compositor Amadeo Roldán, se puede señalar como uno de los acontecimientos más trascendentales registrados desde hace mucho tiempo en los anales de nuestras actividades artísticas».¹⁹

Amadeo Roldán nació en París en 1900. Hijo de padres cubanos, estudió violín y teoría de la música en el Conservatorio de París y se trasladó a Cuba a finales de la segunda década del siglo. A mediados de la década del 20 es nombrado maestro de concierto de la Orquesta Filarmónica de La Habana. Con esta breve presentación de Amadeo Roldán pretendemos demostrar que no es un músico salido del pueblo, es un músico de academia, con una formación musical completa.

Amadeo Roldán es el primer miembro de una lista de compositores sobre los que escribe Carpentier que si bien no son representantes de la cultura popular, su obra, en gran parte, está nutrida de lo popular.

¹⁸ Ibíd.

¹⁹ Alejo Carpentier: «Una obra sinfónica cubana» en *Crónicas*, Tomo I, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1976, p.39

Carpentier reconoce errores técnicos en *Obertura...* pero alaba la creación y al creador por demostrar el camino a seguir para la música sinfónica cubana. No solo alaba de *Obertura...* su valor artístico («Nunca sabré elogiar bastante el absoluto buen gusto puesto de manifiesto en esta obra»²⁰) sino que reconoce en ella la dimensión de un producto nacionalista, hecho con nuestros ritmos. Al respecto dice: «La verdadera labor nacionalista en el arte no podrá hacerse siguiendo otra senda que la señalada por Amadeo Roldán».²¹

Ya hemos visto anteriormente el valor que le confiere Carpentier a lo folklórico dentro de la música. Veámoslo ahora referido a *Obertura...*:

La *Obertura sobre temas cubanos* está inspirada en motivos genuinamente criollos, extraído uno de ellos del tradicional *Cocoyé*. Mas, no cabe el error acerca del verdadero carácter de la obra. El concepto que del folklorismo tiene Roldán es totalmente ajeno al vulgar sistema que consiste en sublimar algún *son*, o en escribir una rumba para gran orquesta.

Análogamente a Falla, Roldán cree que la inspiración popular debe utilizarla haciéndola sufrir un intenso trabajo de elaboración, purificándola, modificándola en ciertos aspectos, a fin de transformarla en una materia ligera, dúctil, apta a dejarse imponer los moldes de la forma, sin la cual no puede existir verdaderamente la obra.²²

Carpentier se refiere a buscar en lo popular, captar su esencia, inspirarse en ello para obtener un gran producto a base de esos ritmos, organizados por el compositor. No se refiere a hacer una simple adaptación, o una versión de rumba o son llevados a una pieza sinfónica o a una suite.

Para él, el gran mérito de Roldán es tomar esos motivos populares que se mantuvieron vedados por siglo —inexplicablemente— para los compositores cubanos e introducirlos en la música sinfónica y de paso marcar un antes y un después en nuestra música sinfónica. *Obertura...* sería la primera de estas piezas que harían a Roldán y a la música cubana ganar fama internacional.

²⁰Ibíd. p.42.

²¹Ibíd.

²²Ibíd. , p.41.

El 13 de febrero de 1927 es publicado en *Carteles* la crónica «Amadeo Roldán y la música vernácula» escrita por Carpentier a propósito de la audición *Tres pequeños poemas* del joven compositor. Aquí encontramos:

Obras como los *Tres pequeños poemas* de Amadeo Roldán nos ofrecen poderosas visiones y certeras de una alta música cubana, creada con los más auténticos elementos vernáculos. Ya podemos saludar en él a un artista de generosa envergadura, capaz de representarnos dignamente, por la triunfante lozanía de sus concepciones, en alguno de los grandes festivales internacionales de música moderna que se celebran anualmente en Europa.²³

En este momento, ya Roldán es la realización acabada de los pedidos carpentereanos. Roldán hacía una música nueva de gran factura y auténticamente cubana, pues empleaba verdaderos elementos autóctonos. Entre los elementos vernáculos que más explota Roldán están los elementos rítmicos afrocubanos. A propósito de lo afrocubano, hacemos un paréntesis de la obra de Roldán para ver como ensalza Carpentier lo afrocubano en esta crónica:

En general, hay una curiosa leyenda creada entre nosotros, alrededor de los llamados motivos «afrocubanos». Se les quiere hacer pasar por elementos folklóricos menos interesantes que otros, invocando candorosas razones de nacionalismo. ¿Por qué ha de considerarse el bolero, por ejemplo, más cubano que la coloreada y trepidante rumba? ¿Acaso poseemos verdaderos sedimentos de música autóctona? Eduardo Sánchez de Fuentes, que estudió el folklore nacional en un muy documentado libro, señala la filiación extranjera de los más populares ritmos criollos (el bolero, la guaracha, procedente esta última de la contradanza normanda, etcétera). Estas formas trasplantadas a nuestro suelo adquirieron, naturalmente, un carácter peculiar; pero del mismo modo, y con mucha más riqueza de recursos, aconteció con los ritmos importados del continente negro.²⁴

Carpentier posee una actitud opuesta a la mayoría de los críticos de su tiempo, que lejos de soslayar los ritmos de origen africano y su influencia en nuestra música,

²³Alejo Carpentier: «Amadeo Roldán y la música vernácula» en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1976, p.85.

²⁴Ibíd. , p.84.

reconocía en ellos los más valiosos aportes dentro de los elementos vernáculos a los géneros cubanos.

Casi un año después, es publicada por el *Diario de la Marina* la crónica «Fiesta negra en Cleveland» realizada por Carpentier a raíz del triunfo de los poemas de Roldán en esta ciudad norteamericana. Lo que Carpentier llevaba años avizorando se había cumplido indudablemente, nuestra música sinfónica, alimentándose de los ricos recursos populares, había trascendido con éxito rotundo las fronteras nacionales. Veamos en sus propias palabras la dimensión de la presentación:

Güiros, maracas y claves unieron sus voces al coro instrumental, ofreciendo una ruda teoría de acentos tropicales... El éxito fue total. «Obras encantadoras; obras llenas de color», dijo la crítica. «El entusiasmo del público se tradujo en ovaciones vigorosas», nos narra un diario...

La victoria de Roldán nos llena de regocijo. Es victoria de nuestra estética, de nuestra generación; es el triunfo de una música nueva vernácula, fuerte y sin melismas, trepidante y actual.²⁵

Dentro de toda la influencia popular de la obra de Roldán, Carpentier ratifica aquí el predominio de los elementos percutivos de herencia «afrocubana». Evidenciado en su predilección por el bongó: «La gran labor de Roldán ha sido trocar una lira italianizante por el bongó bien templado».²⁶

Carpentier, con el conocimiento vasto sobre la música que poseía, trabaja junto a Roldán en creaciones donde nuestros motivos folklóricos se erigen como cimientos. Nos los hace saber en esta crónica:

[Roldán] En siete meses ha construido las partituras de cuatro ballets, sobre *scénarios* míos. Primeramente un ballet colonial cubano, en dos cuadros: *La rebambaramba*. Después, un misterio coreográfico afrocubano: *El milagro de Anaquillé*. Ahora, Roldán

²⁵Alejo Carpentier: «Fiesta negra en Cleveland» en *Diario de la Marina*, domingo 12 de febrero de 1928, p. 33

²⁶*Ibíd.*

está dando los últimos toques a las dos partituras de nuestros poemas coreográficos criollos: *Mata-cangrejo* y *Azúcar*.²⁷

Esta imbricación, desempeñada por Roldán, de lo folklórico y específicamente de lo «afrocubano» en sus creaciones, fue resultado de una devoción casi total por lo popular. Durante años Carpentier y Roldán junto a otro grupo de jóvenes preocupados por nuestra cultura vernácula asistían, frecuentemente, a ritos ñáñigos, toques de tambor y cumpleaños de santos que se desarrollaban en La Habana. Abandonaban sus quehaceres diarios, partían hacia cualquier rincón de La Habana, a Regla o a Guanabacoa, donde quiera que se enteraran de un toque, en medio de la ceremonia se veían papel en mano a Carpentier y Roldán, en ocasiones, anotando los ritmos, en otras, memorizándolos. Sobre esto nos dice nuestro premio Cervantes:

La semana pasada, Amadeo Roldán y yo, acompañados del delicioso folklorista Tata Nacho, permanecimos nueve horas en una fiesta ñáñiga, tomando apuntes, cazando ritmos, estudiando arte popular en su más auténtica fuente.

¡Fiesta de la percusión! ¡Orgía de ritmos! ¡Bronco retumbar de las tumbas!...²⁸

Otro de los compositores nuestros que Carpentier advierte recibe el influjo de lo popular es Ernesto Lecuona. Ya en el año 1925 en «La batuta y el acordeón» el autor de *Los pasos perdidos* reconoce la influencia de los ritmos folklóricos en él, uno de los más grandes compositores cubanos de todos los tiempos. Sin embargo, no es la *Danza* de Lecuona, aún, la creación deslumbrante que espera Carpentier de nuestra música, ni que explota al máximo nuestros recursos folklóricos como sí lo haría posteriormente Roldán en sus creaciones. A pesar de ello, Carpentier la reconoce como una creación alabable:

A pesar de no tener la intensidad ni el interés de los géneros que acabo de anotar [el son y las sinfonías], la *Danza* nos ha dado múltiples pruebas de lo que con sus ritmos podía hacerse. Dejando a un lado las exquisitas creaciones de Ignacio Cervantes, y para citar un contemporáneo, puede decirse que musicalmente las

²⁷Ibíd.

²⁸Ibíd.

Danzas de Ernesto Lecuona son verdaderos aciertos. Piezas como la Lucumí, por ejemplo, se ven animadas por un delicioso y autoritario dinamismo rítmico, y sus melodías adquieren, al ser tratadas así, una elegancia cautivadora.²⁹

El nombre mismo de la danza de Lecuona es ya una muestra de su interés por lo folklórico. *Lucumí* es el nombre que recibe lo asociado a la cultura Yoruba en nuestro país y en parte del continente sudamericano, después de haberse sometido al proceso de sincretismo en este lado del Atlántico.

Aunque Carpentier –como ya hemos visto—no reconoce los ritmos folklóricos en su estado puro como obra de arte o como un género autosustentable, el valor que les adjudica es incalculable. Primero, Amadeo Roldán y Ernesto Lecuona, dos de los más grandes compositores nacionales de todos los tiempos –fundamentalmente el primero— deben a la inclusión de los ritmos folklóricos, en sus creaciones, su mayor éxito. Precisamente la inclusión de estos motivos folklóricos es lo que hace de la obra de Roldán un producto exclusivo y alabable en todo el mundo. Por otra parte el son y todos sus subgéneros, la clave, el changüí y otros géneros populares cubanos de renombre internacional tienen su raíz en nuestro folklore.

A estas alturas podemos afirmar ya –como avizoró Carpentier desde su década genésica—que fueron nuestros ritmos folklóricos, fundamentalmente los ritmos del folklore afrocubano, los responsables de esta música nacionalista nuestra, con valores autóctonos y de trascendencia universal. Basta con escuchar un minuto de un toque o de una ceremonia religiosa ñáñiga o palera y sobrarán estas palabras para entender a Carpentier cuando afirmaba que nuestros ritmos autóctonos lo tenían todo para convertir nuestros géneros musicales en universales.

Epígrafe 1.2.1: La influencia de lo popular en representantes de la alta cultura. Wagner, Stravinski.

Muchos artistas, a lo largo de la historia, han tenido la cultura popular como centro de su creación. Carpentier realiza tres crónicas de 1922 a 1928: «La batuta y el

²⁹Alejo Carpentier: «La batuta y el acordeón» en *El País*, sección «Crónica», lunes 3 de agosto de 1925, p. 3.

acordeón», «Stravinski, *Las bodas y Papá Montero*» y «Wagner: su lucha por conquistar la popularidad» donde aborda la influencia de lo popular en ciertos compositores europeos.

En «La batuta y el acordeón» Carpentier señala la tendencia que hay en los compositores de Europa, por estos años, a buscar en la inspiración popular el soporte de sus composiciones. Fenómeno dado fundamentalmente por la intención de hacer un producto nuevo y diferente, en años marcados por el espíritu vanguardista en toda la cultura occidental. Los motivos del pueblo vinieron a ser un producto exclusivo para el compositor portador de la alta cultura. Dice Carpentier al respecto: «desde los principios de este siglo, se nota en algunos países y especialmente en Francia, una corriente audaz —cada vez más marcada— que tiende a una nueva suerte de folklorismo un tanto caprichoso. Esta orientación consiste en escuchar lo que canta y baila el pueblo de las ciudades (...)».³⁰

En otro momento de la crónica manifiesta sobre el mismo tema:

(...) algunos compositores modernos prestaron oídos atentos a los cantadores callejeros, a los organilleros dominicales; no desdeñaron entrar en cafetines donde soplan lamentablemente los acordeones asmáticos; tampoco dejaron a un lado la música de los trapecios y excéntricos Fratellinis, ni las danzas de osos en las ferias abigarradas.³¹

Hay varios artistas que se vuelcan hacia lo popular en estas primeras décadas del siglo XX. En «La batuta y el acordeón», Carpentier habla sobre Gustave Charpentier, Jean Wiener y Georges Auric. Al referirse a Auric, el compositor prodigio francés, nos dice sobre una de sus obras: *Obertura para el 14 de julio*:

De Auric ya había tenido ocasión de escuchar una humorada orquestal llena de color. Titulada *Obertura para el 14 de julio*, pintaba la baraúnda arrabalera de un día de fiesta en París, con sus estallidos de metales, sus cohetes, sus bailes populares

³⁰Ibíd.

³¹Ibíd.

en las plazas iluminadas. A veces, durante breves instantes, resonaban en los bajos — ¡estupenda caricatura! — tres compases deformados del vals de Fausto.³²

Otros de los compositores que beben de lo popular y sobre quien Carpentier escribe es Richard Wagner, fue objetivo de caricaturas burlescas en su tiempo, quizás uno de los autores más impopulares e incomprensidos por sus contemporáneos, pero que después de su muerte —quizás desde sus últimos años—comenzó a ser reconocido como un compositor canónico. Es un representante de la alta cultura, pero es un autor que se inspira en las leyendas mitológicas germánicas, nacidas en el pueblo y mantenidas en la tradición germana.

En «Wagner: su lucha por conquistar la popularidad», crónica realizada por Carpentier con la intención de reivindicar la figura del compositor germánico, menciona tres de estas óperas de Wagner inspiradas en las leyendas germanas: *Tannhauser*, *El oro del Rhin* y *La Walkiria*. En la crónica vemos como Carpentier se refiere a esta preocupación de Wagner por los mitos populares: «Hacía mucho tiempo que Wagner estaba preocupado por llevar a la escena el ciclo de los mitos heroicos germanos. En 1848 había escrito ya un trabajo en prosa acerca del “Mito de los Nibelungos como proyecto de drama”, que dejaba vislumbrar algo de sus actividades futuras».³³

Stravinski, es uno de los compositores más halagados por Carpentier a lo largo de toda su obra, el extraordinario compositor ruso es otro de estos creadores que adoptan el influjo de lo popular en su obra. Acerca de *Petrushka*, estrenado en 1911, ballet ambientado en escenas populares afirma Carpentier: «¿Y qué decir del *Petrushka* de Stravinski, una de las obras más absolutamente bellas de la música contemporánea, cuyo primero y último cuadro nos encierran en el gigantesco acordeón de una feria de San Petersburgo, con sus aristones, borrachos, juglares y campesinos...?».³⁴

En 1919 Stravinski estrena *Las bodas*, ballet con solistas que impresiona a Carpentier, sobre todo por los recursos rítmicos y melódicos empleados a la usanza de nuestros sonos. En la crónica publicada en *Social* en diciembre de 1927: «Stravinski, *Las bodas* y Papá Montero» expone su sobresaliente criterio sobre la obra: «Las

³²Ibíd.

³³Alejo Carpentier: «Wagner: su lucha por conquistar la popularidad» en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1976, p.326.

³⁴Alejo Carpentier: «La batuta y el acordeón» en *El País*, sección «Crónica», lunes 3 de agosto de 1925, p. 3.

bodas, una de las más prodigiosas creaciones de la música contemporánea, en la que Stravinski *inventa* una nueva forma de expresión, tan semejante a la que yace al estado primitivo en nuestros *sones* criollos, que parece derivar directamente de ella»³⁵

Carpentier entiende la importancia que viene a cobrar lo popular en el arte de siglo XX. Compositores de talla universal como Richard Wagner —que desarrolla su obra en el siglo XIX, pero que triunfa póstumamente, en el siglo XX— Gustave Charpentier, Jean Wiener, Georges Auric e Igor Stravinski, se vuelcan sobre lo popular para desarrollar sus obras, algunas de ellas clásicos del arte universal. Indiscutiblemente en estas primeras décadas del XX, la batuta aristocrática comienza a dar sus primeros atisbos de su irremediable derrota ante el populachero acordeón. Carpentier, lo sabe y le satisface que la rica cultura popular, sea materia prima y motivo de representación del arte universal.

Epígrafe 1.3: Diego Rivera y José Clemente Orozco, pintores del pueblo

Nos mantenemos en la línea de los artistas que reciben el influjo de lo popular y nos detenemos en dos pintores mexicanos que su ennoblecedora y talentosa obra apasionó a Carpentier: Diego Rivera y José Clemente Orozco, autores de un arte inspirado en las masas y representado en los espacios públicos.

En 1926 Alejo Carpentier viaja a México invitado por el novelista Juan de Dios Bojórquez, esta visita nuestro novelista la catalogó como «un acontecimiento en mi vida, un acontecimiento capital»³⁶, pues allí conoce a Diego Rivera «con quien había de ligarme una amistad inmediata»³⁷ y a José Clemente Orozco.

Abordaremos lo escrito por el autor de *Tientos y diferencias* acerca de estos pintores en las crónicas «Diego Rivera, pintor mexicano» publicada en *Carteles* el 11 de julio de 1926, «Diego Rivera» publicada en la *Revista de avance* el 15 de agosto de 1927 y «Creadores de hoy el arte. El arte de Jose Clemente Orozco» publicada en *Social* en octubre de 1926.

³⁵Alejo Carpentier: «Stravinski, Las bodas y Papá Montero» en *Crónicas*, Tomo I, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1976, p.70.

³⁶Alejo Carpentier: «Páginas de memorias» en *Alejo Carpentier un hombre de su tiempo*. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, Cuba, 2003, p.11.

³⁷*Ibíd.*

En 1910 estalla la Revolución mexicana. Son estos años muy convulsos que provocan pérdidas irremediables al pueblo mexicano, principal víctima del conflicto. Para cuando Diego Rivera regresa de Francia en 1921, después de estudiar pintura unos años en el viejo continente, todavía existen conflictos bélicos de la revolución.

