

**UCLV**  
Universidad Central  
"Marta Abreu" de Las Villas



**FH**  
Facultad de  
Humanidades

Departamento  
Periodismo

## **TRABAJO DE DIPLOMA**

**Alejo Carpentier en *Social*:**

**Análisis ideológico de sus crónicas sobre cultura cubana**

Autores del trabajo: Luandy Alberto Toledo Maceo

Tutores del trabajo: M Sc. Andrés Lora Bombino

**UCLV**  
Universidad Central  
"Marta Abreu" de Las Villas



**FH**  
Facultad de  
Humanidades

Academic Department

PERIODISMO

## DIPLOMA THESIS

Alejo Carpentier in Social:  
Ideological analysis of his chronicles on Cuban culture

Author: Luandy Alberto Toledo Maceo

Thesis Director: M Sc. Andrés Lora Bombino

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 5 ½. Santa Clara. Villa Clara. Cuba. CP. 54 830

Teléfonos.: +53 01 42281503-1419

*Mientras queda algo por decir,  
nada se ha dicho aún.*

Hermann Melville.

*El hombre empieza a morir cuando  
empieza a desempeñar papeles que no le corresponden.*

Jean Cocteau.

**D E D I C A T O R I A**

A m a m i, L e o y L i a n .

## AGRADECIMIENTOS

A Yadán, por su infinita paciencia y por ir mucho más allá del deber.

A Lora, por siempre alentarme.

A Carlos, por poner los medios.

¡Gracias!

## RESUMEN

La presente investigación caracteriza la estrategia de polarización ideológica en el discurso periodístico de las crónicas sobre cultura cubana publicadas por Alejo Carpentier en la revista *Social* entre 1925 y 1933. Para ello, se tiene en cuenta el empleo de las metodologías propias del Análisis del Discurso, propuestas por Teun van Dijk, para caracterizar la inherente y dialéctica relación entre contenido y forma, o expresión-significado. La investigación se perfila como un estudio descriptivo que desde la perspectiva cualitativa y el enfoque comunicológico, posee una clara intención que presupone el análisis discursivo del mensaje periodístico con la finalidad de develar información sobre las estructuras ideológicas, su valor dentro del texto, así como sobre las estructuras discursivas con significado ideológico. Se señalan el carácter transversal del estudio al suscitar conexiones no solo entre el conjunto de las crónicas, sino también con entrevistas, epistolarios y ensayos del propio Carpentier y de otros autores sobre su obra.

## Abstract

The present investigation characterizes the strategy of ideological polarization in the journalistic discourse of the chronicles on Cuban culture published by Alejo Carpentier in the *Social* magazine between 1925 and 1933. For this, the use of the own methodology of the Discourse Analysis is taken into account, proposed by Teun van Dijk, to characterize the inherent and dialectical relationship between content and form, or expression-meaning. The research is emerging as a descriptive study that from a qualitative perspective and the communicological approach, has a clear intention that presupposes the discursive analysis of the journalistic message with the purpose of revealing information about the ideological structures, their value within the text, as well as about the discursive structures with ideological meaning. The cross-sectional nature of the study is pointed out by provoking connections not only among the chronicles as a whole, but also with interviews, correspondence and essays by Carpentier himself and other authors about his work.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1: IDEOLOGÍA Y DISCURSO: CONVERGENCIAS EN LA CRÓNICA PERIODÍSTICA..</b>	<b>6</b>
1.1 Del concepto de ideología al análisis ideológico del discurso periodístico .....	6
1.2 La crónica periodística: sus peculiaridades discursivas .....	10
1.3 La estrategia de la polarización ideológica y las estructuras ideológicas.....	14
1.4 Estructuras discursivas del nivel semántico .....	15
1.5 Estructuras discursivas del nivel retórico .....	19
<b>CAPÍTULO 2: CONTEXTUALIZACIÓN DE LA CRÓNICA CARPENTERIANA EN SOCIAL .....</b>	<b>21</b>
2.1 Social y su impacto en Cuba .....	21
2.2 Carpentier, periodista.....	26
2.3 La crónica carpenteriana en Social.....	28
<b>CAPÍTULO 3: CRITERIOS PARA INVESTIGAR LAS CRÓNICAS CARPENTERIANAS EN SOCIAL</b>	<b>32</b>
.....	
3.1 Clasificación de la investigación .....	32
3.2 Definición conceptual y operacional de las categorías analíticas.....	33
3.3 Métodos, técnicas y selección muestral de la investigación.....	36
<b>CAPÍTULO 4: LA IDEOLOGÍA CARPENTERIANA EXPRESADA EN SUS CRÓNICAS DE SOCIAL</b>	<b>38</b>
4.1 Cultura cubana: implicaciones en el discurso de las crónicas carpenterianas escritas para <i>Social</i> .....	38
4.2 Cuadrado ideológico: polarización de una estrategia discursiva en las crónicas .....	39
4.3 Estructuras ideológicas y su articulación discursiva en las crónicas.....	43
4.4 Estructuras discursivas del nivel semántico.....	50
4.5 Estructuras discursivas del nivel retórico .....	55
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>62</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>0</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>4</b>
Crónica # 1: León Bakst.....	4
Crónica # 2: Una obra sinfónica cubana.....	8
Crónica # 3: Stravinsky, Las Bodas y Papá Montero .....	11

Crónica # 4: Pedro Figari y el Clasicismo Latinoamericano.....	15
Crónica # 5: Abela en la Galería Zak .....	18
Crónica # 6: Mitología de Foujita.....	21
Crónica # 7: Kisling, pintor que ama la pintura .....	24
Crónica # 8: Un pintor cubano con los futuristas italianos: Marcelo Pogolotti.....	27
Crónica # 9: Moisés Simons y el piano Luis XL de Josephine Baker.....	30
Crónica # 10: La obra reciente de Carlos Enríquez.....	34
Crónica # 11: El cubano Picabia.....	37
Crónica # 12: El Sexto Salón de Humoristas y Arte Decorativo.....	41

## INTRODUCCIÓN

La obra de Alejo Carpentier constituye uno de los mayores objetos de atención en los dominios de los estudios en torno a la literatura cubana y latinoamericana, y aunque haya sido ampliamente abordada no caben dudas de que aún puede considerarse suficiente para emprender nuevas rutas investigativas. Tal es el caso de los abordajes en torno a su obra periodística (y en especial las crónicas) válido decir, producción ancilar, útil sobre todo para el entendimiento de su narrativa pero que aún no ha sido abordada con total justicia, tal vez porque los mayores exámenes en torno a su obra se han dirigido a su producción narrativa.

Del periodismo carpenteriano destaca la versatilidad de temas desarrollados, pues lo que en un inicio le resultó al autor un importante asidero económico, llegó a convertirse en actividad fervorosa, en “maravillosa escuela de flexibilidad y de entendimiento del mundo” (Carpentier, 2004, p. 10), y le permitió asimismo la introducción temprana en la vida cultural y en los más distinguidos cenáculos intelectuales de su época.

Numerosos investigadores han recuperado y puesto a disposición del público y otros investigadores varias compilaciones de las crónicas carpenterianas, entre las que sobresalen las elaboradas por José Antonio Portuondo (*Crónicas*, 1975), Salvador Arias (*Crónicas del regreso*, 2002), Julio Rodríguez Puértolas (*Crónicas de España*, 2004), Alejandro Cánovas (*Visión de América*, 2004), José Antonio Baujín y Luz Merino (*A puertas abiertas: Textos críticos sobre arte español*, 2004), Emilio Jorge Rodríguez (*Crónicas caribeñas*, 2012), Rafael Rodríguez Beltrán (*Lecturas de Juventud*, 2017) así como la ingente compilación que bajo el título de *Letra y Solfa* recoge las colaboraciones que durante años mantuviese Carpentier con *El Nacional* de Caracas.

También cabe señalar la minuciosa y sistemática labor realizada por Araceli García-Carranza en la conformación de la *Biobibliografía de Alejo Carpentier* (1984), una indagación sobre la vida y obra del autor que registra, entre otros tantos textos, las entregas regulares que a lo largo de 58 años hiciera Carpentier a las más disímiles publicaciones periódicas.

Otro asunto importante a la hora de acercarse a la obra de Alejo Carpentier, lo constituyen los acercamientos críticos, entre los que sobresale el texto *Crónicas de la impaciencia* (2010), de Wilfredo Cancio Isla. El estudio evalúa el desarrollo de la labor periodística carpenteriana, ofrece una propuesta de ordenamiento cronológico ventajosa para quienes se acerquen a este dominio, y señala los rasgos que distinguen cada una de las etapas propuestas por el investigador. Atiende para ello no solo a procedimientos estilísticos, sino también a los temas y preocupaciones autorales que en cada periodo resultan más significativos.

A pesar de la existencia de investigaciones que centran su atención en el periodismo de Alejo Carpentier o en el estudio de sus crónicas tanto para las revistas *Social*, *Carteles* o el diario *El Nacional* de Caracas, no existe un estudio centrado en profundidad en la valoración de la ideología en sus crónicas. Y en lo que respecta al tema de la ideología en las crónicas carpenterianas, cabe señalar que no se tiene constancia de publicación de ningún tipo hasta la fecha.

Es por ello que el presente estudio se propone la siguiente **pregunta de investigación**: ¿Cómo se expresa la estrategia de polarización ideológica en el discurso periodístico de las crónicas sobre cultura cubana escritas por Alejo Carpentier en la revista *Social* entre 1925 y 1933?

Con el fin de responder la interrogante planteada, se establecen los siguientes objetivos:

**Objetivo general:**

- Caracterizar la estrategia de polarización ideológica expresada en el discurso periodístico de las crónicas sobre cultura cubana escritas por Alejo Carpentier en la revista *Social* entre 1925 y 1933.

**Objetivos específicos:**

1. Describir las estructuras ideológicas presentes en el discurso periodístico de las crónicas sobre cultura cubana escritas por Alejo Carpentier en la revista *Social* entre 1925 y 1933.
2. Caracterizar el uso de estructuras discursivas con significado ideológico en el nivel semántico, presentes en el discurso periodístico de las crónicas sobre cultura cubana escritas por Alejo Carpentier en la revista *Social* entre 1925 y 1933.
3. Caracterizar el uso de estructuras discursivas con significado ideológico en el nivel retórico, presentes en el discurso periodístico de las crónicas sobre cultura cubana escritas por Alejo Carpentier en la revista *Social* entre 1925 y 1933.

En aras de organizar de forma efectiva este abordaje es necesario regirse por una periodización que estructure el estudio. Luego de analizar las formuladas por Wilfredo Cancio Isla (2010)<sup>1</sup> y

---

<sup>1</sup> Cancio estructura su periodización a partir del nivel creativo de los textos carpenterianos, los desplazamientos espaciales y la evolución ideológica del autor. Primera etapa: años de iniciación y aprendizaje comprendidos entre 1922 y 1928, etapa de formación caracterizada por un febril ejercicio profesional en periódicos como *La Discusión*, *El Heraldo* y *El País*, y en publicaciones de la vanguardia cubana como *Social*, *Carteles*, *Revista de Avance* y el Suplemento Literario del *Diario de la Marina*. Carpentier demuestra versatilidad en el oficio e interviene en un singular momento de reflexión acerca de la estética nacionalista, el folclorismo y el arte moderno, al calor de su participación en el Grupo Minorista y en los debates de su generación que abordan la cultura autóctona y los caminos de la creación artística en Latinoamérica. Un curioso acápito de esta etapa de formación está dedicado a reivindicar la ascendencia modélica y el influjo intelectual que tuvo Jorge Mañach sobre el periodismo del joven Carpentier. La segunda etapa comprende su estancia como corresponsal en París de las revistas cubanas *Social* y *Carteles* — 1928 a 1939— y la producción del retorno a Cuba, localizada en *Tiempo Nuevo*, *Tiempo* e *Información* hasta 1944. Son los años del hallazgo y la consolidación de un estilo periodístico. Se relacionan además los vínculos con publicaciones vanguardistas y su convivencia surrealista, así como el sentido de revelación que adquieren en la etapa sus viajes por escenarios europeos. La tercera etapa de 1945 hasta 1966, permanencia venezolana y el regreso a Cuba tras el triunfo de la Revolución. Esta tercera etapa anuncia su maestría en el oficio a través de la serie «Visión de América», relatos de validación de la naturaleza y el hombre americanos, y también en el fecundo ejercicio de la sección *Letra y Solfa* en el rotativo caraqueño *El Nacional* de Caracas (Cancio, 2010, pp. 17-19).

Virgilio López Lemus (1985),<sup>2</sup> se ha decidido trabajar con la periodización de un tercer autor, José Antonio Portuondo (1975), signada en este caso por etapas que aunque no siempre establecen correspondencia con cambios esenciales en la obra del autor, resulta a los fines de esta investigación la más pertinente.

Portuondo fomenta su propuesta a partir de las estancias de Carpentier en Cuba, Francia, Venezuela y otras regiones de paso. Estos periodos, aprobados por el propio Carpentier, son: primeros trabajos en Cuba (1922-1928); las crónicas parisienses (1928-1939), trabajos de la nueva estancia en Cuba (1939-1945), escritos en *El Nacional* de Caracas (1945-1959) y las producciones después del triunfo revolucionario en 1959.

Aunque solo resultan de interés para la investigación en curso aquellos escritos realizados durante la primera y segunda etapa, específicamente los comprendidos entre 1925-1933 y publicados en *Social*, por encontrarse dentro del marco temporal y espacial seleccionados. Para asumir la empresa propuesta, la selección minuciosa del corpus de trabajo, compuesto por 12 crónicas,<sup>3</sup> se ha ejecutado bajo los criterios de mención estricta de temas relativos a la cultura cubana.

Basado en la teoría desarrollada por Teun van Dijk (1980, 1996, 2005 y 2006), se ha fijado lo que habrá de entenderse por ideología: aquella que comprende el sistema de creencias o representaciones mentales activadas (durante la interpretación de acontecimientos y la producción de interacciones sociales) y compartidas por los miembros de un grupo social concreto; de los cuales determinan su identidad social, sus intereses y sus objetivos, así como sus diferentes formas de reaccionar y pensar; de modo que las ideologías se adquieren y se modifican en contextos sociales determinados y se expresan a través de prácticas sociales.

Para una certera valoración de la ideología en las crónicas de Alejo Carpentier resulta conveniente el empleo de las metodologías propias del Análisis del Discurso para caracterizar la inherente y

---

<sup>2</sup> Lemus propone una periodización basada en lo que él define como evolución ideo-estética de la obra carpenteriana. Primera etapa de 1922 a 1928 (La Habana), iniciación literaria y periodística; colaboraciones en *La Discusión*, *Chic*, *El Universal*, *El País*, *Social*, *Carteles*, *El Herald*, *Diario de la Marina* y *Revista de Avance*. Primero cuentos, poemas “negritos”, versión inicial de *¡Ecue-Yamba-O!* Segunda etapa de 1928 a 1939 (París), periodismo en Francia, y desde Francia, para publicaciones cubanas. Éxito de *La pasión negra* y publicación, en 1933, de *¡Ecue-Yamba-O!* Tercera etapa de 1939 a 1959 (La Habana-Caracas), madurez literaria, plenitud del periodista. Formación y desarrollo de una concepción estética propia. Colabora en numerosas revistas y periódicos de América y Europa (...) Son los años de los cuentos de *Guerra en el tiempo*, y escribe sus novelas *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos* y *El acoso*. Escribe *El siglo de las luces*. Cuarta etapa de 1959 a 1980 (La Habana-París), la circunstancia de la Revolución. Colabora en diversas revistas europeas, americanas y asiáticas, así como en la prensa cubana. Su consolidada fama de gran novelista lo convierte a él mismo en noticia internacional: publica *El siglo de las luces*. Aparecen sucesivamente *El recurso del método*, *El arpa y la sombra*, *Concierto barroco* y *La consagración de la primavera*. (López, s.f., pp. 172-173).

<sup>3</sup> Debe saberse que, de las crónicas publicadas entre 1925 y 1933 por Carpentier en la revista *Social*, solamente 12 aluden, de forma directa o indirecta, a la cultura cubana. Además, cabe añadir que en la presente investigación, se asume el término cultura cubana en tanto temática abordada por el periodismo, en calidad de manifestaciones artístico-literarias alusivas al contexto de Cuba.

dialéctica relación entre contenido y forma, o expresión-significado, pues es uno de los enfoques teórico-metodológico más convenientes para el estudio del discurso (Van Dijk, 1990).

Entiéndase por Análisis del Discurso el conjunto de disciplinas que asumen como objeto de estudio el uso lingüístico de modo contextualizado; puede enfocarse en dos niveles: a nivel sintáctico, en los propios enunciados, y a nivel semántico, donde se involucra el sentido, lo que posibilita reducir la multidimensionalidad del fenómeno discursivo, así como reducir cualitativamente los aspectos de mayor significación, también permite aislar y clasificar nociones por medio de las cuales se expone determinado conocimiento.

Este análisis habrá de atender a las diferentes marcas ideológicas implícitas o explícitas en el discurso de Alejo Carpentier; a los patrones culturales de su propia experiencia, específicamente a partir del análisis de sus crónicas (como género por excelencia mediante el cual Carpentier expresa sus vivencias, reflexiones y sucesos reseñables relativos a la cultura de forma general), las temáticas relativas a la cultura cubana presentes en el discurso carpenteriano, así como las principales estrategias discursivas y recursos retóricos empleados por el autor.

Se ha considerado pertinente aplicar instrumentos relativos al Análisis del Discurso, la lingüística y la retórica para desenmarañar no solo los significados de las crónicas, sino también, las estrategias de polarización ideológicas y/o discursivas empleadas por el autor, así como la propia estructura y forma de las crónicas.

Se debe añadir que una ganancia de este estudio descansa en un análisis que ha intentado suscitar conexiones no solo entre las crónicas, sino también con entrevistas, epistolarios y ensayos del propio Carpentier, dirección que se considera enriquecedora para el abordaje de un autor que gusta realizar variaciones de una misma concepción ideológica, adaptando sus tópicos a uno u otro género.

Para el desarrollo del estudio, como fundamentación necesaria de su viabilidad, además del análisis ideológico a partir de la metodología propia del análisis del discurso, se cuenta con los recursos necesarios y las fuentes bibliográficas imprescindibles para su desarrollo.

La investigación se perfila como un estudio descriptivo que desde la perspectiva cualitativa y el enfoque comunicológico, posee una clara intención que presupone el análisis discursivo del mensaje periodístico. Se define como un estudio empírico inscripto al paradigma cualitativo. Mientras que, de acuerdo a su finalidad, se enmarca dentro de las investigaciones fundamentadas, dirigidas a ejecutar metodologías empíricas (Análisis del discurso) a determinados objetos (expresión de la ideología en las crónicas carpenterianas), pero con fundamentación teórica.

El informe final se compone de un primer capítulo en el que se ofrecen criterios en torno a cuestiones generales de la crónica periodística y su naturaleza híbrida; traza presupuestos que desde el punto de vista teórico-metodológico resultan útiles para el estudio de la ideología en las crónicas de Alejo Carpentier. El capítulo 2 sienta las bases contextuales de la investigación y su objeto de estudio; mientras que el capítulo 3 comprende la descripción metodológica de la investigación. En el capítulo 4, se exponen los resultados de la investigación donde se destaca,

como resultado más relevante, una estrategia general de polarización encaminada a estructurar un discurso que esboza un concepto de lo cubano y sus tradiciones, en donde enfatiza la importancia del negro y el criollo, los ambientes campestres y citadinos, sus tradiciones y sus ritmos, en una simbiosis en donde redescubre constantemente a los artistas nacionales y la importancia que estos revisten para la cultura nacional, vista desde el prisma europeo. Se incluyen además las conclusiones, la bibliografía consultada y se anexan las crónicas objeto de análisis.

---

CAPÍTULO 1: IDEOLOGÍA Y DISCURSO: CONVERGENCIAS EN LA CRÓNICA PERIODÍSTICA

1.1 Del concepto de ideología al análisis ideológico del discurso periodístico

La ideología como concepto trasciende las fronteras disciplinares que le dieron origen hacia el interior de las ciencias políticas en los albores de la modernidad francesa, no solo porque sus preceptos fundacionales estén anclados en la filosofía –y esta, a su vez, opera en el desarrollo posterior de las ciencias sociales y humanísticas–, sino también porque la evolución del campo disciplinar y científico de los siglos XVIII, XIX y XX propició el acercamiento a la ideología, como categoría de análisis, desde disímiles enfoques: psicológico, antropológico, sociológico, lingüístico...

Obviamente, esto resulta de la necesidad de estudiar la parte de la realidad intangible que las llamadas ciencias duras habían descuidado hasta el momento y que las florecientes metodologías cualitativas terminaron por legitimar; sobre todo, porque –al decir de Michel Foucault (como se citó en Mattelart y Mattelart, 2007) y John B. Thompson (2008)– el estudio del pensamiento humano, y muy especialmente de las ideologías, no demoró mucho en asentarse como foco de interés después que la teoría liberal-burguesa hizo su irrupción como modelo universal supuestamente insuperable.

Aunque a la presente investigación le ocupa el análisis lingüístico de la expresión de la ideología en el discurso periodístico, parece oportuno recurrir a teorizaciones precedentes del término que condicionan enfoques más contemporáneos y que, sin lugar a dudas, también influyen en la reconstrucción constante de la perspectiva trans-disciplinar del análisis ideológico del discurso.

A pesar de que la paternidad del término se le adjudique a Destutt de Tracy (1804), la noción tradicional de ideología se relaciona con lo que Marx y Engels (1970) denominaron “falsa conciencia” a raíz de los presupuestos hegelianos, pero el sentido negativo del que se carga el concepto con dichos autores, resulta neutralizado a partir de la definición de Lenin (s.f., como se citó en Wejbe, 2010), para quien la ideología se refiere a las ideas que expresan y promueven los intereses respectivos de las principales clases envueltas en conflicto.

Sin embargo, nuevos desarrollos teóricos se dedicaron a las relaciones entre ideología y poder como fueron los de Louis Althusser (1970) y Johnson (1975), quienes asumen la ideología desde un enfoque cultural; o Antonio Gramsci (1975), quien extiende el concepto de ideología a la praxis social e introduce el término de hegemonía.

De cualquier modo, hasta aquí el concepto de ideología continúa preso de sus componentes peyorativos. Van Dijk (1998, p. 57) identifica el principal quiebre de este enfoque en los ensayos críticos de Seliger sobre la concepción marxista de la ideología, en donde se define a esta como “sistemas políticos o sociales de ideas que remiten a los valores y preceptos de un grupo o colectividad”. Desde esta perspectiva, la ideología se ubica como componente inherente a la

práctica social y política de cualquier grupo, incluso de los grupos subalternos y sus prácticas de resistencia (Moreno, 2011).

En consecuencia, Van Dijk (2008) se refiere a las ideologías como elementos organizadores de actitudes y otros tipos de representaciones sociales compartidas, donde lo más importante es la identificación del grupo y la defensa de intereses comunes, así como la organización del mismo y la dependencia mutua que se establezca hacia su interior.

Las ideologías son cognitivas (incluyen “objetos mentales” constituyéndose en la “base axiomática” de “sistemas de creencias”) y son sociales (están presentes en diversos grupos –dominantes y dominados– y se materializan en actitudes y representaciones sociales comunes, se comparten mediante marcos interpretativos) (Van Dijk, 2008, pp. 204-205).

Una ideología no solo se basa en conocimientos y creencias, sino también en opiniones y actitudes, puede controlar los criterios de evaluación por los cuales los miembros de una comunidad epistémica valoran el conocimiento, con el fin último de salvaguardar sus intereses grupales; y están conformadas por representaciones mentales compartidas y específicas a un grupo, las cuales se inscriben dentro de las “creencias generales (conocimiento, opiniones, valores, criterios de verdad, etc.) de sociedades enteras o culturas” (Van Dijk, 2008, p. 92).

En el campo de la cognición social, la principal función de la ideología es la de organizar las representaciones mentales, las mismas que mediante actitudes y conocimientos específicos del grupo, controlan las creencias sociales y personales (opiniones), así como las prácticas sociales (discurso).

De ahí que la presente investigación, basada en el criterio de Van Dijk (1980, 1996, 2005 y 2006), comprende la ideología como el sistema de creencias o representaciones mentales activadas (durante la interpretación de acontecimientos y la producción de interacciones sociales) y compartidas por los miembros de un grupo social concreto; de los cuales determinan su identidad social, sus intereses y sus objetivos, así como sus diferentes formas de reaccionar y pensar; de modo que las ideologías se adquieren y se modifican en contextos sociales determinados y se expresan a través de prácticas sociales.

Además de la función social de sostener los intereses de los grupos, las ideologías tienen la función cognitiva de organizar las representaciones (actitudes, conocimientos) sociales del grupo, y así encauzar indirectamente las prácticas sociales grupales, y por lo tanto también el texto y el hablar de sus miembros (Van Dijk, 2008). En este cuadro, los modelos mentales son los elementos que vinculan lo social con lo personal y los elementos cognitivos con las prácticas sociales, en tanto determinan parte del contexto en el que funciona la ideología.

La influencia ideológica depende, a su vez, no solo de las estructuras del discurso, sino de otros elementos contextuales, como en las representaciones mentales de los receptores, sus ideologías e intereses. Cuando los miembros de un grupo explican, motivan o legitiman sus acciones (grupales), lo hacen técnicamente en términos de discurso ideológico.

Así, al asumir que las ideologías se producen y reproducen socialmente mediante estructuras discursivas y a través de interacciones comunicativas entre diferentes actores sociales (miembros grupales), parece plausible suponer que algunas estructuras semánticas del discurso funcionan de forma más acertadas que otras.