Es en este contexto que se produce la obra, monumental, de Diego Rivera y José Clemente Orozco. En los temas de la revolución encuentra Diego tras el regreso a su país natal la inspiración que no había encontrado antes en Francia. El alabable criterio carpenteriano sobre la obra de Rivera podemos verlo en las palabras acerca de los frescos de los patios del Ministerio de Educación Pública de México, pinturas dónde el mexicano capta toda la esencia de su pueblo:

Diego Rivera, el gigante, el maestro, aparece en toda su plenitud en las series de frescos pintados en los dos patios del Ministerio de Educación Pública de México. En esa sinfonía pictórica —¡sinfonía pastoral, sinfonía heroica, sinfonía de las mil voces!— queda plasmada toda una era de la vida mexicana en realizaciones de una fuerza plástica inigualable. La solidez de técnica que pone de manifiesto la composición, la estilización, el equilibrio, la factura misma, de esas pinturas, es prodigiosa... Y ¡qué motivos ha utilizado el maestro! En el Patio de las fiestas desfilan todos los jolgorios populares y las rusticas ceremonias animadas de un panteísmo helénico, en que se canta después de una rica cosecha y se tejen guirnaldas de flores para la planta que ha dado más mazorcas. Fiestas de las flores y de los árboles y danzas yaquis de la vida y la muerte; tranquilos velorios de indios, gravemente sentados en sus cúbicas mansiones de adobe; visiones de los verdes canales de Santa Anita, y de esa prodigiosa llanura mexicana, tan solo comparable a la de Castilla, por su austeridad, por su recogimiento. Luego aparecen las industrias típicas, los ingenios rudimentarios, las minas, las fundiciones: whitmaniano salmo al trabajo... Y las artes del pueblo: la copla ruda que habla de amores desventurados y exilios; la pintura tosca, la historia heroica o grotesca que se transmite por corridos de generación en generación... Y, como eje, allá en el fondo del Patio de las fiestas, en un gran tríptico, se alzan los rojos pendones del 1º de mayo, cuyo simbolismo es

leitmotiv que Diego hace sentir de cien maneras en el mundo plástico de sus frescos...³⁸

Los principios estéticos de Diego Rivera parecen estar resumidos en estas breves palabras de nuestro novelista:

Diego asigna a la pintura un papel social: ser arte para la colectividad, en vez de arte para el comprador de la obra de arte. Cuando inicia a sus discípulos en la técnica del fresco, les enseña que los muros que habrán de cubrir con sus pinturas, serán «otras tantas posiciones ocupadas al enemigo en la lucha social» y que estas «pueden ser perdidas, recuperadas y vueltas a perder, dado que la burguesía posee aún los mayores medios de difusión, propaganda y sugestión»...³⁹

Mediante las palabras de Carpentier, entendemos que la obra de Rivera en esta etapa está comprometida en toda su dimensión con el pueblo mexicano. Ese pueblo mexicano, indefenso, lacerado y desgastado por una guerra de décadas que nada le aportaba más allá, de asesinatos y saqueos. La obra de Rivera de innegables connotaciones políticas, a la par de su compromiso social, viene a ser un bálsamo para el pueblo desamparado que encuentra su refugio en la colosal obra del titán mexicano.

Sobre la finalidad del arte de Diego y sus receptores dice Carpentier: «Su verdadero público es, en realidad, el pueblo, para quien trabaja».⁴⁰ Por otra parte, en las dos crónicas, se refiere a la casa del pintor como un museo que conserva la tradición mexicana. ¿Y cómo iba a ser diferente la morada de uno de los más fieles defensores de lo mexicano?

El intelectual cubano no puede ocultar su admiración por este gran artista, o mejor dicho obrero, acérrimo rival del arte por el arte y defensor de los desposeídos.

José Clemente Orozco es el otro pintor mexicano que conquistó el gusto de Carpentier. Al igual que Rivera, Orozco crea murales de dimensiones colosales en lugares públicos y su mayor compromiso, podemos decir, es con el pueblo indefenso. Orozco, el pintor de la Revolución mexicana, con técnicas expresivas diferentes a las de Diego, persigue el mismo fin. Se erige como defensor las masas explotadas en

³⁸Alejo Carpentier: «Diego Rivera» en *Revista de avance*, lunes 15 de agosto de 1927,

³⁹Ibíd.

⁴⁰Alejo Carpentier: «Diego Rivera, pintor mexicano» en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1976, p.323.

tiempos en los que México era devastado por el proceso revolucionario. Acerca del mural localizado en el patio principal de la Escuela Nacional Preparatoria de México, una de sus obras más reconocidas expresa Carpentier en «Creadores de hoy el arte. El arte de Jose Clemente Orozco»:

Separándonos de este eje de la composición general, donde se alzan figuras llenas de nobleza y vigor —como la del Obrero—, las figuras adquieren un extraño carácter, trágico y a la vez burlón participando en una gigantesca supercaricatura, preñada de crueldad, que traza toda una *Danza macabra* de la vida mexicana actual, con sus momentos patéticos, con sus intensos conflictos. No es ya, como en las incisivas pinturas de Holbein, un seco tableteo de tibias lo que comunica unidad ideológica a esos frescos, sino un espíritu de indignación ante las injusticias sociales y las supersticiones, contra las cuales los pinceles del artista se revelan en un vasto clamor de protesta que se traduce en escenas de una crudeza contundente.

Y aparece entonces un Jeovah ventrudo y con cara de idiota, sentado en su trono de nubes recibiendo los favores de burgueses endomingados como los del Aduanero Rousseau, mientras indios humildes, con sus mujeres y niños, son rechazados por una milicia diabólica. Más abajo vemos obreros acuchillándose ferozmente con sus herramientas bajo las miradas complacidas de los elegantes comensales de una orgía burguesa, instalados ante una mesa guarnecida de vinos y mujeres... Después es «la eterna víctima», el indio, dejándose engañar por el falso apóstol, vestido con un burdo sayal...Y alternando con los frescos, cubriendo los menores espacios de pared, aparecen sencillas composiciones decorativas, de un simbolismo sarcástico: manos rudas que dejan caer monedas en un cepo de iglesia, mientras otra mano, fina, ensortijada recoge esas monedas debajo... ⁴¹

A Carpentier le atraen las técnicas expresivas de Orozco: la deshumanización de la figura, la caricaturización que linda con lo grotesco. En tiempos donde la situación del país azteca era patética, plagada de vicios y males ¿qué mejor manera de representar la realidad que deshumanizada y macabra?

⁴¹Alejo Carpentier: «Creadores de hoy. El arte de José Clemente Orozco» en *Crónicas*, Tomo I, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1976, pp.49-50.

La obra de Diego Rivera y José Clemente Orozco, es un gran monumento al pueblo mexicano, explotado y desprotegido. Este arte nacionalista, defensor de lo popular, confirió dimensiones políticas a estas creaciones, canónicas dentro de la vanguardia latinoamericana. La expresión estética de estos muralistas, la inspiración y compromiso con lo mexicano, fascinó a Carpentier.

Epígrafe 1.4: La Habana y su gente

En este epígrafe trabajaremos dos crónicas que demuestran el interés de Carpentier por los espacios populares de La Habana y sus alrededores: «Divagaciones urbanas» y «Un hombre feliz. En «Divagaciones urbanas», publicada en julio de 1925, en *El País*, Carpentier hace un recorrido por las cercanías del puerto. En la crónica se detiene en los comercios de emigrantes que viven en la zona portuaria de La Habana:

La vetusta y bella Plaza de la Catedral parece haberse trocado en feudo de los polacos. Los anchos soportales se ven invadidos por trastos cubiertos de baratijas múltiples, objetos de utilidad problemática, y algunos de esos juguetes tan feos que dan tristeza (...) Todo un ghetto nace alrededor de los muelles. En las calles que desembocan frente a la clásica Alameda de Paula hay comercios pobres, únicos que veremos sin variaciones en todos los grandes puertos. Rastros diversos, tiendas de ropas usadas que muestran prendas confeccionadas en telas casi inconcebibles, (...) Hay anacrónicas barberías con sillones de terciopelo rojo, hay un sacamuelas que opera a la vista del público.⁴²

En la crónica, además, muestra su interés por los tipos populares, en este caso se detiene en estos emigrantes, que ya formaban parte, irremisiblemente, de nuestro pueblo:

Las aceras conducen gentes sudorosas y de las más diversas procedencias; fornidos jayanes rubios, cuyos hombros cuadrados hacen pensar en la debilidad de los atletas de clubs; alemanes pequeños y de miradas desconfiadas; sujetos de

⁴²Alejo Carpentier: «Divagaciones urbanas» en *El País*, viernes 24 de julio de 1925, p. 3.

caras grasientas, cubiertos de boinas que siempre se nos antojan demasiado pequeñas; uno que otro sirio con expresión de rata astuta; personajes raros, con pómulos salientes, con rasgos que evocan la cabra...⁴³

En esta crónica Carpentier demuestra cierto interés por la gente de pueblo y por los espacios populares, menos conocidos, casi totalmente, desconocidos por los turistas y visitantes. En este sentido, muchas crónicas, en lo adelante, manifestarán dicho interés en nuestro cronista.

«Un hombre feliz» es una crónica publicada también en *El país*, en junio del 25. En ella Carpentier, se refiere a Julián Rosa, un guajiro feliz que vive a las afueras de La Habana, a quien lo hace exclusivo el hecho de alimentarse con comidas enlatadas:

(...) lo que os sorprenderá es que este campesino apenas come los frutos de su tierra. Aparte las peores viandas de la cosecha, lo vende todo, absolutamente todo. Y con el dinero pagado en el mercado compra en la bodega cercana algunas latas de sardinas, patatas americanas, granos españoles, y cuando todo va bien, adquiere — ¡oh maravilla! — una legendaria lata de espárragos...⁴⁴

Julián Rosa es uno de estos tantos personajes populares, pintorescos, que interesan a Carpentier a lo largo de las crónicas periodísticas. En la crónica, se detiene además, en la familia de Rosa. Nos dice que a excepción de su alimentación, es la familia típica campesina cubana.

Julián Rosa es el guajiro que habla de cualquier tema, como nuestros guajiros, y que emplean el castellano, de manera única. Dice Julián, según Carpentier en esta crónica: «La Bana»⁴⁵ por La Habana o expresiones cargadas de un valor filosófico como: «Ustedes los de la ciudad se cansan demasiado el “celebro”»⁴⁶.

En este epígrafe se hace evidente el interés que manifiesta Carpentier por ciertos espacios populares, que aunque no son los referentes para el turismo, son los que, reconoce Carpentier, determinan la esencia de una ciudad. Además dentro de estos

⁴³ Ibídem.

⁴⁴ Alejo Carpentier: «Un hombre feliz» en *El País*, sección «Crónica», martes 30 de junio de 1925, p. 3.

⁴⁵ Ibídem.

⁴⁶ Ibídem.

espacios populares, vemos su atracción por los personajes pintorescos, en este caso por Julián Rosa, un guajiro diferente.

Epígrafe 1.5: Sobre el Cine

En la década del 20 del pasado siglo el cine es aún un arte joven. Sus orígenes se remontan a finales del siglo XIX –específicamente a 1895 con la proyección de los hermanos Lumière. El cine es casi contemporáneo a Carpentier, un arte novísima comparada con la pintura, la literatura o la escultura, pero que su exitosa acogida determinó su rápido desarrollo. Arte de multitudes desde sus inicios. El cine silente garantizaba que el producto llegara a cualquier público, pues no exigía en el receptor saber leer como sí lo exigía la literatura. Esta característica propia del cine silente junto a la innegable magia del lente hicieron del cine, muy pronto, la más codiciada de todas las artes.

El cine, como arte que crece junto a nuestro novelista es motivo de inspiración a lo largo de su vida. En el epígrafe trabajaremos la crónica sobre el séptimo arte «El cine, décima musa...» publicada en *El País* en julio de 1925.

En «El cine, décima musa...», crónica publicada en *El País* analiza algunos de los elementos del cine americano, que garantizan su rotundo éxito. A propósito plantea Carpentier:

La gran superioridad de la cinematografía americana sobre la mayor parte de la europea, es debida sobre todo a que los directores yanquis no consideran la pantalla como un teatro inferior y casi caricatural, si cabe. Mientras las firmas francesas andan a caza de estrellas de la Comédie-Française y hasta cantantes de la ópera para interpretar sus films, los estudios de California albergan artistas especializados, adiestrados para la pantalla, poseedores de una mímica poderosa y versados en los menores secretos de la cámara.⁴⁷

El cine en Hollywood, la cuna del cine norteamericano y mundial, desde sus orígenes, piensa el cine como una industria. En el Capítulo introductorio, vimos como Horkheimer

⁴⁷Alejo Carpentier: «El cine, décima musa...» *El País*, sección «Crónica», viernes 3 de julio de 1925, p. 3.

y Adorno reconocían en el cine una de las industrias fundamentales dentro de todo el sistema de industria cultura. Las superproducciones norteamericanas cambiaron para siempre la manera de hacer cine. En la década del 20 era un hecho que el cine norteamericano dominaba el cine mundial. Carpentier reconoce que una de las causas del éxito del cine norteamericano, es el empleo de actores especializados en el séptimo arte. Entre ellos sobresale el nombre, asegura, de Charles Chaplin.

Carpentier descifra otros elementos que hacen del cine —en este caso no se refiere exclusivamente al americano— el arte preferido de las masas. Añade a los actores especializados del cine norteamericano, la vertiginosidad, con la que el receptor moderno se siente de alguna manera identificado y el «truco» que la cámara puede mostrar al receptor, para Carpentier la «máxima fuerza del cine».⁴⁸ Sobre este último elemento expresa:

Donde radica tal vez la máxima fuerza del cine, tendiendo a hacerlo un arte completamente original y único, es en las múltiples posibilidades del «truco». La cámara ha tenido ya el poder de hacernos percibir sensaciones inéditas y no despojadas de valor estético. Hay cierta belleza rara pero poderosa en el espectáculo que nos ofrece, por ejemplo, el salto de un caballo o la caída de un cuerpo tomada al ralenti; el crecimiento instantáneo de una planta; la zambullidura «al revés» de un nadador; el tráfico de una calle retrocediendo o adelantando con una lentitud absurda... Hay además de esto interesantísimos perfeccionamientos fotográficos, disociaciones de imágenes, fusiones, desapariciones.⁴⁹

El cine presenta una serie de técnicas nuevas, espectaculares, que lo hacen irresistible. El espectador no tiene más que rendirse ante su magia. En la crónica, además, teoriza sobre el cine como un género muy diferente al teatro. Los nuevos recursos técnicos y expresivos hacen del cine un arte totalmente diferente al teatro, máxima que no era entendida aún por la mayoría de espectadores en la década del '20.

⁴⁸ Ibíd.

⁴⁹ Ibíd.

El cine es un arte para las masas, pensado para llegar a las multitudes, tanto al burgués como al obrero, cortesía del espíritu vanguardista de la época y de la sabiduría de los *bussines men*. Carpentier como intelectual, y además, vanguardista, supo entender el fenómeno mercantil que era el cine. Pero, a pesar de esto, reconoce en él un arte de incuestionable calidad, con productos de altos valores artísticos y otros, sensacionalistas de pretensiones comerciales, al que no le faltaba su dosis de valor.

Epígrafe 1.6: Los espectáculos de títeres y el circo

En este epígrafe abordaremos lo relacionado a dos espectáculos que apasionaron a Carpentier, y que en el siglo XX sus técnicas y medios de expresión habían sucumbido ante los del cine y otros espectáculos modernos: el teatro de títeres y el circo. Para ello utilizaremos las crónicas «El gran teatro de los pequeños» y «Circos y ferias. Divagaciones funambulescas».

El espectáculo de títeres, que por ser un espectáculo «para niños», usualmente, no cuenta con el mismo reconocimiento del teatro «serio». Carpentier reconoce al espectáculo de la compañía *Teatro dei Piccoli* como «espectáculo por antonomasia»⁵⁰. En crónica publicada en *Carteles*, manifiesta en «El gran teatro de los pequeños» toda su admiración por la representación de títeres y lo considera mucho más valioso y sensible que muchas obras de la «farsa seria»:

En un diminuto escenario, noche tras noche actúan los títeres dóciles e ingenuos, mucho más interesantes, las más de las veces, que los títeres humanos y ególatras de la farsa seria (...) Todo suena bien, las voces son de primera calidad y tienen una noción perfecta del papel asignado. Los menores detalles del espectáculo acusan un absoluto buen gusto.⁵¹

Carpentier confiesa que los títeres lo maravillan y lo conmueven y tienen todos los valores para triunfar como espectáculo:

⁵⁰ Alejo Carpentier: «El gran teatro de los pequeños» en *Crónicas*, Tomo I, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1976, p.317.

⁵¹Ibíd.

Creo, como el gran viejo France, que los títeres resultan “perfectos sin esfuerzo” y encierran “algo a la vez misterioso y puro”. Son sencillos, ingenuos, llenos de esas cualidades que hacían el encanto del teatro primitivo, y que los actores de hoy malogran con su perenne exaltación de un “yo” tan poco interesante como ficticio.⁵²

Aunque el espectáculo de títeres tuvo su momento de esplendor en Europa, en el siglo XX era una manifestación teatral que no estaba en la preferencia del público. Para ese entonces el espectáculo de títeres era una manifestación relegada, casi totalmente, a las ferias y carnavales populares. Nos dice Carpentier, que solo un grupo muy selecto de la población adulta y algunos niños disfrutaban y valoraban los títeres en toda su dimensión.

Otro espectáculo artístico que Carpentier advierte no cuenta con la popularidad de antaño es: el circo. En la crónica «Circos y ferias. Divagaciones funambulescas» publicada también en *Carteles* recuerda con tono melancólico los tiempos cuando el circo lo apasionaba: «el circo moderno, montado a la americana, lo ha perdido todo en cuanto a pintoresco, y casi no recordamos ya que es solo un perfeccionamiento del tradicional «circo de feria», y único que conocieron nuestros abuelos».⁵³

En la crónica reflexiona sobre el circo de feria en años anteriores, y el circo actual, «a la americana». Cuando se refiere al circo montado a la americana, no es sino al circo con meras pretensiones comerciales despojado de todo lo místico y misterioso dónde reposaba lo deslumbrante del circo en otros tiempos:

Los saltimbanquis de hoy, que viajan por Europa de pueblo en pueblo mostrando sus habilidades, son los últimos vástagos de una floreciente cepa medieval, descendientes de juglares, titiriteros y ministriles. Sus siluetas pintorescas no existirán ya para divertir a nuestros hijos. Las foires [ferias] también están llamadas a morir, pues los acróbatas sienten cada vez más la necesidad de unirse a los circos que, bien o mal, aumentan sus probabilidades de comer todos los días. Las ferias se vuelven poco a poco algo puramente comercial (...) Los grandes circos actuales carecen de poesía y de color local. Son meros espectáculos; shows industrializados.

⁵²Ibíd.

⁵³Alejo Carpentier: «Circos y ferias. Divagaciones funambulescas» en *Carteles*, domingo 11 de noviembre de 1923, p. 13.

Constituyen unos caravanserrallos para tipos de cien nacionalidades que viven de sus habilidades como de un negocio cualquiera. Los acróbatas y clowns llevan generalmente una vida pacífica, cumpliendo estrictamente con sus contratos, y ahorrando dinero.⁵⁴

El circo era diferente cuando era niño Carpentier. Al hombre del siglo XX al que le fascina el cine, el circo parece atraerle muy poco. Antaño el circo era la máxima expresión de diversión que podía brindar un espectáculo. El circo y la feria que lo acompañaba eran esperados con ansias por la gente de los pueblos poco desarrollados y de los campos, que en estos espectáculos encontraban una forma de diversión poco frecuente y atractiva. En las grandes ciudades el circo también era muy bien acogido sobre todo por los representantes de las clases bajas que eran los que preferían este ambiente carnavalesco. Para Carpentier, la industria cultural con el afán del gran *show* comercial finiquitó el exotismo que otrora poseían el circo de feria y sus protagonistas.

Las crónicas trabajadas en este epígrafe: sobre el teatro de títeres y el circo, versan sobre dos manifestaciones culturales, de marcado carácter popular, admirables para Carpentier —no el circo desde que comenzó a realizarse a la «americana»— que tuvieron su momento de esplendor, aunque, como reconoce, ya pasaron sus años dorados, el primero, por la ineptitud del receptor incapaz de entenderlo y valorarlo, el segundo, por su afán comercial. Ambos opacados por el cine y el espíritu moderno.

Carpentier entiende la posibilidad económica que el nuevo espectáculo a la «americana» brinda al sujeto de circo que antaño llevaba una vida errante e inestable, pero esto no le impide reconocer, nostálgicamente, como el nuevo circo perdió su esencia misteriosa y carnavalesca del pasado.