Dicha suposición puede ser corroborada mediante un enfoque teórico del Análisis del Discurso, el cual fundamenta, a decir de Teun van Dijk (1990), el análisis de las relaciones entre discurso e ideología, y explícita de qué manera ciertas estrategias comunicativas contribuyen a sostener y reproducir determinadas ideologías a través de los discursos.

Ahora bien, ¿qué se entiende por discurso periodístico y que atañe al análisis del discurso? Para Tanius Karam (2005), el Análisis del Discurso (AD) deviene una metodología diferente a los campos con que guarda relación; por lo que resulta una nueva vía para el análisis del contexto social circundante, que incluye la aplicación de una serie de herramientas interpretativas sobre un texto previamente seleccionado.

Por otra parte, Carmen Gálvez y María Pinto (1996) consideran que el AD no constituye una metodología a penas centrada en el análisis sintáctico del discurso o en los aspectos relativos al significado del texto; sino que, para estas investigadoras, el AD permite evaluar los aspectos sociales e implicaciones contextuales que intervienen y condicionan el acto comunicativo en sí.

Además, Rodrigo Browne Sartori y Pamela Romero Lizama (2010) insisten en la relevancia del AD, en tanto representa una crítica a los medios, como responsables de la construcción de mensajes ideológicos apegados a las clases dominantes y sus intereses hegemónicos de poder.

De este modo, no puede concebirse el AD como una perspectiva aislada del análisis ideológico. En consonancia con Machado (2004), se asume el Análisis Ideológico del Discurso (AID) de los textos periodísticos como una perspectiva enfocada en la ideología al servicio de diversas posiciones sociales.

A través del AID resulta posible poner al descubierto las ideologías presentes en los discursos, a través de un análisis metódico, siempre que estas se encuentren implícita o explícitamente en el texto. De este modo, Van Dijk (1996) insiste en que el objetivo del AID no es solamente descubrir las ideologías subyacentes, sino articular las estructuras discursivas con las ideologías y, por consiguiente, con los contextos y estructuras sociales.

En tal sentido, los términos “discurso” e “ideología” están indisolublemente ligados entre sí en una relación (in-) directa y compleja: la ideología solo se puede transmitir mediante el discurso porque solo a través del lenguaje y la comunicación puede formularse explícitamente.

Por su parte, Van Dijk (1999, p. 22), cita a Stuart Hall (1996) para explicar la pertinencia de estudiar la ideología en estrecha relación con el discurso, al definirla como el conjunto de “las estructuras mentales – los lenguajes, los conceptos, las categorías, imágenes del pensamiento y los sistemas

de representación— que diferentes clases y grupos sociales despliegan para encontrarle sentido a la forma en que la sociedad funciona, explicarla y hacerla inteligible”.

Según Karam (2005), el término discurso resulta un término polisémico; Machado (2012) y Calsamiglia y Tusón (2007) plantean que no es posible entender un enunciado si no se valida el contexto en que se emite, a lo cual añaden que el texto se conforma por elementos verbales combinados que forman una unidad comunicativa, intencional y completa; en tanto para Van Dijk (2003) deviene acontecimiento comunicativo que sucede en una situación socioculturalmente determinada, donde se interactúa socialmente y comparten normas, códigos y conocimientos.

Resulta indiscutible el amplio abordaje que la noción de discurso ha suscitado a lo largo del tiempo; sin embargo, no es hasta 1950 que se entiende realmente la necesidad de su estudio por el amplio espectro que este despierta en el campo de las ciencias sociales: la filosofía, la antropología, la semiótica y la sociología. En este sentido, el discurso periodístico establece una estrecha relación entre discurso y contexto.

Del discurso periodístico González (1994) apunta su función mediadora entre la realidad y el público, mientras Fairclough y Wodak (2003) y Salvador (2002, p. 108) lo entienden como una “interfaz discursivas que articula el texto con el contexto” resultado de la interacción entre el proceso de producción (del cual el texto es un producto) y el proceso de interpretación (del cual el texto es un recurso).

Por su parte, Rodrigo Alsina (2009) reconoce el poder de los medios de comunicación para descubrir, acaparar y transformar en noticias, lo que él define como “actualidad”. Además, reconoce el discurso periodístico no solo en términos de significaciones informativas, también involucra rasgos opinativos y argumentativos, capaces de crear para el público múltiples representaciones sociales.

Así, el discurso periodístico constituye una representación de la realidad a la que alude, realidad socialmente construida y reconstruida, también “compleja, diversa y cambiante; (...) poliédrica de la que sólo damos cuenta de algunas de sus caras” (Rodrigo, 2005, p. 47); y como todo discurso, el discurso periodístico no escapa a la subjetividad de quien lo confecciona.

La materia prima que el periodista escoge le permite construir un relato que toma en cuenta algunas instancias del suceso y descartar otras. Mediante esta práctica discursiva “el sujeto enunciador transforma la facticidad objetiva en una estructura subjetiva de sentido” (Sosa, 2000, p. 108).

Tanto Alsina (2005) como Van Dijk (1996) comparten el criterio de que el discurso periodístico debe ser entendido como un marco a través del cual se construye rutinariamente el mundo social y no como un espejo-reflejo de la realidad, construcción donde se manifiestan y se reproducen las relaciones a partir de la visión del emisor y de las competencias culturales del receptor.

Los medios actúan de mediadores entre la realidad global y el público o audiencia que se sirve de cada uno de ellos. Pero esa mediación es algo más que simple comunicación. Los medios no sólo transmiten, sino que preparan, elaboran y presentan una realidad que no tienen más remedio que modificar cuando no formar. El medio no es un espejo (...), porque los espejos no toman decisiones (... ) los medios deciden qué está pasando, qué imagen de la realidad exterior van a producir y ofrecer a sus espectadores (Gomis, 1991, p. 16).

De este modo, se comprende el discurso periodístico desde la postura de Van Dijk (1990, 2003), como práctica social concreta que utiliza el lenguaje, estructuras discursivas y técnicas noticiosas, como elementos básicos para proveer de información a uno o varios públicos a través de un medio, y cuyo objetivo central es entablar una comunicación afectiva.

### **1.2 La crónica periodística: sus peculiaridades discursivas**

Del mismo modo que, según la teoría de Mijaíl Bajtín (1999) sobre los géneros discursivos, el periodismo es una tipología discursiva dentro de la gran gama de discursos de la humanidad (literario, político, científico, gastronómico...), la crónica periodística tiene peculiaridades discursivas que la hacen distinta respecto a los restantes géneros del periodismo.

Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la «voz de proscenio», como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona (... ) La crónica es un animal

cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser (Jaramillo, s.f., p. 15).

La crónica recrea, emociona, es un relato testimonial prolijo en recursos expresivos y valoraciones personales, interpretación del suceso en sí mismo, memoria breve de un acontecimiento visto en su conjunto, “es comentario y es información, (...) es la referencia de un hecho en relación con muchas ideas; es la información comentada y es el comentario como información” (Martín, 1973, p. 127).

Según Miriam Rodríguez Betancourt (1999), la crónica se parece mucho a la información, al comentario y al reportaje. A la primera, porque se nutre de los hechos, mientras se acerca al comentario por el hecho de valorar y emitir una opinión; al reportaje, en tanto ofrece testimonio personal e integral de un acontecimiento.

El cronista, según el catedrático español Alberto García-Cervigón (2006), puede servirse de un amplio número de recursos estilísticos, como la comparación, la metáfora, la ironía, la paradoja o la hipérbole medida, a la vez que debe evitar el oscurantismo expresivo, el retorcimiento estilístico, la imprecisión, la vaguedad, la vana palabrería, la ampulosidad, la complicación conceptual y, sobre todo, la deformación intencionada de la verdad.

Al igual que otros géneros periodísticos, la crónica presenta varias clasificaciones, en correspondencia con los juicios empleados por el cronista para su conformación. En este sentido, los teóricos del periodismo han establecido varias tipologías, algunas muy escuetas y otras más desarrolladas en función de categorías, e incluso, su clasificación depende del tema que aborden.

Algunos la definen como un género informativo (Gargurevich, 1982), otros la sitúan en la frontera entre lo informativo y lo interpretativo debido a la carga personal y subjetiva del cronista que se advierte en la narración del hecho noticioso (Calzadilla, 2005; Martínez, 2004; Martín-Vivaldi, 1998).

Para Julio García Luis (2002), existen tres clasificaciones principales para la crónica. La primera denominada crónica informativa donde predomina más el elemento objetivo y el propósito informativo sobre otros rasgos, sin que esto signifique que se deje a un lado las narraciones y descripciones propias del género; solo que en este caso no resultan lo preponderante.

En un segundo momento el autor establece la crónica-comentario, donde la intención del periodista es más bien comentar a través de la narración y descripción del acontecimiento. A ello le suma una tercera variante en la que se plantea que el fin del periodista es crear un producto con matiz literario. Se trata de “un texto breve con una riqueza en el lenguaje, donde el elemento informativo se subordina al aspecto estético” (García, 2002, p. 67).

Esta clasificación del teórico cubano halla su paralelo en la expuesta por los mexicanos Carlos Marín y Vicente Leñero en *Manual de Periodismo* (1990), quienes establecen tres tipos de crónicas: la informativa, la opinativa y la interpretativa.

La crónica informativa se define como aquella que parte de un acontecimiento noticioso y que se conforma cronológicamente, mientras señalan la opinativa como el relato donde los elementos objetivos y subjetivos se complementan para que el autor pueda interpretar y enjuicia los hechos acontecidos en la realidad.

La condición de relato indica que el reportero posee licencias para emitir sus propios juicios del suceso a la vez que se reconstruyen los hechos. La crónica interpretativa es considerada por estos teóricos como un género subjetivo al plantear que “interpretar significa hacer una relación muy personal de los hechos, llamado subjetivo porque es el análisis y sentimiento de quien escribe” (Marín y Leñero, 1990, p. 24).

Sin embargo, esta no es la única clasificación para el género, y otros autores como Stanley Jhonson y Julian Harris prefieren simplificar su explicación al catalogarlas en descriptivas, narrativas o expositivas; en cambio otros como es el caso de José Luis Martínez Albertos (2004), las divide, bien por la persona del cronista o por los temas y ambientes tratados, en crónicas de enviado especial, crónicas de guerra, crónicas deportivas o taurinas, también las de remembranza donde perviven recuerdos matizados literariamente.

Este último autor insiste en que el género debe revelar el sello distintivo del reportero. Sin embargo aboga por que no se trasluzca en la crónica periodística un exceso de análisis, característica patente a la hora de ejercer la opinión, sino que tales criterios sentenciosos deben subordinarse a la narración y exposición de datos.

“Un exceso de juicios editorializantes convertiría la crónica en comentario, con abuso de funciones por parte del periodista, que habría usurpado el papel de editorialista del periódico, cuando el suyo específico es el de reportero” (Martínez Albertos, 2004, p. 349).

Aunque este autor admite su ambivalencia respecto a la clasificación de la crónica como género, al ubicarla a mitad de camino entre el relato objetivo y el comentario valorativo de los hechos, le otorga a esta una función predominantemente informativa.

García (2002) no duda en situarla entre los géneros informativos y los interpretativos, concediéndole gran importancia al elemento subjetivo que aporta el periodista al texto cronicado con sus interpretaciones y valoraciones:

Mientras que en los géneros informativos, el periodista se mantiene impersonalizado, en la crónica aparece de modo expreso, por medio de sus criterios, sentimientos, sensibilidad y personalidad, que se reflejan en el tratamiento de la noticia o narración (...) Tienen mayor cabida recursos expresivos

como la comparación, la metáfora, la ironía, el toque humorístico o cierta exageración (García, 2002, pp. 48-51).

Para Gonzalo Martín Vivaldi (1998), el cronista debe considerarse libre en cuanto a cánones formales, no tendrá que someterse a la rigidez estructural de la pirámide invertida y sus niveles jerárquicos, como tampoco resultará obligatoria la consecución descendente y cronológica de los hechos, características definitorias de la estructura normal de la noticia.

Considerar a la crónica como un género informativo negaría el hibridismo que esta reúne en sí como la inclusión de juicios valorativos procedentes del autor en la narración, la descripción de los hechos y el testimonio del informador que pudiera o no estar presente en el lugar del suceso. Situarla dentro de los géneros de opinión o los interpretativos resultaría de mayor eficacia a la hora de defender un criterio clasificatorio conveniente para la realización del presente estudio.

La diversidad de juicios para organizar las crónicas según la tipología a la que responden es tan vasta como polémica. Miriam Rodríguez Betancourt (1999) plantea que existen tantos tipos de crónicas como cronistas: deportiva, parlamentaria, judicial, de espectáculos, de enviado especial, social, policíaca, taurina, de ambiente, de remembranzas, de viajes... y otras muchas que se bifurcan hasta crear un laberinto de términos y conceptos.

Martínez Albertos (2004) establece una línea divisoria de acuerdo al contenido del género y encierra a las crónicas en dos tipologías fundamentales: las que cubren un tema y las que cubren un lugar. En el primero de los grupos sitúa las de carácter judicial, las deportivas, las locales, las taurinas, las políticas, de sociedad así como las crónicas de sucesos. Dentro del segundo se encuentran las crónicas viajeras, las crónicas de corresponsales (fijos o especiales), incluyendo las que abordan los temas bélicos.

Gargurevich (1982), por su parte, extiende el número de apartados a las crónicas de remembranzas, es decir, aquellas que encierran relatos de recuerdos o fragmentos de memorias, y la crónica de carácter histórico, la cual requiere antecedentes, recrear el contexto puesto que debe ofrecer una dimensión real de los hechos.

A partir de la teoría expuesta con anterioridad, y sobre todo atendiendo a los criterios de Julio García Luis (2002), se asume la crónica periodística como narración, muchas veces en primera persona, donde el cronista escribe tan libremente como sabe, desatando sentimientos, sensibilidad y personalidad por medio de sus criterios. En la crónica se ordenan los hechos sin trabas ni pautas, partiendo, por ejemplo, de una anécdota o bien una digresión personal del autor o los protagonistas. Se trasciende la mera relación informativa de datos y testimonios aplicando una voluntad de estilos, donde tienen mayor cabida los distintos recursos estilísticos.

### 1.3 La estrategia de la polarización ideológica y las estructuras ideológicas

Las ideologías constituyen las creencias fundamentales de un grupo, pues estas suministran la información fundamental con que se identifican sus miembros, pero para que este hecho en sí mismo tenga validez, es necesaria la negación de aquella información con la cual se identifican los no miembros o entes ajenos.

La existencia de estos esquemas grupales, posibilita que los miembros de un grupo creen sus propias estructuras ideológicas constituyendo así diferentes constructos que de una forma u otra ofrecen la información básica de aquella ideología propia y al mismo tiempo suprimen otros esquemas grupales en post de conservar el suyo propio.

Para Molero (2010, p. 116), estos mecanismos buscan seducir al interlocutor para que acepte el universo del pensamiento del sujeto hablante, mientras representan un modo de llevar a cabo esa acción global de la manera más efectiva posible.

La ideología, como sistema de creencias axiomáticas, son adquiridas gradualmente por los miembros de una comunidad de actores sociales, que los autodefine como grupo social, con la única función de modelar la subjetividad humana de acuerdo a los esquemas encargados de controlar el comportamiento del grupos, a la vez que son corregidos sus propios modelos para hacerlos prevalecer a través del tiempo.

Estos esquemas quedaron definidos por el propio Van Dijk (1996), de la siguiente forma: preferencia del *ingroup* y el rechazo del *outgroup*, la autopresentación positiva y la asociación de nuestro grupo con todas las cualidades buenas y su grupo (de ellos) con todas las cualidades malas: “cuando las ideologías son proyectadas por el discurso, se expresan típicamente en términos de sus propias ideologías subyacentes, tales como la polarización entre la descripción positiva del grupo endógeno y la descripción negativa del grupo exógeno” (Van Dijk, 2005, p. 34).

Para hacer esto más entendible Van Dijk trazó cuatro líneas fundamentales (cuadrado ideológico) en las que expresa la polarización Nosotros-Ellos: Expresar/enfatizar información positiva sobre Nosotros; Expresar/enfatizar información negativa sobre Ellos; Suprimir/desenfatizar información positiva sobre Ellos; y, Suprimir/des-enfatizar información negativa sobre Nosotros (2006, p. 333).

De modo que dicha estrategia de polarización puede presentarse en términos de categorías como pertenencia (¿Quién pertenece al grupo? ¿Quién puede ser admitido?), actividades (¿Qué hacemos?), objetivos (¿Por qué hacemos esto?), valores/normas (¿Cómo deberíamos hacer esto?), posición (¿Adónde estamos situados? ¿Cuáles son nuestras relaciones con otros grupos?) y recursos (¿Qué tenemos?, y ¿qué no tenemos?) (Van Dijk, 1996, p. 13).

Al determinar el funcionamiento de las estrategias de polarización ideológica empleadas en determinado discurso se puede explicar la relación existente entre el lenguaje en sí y la manera en que este refleja las posturas ideológicas de los hablantes, y también cómo se articulan las posturas

ideológicas a través del discurso para legitimar o mitigar aspectos positivos o negativos del *ingroup* o el *outgroup*.

La estrategia de polarización ideológica o cuadrado ideológico constituye el eje central del análisis ideológico, por cuanto imbrica los niveles léxico, sintáctico, semántico y la dimensión retórica de las estructuras discursivas; los dos últimos, objetivos de la presente investigación. Al desarticular los distintos niveles discursivos y descubrir en ellos la aplicación del cuadrado ideológico, se desglosa el sistema de creencias que determinan las prácticas sociales.

#### 1.4 Estructuras discursivas del nivel semántico

Las metodologías propias del Análisis del Discurso describen diversas estructuras que pueden constituir un texto, tanto en su nivel semántico como en el retórico, entre ellas destacan y forman parte del presente estudio aquellas estructuras que operan en el plano del sentido y del significado.

Dicho enfoque teórico, hartamente abordado por estudiosos del discurso y la comunicación, permite determinar la perspectiva desde la cual se pueden interpretar o comprender determinadas estructuras y estrategias del discurso y constituye una “de las más poderosas herramientas de investigación para escudriñar los procesos de producción ideológica subyacentes en el discurso” (Molina, 2012, p. 13). El Análisis del Discurso también permite “desmitificar los discursos mediante el descifrado de las ideologías” (Wodak, 2003, p. 30).

Sin embargo, como requisito indispensable para aplicar dichas metodologías y “desmontar” los significados implícitos en el discurso, autores como Russell S. Tomlin, Linda Forrest, Ming Ming Pu y Myung Hee Kim (2003), coinciden en abordar el discurso desde su totalidad, más allá de la simple relación lógica entre oraciones o secuencias de oraciones, de estructuras o vocablos aislados, pues el significado individual de cada uno de los vocablos utilizados podía variar en función de la intención del emisor del discurso.

Al respecto Van Dijk (2004) plantea que “desde la psicología cognitiva se advierte que la comprensión psicológica del entendimiento debe volcarse hacia textos completos, no hacia oraciones sueltas”. Dicho de otro modo, el significado del discurso no puede limitarse al de palabras aisladas o frases incompletas, no puede verse ninguna de sus partes por separado pues el texto cobra determinado sentido de acuerdo al contexto donde se inscribe.

Los sentidos del discurso pueden ser develados por los usuarios del lenguaje mediante procesos cognitivos de resumen en los que se distingue lo que constituye la esencia del discurso y la información irrelevante. Tal proceso cognitivo es posible debido a la presencia de una estructura de significado, definida por Van Dijk como macroestructura semántica, que no es más que la reconstrucción teórica elaborada por el emisor sobre el tema o asunto de un texto.

Las macroestructuras semánticas son la reconstrucción teórica de nociones como tema o asunto del discurso, o su contenido global. También se puede decir que un discurso es coherente solo si es también coherente a un nivel más global, coherencia global que se da en cuanto se puede asignar un tema o asunto al discurso, es decir, el significado del “todo” debe especificarse en términos de los significados de las “partes”. De modo que es válido decir también que si se quiere especificar el sentido global de un discurso, tal sentido debe derivarse de los sentidos de las oraciones del discurso, esto es, de la secuencia proposicional que subyace en el discurso, su microestructura.<sup>4</sup>

Una macroestructura es cualquier generalización o representación global que se puede hacer de un texto y estos resúmenes pueden elaborarse gracias a determinadas macrorreglas. Según Van Dijk (1990, p. 55), para determinar las temáticas que contiene el total de un discurso se debe partir de la delimitación de su macroestructura semántica: “formas esquemáticas totalizadoras que se llenan con los significados macroestructurales o temas de un discurso y permiten describir los significados de párrafos, apartados o capítulos completos del discurso escrito”.

Las macroestructuras son explicaciones teóricas de significados globales, temas o asuntos del texto. Proporcionan la coherencia global, el perfil del texto como un todo. Tienen una naturaleza jerárquica: en los niveles superiores encontramos el tema o asunto más general del texto; a niveles inferiores tenemos asuntos más locales. Las macroestructuras son semánticas y por consiguiente deben formularse en términos de proposiciones (Van Dijk, 1983).

La macroestructura textual es la estructura que sostiene el texto como producto nominal (García y Albaladejo, 1983); puede expresarse por su título o encabezado y por oraciones de síntesis (Van Dijk, 1998, 1992, 1990); resulta la información de un discurso que mejor se interpreta, recuerda o reconoce (Van Dijk, 2003; Zaldua, 2006; Calasamiglia y Tusón 2007); y, Molina (2012, p. 36) concluye que:

Si las personas recuerdan algo de un discurso luego de un tiempo, es el tópico. Además, las macroestructuras semánticas pueden expresar opiniones y, en consecuencia, ideologías. Generalmente proveen los “hechos” utilizados en los argumentos retóricos de la conversación cotidiana como sustento de opiniones ideológicas.

---

<sup>4</sup> Microestructura: Van Dijk (2001) utiliza el término para denotar la estructura local de un discurso, es decir, la estructura de las oraciones y las relaciones de conexión y de coherencia entre ellas, en otras palabras, la coherencia semántica lineal de un discurso.

Van Dijk (1999, 2003), describe las macroestructuras semánticas como aquellas estructuras del discurso que mejor expresan la ideología subyacente, les compete la selección de los temas y de la información más importante que contiene el texto, así como su organización.

Otro de los conceptos comunes a la hora de indagar en las estructuras semánticas de cualquier discurso es el de proposiciones, estas a su vez conforman las macroestructuras y se organizan bajo el término macroproposiciones, a saber, una proposición que contiene la idea global de la macroestructura. Una proposición debe seguir determinadas macrorreglas para su proyección semántica, es decir, para hacer explícita la forma en que se puede derivar el tema o asunto de un discurso.

Las proposiciones no solo se conectan linealmente la una con la otra, sino que una secuencia de ellas debe estar relacionada de manera más global, por medio de un “tema común”. Incluso, se puede decir que la coherencia local depende de la coherencia global del discurso. Estas son “los constructos de significados más pequeños e independientes del lenguaje y el pensamiento” (Van Dijk, 1990, p. 54) y se expresan mediante oraciones o cláusulas unitarias.

Las macroproposiciones conforman el “conjunto de proposiciones que son parte de la macroestructura de un discurso y como tales definen el tema o el asunto” (Van Dijk, 2001, p. 46); se relacionan, entonces, con una secuencia de proposiciones, que a su vez se relaciona con una secuencia de cláusulas y oraciones, lo que significa que el esquema determina cómo los temas de un texto deben ordenarse y, a partir de ahí, cómo las secuencias y oraciones deben aparecer en el texto.

Por otra parte, Antonio García Berrio (1983) explica que, al interior del texto, la información se organiza jerárquicamente de acuerdo a los intereses del emisor. Así, las macroestructuras ubican, mediante macrorreglas, primero las proposiciones más globales y luego las específicas, y como consecuencia se otorga más valor a unas informaciones que a otras.

Con lo cual Van Dijk (1990) concuerda al decir que las macrorreglas jerarquizan, generalizan y agrupan la información más importante en el texto dentro de una clasificación más global, es decir, mediante macroproposiciones. Su función es la de transformar o reducir<sup>5</sup> la información

---

<sup>5</sup> Entiéndase reducir una secuencia de varias proposiciones a una de pocas o, incluso, a una sola proposición.

semántica por medio de operaciones de supresión-selección,<sup>6</sup> generalización<sup>7</sup> y construcción-integración.<sup>8</sup>

La ordenación global del discurso y las relaciones jerárquicas de las que aquí se ha hablado pueden llamarse superestructura o estructura esquemática. Una superestructura puede caracterizarse intuitivamente como la forma global de un discurso. Según Van Dijk (2001), S. Caruman y R. Quiroga (2005), tal superestructura se describe en términos de categorías<sup>9</sup> y de reglas de formación<sup>10</sup> que puedan combinar las categorías entre sí.

Todo discurso presenta una sintaxis total o estructura global, de modo que las macroestructuras, caracterizadas también como una forma de organizar la información mediante macrorreglas, se disponen de acuerdo con la ordenación total que, en el nivel semántico, se entiende por superestructura. La superestructura “solo organiza el texto por medio de su macroestructura; el contenido de las categorías superestructurales debe consistir en macroestructuras” (Van Dijk, 2001, p. 54).

“Cada categoría de la superestructura se asocia con una macroproposición de la macroestructura semántica; de ahí que, dicha categoría de la superestructura otorga una función específica del discurso a la secuencia de oraciones y proposiciones resumidas por esa macroproposición” (Van Dijk, 1990, pp. 81-82).

Mientras que la macroestructura organiza únicamente el contenido global de un discurso, una superestructura esquemática ordenará las macroproposiciones y determinará si el discurso es o no es completo, así como qué información es importante para llenar las respectivas categorías.