Epígrafe 1.7: Los jugos tropicales

Al hablar de la tradición o de la identidad cultural de un país siempre se tiene en cuenta su gastronomía. Los platos típicos de una cultura pueden darla a conocer globalmente, ejemplos hay tantos casi como países en el mundo: las pizzas italianas, los tacos

⁵⁴ *Ibíd.*

mexicanos, las maripositas chinas... La gastronomía no fue un ámbito de la tradición, y al fin y al cabo de lo popular, que no interesara a Carpentier. Varias son las crónicas donde muestra ese interés.

Cuba es un país portador de una cultura muy diversa, perfectamente definida por Fernando Ortiz como un “ajiacó” de culturas. Ese ajiacó cultural, quizás, donde mejor se manifieste sea en nuestro lenguaje y en nuestra cocina. Un ámbito valioso de nuestra gastronomía lo son esas bebidas que aunque no son exclusivas de nuestra gastronomía cubana, engalanan el menú del merendero más pobre o del restaurante más lujoso y son motivo de alabanza de los visitantes foráneos: los jugos tropicales.

Carpentier deja saber en crónica publicada en *El País*, en 1925: «Los disparates sobre Cuba que se imagina un artista en París» que en una ocasión una artista en París le pide fotografías sobre nuestros motivos exóticos que le sirvieran de inspiración en sus pinturas. Lo único que nuestro novelista consideró realmente exótico —y se lo hizo saber en una carta de vuelta a la artista— para el público parisino después de pensarlo mucho, fueron nuestros bellos y refrescantes jugos tropicales. Sobre esta deliciosa bebida afirma:

¿Habéis visto esos establecimientos que ostentan unos depósitos transparentes, llenos de líquidos multicolores en que flota a menudo un succulento trozo de hielo? ¡Los benditos refrescos de fruta! ... Solamente el contemplarlos produce una sensación de voluptuosidad. Pueden beberse por la hermosura de sus colores. Los hay blancos, con algo de armiño diluido; los hay verdes (...) los hay ocre, los hay rojos (...) La paleta es completa y colabora con nuestra luz.

Esos depósitos que mantienen heroicamente la tradición, conteniendo un exotismo que inunda de frescor las gargantas reseca, deberían de ser considerados como monumentos nacionales y recibir protección oficial...⁵⁵

El propio Carpentier reconoce en nuestros hermosos y exóticos refrescos, los «depósitos» capaces de mantener nuestra tradición.

⁵⁵Alejo Carpentier: «Los disparates sobre Cuba que se imagina un artista en París» *El País*, sección «Nuestras crónicas», viernes 14 de agosto de 1925, p. 3.

El 9 de julio de 1927, acusado de comunista, es encarcelado Alejo Carpentier. Sufre prisión durante seis meses. Pasado este período parte hacia Francia en marzo de 1928, ayudado por Robert Desnos que en esos días se encontraba en La Habana. Con este viaje a la nación europea termina la primera etapa en la carrera periodística de nuestro cronista, en la cual pudimos apreciar sus primeras muestras de interés por lo popular. Su conocimiento musical garantiza que en este período sus ideas mejor sistematizadas sean sobre la música cubana. En este primer acercamiento a la cultura popular, pudimos ver, entre otras cosas, el enfoque de un intelectual, que no valora los ritmos afrocubanos, más que como materias primas para composiciones sinfónicas u otras composiciones clásicas. Por otra parte, constatamos el criterio muy positivo que tiene sobre el son –realizado a base de ritmos afrocubanos— género nacido en el pueblo, que a la postre triunfó en el orbe.

Capítulo II. Carpentier en París

Una vez en Francia, Carpentier no regresaría a Cuba hasta 1939, once años después de su partida. En este Capítulo trabajaremos las crónicas realizadas en este período, segundo momento en la carrera periodística de Carpentier como reconoce José Antonio Portuondo.⁵⁶

Apenas llega se instala en París. Rápidamente gana prestigio en la “Ciudad Luz”. Organiza una audición de música popular y sinfónica cubana en la *Sala Playel*. Su conocimiento y experiencia garantizan su sustento como periodista en la nación europea, se mantuvo escribiendo para *Social* y *Carteles* y fue solicitado por prestigiosos periódicos de París: *L’Intransigeant*, el más importante de París, *Candide*, *Revue de l’Amerique Latine*. *La Revue Hebdomaire* le pide que escriba un artículo sobre la música cubana. Conoce importantes personalidades como Foujita, Mateo Hernández, Man Ray, León Pacheco, Toño Salazar... Además es nombrado redactor jefe de la *Gaceta Musical*.⁵⁷

Este capítulo estará dividido en nueve epígrafes. Analizaremos crónicas de diversos tópicos que escribe Carpentier para *Carteles*: sobre la música cubana; sobre París, su gente y su vida cultural; sobre otras ciudades europeas; sobre el teatro; el cine; la literatura; el circo; sobre personalidades que reciben el influjo de lo popular; etc. Trabajaremos también con una selección de crónicas sobre arte y literatura que escribe para *Social*.

Epígrafe 2.1: El jazz. Género popular

El jazz, nacido en los barrios negros norteamericanos, es uno de los géneros musicales más gustados en las primeras décadas del pasado siglo en el orbe. A la llegada de Carpentier a París, junto al tango, es el género predilecto por los parisienses. En este epígrafe abordaremos lo relacionado al jazz en las crónicas carpentereanas: «Bajo el cetro del *blue*», «Confidencias de Josephine Baker» y «Moisés Simons y el piano Luis XV de Josephine Baker».

⁵⁶ Véase: José Antonio Portuondo: «Prólogo» en *Crónicas*, Tomo I, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975.

⁵⁷ *Ibíd.*, pp. 12-13.

En «Bajo el cetro del blue» reconoce en el jazz una manifestación folklórica urbana sobre la cual afirma: «El jazz, de raigambres judías y negras, es la más importante manifestación folklórica que haya producido nuestra época».⁵⁸ Vemos que no es poca la importancia que le confiere al jazz. En esta crónica del '29, además, asegura que es el género sobre el que constantemente vuelven los compositores más reconocidos del momento, en busca de ritmos y melodías.

En este mismo trabajo se refiere a los Black-Birds, conjunto de jazz nacido en las calles neoyorquinas, que tuvo gran acogida en París. A propósito de sus espectáculos, de aires primitivos y auténticos expresa:

El artista de color trae consigo su patrimonio máspreciado: la franqueza. Ajeno al aprendizaje del conservatorio como a los métodos de maestros eruditos, nos muestra lo que es, nos dice lo que piensa, no canta lo que le conmueve. De ahí que su arte nos parezca tan original, en comparación con los trucos gastados, sin frescor, que movilizan muchas estrellas celebradas.⁵⁹

De todas las estrellas del jazz norteamericano quien más le impresiona es Josephine Baker, de quien confiesa ser amigo y profundo admirador. En «Confidencias de Josephine Baker», Carpentier se refiere a los orígenes de Baker, quien creció en uno de los barrios más pobres de Saint Louis, de estos ambientes arrabaleros recibe una herencia reflejada en su espontaneidad y en sus bailes portadores de la lozanía y la autenticidad. Acerca de los movimientos en el baile de la artista nos deja leer estas palabras en «Moisés Simons y el piano Luis XV de Josephine Baker», donde manifiesta como *leitmotiv* su pasión por lo primitivo y por lo genuino, nacido del pueblo:

Y si, a veces, la brutalidad de sus contorsiones, la melancolía desgarradora de algunos de sus *blues*, son dominadas por una brusca ofensiva del instinto, ¡tanto mejor!... El instinto primitivo es fuente de una espontaneidad, de un frescor, de una gracia, que vamos olvidando cada vez más, a fuerza de frecuentar los invernaderos estéticos contruidos por el «buen gusto» de nuestros contemporáneos... Sólo una

⁵⁸ Alejo Carpentier: «Bajo el cetro del blue», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 407.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 406.

artista de color, del nuevo mundo, podía habernos traído esa violencia primaria que reclaman nuestros nervios...⁶⁰

Carpentier en estas crónicas manifiesta su atracción por el jazz, género de origen popular, cargado de nervios y sensibilidad, como nuestros ritmos afrocubanos. Advierte en los productos jazzísticos la espontaneidad y autenticidad de la que están despojados muchas manifestaciones en su contemporaneidad, de ahí su pronta acogida. No lo declara expresamente, pero a través de las crónicas entendemos que el jazz es uno de estas manifestaciones híbridas que trascendieron la barrera de lo popular y para convertirse en un producto para todo tipo de público.

Epígrafe 2.2: El triunfo de la música cubana

En este epígrafe abordaremos lo relacionado a la música cubana, que Carpentier trabaja en las siguientes crónicas «Temas de la lira y el bongó», «Las nuevas ofensivas del cubanismo», «*La rumba de amor* en el casino de París», «Dos festivales de música cubana y americana», «La consagración de nuestros ritmos», «La Rue Fontaine: calle cubana», «El alma de la Rumba en el *Plantation*», «Don Azpiazu en París», «Songoro Cosongo... en París», «Moisés Simons en los bufos parisienses», «Moisés Simons y el piano Luis XV de Josephine Baker» y «El recuerdo de Amadeo Roldán».

En una crónica de 1929, «Las nuevas ofensivas del cubanismo», Carpentier advierte que por estos años, lo foráneo, fundamentalmente lo latinoamericano, sobre todo su música y sus bailes, comienza a apasionar a los franceses, a propósito, manifiesta:

La elocuencia de canciones como *Mama Inés* o *El manisero* y *El tamalero* de Simons, resulta definitivo para los parisienses... Después de haber ignorado a América durante centenares de años, los galos comienzan a interesarse por las cosas de nuestro joven continente. Villa-Lobos y sus partituras brasileñas, Larreta y sus novelas, los niños mexicanos, Clemente Orozco y Carlos Mérida con sus exposiciones, han enterado a Lutecia de las fuerzas vírgenes (...) Hasta hace poco era conocida en París por el tango y la *Gomina*... Ahora, la boga del arte negro está a punto de verse suplantada por la boga del arte precolombiano. Las revistas se

⁶⁰ Alejo Carpentier: «Moisés Simons y el piano Luis XV de Josephine Baker», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p.232.

disputan documentos fotográficos suramericanos. Un artículo mío, acerca del negro de las Antillas publicado por la revista *Bifur*, fue reproducido en fragmentos, algunos días más tarde, en la primera página del diario *Comedia*. La pequeña *Danza negra* de Roldán ha provocado más comentarios en crítica musical parisiense, que la primera audición de una sinfonía rusa o germana. Continuamente, en las redacciones de revistas nuevas, se me dice: «Traduzca cosas de Latinoamérica, revélenos sus valores, busque poesías populares indias, guajiras y negras; denos grabados, háblenos de allá».⁶¹

En dicha crónica nuestro novelista enmarca los tres antecedentes que a su entender garantizan el interés por los ritmos cubanos en la capital gala. Entre dichos antecedentes, menciona la labor de Rita Montaner para divulgar nuestros ritmos. Rita Montaner fue una de las más trascendentales intérpretes cubanas recordada, entre otras cosas, por popularizar *Mamá Inés*. De la popular canción y de su acogida por los franceses dice: «que llegaba por su carácter y su gracia. Tenía fragancias de fruta al sol y auténtica alegría arrabalera».⁶² *Mama Inés* fue una de las primeras canciones nuestras que se hizo popular en el mundo. Sobre Montaner expresa en la misma crónica: «Rita Montaner, en los dominios de lo afrocubano resulta insuperable (...) se ha creado un estilo: nos grita a voz abierta, con un formidable sentido del ritmo, canciones arrabaleras, escritas por un Simons o un Grenet, que saben, según los casos, a patio de solar, batey de ingenio, puesto de chinos, fiesta ñañiga y pirulí premiado».⁶³

Montaner recibía toda la alabanza de Carpentier cuando los críticos cubanos consideraban que era una amenaza para nuestra civilización por su música populachera y de raíces primitivas. Nada más lejano del criterio carpenteriano, que si bien desde antes reconocía ciertos valores folklóricos, ahora, alejado de Cuba, en Francia, había comenzado a valorar más que antes lo genuinamente popular, a propósito plantea:

⁶¹ Alejo Carpentier: «Las nuevas ofensivas del cubanismo» en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975 p. 89.

⁶² *Ibíd.*, p. 88.

⁶³ *Ibíd.*, p. 90.

¡Amemos el *son*, el solar bullanguero, el güiro, la décima, la litografía de caja de puros, el *toque* santo, el pregón pintoresco, la mulata con sus anillas de oro, la chancleta ligera del rumbero, la bronca barrioter, el boniatillo y la alegría de coco! ¡Bendita sea la estirpe de Papá Montero y María La O!... ¡Cuando se ven las cosas desde el extranjero, se comprende más que nunca el valor de ese tesoro popular!...⁶⁴

A través de esta frase, vemos cómo Carpentier parece extrañar el arte cotidiano que lo rodeaba en nuestra isla y que no supo valorar en toda su dimensión hasta que conoció París, se codeó con los surrealistas y vivió cerca —o dentro— de la superficialidad de la «barbarie intelectual» de la que habla Paul Valéry. A partir de este momento lo popular en cualquiera de sus manifestaciones comenzó a interesar aún más a nuestro novelista.

En la crónica anteriormente mencionada, Carpentier advierte cómo nuestro son, en el año 1929, comenzaba a desplazar en todo París a los géneros establecidos en los últimos años: el tango y el jazz. Cuenta que se impone el son en el cabaret *Palermo* de la *Rue Fontaine* y en *El Barco Ebrio* del Barrio Latino. Deja saber que en el Palermo, a la orquesta liderada por Rogelio Barba, solo le pedían *Mama Inés*, en la voz de Rita y no bailaban ni con tangos ni jazz, únicamente con la música cubana que los sacudía.

Advierte cómo incentivado por nuestros ritmos, el pueblo parisiense comienza a interesarse por la cultura cubana: «Hoy, el público comienza a preferir las maracas y el güiro, al platillo y al *chinese box* del jazz (...) Los franceses empiezan a tener una vaga noción de nuestra situación geográfica y se enteran de que la Habana produce algo más que falsas coronas a dos francos».⁶⁵

En «La consagración de nuestros ritmos» Carpentier hace saber que el *Petit Parisien*, periódico prestigio de París, ofrece una velada especial para presentar nuestros ritmos al público humilde de los holgorios dominicales. En la misma crónica asegura que el triunfo rotundo, irreversible, de nuestra música sucedió una noche de abril de 1932 cuando se debatió en el *Club du Faubourg* —club de gran prestigio que debatía los temas más trascendentales del momento en la sociedad parisiense del momento— sobre nuestros ritmos. Cuenta que esa noche en que presenciaba el espectáculo,

⁶⁴ Ibíd. , p. 91.

⁶⁵ Ibíd. , p. 90.

Moisés Simons, aclamado, interpretó el manisero junto a Maricusa Cuadrado, talentosa cantante oriental. Después, Heriberto Rico y su orquesta ovacionados, cantaron *La negra Quirina*, *Con picante*, *Chivo que rompe tambó* acompañados por Harry Pilcer y Rhana bailarines profesionales que bailaron el son y la rumba como cubanos de pura cepa.

Cuenta que a inicios de la década del 30 comienzan a florecer muchos bares y dancings que apostaban por la música cubana, entre ellos, *La Cabaña Bambú* y el *Melody's Bar* en la *Rue Fontaine*, donde sonaba la orquesta Barreto, *El Plantation* en los *Campos Elíseos*, un cabaret cubano en París, *La Cabaña Cubana* de Castellanos donde triunfa un potente intérprete Fernando Collazo, quien lo fascina particularmente con su declamación vibrante de *Sóngoro Cosongo*.

En «Don Azpiazu en París» aborda el triunfo de otro de nuestros grandes músicos: don Azpiazu, acompañado de toda su orquesta y una bailarina, Mariana. A propósito de la primera presentación de Don Azpiazu en París, señala:

Ha sido un triunfo, un TRIUNFO en caracteres enormes, el que conquistaron los músicos nuestros desde su aparición. ¡Y era de esperarse! No existen obras maestras desconocidas. Cuando un arte se ve dotado de valores universales acabara siempre por ser la conquista del universo.

¡Pensar que con dos orquestas, media docena de compositores, dos cantantes, y dos o tres animadores entusiastas —entre los cuales tengo el honor de contarme—, hemos conquistado el planeta entero!... ¡Justa recompensa que recae en quienes solo ofrecen un producto insuperable!⁶⁶

La danza de Mariana, la bailarina que acompañaba a Don Azpiazu, causó también, mucho estupor en París. Sus movimientos, místicos, puros, con la lozanía y esplendor de lo afrocubano, sedujeron a Carpentier:

Tomando de la rumba solo aquellas actitudes que se asemejan a lo ritual, eliminando toda vulgaridad, Mariana ha enriquecido su danza con algunos ademanes extraídos de los arcanos de lo afrocubano. Su mímica remozca juramento de cabildos y gestos análogos a los que, henchidos de nobleza, despiden el sol agonizante después de

⁶⁶ Alejo Carpentier «Don Azpiazu en París», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p.113.

una tarde de rompimiento. Todas las esencias de nuestras danzas se ven mezcladas en esa *summa* de ritmos, plena de gravedad y de esa dignidad activa que se desprende de la práctica de un rito. Danza del instinto, de la pulsación esencial; danza de lo elemental, perdurable por esa virtud misma.⁶⁷

En «Sóngoro Cosongo en París» se detiene en una figura que considera no puede obviarse, si se habla del triunfo de nuestros ritmos en la capital francesa, aunque no sea, precisamente, un músico. Federico Tomás Franco fue un joven dibujante y publicista cubano que hizo mucho en Francia por impulsar nuestros ritmos. Sus carteles y cuadros captaban nuestra cubanía con toda su esencia popular, sobre él expresó:

Para él, un güiro, un tambor, una firma ñañaiga, un pañuelo de colorines, una camisa de vuelos, una campana de batey antiguo, una guitarra o un par de maracas, constituyen otros tantos motivos estilizables, capaces de combinarse y armonizarse en paneles, frisos o plafones (...) El espíritu del son encuentra un equivalente plástico en sus composiciones realizadas con notable inteligencia.⁶⁸

El son y la rumba, son géneros nacidos en el seno de nuestro pueblo y de valores universales, que como había anticipado el autor y como hemos visto en las crónicas, no tardaron en triunfar en Europa.

Carpentier celebró el triunfo de la música cubana como un triunfo personal. ¿Cómo no? Si fue él quien como vidente, esbozó el camino que debían seguir nuestros ritmos, desde la década anterior, fue él quien fue acusado de antinacionalista por los críticos cubanos, cuando aseguró que nuestra música debía volcarse hacia lo afrocubano para garantizar su valor universal. Su pensamiento, alentador de un arte novedoso y de raigambre vernácula, le costó disímiles críticas. Por lo que el éxito de nuestra música es también suyo. Al respecto afirma el defensor de nuestra cultura en la crónica «La Rue Fontaine: calle cubana»:

¡Cuando pienso en los momentos amargos, las luchas, los sarcasmos, los saludos retirados, que me valió, hace ya ocho años, la firme voluntad de consagrar mis

⁶⁷ Ibíd. , p. 118

⁶⁸ Alejo Carpentier: «Sóngoro Cosongo en París», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p.123

modestos esfuerzos a la defensa y exaltación de los ritmos afrocubanos!... Hubo más que denuestos, más que críticas acerbas. Mi nombre ha quedado en un infame mamotreto musical, editado en La Habana hace tiempo, como defensor de ritmos que «desdecían de nuestra cultura». Se me tachó de anticubano porque cometí el error de llevar extranjeros, de paso por nuestra isla, a escuchar los sones de la playa y las orquestas populares de ciertos bailes de Regla. Hubo cartas abiertas publicadas en periódicos, protestando de mis iniciativas en lo que se refería a propagar el conocimiento de algunos sectores de nuestro folklore. Los que entonces colaboraron conmigo, Amadeo Roldán y Alejandro Caturla, saben, por cosecha propia, que mis palabras resultan pálidas ante la realidad.⁶⁹

Por otra parte, en crónica de 1931 «Dos festivales de música cubana y americana», se refiere a la acogida que tuvieron en París, las presentaciones de *La rebambaramba* de Amadeo Roldán y *Bembé* —título alusivo a una danza afrocubana— de Ernesto Lecuona. Por si fuera poco el triunfo de la rumba y el son, nuestros ritmos gustaron más allá de los dancings, los bares y los cabarets. Manifiesta en la crónica que ambos artistas recibieron las mejores críticas, después de haber triunfado en varios lugares del mundo. Sobre los compositores cubanos afirma: «confié en que la energía, el afán de trabajo, la estética juvenil de Roldán y Caturla habría de llevarlos, en pocos años, a los sitios máximos de la producción vernácula... Hoy la crítica europea ha dado razón a mis previsiones».⁷⁰

En «Moisés Simons en los bufos parisienses», se detiene en el éxito que tuvo en París la opereta bufa *Toi c'est moi* con música de Moisés Simons. Sobre este otro triunfo del compositor cubano expresa Carpentier: «Simons ha triunfado. Y con él, una vez más, la causa de la música cubana».⁷¹

En la última crónica, escrita por Carpentier, que analizamos en este período se refiere al duro golpe que recibe la música cubana en 1939: la muerte prematura de Amadeo Roldán. En dicha crónica: «El recuerdo de Amadeo Roldán» Carpentier con dolor tras

⁶⁹ Alejo Carpentier: «La Rue Fontaine: calle cubana», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p.107.

⁷⁰ Alejo Carpentier: «Dos festivales de música cubana y americana», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 97.

⁷¹ Alejo Carpentier: «Moisés Simons en los bufos parisienses», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p.129.

la muerte de su amigo, entre anécdotas y palabras solemnes recuerda la importancia de «el primer sinfonista de Cuba»⁷² para nuestra música nacional de raíces populares y valores universales.

Mediante el prisma carpentereano hemos conocido el triunfo de nuestra música en París. Triunfo de la música cubana que significaba también un triunfo de Carpentier sobre nuestros críticos locales, quien desde hacía años había señalado el camino a seguir de nuestros ritmos.

La sabrosura de nuestros ritmos, la incansable labor—periodística y musical— de Carpentier en suelo galo y el compromiso con la causa revolucionaria cubana, —que por esos días se enfrentaba a la tiranía de Machado— defendida por varios intelectuales franceses, garantizaron un marcado interés del pueblo francés por nuestra cultura.

La música cubana, en Francia, es la mejor aliada de Carpentier en su afán de poner bien en alto nuestra cultura. Tras varios años de pujanzas y sacrificio la música cubana no tuvo más que el lugar cimero que le correspondía en el orbe.

En los primeros años de la década del 30 podemos afirmar que el éxito de nuestra música era internacional. Afortunadamente, Carpentier, quien fue uno de los artífices de este logro, se encontraba en París para vivir este triunfo personal bien de cerca.

Epígrafe 2.3: Recorriendo Europa. Pasión por lo popular

En este epígrafe trabajaremos con las crónicas de viaje de Carpentier: «Descubrimiento del Mediterráneo. Cannes ciudad lujosa», «Descubrimiento del Mediterráneo. Niza, ciudad pintoresca», «Introducción al conocimiento de Bruselas», «Crónicas de un viaje sin historias. De los Pirineos a la meseta castellana», «Crónicas de un viaje sin historias. De Burdeos a Fuenterrabía», «Crónicas de un viaje sin historias. Nuevos semblantes y nuevos ritmos en la llanura», «Brujas, ciudad de brumas», «...Bajo el signo de la Cibeles», «El Escorial, museo de milagros» y «En la ciudad de las casas colgadas».

En sus viajes manifiesta su predilección por la gente de pueblo, de ahí ese interés por los lugares que apenas conocen los turistas. Carpentier entiende que la esencia de un

⁷² Alejo Carpentier: «El recuerdo de Amadeo Roldán», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p.130.

país o una ciudad, está en su gente, en lo popular, en los lugares menos contaminados por la industria turística, no en los museos o en las grandes construcciones que se encuentran en una guía de viaje. No significa esto que obvie del todo las obras de arte o a estas construcciones canónicas —al fin y al cabo, tenía la vocación de arquitecto aunque haya visto su carrera tronchada—, sencillamente le atraía más lo popular:

Hay, en toda ciudad, indicios reveladores del verdadero carácter de sus habitantes, que son para mí más estimables que todas las cúpulas y esplendores de los edificios públicos (...) Indicios que nos ofrece el comercio modesto y tradicional, la charla con un desconocido, el monólogo de un empleado, el ambiente mismo de los establecimientos generalmente ignorado por los turistas.⁷³

Sobre sus prioridades confiesa Carpentier:

Los monumentos, las piedras viejas, las obras de arte, me interesan mucho menos que los individuos. Más me atraen las expansiones populares, un refrán secular, un canto, captados al pie de la Alhambra de Granada, que la Alhambra misma. México, España, viven más vigorosamente en mi memoria por el recuerdo de *tipos*, que por la evocación de cúpulas de azulejos o iglesias barrocas.⁷⁴

En sus viajes busca lo que no encuentra en la soledad y vertiginosidad de la vida parisiense. De ahí su predilección por los países de sol, donde la vida es más lenta, la gente habla por hablar y es hábil en contar historias... De los países de sol y su gente afirma el escritor de *Los pasos perdidos* en «Brujas ciudad en brumas»:

A medida que nos desplazamos hacia el sur, hacia regiones más cálidas, más cercanas del trópico, las expresiones del alma popular cobran mayor espontaneidad. Es más fácil entablar conversaciones con el músico ambulante, el arriero, la moza que os sirve un vaso de vino en una taberna típica, el campesino, el pescador, el sacristán de catedrales... Todos estos personajes os narran sus cuitas o venturas, os hablan de política, comentan, cantan o maldicen... Os enteran de cómo viven,

⁷³ Alejo Carpentier: «Introducción al conocimiento de Bruselas», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p.151.

⁷⁴ Alejo Carpentier: «Brujas, ciudad de Brumas», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 178.

piensan, sienten, o aman. Os invitan a compartir sus colaciones modestas, a probar sus vinos, a acariciar la cabeza de sus chicos.⁷⁵

En esta crónica recientemente citada, además, reflexiona acerca de tres ciudades españolas Ávila, Segovia y Toledo que lo fascinan por su calificativo de ciudades museos. Son ciudades que no comercializan su tradición y la vida de la gente no gira en función del turismo, a pesar de recibir miles de turistas al año. Mantienen su toque añoso, que es en definitiva, lo que las hace exclusivas y atractivas:

A pesar de recibir, cada año, la visita de millares de turistas, Toledo no resulta un lugar turístico. O si lo es, no lo parece. Una bendita falta de iniciativa ha conservado al ambiente su modorra secular (...) En Toledo, cualquier forastero audaz podría robarse algunos cuadros del Greco, sin que las autoridades se percataran de ello. Cualquiera puede vagar a su antojo en las iglesias y los museos... Y esto es, precisamente, lo que confiere a Toledo un encanto de *autenticidad* que en vano buscaríamos en otras *ciudades museos* de Europa... Y en lo que se refiere a Ávila, a Segovia, lo dicho puede multiplicarse por diez

La tradición mantenida en estas ciudades es responsabilidad de las masas, como reconoce Carpentier, únicas que pueden sustentar, verdaderamente, la tradición de un país.

En las crónicas «Descubrimiento del Mediterráneo. Cannes ciudad lujosa», «Descubrimiento del Mediterráneo. Niza, ciudad pintoresca» describe su impresión en un recorrido por la costa mediterránea, dónde visita Cannes, Antibes y Niza. En las tres ciudades se detiene, entre otras cosas, en los espacios populares y en los personajes pintorescos que le impresionan. En Cannes le impresiona un borracho de tabernas «optimista y comunicativo», hábil contador de historias. En Antibes, ciudad de arquitectura medieval, le seduce el ambiente populachero del típico mercado popular.

En Niza, describe un escenario popular que parece sintetizar la vida en las calles de la ciudad mediterránea:

Las calles del viejo Niza brindan un raro espectáculo de animación populachera. Las comadres, mal peinadas, chismorrean de casa a casa, mientras zarandean a sus

⁷⁵ Ibídem, pp. 178-179.

críos para dormirlos. Hay marinos que se pasean por grupos, llevando ventrudos frascos de Chianti o de Barbera en la mano. Hay admirables orquestas de ciegos, tan típicas, tan auténticas, que parecen arrancadas a algún aguafuerte goyesco... Hay lavaderos públicos, en donde las muchachas frotan sus ropas mojadas al ritmo de lindas canciones provenzales.⁷⁶

En «Introducción al conocimiento de Bruselas», se refiere a la posibilidad de acercarse a una cultura por su comida típica, pues la gastronomía alberga elementos de la tradición y de la idiosincrasia de un pueblo. Afirma que los turistas no deben perder el tiempo en los restaurantes de grandes hoteles «donde hallará el eterno menú cosmopolita»⁷⁷, a propósito señala« ¡Mientras haya *bouillabaise* en Marsella, tripas en Cahen, sardinas fritas en Dieppe, o almejas traídas de Amberes, en Bruselas, no me detendré en probar esos platos atroces que nos sirven en todos los banquetes políticos del orbe!». ⁷⁸

La ciudad belga, nos dice en la crónica, guarda su folklore en los muñecos de bizcocho, que se venden en las dulcerías, que imitan modelos viejísimos y en las casas que mantienen su arquitectura medieval intacta.

En las crónicas: «Crónicas de un viaje sin historias. De los Pirineos a la meseta castellana», «Crónicas de un viaje sin historias. De Burdeos a Fuenterrabía», «Crónicas de un viaje sin historias. Nuevos semblantes y nuevos ritmos en la llanura», «...Bajo el signo de la Cibeles», «El Escorial, museo de milagros» y «En la ciudad de las casas colgadas» recoge sus experiencias en España. En ellas manifiesta su predilección por la cultura ibérica. El pueblo español tiene todo lo que admira Carpentier y extraña de Cuba. Para acercarse a la rica cultura ibérica hace un recorrido en tren desde Francia, recorrido que recoge en un grupo de crónicas, en las cuales profundizaremos.

En «Crónicas de un viaje sin historias. De los Pirineos a la meseta castellana» Carpentier cuenta su estancia en el tren y manifiesta todo su apasionamiento por los tipos populares. El viaje lo inicia en un vagón de primera clase, «y quién diablos me

⁷⁶ Alejo Carpentier: «Descubrimiento del Mediterráneo. Niza, ciudad pintoresca», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 149.

⁷⁷ Alejo Carpentier: «Introducción al conocimiento de Bruselas», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 151.

⁷⁸ *Ibíd.* , pp. 151-152.

manda a viajar en una clase que aborrezco por principio»⁷⁹, aburrido, se traslada a un vagón de tercera «donde se vive».⁸⁰ Así narra Carpentier su impresión al llegar al vagón:

Penetro en el vagón. Los compartimentos están abarrotados de gente alegre y ruidosa. Familias con nueve chicos alineados en las banquetas. Marineros. Picaderos de una cuadrilla en desbandada. Obreros. Campesinos endomingados. Señores de fieltro ancho, leontina y zapatos de cuero amarillo. Muchachas bonitas... y toda esta humanidad canta, grita, discute, bebe en botellones de la comunidad, devora tortillas de chorizo emparedadas en «panes de libreta», hace girar discos, rasca bandurrias. Aquí nadie duerme, porque nadie se aburre. Apenas hago ademán de penetrar en un compartimento ocupado ya por doce personas, se me invita a empinar varios litros de un estimabilísimo Valdepeñas.

-Pase usted, pase... Que donde hay sitio para doce lo hay para trece.⁸¹

Se detiene en una vieja, genuina representante española, bebedora, elocuente habladora, que maldice en caló –lenguaje de los gitanos españoles— y recita coplas de la tradición popular española, que plasma Carpentier en la crónica: « El 11 le preguntó al 12/ que donde estaba el 13/ Y el 14 le respondió: / pregúntaselo al 15/ que el 16 lo conoce».⁸²

En «Crónicas de un viaje sin historias. Nuevos semblantes y nuevos ritmos en la llanura» se centra en la vida provinciana, muy calmada, que se lleva en Madrid, totalmente diferente a la vida febril de París: «En Madrid he vuelto a encontrar la voluptuosidad de “hablar por hablar”».⁸³

En esta crónica reconoce su manía de coleccionar tipos pintorescos en sus viajes, por supuesto, de raigambres populares: «La charla con un desconocido en una taberna popular; la visita a algún pescador de lunas; el diálogo con algún cura de pueblo, o con

⁷⁹ Alejo Carpentier: «Crónicas de un viaje sin historias. De los Pirineos a la meseta castellana», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 161.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 162.

⁸¹ *Ibíd.*

⁸² *Ibíd.*, p. 163.

⁸³ Alejo Carpentier: «Crónicas de un viaje sin historias. Nuevos semblantes y nuevos ritmos en la llanura», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 173.

el “inventor de la bicicleta aérea” me producen un regocijo inolvidable. Esos personaje quedan fichados y clasificados en mi memoria».⁸⁴

En «La ciudad de las casas colgadas» llaman la atención de nuestro novelista, en Cuenca, los campesinos y los arrieros, conservadores del folklore español, —conocedores de relatos antiguos, de leyendas y tradiciones de muchos siglos— que con un sorbo de vino, bastón en mano, cuentan las más interesantes historias.

Se interesa, en las ciudades, por los letreros y rótulos en algún espacio público o a la entrada de algún negocio. Letreros desconcertantes, llamativos por su humorismo o por su doble sentido. En «Crónicas de un viaje sin historias. De Burdeos a Fuenterrabía» se detiene en la tienda de un barbero y albéitar (veterinario), de Fuenterrabía, dónde se leía en letras bien grandes: PELUQUERO Y PRACTICANTE. /CIRUGÍA Y PARTOS.

A las afueras de una iglesia, según recoge en esta misma crónica, decía: «Las señoras vestidas de modo indecoroso deben abstenerse de entrar en la iglesia».⁸⁵ Y en el puente de Alcántara podía leerse: «las blasfemias y la ciudad están prohibidas en la ciudad».⁸⁶

En estos letreros se manifiestan muchas características del pueblo español, entre ellas el tradicionalismo, el humorismo y la picardía, las dos últimas, heredadas y mantenidas en nuestra isla.

Este epígrafe en toda su extensión, demuestra la verdadera devoción de Carpentier por lo popular. En su recorrido por Europa, no se enfocaba en las obras de arte o en los museos importantes, se enfocaba en los ambientes populares, arrabaleros, en las calles de la ciudad, en la gente del pueblo, que al fin y al cabo eran los que satisfacían su afán de conocimiento y de placer. En la tradición, en las costumbres sustentadas por el pueblo es donde Carpentier entiende está la esencia de un país, de una cultura. De aquí la importancia de lo popular para nuestro novelista.

Este epígrafe, también demuestra la predilección de Carpentier por los países de sol, dónde creció. La improvisación, la gentilidad, la picardía, la elocuencia y la naturalidad

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 174.

⁸⁵ Alejo Carpentier: «Crónicas de un viaje sin historias. De Burdeos a Fuenterrabía», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p.158.

⁸⁶ Alejo Carpentier: «Crónicas de un viaje sin historias. Nuevos semblantes y nuevos ritmos en la llanura», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 177.

—alejada de la «barbarie intelectual» y todo lo que esta acarrea— de la gente de pueblo en los países de sol, es lo que realmente seduce a Carpentier.

Epígrafe 2.4: Los interiores de París

Ya hemos visto, cómo manifiesta Carpentier en las crónicas su preferencia por los lugares poco frecuentado o desconocido por los turistas, así resida en la ciudad donde están El Louvre y la Torre Eiffel... En este epígrafe abordaremos las crónicas: «Rincones de París que no conocen los turistas», «Una visita a la *Feria de las pulgas*», «El encanto cosmopolita del Barrio Latino» y «El barrio de San Sulpicio» dónde demuestra dicho interés por estos ambientes populares, menos conocidos de París.

Para Carpentier lo más atractivo de París está en los contrastes. Es la gran urbe citadina, desarrollada, con pequeños barrios medievales y rincones que parecen estar fuera de sus fronteras. Uno de los barrios que más le impresiona, precisamente por ese ambiente medieval, es el Barrio Latino. En «Rincones de París que no conocen los turistas» señala que lo que le confiere este ambiente medieval, fundamentalmente, es una tienda que solo vende obras y objetos de magia; y otra, con pomos llenos de agua turbia, con ranas y sapos para ser diseccionados. Se detiene, además, en los restaurantes pobres con mesas en las aceras; en los largos pasadizos húmedos, con mugre secular y en los comercios, de gente muy pobre, inverosímiles por sus objetos inservibles: «Se admiran los estantes de mercaderes de trastos, que reúnen objetos casi milagrosos a fuerza de inutilidad; monedas con inscripciones brumosas, manos de marfil, muñecas rotas, llaves mohosas, espátulas dieciochescas, dijes, osamentas de quevedos, y polvo sobre todas las cosas...»⁸⁷

Por otra parte en la crónica «El encanto cosmopolita del Barrio Latino», se refiere al cosmopolitismo del barrio, dónde se alojan estudiantes de diferentes lugares del mundo. Quizás donde mejor se evidencia la heterogeneidad cultural de este barrio sea en restaurantes y tabernas populares, que captan la tradición y costumbres de las diferentes culturas. Al respecto expresa:

⁸⁷ Alejo Carpentier: «Rincones de París que no conocen los turistas», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p.19.

Podrías comer *couss-couss* y colas de carnero fritas, en un restaurante mahometano; podrías probar *loukoums*, galletas aplastadas de *chichlik*, y todas las chucherías de Oriente, en tres dulcerías arábigas que abren sus puertas a dos pasos de la Plaza Saint Michel. Si os diera ese raro capricho, podrías dar la vuelta al mundo por el paladar en un solo día de estancia en ese barrio extraordinario.⁸⁸

Un lugar de París que lo seduce, por su ambiente popular y el que asegura apenas conocen los turistas, es: el ghetto, el barrio judío. Comenta sobre sus restaurantes, que elaboran comida típica del pueblo judío y sobre la vida de sus habitantes en «Rincones de París que no conocen los turistas»:

Y lo singular, en efecto, es que esto *ghetto* es un rincón de Oriente, en el corazón de París (...) los pueblos de Oriente viven en la calle. Aquí acontece lo mismo. Apenas terminan las horas del trabajo, toda esta población laboriosa y tradicionalista hasta lo increíble, se instala en butacas y mecedoras, en las aceras mismas. Las conversaciones se entablan, a gritos, desde una esquina a la otra...⁸⁹

En «Una visita a la *Feria de las pulgas*» describe lo impactante que fue este lugar para él. Este es un sitio a las afueras de París en el cual los habitantes viven en una pobreza extrema y se dedican a la venta de trastos y baratijas, en las tienduchas que tienen por casa.