El establecimiento de las relaciones entre la superestructura y la macroestructura semántica convencionalizan el conocimiento de los esquemas del texto; o sea, se utilizan globalmente en la

<sup>6</sup> La supresión-selección constituye el procedimiento básico a través del cual todas las proposiciones no presupuestas por otras son suprimidas, mientras que se retienen aquellas necesarias para interpretar; de aparecer en el texto la macroestructura explícita, se selecciona; de manera general, se obvian las proposiciones lógicas irrelevantes para la interpretación de las otras.

<sup>7</sup> Generalizar significa en este caso construir, a partir de muchas microproposiciones, una más general que subsume sus predicaciones, las proposiciones específicas se convierten en otras más generales.

<sup>8</sup> La construcción-integración “implica que hay una secuencia de acciones o hechos que, considerados en conjunto, constituyen el acto global o hecho denotado por la macroproposición, o sea, se construye una proposición a partir de otras. A diferencia de la generalización, en esta no tienen por qué estar todas las proposiciones explícitas en el discurso: se deducen” (Cortés y Camacho, 2003, p. 47).

<sup>9</sup> En el caso que competen a la presente investigación entiéndase categorías por partes del discurso periodístico, a grandes rasgos: resumen (se expresa en el titular y encabezamiento que se distingue tipográficamente con el fin de jerarquizar la información), episodios (expresa los acontecimientos principales ubicados en el contexto y expone antecedentes), consecuencias (explicita las consecuencias de un hecho que en fin de cuentas son las que le imprimen notoriedad al acontecimiento e interés general) y comentario (evalúa el acontecimiento y formula consecuencias) (Van Dijk, 1990).

<sup>10</sup> Entiéndase que las llamadas reglas de formación determinan el orden en que aparecen determinadas categorías.

construcción del esquema de un texto dado. Según Teun van Dijk (1997), las macroproposiciones llenan, con sus significados, las diferentes partes que conforman la superestructura de un texto. Entonces, un análisis que combine el estudio de ambas puede identificar las funciones de cada categoría superestructural, su pertinencia en la comprensión total y cómo quedan dispuestos los temas según este esquema, lográndose así una descripción semántica íntegra de dichas estructuras textuales. Las macroestructuras y las superestructuras, como componentes esenciales del análisis de los textos en el nivel semántico, contribuyen de manera efectiva al desmontaje del significado y al sustento de la coherencia, de ahí que, junto con el estilo y la retórica, distingan la forma de escribir de un autor determinado e integren la dimensión textual avocada al análisis de las estructuras del discurso en diferentes niveles de descripción.

### 1.5 Estructuras discursivas del nivel retórico

La disposición intencional de las ideas y el empleo de argumentos apropiados permite a los emisores garantizar la efectiva incidencia del mensaje transmitido sobre el receptor. Precisamente, esto resulta lo que, con otras palabras, define Aristóteles (1991, como se citó en Van Dijk, 1997, p. 233) como retórica, “la capacidad de discernir, en cualquier caso dado, los medios disponibles de persuasión”.

Por tal razón, la retórica deviene mecanismo necesario en todo tipo de discurso, especialmente periodístico; en tanto cada texto posee la intención, no solo de persuadir, sino de constituir un estímulo ideológico, cultural, cognitivo y práctico. Así, la retórica rebasa la mera persuasión de los destinatarios del discurso para convertirse en cualquier tipo de expresión instrumental (Van Dijk, 1997).

En tal sentido, puede afirmarse que las estructuras discursivas del nivel retórico se esbozan en función de la intencionalidad del discurso y de su “empaquetado” ideológico. De ahí que, el Análisis del Discurso se interese en el análisis del nivel retórico como subcampo teórico relevante; el cual se encarga del estudio de la manipulación consciente enfocada en alcanzar sus fines.

Además, Van Dijk (1990) también reconoce que todo discurso también cuenta con una dimensión actitudinal y emocional. Esto provoca que aquellos hechos productores de grandes emociones queden almacenados en la conciencia con mayor facilidad que otros menos relevantes emocionalmente.

Precisamente, valiéndose de este principio, los emisores emplean su andamiaje retórico para persuadir a los públicos en favor de las ideas y creencias que pretenden defender. En este sentido, utilizan determinadas estrategias retóricas estándares de persuasión que, a juicio de Van Dijk (1990), complementan el análisis exhaustivo que pueda hacerse del discurso.

En primer lugar se destaca el subrayado de la naturaleza factual de los acontecimientos, que tiene lugar a través de las descripciones directas e indirectas, el uso de evidencia de testigos cercanos y

otras fuentes fiables, el empleo de índices de precisión y exactitud, entre otras alternativas que enfaticen el verismo o grado de confiabilidad de los expresado (Van Dijk, 1990).

Otra de las estrategias retóricas que se emplea en el discurso resulta la construcción de una estructura relacional sólida para los hechos. Esta puede alcanzarse, según Van Dijk (1990), a través de la inserción de los hechos dentro de modelos situacionales conocidos, el uso de argumentos y conceptos igualmente conocidos y aceptados, la organización de los hechos en estructuras específicas bien conocidas (como la narrativa o la descriptiva), así como otras estrategias que permiten dilucidar con facilidad la relación causa-efecto de los hechos. Y por último, unida a las dos anteriores, el empleo de información con relevancia actitudinal y emocional; deviene la estrategia retórica que se utiliza en vistas de imprimir al discurso mayor grado de emoción, empatía y veracidad.

A estas estrategias también se une el empleo de las figuras retóricas como mecanismo persuasivo. Estas, según Romero (2010), constituyen formas no convencionales de emplear el lenguaje; lo que implica que se utilicen peculiaridades fónicas, gramaticales o semánticas que le impriman cierta expresividad no acostumbrada en otros contextos discursivos.

Sin embargo, ninguna de estas estructuras formales y de significado se encuentra aislada del componente ideológico. En este sentido, Van Dijk (1990) señala las metáforas, que destacan las cualidades negativas de los que pertenecen al grupo; las comparaciones para mitigar las actividades o actitudes negativas de los que no comparten la ideología del grupo, la ironía para desafiar los modelos negativos de nuestros oponentes y otras que también expresan ideología como la sobre y subestimación, los eufemismos, litotes, repetición, aliteración, rima, hipérbolos, uso destacable de las cifras, argumentaciones específicas y la referencia o apelación a las emociones.

De esta manera, las estructuras discursivas de nivel retórico siempre aparecerán en el texto en función de la polarización ideológica. Todos los aspectos retóricos tendrán su fin en el énfasis de los valores positivos y mitigación de los negativos de *ingroup* y en detrimento de los valores positivos y ponderación de los valores negativos del *outgroup*. Desde lo global y lo local, lo macro y lo micro, lo explícito y lo implícito, las estructuras discursivas ponderan la información favorable a las personas que comparten la ideología del grupo y discrimina la de los enemigos del grupo, y afianzan la decodificación de un sistema de creencias que engendran las prácticas sociales.

En suma, resulta necesario el análisis y comprensión de las estructuras retóricas empleadas en el discurso periodístico para desentrañar su postura ideológica y cómo esta se respaldan por los emisores, mediante el empleo de determinados mecanismos persuasivos e instrumentales.

CAPÍTULO 2: CONTEXTUALIZACIÓN DE LA CRÓNICA CARPENTERIANA EN *SOCIAL*2.1 *Social* y su impacto en Cuba

La revista mensual ilustrada *Social* salió a la calle por primera vez el 25 de enero de 1916. Desde ese primer número, tuvo como director a Conrado W. Massaguer, quien además fungió como su principal ilustrador gráfico y caricaturista. En su primer editorial, Massaguer proclamó:

*Social* será una revista consagrada únicamente a describir en sus páginas, por medio del lápiz o de la lente fotográfica, nuestros grandes eventos sociales, notas de arte, crónica de modas, y todo lo que pueda demostrar al extranjero, que en Cuba distamos algo de ser lo que célebre mutilada, la sublime intérprete de “L’Aiglon” nos llamó hace algún tiempo...<sup>11</sup> álbum lujoso, conmemorativo de todos los acontecimientos de nuestro gran mundo, timbre de orgullo para la sociedad habanera (Leonardo Depeste, comunicación personal, 10 de abril de 2018).

De la cultura universal, divulgó, por solo hacer unas cuantas menciones, la obra poética de Lorca, Gabriela Mistral, Lugones, Antonio y Manuel Machado, la ensayística de Alfonso Reyes, la narrativa de Miguel Ángel Asturias y Horacio Quiroga. Larga es la lista de sus colaboradores cubanos: Juan Marinello, Agustín Acosta, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Fernando Ortiz, Emilio Ballagas, Regino Pedroso, Raúl Roa y el crítico de cine José Manuel Valdés Rodríguez, entre otros.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup>Se refería al apelativo de “indios con levita” dedicado a los cubanos hacía varios lustros por la célebre actriz francesa Sara Bernhardt, la sublime intérprete de la pieza teatral citada, L’Aiglon, de la autoría del también francés Edmond Rostand, basada en la vida de Napoleón II de Francia.

<sup>12</sup>Miguel de Marcos con un artículo acerca del Primer Salón de Bellas Artes, que comenzó a celebrarse anualmente a partir precisamente de 1916, y al que *Social* siempre le dedicó un amplio espacio; Gustavo Sánchez Galarraga, Felipe Pichardo Moya, Aurelia Castillo de González, Dulce María Borrero, Agustín Acosta; Emilio Roig de Leuchsenring, que inició sus colaboraciones en el mes de mayo, y estuvo vinculado a la publicación hasta los años 30; Alfonso Hernández Catá, Héctor de Saavedra, Graziella Garbalosa, Bernardo G. Barros, Enrique José Varona, Manuel Sanguily, Raimundo Cabrera, Emilio Bacardí, Miguel de Carrión, Luis Rodríguez Embil, Guillermo Martínez Márquez, Emilio Bobadilla, Carlos Loveira, Emilia Bernal, José Antonio Ramos Alberto Lamar Schweyer, Regino E. Boti, Mariano Brull, Emilio Bobadilla (Fray Candel), Aniceto Valdivia, (Konde Kostia), Federico Uhrbach y José María Chacón y Calvo. Muchos trabajos aparecieron firmados con seudónimos: Hermann, Emilio, Ariana. Entre las firmas extranjeras que aparecen se destacan las de Alfonso Reyes, Carlos Pellicer, Luis G. Urbina, Vicente Blasco Ibáñez, Juan Ramón Jiménez, José Juan Tablada, Lola Rodríguez de Tió, Amado Nervo, Antonio Machado, Rafael Heliodoro Valle, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, José Torres Vidaurre, Max Henríquez Ureña, Eduardo Marquina, Tomás Carrasquilla, Federico Henríquez y Carvajal y Francisco Villaespesa.

Filósofos como Medardo Vitier, historiadores de la talla de Ramiro Guerra, Rafael Estenger, José Luciano Franco, Antonio Iraizos y Emeterio Santovenia publicaron en *Social* sus investigaciones y breves ensayos.

Un buen espacio dedicó esta revista a la mujer. No solo en informaciones sobre las frivolidades de la moda, los acontecimientos de la sociedad y el mundo de la farándula. En sus páginas también se reflejó lo mejor de la literatura y el periodismo de la época escrito por féminas. Colaboraron con *Social* asiduamente, entre las foráneas, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarborou, las nacionales Mariblanca Salas Alomá, Ofelia Rodríguez Acosta y Renée Méndez Capote, por solo mencionar algunas.

En agosto de 1933, debido a la crisis económica existente en Cuba y la situación que vivía el país en el ocaso de la tiranía machadista, se suspendió momentáneamente la circulación de *Social*, reanudada posteriormente en septiembre de 1935, pero sin la presencia de Emilio Roig en la edición de la revista. Tal ausencia comenzó a hacerse notar. Los materiales culturales se tornaron cada vez más escasos y la crónica social de la alta burguesía, con sus frivolidades, ocupó cada vez más espacio. Hasta que apareció por última vez en diciembre de 1937.

*Social* logró avivar y actualizar una tradición que nació en el siglo XIX: la revista de modas y acontecimientos sociales como vía para dar a conocer arte y literatura selectos. De tal manera, era posible obtener un público solvente y estable, cautivo de aquellas páginas donde él mismo aparecía reflejado en los acontecimientos que consideraba más relevantes de su vida cotidiana y que podía permitirse una suscripción a una revista más costosa de lo habitual, con buen papel y excelentes ilustraciones, además de la siempre latente posibilidad de que algunos de esos lectores pudieran convertirse en mecenas de las exposiciones, puestas escénicas o publicaciones de los creadores que colaboraban en ella.

*Social* nació para deleite exclusivo de la alta burguesía — azucarera en su mayor parte— que se enriqueció con la matanza europea y precisamente para hacerle olvidar los horrores de la guerra (...) Fue, como proclama con orgullo su fundador, «la primera [revista] impresa enteramente en ese procedimiento [offset], en el mundo entero» y contó, desde su inicio, con excelentes colaboraciones literarias y gráficas. Juntó en sus páginas la máxima frivolidad con los más firmes y agudos planteamientos marxistas de los problemas hispanoamericanos (Portuondo, 1975, pp. 8-9).

A Massaguer se debe la línea artística de *Social*. Él eligió para ella, en lo esencial, la novedad del *art déco*, que asociaba con la vida moderna, la ruptura con viejos prejuicios sociales, la aceptación de la cultura del *confort* procedente de EE.UU. y que barría con ciertos atavismos coloniales,

resaltaba la elegancia de la alta sociedad cuyos ingresos le permitirían mirar hacia las grandes capitales del mundo para imitar aquello que él les señalaba como deseable para Cuba. El *dandy* era también un asesor del gusto de los poderosos.

A partir de 1918 comienza a darse al interior de *Social* cierta ambivalencia manifiesta en la confianza que Massaguer deposita en Emilio Roig de Leuchsenring, a la cual el entonces joven historiador corresponde encargando colaboraciones de peso a jóvenes de pensamiento radical como Rubén Martínez Villena, Juan Marinello, José Z. Tallet y Regino Pedroso. Desde luego, hay en esta labor cierta estrategia de encubrimiento pues debe quedar bien disimulada cualquier adhesión visible a partidos cuyos nombres puedan desvelar a los lectores, denuncias incendiarias, pesadas estadísticas, etc. Todo debe ser dicho del modo más elegante posible.

Esta dualidad puede explicar que a partir de 1923, tras la Protesta de los Trece, la revista se convierta en vocero del Grupo Minorista; suceso que coincidentemente viene ligado a la década en que la publicación será una de las más ricas del continente americano. Sus páginas se ponen a disposición de figuras de la talla de Gabriela Mistral o de Vicente Blasco Ibáñez, Horacio Quiroga y Paul Valéry, Antonio Machado y Alfonso Reyes, Federico García Lorca y José Carlos Mariátegui.<sup>13</sup>

Al repasar, por ejemplo, las colaboraciones de Alejo Carpentier, se nos hace visible que el cronista y narrador procura educar al distinguido público en la estética de la vanguardia europea con artículos dedicados a León Bakst, Jean Cocteau, Arnold Schönberg o Igor Stravinski. Textos redactados de forma amable, llenos de anécdotas, a veces de cotilleos de salón, pero que ayudan al lector a familiarizarse con las figuras rectoras del arte en su tiempo. Aunque, esto no implica una renuncia por parte de Carpentier a los escritos de denuncia social, pues mientras duraron sus colaboraciones con *Social* estuvo disfrazando sus escritos con “palabras bonitas” y “crónicas sobre las mujeres desnudas de Folies Bergère, los cabarets de París, la vida nocturna en la Place Pigalle,…” para colar críticas sobre “la novela y el cine soviéticos” o en contra de Hitler y Mussolini (Carpentier, citado en Portuondo, 1975, p. 10).

Fue tal apertura de la revista a materiales políticos provenientes de la izquierda la que contribuyó en gran medida a ampliar y a dar nuevos horizontes a un grupo de jóvenes intelectuales cubanos de ideas progresistas, a los que Roig de Leuchsenring le abrió las páginas que literariamente dirigía. Un movimiento gestado en las improvisadas tertulias habaneras y que en breve tiempo se

---

<sup>13</sup> José Carlos Mariátegui La Chira (1894 - 1930), escritor, periodista, y pensador político marxista peruano. Uno de los principales estudiosos del marxismo en Iberoamérica, destacando entre todos sus libros los *7 ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* (1928), obra de referencia para la intelectualidad del continente. Fue el fundador del Partido Socialista Peruano en 1928 fuerza política que, según su acta de fundación, tendría como herramienta axial al Marxismo-Leninismo, y de la *Confederación General de Trabajadores del Perú*, en 1929. Para el sociólogo y filósofo Michael Löwy, Mariátegui es “indudablemente el pensador marxista más vigoroso y original que América Latina haya conocido”. En la misma línea, José Pablo Feinmann, filósofo y crítico cultural argentino, lo declara el “más grande filósofo marxista de Latinoamérica”.

transformaría en epicentro artístico y político de una década genésica de nuevos valores culturales (1920-1930).

Cuando asumí en 1923 la Dirección Literaria me propuse agrupar junto a la revista a los elementos intelectuales nuevos de Cuba, valiosísimos la mayor parte de ellos, pero dispersos y disgregados, como se encontraban también todas las demás figuras de nuestro mundo literario y artístico. Y mis propósitos los he visto, con creces, realizados. Para demostrarlo ahí está ese Grupo Minorista, conocido ya en Américas y en España, cuya importancia y trascendencia en el moderno desenvolvimiento intelectual de Cuba será reconocido y apreciado por los críticos e historiadores que estudien y juzguen nuestra época. Al Grupo Minorista debe *Social* su auge y esplendor literario y artístico, lo que hoy significa y lo que hoy vale. Sin los minoristas, mi labor hubiera sido incompleta y defectuosa. Hoy la bandera de *Social* y la de ese grupo se confunden, y *Social* se enorgullece de ser su órgano, su revista. Por los minoristas, *Social* ha podido realizar la obra de selección y depuración de valores literarios y artísticos que he acometido desde la dirección; por ellos, *Social* ha ofrecido en sus páginas la constante actualidad artística y literaria y ha dado a conocer las figuras, doctrinas y escuelas más nuevas y avanzadas que en Europa y América han aparecido en estos últimos años; con su cooperación, a *Social* le ha sido tarea fácil y grata, el romper lanzas y librar campañas por mil nobles empresas patrióticas e intelectuales” (Roig de Leuchsenring, 1926).

Entre los integrantes de este “minorismo”, además de Massaguer y Roig, figuran Rubén Martínez Villena, Alejo Carpentier, Regino Pedroso, José Zacarías Tallet, José Antonio Fernández de Castro, Mariano Brull, Juan Marinello, Jorge Mañach, Eduardo Abela y Mariblanca Sabas Alomá. Cohesionados por lazos de profunda amistad, de comunidad de pensamientos e ideales; todos elevaron sus voces, junto a intelectuales no pertenecientes al grupo como Carlos Loveira, y así lo reflejaron en *Social*, contra la intervención norteamericana en Nicaragua y el encarcelamiento de José Carlos Mariátegui. También se pronunciaron contra el encarcelamiento, en 1927, de Martínez Villena, Carpentier, Fernández de Castro y el español Martí Casanovas. Confraternizaron con intelectuales extranjeros de paso por Cuba, como Fernando de los Ríos y Luis Araquistain, recibieron la adhesión de Gabriela Mistral.

Los minoristas, llamados así por el poco número de miembros que formaban el grupo, pero mayoritarios porque constituían el sentir del pueblo, lanzaron a la opinión pública un manifiesto en 1927, publicado primero en *Carteles* (mayo 22) y después en *Social* (junio), que constituyó una verdadera declaración de principios del grupo<sup>14</sup> y en el que tomaron conciencia de la responsabilidad del intelectual para con la sociedad y del deber de poner la cultura y el talento al servicio de su país y del hombre.

En 1928, tras verse perseguidos algunos de los miembros del Grupo Minorista por las fuerzas represivas, el grupo se desintegró tras haber realizado una labor, si bien con escasos resultados, para depurar y renovar la situación política y social del país. Por tal razón, las páginas de *Social*, si bien continuaron publicando trabajos individuales de algunos de sus miembros, dejaron de reflejar las actividades que realizaron durante su breve pero fructífera labor de regeneración.

Para los minoristas la revista fue vehículo expresivo por excelencia, al punto que todas las actividades, manifiestos y proclamas de sus miembros se dieron a conocer a través de *Social*, que se benefició recíprocamente de esa impronta renovadora. *Social* fungió como vehículo para canalizar sus inquietudes, entre otras razones porque la revista poseía la base estética para nuclear en torno a ella a esta nueva generación de intelectuales, que, como se ha expresado antes, comenzó a colaborar desde su primera etapa; y en la medida en que se fue transformando y convirtiendo, sin abandonar su espíritu inicial, en una publicación de altos valores literarios, el núcleo de jóvenes tuvo cada vez una mayor cabida en sus páginas. A ello contribuyó la pertenencia de Conrado Walter Massaguer y Emilio Roig de Leuschsenrig, director y director literario, respectivamente de *Social* al propio Grupo Minorista (Leonardo Depestre, comunicación personal, 10 de abril de 2018).

---

<sup>14</sup> El manifiesto fue redactado por Martínez Villena y en él se expresaron, individual y colectivamente, por la revisión de los valores falsos y gastados, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones, por la introducción y vulgarización en Cuba de las últimas doctrinas, teóricas y prácticas, artísticas y científicas, por la reforma de la enseñanza pública y contra los corrompidos sistemas de oposición a cátedras. También a favor de la autonomía universitaria, por la independencia económica de Cuba, contra el imperialismo yanqui, contra las dictaduras políticas unipersonales en el mundo, en América Latina y en Cuba, en clara alusión al déspota Gerardo Machado. Se opusieron a la farsa del sufragio y a favor de la participación efectiva del pueblo en el gobierno. Apoyaron el mejoramiento del agricultor, del colono y del obrero, y abogaron por la cordialidad y la unión latinoamericana.

Tanto la revista *Social* como el Grupo Minorista jugaron un papel fundamental en la consolidación y maduración del Carpentier periodista y novelista, de su visión social y política y su amplia labor en post de la cultura cubana, latinoamericana y universal y el arte en todas sus vertientes.

## 2.2 Carpentier, periodista

Nadie se atrevería a discutir hoy el lugar de Carpentier como figura fundacional de la narrativa hispanoamericana contemporánea. Durante mucho tiempo los estudiosos han indagado profusamente en sus aportes como novelista, cuentista, musicólogo, ensayista, teórico del arte y personalidad indiscutible de la cultura moderna. Su aceptación como clásico literario cuenta incluso con el aval de quienes no comulgan con el credo estético, el itinerario ideológico o la conducta política del escritor.

Luego de una etapa de descubrimiento entusiasta y vindicación de sus hitos editoriales de madurez, Carpentier pasó a ser un autor consagrado por la crítica: escudriñado por legiones de investigadores, académicos y estudiantes; publicado en más de 25 idiomas; exaltado en congresos y conversatorios alrededor del mundo; en fin, canonizado. De esas inmersiones en el universo carpenteriano se acumula, sobre todo a partir de los años 70, una nutrida bibliografía que incluye las más heterogéneas lecturas en torno a su producción intelectual, desde estudios estructuralistas hasta aproximaciones culinario-intertextuales.

El estudio del periodismo de Carpentier coloca tanto al que pretenda investigarlo como al lector avezado que se interese verdaderamente en la totalidad de su obra, situándolos ante la necesidad de reconstruir la imagen del escritor que hasta mediados de los años cincuenta fue reconocido esencialmente como periodista virtuoso, crítico de artes y musicólogo, no como narrador de ficciones.

La mirada histórica que precede al exitoso lanzamiento de obras como *El reino de este mundo* (1949) y, sobre todo, *Los pasos perdidos* (1953), establece su contribución literaria en el terreno de la crónica. Carpentier halla en la crónica un espacio de resolución para las contradicciones latentes de la modernidad periodística y completa el ciclo de un sistema de escritura original, iniciado en Hispanoamérica a finales del siglo XIX. Son las calidades innovadoras de sus textos para diarios y revistas, y no sus relatos iniciales o su novela *¡Ecué Yamba O!* (1933), las que le otorgan un lugar en la historia literaria cubana de la primera mitad del pasado siglo.

La eclosión editorial de su periodismo ha venido no sólo a reconocer y promover un valioso testimonio cultural entre los lectores, sino que a la vez ha facilitado el rastreo de los investigadores en parcelas de su obra que antes resultaban inaccesibles, teniendo en cuenta el volumen y la dispersión de los textos. Pero es bien sabido que ha servido también para descubrir a otro Carpentier tan portentoso como esencial, y la contribución de una ejecutoria periodística, corpus autónomo de literatura en sí misma, que le hubiera bastado para consagrarse en el mapa intelectual de América Latina.

Sin duda, antes de cumplir los veinte años Alejo Carpentier goza fama de periodista notable, de crítico sagaz e informado. Durante su primera etapa creativa, el periodismo del joven intelectual cubano presenta un grupo de características propias que lo distinguen en el medio cubano, algunas de las cuales se sostendrán en la obra posterior.

El joven creador no ha ganado su estilo definitivo, el que le imprimirá a su narrativa y a la labor periodística dos décadas después; por ahora su lenguaje es esencialmente informativo, con comentarios valorativos dirigidos a un público heterogéneo, pero que puede delimitarse entre la pequeña y mediana burguesía criollas, a las que ofrece noticias sobre literatura, música, teatro e ideas estéticas que se movían en Europa y América en los años veinte. Sus trabajos suelen ser de tres o cuatro cuartillas y, por lo general, no poseen aún la brillantez que alcanzarán al final de la propia década, durante su estancia en Francia.

A partir de 1923, en que colabora en *Social* y *Carteles*, su posición política e ideológica concuerda con la de los llamados “vanguardistas” cubanos. El afán de renovación cultural y social del medio conducirán a los mejores entre ellos hacia ideales definidos, algunos marxistas, como Martínez Villena y Marinello, o el joven Raúl Roa, a los que Carpentier será más afín.