Fue asombroso para él la cantidad y diversidad de objetos, de cualquier clase, que pudo encontrar en este rincón de París, la mayoría inservibles, sobre los que expresa:

Las mesas cubiertas de objetos se suceden con una prodigalidad que causa vértigo (...) Se ven libros viejos y sucios; animales embalsamados, polvorientos y tristes; pinturas y estatuas de artistas fracasados; muebles antiguos con cojines acuchillados; un pelicano cazado en el Níger, y un cisne que llora miraguano por el costado, recordando la gratitud de Elsa con su caballero; dentaduras de postizas y fórceps; ojos de vidrio que tratan de rodar hacia catalejos cercanos; maniqués decapitados y misteriosos, erguidos ante pizarras cubiertas de ecuaciones;

⁸⁸ Alejo Carpentier: «El encanto cosmopolita del Barrio Latino», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 382.

⁸⁹ Alejo Carpentier: «Rincones de París que no conocen los turistas», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p.20.

cartabones, reglas y guitarras, que fingen cuadros de Picasso; cabezas de yeso, un ferrocarril y un caballo de ajedrez; torsos de muñecas mutiladas; dos brazos de cera envueltos en un papel de diario(...) ⁹⁰

En una de las tiendas quedó estupefacto al encontrar un güiro criollo, que su vendedor no sabía qué era. A pesar de la pobreza reinante, advierte, no deja de escucharse en la feria, la música y de leerse los carteles de dancings, que pretenden alegrar el lugar. En uno de los dancings, le es llamativo un pintoresco personaje, un «enorme negro» ⁹¹ con frac que baila una java (baile popular en el París de los años 30). Otro personaje popular en la feria que le interesa es la Golosa, una gorda, antaño bailarina famosa de can-can, que decía ser la bailarina más aplaudida antes de que el género cayera en decadencia.

En la crónica «El barrio de San Sulpicio» se detiene en el barrio que rodea el atrio de San Sulpicio. Le es impactante dicho barrio pues asegura que no hay un comercio o institución en las calles aledañas que no viva para explotar o alentar la religión católica. Así sucede con las librerías y tiendas. En su afán por los personajes pintorescos, nos hace saber de un abate de San Sulpicio: Bethlehem, quien iba por los kioscos y tiendas del barrio destruyendo cualquier publicación que considerase inmoral.

El hecho que Carpentier en «la más bella ciudad del mundo» ⁹² se dedique a recorrer los barrios menos conocidos, algunos de ellos muy pobres, para conocer los interiores de París y su gente, ratifica su interés por la cultura popular.

Epígrafe 2.5: Las exposiciones de París. Interés por lo vernáculo

Ya habíamos hablado en el primer epígrafe de este capítulo, el interés que se estaba suscitando en Francia por los valores culturales extranjeros. Esto quizás explique, el interés de organizar las exposiciones internacionales en París, dónde se representaban elementos icónicos, vernáculos de la cultura de varios países. Las crónicas de que utilizaremos en el epígrafe, al respecto: «Primer viaje a la *Exposición Colonial*»,

⁹⁰ Alejo Carpentier: «Una visita a la Feria de las pulgas», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 375.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 377.

⁹² *Ibíd.*, p. 379.

«Segundo viaje a la *Exposición Colonial*» y «La exposición internacional de París» son una fehaciente muestra del interés carpenteriano por lo vernáculo y lo popular.

En la *Exposición Colonial* de 1932 se interesa por la beguina martiniquesa, «evocadora de ciertos sonos montunos de Oriente»⁹³, y por los mástiles totémicos de tribus indígenas, de los pabellones de la Polinesia.

Sobre Túnez, describe la representación del mercado típico tunecino (zoco), con algunos de los elementos que evocan sus aires populares:

En el interior, hay una calle con techo; a ambos lados, tiendas locales en que auténticos *sidís* nos ofrecen telas, perfumes y frituras. El olor de todo eso resulta indescriptible. El ámbar, la mirra, la esencia de rosas, se unen al sahumerio de aceite rancio y de grasa de carnero, creando una rara y exacta sinfonía olfativa... ¡No de otro modo deben oler los mercados de Túnez!... En el centro, junto a las mesitas en que os sirven té con menta y excelente café, un grupo de músicos, buenos fumadores de kif, producen desgarradoras melopeas, hermanas africanas, del *cante jondo*...⁹⁴

Al referirse a los pueblos primitivos de África Occidental hace recordar los orígenes de nuestras religiones afrocubanas: «A la orilla de un estanque se alzan las chozas redondas, con un techo de paja de las aldeas primitivas –chozas ocupadas actualmente por danzarines de la selva, que saltan al ritmo de sus largos tambores, abuelos de nuestras *tumbas ñáñigas*».⁹⁵

Destaca los tambores negros, cencerros y trompetas chinas que acompañan la batalla de los dioses en el teatro de Oriente. Le atraen los contrapuntos de las orquestas de la Isla Balí, que «tienen lejano sabor de son criollo»⁹⁶ y los violines chillones y la botijuela marroquí que ambienta el café árabe. No deja pasar por alto el *Teatro de marionetas* de Java, los danzarines del templo Angkor, las fiestas hípicas, celebradas por los jinetes árabes y el *Teatro senegalés* «en que artistas locales, de color, realizan una increíble mezcolanza de danzas bárbaras y alardes

⁹³ Alejo Carpentier: «Primer viaje a la *Exposición Colonial*», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p.497.

⁹⁴ *Ibíd.*, p.498.

⁹⁵ *Ibíd.*

⁹⁶ Alejo Carpentier: «Segundo viaje a la *Exposición Colonial*», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p.500.

bataclánicos...». ⁹⁷ Pero lo que más lo atrae en esta exposición es el tam-tam africano. Con los ritmos y la danza, que poseen los aires primitivos y genésicos de lo popular que le seducen:

Ritmo verdadero, nacido como las palmadas del hombre primitivo, de una necesidad interior del ser humano; ritmo arrollador, todo poderoso, capaz de hacernos caer en éxtasis; ritmo religioso, profundo, al lado del cual todos los ritmos inventados por nosotros parecen pobres caricaturas, urdidas por niños degenerados...Saltan los guerreros, armados de lanzas; las mujeres avanzan en grupo compacto, detrás de ellos dando gritos. Los danzarines enmascarados corren a su encuentro; brujos o elegidos, hombres-leopardos, hombres-serpientes, hombres-toros, hombres-tabúes, risas terribles, de agonía o exterminio, petrificadas por cincel; rostros tan impersonales a veces, como los cascos con viseras de los gladiadores antiguos, rostros de invocadores de lluvia, de domadores de presagios, de dioses del río o de la montaña. ⁹⁸

Y como ya es habitual, en la exposición de 1937, el edificio que más le atrae, es el consagrado a las artes del pueblo. Al respecto, donde puede admirarse en síntesis, la pasión del pensamiento carpenteriano por lo popular, afirma en «La exposición internacional de París»:

Una vez más, la gran fuerza fecundante y creadora de la masa, única fuerza sana, nos muestra sus frutos llenos de ingenio, candidez, intuición o ciencia milenaria. Maravillosos cántaros y botijos, dignos de compararse por la perfección de sus formas, por la elegancia de sus curvas, con las obras maestras de la escultura. Nacimientos y santones ingenuos, en que animales de barro pintado dialogan con personajes sagrados. Una banda de música, con sus instrumentistas de terracota policroma. Botellones en forma de gallos, toros, cerdos. Cabezadas de caballo, cubiertas de bordados y cuero repujados en colores que evocan los trajes de nuestros *diablitos* afrocubanos. Alfarería artística y alfarería aldeana. Objetos múltiples de madera, de metal, de caña... Y, a lo largo de la pared principal, un friso

⁹⁷ Ibíd., p.504.

⁹⁸ Ibíd., p.501.

de muñecas populares ostentando los trajes típicos de las distintas regiones de Portugal...⁹⁹

En esta misma crónica, hace una importante confesión, sobre su fanatismo por recolectar objetos identificativos o tradicionales de diferentes lugares del orbe. Quizás, estas palabras por sí solas, son una revelación determinante de su pasión o *debilidad* por lo popular y lo vernáculo:

¡Comprenderéis mi emoción ante tales cosas [edificio de las artes del pueblo] cuando os diga que, desde hace años colecciono objetos del folklore, y que mi estudio, en París, está lleno de juguetes mexicanos, cerámicas andaluzas, botellones de cuenca en forma de animales, barros de Badajoz, exvotos de marinos lusitanos, instrumentos musicales afrocubanos, marionetas javanesas y ponchos venezolanos, adquiridos por mí en distintos viajes, o regalados por amigos (Pablo Neruda, José Bergamín, Carlos Eduardo Frías) que conocen mis *debilidades*!¹⁰⁰

Epígrafe 2.6: Arte para las masas

Los adelantos científicos y la penetración de la industria cultural en las artes comenzaron a hacer masivo el consumo de la cultura. Con dosis altas de entretenimiento para unas masas agobiadas por todos los males de la sociedad de entre guerra. Comenzó la tendencia a que los hombres poderosos, los llamados *bussines-man*, patrocinaran el arte. Era un arte sin mucho valor moral o estético, tendencioso, para una masa exhausta, que agradecía el entretenimiento llevado a la casa sin mucha demanda de conocimiento.

Epígrafe 2.6.1: Arte para las masas. Música, literatura y radio

Desde finales de la década del 20, Carpentier reflexiona sobre la comercialización de las artes. Entre otras crónicas aborda el tema en: «Apología de la novela policiaca», «La música, arte popular» y «La radio y sus nuevas posibilidades».

⁹⁹ Alejo Carpentier: «La exposición internacional de París», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p.582.

¹⁰⁰ *Ibíd.*

En «La música, arte popular» reflexiona sobre cómo la música se ha convertido en el producto masivo que es en la década del 30: «En nuestro siglo, puede decirse que la música ha realizado el buen ideal proletario de “arte para las masas”».¹⁰¹

No se refiere Carpentier en este caso a la industria cultural en un sentido peyorativo, reconoce que los adelantos tecnológicos, ciertamente, han permitido llevar el buen arte a las masas. Carpentier señala que ya cualquier elemento de la masa, culto, puede disfrutar de una sinfonía, antaño vedada a los representantes de la alta cultura.

Entre los adelantos tecnológicos, que permiten llevar el arte a las masas y educarlas, señala la importancia del disco y el gramófono:

Cada año el público se verá más atraído por la música. Con el aumento de su cultura, crecerá su curiosidad. Además, en nuestra época, el arte sonoro posee un auxiliar poderoso: el disco. Gracias a él, las concepciones más austeras, complejas o esenciales, se abren camino hacia los oyentes menos preparados, haciéndoles adivinar los placeres de la iniciación estética. ¡No ha sido pequeño el papel desempeñado por el gramófono en la educación musical de las masas!¹⁰²

En «Apología de la novela policiaca», nos habla de un género que es considerado inferior por los espíritus graves: la novela policiaca. En materia de literatura o música no considera que haya géneros inferiores, simplemente que están en terrenos diferentes. Que la novela policiaca sea uno de los género preferidos por las masas, rechazado por los espíritus graves, no hace que lo margine, todo lo contrario, con todo el conocimiento de la literatura, que avala a un futuro ganador del premio Cervantes asegura: «Creo que muy pocos maestros de la literatura contemporánea serían capaces de escribir una buena novela policiaca, y que este género es uno de los más difíciles de cultivar que existen en el mundo».¹⁰³

La radio es un medio de difusión masiva novísimo en la década del 30, cuando escribe la crónica: «La radio y sus nuevas posibilidades», apenas a inicios de los '20 comenzaban a transmitir las primeras emisoras –Nueva York y Argentina. Como

¹⁰¹ Alejo Carpentier: «La música, arte popular», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p.424

¹⁰² *Ibíd.*, p.427.

¹⁰³ Alejo Carpentier: «Apología de la novela policiaca», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p.462

hombre de muchas luces y con experiencia en la radio, reconoce la potencialidad de este medio, de características propagandísticas y publicitarias desde sus orígenes:

La experiencia personal me ha enseñado que con los elementos más pobres, con la interpretación inteligente del más simple texto publicitario, se pueden hacer maravillas por radio (...) Las posibilidades del radio son ilimitadas. Mil géneros inéditos pueden nacer a su amparo. Basta enfocarlo con un poco de imaginación y de iniciativa.¹⁰⁴

Epígrafe 2.6.2: Arte para las masas. El cine

Ya hemos dejado claro, en el capítulo anterior que el cine, fundamentalmente el norteamericano, nació como un arte eminentemente comercial. En las crónicas de París, escribe varias sobre cine, entre ellas abordaremos: «El cine de la nueva Rusia», «La cinematografía de avanzada», «Glosas de un festival Chaplin» y «La posición actual de la cinematografía moderna».

Como ya conocíamos, el cine norteamericano dispone de toda una industria, con más recursos que el resto de los países de Europa, que también han comenzado en la década del '20 a realizar un cine de carácter comercial, fundamentalmente Alemania y Francia. Precisamente en «La cinematografía de avanzada» y «La posición actual de la cinematografía moderna» se refiere a estos caminos comerciales que toma el cine en Europa Occidental. Expresa, entre otras cosas, que el cine francés no triunfa, porque en estos años sus películas no explotan temas universales, no van más allá de las problemáticas locales. Las pocos filmes que trascienden lo local, señala, son puramente comerciales, comedias y dramas sentimentales que no hacen justicia al valor de los realizadores y actores franceses. Afirma que en estos años, en Francia, hay salas que solo proyectan cintas vanguardistas en reacción a los filmes de producción masiva, de muy pocos valores artísticos.

«El cine de la nueva Rusia» señala el camino muy diferente por el que iba el novel cine ruso que lo seducía. Cuenta que en los primeros años de esta industria, sorprendentemente, ya se fabricaban filmes como *Crucero Potemkin*, *El final de San*

¹⁰⁴ Alejo Carpentier: «La radio y sus nuevas posibilidades», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 548.

Petersburgo y Tres en un sótano, a decir de Carpentier, «acierto completo y definitivo»¹⁰⁵, cada una de ellas.

El cine ruso hace pocas, pero trascendentales películas, con muchos valores, a diferencia de la industria norteamericana, en las manos de los *bussines-man*:

Mientras la cinematografía norteamericana, por ejemplo, ofrece una buena producción sobre cien cintas anodinas, de las que no nos acordaremos al día siguiente de haberlas visto, los productores rusos concentran los esfuerzos de centenares de personas en la creación de uno o dos *films*, cuya calidad ha de ser tan alta, que puedan atraer el público de todos los centros de población rusa.¹⁰⁶

Diferente a lo que el cine comercial busca, el ruso, en tiempos de efusividad política, busca, igualmente, llegarle a las masas pero para educarlas e inculcarle valores patrióticos en pro de su proceso: «La cinematografía de la nueva Rusia, descansa en principios totalmente distinto de los que rigen la producción francesa o norteamericana (...) El anhelo básico de la cinematografía rusa es un anhelo de educación de las masas».¹⁰⁷ En el momento ruso, recién triunfada la Revolución Socialista de Octubre, el cine va erigirse como un arte decisivo en la comunicación con las masas.

Para Carpentier, el gran valor del cine ruso está en el mensaje, en el contenido del filme, más que en el triunfo individual de los actores. Es en ese principio, fundamentalmente, donde radica la más grande diferencia con el cine comercial.

A pesar de su mercantilización en Europa Occidental y Estados Unidos, no deja de reconocer en el cine un gran arte, creador de verdaderas obras maestras, en menos de treinta años.

Epígrafe 2.7: Teatro popular

En París, Carpentier escribe varias crónicas donde reflexiona sobre el *Teatro popular* o dónde destaca elementos populares dentro del teatro. En el epígrafe trabajaremos el tema en: «El teatro japonés en París», «La Ópera Rusa en La Habana», «Teatro político, teatro popular, teatro viviente...» y «... Bajo el signo de la Cibeles».

¹⁰⁵ Alejo Carpentier: «El cine en la nueva Rusia», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, 346.

¹⁰⁶ *Ibíd.*

¹⁰⁷ *Ibíd.*, pp.346-347.

Carpentier reconoce en estas crónicas, a inicios de la década del 30 que el teatro es un arte que se ha mantenido estancado, mientras la música y el cine, con medios de expresión mucho más desarrollados, se hacen más masivos por día.

Asegura que donde único queda en Europa, *Teatro popular*, es en España. En «Teatro político, teatro popular, teatro viviente...», manifiesta que a excepción del teatro en la nación ibérica, considera, no hay en el resto de Europa, personajes que representen verdaderamente al pueblo o que hablen como el pueblo. Por ejemplo, Sobre el *Fermín Galán* del español Rafael Alberti, obra que tenía como principal objetivo, según el propio autor, llegar al pueblo, expresa Carpentier: «Nada hay en esta obra que no descansa en la más pura tradición popular y teatral de España».¹⁰⁸

En «...Bajo el signo de la Cibeles» reconoce que el teatro español tiene toda la materia prima, en su pueblo y en su cultura para generar grandes producciones teatrales, sin embargo, no estilizan, ni explotan estos elementos a fondo, no los ponen «al servicio de una ideología más profunda»¹⁰⁹. Además en «Teatro político, teatro popular, teatro viviente...» piensa algo muy parecido al reflexionar sobre nuestro teatro sin tradición. Considera que las posibilidades de hacer un teatro genuinamente cubano descansan en la estilización de nuestros seductores personajes populares. Se refiere a una representación de los personajes, con más profundidad y mejor configuración, que la dada en el género bufo, única muestra hasta el momento de un teatro auténticamente cubano. No demanda del teatro cubano, lo mismo que de la música, que finalmente terminó por imponerse en todo el mundo. Pero si entiende que podemos hacer más y mejor teatro cubano, con nuestros elementos vernáculos. Asegura que el material está, no hay más que aplicarle los moldes de la forma:

Y se me antoja que, estilizándolos apenas, los tipos, tan despreciados por los estetas, del negrito, del guajiro, del gallego, de la mulata, a los que pueden añadirse todos los de la mitología popular criolla, reales y por inventar (el hacendado, el político, el Chino de la Charada, Juan Odio, Juan Indio y Juan Esclavo, Manita en el Suelo, María la O, Papá Montero, la Virgen de la Caridad, la Oración del Ánima

¹⁰⁸ Alejo Carpentier: «Teatro político, teatro popular, teatro viviente...», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 485.

¹⁰⁹ Alejo Carpentier: «...Bajo el signo de la Cibeles», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 187.

Sola), podrían servir para animar farsas musicales, cuya acción neta y desquiciada, sabría encerrar mil sutilezas en profundidad...¹¹⁰

Al hablar de nuestro teatro, a pesar de todos sus defectos y vulgaridades, no deja de reconocer el valor del teatro *Alhambra*, único sitio donde se hacía, antes de su partida a Francia, teatro cubano. Sobre este «refugio de criollismo»¹¹¹ expresa:

Es uno de los pocos lugares habaneros en que se podían oír todavía, antes de mi partida a Europa, danzones ejecutados, según las mejores tradiciones (...) Es uno de los pocos sitios en que se mueven sabrosos personajes-símbolos de la vida popular... La llegada del Ba-Ta-Clán hizo estragos en la estética arrabalera de *Alhambra* (...) *Alhambra* es, al fin y al cabo, el único lugar de La Habana en que, bien o mal se hace teatro cubano.¹¹²

Reflexiona sobre los elementos populares de la *Ópera Rusa* y el teatro japonés en las crónicas: «La *Ópera Rusa* en La Habana» y «El teatro japonés en París», respectivamente. En la primera crónica, entre otras cosas, señala la inspiración de las obras en leyendas populares.

Del teatro japonés le atraen las escenas domésticas y populares, que nos trasladan al interior de una casa japonesa, «al estudio de un escultor de muñecas»¹¹³ o a un santuario nipón. Además, nos habla de las obras, la mayoría inspiradas en leyendas históricas, declamadas por los actores según los ritmos tradicionales. Veamos como describe una escena de *El amor en tiempos del cerezo en flor* donde manifiesta su constante interés por los tipos populares: «La escena representa la calle central del Yoshiwara o barrio de las cortesanas, en Tokio (...) Hay un pintoresco desfile de tipos populares: un sereno, que hace sonar su bastón de hierro; un ciego que trae una flauta,

¹¹⁰ Alejo Carpentier: «Teatro político, teatro popular, teatro viviente...», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 489.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 488.

¹¹² *Ibíd.*, pp. 488-489

¹¹³ Alejo Carpentier: «El teatro japonés en París», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 45.

y trata de espantar con ella a un perro imaginario; un vendedor de tinta invisible, para misivas amorosas...». ¹¹⁴

Epígrafe 2.8: Defensores del arte vernáculo latinoamericano, Héctor Villa-Lobos, Pedro Figari, Eduardo Abela y Lydia Cabrera

Carpentier reconoce la atracción y respeto por el arte de Héctor Villa-Lobos, Pedro Figari, Eduardo Abela y Lydia Cabrera. Artistas de reconocida calidad en el orbe, que beben de lo popular y defienden el arte vernáculo latinoamericano. Su criterio sobre estas figuras lo abordaremos en este epígrafe a través de las crónicas: «Pedro Figari y el clasicismo latinoamericano», «Una fuerza musical de América: Héctor Villa-Lobos», «Anecdótico contemporáneo», «Abela en la *Galería Zak*» y «Los Cuentos negros de Lydia Cabrera».

Para Carpentier Héctor Villa-Lobos es el primer gran músico sudamericano que se hace sentir en Europa. Villa-Lobos no siguió otro camino que el señalado por Carpentier, desde sus primeras crónicas, a los compositores locales. Único camino posible que garantizaba el triunfo de un arte americano-universal. En «Una fuerza musical de América: Héctor Villa-Lobos» Carpentier manifiesta que el músico brasileño halla lo universal en entrañas de lo local, como pretendía Unamuno. El carioca estilizó los vírgenes y exuberantes ritmos folklóricos brasileños, les aplicó los moldes de la forma e impactó al mundo. Acerca del sudamericano y los motivos de inspiración de sus composiciones, señala Carpentier: «nos revelaba un temperamento vehemente, a menudo violento, cuyas obras, henchidas de savias indias y negras, tenían una efervescencia vital de selva virgen». ¹¹⁵

A Pedro Figari, uruguayo de nacimiento, Carpentier lo reconoce como uno de los pintores clásicos latinoamericanos. A decir del propio Figari, su intención fue la de captar en los lienzos aspectos pasados y presentes de la vida suramericana. De aquí su cercanía a la tradición y a lo popular. El charrúa es otro que persigue y halla lo universal en entrañas de lo local. Afirma Carpentier en «Pedro Figari y el clasicismo latinoamericano» que no es que recree motivos latinoamericanos, es que capta la

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 47.

¹¹⁵ Alejo Carpentier: «Una fuerza musical de América: Héctor Villa-Lobos», en *Crónicas*, Tomo I, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 135

esencia de la cultura latinoamericana con sus ambientes y personajes de raigambres populares. A propósito dice nuestro novelista:

Los lienzos de este pintor son intrépidos vehículos de los más auténticos valores –sensibilidad y documentos— americanos (...) Tienen un frescor de aleluyas iluminadas y la tosca poesía de nuestras arrabaleras; conocen el bandoneón sentimental, el rasgueo de guitarras achacosas, el santo vestido con encajes de papel, la queja ritual del tambor negro; no ignoran el grabado en madera que ilustra corridos populares y adivinaron la Virgen de Regla; saben del ex voto piadoso y casi obsceno y amarían las cándidas historietas ofrendadas en testimonio de milagro, a Nuestra Señora de Guadalupe, en su villa inefable; nos revelan insospechados parientes del *bongó* antillano y del *diablito* que salta, como cangrejo de Regla, sacudiendo sonora gualdrapa de cencerros (...) Patios coloniales, murgas arrabaleras, fiestas negras, coplas, bailes populacheros, guitarras, tambores, colorines, comparsas, sedas y percales bárbaros, ¡he ahí sus temas de inspiración!¹¹⁶

Abela es uno de nuestros pintores vanguardistas más reconocidos. Es una característica de la vanguardia cubana la fusión de los cánones y preceptos de la vanguardia europea con nuestros motivos vernáculos. Abela no es una excepción. En «Pedro Figari y el clasicismo latinoamericano» advierte Carpentier que en sus lienzos se hace evidente la impronta surrealista, adaptada a nuestra escena. Carpentier defensor del arte vernáculo y del Surrealismo, alaba la obra del pintor y se consagra como uno de sus más decididos defensores en Francia.

Hay «un detalle», que es determinante en la obra carpenteriana que hasta ahora solo esbozamos en el segundo epígrafe del capítulo, y consideramos es momento de abordarlo. Los años que vive nuestro novelista en la capital gala, el movimiento vanguardista que se impone en Europa es el Surrealismo. Allí convive con los máximos representantes del movimiento Breton, Apollinaire, Ernst... Por lo tanto este movimiento lo va a tocar bien de cerca, es quizás, de los movimientos de vanguardia, el que más influyó en la estética carpenteriana. Lo insólito, lo impactante, lo mágico de su estética

¹¹⁶ Alejo Carpentier: «Pedro Figari y el clasicismo latinoamericano», en *Crónicas*, Tomo I, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, pp. 101-102

de lo real-maravilloso lo encontrará sintetizado, posteriormente, en la exuberante realidad americana, pero con el Surrealismo –aunque artificioso, reconocerá después— es que empieza a interesarse por la estética de lo insólito y lo desconcertante. De ahí la importancia de este movimiento para Carpentier. Su interés por este grupo se da además, por afinidad ideológica. La mayoría de los representantes del movimiento fomentaban un arte de trascendencia política: estaban en contra de la guerra y sobre todo en contra del fascismo como Carpentier. Su aproximación a este movimiento, explica por qué después de estos años en Francia, comienza a ver la realidad americana diferente. Le asombrarán los detalles maravillosos, se detendrá en esos espacios reales de aires mágicos que antes le eran irrelevantes. Basta leer este fragmento, en una de sus crónicas publicadas en *Social*, en diciembre del '28, para entender la importancia que le confiere a dicho movimiento: «Si leéis el admirable *Manifiesto de surrealismo* de André Bretón, sabréis los secretos de un arte mágico, cuyo descubrimiento constituye el hecho poético más importante que haya tenido lugar desde la evasión literaria de Arturo Rimbaud».¹¹⁷

Su estética surrealista, reconoce Carpentier, no impide, en lo absoluto, que se consagre a representar y defender nuestros motivos vernáculos de esencias populares. Al respecto podemos leer:

Desde el punto de vista americano, el lado pintoresco de la pintura de Abela tiene el más alto valor. Más que los aspectos, Abela ha querido plasmar el alma de escenas criollas. Nunca se preocupará por traducir exactamente la camisa tornasolada de un rumbero; pero cuando agrupe sus personajes en un tiempo de rumba, hará vibrar el alma misma de la rumba. Sus tipo quieren ser síntesis de caracteres, más que retratos. No le interesa emular *American Photo*, sino fijar el espíritu de las cosas. De ahí su afición por una Cuba un tanto mitológica y por sus héroes de canciones populares: Papa Montero, María la O. Abela evoca comparsas de antaño –El

¹¹⁷ Alejo Carpentier: «En la extrema avanzada. Algunas actitudes del surrealismo», en *Crónicas*, Tomo I, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p.107

alacrán, El gavilán— sin pensar en la verdad histórica; lo que desea transcribir es el ritmo, la intensidad, la áspera poesía de tales fiestas.¹¹⁸

En 1936 se publica en Francia, por primera vez, en francés, los *Contes nègres* de Lydia Cabrera. El libro recoge una serie de leyendas y relatos afrocubanos escuchados a viva voz por la autora, quien a decir de Carpentier en «Los Cuentos negros de Lydia Cabrera» es la primera mujer que haya estudiado con rigor de etnógrafa los mitos y leyendas afrocubanos. Reconoce el libro como una verdadera obra de arte «los Cuentos negros de Lydia Cabrera merecen plenamente el título de obra maestra...»¹¹⁹, fundamentalmente por esos personajes tan verosímiles que se desarrollan en ese ambiente mágico y misterioso de nuestras leyendas. A pesar de recrear a estos personajes de nítido criollismo, en escenas de ambientes populacheros, sus cuentos no pierden su acento poético. Nos dice que son cuentos donde el elemento folklórico se mezcla con el puramente imaginativo.

Carpentier ya había señalado el camino: en la música, en el teatro, en la literatura, en la pintura...: todo estaba en la estilización de nuestros exuberantes motivos vernáculos con aires populares y tropicales. Los *Cuentos negros* de Lydia Cabrera, eran la materialización, en la literatura, de la idea carpenteriana. Como latinoamericanista, Carpentier no puede más que enorgullecerse ante el triunfo rotundo de estos virtuosos latinoamericanos que enarbolan nuestra cultura latinoamericana y hacen que toda Europa se interese por nuestro folklore, por nuestros ritmos vernáculos, por nuestros bailes, por nuestra tradición, por nuestras costumbres...por el negro, por el gaucho...En fin, por toda nuestra cultura.

El camino que señala a nuestros creadores, también lo había seguido él en su creación personal, más allá del periodismo. En esta confesión, que demuestra, su perfecta correlación entre pensamiento y obra, entendemos la fascinación y el compromiso que siente con lo popular y lo vernáculo cubano:

Me he separado siempre del viejo continente en mi labor personal de creación.

Cuando he colaborado con Amadeo Roldán, ha sido para trazar los libretos de dos

¹¹⁸ Alejo Carpentier: «Abela en la *Galería Zak*», en *Crónicas*, Tomo I, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p.115

¹¹⁹ Alejo Carpentier: «Los Cuentos negros de Lydia Cabrera», en *Crónicas caribeñas*, Editorial Letras Caribeñas, La Habana, 2012, p.89., p.89.

ballets criollísimos; cuando he colaborado con Marius François Gaillard, ha sido para componer nueve *Poemas de las Antillas*; cuando Alejandro García Caturla ha solicitado textos míos para ponerlos en música, he escrito poemas afrocubanos; cuando Catalina Bárcena me ha pedido una pieza la construí con recortes del *Cucalambé*... Todos mis textos publicados en París y en Berlín están nutridos de esencias criollas. Mis novelas en camino no se separan de nuestra Isla (...)¹²⁰

Epígrafe 2.9: El Circo de Invierno, Los Fratellinis

En sus años en París, Carpentier escribe varias crónicas sobre el circo. En «El circo y sus clásicos», única en la que nos enfocaremos en el epígrafe, pues todas, de alguna manera, manifiesta lo poco que ha cambiado el estatus del circo en los últimos años. Como vimos, en la crónica sobre el circo en el primer capítulo, irremediablemente, en el mundo moderno —del cine, los shows, los music-hall— este espectáculo de feria, a la manera antigua está totalmente opacado: «El circo envejece terriblemente. Ya su encanto es casi de orden literario (...) El público se vuelve cada vez menos ingenuo, y está despojando al circo de su mitología».¹²¹

En esta crónica nos recuerda los espectáculos de la compañía de Lord John Sanger, en tiempos dorados del circo, cuando se mudaban, como nómadas de pueblo en pueblo, por toda Europa. A pesar del envejecimiento del circo como manifestación, hay una compañía cirquera que fascina a toda Europa: el *Circo de Invierno*, fundamentalmente por los Fratellinis, «los tres mejores clowns de nuestra época».¹²²

Esta compañía mantiene algo de los aires añejos y misteriosos del circo en otras épocas, con todos sus animales y espectáculos fascinantes. Pero no escapa del todo al deplorable destino comercial que dominaba al circo en aquellos años. Más que cualquier otro espectáculo conmueve a Carpentier, la función de los Fratellinis, payasos cuyas pantomimas son más sentidas y humanas que los de cualquier otro payaso: «Esos mimos admirables saben situar la payasada en las fronteras de lo sublime (...) Podrán hablarnos del mozo de restaurante que rompe vajilla, del músico interrumpido

¹²⁰ Alejo Carpentier: «América ante la joven literatura europea», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p.483.

¹²¹ Alejo Carpentier: «El circo y sus clásicos», en *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p.411.

¹²² *Ibíd.*, p.409.

en sus ensueños por los martillazos del vecino, del cliente medio asesinado por un barbero inverosímil(...) Pero esos elementos, gastados a más no poder, cobran nueva categoría con ellos».¹²³

En 1939 ante la inminente llegada de la guerra a Francia, Carpentier regresa a Cuba.

A lo largo del capítulo, ha quedado de manifiesto, mediante el amplio número de crónicas y la evolución de su pensamiento en París en pro de lo popular, el aumento del interés carpentereano por la cultura popular.

Como hemos apreciado, en estos años Carpentier, refugiado en nuestra tradición y valores autóctonos, se erige como un defensor de lo latinoamericano y de la cultura cubana, en tiempos en los que Francia se sentía atraída por lo foráneo, tras siglos de indiferencia con las culturas que trascendieran las fronteras de lo Europeo.

En París luchó por el deseo de hacer la música cubana universal y fue finalmente, una importante pieza en este logro. Para *Carteles* escribió varias crónicas dónde hace saber a los cubanos la popularidad de la que goza nuestra música, esa que salió de los barracones y del pueblo y que por esos días era la preferida por los parisienses.

Observamos cómo en sus recorridos tanto por París, como por Europa, se detiene en los espacios populares que determinan la verdadera esencia de una cultura. Además se mantuvo al tanto, en este período, de algunas manifestaciones masivas en auge, como el cine y otras opacadas en la contemporaneidad como el circo y el teatro popular.

Podemos afirmar, después de lo trabajado, en este segundo período, que lo popular y lo masivo han ganado protagonismo dentro del periodismo cultural carpentereano.

¹²³ *Ibíd.*, p. 410.

Capítulo III: El regreso a Cuba

La larga estancia de Carpentier en Francia cambió definitivamente su manera de enfocar la cultura. Lo maravilloso que buscaron los surrealistas, por medios casi siempre artificiales, lo encuentra, Carpentier, en estado natural en la realidad americana.

Lógicamente, no solo influiría en el cambio de óptica carpenteriano la impronta del Surrealismo. Es importante entender el valor artístico que adquiere el objeto en las vanguardias artísticas para comprender el cambio radical del arte a partir de las vanguardias en el siglo XX y la evolución del pensamiento carpenteriano, que veremos manifestado en sus crónicas en Cuba (1939-1945). Someramente, podemos decir que las vanguardias artísticas reaccionan contra el arte establecido en la sociedad burguesa, contra todo lo instaurado, de ahí que sea un arte de protesta. En sus pretensiones de modificar el concepto del arte y su utilidad, el utensilio más cotidiano adquiere importancia. Por eso podían verse en galerías los *ready-made* y el urinario de Duchamp, las exposiciones con piedras, tablas y estrellas de mar de los surrealistas, botellas, sillas... Más importante que la obra misma venía a serlo el concepto. Prioridad que no ha cambiado hasta nuestros días en el arte. Carpentier, de regreso en Cuba, se detendrá en los objetos y detalles, al parecer insignificantes, que se palpan en la realidad cubana, y que confieren aires poéticos, maravillosos a la realidad americana. Esta etapa en Cuba (1939-1945) es obviamente menos fecunda, en cuanto a cantidad de textos periodísticos, que la de París. Sin embargo, en unas pocas crónicas va a expresar su pasión por lo popular en su reencuentro con nuestra cultura, once años después de su partida. Este capítulo estará dividido en cuatro epígrafes. En el primero trabajaremos las crónicas sobre La Habana, en el segundo las crónicas acerca del folklore afrocubano, en el tercero, las crónicas sobre el teatro chino en La Habana y en el cuarto epígrafe, más breve, en el cual analizaremos una crónica donde se aborda el tema del producto artístico que consumen las masas habaneras. En el capítulo utilizaremos crónicas publicadas en esta etapa en *Carteles*, *Tiempo* y en *Información*.

En este período, Carpentier, escribe con «tono amargo»¹²⁴ varios artículos dónde informa al pueblo cubano, que muy poco sabía del conflicto bélico, la difícil situación en Europa. Sus escritos, en estos años, se concentran fundamentalmente en la Segunda Guerra Mundial. Además publica en 1944 el cuento “Viaje a la semilla” por una edición de Orígenes, obra que Carpentier considera el verdadero comienzo de su creación narrativa.

Epígrafe 3.1: La cultura popular en La Habana

A su regreso muestra constante interés por la cultura popular habanera. Tras varios años fuera, se encuentra en un proceso de redescubrimiento. En varias crónicas manifiesta dicho interés y seducción por elementos y detalles de la cultura popular habanera que antes de su viaje no había sabido apreciar en toda su dimensión. Este detenimiento en lo popular habanero, lo manifiesta en: «La Habana vista por un turista cubano», «El amor a la ciudad. La Habana ciudad sin terminar», «Regla, ciudad mágica», «Misa del gallo en Santa María del Rosario», «Domingo de calma al pie de una iglesia colonial», «El cubano ha descubierto el placer del *week-end*», «Pregones habaneros», «El humorismo involuntario» y «Los muelles de La Habana». Aunque en el epígrafe, solamente, nos detendremos en: «La Habana vista por un turista cubano», «Regla, ciudad mágica», «El cubano ha descubierto el placer del *week-end*», «Pregones habaneros» y «Los muelles de La Habana».

En estas y otras crónicas es visible su interés sobresaliente por lo folklórico afrocubano. Por tal interés en el tema, lo trabajaremos en el próximo epígrafe.

En 1939, apenas llega a Cuba, Carpentier escribe para *Carteles* la crónica «La Habana vista por un turista cubano» en la cual se detiene en cada uno de los elementos de lo popular que le atraen, confiesa que esta vez La Habana le ha revelado «cosas que yo no había visto o ´´no había sabido ver´´ hace once años»¹²⁵. En un

¹²⁴ Véase: José Antonio Portuondo: «Prólogo» en *Crónicas*, Tomo I, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 11.

¹²⁵ Alejo Carpentier: «La Habana vista por un turista cubano» en *Conferencias*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1987, p.182.

momento de la crónica, se detiene, como antes, en nuestros jugos multicolores y cocktails, importante ámbito de nuestra tradición gastronómica.

En la crónica demuestra, como ya es recurrente, su interés por los espacios populares, desconocidos por los turistas, donde al fin y al cabo, reconoce, está la esencia de los pueblos. Y en estos lugares populares se detiene en detalles en los que reconoce, incuestionablemente, alto valor artístico. A propósito —en líneas dónde se evidencia la impronta del Surrealismo sobre él—, expresa:

La escuela poética más rica y fecunda de nuestros tiempos, la del «superrealismo», ha sentado una verdad que ha modificado en cierto modo la óptica del viajero moderno. Y es esta: *En lo que el hombre crea no sólo lo artístico es bello*. O sea, que un objeto humilde, una obra de artesanía popular, un exvoto enternecedor, un juguete, hechos sin pretensiones artísticas, pueden estar cargados de un fluido poético más valioso que la estética fallida de una creación malograda.¹²⁶

A raíz de estas palabras hace una confesión, como varias de las que hemos recogido en la investigación, que resulta una prueba contundente de su pasión por lo popular: «En mi museo, verán ustedes que al lado de la pieza arqueológica, de la creación valiosa, incluyo el objeto casero, la litografía ingenua, el fruto de alguna industria arrabalera... »¹²⁷.