De acuerdo con la tendencia de este grupo de escritores, el periodismo carpenteriano de esta etapa suele tomar ciertos cauces ensayísticos, sobre todo en algunas de sus colaboraciones en *Social*, en contraste con los artículos de modas femeninas que publicara en la misma revista bajo el seudónimo de Jacqueline. No hay que olvidar que Carpentier no ejerce el periodismo *pour l'amour de l'art*, sino que lo necesita como medio de sustento, luego de la crisis familiar que alejó a su padre de Cuba.

Al final de la década de 1920, Carpentier ha definido su camino. No es raro que esto se refleje en un artículo que entonces escribe sobre *El tren blindado 14-19*, de Sevolod Ivanov, en el cual afirma: “¡Hay que vivir! Y no para resignarse: ¡para actuar!” Así, muy temprano, el periodismo de Carpentier se inscribe en dos tradiciones esenciales de nuestra cultura: la revolucionaria (actuar para transformar) y la promoción cultural a través de la prensa. De tal forma, Alejo Carpentier toma el periodismo como vía de culturización, para difundir ideas estético-ideológicas, y realizar, ya a fines de la década, una labor periodística brillante y creativa, que es el antecedente mejor de sus valiosas creaciones artísticas posteriores.

En las páginas del *Suplemento del Diario de la Marina*, Carpentier alcanza su primera graduación como periodista. Allí, junto a jóvenes que habrían de ser figuras de renombre en la cultura nacional, el joven Carpentier escribe páginas de latinoamericanismo, que anuncian su futura madurez, precisamente como voz elevada de la latinoamericanidad. En 1927, se encuentra entre los editores de la recién creada *Revista de Avance*, labor que en la que no puede mantenerse por ser Jefe de Redacción y colaborador de otras publicaciones cubanas.

Ya en Francia se abre paso a golpe de talento y colabora en varias publicaciones de renombre como *L'Intransigeant*, *Candide*, *Revue de L'Amérique Latine*, *Revue Hebdomadaire*, *Musicalia*,

*Gaceta Musical*, y luego funda *Imán*, revista cultural sobre América Latina. Allá en Europa, el joven intelectual practica un periodismo que no lo aleja de su autoctonía, por el contrario, escribe para el lector cubano durante los once años de permanencia parisina, sin perder su identidad, mientras se mantiene informado de lo que acontece en la patria.

Alejo Carpentier desarrolló en los años parisinos una visión política y social mucho más radical, en la que su labor como periodista desempeñaba un papel central. Su periodismo no se limita a la crónica descriptiva o a las agudas críticas sobre arte y literatura con que acostumbraba mantener informado de lo último al lector de *Carteles* y *Social*; junto al quehacer noticioso puede apreciarse el mensaje ideológico; lo nuevo de Europa debe ser divulgado para que sea fecundo acá en Cuba (García Carranza, agosto de 2018, entrevista personal).

La propia obra literaria de Carpentier participará de esta dualidad de contenidos, entre lo factual (lo narrado) y la confrontación de las ideas entre lo nuevo y lo viejo, dicotomía que ocupa un papel central en su obra periodística; dicotomía en que no deben ser vistos lo factual y lo ideológico como entes separados, sino que cuando narra un acontecimiento expresa a la par su significación ideológica.

### 2.3 La crónica carpenteriana en *Social*

El estudio de la crónica como género y como estrategia narrativa resulta obligado para comprender la magnitud de un movimiento emblemático en la cultura hispanoamericana: el modernismo. Susana Rotker (1992) afirma que a finales del siglo XIX se produce en nuestro continente una redefinición de la escritura periodística y literaria, encabezada por José Martí como corresponsal en New York de los diarios *La Opinión Nacional*, de Caracas (entre 1881 y 1882), y *La Nación*, de Buenos Aires (1882-1895). “La transformación de la escritura, y por ende de los modos de percepción de la realidad, fue de tal importancia que el periodismo se convirtió, así, en el vehículo de los primeros textos verdaderamente propios en América Latina” (p. 9).

Martí y Manuel Gutiérrez Nájera (*El Nacional* de México, 1880) son los precursores del transgresor vuelco literario que fijó la crónica modernista en el periodismo de esos años. En medio de la apoteosis de las noticias telegráficas y la recomposición de los espacios comunicativos, la crónica constituyó “el punto de encuentro entre el discurso literario y el periodístico” y “la expresión misma de las contradicciones no resueltas en un momento de quiebras epistemológicas, contagios culturales, profesionalización del escritor” (Rotker, 1992, p. 9).

Sobre las contradicciones de los literatos que entran en el *mercado de la escritura* de la sociedad finisecular, con un lector que exige una prosa cada vez más informativa y menos literaria, las

palabras de Julián del Casal encierran el dilema de una modernidad que parece identificarse con la despersonalización: “Lo primero que se hace al periodista al ocupar su puesto en la redacción, es despojarlo de la cualidad indispensable al escritor: de su propia personalidad” (Del Casal, 1963, pp. 227-228.). Por eso, como explica José Olivio Jiménez:

El nacimiento del periodismo literario (...) por venir a cumplirse en manos de artistas excepcionales supuso la dignificación de esa misma actividad periodística. El resultado fue el brote de la crónica como género nuevo en las letras hispanoamericanas<sup>15</sup> (Jiménez, 1987, pp. 603-632).

En el ámbito nacional, la figura de Julián del Casal ejerce un magisterio indiscutible como cronista de *La Habana Elegante* (1883-1896) y *El Figaro*, revistas identificadas plenamente con la renovación vanguardista y en cuyas páginas aparecerá una abundante producción poética, narrativa y periodística de las personalidades más renombradas de ese movimiento literario, tanto cubanas como del resto de Latinoamérica. La ausencia notable de Martí en ambas publicaciones se explica por la situación de Cuba colonial y el significado independentista de su obra.<sup>16</sup>

Otros contemporáneos inmersos en faenas periodísticas como Emilio Bobadilla (el seudónimo que lo popularizó fue Fray Candil), Aniceto Valdivia (Conde Kostia) y sobre todo José de Armas y Cárdenas (Justo de Lara), todos viajeros infatigables, ilustran la sobrevivencia de un periodismo gobernado por la expansión, el colorido, la emotividad y el gusto cosmopolita en los primeros años del siglo XX. Si bien no hay una inclinación sustancial a la estética modernista entre los periodistas de la década del veinte, son palpables reminiscencias estilístico-formales de la etapa anterior. Las confluencias y las mixturas de formatos y calidades expresivas señalan asimismo la peculiarísima ruta de la prensa cubana contemporánea.

El rechazo de estereotipos y la flexibilidad en el uso de la información que potenciaron las crónicas modernistas fueron de hecho valores reincorporados por la avanzada de la intelectualidad en diarios y magazines, donde el concepto de tempestividad extrema (la frase pertenece a Casasús) y el objetivismo periodístico en boga amenazaban con arrinconar el legado de la escritura literaria.

---

<sup>15</sup> Es importante aclarar que esta novedad atribuida a la crónica se vincula estrictamente con el momento en que el género inauguró un nuevo sistema de escritura dentro del torbellino modernista, pues el término crónica lo ha empleado con regularidad la crítica para identificar la producción de los Cronistas de Indias en los albores de la literatura hispanoamericana, aunque sin contemplar la inmediatez del periodismo.

<sup>16</sup> Cabe precisar que la firma de José Martí sólo apareció en *La Habana Elegante* en un número de 1894, donde se publicó “A una novia cubana” y una carta suya al director de la revista. Después de muerto aparecieron en ella algunos de sus Versos Sencillos.

De todos los autores que intentaron preservar esa distinción del mensaje a través de la crónica, Jorge Mañach, José A. Fernández de Castro, Emilio Roig de Leuchsenring, Andrés Núñez Olano, sin olvidar al José Manuel Poveda de las Crónicas sobreactuales, Carpentier es quien con mayores golpes de audacia y virtuosismo consigue la encomienda de verificar o consagrar cambios y maneras sociales, de describir lo cotidiano elevándolo al rango de lo idiosincrático. Cruce de épocas y poéticas en sí mismo, el periodismo carpenteriano insiste en una actitud de estilización que concilia información y subjetividad, inmediatez y creatividad, comunicación y permanencia.

Carpentier halla en la crónica el espacio de resolución para las contradicciones de la modernidad periodística. Portuondo (1975) concluye que con Carpentier y sus crónicas parisinas se cierra un ciclo iniciado por Martí en la década del 80 del siglo XIX. Un ciclo que comporta la legitimación de un sistema de escritura original y el hallazgo de su identidad comunicativa.

El momento iniciático de Alejo Carpentier en el periodismo durante la década de 1920, con apenas 18 años, coincide con un momento en el que la situación política de la isla era muy delicada y todo lo que resultara sospechosamente revolucionario era objeto de represión. El contexto también dejó dolorosas huellas en el joven militante del Grupo Minorista, quien, en 1927, sufre un penoso encarcelamiento de cuarenta días.

A pesar de la diversidad de temáticas que confluyen en el joven periodista, nunca falta la agudeza del que reconoce los cambios de su tiempo, puesto que permea su obra la confrontación con el academicismo y el apoyo a la introducción de los elementos criollos en la alta cultura. Así queda reflejado en *Leyendo las Glosas de Mañach*, una declaración de poética periodística cuyos puntos fundamentales serían la versatilidad, la sutileza con la cual ha de penetrar la indispensable y firme cultura del cronista y la promoción de retratos locales, pero rehusando del localismo.

El periodismo constituye una ventaja permanentemente abierta sobre la vida cotidiana, sobre lo contingente, sobre lo inmediato. Nos obliga a estar en contacto con el acontecimiento diario, con lo viviente y lo vital. Nos impone limitación fecunda en cuanto a la necesidad de expresar, de escribir determinadas cosas, sin excedernos de un espacio dado... Es una maravillosa escuela de agilidad (Carpentier, citado en López, 1985, p. 254).

Dentro de esta temprana práctica del periodismo destaca el predominio de las crónicas dedicadas a presentaciones musicales, reflexiones artísticas, reseñas literarias, ligeros comentarios costumbristas o frivolidades concernientes al mundo de la moda, entregadas a publicaciones como *Social*, *Carteles*, *Diario de la Marina*, *Excelsior*, *El País* o *Universal*. En esta época Carpentier parecía tener el don de la ubicuidad por su infatigable reporterismo de espectáculos y conciertos, la diversidad temática y el entusiasmo exaltado ante cualquier atisbo de renovación artística, en Cuba y en el mundo.

El conjunto de las crónicas de Carpentier contribuyeron a despertar y mantener viva la inquietud intelectual en un país en el que las condiciones políticas y sociales se agravaban cada vez más. Las crónicas carpenterianas “abrieron de par en par las ventanas de nuestro pequeño bohío tropical a las anchas perspectivas de un universo en explosión política y cultural al que se esforzó siempre por sumar nuestra propia cosecha guajira y mulata” (Portuondo, 1975, p. 17).

### CAPÍTULO 3: CRITERIOS PARA INVESTIGAR LAS CRÓNICAS CARPENTERIANAS EN SOCIAL

#### 3.1 Clasificación de la investigación

Como sucede de manera general hacia el interior de las ciencias de la comunicación, las clasificaciones de las investigaciones que se erigen desde este campo disciplinar han evolucionado al ritmo de la pluralidad y la heterogeneidad que todavía fraguan su corpus teórico-conceptual. De ahí que, como aseguran Hilda Saladrigas y Dasniel Olivera (2002), no haya un criterio clasificatorio concreto para las investigaciones en comunicación.

Quizás por ello, para Jesús Galindo Cáceres (2008) y María Inmacolata Vasallo de Lopes (2012) – incluso desde el establecimiento del estatuto epistemológico de cualquier estudio, y más si se trata de un estudio en comunicación–, uno de los grandes retos esté en clasificar responsable y correctamente la investigación; sobre todo si se sabe que de ello depende, en gran medida, el abordaje coherente y articulado del objeto de estudio.

En tal sentido, la presente investigación asume seis criterios de clasificación de la investigación ya legitimados en el campo de las ciencias de la comunicación: enfoque o paradigma (Alsina, 2005), carácter (Alonso y Saladrigas, 2002), finalidad (Alonso y Saladrigas, 2002), perspectiva metodológica (Rodríguez Gómez, Gil Flores y García Jiménez, 2010), profundidad (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 2006) y ámbito (Alonso y Saladrigas, 2002).

Según el enfoque y la perspectiva metodológica, la investigación responde al paradigma interpretativo y al perfil cualitativo, respectivamente; pues comprende las lógicas subjetivas del uso del lenguaje en el establecimiento de la estrategia de polarización ideológica trazada por Alejo Carpentier, en la articulación del discurso periodístico de sus crónicas.

En lo concerniente al carácter, el estudio resulta empírico, toda vez que se auxilia de enfoques metodológicos y aplica técnicas investigativas en la consecución de resultados científicos que pueden ser verificados de forma empírica mediante metodologías concretas, ya sean de la lingüística o de las ciencias sociales en general.

No obstante, se parte de una sistematización teórico-bibliográfica que legitima el andamiaje categorial de la investigación. Razón que, atendiendo a la finalidad, hace de la investigación un estudio fundamentado; puesto que escapa a las lógicas propias de las investigaciones aplicadas que buscan solucionar problemas de la realidad material, para adentrarse en el acercamiento teórico-metodológico de objetos de estudio intangibles (como lo son la expresión de la ideología y el discurso periodístico), sin pretender ir más allá de la caracterización del fenómeno objeto de estudio.

Por último, atendiendo al ámbito, se trata de un estudio de mensaje; porque atiende a la expresión de la estrategia de polarización ideológica en el discurso periodístico de las crónicas de Alejo Carpentier.

### 3.2 Definición conceptual y operacional de las categorías analíticas

Como categoría fundamental de la investigación se asume la estrategia de polarización ideológica en el discurso periodístico (más específicamente en la crónica periodística); y, como subcategorías analíticas: las estructuras ideológicas y las estructuras discursivas con significado ideológico en los niveles semántico y retórico del discurso periodístico.

Para comprender el establecimiento de la estrategia de polarización ideológica en el discurso periodístico, resulta necesario partir de tres conceptos esenciales: ideología, discurso periodístico y crónica periodística. En esta ocasión, como se asume el enfoque teórico-metodológico del análisis del discurso propuesto por Van Dijk (1999, 2003), se toman los criterios del autor holandés.

**Ideología:** Según Van Dijk (1980, 1996, 2005 y 2006), comprende el sistema de creencias o representaciones mentales activadas (durante la interpretación de acontecimientos y la producción de interacciones sociales) y compartidas por los miembros de un grupo social concreto; de los cuales determinan su identidad social, sus intereses y sus objetivos, así como sus diferentes formas de reaccionar y pensar; de modo que las ideologías se adquieren y se modifican en contextos sociales determinados y se expresan a través de prácticas sociales.

**Discurso periodístico:** Según Van Dijk (1990, 2003), deviene práctica social concreta que utiliza el lenguaje, estructuras discursivas y técnicas noticiosas, como elementos básicos para proveer de información a uno o varios públicos a través de un medio, y cuyo objetivo central es entablar una comunicación afectiva.

**Crónica periodística:** Según Julio García Luis (2002), resulta una narración, muchas veces en primera persona, donde el cronista escribe tan libremente como sabe, desatando sentimientos, sensibilidad y personalidad por medio de sus criterios. En la crónica se ordenan los hechos sin trabas ni pautas, partiendo, por ejemplo, de una anécdota o bien una digresión personal del autor o los protagonistas. Se trasciende la mera relación informativa de datos y testimonios aplicando una voluntad de estilos, donde tienen mayor cabida los distintos recursos estilísticos.

1. Estrategia de polarización ideológica en el discurso periodístico: Resulta del establecimiento de una estrategia general que expresa las actitudes e ideologías de un grupo frente a un tema, una persona, un proceso, una actividad o cualquier fenómeno en general mediante el discurso periodístico. Se erige desde la polarización de opiniones: alusión positiva al grupo cuya ideología se comparte (*ingroup*) y alusión negativa al grupo cuya ideología se disiente (*outgroup*) (Van Dijk, 1996). Su esquema básico se establece de la siguiente forma: poner énfasis en los aspectos positivos del *ingroup* y poner énfasis en los aspectos negativos del *outgroup*; quitar énfasis en los aspectos negativos del *ingroup* y quitar énfasis a los aspectos positivos del *outgroup* (Van Dijk, 2003).

En la presente investigación, la estrategia de polarización ideológica se asume a partir del análisis de las estructuras ideológicas presentes en el discurso periodístico, así como de las estructuras

discursivas con significado ideológico en los niveles semántico y retórico; puesto que estas tres últimas subcategorías se articulan y cooperan en el establecimiento de dicha polarización.

1.1 Estructuras ideológicas: Ofrecen la información básica de aquella ideología propia de un grupo y que niegan o detractan la ideología contraria (Van Dijk, 1996). Devienen esquema de grupo que comprenden las siguientes categorías y dan respuesta a las siguientes preguntas (Van Dijk, 1999):

1.1.1 Pertenencia: ¿Quiénes somos? ¿Qué aspecto tenemos? ¿Quién pertenece a nuestro grupo? ¿Quién puede convertirse en un miembro de nuestro grupo?

1.1.2 Actividades: ¿Qué hacemos? ¿Qué se espera de nosotros? ¿Por qué estamos aquí?

1.1.3 Objetivos: ¿Por qué hacemos esto? ¿Qué queremos realizar?

1.1.4 Valores/Normas: ¿Cuáles son nuestros valores más importantes? ¿Cómo nos evaluamos a nosotros mismos y a los otros? ¿Qué debería (o no debería) hacerse?

1.1.5 Posición y relaciones de grupo: ¿Cuál es nuestra posición social? ¿Quiénes son nuestros enemigos, nuestros oponentes? ¿Quiénes son como nosotros y quiénes son diferentes?

1.1.6 Recursos: ¿Cuáles son los recursos sociales esenciales que nuestro grupo tiene o necesita tener?

1.2 Estructuras discursivas del nivel semántico: Se articulan en función de los temas generales y particulares, así como de la organización de la información contenida en el discurso. En la presente investigación, se asumen desde el análisis de la superestructura, las macroestructuras y las macroproposiciones del discurso periodístico (Van Dijk, 1990), y a partir de la comprensión de otras subcategorías como el volumen de información, la importancia, la pertinencia, el nivel de explicitud/implitud, la atribución de responsabilidades y, por último, la perspectiva.

1.2.1 Superestructura: Van Dijk (1990, p.77) la asume como la sintaxis total del discurso “que define las formas posibles en que los asuntos y los temas pueden insertarse y ordenarse en el texto real”.

1.2.2 Macroestructuras: “Formas esquemáticas totalizadoras que se llenan con los significados macroestructurales o temas de un discurso y permiten describir los significados de párrafos, apartados o capítulos completos del discurso escrito” (Van Dijk, 1990, p. 55).

1.2.3 Macroproposiciones: Resultan proposiciones que engloban la idea general de la macroestructura; puesto que, según Van Dijk (2001, p. 46), constituyen el “conjunto de proposiciones que son parte de la macroestructura de un discurso y como tales definen el tema o el asunto”.

1.2.4 Proposiciones: “Los constructos de significados más pequeños e independientes del lenguaje y el pensamiento” (Van Dijk, 1990, p. 54).

1.2.5 Volumen de información: “Se manifiesta cuando el emisor escoge entre ofrecer una descripción pormenorizada de los hechos u obviar detalles y proporcionar solo una visión general” (Van Dijk, 1990, p. 54).

1.2.6 Importancia: “Organización jerárquica del contenido en los textos según la importancia conferida por el periodista” (Van Dijk, 1990, p. 55).

1.2.7 Pertinencia: “Selección de los temas o tópicos, en función de lo que se considera pertinente de acuerdo al medio de prensa para el cual trabaja el periodista” (Van Dijk, 1990, p. 55).

1.2.8 Nivel de explicitud/implicitud: “Presencia o ausencia de determinada información en los textos” (Van Dijk, 1990, p. 55).

1.2.9 Atribución de responsabilidad: “Las buenas acciones serán atribuidas a los miembros del grupo o a los que coincidan con su ideología, y las acciones negativas serán imputadas a los del exterior o a sus aliados” (Van Dijk, 1990, p. 56).

1.2.10 Perspectiva: “El periodista asume una posición ideológica al expresar su punto de vista personal o hablar en nombre de un grupo social” (Van Dijk, 1990, p. 56).

1.3 Estructuras discursivas del nivel retórico: Alude a la presencia, en el discurso, de recursos tanto del plano de la expresión (forma) como del plano del significado (contenido), para persuadir y convencer al receptor. En tal sentido, Van Dijk (1990) reconoce:

1.3.1 El rol de las figuras retóricas (símil, metáfora, hipérbole...)

1.3.2 El subrayado de la naturaleza factual de los acontecimientos:

1.3.2.1 Descripción directa de acontecimientos

1.3.2.2 Evidencias de testigos cercanos

1.3.2.3 Evidencias de otras fuentes fiables

1.3.2.4 Señales que indican precisión y exactitud

1.3.2.5 Citas directas, sobre todo cuando las opiniones desempeñan un papel importante 1.3.3 La construcción de una estructura relacional sólida para los hechos:

1.3.3.1 Mención de acontecimientos previos como condiciones o causas

1.3.3.2 Descripción o predicción de acontecimientos siguientes como consecuencias posibles o reales

1.3.3.3 Inserción de hecho dentro de modelos situaciones bien conocidos

1.3.3.4 Empleo de argumentos y conceptos bien conocidos

1.3.3.5 Organizar los hechos en estructuras específicas como las narrativas

1.3.4 La alusión a información que comprende lo actitudinal y lo emocional:

1.3.4.1 Los hechos se representan y memorizan mejor si contienen o hacen surgir emociones fuertes (o al contrario).

1.3.4.2 La veracidad de los acontecimientos queda realizada cuando se citan antecedentes u opiniones distintas acerca de esos acontecimientos, aunque se prioriza opiniones a quienes se tienen más cerca ideológicamente.

### 3.3 Métodos, técnicas y selección muestral de la investigación

Aunque la metodología propuesta por Van Dijk (1990, 2003) para estudiar el discurso periodístico resulta más que suficiente, en tanto enfoque metodológico, para desentrañar las lógicas que sigue el establecimiento de la estrategia de polarización ideológica, la presente investigación se auxilia de técnicas propias de las ciencias sociales para triangular metodológicamente los resultados obtenidos mediante el mencionado análisis lingüístico-discursivo. A continuación se explicita el andamiaje metodológico de la investigación.

El método bibliográfico-documental y su técnica, la revisión bibliográfica, se utilizan para estructurar el andamiaje teórico-metodológico del presente estudio; toda vez que facilita la construcción del corpus conceptual de las categorías analíticas de la investigación (Alonso y Saladrigas, 2002). Además, se emplea para enriquecer los resultados del estudio mediante el contraste de criterios que, sobre las crónicas editadas en *Social* entre 1925 y 1933, publicaran años más tarde el propio Carpentier y otros críticos de su obra como Leonardo Padura Fuentes,<sup>17</sup> Emilio Jorge Rodríguez,<sup>18</sup> Araceli García Carranza,<sup>19</sup> Virgilio López Lemus,<sup>20</sup> José Antonio Portuondo,<sup>21</sup> entre otros tantos.

Por otra parte, el análisis del discurso –como enfoque metodológico– permite estudiar las estructuras, funciones y procesado del discurso; pues presupone la comprensión cabal del texto en su contexto, así como sus significados explícitos e implícitos (Van Dijk, 1998). Para ello, se asumen la superestructura, las macroestructuras y las macroproposiciones como categorías de análisis de la semántica discursiva, y desde la síntesis que permiten establecer las macrorreglas de supresión y generalización de la información contenida en el discurso periodístico (Van Dijk, 1990).

Como técnica adicional, se emplea la entrevista semiestructurada en tanto guía de asuntos o preguntas que el investigador puede alterar mientras se ejecuta la entrevista, con el propósito de

---

<sup>17</sup> Leonardo Padura Fuentes, (1994). *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. La Habana. Editorial Letras Cubanas.

<sup>18</sup> Emilio Jorge Rodríguez (Selec, nota y pról.), (2012). *Crónicas Caribeñas*. Fundación Alejo Carpentier. La Habana. Editorial Letras Cubanas.

<sup>19</sup> Araceli García Carranza, (1984). *Biobibliografía de Alejo Carpentier*. La Habana. Editorial Letras Cubanas.

<sup>20</sup> Virgilio López Lemus (Comp., selec., notas y pról.), (1985). *Entrevistas Alejo Carpentier*. La Habana. Editorial Letras Cubanas.

<sup>21</sup> José Antonio Portuondo (Pról.), (1975). *Alejo Carpentier. Crónicas*. La Habana. Editorial Arte y Literatura.

obtener información necesaria en el menor tiempo posible (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 2006); de ahí que no haya un cuestionario cerrado. Se entrevistó a Araceli García Carranza, como quien más detalladamente pudiera hablar de la vida y obra de Carpentier, su labor de escrutinio entorno al tema así lo puede demostrar; y a Leonardo Depestre, periodista de la revista cubana *La Jiribilla*.

Finalmente, se prescinde de selección muestral puesto que se realiza el análisis textual a todo el universo de la investigación, cuyo grueso lo constituyen las únicas 12 crónicas que publicara Alejo Carpentier en la revista *Social* entre 1925 y 1933 y que aluden a Cuba, La Habana, su contexto sociocultural o a la propia cultura cubana. Cultura cubana en calidad de tópico abordado por el periodismo en tanto género discursivo o tema cultural circunscrito a la realidad cubana. De ahí que se trate de crónicas que se centran ideo-temáticamente en manifestaciones artísticas propiamente cubanas o que, en la articulación del discurso carpenteriano, tienen alguna relación con el contexto sociocultural y político de Cuba.