Las vanguardias artísticas, sobre todo el Surrealismo, piensa Carpentier, han cambiado el enfoque de los viajeros, que han comenzado a interesarse por lo popular y lo populachero. Acerca de esto, señala en la crónica:

Desde hace muchos años, los viajeros europeos y americanos han aprendido a sentir lo popular. Hoy, los barquitos contruidos dentro de botellas lacradas por marineros ociosos (cosa que se vendía en los puertos de Bretaña por unos francos) se han vuelto el adorno obligado de todos los estudios de París. Se paga muy caro por tales objetos —que son, además, absolutamente encantadores... Las fachadas de las pulquerías, en México, considerado antaño como mamarrachos pictóricos, han sido el objeto de estudios, artículos y folletos... lo mismo ha ocurrido en las tallas pueblerinas, objetos policromados, frescos arrabaleros, muestras de tiendas,

¹²⁶Ibíd., p.191.

¹²⁷Ibíd., p.192.

tablas pintadas, etcétera, que se nos revelan a veces como verdaderas obras maestras de ingenuidad, cuya enseñanza no despreciaron los pintores modernos... Porque, ¿qué sería de maestros contemporáneos como Dufy o Chagall, si no hubiesen tenido, en tan alto grado, el sentido del arte popular –casi podríamos decir *populachero*?...¹²⁸

Para él, La Habana es una de esas ciudades abarrotadas de arte popular y *populachero*. Entre los tantos elementos que le deslumbran están los barcos en miniatura y las pinturas murales en las calles y en los interiores y exteriores de bodegas, pollerías y cafés. Al respecto afirma:

En La Habana ese arte popular o *populachero* se nos hace tangible a cada paso. La técnica de los barcos contruidos en botella existe... También existen tallas en madera y bajorrelieves admirables, de varios metros de ancho. Y también a condición de desechar pinturas falsamente eruditas, hay pinturas murales superiores a las que los turistas cazan con sus cámaras en los puertos mediterráneos.¹²⁹

Nos dice que estos barcos están entre las piezas más solicitadas por los fanáticos del arte popular pues «constituyen el objeto de evocación marina por excelencia»¹³⁰ y que el más sobresaliente de los pequeños barcos embotellados es el Manuel Arnús en la bodega Tarzán. Entre las pinturas populares que más llaman su atención están precisamente la de la bodega Tarzán, que es un complemento del título, la del Central King Kong «preciosa pintura popular, que plasma los vastos sueños industriales de su propietario. Pintura ingenua, pero bien entonada (...) que sería digna de figurar en un museo del folklore».¹³¹ Se detiene, además, en las pinturas que adornan las fachadas de las pollerías, por ejemplo, una dónde «un gallo llama por teléfono a una gallina, diciéndole: " ¡Pon!... ¡Que acaban de encargarme dos docenas! "»¹³² y en el letrero de otra, que justo encima de dónde se hacinan las aves dentro de un corral, nos hace saber, que puede leerse: «El Escorial». Esta pintura y este letrero que da título a una pollería son algunas de las muestras del humorismo involuntario, del que nos habla

¹²⁸ *Ibíd.*, p.192.

¹²⁹ *Ibíd.*, p.192.

¹³⁰ *Ibíd.*, p.194.

¹³¹ *Ibíd.*, p.197.

¹³² *Ibíd.*, p.194.

constantemente Carpentier, que se encuentra, por azar o por contrastes, en cualquier rincón de La Habana.

Hay varios rótulos y nombres, que lo cautivan y que son muestra irrefutable de este humorismo involuntario habanero. A propósito dice: «Podría hacerse un verdadero florilegio de rótulos habaneros y nombres de establecimientos»¹³³. En la crónica recoge algunos títulos de establecimientos que ya se encontraban desde antes de su partida como: *Recuerdos del porvenir*, *La segunda de agua tibia* y *El segundo tigre reformado* y otros que encuentra tras su regreso, entre los que le impactan los nombres de los «café de a kilo» (como les decían en la época): *ALFREDO*, *BÁÑATE EN EL MAR* y *LA FUENTE DEL CAMINANTE* «evocador de poemas del siglo de oro español»¹³⁴, y quizás el que más le sedujo fue el nombre de un carretón de carbonero, cuya revelación le dejó «absolutamente alucinado»¹³⁵: *LOS PRELUDIOS DEL INFIERNO*.

Otras de las muestras del humorismo involuntario, en que se detiene Carpentier y confieren ese aire poético a la realidad habanera, es en la escultura del puerco de San Antón, en el altar de la ermita de Regla. Se trata, nos dice, de un San Antón que había perdido su cerdo y se le encargó a un tallador reglano que lo supliera. En «Regla, ciudad mágica», crónica de julio de 1940, expresa al respecto:

Y, de este modo, a la derecha del Santo, apresado por un collar de perro, se yergue un lechón de madera negra, con ojos dorados, cuyo larguísimo hocico —criollo hasta en la proporción— anda husmeando imaginarias semillas de palmiche. En el cuello, sobre el collar de perro, lleva un gran lazo azul. ¡El cerdo se ríe...! (...) El día que en La Habana se constituya un museo del folklore, este cerdo criollo deberá figurar entre las muchas joyas de pintura y escultura popular que cualquier espíritu curioso sabría descubrir en las calles de nuestra capital.¹³⁶

Por otra parte, una de las obras populares que más le atraen, es la obra anónima, que denomina en la crónica «La Habana vista por un turista cubano» como «Carretón

¹³³ *Ibíd.*, p.197.

¹³⁴ *Ibíd.*, p.198.

¹³⁵ *Ibíd.*, p.198.

¹³⁶ Alejo Carpentier: «Regla, la ciudad mágica» en Salvador Arias: *Crónicas del Regreso*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002, p. 34.

de Oquendo». Es un altorrelieve, expresa, que adorna la cornisa de un garaje y que representa a dos mulitas halando un carretón. Acerca de dicha creación afirma que es: «Una de las creaciones capitales del arte popular habanero (...)»¹³⁷.

En su detenido recorrido por los espacios populares habaneros, en esta última crónica mencionada, se detiene, además, en la vidriera de la Plaza del Vapor dónde se encuentran figuras de «auténtico valor»¹³⁸. Describe el espacio con el mismo entusiasmo y le causa prácticamente la misma impresión que el pabellón de Portugal, consagrado a las artes del pueblo, en la Exposición de París:

Bajo el patronato de grandes figuras de porcelana y cerámica, dignas de situarse, por su auténtico valor, en una galería de arte popular... Figura de un enorme gallo en actitud de anunciar victoriosamente el alba dorada de un premio mayor; figuras de una Virgen finísima, de un San Lázaro de altar italiano, y de un delicioso guerrero chino, montado en caballo gris (...) el cuadro es completado por cuatro jarrones llenos de rosas artificiales, una pintura china ejecutada en seda, y una litografía procedente del barrio de Zanja (...) Esta vidriera constituye una perfecta manifestación del folklorismo habanero.¹³⁹

También en esta sustanciosa y extensa crónica, profundiza en un comercio popular que cataloga de «esencialmente cubano»¹⁴⁰: el de la herboristería. Se detiene en el nombre de las plantas: «poéticos, rústicos o de abolengo autóctono (...) galería de palabras que suenan a Cuba»¹⁴¹. Deja saber en la crónica como se pregonan estas plantas, fundamentalmente la de valores medicinales: «Malambo, “bueno para el pasmo”»¹⁴², «Agrimonia, “buena para fiebres”»¹⁴³ y «Yatén, “providencia para niños con paperas”»¹⁴⁴. Reconoce en nuestras plantas —muchas de ellas autóctonas— y en sus nombres, parte insoslayable de nuestra identidad nacional. Dominan los campos y

¹³⁷ Alejo Carpentier: «La Habana vista por un turista cubano» en *Conferencias*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1987, p.193.

¹³⁸ *Ibíd.*, 196.

¹³⁹ *Ibíd.*

¹⁴⁰ *Ibíd.*

¹⁴¹ *Ibíd.*

¹⁴² *Ibíd.*

¹⁴³ *Ibíd.*

¹⁴⁴ *Ibíd.*

hogares con su aroma. Y el conocimiento de sus propiedades curativas, irremisiblemente, viene acompañado de una sabiduría popular secular.

Los pregones parecen fascinar a Carpentier, además de los ya mencionados pregones de los herbolarios, menciona, en la crónica, los que emplea el billeteo de la lotería para vender sus números. Pregón de cifras, que implícita el conocimiento, casi masivo, de un código —el de la charada—, que permite la comunicación entre emisor y receptores. Así recoge las palabras de un billeteo: «El toro con corbata... Majá navegando... La mariposa y la viuda»¹⁴⁵. Estas imágenes inusitadas, son uno de los tantos elementos de la realidad cubana que lo asombran y justifican la visión poética, exuberante que tiene de Cuba y América. Ni los surrealistas mismos, supieron crear imágenes tan insólitas, como las que anunciaban nuestros billeteos cotidianamente.

El tratamiento de los pregones los retoma en la crónica de agosto de 1944, publicada en *Información*: «Pregones habaneros», dónde advierte la importancia que adquiere el pregón para el vendedor ambulante: «como el ave tiene su grito, cada comercio ambulante tiene su canto»¹⁴⁶. Durante la crónica se detiene en los pregones del tamalero, del amolador de tijeras, acompañado, generalmente, de su caramillo; del vendedor de mangos: «*Mango...mangüeeeeee*»¹⁴⁷; del florero que se anuncia con su «*Floreeeeeero...floooooores*»¹⁴⁸; del manisero; del dulcero; del baratillero canario. Le interesan y le seducen estos cantos, portadores de folklore, en los que advierte aires añosos: «Hay oscuras supervivencias, tradiciones de origen remoto, hábitos seculares, en esos anuncios vocales, en esos instrumentos primitivos de que se vale el profesional o vendedor ambulante para señalar su presencia»¹⁴⁹. En la crónica, a pesar de recoger varios pregones que aún rondan las calles en los ´40, nota como han ido desapareciendo de los barrios habaneros, en los que abundaban muchos más, en los años antes de su partida a Francia.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p.195.

¹⁴⁶ Alejo Carpentier: «Pregones habaneros» en *Crónicas caribeñas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2012, p.150.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, 151.

¹⁴⁸ *Ibíd.*, 151.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, 150.

Regresando a 1939, a la crónica «La Habana vista por un turista cubano» vemos como Carpentier muestra particular interés por otro comercio popular: las guaraperas. Al respecto declara: «Otra cubanísima industria que no creo existiera en La Habana antes de mi partida para Europa, es la de lo ingenitos de guarapo que han instalado sus trapiches en miniaturas en ciertas calles populares... ¡Industria de abolengo y tradición, merecedora de toda simpatía!...».¹⁵⁰

Aparte de todos los elementos que ya hemos señalado interesaron a Carpentier en esta crónica, en su recorrido por lo popular habanero, se interesa, además, por los comercios de vendedores de oraciones. Donde se encuentran imágenes y esculturas de santos, pero reconoce que «son, sobre todo, los textos de ciertas oraciones los que tienen el don de entusiasmarme por su sentido poético».¹⁵¹ Entre ellas, se refiere a la extraordinaria Oración al Ánima Sola, «concebida y editada para uso de mujeres celosas».¹⁵²

Ya hemos tratado, anteriormente, el interés de Carpentier por los personajes populares pintorescos. En crónica de julio de 1944, publicada en *Información*: «Los muelles de La Habana», se detiene en dos individuos extraordinarios. El primero —nos dice— es un violinista ambulante que ha construido su violín con un palo de escoba, una caja de aceite de carbón y un alambre como única cuerda, «músico ambulante que hace mil delicias»¹⁵³. Y el segundo es Manuel, el más famoso de los carteristas habaneros, de quien señala: «Manuel es historia viviente; reliquia colonial (...) un experto carterista, retirado de los “negocios” desde hace veinte años. Por el 1885, venció, en singular competencia de hurtos, al campeón de los carteristas madrileños, a quien llamaban “Manita de oro”».¹⁵⁴ En la crónica, además, ratifica su atracción por esta zona de La Habana, que había manifestado desde sus crónicas en la década del '20.

En una de las crónicas publicadas en *Tiempo* en 1941: «El cubano ha descubierto el placer del *week-end*», describe la fiesta del «Santo Patrón» que se celebra en uno de

¹⁵⁰ Alejo Carpentier: «La Habana vista por un turista cubano» en *Conferencias*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1987, p.197.

¹⁵¹ *Ibíd.*, p.198.

¹⁵² *Ibíd.*

¹⁵³ Alejo Carpentier: «Los muelles de La Habana» en *Información*, La Habana, 22 de julio de 1944, p.14.

¹⁵⁴ *Ibíd.*

los pueblos en las cercanías de La Habana. Así narra la escena de este acontecimiento, peregrinación que es tradicional en muchos de nuestros pueblos: «La imagen llevada entre policías y bomberos del comercio, es precedida de un desfile de niños vestidos de apóstoles o evangelistas, con conchas en los sombreros... La fiesta terminará en alegre holgorio de tióvivos, bailes y fritangas, en una atmósfera ingenua que nos hará descansar del *smoking* de verano y de los últimos ritmos importados de Broadway». ¹⁵⁵

Epígrafe 3.2: El folklore afrocubano

Los ambientes de prodigio, mágicos, que más seducen a Carpentier en La Habana, los vemos en los dominios de lo folklórico afrocubano. Ya se ha mencionado en el epígrafe anterior el interés sobresaliente que muestra por lo afrocubano. En este tercer período de su carrera periodística, lo vemos evidenciado en las siguientes crónicas: «La Habana vista por un turista cubano», «Regla, la ciudad mágica», «Los altares de Caridad», «Sortilegios de media noche», «La poesía de objeto» y «Las danzas populares».

En el mismo año de su llegada, en la ya citada crónica, «La Habana vista por un turista cubano», advierte la inmensa cantidad de «altares cándidos» ¹⁵⁶ que están floreciendo en La Habana. En julio de 1941 es publicado en *Tiempos*: «Regla, la ciudad mágica». Regla es el municipio habanero dónde, dice Carpentier, reina una atmósfera de prodigio constantemente y al que se llega en una lanchita «con atribuciones de alfombra mágica». ¹⁵⁷ En la crónica se detiene en dos de los altares heterodoxos «que aceptan promesas que rechazan al lado [en la ermita de Regla]». ¹⁵⁸ Uno de los altares que más le impactan es uno acuático, de más de tres metros de altura, en honor a la Virgen de la Caridad y a la Virgen de Regla, el cual describe así:

¹⁵⁵ Alejo Carpentier: «El cubano ha descubierto el placer del *week-end*» en *Crónicas del regreso*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002, p. 55.

¹⁵⁶ Alejo Carpentier: «La Habana vista por un turista cubano» en *Conferencias*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1987, p.192.

¹⁵⁷ Alejo Carpentier: «Regla, la ciudad mágica» en Salvador Arias: *Crónicas del Regreso*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002, p.33.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p.35.

Imaginad una fuente llena de agua viva, que sirve de albergue a una fauna marina de peces, caracoles y esponjas. Hay abanicos de mar, hipocampos y estrellas. En esa piscina, flotando eternamente se encuentra un velero, tallado en madera por un devoto marino, y un acorazado británico, color gris plomo, que lleva el nombre de «Southampton». Hay también algunas embarcaciones de menor cuantía... Pero todo este convoy solo sirve de escolta a la pieza capital del océano en miniatura; una barca de carpintería en que bogan, con las manos juntas, los tres Juanes de la más popular de las oraciones criollas, Juan Indio, Juan Odio y Juan Esclavo.

(...) En el piso inferior, hay una gran Virgen de La Caridad, con riquísimo tocado. En el piso superior, una virgen de Regla, del mismo tamaño que la anterior, que domina con su autoridad todo un mundo prodigiosamente marítimo, que encierra, en sí mismo, como en pequeño universo, todos los elementos de la poesía moderna.¹⁵⁹

Otro de los altares que le seducen, expresa en la misma crónica es el de Santa Bárbara o Changó –nombre en la religión yoruba—, lleno de figuras y motivos blancos o rojos, colores que representan a esta deidad. Cuenta que al pie de este altar ha presenciado «uno de los más admirables toques de tambores batá»¹⁶⁰ en todo su recorrido por el folklore afrocubano.

En crónica escrita en junio de 1944: «Los altares de Caridad», se detiene en otro de estos altares de la religión afrocubana, precisamente, en el altar acuático de Caridad, vieja santera de La Habana del que expresa es: «bastante más “surrealista” que todo lo que he podido ver en París. Y sin una miaja de esnobismo. Es “surrealismo” funcional, verdadero, ajustado a sus fines».¹⁶¹

Antes de su partida a Francia ya en Cuba existían altares heterodoxos, existían desde siglos anteriores, aunque no con la misma prodigalidad que a su regreso. Estos altares poseían un valor estético, alabable por Carpentier, sin pretensiones comerciales y se daban en nuestro espacio, de manera genuina, auténtica. Eso es lo que más lo cautivaba. El Surrealismo, también desarrollaba la estética de lo maravilloso, pero no de la manera espontánea, palpable en los altares afrocubanos. Tener una experiencia

¹⁵⁹ *Ibíd.*, pp. 35-36.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, p.36.

¹⁶¹ Alejo Carpentier: «Pregones habaneros» en *Crónicas caribeñas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2012, p.141.

cercana al Surrealismo –una de las escuelas más trascendentales e influyentes en la historia del arte— en el reencuentro con nuestra cultura y, fundamentalmente con lo afrocubano, es determinante en el hecho de que Carpentier valore las manifestaciones folklóricas afrocubanas mucho más que antes de su partida.

En «Sortilegios de media noche» y «Las danzas populares», ambas crónicas de 1944, manifiesta su pasión, nuevamente, por los ritmos y bailes afrocubanos. En la primera narra un plante ñáñigo de casi un día de duración. Veamos cómo sintetiza el ritual, después que los neófitos superan la parte secreta de la ceremonia, en el cuarto fambá:

Se inicia un gran ballet que habrá de durar diez y ocho horas. Luego del baile al pie de la ceiba, el baile de la reverencia a los tambores. Después, el acompasado regreso al “cuarto fambá”. Al alba, irán los neófitos al río para recibir su bautismo ritual. A medio día se bailará por bailar; se cantará por cantar. Al atardecer, entre llamarada de pólvora negra, los “nuevos” desafiarán a los diablitos, mostrándose capaces de llevarse una olla, fieramente guardada, que contiene carne de gallo en salsa negra.

Más adelante en la crónica se lee un fragmento que evidencia un cambio radical del pensamiento carpenteriano: « (...) sinceramente, admiro un poco menos ciertos ballets modernos, con pretensiones “primitivistas”, desde que asistí, hace noches, al más inolvidable de los “rompimientos” ñáñigos, en algún rincón de la Habana».¹⁶² Es un pensamiento que indica la evolución de sus pensamientos respecto a las crónicas analizadas en el primer capítulo. El folklore afrocubano ha ido ganando más valor para Carpentier y así lo plasma en las crónicas. Si bien no reconocía en las danzas y ritmos folklóricos más que la materia prima para composiciones artísticas, ahora le confiere un alto valor artístico a estas manifestaciones de aires primitivos, incluso más que a muchas piezas del arte moderno donde dicho primitivismo no es más que un artificio.

En esta misma dirección reconoce en «Las danzas populares» cómo la rumba, en los cabarets, ha perdido su autenticidad y primitivismo con la estilización de finalidad comercial. En la misma crónica se detiene en «El Niño», un informador especialista en

¹⁶² Alejo Carpentier: «Sortilegios de media noche» en *Información*, La Habana, 20 de mayo de 1944, p.14.

la tradición folklórica afrocubana, uno de esos personajes extraordinarios que recoge en sus escritos. Del mismo, que trabaja en un tejat a las afueras de La Habana, dice: «Pero el genio de la danza lo habita. Apenas abandona su labor, se consagra al baile con pasión, siendo capaz de animar una ceremonia coreográfica –como he podido verlo—durante dieciocho horas seguidas».¹⁶³ Carpentier, lamenta que especialistas como «El Niño» no sean utilizados por nuestras escuelas y coreógrafos, para mantener las manifestaciones folklóricas afrocubanas lo más fielmente posible a sus raíces.

Por otra parte, afirma Carpentier, que el folklore cubano no solo es rico en expresiones sonoras, contrariamente a lo que se pensaba en Cuba, también en manifestaciones plásticas. Sobre todo, dice, en pinturas, tallas, objetos y bordados. Al introducir el capítulo hablábamos del valor poético que adquiere el objeto con el Surrealismo. Dicho valor poético, advierte Carpentier, se encuentra en las piezas de nuestras manifestaciones plásticas folklóricas. En la «Poesía del objeto», crónica publicada en *Información*, en 1944, se detiene en algunos de los lugares y objetos folklóricos, que tributan a que La Habana esté llena de aquellos aires mágicos y poéticos de los que habla Carpentier.

En el primer momento de la crónica, se refiere a los adornos rituales y trajes de diablitos, realizados –asegura— como pieza única. Dentro de estos adornos, menciona el ancho pañuelo de seda que lleva en los hombros el neófito, en un plante ñáñigo, del cual manifiesta:

Ostenta, por tradición, un admirable bordado, de tema libre (...) Ese bordado, de pura hechura criolla, suele presentar vírgenes, paisajes simbólicos, árboles entrelazados por figuras de heráldica afrocubana, signos geométricos, fuegos, soles y astros. Con cincuenta pañuelos de este tipo podría constituirse una sala de bordado folklórico, digna de figurar ventajosamente en esa galería de maravillas que es el Museo de Artes Populares de Amberes.¹⁶⁴

Le apasionan, además, hace saber en dicha crónica, «uno de los objetos más cotizados en las tiendas de artes populares europeas»¹⁶⁵: la virgen dentro de la botella,

¹⁶³ Alejo Carpentier: «Las danzas populares» en *Información*, La Habana, 8 de julio de 1944, p.14.

¹⁶⁴ Alejo Carpentier: «La poesía del objeto» en *Información*, La Habana, 24 de mayo de 1944, p.14.

¹⁶⁵ *Ibíd.*

de la cual escribe: ¡Difícilmente podría hallarse objeto, graciosamente popular, de inspiración más criolla! Lllaman su atención, también, los exvotos, aunque se detiene, particularmente, en un tipo de figura; de plata feble y con peinado antiguo, del cual asegura es: «un auténtico exvoto colonial, digno de figurar en el museo del folklore...»¹⁶⁶ Como parte de estos objetos poéticos se detiene, además, en los hierros de Ogún: «dije originalísimo (...) pequeña herradura, de metal azul, de la que cuelgan, atados por sendas cadenitas, un pico, una pala, una azada, un martillo, un cuchillo, un hacha y un cayado».¹⁶⁷

A lo largo del epígrafe hemos podido apreciar, a través de las crónicas carpenterianas, cómo no solo ha conferido jerarquización artística en este período a las expresiones sonoras dentro del folklore afrocubano, sino también a otros elementos, fundamentalmente, manifestaciones plásticas, en las que reconoce, igualmente, altos valores estéticos y en los que descansan parte de nuestra identidad y tradición. Lo folklórico, ya no es más para Carpentier la materia prima para creaciones artísticas, es arte en sí mismo, que goza de una autenticidad y primitivismo inigualables por cualquier manifestación artística moderna.

Epígrafe 3.3: Un teatro diferente. El Teatro Chino en La Habana

En los dos capítulos anteriores hemos analizado las crónicas carpenterianas sobre crítica teatral. Tema recurrente dentro de su labor periodística. En este epígrafe trabajaremos con tres crónicas sobre un espectáculo teatral de raigambres populares que le apasionaba, el Teatro Chino en La Habana: «Descubrimiento de La Habana. Lo que fue el Teatro Chino», «Teatro Chino en La Habana» y «Un teatro diferente».

El Teatro Chino se desarrollaba, cuenta Carpentier, en estas crónicas, en el Barrio Chino habanero. Afirma que apenas eran conocidas sus funciones habituales por un pequeño grupo de receptores que lo frecuentaba. Su público eran, mayormente, representantes de las clases populares, muy bien educados en esta tradición teatral china, al respecto, manifiesta en «Un teatro diferente», crónica publicada en

¹⁶⁶ *Ibíd.*

¹⁶⁷ *Ibíd.*

Información, en junio del 1944: «El público del Teatro Chino de la Habana no está integrado por mandarines ni letrados. Hay en él muchos trabajadores humildes, muchos obreros manuales. Esos hombres, sin embargo, han conservado un hábito milenario de colaborar con la ficción poética, de construir ricos paisajes mentales en torno a los héroes de un drama».¹⁶⁸

En crónica publicada en *Tiempo* «Descubrimiento de La Habana. Lo que fue el Teatro Chino», Carpentier reconoce que en la década del 20, ya era junto al de Lima y al de Los Ángeles «uno de los mejores de América en su género»,¹⁶⁹ a pesar de sus pobres recursos económicos. Entre los recursos expresivos de este Teatro Chino, destaca la simbología, necesaria, por la pobre maquinaria teatral que posee, pero a la vez apasionante para Carpentier. Asegura que es necesario conocer esta simbología para entender la obra. A propósito dice: «El público admite que una mesa es una montaña; dos juncos con una colgadura, la entrada de un palacio; dos luminarias sobre una bandeja, el templo; una silla con letrero, un mausoleo».¹⁷⁰

Lo que seduce a Carpentier de este “pobre” espectáculo es que es un teatro diferente en bases estéticas y conceptos. De pobre maquinaria teatral pero de muchos valores artísticos. Son obras de cuatro o cinco horas seguidas; sin divisiones ni en actos ni escenas; inspiradas en leyendas milenarias chinas; dónde un mismo personaje es interpretado por varios actores; lo más importante es la representación colectiva de la pieza, no el triunfo individual de algún actor consagrado al rol protagónico... Todos estos elementos que garantizan un teatro diferente al que domina el mundo moderno, acompañados de los valores artísticos que posee, hacen que Carpentier lo halague y lo reconozca como una apasionante manifestación teatral.

Epígrafe 3.4: “Arte” para las masas en La Habana

En cuanto a la cultura de masas en el ambiente cubano, seleccionamos una importante crónica que se publica en *Información*, en septiembre del 44: «Lo que gusta al público»,

¹⁶⁸ Alejo Carpentier: «Un teatro diferente» en *Información*, La Habana, 28 de junio de 1944, p.14.

¹⁶⁹ Alejo Carpentier: «Descubrimiento de La Habana. Lo que fue el Teatro Chino» en *Crónicas del regreso*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002, p.25.

¹⁷⁰ Alejo Carpentier: «Un teatro diferente» en *Información*, La Habana, 28 de junio de 1944, p.14.

dónde Carpentier reflexiona acerca del producto artístico, facilista y pobre, que se le llevaba al público habanero, antes de su partida a Europa. Estas palabras de Carpentier parecen sintetizar el pensamiento de la generalidad de promotores y encargados del arte, por aquellos años:

Nada de inteligencia, de calidad, de sutilezas con el público. Denle cosas fáciles: astracanadas, cancioncillas, decoraciones de tarjeta postal, interpretaciones gruesas, repertorio de mala calidad. Cuando se hace una película ¡cuidado con el argumento serio, con la fotografía demasiado cuidada, con la interpretación “que no llegue”! Si es usted empresario de ópera ¡cuidado con salirse del repertorio más manido y fácil!... Si quiere usted organizar una temporada dramática ¡cuidado con hacer “teatro moderno”! El teatro moderno “no gusta” al público. No quiere oír más que una docena de óperas, siempre las mismas. Aborrece todo lo que le haga pensar. La palabra “Sinfonía” le aterra.¹⁷¹

Sin embargo, apenas regresa, reconoce y le sorprende el proceso de culturización palpable en las masas. Después de once años encuentra un público mucho más preparado y culto, con afición a la lectura y capaz de discernir entre buenos y malos productos artísticos. En «La Habana vista por un turista cubano» advierte que La Habana se ha liberado del provincianismo que reinaba antes de su partida a Francia.

Hemos podido ver, a lo largo del capítulo, cómo la sensibilidad de Carpentier, en su reencuentro con lo cubano, fue diferente. Muchas de las cosas que antes de su partida a Europa le eran indiferentes, ahora captaban su atención y advertía que le conferían aires poéticos al ambiente habanero. Lo insólito, lo inverosímil, lo poético lo encontraba en el día a día, en cada esquina de La Habana, en los pregones, en los rótulos, en los mercados... en el pueblo. Durante el capítulo, hemos visto casi sistematizada ya, a través de las crónicas, la estética carpentereana de lo real-maravilloso americano.

¹⁷¹ Alejo Carpentier: «Lo que gusta al público» en *Información*, La Habana, 29 de julio de 1944, p.14.

Conclusiones

A lo largo del período que abarca el objeto de estudio de nuestra investigación hemos podido apreciar el interés constante que mostró Alejo Carpentier por la cultura popular. En su visión amplia de cultura, como vimos, las manifestaciones de la cultura popular tienen una posición insoslayable. Hemos sido testigos de un intelectual que no reconoce como muchos teóricos representantes de la alta cultura, la cultura popular como contracultura o como la no cultura, todo lo contrario; en los valores del pueblo, y en sus manifestaciones reconoce los elementos fundamentales de la tradición y la identidad de una etnia o una nación. Por eso, como intelectual y patriota, supo ver, en los productos autóctonos, genuinos de nuestro pueblo –de todos los pueblos—, un escudo defensor contra todos los valores postizos, importados producto de la globalización en la modernidad. En estos productos y manifestaciones cubanas, genuinamente populares, obviados casi totalmente hasta la década del veinte del pasado siglo –fundamentalmente los afrocubanos— reconoció acertada y tempranamente, que reposaban los valores de un arte vernáculo de dimensiones universales.

Con el paso del tiempo fuimos conociendo, a través de sus crónicas, a un escritor que fue confiriendo cada vez más jerarquía a lo popular, apreciable, sobre todo, en sus criterios sobre nuestros ritmos afrocubanos, los cuales terminó por reconocer con total autonomía, por sus valores estéticos intrínsecos. En este sentido, conocimos los criterios de un musicólogo avezado que determinó el camino a seguir de la música cubana, y que fue cómplice y testigo de su triunfo en Francia y en el orbe. No solo anticipó la potencialidad de ciertos ritmos cubanos, sino, además, alumbró el camino a nuestros compositores. El camino indicado a nuestros músicos en la temprana década del veinte del pasado siglo, es lo que hoy día, garantiza el interés universal por nuestra música cubana de raíces africanas.

A lo largo del trabajo investigativo –tres etapas del periodismo carpentereano que representan veintitrés años de su vida— evidenciamos la evolución de su pensamiento en torno a la cultura popular. Su viaje a Francia –que representan la segunda etapa de

su obra periodística y el segundo capítulo de la investigación— y los once años de estancia en la capital gala, como observamos, significaron un antes y un después en la vida y obra del escritor cubano, sobre todo, por la cercanía al Surrealismo, movimiento que cambiaría para siempre su manera de enfocar el arte.

Precisamente, en suelo europeo, evidenciamos, entre otras cosas, que se erigió desde entonces como defensor a ultranza de los valores cubanos y latinoamericanos.

No solamente hemos presenciado el detenimiento de Carpentier en lo popular —espacios, personajes, tradición, folklore, costumbres, etc.—, hemos presenciado además, en varias crónicas, su alabanza por los artistas que entronizan el arte popular. Autores consagrados del arte contemporáneo que entendieron la emergencia de la cultura popular y en este tratamiento de lo popular, precisamente, reconoce Carpentier, muchas veces, las aristas más encomiables de estos artistas.

Presenciamos a un intelectual, que aunque no trató el tema teóricamente, supo distinguir la complejidad cultural de su contemporaneidad. A través de sus criterios, entendemos que supo distinguir los fenómenos genuinamente populares de los masivos, decantándose siempre por la autenticidad de los primeros. Aunque no le impidió esto valorar positivamente y reconocer los valores estéticos de ciertas manifestaciones marcadas por el mercantilismo como, por ejemplo, el cine. Además, reconoció la contaminación de las artes del pueblo con la industria cultural y su intención mercantil, dentro de estas manifestaciones populares devenidas en masivas, como el circo, no ocultó el descontento de su evolución y ratificó su superioridad de antaño.

Su seducción por lo popular, obviamente, trascendió su obra escrita; en los tres períodos estudiados hemos visto a un intelectual que recorre las ciudades en busca de lo popular. En este sentido, estamos además, en presencia de un periodista con visión antropológica que pretende conocer las culturas desde adentro, entender sus costumbres y tradiciones, para ello busca en los rincones, que entiende, es dónde puede revelársele su verdadera esencia.

En fin, en los tres períodos estudiados, Carpentier nos mostró su predilección por la cultura popular. Criterio que sostuvo por la pureza, autenticidad, primitivismo, prodigalidad, ingenuidad, carencia de artificios que advertía en lo popular y que era

desconocida por el arte desgastado y artificioso del siglo XX. Carpentier, espíritu vanguardista, en perfecta consonancia con el momento histórico-cultural de su contemporaneidad, reaccionó contra los valores trillados del arte establecido y en la cultura popular halló no solo un refugio, sino las bases de un arte diferente, en estado puro, casi inexplorado, que rompía con lo canónico. Consideramos que fue este el gran valor que adjudicó Carpentier a la cultura popular.

Bibliografía

Álvarez, Luis y Barreto Argilagos, Gaspar: *El arte de investigar el arte*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2010.

Álvarez, Luis: *Alejo Carpentier. La Facultad mayor de la cultura*, Ediciones ICAIC/ Fundación Alejo Carpentier, La Habana, Cuba, 2016.

Bajtín, Mijaíl: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Versión de Julio Forcar y César Conroy, Alianza Editorial, Madrid, 2003. (Artículo digital)

Cairo Ballester, Ana: *Letras. Cultura en Cuba*, Tomo 5, Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana, Cuba, 1988.

Carpentier, Alejo: *Tientos y diferencias*, Ediciones Unión, La Habana, Cuba, 1966.

_____: *Crónicas*, Tomo I, Prólogo de José Antonio Portuondo, Editorial Arte y Literatura, La Habana, Cuba, 1975.

_____: *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, Cuba, 1975.

_____: *Ensayos*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, Cuba, 1984.

_____: *Entrevistas*, Compilación, selección, prólogos y notas de Virgilio López Lemus Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, Cuba, 1985.

_____: *Cartas a Toutouche*, Textos introductorios y notas de Graziella Pogolotti y Rafael Beltrán, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, Cuba, 1985.

_____: *Conferencias*, Selección y edición de Virgilio López Lemus, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1987.

_____: *Crónicas del regreso*, Selección, prólogo y notas de Salvador Arias, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002.

_____: *Un hombre de su tiempo*, Edición homenaje al natalicio de Alejo Carpentier, Composición Jacqueline Carbó, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, Cuba, 2003.

_____: *Crónicas caribeñas*, Selección y prólogo de Emilio Jorge Rodríguez, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2012.

Dziemidok, Bohdan: « ¿Se reduce el sentido y significado del arte popular actual a sus valores de entretenimiento?» en: *Criterios*. Centro Teórico – Cultural. La Habana, número 54: 15 de enero de 2014.

García Canclini, Néstor: *Las culturas populares en el capitalismo*, Editorial Patria, S.A. de C.V. bajo el sello de Nueva Imagen, México D.F., 1988.

_____: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, Buenos Aires, 2001.

Hauser, Arnold: «Historia del arte según los estratos culturales: arte del pueblo y arte popular», en: *Introducción a la historia del arte*, Arte y Sociedad, La Habana, 1969.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor: *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988. (Artículo digital)

Leante, César: «Confesiones sencillas de un escritor barroco» en: *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Serie Valoración Múltiple, Editorial Casa de las Américas, Ciudad de La Habana, Cuba, 2002.

Crónicas periodísticas (digitalizadas por Fundación Alejo Carpentier y revisadas entre los meses de enero y junio de 2019):

Carpentier, Alejo: «Circos y ferias. Divagaciones funambulescas» en: *Carteles*, La Habana, 11 de noviembre de 1923, p. 13.

_____: «Un hombre feliz» en: *El País*, sección «Crónica», La Habana, 30 de junio de 1925, p.3.

_____: «La música cubana» en: *El País*, sección «Crónicas musicales», La Habana, miércoles 1 de julio de 1925, p.3.

_____: «El cine, décima musa» en: *El País*, sección «Crónica», La Habana, viernes 3 de julio de 1925, p.3.

_____ : «Divagaciones urbanas» en: *El País*, sección «Crónica», La Habana, viernes 24 de julio de 1925, p.3.

_____ : «La batuta y el acordeón» en: *El País*, sección «Crónica», La Habana, lunes 3 de agosto de 1925, p.3.

_____ : « Los disparates sobre Cuba que se imagina un artista en París» *El País*, sección «Nuestras crónicas», La Habana, viernes 14 de agosto de 1925, p.3.

_____ : «Diego Rivera» en: *Revista de Avance*, La Habana, lunes 15 de agosto de 1927, pp. 232-235.

_____ : «Fiesta negra en Cleveland» en: *Diario de la Marina*, La Habana, domingo 12 de febrero de 1928, p. 33.

_____ : « Teatro chino en La Habana» en: *Información*, La Habana, 17 de mayo, 1944, p.14.

_____ :«Sortilegios de media noche» en: *Información*, La Habana, 20 de mayo, 1944, p.14.

_____ : « La poesía del objeto» en: *Información*, La Habana, 24 de mayo, 1944, p.14.

_____ : «Un teatro diferente» en: *Información*, La Habana, 28 de junio, 1944, p.14.

_____ : «Las danzas populares» en: *Información*, La Habana, 8 de julio, 1944, p.14.

_____ : «El humorismo involuntario» en: *Información*, La Habana, 10 de julio, 1944, p.14.

_____ : «Los muelles de La Habana» en: *Información*, La Habana, 22 de julio, 1944, p.14.

_____ : «Lo que gusta al público» en: *Información*, La Habana, septiembre de 1944, p.14.

Índice

Introducción / 5

Capítulo introductorio / 10

Capítulo I: Orígenes de Alejo Carpentier como periodista. Acercamiento a lo popular / 16

1.1: Lo popular en la música cubana / 18

1.2: La influencia de lo popular en representantes de la alta cultura. Roldán y Lecuona / 21

1.2.1: La influencia de lo popular en representantes de la alta cultura. Wagner, Stravinski. / 26

1.3: Diego Rivera y José Clemente Orozco, pintores del pueblo / 29

1.4: La Habana y su gente / 33

1.5: Sobre el Cine / 35

1.6: Los espectáculo de títeres y el circo / 37

1.7: Los jugos tropicales / 39

Capítulo II. Carpentier en París / 42

2.1: El jazz. Género popular / 42

2.2: El triunfo de la música cubana / 44

2.3: Recorriendo Europa. Pasión por lo popular / 50

2.4: Los interiores de París / 56

2.5: Las exposiciones de París. Interés por lo vernáculo / 58

2.6: Arte para las masas / 61

2.6.1: Arte para las masas. Música, literatura y radio / 61

2.6.2: Arte para las masas. El cine / 63

2.7: Teatro popular / 64

2.8: Defensores del arte vernáculo latinoamericano, Héctor Villa-Lobos, Pedro Figari, Eduardo Abela y Lydia Cabrera / 67

2.9: El Circo de Invierno, Los Fratellinis / 71

Capítulo III: El regreso a Cuba / 73

3.1: La cultura popular en La Habana / 74

3.2: El folklore afrocubano / 81

3.3: Un teatro diferente. El Teatro Chino en La Habana / 85

3.4: “Arte” para las masas en La Habana / 86

Conclusiones / 88

Bibliografía / 91

Índice / 94