---

## CAPÍTULO 4: LA IDEOLOGÍA CARPENTERIANA EXPRESADA EN LAS CRÓNICAS DE *SOCIAL*

### 4.1 Cultura cubana: implicaciones en el discurso de las crónicas carpenterianas escritas para *Social*

La noción de cultura cubana, en tanto temática general, se torna crucial no solo dentro del discurso de las crónicas carpenterianas o en la sumatoria del trabajo como periodista, también en sus novelas, artículos y ensayos se manifiestan un sin fin de signos relativos al contexto cubano y/o latinoamericano. La totalidad de su obra escritural encierra en sí misma no solo lo real maravilloso americano, también es una crónica de América, quizás una de las más extensas necrologías que se hayan escrito.

A raíz de la necesidad que siente el cubano (y el latino de manera general) de conocer el cómo se desarrolla la vida en el viejo continente,<sup>22</sup> Carpentier pretende ilustrar de manera sintética lo que sucede dentro del contexto europeo de finales del 20 y principios del 30 en las páginas de *Social*, revista cubana para la cual colabora y en la que no solo cumple cabalmente con lo que su consejo editorial pretende, también trabaja en un plano secundario sobre la ideología del criollo revelándoles sus propias concepciones del mundo.

Las crónicas de Carpentier constituyen un riquísimo testimonio de la bullente vida cultural europea, principalmente francesa (...), pero con una constante preocupación por vincular a ella la producción hispanoamericana y cubana (Portuondo, 1975, p. 11). Una nota insistente en unas y otras es el propósito constante de exaltar lo propio, de mostrar los valores cubanos que revelan la música de Roldán o la de Moisés Simons, la pintura de Abela, de Pogolotti, o de Carlos Enríquez. Desde La Habana o desde París, en México o en Caracas, Carpentier levanta el interés y la vigencia de lo americano, de Nuestra América, y se empeña en que tal valoración se realice en ambas orillas del Atlántico: allá como descubrimiento y acá como reconocimiento (Portuondo, 1975, p. 15).

Al analizar el discurso de las crónicas se refleja una necesidad de volver a los orígenes, a lo nativo, a lo autóctono en busca de inspiración artística o también como punto de partida de una (auto)revisión en cuanto a técnica y modo de hacer del arte. Necesidad que justifica a partir de la

---

<sup>22</sup> En el volumen *Entrevistas* (1985) compilado por Virgilio López, Alejo Carpentier reafirma en numerosas entrevistas dicho interés del latinoamericano de conocer sobre la vida europea: “Hay que nombrar las cosas nuestras para que nuestras cosas sean” pp: 259-265, “Haber sabido dónde situarse” pp: 272-276, “Alejo Carpentier: «Para mí terminaron los tiempos de la soledad»” pp: 277-289,...

búsqueda de un algo maravilloso que todo el mundo europeo trata de hallar y expresar de su propia realidad, pero que a veces no es suficiente en sí mismo:

Mucha gente andaba buscando lo maravilloso en lo cotidiano, fabricándolo (...) cuando no lo encontraban (...), en tanto que nosotros teníamos lo fortuito, lo insospechado, lo insólito, lo maravilloso latinoamericano, en estado bruto, al alcance de la mano, listo a ser usado en arte, en literatura... (Carpentier, citado en López, 1985, pp: 282-283).

Alejo Carpentier manifiesta en otras de las entrevistas compiladas por López (1985) su dedicación, durante más de una década, al estudio minucioso de la literatura, el arte, la cultura, la religión, la historia de la América del Sur (p. 79-80), necesidad que siente de conocer sobre sus orígenes para poder escribir sobre ese "mundo maravilloso (...) materia casi virgen para el novelista y para el artista en general" (p. 238), "mundo aun tan mal descrito y mal conocido (...) que constituía en sí uno de los fenómenos más sorprendentes de la época" (p. 79) por ser "lugar de encuentro, de amalgama, de simbiosis" entre diferentes razas (la india, la negra y la española).

Carpentier no escatima esfuerzos ni tiempo para trasladar los sucesos del mundo cultural europeo a las páginas de *Social*, comentando y reconociendo lo que le parece "excelente, interesante o meritorio". Desde la posición del *ingroup*, defiende la obra de pintores o músicos, compositores, intérpretes, decoradores,... y ve en su labor un logro excepcional, original, una salida a un oficio gastado y decadente sostenido y defendido por los "otros".

Y mientras estructura su discurso alude a Cuba, el negro o el criollo, mezcla sus ambientes, sus tradiciones y ritmos en una simbiosis en donde redescubre constantemente a los artistas nacionales, sus motivos pictóricos, sus triunfos en el viejo continente, sus *modus vivendi*.

La cultura cubana (y latinoamericana) es para Alejo Carpentier una inagotable fuente de inspiración artística, que por lo reciente de su descubrimiento como parte del nuevo mundo, la vorágine política que sufre constantemente y también por el auge de alguno de sus artistas, crea ciertas expectativas en Europa para provecho de un escritor consagrado a develar todo el universo cultural americano.

#### 4.2 Cuadrado ideológico: polarización de una estrategia discursiva en las crónicas

A raíz del análisis conceptual de los términos cuadrado ideológico, polarización y estrategias discursivas puede decirse que Carpentier establece una estrategia general de polarización basada en la alusión positiva al grupo cuya ideología comparte (*ingroup*) y la no alusión o alusión negativa al grupo cuya ideología disiente (*outgroup*) al poner énfasis en los aspectos positivos del *ingroup* y en los aspectos negativos del *outgroup*, y quitar énfasis en los aspectos negativos del *ingroup* y los aspectos positivos del *outgroup*.

Dentro del análisis no solo resalta el hecho de que el autor sea parte del *ingroup* o que a veces también se inmiscuya en la trama de los personajes,<sup>23</sup> también es muy evidente la construcción de un discurso desde la perspectiva del “nosotros” (“nuestro folklore”, “nuestra música popular”, “nuestro arte”,...) reforzando así los valores del *ingroup* que son, a saber, los valores morales, artísticos y humanos de un espíritu culto, innovador, de un artista, de un *snob*,<sup>24</sup> de un arquetipo estructurado a partir de lo “admirable”.

En cambio, la mitigación total o parcial del *outgroup*, en oposición a los halagos que dedica a los miembros del *ingroup* desde su posición de escritor, y el hecho de explicitarlos junto con los aciertos reconocidos por la crítica, patentizan una clara polarización entre uno y otro grupo.

El *ingroup*, queda constituido bajo las siguientes macroposiciones: León Bakst fijó las bases de un arte completamente nuevo que sintetizaba centenarias tradiciones de la decoración teatral rusa; el joven compositor Amadeo Roldán con su *Obertura sobre temas cubanos* marca un hito “trascendental en los anales de nuestras actividades artísticas”; *Les nocces* de Stravinsky es “magnífica”; Figari, “un clásico”; Abela, con sus cuadros, constituye “una formidable aportación a la pintura nacional”; Foujita, otro de los que con su arte, conquistó Lutecia (París); “Kisling, un pintor que ama la pintura”; Pogolotti, quien hace poesía con el pincel; Simons, el admirable pianista, y la inquietante Josephine Baker; Carlos Enríquez, con su obra puramente creativa; el cubano Picabia y sus lienzos, “dignos de un artista del Renacimiento”.

La alusión al *outgroup* se expresa generalmente a partir del reconocimiento implícito de los modelos contrarios u opuestos al *ingroup*; o sea, que a partir del reconocimiento explícito de las características del *ingroup* es que se puede apreciar el reconocimiento implícito de un *outgroup*, puesto que todo lo que escapa a los cánones del *ingroup* deviene, de facto, en el *outgroup*. La existencia del *ingroup*, presupone entonces la existencia del *outgroup*, aunque no se haga una distinción explícita entre ambos.

El simple hecho de no aludir al *outgroup* pone en evidencia la estrategia de polarización ideológica seguida por el propio Carpentier en la mayoría de las crónicas analizadas, la justificación a su proceder se refleja claramente en entrevista del 13 de octubre de 1974, en México:

---

<sup>23</sup> Válido aclarar que el propio autor se vio reflejado en la piel y situaciones, sino exacta sí aproximada, de dichos motivos escriturales por saberse exiliado, marginado — “antes de la Revolución (cubana) a los intelectuales no se les tenía en cuenta y llevaban una vida miserable” (Carpentier, citado en López, 1985, p. 69)—, un extraño dentro de los círculos intelectuales parisenses y con los que estuvo en contacto desde su llegada a Francia, no por voluntad propia sino un tanto movido por cierta necesidad económica — “Había llegado para huir de las persecuciones de Machado que me había encarcelado,... En aquel momento me encontraba en un estado de depauperación terrible, en el sentido de que no ganaba ni un centavo” (Carpentier, citado en López, 1985, pp. 239-240)—, otro tanto por mediación de Robert Desnos quien lo introdujo en dichos círculos de la intelectualidad parisina (Carpentier, citado en López, 1985, p. 78).

<sup>24</sup> Debe verse al *snob* desde la noción que plantea Carpentier en “La obra reciente de Carlos Enríquez” y no desde los orígenes de la propia palabra o a partir de la connotación peyorativa que le confiere William Makepeace Thackeray en *The Snobs of England by One of Them selves* (1848).

Nunca he usado la pluma para zaherir, molestar, criticar duramente a un escritor o artista contemporáneo mío. Tengo tal respeto por el trabajo intelectual o artístico honestamente realizado que cuando una obra me parece mediocre o malograda guardo silencio ante ella (es lo correcto, a mi parecer), pero, eso sí, haciendo su elogio, sin reservas, cuando me parece excelente, interesante o meritoria... En mi larguísima labor periodística (publiqué mi primer artículo a la edad de diecisiete años), solo me ha guiado un afán de dar a conocer lo bueno, de exaltar lo bueno, guardando resignado silencio sobre lo malo (Carpentier, citado en López, 1985, pp. 232-233).

No obstante, en algunas de las crónicas (1, 2, 5, 9, y 10) el *outgroup* sí tiene un papel activo dentro del discurso, por ejemplo en C#1 se aprecia claramente la polarización ideológica entre ambos grupos pues el autor desestima explícitamente a los miembros del *outgroup* (La Santa Rusia, Roerich, Chejov, Remisoff, Larinow, Gontcharova) y los describe a partir de cualidades que reflejan lo tradicional, milenario, místico, conventual, "agrío"; sin embargo, reconoce al *ingroup* como un ente creador y libre de esquemas o ataduras.

En C#2 el autor procede de forma similar, se habla de un *outgroup* general: entes agriados, aquellos, meros gramófonos; despersonalizándolo completamente y describiéndolo como un grupo de impotentes "que eternamente repiten –o firman– opiniones ajenas". Y en C#5 se enfatiza en el *outgroup*, también de forma general, con la intención de restarle carga negativa al *ingroup*:

Lo que anula generalmente a nuestros pintores es la ausencia de un propósito. ¿Cuántos pintores nuestros saben lo que quieren al enfrentarse a un lienzo virgen? ¿Cuántos podrán explicarnos la tendencia de sus esfuerzos? (...) Y veis a esos pintores preguntarse, en vísperas de una exposición, "¿enviaré un retrato un paisaje?", sin más preocupaciones de orden ideológico... Esto hace que asistamos a menudo al espectáculo monstruoso de un artista que no evoluciona; que pinta hoy como hace diez años, y como pintarán dentro de veinte... Algunas exposiciones oficiales nuestras se parecen, por ello, a cementerio donde cada cual ha construido un panteón a su gusto (C#5).

Contrariamente, el *ingroup* se conforma por personajes que buscan un crecimiento artístico o cierto enfrentamiento a un estado de incomprensión o hastío del que son conscientes, y que a base del propio esfuerzo, y algún que otro golpe de suerte, logran transformar:

El sobrino del general trabaja concienzudamente, con persistencia de pulga amañada. Acumula lienzos y dibujos. Inventa paisajes, niños que hace gimnasio, gatos asiáticos, desnudos hechos de una hebra sinuosa. Vende poco y mal. Pero Foujita no desespera. Sabe que dibuja como pocos, y que hay un Dios para los japoneses (C#6).

Otra de las estrategias que utiliza Carpentier en la construcción de su discurso queda manifiesta en la inclusión de su propio "yo" como parte del *ingroup*, ya mediante el uso de la primera persona (yo, nosotros, nos,...), ya porque explicita o comparte los principios ideológicos o actividades de los protagonistas; las crónicas número 6, 7, 8 y 11 constituyen ejemplos del papel que asume Carpentier dentro del discurso como uno de los personajes: "En el atrio del santuario (...), solíamos instalarnos Carlos Enríquez, Marcelo Pogolotti, y yo, para escuchar los conciertos de guitarra" (C#8).

La estrategia que Carpentier persigue en las crónicas 5 y 6, por ejemplo, queda descubierta al plantear una serie de premisas que va fundamentando con hechos y proposiciones a medida que su discurso progresa, así el lector se ve involucrado en el discurso, sin embargo solo pretende una cosa y es que este se vea dentro del discurso desde una posición activa al ser quien tiene la última palabra respecto a determinado tema:

Vosotros podréis afirmar que nunca habéis visto una comparsa como la de Abela. Pero seréis justos en reconocer que cada vez que habéis imaginado el espectáculo de una comparsa, lo habéis visto mentalmente, tal cual lo fijó el artista en su concepción intrépida y fundamental (C#5).

Otro ejemplo de polarización queda establecido a partir de la relación entre lo que el autor reconoce como *snob* y su contraparte, el *dilettante*. Se hace necesario explicar dicha relación de oposición pues son términos y relaciones de grupo recurrentes en el texto de las crónicas (C# 9 y 10).

El personaje del *dilettante* está marcado por la insatisfacción, la desidia, la apatía, el desconocimiento y la falta de carácter: "El *dilettante* se traga, con la misma sonrisa benéfica, sin ver diferencias, un andante de Mozart, *Sole mio*, la *Sinfonía pastoral*, la *sardinata* de Toselli,..."

(C#9), “solo sabe decirnos que ama la música o la pintura, pero de ahí no sale (...) No establece diferencias esenciales ni se ha creado un verdadero sentido crítico” (C#10).

Sin embargo, mientras la actitud del *dilettante* frente a una obra de arte es “análoga a la de una vaca que asiste al paso de un ferrocarril” (C#10), el *snob* “sabe decirnos por qué prefiere esto a aquello, ha adquirido la *nobilitas* necesaria, tratando de acercarse al artista mismo y comprender sus propósitos...” (C#10). Pero Carpentier no solo caracteriza a este personaje, también le concede un papel importante dentro del desarrollo cultural cubano al plantear: “si vivimos en Cuba con un retraso de veinte años sobre el estado actual del arte, esto se debe a la ausencia de *snobs* en nuestro ambiente” (C#10).

Sin lugar a dudas Carpentier es un maestro en el manejo de la palabra y la sintaxis, y con unas pocas estrategias y recursos lingüísticos logra una identificación total del lector para con lo escrito, comprometiéndolos algunas de las veces a hacerse eco de las mismas concepciones planteadas en el discurso.

### 4.3 Estructuras ideológicas y su articulación discursiva en las crónicas

La identificación de las estructuras ideológicas descritas por Van Dijk (1999) le ofrece al investigador la información básica de aquella ideología propia de un grupo y la determinación de los elementos que niegan o detractan la ideología contraria, como parte de dichas estructuras el lingüista recoge las siguientes categorías: pertenencia, actividades, objetivos, valores/normas, posición y relaciones de grupo y los recursos que manejan los miembros de los grupos.

Cada una de estas categorías da respuestas a un conjunto de preguntas que contribuyen a identificar y revelar las estructuras ideológicas empleadas en el discurso. Una vez establecido el punto de partida e identificados tanto el *ingroup* y como el *outgroup*, se procede a explicitar las relaciones que se establecen entre dichas categorías, entre estas y los diferentes grupos y con el propio discurso.

En el texto de las crónicas se patentiza una mezcla de narración y descripción de ambientes, escenarios, lugares, vivencias y contextos históricos que sitúan al lector dentro de un tiempo y espacio concretos; se priorizan las descripciones de sentimientos y emociones, de cualidades espirituales por encima de las físicas pues el autor pretende mostrarles a sus lectores quiénes son los miembros del *ingroup*, cómo son estos y cuáles son los valores que promueven.

De modo que con excepción de las crónicas a Figari y a Foujita, no hay descripciones físicas de personajes en ninguno de los textos analizados, más que algún detalle que el autor utiliza para narrar una escena: “Espíritu inquieto e incansable buscador de nuevos matices estéticos... Dotado de extraordinaria lucidez y sólido eclecticismo...” (C#1), así queda descrito León Bakst, sin un solo elemento que lo caracterice físicamente, sin embargo Carpentier dedica una crónica por entero a su obra y la narración de algunas puestas en escenas.

Aunque Carpentier no acostumbra describir a sus personajes, según el análisis de sus crónicas, en la que dedica a Figari comienza de modo peculiar y entremezcla poéticamente varios tipos de descripciones: “Tras de altos ventanales, en un estudio luminoso como el cielo mismo, hay un hombre de barbas blancas y rostro agudo, que ha logrado conservar, traspuesto medio siglo de vida, una sorprendente lozanía espiritual. Expresión risueña de viejo duende, inquietud de neófito, matutina fue de adolescente...” (C#4).

Similarmen te inicia el escrito a Foujita: “Hace diecisiete años, cierto mozo japonés, un poco ridículo, desembarcaba en el puerto de Marsella. Llevaba casco colonial, una larga levita de alpaca, y zapatos de lona blanca... Lo peor de todo era que estaba orgulloso de su atavío” (C#6). No obstante, y quizás sea una consecuencia del propio proceso de aceptación social que narra Carpentier, Foujita no es descrito con igual carisma que Figari, todo lo contrario:

Momentos antes de pisar tierra, tuvo la intrepidez de hacerse fotografiar, apoyado en la borda... En Marsella, el viajero fue iniciado en las diligencias de la civilización occidental. Probó la *boullabaisse* cargada de azafrán, y se hizo robar el casco colonial en el barrio reservado... el pequeño japonés de la levita de alpaca era pintor, sobrino de un general del ejército nipón, y venía, como tantos otros, para «conquistar Lutecia» (C#6).

El autor da mayor espacio a las sensaciones y emociones, a describir el estado anímico, espiritual o creador de sus personaje, su intención es la de situar en contexto al lector, transmitirle una parte de esos motivos que evocan el nacimiento de una obra, el estrés de un proceso creativo, las sensaciones que suscitan los acordes de oro damasquinado del motivo de *Schabriar* o las irisaciones sonoras de la cuerda o las síncopas furiosas de la fiesta en *Bagdad*. Describe, detalla, narra, comenta aquello que ve o siente y que no es capaz de llevar de otra forma a sus lectores:

En una decoración simplificada, reducida a unas cuantas líneas, dos colores complementarios, el verde y el rojo, prodigados con una violencia increíble, se entregaban a un juego que exaltaba todos los clamores tonales. Y por un prodigio inesperado, ese basto latigazo de colores se trocaba para el espectador en una caricia voluptuosa y sabia, que los sentidos recibían maravillados (C#1).

La simplificación de los personajes y sus valores humanos posibilitan una mayor identificación del lector para con los miembros del *ingroup*, Foujita es el personaje más humilde de los que se describen en las crónicas, y no por ello deja de ser uno de los que mayor mérito acarrear consigo:

Cuando se hastía de pintar, se acuesta en el suelo y escribe un pequeño poema a punto de pincel... Sus poemas hablan de nieves primaverales, cerezos en flor, sapos, cigarras, y lunas nuevas, como todos los poemas nipones. Pero son frescos, ingenuos, y adquieren un raro encanto en este París ultracivilizado (C#6).

Es innegable que Carpentier pretende llevar a cabo una labor transformadora de su contexto socio-cultural (cubano), pues mediante la crítica (constructiva siempre) inculca al lector una idea de los principios morales y estéticos que mueven una labor artística reconocible, también trabaja en función de dilatar la capacidad de apreciación y entendimiento del arte en sus lectores, abogando porque si bien no lleguen al estatus de *snoob* tampoco como queden en el del *dilettante*, aletargado y ciego ante la veracidad de los sucesos:

Los herederos de las gloriosas generaciones que vieron vivir los Cervantes y los Espadero, se contentaron las más de las veces con resultados aproximados; el “casi” se erigió en ley, lo “bonito” suplió metódicamente lo “bello”, y así, desde hace años (... ) Y no es que estos últimos años faltase entre nosotros la mentalidad capaz de producir algo digno de calificarse de obra; pero cuando esa obra surgía, denunciando a la apatía general una voluntad de crear noblemente, se la veía adolecer de defectos estéticos casi imperdonables (C#10).

Aquí el autor critica fuertemente la actitud sostenida en los círculos más conservadores habaneros, a los cuales imputa, en gran medida, el atraso cultural y las innumerables trabas que sufren los artistas e intelectuales nacionales a la hora de hacer pública su labor creativa, que por novedosa o atrevida (en el sentido de salirse de los marcos) rompe con lo convencional.

En la mayoría de las crónicas analizadas, Carpentier se describe a sí mismo como cercano a los protagonistas. Proximidad que es reafirmada por el uso de la primera persona (en singular o en plural) o la forma dialogada empleada con sus lectores:

Nunca me ha preocupado la pintura en sí [me confesaba recientemente]... Otros tantos antidotos del pastiche, a los que se suma una obra más, que tengo el evidente privilegio de conocer, y de la que sólo puedo hablaros confidencialmente (C#4).

Vosotros podréis afirmar que nunca habéis visto una comparsa como la de Abela. Pero seréis justos en reconocer que cada vez que habéis imaginado el espectáculo

de una comparsa, lo habéis visto mentalmente, tal cual lo fijó el artista en su concepción intrépida y fundamental (C#5).

El autor apela a las capacidades de un espectador (*snob*) que con criterios propios y conocimiento de causa – valores que él mismo ha inculcado en sus lectores –, sabrá apreciar el trabajo de un “buen pintor” o el valor de una verdadera obra de arte.

La descripción de las actividades resulta uno de los métodos más evidentes dentro de la estrategia de polarización ideológica empleada por Alejo Carpentier en sus crónicas, pues define las acciones que realizan los miembros del *outgroup* y a su vez cuáles ejecuta o debe llevar a cabo el *ingroup* para rechazarlas.

Cada exposición de él, en América, ha sido justamente lo contrario de lo apto para satisfacer al dilettante. Cada nueva fase de arte ha motivado exasperaciones ruidosas. Exhibiciones cerradas en la noche misma de su vernisage. Artículos indignados. Y los balbuceos ridículos de aquel fraile (C#10).

Como se observa en el ejemplo, las actividades del *outgroup* se presentan a partir de sus aspectos negativos: el rechazo total a estos nuevos artistas (de avanzada), hacer oídos sordos a los nuevos motivos de inspiración artística o técnicas empleadas para abandonar los “procedimientos de oficio”; pero esto no redundo en un rechazo abstracto, pues se expresa tomando como base los propios intereses del *ingroup*. El autor persigue una estrategia bastante clara: demostrar, por oposición, el equívoco de los miembros del *outgroup* mediante la argumentación de aquellos elementos positivos que hacen resaltar al *ingroup*.

El colmo de la sutileza interpretativa en la pintura criolla cristalizó en aquel inefable cuadro que representaba a una virgencita cociendo una bandera cubana (cuadro que bautizamos chuscamente con el título de “punto cubano” (C#5).

Sin embargo, no faltarán personas de «buen gusto» capaces de seguir sosteniendo que Joseph Baker «baila como un mono»... , y que canta una música desquiciada, cuya boga «resulta un peligro para la cultura europea» (C#9).

Frente a estos hechos, se reconoce como actividades del *ingroup* la de sostener una creación artística de avanzada, “lozana”, “trascendental”, de “buen gusto” que a base de una ardua labor y sólidos principios estéticos demuestran su valía: “dudo que la pintura cubana –de inspiración criolla– haya dado alguna vez fruto tan lozano como la “manera” actual de Abela” (C#5); “las figuras de Kisling están plantadas en el lienzo con una fuerza que anula nuestras prevenciones”

(C#7); “en el campo de la poesía visual, un lienzo así se sitúa a la altura de los admirables poemas gráficos de Max Ernst” (C#8); “basta charlar un instante con Josephine Baker, para comprender cuántas búsquedas, cuantos ensayos, cuántas horas de desaliento, suelen preparar la cristalización de uno de sus números” (C#9).

De este modo, las actividades del *ingroup* consisten en dar lo mejor de sí, en aras del progreso artístico y cultural, y en el caso particular del autor no solo de llevar al lector una experiencia de arte, sino, además, enseñarlo a apreciar el arte con ojos de crítico avezado y buen observador. En cambio, las acciones del *outgroup* radican en negar al *ingroup* y su arte en post de mantener una “rancia tradición”.

De acuerdo al cuadrado ideológico puesto en práctica por Alejo Carpentier en sus crónicas, la presentación de los objetivos aparece marcada por la enunciación de los del *ingroup*. Esas exposiciones contribuyen a demostrar y a enfatizar los aspectos positivos del grupo y, por consiguiente, a consolidar los del *outgroup* como inválidos, aun cuando en la mayoría de los casos estos no aparezcan declarados abiertamente.

En tal sentido, cuando se describen los móviles del *outgroup* se evidencia una posición de rechazo y crítica hacia ellos, en concordancia con la negación absoluta de la ideología opuesta. Por eso, como objetivo del *ingroup* se le declara: la preocupación por transmitir los mejores valores de la técnica pictórica o musical y, el rescate de motivos de inspiración en lo autóctono, sin la intención de copiar e inventar fórmulas ya gastadas.

El extraordinario interés que para nosotros encierra la revelación de esa obra, no proviene solamente de la rara calidad de su materia musical, sino principalmente de la sana orientación estética que pone de manifiesto, indicándonos el camino más fecundo e interesante que pueden seguir nuestros jóvenes compositores, el único que habrá de conducirlos a una alta finalidad de sólida creación (C#2).

Implícitamente, y a partir del uso de términos como “profanos en arte”, “entes agriados”, “plumíferos ridículos”, “el artista que no evoluciona”, “mediocridad”, “frivolidad”, “pequeños conformista”, “*dilettante*”, “observaciones hediondas”, “gusto vulgar”, “epatante”, entre otros calificativos, Carpentier plantea el rechazo hacia la actitud asumida por “los otros”. Actitud de rechazo que no responde a una mera cuestión de bandos, sino que, con sólidos argumentos y contundentes criterios, el autor defiende de forma acertada la posición y principios del *ingroup*.

Cansado de luchas estériles y observaciones hediondas, Carlos Enríquez llegó a París. Y se encontró, de pronto, en un ambiente en que él burgués no se dejaba epatar con nada. En un medio en que el burgués es el único que sigue ampliando el

término de arte de vanguardia para calificar aquello que le interesa y cree merecedor de su apoyo (C#10).

En la medida en que se exponen y rechazan los objetivos del *outgroup* — ya mediante el uso de palabras peyorativas, ya mediante el empleo de recursos retóricos como la ironía o la metáfora —, se ofrecen las claves para reconocer y aceptar los objetivos del *ingroup*. De igual modo a la manera de proceder respecto a la descripción de los objetivos, en la presentación de los valores y las normas se patentiza un mayor énfasis en los del *ingroup*. Esto viene dado de acuerdo a la estrategia general de enfatizar los aspectos positivos del grupo defendido y mitigar aquellos valores o actividades positivas del *outgroup*.

La descripción de los valores y las normas indica cómo el grupo considera válido realizar las actividades, a partir de sus criterios ideológicos, el énfasis puesto en los valores del *ingroup* manifiesta el reconocimiento de cierta legitimidad, en oposición a los valores del *outgroup*, solamente expresado para demostrar sus insuficiencias.

Francis Picabia fue de los primeros en gritar: «¡Ha muerto dadá!» cuando se hizo necesario asesinar lo que pretendía nada menos que formar escuela. Y su revista *Litterature* — título tomado en sentido peyorativo —, comenzó a agrupar todos los individuos que, en Francia habían tomado la dictadura, algo más que un medio fácil para escandalizar al papanatas. Todo el surrealismo estaba encerrado ya, en potencia, en *Litterature*. Sus hombres. Su ideología. Su impulso lírico y su acritud en el denuesto (C#11).

Otro de los valores defendidos constantemente en el discurso carpenteriano radica en el entendimiento de los valores del *ingroup* como un legado histórico. En estos casos el grupo se identifica con el grupo de los triunfadores, los reconocidos por la crítica, los artistas de vanguardia y, por tanto, se exponen los valores considerados como imprescindibles para lograr el éxito:

Un buen día, al abrir un diario, nos tropezamos con un artículo firmado por uno de los críticos más conservadores de París... Pero tuvimos la estupefacción de ver que, bajo la pluma de un austero miembro del Instituto, los elogios más cálidos, más entusiastas, habían florecido con espontaneidad. Los lienzos de nuestro compatriota eran calificados de «dignos de un artista del Renacimiento». Luego, dos columnas de la jerga habitual de los estetas, destinadas a hablarnos de

«calidades», «construcción», y del «encanto de aquellos arabescos, de aquellas formas grácilmente entremezcladas». Corrimos a ver la exposición. Tuvimos la sorpresa de que había nacido un Picabia absolutamente nuevo (C#11).

Por otra parte, dentro de las normas recurrentes del *ingroup*, acordes con las posturas de apoyo hacia los nuevos artistas o movimientos artísticos de avanzada y la necesidad de conocer esas realidades para luego actuar sobre ellas, aparecen ejemplos como el siguiente:

Dotado de extraordinaria lucidez y sólido eclecticismo, Bakst fue uno de los primeros en admirar y alentar el talento de artistas como André Derain, Pablo Picasso, Modigliani y Marc Chagall, el gran expresionista, que fue su discípulo. Su comprensión profunda de las cosas bellas, le permitió dirigir la estética de la prodigiosa Ida Rubinstein, y dar nuevas orientaciones a la coreografía de Nijinsky (C#1).

Mientras tanto, los valores del *outgroup* solo se expresan para demostrar sus antivalores respecto a los intereses del *ingroup*, condición que es rechazada completamente por el autor y manifiesta por lo general mediante una estrategia de oposición entre *ingroup* y *outgroup*.

Sin lugar a dudas el análisis de las crónicas seleccionadas sitúa como miembros del *ingroup* a un floreciente cúmulo de jóvenes artistas de la plástica, la música, la literatura, el cine, el teatro, etc. que, o bien se han grajeado un prestigio y fama reconocibles al punto de que otros tienen que hacerse eco de su labor creativa; o bien no son triunfadores dentro del espacio tiempo narrado, pero para los cuales se vislumbra, por medio del discurso narrativo, una evolución en su labor artística indiscutible que los llevará irremediablemente al éxito.

En las crónicas 6, 8, 9, 10 y 11, es evidente no solo una transición en el propio discurso escrito sino también un crecimiento espiritual y/o artístico, un antes en que las figuras centrales son meros artistas tratando de hacerse notar, y un después en que estos alcanzan un estatus digno de reconocimiento y alabanza dentro de sus propios contextos. Cualidad de crecimiento asequible no solo a un artista, sino también por aquellos espíritus incansables y capaces de crecerse ante la adversidad.

Un mozo japonés y hasta un poco ridículo alcanza la categoría de “personaje de novela”; la obra de un Pogolotti que apenas lograba satisfacer a su propio autor se torna madura, luego de muchos tropiezos, para colocarse en “primera línea”; o un Picabia que se ve renovado constantemente por la voracidad de los acontecimientos históricos y el hastío de una sociedad de posguerra, pero que logra sorprender una y otra vez con una pintura “mágica” a la cual no se puede describir ni siquiera con palabras.

Como parte de *outgroup* el autor incluye no solo al *dilettante* o al burgués fácil de epatar, también a los profanos en arte, a las mentes agriadas por la sensación de la propia impotencia, a los de “pata privilegiada”, a los llamados de “buen gusto” o los de un gusto vulgar que son capaces de marginar a un Carlos Enríquez en su país, y hasta en su propio continente, por ideas que en Europa logran triunfar dentro de una “obra puramente creativa” capaz de conmovir al espectador, demostrando de este modo el equívoco de los que hablan en nombre del “buen gusto”.

#### 4.4 Estructuras discursivas del nivel semántico

Las macroestructuras semánticas corresponden a las estructuras del nivel semántico del discurso así como a cuestiones relativas a su ordenamiento interno, a la jerarquización de la información y el volumen que es reflejado de esta, su análisis, en sumatoria, devela la ideología del emisor y su interés por enfatizar o mitigar determinados aspectos del discurso. Conceptualmente hablando son formas esquemáticas totalizadoras que se llenan con los significados o temas de un discurso y permiten describir los significados de párrafos, apartados o capítulos completos del discurso escrito.

Luego del análisis del universo de la muestra el investigador ha podido extraer de los textos las siguientes macroestructuras, expresadas a través de las macroproposiciones correspondientes:

1. La cultura posee un carácter universal que trasciende fronteras y épocas.

La universalidad del arte y sus manifestaciones se ve expresada a través de la trascendental labor artística de León Bakst y Pedro Figari, por solo citar dos ejemplos, en donde queda marcada una polarización entre una Europa ultracivilizada, en boga y cuna del arte contra un latinoamericano capaz no solo de igualar la condensación de tradiciones milenarias intrínsecas a la obra de Bakst, sino que además alcanza la categoría de “clásico”.

Toda una etapa del arte ruso cristaliza en la obra de Bakst, y en ella tienen expresión las mayores concepciones teatrales de principios de siglo. “Su arte exudaba las más bellas cualidades del genio eslavo; era fuerte y humano, exento de fórmulas y original” (C#1), arte libre e insaciable, en donde quedaron fijadas las bases de un arte nuevo capaz de sintetizar los esfuerzos de “todas las tradiciones centenarias de la decoración teatral” rusa.

A la par, Figari es “otro de esos clásicos” de cuyo pincel brota espontáneamente un arte nuevo y fuertemente caracterizado, “fuera de cuyo ejemplo todo es imitación o *camouflage* espiritual en nuestro joven continente. Los lienzos de este pintor son intrépidos vehículos de los más auténticos valores –sensibilidad y documentos– americanos” (C#4).

2. La obra de artistas nacionales como Amadeo Roldán, Carlos Enríquez, Eduardo Abela, Marcelo Pogolotti y Picabia, es reconocida por sus valores estéticos y artísticos en diferentes escenarios.

La *Obertura sobre temas cubanos* de Amadeo Roldán es reconocida como un hecho trascendental; Abela revela “un nuevo concepto de la pintura cubana” en su obra reciente; “Pogolotti es el pintor de técnica e ideas más avanzadas que haya producido nuestro país hasta ahora” (C#2); los ritmos cubanos, recogidos en el Manisero nacional, invaden todo el mundo.

Carpentier utiliza estas y otras muchas macroproposiciones que aúnan, de forma similar, el reconocimiento de estos nuevos baluartes de la cultura y el arte latinoamericano y cubano.

3. El contexto sociocultural cubano y americano, sus ritmos y tradiciones, sus campos, raíces y personajes, sirven de motivos de inspiración en la obra de artistas contemporáneos.

Carpentier patentiza y explica los porqués de su filiación hacia la defensa de los motivos vernáculos de inspiración nacional y la necesidad de retornar a las raíces: “El criollismo del arte de Abela es criollismo en profundidad”, es la revelación de un “espectáculo mágico de las cosas cubanas” en donde la propia naturaleza, como hecho *sui generis*, resulta en fórmula mucho más acertada:

Sus escenas uruguayas subyugaron al público francés (...) Patios coloniales, murgas arrabaleras, fiestas negras, coplas, bailes populacheros, guitarras, tambores, colorines, comparsas, sedas y porcales bárbaros, ¡he allí sus temas de inspiración! En ellos están los elementos básicos de una tradición mucho más interesante y succulenta, que la de una ficticia importación de artículos adulterados (C#5).

Para justificar el triunfo de estos motivos vernáculos en las cumbres europeas, a saber, donde se estipula lo que es “bueno”, Carpentier se basa en una cierta decadencia de técnicas, academias, escenarios, gustos, en el desgaste del arte y sus propios mecenas, en la búsqueda insaciable por encontrar algo realmente valioso:

El manisero se queda, se planta,... Nuestros ritmos criollos, dueños ya del mercado, multiplican ya sus manifestaciones. Ocupan todos los sectores dejados libres por la retirada del jazz. ¡El son, la rumba, la biguina! ¡Las Antillas, llevadas a París! En plena época de exhibiciones imperialistas, de exposiciones coloniales, Lutecia se hace colonia nuestra... Los éxitos de ahora, los recientes, se titulan *Los tres golpes*, *Marta*, *Mamá Inés*, *Paso ñañigo*... El autor de estas líneas, invitado a pronunciar una conferencia en Soborna, sólo encuentra un tema admisible por los tiempos que corren: *La música negra de Cuba* (C#9).

Muchos y variados son los elementos que el autor reúne en su discurso para nombrar a América y el folklor del trópico, para hacerle ver al mundo las riquezas que encierra en sí su cultura y sus pueblos.

4. El autor rechaza la tendencia de marginar la labor creativa de artistas jóvenes e innovadores, en técnicas y temáticas, que se ven aplastados por rancias tradiciones y sólidos cánones preestablecidos por el “buen gusto”.

El rechazo a la marginación de los artistas es abierto y sincero por parte del autor, quien emplea todos los recursos a su alcance para marcar la diferencia entre un *ingroup* con el cual se identifica y un *outgroup* al cual rechaza y critica; la argumentación, la descripción de hechos, el uso de recursos lingüísticos y figuras retóricas como el símil, la metáfora, la ironía, así lo corroboran.

Para Figari no hay nada más adorable en el mundo que esas cosas vernáculas que gentes bien y plumíferos ridículos de nuestra patria consideran como «lacras», deplorando no ver transformadas las ciudades del trópico en trasuntos de Piccadilly<sup>25</sup> (C#4).

Otro de los recursos empleados por Carpentier para reafirmar su posición de rechazo hacia la marginación de los artistas es el énfasis y el tono en que se refiere a dichos artistas (*ingroup*) y el carisma con que habla de estos:

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 artista de color, del nuevo mundo, podría habernos traído esa violencia primitiva que reclama nuestros nervios... (C#9).

---

<sup>25</sup> Se asume que Carpentier aluda a la avenida Picadilly, en Londres. En esta calle se encuentran Fortnum & Mason, la Royal Academy, The Ritz Hotel, junto con algunos otros hoteles de lujo, la librería Hatchards, y las embajadas de Japón y de Malta en el Reino Unido, el almacén de libros Waterstone's tiene allí su sede central. El área es también sede de algunos populares nightclubs desde el exclusivo 'Paper' Nightclub en Regent Street al turístico 'Sound' en Leicester Square. Hay también algunas oficinas y algunos pisos muy caros. Esta calle es mencionada frecuentemente dentro de la literatura universal: Laurence Oliphant publicó el libro *Piccadilly: a fragment of contemporary biography* en 1870. En la ópera cómica *Patience* de 1881, la manera con la que el popular poetastro y farsante Bunthorne se da publicidad a sí mismo es bajar andando por Piccadilly con una amapola o una azucena. En las novelas *Lord Peter Wimsey* de Dorothy L. Sayers, la dirección de Lord Peter en Londres era 110a Piccadilly. Hubo una película británica hecha en 1929 llamada *Piccadilly*. En la novela de Bram Stoker, *Drácula*; *Desnudo en Piccadilly* es una obra escrita por Esteban Salazar y Chapela en 1959; el detective de ficción, Albert Campion, creado por Margery Allingham tiene un piso en 17A Bottle Street, Piccadilly, por encima de una estación de policía.

5. Las cuestiones estéticas y artísticas están marcadas por el consumo de una clase pudiente (el *dilettante*) aunque carente de principios estéticos y valores artísticos, y por un canon que se niega a reconocer un carácter espiritual dentro de la creación artística.

No faltarán personas de «buen gusto» capaces de seguir sosteniendo que Joseph Baker «baila como un mono» (¡cuestión de zoología humana!, nos dice la actriz), y que canta una música desquiciada, cuya boga «resulta un peligro para la cultura europea» (C#9).

Sólo podemos desear a Carlos Enríquez que permanezca el mayor tiempo posible en una ciudad en que los burgueses «no se dejen epatar», y que su obra es acogida con la comprensión y el respeto que le fueron negados en su país (C#10).

6. Culturización de un público (snob) que sea capaz de crecerse a sí mismo como consumidor del arte y sus manifestaciones:

Opino que la causa del snob es perfectamente defendible... Estad seguros de que si vivimos en Cuba con un retraso de veinte años sobre el estado actual del arte, esto se debe a la ausencia de snobs en nuestro ambiente. El día en que nuestros repartos vean aparecer la silueta inquietante de una casa planeada por LeCorbusier, que contenga dos lienzos de Juan Gris, una escultura de Giacometti y un dibujo de Max Ernst, otros no tardarán en imitar el buen ejemplo. Y entonces serán posibles las exposiciones de Arte Moderno en La Habana, y Carlos Enríquez podrá mostrarnos triunfalmente las distintas fases de su obra espléndida (C#10).

Como premisa del autor se advierte la intención de llevar en forma cronicada los sucesos más importantes del mundo artístico europeo a las páginas de *Social*, sin embargo, Carpentier, desarrolla una doble labor, su discurso está también en función del crecimiento espiritual de sus coetáneos, y así lo reconoce:

Es indiscutible que la masa de nuestro público comienza a perder algo de esa desconsoladora “impermeabilidad” intelectual ante las cosas del arte, que le aquejaba en estos últimos años, en que las más diversas manifestaciones estéticas

trataron de despertar su interés. Más de un hecho viene a corroborar felizmente este aserto (C#2).

Una vez explicitadas las principales macroestructuras semánticas y sus correspondientes macroproposiciones se analizarán otras estructuras semánticas y sus implicaciones en el discurso de las crónicas como parte de las estructuras del nivel semántico descritas por Van Dijk (1999) así como a cuestiones relativas a su ordenamiento interno, a la jerarquización de la información y el volumen que es reflejado de esta.

El volumen de información, la importancia de un tema, así como su pertinencia son estructuras discursivas a las que recurre Carpentier para reforzar su postura ideológica:

La muerte de un artista, la inauguración de una exposición asombrosa, el triunfo de una obertura en escenarios europeos, la reinvención de concepto estéticos en el plano de la pintura o la música, la creación de un espacio (en La Habana) donde expositores nacionales y extranjeros puedan dar a conocer su arte; constituyen algunos de los sucesos que desde la óptica periodística conforman los textos de las crónicas, aunque son simples motivos que invocan consigo temáticas más amplias y contradictorias.

La apatía general ante la realidad existente en la Isla para con los artistas nacionales, obligados a emigrar a Europa para ver consolidada una labor artística desestimada por completo en su propia patria. La falta de carácter de algunos artistas: “Lo que anula generalmente a nuestros pintores es la ausencia de un propósito. ¿Cuántos pintores nuestros saben lo que quieren al enfrentarse a un lienzo virgen? ¿Cuántos podrán explicarnos la tendencia de sus esfuerzos?” (C#5). La necesidad de rescatar motivos y temas nacionales, o la mediocridad de los estetas y los criterios de “buen gusto”, capaces de aplacar el valor de cualquier obra de arte:

“el “casi” se erigió en ley, lo “bonito” suplió metódicamente lo “bello”, y así, desde hace años, sólo hubiéramos sido capaces de presentar en punto a muestra de producción genuina, un alud de lindas canciones, de brevísimas danzas, y de melancólicas criollas” (C#2).

Son algunas de las temáticas sobre las que vuelve continuamente el autor de forma explícita o implícita para reforzar su postura de preservar lo nacional y la vuelta hacia las raíces, para resaltar los valores de una obra de carácter por encima de otra “bonita” o “famosa”. Este ejemplo, extraído de la última crónica analizada, así lo confirma:

Por desgracia, de todas las exposiciones análogas celebradas hasta ahora, es la actual una de las que menos merece este inesperado favor del público.

Exceptuando dos o tres, los envíos son débiles y denotan esa premura de los que, en unos pocos días, se proponen “hacer humorismo para el salón”. Algunas firmas, justamente clasificadas como “buenas”, atraen esta vez nuestra atención sobre trabajos de una mediocridad desconcertante (C#12).

Del análisis de la subcategoría relativa al volumen de información y lo implícito o explícito de esta información, se reconoce un desbalance total en favor de la información que el autor ofrece sobre el *ingroup*, en su mayoría explícita y bien argumentada, pues la información respecto al *outgroup* es relativamente insignificante y en la mayoría de los casos es general e implícita. Carpentier aprovecha el corto espacio con que cuenta en las páginas de *Social* para narrar, comentar, construir una noción sólida de arte en sus lectores antes que dedicarse a la crítica por la crítica, a divagar en determinada información de la que se sabe existe, aunque no se comente.

Tanto en lo relativo a la atribución de responsabilidad como a la perspectiva asumida por Carpentier, el *ingroup* se ve totalmente favorecido pues es para este para quien está conformado el discurso, y en los casos en que se alude al *outgroup* es solo con la intención de reforzar la perspectiva defendida por el autor, quien es en muchos casos parte del *ingroup*:

Aparte de la caricatura personal, cuya estilización ofrece más o menos “charge”, los testers se ven invalidados por dibujos, acuarelas, gouaches muy agradables, llenos de elegancia, pero más bien podrían servir de ilustración a algún texto y exhibirse como meras composiciones decorativas, que figurar como representaciones de humorismo (C#12).

Como estrategia general, el autor parte de la no mención del *outgroup* y en consecuencia presta mayor prominencia a lo concerniente al *ingroup*: volumen de información, importancia, pertinencia, nivel de explicitud de los miembros del grupo e información relativa a este, atribución de responsabilidad y perspectiva; por esto las crónicas están cargadas de una crítica inteligente, en el plano de la propia interpretación de cada cual, hacia el *outgroup* (“los otros”, “aquellos”) y una fuerte carga afectiva hacia el “nosotros”.

#### 4.5 Estructuras discursivas del nivel retórico

El autor utiliza disímiles estrategias retóricas que acentúan la carga semántica de lo que quiere comunicar, de modo que persuade y convence al lector de sus crónicas en la medida que el lector se va adentrando en el texto, fórmula asertiva en que el receptor no se percata de una constante manipulación, como consecuencia se ve identificado con la posición ideológica del emisor y el grupo al que pertenece.

Recursos tales como la estimación del *ingroup* y subestimación del *outgroup* – por lo general encaminada a cuestionar la idoneidad de los criterios por los cuales se margina o subestima la labor creativa de tal o cual artista–, tienen como fin convencer al público de las diferencias entre ambos criterios de valor estético, artístico o humano y de tal forma, demostrar la valía de cada posición, obteniendo un lector que adoptará como positivas las acciones y actitudes del *ingroup* y como negativas las del *outgroup*.

Al referirse a León Bakst se dice que “toda una etapa del arte ruso cristaliza en él” y lo califica como “artista maravilloso”; Roldán deja “una obra de las que no se olvidan fácilmente” y continúa diciendo que “la verdadera labor nacionalista en arte no podrá hacerse siguiendo otra senda que la señalada por Amadeo Roldán”; a Stravinsky y su extraordinaria intuición “debemos *Las bodas*, una de las más prodigiosas creaciones de la música contemporánea”; en Figari “vibra un poco del alma de nuestra mejor América”; de Abela afirma: “Dudo que la pintura cubana –de inspiración criolla– haya dado alguna vez fruto tan lozano como la “manera” actual de Abela”; Fuijita “sabe que dibuja como pocos”; a Kisling lo llama “mi viejo...” y manifiesta que “¡ojalá los artistas de América Latina trabajaran tanto como tú!...”.

En cambio, para el *outgroup* se utilizan calificativos como débiles, faltos de carácter, mediocres o bien se matizan sus cualidades en frases como:

no faltarán personas de «buen gusto»... No existe peor plaga. Hoy todo el mundo tiene «buen gusto»... El *dilettante* se traga, con la misma sonrisa benéfica, sin ver diferencias, un andante de Mozart, *Sole mio*, la *Sinfonía pastoral*,... ¡Y todo esto, en nombre del «buen gusto»! (C#9).

Véase que los argumentos conformados entorno al *outgroup* no dejan cabida a la duda de si su posición es o no aceptada por el emisor.

De igual modo se aprecia el uso de otras figuras retóricas tales como la **personificación** [“las playas de moda se jactan” (C#6), jactarse es una facultad únicamente producto de la vanidad humana], el **hipérbole** (“ubérrimo patrimonio”, “brevísimas”, “interesadísimo”, “singularísimo”, “nutridísima”, “sencillísimos”, “prodigiosamente tratadas”, “evolucionadísima”, “espectáculo monstruoso”), el **retruécano** [“sus cuadros no satisfacían apenas, y apenas lograban satisfacer a su autor” (C#10)], el **sarcasmo** [“nunca sabré elogiar bastante el absurdo buen gusto puesto de manifiesto en esta obra” (C#2)], la **concatenación** [“pasaron treinta años, treinta años de pleitos...” (C#4)], y la **paronomasia** [“soldados y soldaderas” (C#4)].

El empleo de figuras como la **etopeya** [“su total ausencia de concesiones a la masa; con su seriedad, su reacción contra lo alibarado; con sus ráfagas de violencia, fue un saludable ejemplo para nuestros espíritus” (C#2)], el **litote** [“Kisling no nos engaña cuando afirma que «ama la

pintura» (C#7)], los **símiles** (“sonrisa agria a lo Chejov”, “un estudio luminoso como el cielo mismo”), le confieren al discurso matices y colorido además de proporcionar valores morales, sensibilidad y humanismo.

Otro de los recursos que sobresale es la **interrogación retórica** como giro enfático para afirmar y activar el pensamiento lógico del lector: “¿Cómo iban a sonar marimbas y güiros en el entierro de Papá Montero, sin que él lo adivinara?” (C#3), “¿Por qué trama de oscuras sugerencias, Stravinsky se acercó a nosotros, cuando intentaba hurgar en lo más virginal del alma popular rusa?” (C#3).

La **anáfora** también es bien estimada por el autor pues su uso queda manifiesto en casi todos los textos analizados: “Fue esa la época de... Fue esa la época en que...” (C#3), “como la pintura, como la literatura, como la naturaleza misma” (C#3), “la obra tan sana, tan franca, tan lozana” (C#7).

La omisión deliberada de conjunciones, denominada **asíndeton**, agiliza el ritmo de lectura y transmite una sensación de dinamismo y apasionamiento, que crea un efecto dramático e intensifica la fuerza expresiva: “el segundo patio interior era inmenso, oscuro, apocalíptico; un charco enorme, tal un estanque negro, se hallaba en el medio, reflejado las paredes mojadas...” (C#1), “su orquestación es segura, vigorosa; llena de sonoridades, nunca hueca, más bien densa algunas veces” (C#2), “marcha nupcial, tosca, primitiva, hecha toda a base de ritmos...” (C#3).

Dentro de estas figuras, también aparecen las que se clasifican en el grupo de las semánticas o aquellas que sustentan los juicios mediante los tropos: **la ironía**

no faltarán personas de «buen gusto» capaces de seguir sosteniendo que Joseph Baker «baila como un mono» (¡cuestión de zoología humana!, nos dice la actriz), y que canta una música desquiciada, cuya boga «resulta un peligro para la cultura europea» –según opinión de muchos lectores del gacetillero idiota” (C#9),

la **paradoja u oxímoron** [“la fórmula musical que rige, inicialmente, ambas expresiones sonoras –una evolucionadísima, otra primitiva– es la misma” (C#2)], [“mientras acaricia sus barbas blancas con manos de adolescente” (C#7)]; la **metáfora** [“su prosa rítmica, de una espontaneidad vegetal, está erizada de rudezas de léxico, invocaciones populares y hasta palabras gruesas” (C#3)], [“Expresión risueña de viejo duende, inquietud de neófito, matutina fue de adolescente” (C#4)], [“la misma juventud primaveral de sus lienzos” (C#4)], [“ancianos irónicos y apergamizados” (C#6)], la **sátira** [“jamás he conocido a un hombre tan habituado a mencionar la soga en casa del ahorcado” (C#10)], o el **sarcasmo** [“su actitud, ante la obra de arte, es análoga a la de una vaca que asiste al paso de un ferrocarril” (C#10)].

Ahora bien, el uso de la **metáfora** como recurso expresivo lleva un análisis diferenciado pues esta se combina tanto con otras figuras retóricas como con matices que acentúan ciertas cualidades del

*ingroup* o del *outgroup*. Así, la metáfora, tanto poética como conversacional, es ampliamente empleada por el autor en sus trabajos para reafirmar su posición ideológica a favor del arte y quienes lo llevan a cabo de una forma asertiva de modo que en la crónica *León Bakst*, pueden verse frases casi líricas: “épicas aventuras estéticas han tenido su talento sorprendente por princesa cautiva”, “Bakst mojó sus pinceles en el rocío de las selvas de Erimanto”; muestras de cómo el autor pone en movimiento el campo del significado de la palabra, para motivar al lector a seguirlo en sus disertaciones.

Sin embargo, en *Una Obra sinfónica...* el uso de la metáfora “frutos brillantes e inconsistentes” y la ironía en todo el texto, marcan de forma abierta la posición de inconformidad del autor respecto al *outgroup*: obras musicales “compuestas a la buena de Dios”, “cierto «crítico»”. Del mismo modo ocurre en *La obra reciente de Carlos...*, donde la ironía (“nuestra Santa Ortodoxia Musical”, “los más «vivos»”) marcan negativamente al *outgroup*.

El juego metafórico combinado con el uso de otras figuras retóricas como la **personificación** (“caricia áspera del sol”, “azoteas ebrias de luz”, “esas dieciocho horas, casi litúrgicas, saben que Kisling no es predicador insincero”, “infame cigarrillo”), o la **topografía** [“síncopas furiosas (...) hallaban, con su triunfante y sonriente arbitrariedad, un equivalente plástico en la escena” (C#1), “una desconcertante Salomé, donde jugó victoriosamente con las más arbitrarias combinaciones tonales, haciendo deambular lunas verdes, en celajes rojos...” (C#1)], y hasta la propia **sinestesia** (“imágenes líricas”), ayudan al autor a construir a base de recursos retóricos y sintagmas concretos un discurso asequible a sus receptores (clase media cubana) y agradable de leer, también ameno e interesante por sus valor estético y periodístico.

De manera general, y como se ha visto, el uso de los recursos retóricos se entremezcla con la sintaxis y la morfología, reconfigurándose en implicaciones semánticas específicas que acentúan la posición ideológica del autor, sin desestimar la función de los dispositivos retóricos a la comprensión del texto y a su enriquecimiento estético y literario.

El análisis de la ideología, sus implicaciones en el discurso, así como la develación de las estrategias empleadas por el emisor en el sustento de determinada posición o relación de grupo, también puede llevarse a cabo mediante la disección de otros dispositivos retóricos como el subrayado de la naturaleza factual de los acontecimientos, la construcción de una estructura relacional sólida para los hechos o la alusión a información que comprende lo actitudinal y lo emocional.

Mediante la descripción directa, la narración, la inserción de la primera persona como testigo ocular *a priori* y principal fuente de veracidad y objetividad, Carpentier subraya la naturaleza factual de los acontecimientos e incita al emisor a continuar su discurso desde una posición que le permita determinar como válidos los criterios valorativos que este expone para defender la posición del *ingroup*.

Un buen día, al abrir un diario, nos tropezamos con un artículo firmado por uno de los críticos más conservadores de París... Pero tuvimos la estupefacción de ver que, bajo la pluma de un austero miembro del Instituto, los elogios más cálidos, más entusiastas, habían florecido con espontaneidad (C#11).

A ese estudio singularísimo fuimos a dar, una mañana, Massaguer y yo. Dos artistas nipones y Toda, el pintor de peces, estaban agazapados sobre altos taburetes, en actitud de niños que temieran a los ratones. Massaguer caricaturó a Foujita. Y Foujita, por su parte, apuntó en una hoja de cuaderno un Massaguer con rostro del luchador japonés (C#6).

En los anteriores ejemplos, Carpentier recurre a la exposición de escenas reales y en las que él mismo participa para enfatizar la naturaleza factual de sus argumentos. Así construye un patrón de credibilidad y eficacia en torno al contenido retórico del mensaje y su objetivo: "Hace pocos días visité el estudio de Kisling. Acababa de llenar un lienzo virgen con un maravilloso ramo de flores" (C#7).

Otra de las estrategias retóricas empleadas por Carpentier que suscitan el proceso persuasivo de las afirmaciones en el discurso de las crónicas es el uso de evidencia de testigos cercanos, fuentes reconocidas u otras fuentes fiables: "*Les noces* está escrita en forma de cantata [dijo]. Del mismo modo que Bach, con textos de la Biblia, escribió cantatas religiosas, yo he compuesto, utilizando formas arquitectónicas, una cantata profana..." (C#3); "su pintura pasada, alabada en Madrid por Alcántara y Juan de la Encina... La verdadera poesía no existe sin misterio – afirma Abela, en frase que no anda lejos de los conceptos del surrealismo" (C#5); "la pintura [suele decir Kisling] es arte estático" (C#7); "¡Cuestión de zoología humana!, nos dice la actriz" (C#9).

Carpentier recurre a "los clásicos" o tratados, hace disquisiciones filosóficas respecto a determinado tema, rellena espacios con antecedentes y hechos históricos de carácter mundial, contextualiza, critica y valora, busca otros criterios para corroborar su perspectiva, lleva a su discurso opiniones serias (voces autorizadas) o de expertos, siempre de forma directa para hacerse con un criterio de mucha mayor fuerza y precisión: "André Levison, técnico del ballet vio en ella una materialización de la «Venus negra» de Baudelaire; Le Corbusier declara haberse conmovido «hasta el sollozo», oyéndola cantar Baby en Sao Paulo" (C#9).

La construcción de una estructura relacional sólida para los hechos a través de la mención de acontecimientos previos como **condiciones**, **antecedentes** ["Roldán inició sus estudios musicales en Europa (...) De regreso Cuba, perfeccionó sus conocimientos con el maestro pero Sanjuán Norte..." (C#2)] o **causas**, así como la *descripción o predicción de acontecimientos* siguientes como *consecuencias* posibles ["una próxima exposición nos mostrará esa obra en su conjunto – obra

que sabrá situar al artista entre los serios valores de la pintura contemporánea" (C#10)] o reales ["su lozana *Obertura*, pese a quien pese, señala una flecha capital en la historia de nuestra música" (C#2)], consolidan la inserción de los hechos en modelos situaciones bien conocidos:

Eduardo Abela expone en la Galería Zak... La Galería Zak es una de las más famosas pinacotecas avanzadas de París. Al igual que las tiendas de la Rue La Botie, tiene rígidos criterios para lo que se refiere a la admisión de un pintor; quien pretenda colgar cuadros de sus testeros, tiene que someterlos al detenido examen del experto de la casa, que determina si son aptos para no defraudar una bien cuidada clientela (C#5).

El autor se vale además del empleo de argumentos y conceptos bien conocidos o avalados por otros autores, en este caso pueden señalarse el concepto de snob de Thackeray citado en C#10 y el propio manifiesto de Dadá (C#11); en otros casos construye sus propios conceptos a partir de criterios empíricos, pero que resultan suficientemente contundentes en la práctica:

El dilettante solo sabe decirnos que ama la música o la pintura, pero de ahí no sale. No establece diferencias esenciales ni se ha creado un verdadero sentido crítico. El snob, en cambio, sabe decirnos por qué prefiere esto a aquello, ha adquirido la nobilitas necesaria, tratando de acercarse al artista mismo y comprender sus propósitos... (C#10)

Y si bien ciertas ideas personales pueden acercarme a pintores cuyas preocupaciones estéticas son de otro orden, si bien creo en la posibilidad de una poesía plástica de caracteres un tanto antipictóricos (C#7).

La exposición, la argumentación, la ejemplificación, la descripción y la narración constituyen otros de los dispositivos retóricos que utiliza Alejo Carpentier siguiendo la premisa de que la objetividad de un texto periodístico no puede quedar entredicha, así el hecho de narrar la ocurrencia de un suceso implica mayor objetividad que el de filosofar sin ejemplos ni referentes de la vida:

Cuando llegué a París, hace algunos meses, confieso que una visita al estudio de Abela me decepcionó. El pintor parecía acorralado por sus propias inquietudes, sin hallar salida aceptable para su lirismo, todas sus energías se gastaban en una rabiosa búsqueda de algo que tardaba en aparecer. Pintaba todo: los objetos de su

mesa, los árboles del *boulevard*, el fonógrafo que le traía sonoras remembranzas desde Cuba, por las frías tardes de la primavera parisiense. Amontonaba estudios de desnudos. Hacia centenares de acuarelas. Intentaba grabar en madera. Se planteaba problemas plásticos de orden abstracto. Y meditaba... (C#5).

La inclusión de información que se extienden a lo actitudinal y emocional a partir de hechos que estimulen los sentimientos sobresale como una de las principales estrategias retóricas de las crónicas pues promueven de manera eficaz el proceso persuasivo de las afirmaciones: la crónica a Bakst es una descripción contante de colores y sonoridades en que no solo se transmiten ritmos, también es evidente una cierta tensión producto de la propia narración y el ritmo del texto; y *Les Noces*, es una constante sucesión de hechos, emociones y tensiones de los personajes; la escena de Simons y la señorita Baker, maravillosa simbiosis de ritmo y narración:

Y para apoyar la palabra con el gesto, mientras la mano izquierda de Simons produce implacables bajos de tambor ñañigo, la actriz comienza a improvisar una danza capaz de aterrorizar a las pastoras y comediantes de Watteau... Danza del instinto; justa, nerviosa, bella, por su verdad profunda... El movimiento se anima, se intensifica, se hace paroxismo. Vibra la casa entera... (C#9).

Las estructuras, en apariencia, más simples del discurso: oraciones relativamente cortas, la adjetivación, el uso de un lenguaje medio, le confieren un significado ideológico, específico, distintivo, al discurso en las crónicas carpenterianas. Cada proposición o vocablo responden a la intención comunicativa del autor de familiarizar al lector con el tema y que este adopte no solo un criterio valedero respecto a su propia realidad, sino, además, una posición concreta respecto a cómo hacer para modificarla.

## CONCLUSIONES

1. La estrategia general de polarización utilizada por Carpentier en el discurso periodístico de las crónicas analizadas se basa en el apoyo total hacia un *ingroup* del que el propio Carpentier forma parte en la mayoría de las crónicas y, una mitigación casi total del *outgroup*, el cual se ve grandemente desfavorecido en cuanto al volumen de información y el uso de recursos lingüísticos.
2. El *ingroup* de las crónicas es descrito a partir de una serie de cualidades y valores humanos positivos, es un ente concreto capaz de crecer y mejorar espiritualmente, es la representación de lo novedoso; mientras que el *outgroup* es en su mayoría descrito a partir cualidades negativas y la representación de lo tradicional, lo que debe ser reformado y revalorizado.
3. Las estructuras ideológicas presentes en el discurso periodístico de las crónicas no solo ofrecen información básica respecto a este grupo, además pormenorizan, evalúan y caracterizan desde lo positivo al *ingroup*, ofreciendo al lector una serie de información abundante que le permite una identificación con los miembros de *ingroup* en detrimento del *outgroup*, al cual se alude como reflejo de un gravamen hacia el progreso artístico y cultural de la persona del artista a un nivel micro y a una mayor escala, de la cultura como bien material de un pueblo.
4. El discurso de las crónicas está dispuesto semánticamente a partir de estructuras discursivas articuladas en función de temáticas generales y particulares relativas al *ingroup* y sus intereses, donde la información contenida en el discurso queda organizada en función de desarrollar una ideología a favor del *ingroup* y contraria totalmente al *outgroup*.
5. El uso de los dispositivos retóricos marcan categóricamente una polarización entre los miembros del *ingroup* y del *outgroup*. El uso de la metáfora, el símil y la adjetivación resaltan entre las figuras retóricas que con mayor frecuencia se encuentran dentro de los textos. El subrayado de la naturaleza factual de los acontecimientos, la construcción de una estructura relacional sólida para los hechos y la alusión a información que comprende lo actitudinal y lo emocional marcan decisivamente a uno u otro grupo en función de la ideología defendida.
6. Existe una clara pretensión del autor ante la defensa de los valores artísticos y culturales de las nuevas generaciones, así como de la salvaguarda de lo folklórico, el criollo, el negro, las tradiciones y lo vernáculo por encima de lo considerado como de “buen gusto” o “bueno”.
7. Alejo Carpentier manifiesta una estrategia general de polarización encaminada a estructurar un discurso que esboza un concepto de lo cubano y sus tradiciones, en donde enfatiza la importancia del negro y el criollo, los ambientes campestres y ciudadanos, sus tradiciones y sus ritmos, en una simbiosis en donde redescubre constantemente a los artistas nacionales y la importancia que estos revisten para la cultura nacional, vista desde el prisma europeo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alsina, M. R., (2005). *La construcción de la noticia* (Nueva edición revisada y ampliada). Barcelona: Paidós Comunicación.
- Alsina, M. R., (2009). La objetividad. En *Más allá de las fronteras: Selección de lecturas sobre agencias de noticias*. González, M. e I. González (Comps.). Santiago de Cuba: Editorial Prograf.
- Browne, R., y Romero, P., (2010). Análisis Crítico del Discurso (ACD) de la representación boliviana en las noticias de la prensa diaria de cobertura nacional: El caso de El Mercurio y La Tercera. *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, 9(26), 233-249.
- Calsimiglia, E. y Tusón, A (2007). *Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso*. España: Ariel.
- Calzadilla, I., (2005). *La Nota*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente.
- Cancio Isla, W., (2010). *Crónicas de la impaciencia. El periodismo de Alejo Carpentier*. Madrid: Editorial Colibrí.
- Carpentier, A., (2004). *El periodista: un cronista de su tiempo*. La Habana: Letras Cubanas.
- Caruman, S. y Quiroga, R. (2005). *Teoría del discurso: superestructuras*. Universidad de Chile. Recuperado de <http://www.dialogica.com.ar/unr/redaccion1/unidades/archivos/2005/08/superestructura.php>
- Cortés, L., y Camacho, M. (2003). *¿Qué es el Análisis del Discurso?* Barcelona: Ediciones Octaedro.
- Del Casal, J., (1963). *Crónicas habaneras*. Ángel Augier (Comp.), 227-228. Universidad Central de Las Villas, Santa Clara.
- Galindo Cáceres, J., (2008). Comunicología y estudios culturales. Encuentro entre la comunicación y la cultura visto desde el inicio del siglo XXI. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, junio, 027 (XIV), 113-131. Universidad de Colima, México. Recuperado de <https://rolandoperez.files.wordpress.com/2009/02/comunicologia-y-estudio-culturales-por-jesus-galindo1.pdf>

Gálvez, C., y Pinto, M. (1996). *Análisis documental de contenido. Procesamiento de Información*. Madrid: Síntesis S. A.

García Carranza, A., (1984). *Biobibliografía de Alejo Carpentier*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

García Cervigón, A., (2006). *La lengua en la crónica taurina*. Estudio sobre el mensaje periodístico, Núm. 12. España: Publicaciones Universidad Complutense de Madrid.

García Luis, J., (2002). *Géneros de opinión*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente.

García, A. y Albaladejo, T. (1983). *Fundamentos de la Teoría Lingüística*. Madrid: Alberto Corazón.

Gargurevich, J., (1982). *Géneros periodísticos*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente.

Gomis, L., (1991). *Teoría del periodismo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A. ISBN: 84-3509-655-7. Recuperado de: <http://www.esnips.com/web/Pulitzer>

González, S., (1994). *La significación de la realidad en la construcción del discurso periodístico*. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5141808.pdf> de SG Reyna

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., y Baptista Lucio, P., (2006). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill Interamericana.

Jiménez, J. O., (1987). El ensayo y la crónica del modernismo. En *Del neoclasicismo al modernismo. Historia de la Literatura Hispanoamericana II*, 603-632. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Karam, T. (2005). *Una introducción al estudio del discurso y al análisis del discurso*. Global Media Journal versión en español. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Recuperado de: <http://gmje.mty.itesm.mx>
- López Lemus, V., (Comp., selec., notas y pról.), (1985). *Entrevistas Alejo Carpentier*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- López Lemuz, V., (s.f.). *Alejo Carpentier o el periodista*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. Recuperado de: <https://www.google.com.cu/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwj56YKk3fDMAhVMVT4KHdM bBssQFggaMAA&url=http%3A%2F%2Fvivi.iberamericana.pitt.edu%2Ffoijs%2Findex.php%2Fiberamericana%2Farticle%2FviewFile%2F4865%2F5025&usq=AfQjCNHfhKyKPkVwwh-i80s-fnCXXnrXUQ>
- Machado Rodríguez, D. L., (2004). *Introducción al Análisis ideológico del contenido del discurso*. La Habana: Pablo de la Torre.
- Machado, D., (2012). *Introducción al análisis ideológico del discurso*. La Habana: Editorial Pablo de la Torre.
- Marín, C. y V. Leñero., (1990). *Manual de Periodismo*. La Habana: Editorial Pablo de la Torre.
- Martín Vivaldi, G., (1969). *Curso de redacción*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Martín Vivaldi, G., (1973). *Géneros periodísticos*. Madrid: Editorial Paraninfo.
- Martín Vivaldi, G., (1998). *Géneros periodísticos*. Madrid: Paraninfo S.A.
- Martínez Albertos, J. L., (2004). *Curso general de redacción periodística*. Madrid: Paraninfo S.A.
- Mattelart, A. y M. Mattelart, (2007). *Pensar sobre los medios. Comunicación y crítica social*. La Habana: Licencia de Edición de Félix Varela y Pablo de la Torre.
- Molero, L. (2010). *Crisis versus cambios en el discurso político venezolano de la primera década del siglo XXI: estrategias lingüístico-discursivas*. Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso, 10(1), 111-133. Recuperado de: [www.aledportal.com/molero/2010\\_discvenez/1254](http://www.aledportal.com/molero/2010_discvenez/1254).
- Molina, L. (2012). *La ideología subyacente en el discurso periodístico de la revista cultural La Calle del Medio* (Tesis de maestría). Universidad de La Habana. La Habana.
- Moreno, J. E., (2011). *Pensar la ideología y las identidades políticas. Aproximaciones teóricas y sus usos prácticos*. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Centro de Estudios Políticos. Estudios Políticos, Núm. 35 (mayo-agosto, 2015), 39-59. México, D. F. ISSN: 0185-1616.
- Padura Fuentes, L., (1994). *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

- Portuondo, J. A., (Comp. y Pról.), (1975). *Alejo Carpentier. Crónicas*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Rodríguez Beltrán, R.) (Compilación y notas) (2017). *Alejo Carpentier. Lecturas de Juventud*. Casa Editora Abril. La Habana.
- Rodríguez Gómez, G., Gil Flores, J., y García Jiménez, E., (1999). La entrevista en *Metodología de la investigación educativa*. Málaga, Aljibe, 167-184. Recuperado de <https://iessb.files.wordpress.com/2015/03/rodriguez-y-otros-1999-la-entrevista.pdf>
- Rodríguez, E. J. (Selección, nota y pról.), (2012). *Crónicas Caribeñas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Rodríguez, M., (1999). *Acerca de la crónica. Selección de lecturas*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente.
- Roig de Leuchsenring, E., (enero, 1926). Diez años de labor. *Social* (fragmento) Fundación Alejo Carpentier. La Habana.
- Rotker, S., (1992). *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.
- Saladrigas, H. y M. Alonso., (2002). *Para investigar en Comunicación Social. Guía didáctica*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente.
- Salvador, V. (2002). Discurso periodístico y gestión social de los conocimientos: algunas observaciones sobre la didacticidad. *Anàlisi, Universitat Jaume I*. Castelló, (28). Recuperado de: [www.raco.cat/index.php/analisi/article/viewFile/15105/14946](http://www.raco.cat/index.php/analisi/article/viewFile/15105/14946)
- Sosa, N., (2000). Estrategias retóricas en la construcción de la actualidad periodística. Análisis de la noticia de la prensa. En A. Giménez, (Comp.), *Ensayos semióticos*, 107-115. México: Asociación Mexicana de Estudios Semióticos/ Universidad de Puebla/ Miguel Ángel Porrúa.
- Thompson, J. B., (2008). *Ideología y cultura moderna*. Tomos I y II. La Habana: Licencia de Edición de Félix Varela y Pablo de la Torriente.
- Tomlin, R. et al. (2003). Semántica del discurso. En Van Dijk (comp.) *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, T. A., (1983). Estructuras textuales de la noticia de prensa. *Cuadernos de Comunicación y Cultura*, 77-105. Recuperado de: <http://www.discursos.org/oldarticles/Estructuras%20textuales%20de%20las%20noticias%20de%20prensa.pdf>
- Van Dijk, T. A., (1990). *La noticia como discurso: Comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Van Dijk, T. A., (1992). *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.

- Van Dijk, T. A., (1997). *Racismo y análisis crítico de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Van Dijk, T. A., (1998). *Texto y Contexto. Semántica y Pragmática del Discurso*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Van Dijk, T. A., (2001). *Estructura y Funciones del Discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso (XII)*. México: Siglo XXI editores.
- Van Dijk, T. A., (2003). *El Discurso como Estructura y Proceso*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Van Dijk, T. A., (2005). *Ideología y análisis del discurso. Utopía y praxis latinoamericana*. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social, año 10, No. 29 (abril-junio, 2005), 9-36. ISSN 1315-5216. Venezuela: Universidad de Zulia. Maracaibo.
- Van Dijk, T. A., (2006). *Ideología, una aproximación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, T. A., (2008). *Semánticas del discurso e ideología, en discurso y sociedad*, Universitat Pompeu Fabra, 2(1), 201-261. Recuperado de: [www.dissoc.org/ediciones/v02n01/DS2%281%29Van%20Dijk.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v02n01/DS2%281%29Van%20Dijk.pdf)
- Vasallo Lopes, M. I., (2012). *La investigación de la comunicación: cuestiones epistemológicas, teóricas y metodológicas*. En Revista Diálogos de la Comunicación, 56, 12-27. Recuperado de <http://www.dialogosfelaface.net/wp-content/uploads/2012/01/56-revista-dialogos-la-investigacion-de-la-comunicacion.pdf>
- Wodak, R. y Meyer, M. (2003). *Métodos de análisis crítico del discurso*. España: Gedisa.
- Zaldua, A. (2006). *El análisis del discurso en la organización y representación de la información-conocimiento: elementos teóricos*. Acimed. Recuperado de: [http://bvs.sld.cu/revistas/aci/vol14\\_3\\_06/aci03306.htm](http://bvs.sld.cu/revistas/aci/vol14_3_06/aci03306.htm)

## ANEXOS

### Crónica # 1: León Bakst

¡León Bakst ha muerto!... Para los profanos en arte, para los que jamás dirigieron una mirada escudriñadora, o siquiera curiosa, hacia las puras regiones donde se entrechocaban los problemas estéticos, este nombre breve, con una seca vibración de tamboril, no representa más que uno de los tantos exóticos acoplamientos de letras que conturban nuestros oídos latinos.

Pero, en cambio... para un artista, para cualquier espíritu versado en la complicada y maravillosa exégesis de las cosas bellas, ¡qué imágenes rutilantes, qué siluetas exquisitas no evocan ese nombre! ¡Bakst ha muerto! Toda una etapa del arte ruso cristaliza en él, y épicas aventuras estéticas han tenido su talento sorprendente por princesa cautiva.

Cuando en 1909, una inolvidable caravana de artistas eslavos atravesó todo el centro de la vieja Europa, para descargar en Lutecia, a dos pasos de las gárgolas medioevales, sus fardos llenos de tesoros preciosos y desconocidos, muchos músicos y pintores franceses presidieron la transmutación de valores que iba a motivar esa nueva invasión asiática. Y así fue, pues la aparición de los *Ballets* rusos en París, constituye una de las fechas más trascendentales de la historia del arte moderno.

En los segundos en que un telón cualquiera descubrió la primera escena de *Scherezada*, quedaron categóricamente fijadas las bases de un arte completamente nuevo, pero que, no obstante nacía muy viejo, sintetizando en una realización homogénea y definitiva los esfuerzos de varias generaciones de decoradores rusos. Ni la coreografía de Fokine, ni las gráciles contorciones de Nijinsky, podían añadir nada a la perfecta sensación de belleza producida por la decoración y la *mise en scene*; había en ello algún sortilegio; algo sobrenatural unía tan estrechamente unos telones redimidos, glorificados por el pincel, con la luminosa partitura de Rimski-Korsakoff.

Los acordes de oro damasquinado del motivo de Schabriar; las irisaciones sonoras de la cuerda; las síncopas furiosas de la fiesta en Bagdad hallaban, con su triunfante y sonriente arbitrariedad, un equivalente plástico en la escena. En una decoración simplificada, reducida a unas cuantas líneas, dos colores complementarios, el verde y el rojo, prodigados con una violencia increíble, se entregaban a un juego que exaltaba todos los clamores tonales. Y por un prodigio inesperado, ese basto latigazo de colores se trocaba para el espectador en una caricia voluptuosa y sabia, que los sentidos recibían maravillados. Luego llegaban los admirables trajes llenos de originalidad, concebidos *dinámicamente*, imaginados para enriquecer la coreografía, ya que su creador -- como explicó el pintor Valdo Barbey-- "veía sus trajes en movimiento, y en el movimiento mismo del poema, obteniendo, con la mayor frugalidad de elementos, la mayor fuerza y la mayor oportunidad de efectos, realizando así una segunda orquestación coloreada que se adaptaba a la colocación orquestal".

Este artista maravilloso, en cuyas creaciones, como dice Georges-Michel, “todas las tradiciones centenarias de la decoración teatral se hallaban victoriosamente, espléndidamente contradichas: color, perspectiva, colocación de decoraciones, entradas, salidas, trajes”, era León Bakst.

Su nombre está unido íntimamente a las mayores concepciones teatrales de principios de este siglo. Fue durante mucho tiempo, con Golovine, Alexandre Benoit y Roerich, el animador de las obras maestras que presentaron los ballets rusos.

Después del bárbaro orientalismo de Scherezada, llevó a cabo una insuperable realización escénica del *Prelude à l'après-midi d'un faune*, Claudio Debussy, culminando la increíble hazaña de amoldar su temperamento, sin violentar sus teorías, a las suaves y luminosas líneas de las rústicas divinidades helénicas. Sobre un fondo de colores frescos y gallos aunque serenos, hizo desfilar un friso de ninfas semidesnudas, en las hieráticas actitudes con que viven en los vasos griegos. Y el fauno, el esotérico fauno de Mallarmé al cual Debussy dio un caramillo, resaltaba secamente en el ambiente de riante placidez, como surgido del suelo, tosco y sarcástico, con su cuerpo cubierto de caprichosas manchas oscuras.

En la *Dafnis y Cloe* de Maurice Ravel, Bakst mojó sus pinceles en el rocío de las selvas de Erimanto, haciendo alrededor de las criaturas de Longo una atmósfera tranquila, a la cual la lejana silueta de un templo com unicaba cierta severidad. Más tarde realizó *El dios azul* de Reinaldo Hahn, volviendo a un orientalismo flameante, lleno de lotos búdicos y de viejas imágenes persas...

Esa época fue la de una de sus más grandes creaciones: *El martirio de San Sebastián* de Gabriel D'Annunzio y Debussy. Aquí el pintor tenía que reconstruir toda el alma legendaria y mística de un mundo pagano visto por la mente ojival de un Jacobo de la Vorágine o Gualterio de Coincy. *Cinco vitrales* eran –al decir de sus autores– los cinco actos de este *misterio*, que parecía escrito para ser representado por *los cofrades de la Pasión*, un día de fiesta, en el atrio de una catedral... “*Cinco vitrales*” realizó Bakst. Toda la cándida y luminosa humanidad que vive en los ventanales de las iglesias góticas, parecía haber dejado las ataduras de sus engarces de plomo para reclamar las estofas dannunzianas. Siguiendo la tradición de los bienaventurados imagineros de la Edad Media, los personajes se movían en la más completa promiscuidad de trajes y épocas. Alrededor de un emperador romano, coronado de laurel, se agolpaba una multitud de prebostes en clámides de armiño, de verdugos con rojas caperuzas, de arqueros encerrados en armaduras relucientes, y de sacerdotes, hechiceros y augures, esclavos y gentiles, vestidos con dalmáticas o luciendo turbantes de infieles.

Y en medio de ese mundo abigarrado; doloroso, extático, alucinado, el San Sebastián, animado por la Ida Rubinstein, con su cuerpo de líneas extraordinariamente austeras. El esfuerzo máximo de Bakst se centralizó en ese personaje que recordaba, atado en el *laurel herido* a los San Sebastianes de los maestros italianos, mientras que otras veces, por su ascetismo, por su silueta pálida y vacilante, parecía haber surgido del pincel de Matias Grünewald.

Aplicando su estética en diversos sentidos, León Bakst pintó las decoraciones de *Cleopatra*, *Edipo en Colona*, *Narciso*; de un *Fedra*, cuyo palacio se parecía singularmente al que debió poseer el rey

de Ítaca, el ingenioso Laertida; y de una desconcertante *Salomé*, donde jugó victoriosamente con las más arbitrarias combinaciones tonales, haciendo deambular lunas verdes en celajes rojos...

Espíritu inquieto e incansable buscador de nuevos matices estéticos, Bakst fue el primero en aplicar ciertas innovaciones en la técnica escénica, que otros imitaron con brillantes resultados. En una temporada de ballet que Diaghileff dirigió en Italia, el pintor fue el encargado de hacer las decoraciones de la primera versión de *Las Mujeres de buen humor*, clásica comedia de Goldoni. Como esta producción se presentaba entre dos poemas coreográficos cuyas *mise en scene* habían sido combinadas por los futuristas italianos Balla y Dépero, se creyó que los telones del maestro ruso resultaría excesivamente *tranquilos* en semejante compañía. Pero grande fue la sorpresa del público al ver que Bakst mostrábase en aquella ocasión mucho más *avanzado* y original que los émulos de Chirico, aplicando por primera vez a la escena la curiosa óptica de deformación que se empleó más tarde en Alemania al filmar *El doctor Caligari*.

Dotado de extraordinaria lucidez y sólido eclecticismo, Bakst fue uno de los primeros en admirar y alentar el talento de artistas como André Derain, Pablo Picasso, Modigliani y Marc Chagall, el gran expresionista, que fue su discípulo. Su comprensión profunda de las cosas bellas, le permitió dirigir la estética de la prodigiosa Ida Rubinstein, y dar nuevas orientaciones a la coreografía de Nijinsky.

Como escritor, Bakst resulta también muy interesante. Su prosa es rica, llena de imágenes precisas y de descripciones que recuerdan el pincel presto a surgir detrás de cada frase. En su novela, *La primavera en San Petersburgo*, se destacan pasajes a los cuales no se podría pedir más color:

*El crepúsculo húmedo invadía lentamente las calles enlodadas y grises de la capital; la perspectiva triste de los mecheros de gas adquiría una aureola multicolor en la niebla suave y primaveral... El segundo patio interior era inmenso, oscuro, apocalíptico; un charco enorme, tal un estanque negro, se hallaba en el medio, reflejado en las paredes mojadas en las cuales se destacaban innumerables ventanas brillantes.*

León Bakst era un artista esencialmente ruso. Su arte exudaba las más bellas cualidades del genio eslavo; era fuerte y humano, exento de fórmulas y original con la divina libertad de un árbol que crece sin pedir permiso a nadie, y extiende sus ramas cargadas de frutos bajo la caricia áspera del sol. Pero, a pesar de reunir intensamente los rasgos comunes a muchos artistas de su raza, Bakst no era el ruso de la *Pequeña Rusia*, de las *isbas* y los íconos. De la misma copa que Rimski-Korsakoff, en todas sus creaciones soplaban un irresistible hálito de Oriente, que traía perfumes de Chiraz y reflejos de los tapices de Samarcanda...

La *Santa Rusia* de las tradiciones milenarias, vive en el temperamento místico, conventual, de Roerich; Bakst era arto inquieto para recluírse en el claustro de su *folk-lore* y su imaginación volaba demasiado lejos para detenerse en objetos inmediatos. A pesar del humorismo manifiesto de algunos de sus *sketches* y diseños, jamás pudo atisbar una sonrisa agria "a lo Chejov" como Remisoff; tampoco se detuvo en conjugar caricaturescamente motivos y tipos rusos como Larinow (*Historia de los siete bufones*); ni restaba grandeza a las construcciones de la imaginación con la visión mordaz de un Gontcharova (*Le coq d'or*).

Bakst, por su temperamento, vivía entre Bagdad y Bizancio. Mientras Roerich –místicamente eslavo–, tomaba a la ciudad de los Comnenos sus evangelarios, sus monasterios, sus simandras y Cristos lívidos, Bakst estrechaba entre sus brazos una Teodora cubierta de pedrerías, contemplaba el Cuerno de Oro, con sus remolinos de agujas centellantes, y asistía al desfile de dromedarios grises de polvo que volvían con riquezas inauditas de misteriosas comarcas donde jamás se supo de las siete cúpulas de la Santa Sabiduría.

¡León Bakst ha muerto!...

Social, vol. 10, n.º. 21, febrero de 1925.

## Crónica # 2: Una obra sinfónica cubana

... quiero prevenir a los autores  
de poemas en prosa contra  
las pedrerías demasiado brillantes  
que han traído la mirada  
a expensas del conjunto.

Max Jacob

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.

El extraordinario interés que para nosotros encierra la revelación de esa obra, no proviene solamente de la rara calidad de su materia musical, sino principalmente de la sana orientación estética que pone de manifiesto, indicándonos el camino más fecundo e interesante que pueden seguir nuestros jóvenes compositores, el único que habrá de conducirlos a una alta finalidad de sólida creación.

Para apreciar la importancia que reviste una sorpresa de arte como la que nos deparó Amadeo Roldán, es necesario situar su obra en el panorama contemporáneo de la música cubana, que como desde hace tiempo se mostraba, en verdad, asar escuálido.

La exuberancia de nuestro folklore, con su ubérrimo patrimonio de ritmos y polirritmias, su caudal incaptado de melodías, estaba del todo hecha para fascinar a compositores. Pero el fácil cultivo de una tierra virgen causó muchas víctimas que se dejaron entusiasmar por frutos brillantes e inconsistentes. Los herederos de las gloriosas generaciones que vieron vivir los Cervantes y los Espadero, se contentaron las más de las veces con resultados aproximados; el “casi” se erigió en ley, lo “bonito” suplió metódicamente lo “bello”, y así, desde hace años, sólo hubiéramos sido capaces de presentar en punto a muestra de producción genuina, un alud de lindas canciones –bastante italianas, algunas–, de brevísimas danzas, y de melancólicas criollas, apenas eximidas de toscos atavismos populares; meros escarceos sonoros, no desprovistos de encanto, pero siempre compuestos a la buena de Dios, dejando vagar los dedos sobre un teclado y plasmando los atisbos melódicos en combinaciones de notas que ignoraron muy a menudo la existencia de los tratados de armonía. Y no es que estos últimos años faltase entre nosotros la mentalidad capaz de producir algo digno de calificarse de obra; pero cuando esa obra surgía, denunciando a la apatía general una voluntad de crear noblemente, se la veía adolecer de defectos estéticos casi imperdonables. El más grave, tal vez, era el de no «estar al día», el de querer hacer música con un espíritu mantenido cuidadosamente en el desconocimiento del esfuerzo contemporáneo, aún más, de toda la

evolución trascendental que se realiza en el arte de los sonidos desde hace más de cuarenta años. Como consecuencia, un hábito de imprecisión, de vaguedad romántica, de italianismo, imperaba en esas producciones, por lo demás altamente estimables, restándoles mérito en el terreno actual de los valores.<sup>26</sup> Mientras tanto oteábamos infructuosamente el horizonte, en busca de la obra fuerte, construida, «de hoy», que utilizara los aires del terruño realizando con ellos una labor de recreación: una Sinfonía cubana, una Suite cubana, un poema sinfónico de alta inspiración nacional...

Y aquí se sitúa a la obra de Roldán... La trascendencia de su aporte consiste justamente en que fue una realización de las más caras esperanzas de espíritus ansiosos de ver afirmarse el arte nuestro. La importancia de una concepción como la *Obertura sobre temas cubanos*, ha sido comprendida por todos los que aquí se preocupan de las cosas del espíritu; sólo afectaron ignorarla antes agriados por la sensación de la propia impotencia, y aquellos que son meros gramófonos con discos prestados, que eternamente repiten –o firman– opiniones ajenas.

Amadeo Roldán inició sus estudios musicales en Europa, donde residió por mucho tiempo, teniendo continuas ocasiones de familiarizarse con el *metier* de los más insignes maestros contemporáneos. De regreso Cuba, perfeccionó sus conocimientos con el maestro Pedro Sanjuán Norte –actual director de nuestra Orquesta Filarmónica y discípulo a su vez de Joaquín Turina–, cuyas ideas estéticas concordaban en todo con las del joven músico. Autor de varios poemas sinfónicos de ambiente español e interesadísimo por nuestro folclore, el maestro Sanjuán siguió con profunda satisfacción el progreso creativo de la obra que luego dirigió con tanto calor en su primera audición.

La *Obertura sobre temas cubanos* está inspirada y motivos genuinamente criollos, extraídos 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 utilizarse haciéndola sufrir un intenso trabajo de elaboración, unificándola, 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.

El pensamiento de Taine: «la fuerza proviene del orden», podría inscribirse como lema de la producción musical moderna. Y Roldán no ha sido insensible a una general tendencia de su época; seguro de sí mismo, alardeando casi de sus conocimientos, ha sabido construir su obra, con una continua preocupación de oficio que desconcertó un tanto a ciertos auditores. Hubo quien le achacara su «poco cubanísimo», sin pensar que su creación, como «Obertura» pero vista de todos sus elementos integrantes, no podía separarse de una trayectoria dada para ofrecer más efectos de color local.

---

<sup>26</sup> Sólo me refiero aquí a obras de inspiración folclórica.

Como para establecer más fuertemente una diferencia entre su arte y el de algunos de sus contemporáneos, Amadeo Roldán deja muy positivamente afirmada su maestría técnica. Sus desarrollos son amplios, ricos en efecto, y aunque escolásticos en la fórmula, trituran el motivo hasta agotar su fuerza expresiva. Su armonía, generalmente muy moderna, es puesta en evidencia por un empleo repetido del contrapunto libre. Sabe desplazar curiosamente los valores de algunos temas, transformándolos como lo hace con el que sirven de «episodio dramático» a la Obertura. Su orquestación es segura, vigorosa; llena de sonoridades, nunca hueca, más bien densa algunas veces.

Fiel reflejo de la fuerza increíble de la percusión en nuestra música popular, la «batería» de Roldán –enriquecida por un güiro, una gangarría y el tam-tam– es presa de una continua agitación que llega al frenesí en el final, al permanecer por dos veces completamente sola, arrojando brutalmente los acentos rítmicos al primer plano, con una elocuencia que evoca los numerosos compases confiados a los percutores por Stravinski, en sus obras más recientes. (No hablaré aquí de la discreta utilización de un xilófono, calificado de marimba por cierto «crítico».)

Nunca sabré elogiar bastante el absurdo buen gusto puesto de manifiesto en esta obra. Con su total ausencia de concesiones a la masa; con su seriedad, su reacción contra lo almibarado; con sus ráfagas de violencia, fue un saludable ejemplo para nuestros espíritus.

El maestro Sanjuán puede estar satisfecho: su discípulo predilecto nos ha dado una obra de las que no se olvidan fácilmente. La verdadera labor nacionalista en arte no podrá hacerse siguiendo otra senda que la señalada por Amadeo Roldán. Su lozana *Obertura sobre temas cubanos*, pese a quien pese, señala una flecha capital en la historia de nuestra música.

Social, vol. 11, n.º. 2, febrero de 1926.

### Crónica # 3: Stravinsky, Las Bodas y Papá Montero

#### PREÁMBULO ARBITRARIO

«Cuba, la que nunca oyó Stravinsky concertar sonos de marimba y güiros en el entierro de Papá Montero, ñáñigo de bastón y canalla rumbero... » Tal afirma Alfonso Reyes en su *Trópico rutilante*... Pero Stravinsky es el genio del ritmo. ¿Cómo iban a sonar marimbas y güiros en el entierro de Papá Montero, sin que él lo adivinara?

A su extraordinaria intuición debemos *Las bodas*, una de las más prodigiosas creaciones de la música contemporánea, en la que Stravinsky inventa una nueva forma de expresión, tan semejante a la que yace al estado primitivo de nuestros sonos criollos, que parece derivar directamente de ella.

¿Por qué trama de oscuras sugerencias, Stravinsky se acercó a nosotros, cuando intentaba hurgar en lo más virginal del alma popular rusa?

#### NEOPRIMITIVISMO

Después de animar las brujas kikimoras de *El pájaro de fuego* y de hacer bailar a las nodrizas y aritones de Petrouchka; luego de ofrecer a la música su *Batalla de Hernani* con el sobrehumano *Sacre du printemps*, Stravinsky entró en el estadio de la simplificación. Sus aplastantes aparatos orquestales se desintegraron quedando reducidos a los solistas de *Pribaoutki* (1914) y las *Berceuses del gato* (1915-1916). Un estilo muy castigado se opuso a la exuberancia de antes; el tornasol se vio suplantado por el tono plano, y unos motivos rudimentarios, cándidos como estribillos infantiles, hicieron aparición. Fue esa la época de las *Tres piezas para cuartetos*<sup>27</sup> y de las *Historias para niños*, toscas como los cucharones de madera tallada de los campesinos rusos. Fue esa la época en que Stravinsky respondió a cierto amigo suyo, que sostenía que el misterio sostenía al amor:

–Es una equivocación: un cuerpo desnudo es siempre más bello que un cuerpo velado. Ya hace demasiado tiempo que se juega al misterio en arte. Ahora hay que despojar la música de misterio, como la pintura, como la literatura, como la naturaleza misma. El misterio es lo que se ignora. Tratemos de no ignorar nada, y sobre todo, de no ocultar nada. El misterio es todavía impresionismo.

*Las bodas* culminan magníficamente esa época de neoprimativismo en la evolución stravinskiana. Señala un momento de máxima tensión en la obra del compositor, y su importancia, desde ese punto de vista, solo puede compararse con la del reciente (*Edipus rex* –vértice de toda su *manera* neoclásica).

---

<sup>27</sup> Ejecutadas en el primero de los *Conciertos de música nueva*, organizados por Amadeo Roldán y por mí.

### EPITALAMIO RÚSTICO

*Las bodas*, cantata profana, se compone de cuatro escenas, que nos muestran una ceremonia nupcial de campesinos rusos. El texto es del mímico Stravinsky, que ha interpretado el tema con maravilloso sentido poético; su *prosa rítmica*, de una espontaneidad vegetal, está erizada de rudezas de léxico, invocaciones populares y hasta palabras gruesas. Se incorpora de tal modo en la trama sonora, que sería imposible separar la música de las palabras.

El primer cuadro acontece en la casa de la novia; según la vieja costumbre eslava, se peina la trenza de la prometida: ceremonia simbólica de los últimos instantes de existencia virginal. Mientras la casamentera y la madre embellecen la doncella, sus amigas comentan su buena suerte:

*Anastasia Timofeievna, un hermoso árbol se alza en tu jardín, y en ese árbol canta un ruiseñor para que estés contenta... ¡Nuestra Anastasia bien amada, para sus bodas nos ha invitado...!*

En el segundo cuadro, los parientes e invitado a la boda bendicen y peinan al novio. Los invitados cantan:

*Donde se halla el señor Fetis podrá vivir su prometida; aquí también brillan los cirios. ¡Que entren en la iglesia y besen la cruz de plata!... ¡Nuestra Señora lo espera!... Y ustedes merodeadores y vagabundo; y ustedes, humildes hermanos, venid para bendecir al joven príncipe que se va a casar...*

Este tiempo se cierra con una especie de marcha nupcial, tosca, primitiva, hecha toda a base de ritmos...

Asistimos a la despedida de la doncella en el cuadro siguiente. Aquí también, como en la tragedia griega, los coros subrayan las fases de la escena:

*Que se marche lejos de los que ama... Y bendecidla con el pan y la sal y la imagen tres veces santa... ¡San Cosme herrero, escoge tus mejores clavos y forja estas bodas!... En la cámara baja dos tortolos han levantado el vuelo... ¡Y tú, por quien Jesús ha nacido, ven a la boda y tenlos unidos! ¡Y todos los apóstoles también! ¡Y todos los santos del paraíso!...*

La cena de la boda se celebra en el último cuadro. Los convidados beben, bromean, comentan alegremente el acontecimiento. Al final los novios se retiran a la cámara nupcial, cuya puerta aparece en el centro de la escena. Los padres de los novios se sientan en un banco, frente a la puerta. Todos los amigos permanecen de pie delante de ellos. Y esta vez cede el tosco epitalamio, y una sola voz de bajo declama, sostenida por sonoridades de carrillón:

*El señor Fetis apoyó su Natasiushka contra su corazón, diciendo: «Y bien, alma mía, flor de mis días, miel de mis noches, flor de mi vida... Viviremos como debe vivirse para que se nos envidien, para que todos nos envidien...»*

En un artículo acerca de esta obra, Georges Auric afirmaba que se podía no estar de acuerdo con *Les noces*, pero que nadie que hubiese escuchado esa partitura podría olvidar nunca su sorprendente final...

### UNA NUEVA FÓRMULA

Pocos días antes de la primera audición de *Las bodas*, Stravinsky expuso, en una *interview*, los principios estéticos que le habían guiado al componer su obra.

*Les noces está escrita en forma de cantata [dijo]. Del mismo modo que Bach, con textos de la Biblia, escribió cantatas religiosas, yo he compuesto, utilizando formas arquitectónicas, una cantata profana... Mi texto no contiene recitativos, sino cantos y canciones... El conjunto no está cosido con hilos anecdóticos, sino equilibrados musicalmente como una sinfonía.*

Lo singularísimo en esta obra, lo que más sorprende al que lee por primera vez su partitura, es el insólito conjunto de elementos musicales que agrupa. La orquesta habitual ha sido trocada allí por cuatro pianos y percusión nutridísima, compuesta de xilófono, *timpani*, triángulo, platillos, pandereta, cajas y tambores diversos. Esto es lo que Stravinsky califica de «elemento golpeado». Y la parte puramente melódica está confiada, desde luego, a los coros –contrapuntísticamente tratados– y a los solistas vocales.

Con esta considerable simplificación, y franca reducción de los factores ritmo y melodía a dos sectores bien distintos, el compositor se jacta de haber utilizado los elementos constructivos en toda su pureza «como puede emplearse la piedra y la madera en la edificación de una casa».

*Las bodas* están enteramente concebidas en función del ritmo. Puede decirse que es esta la primera obra musical en que las alzas y bajas de la expresión lírica se manifiestan por medios puramente rítmicos. Las voces cantan en el texto de Stravinsky sobre motivos sencillísimos, que tienen origen en el canto religioso de las iglesias rusas, y los más toscos estribillos populares. En este sector nunca hay acaloramiento, ni aumentos de temperatura emocional, sino mayor o menor volumen de sonido. En cambio, el elemento rítmico es el que se encarga de expresar la intensidad lírica de una escena. En los momentos de calma, cuando se peina la trenza a la novia, cuando los padres platican quedamente, el «elemento golpeado» no cede en sonoridad y sí en dinamismo. Pero en las invocaciones místicas, en los instantes en que la emoción se apodera de los amigos de los novios, los ritmos se complican, se enriquecen, se combinan, formando una verdadera sinfonía polirrítmica, dotada de tal riqueza de acentos, que casi podría bastarse a sí misma.

Las partes confiadas a los cuatro pianos están prodigiosamente tratadas, en cuanto a sonoridad, y durante escenas enteras, solo hacen las veces de «percusiones articuladas» combinándose con los tambores y xilófonos.

Tomado aisladamente, el discurso confiado a las voces es más bien monótono, por su utilización constante de elementos primitivos, y su diatonismo casi total. El elemento rítmico, continuamente

agitado, variado hasta lo infinito, es el encargado de modificar sus acentos, comunicándoles una riqueza, una lozanía de espontáneo yacimiento que maravilla.

En *Les noces* el ritmo se manifiesta, como factor de expresión, de modo tan prodigioso, que comprendemos por qué cierto crítico calificaba a Stravinsky, después de oír su obra, de «fuerza de la naturaleza».

#### INTUICIÓN DE CRIOLLISMO

Aquí entra Papa Montero en escena.

Todo el que haya escuchado y admirado nuestras rústicas orquestas de sonos criollos, y conozca la partitura de *Les noces*, quedará sorprendido al observar que la fórmula musical que rige, inicialmente, ambas expresiones sonoras –una evolucionadísima, otra primitiva– es la misma.

En los *sones* que suelen embellecer nuestras noches tropicales, también están perfectamente definidos y separados los elementos *ritmo* y *melodía*. Un *solista* o dos acompañados de cuando en cuando por las voces de todos los *tocadores*, ofrecen el discurso musical, con gran uniformidad de acentos y muy pocas variaciones. Escucharlos solos sería, a la larga, monótono. Pero aquí también el elemento rítmico, confiado a una percusión nutridísima, y a la *percusión articulada* que vienen a constituir el *tres* y la guitarra, se encarga de dar variedad al conjunto, aplacándose o inquietándose. Los *timbales*, los tambores, las *maraca*, el *güiro*, la *marimbula*, la *botija*, el diente de arado, la quijada rellena de perdigones, todo ese arsenal de ruidos dotados de acentos múltiples, desencadena alarde de dinamismo que contrastan extrañamente con la placidez de algunas melodías que acompañan. Verdaderas *sinfonías elementales*, nuestros sonos vibran también exclusivamente en función del ritmo.

*Las bodas* parecen compuestas por un compositor que conociera nuestra música popular. El principio que anima esa partitura, es idéntico. Y podemos añadir a ello que, en el segundo cuadro de la cantata se observan ciertos motivos escritos en 6 por 8, de un ritmo singularmente tropical...

#### CODA

«... Cuba, la que nunca oyó Stravinsky concertar sonos de marimbas y güiros en el entierro de Papá Montero, ñañigo de bastón y canalla rumbero... »

Tal vez se equivoca Alfonso Reyes. Cocteau esperaba cualquier milagro de Satie, a quien creía ángel... ¿Quién nos asegura que el espíritu de Stravinsky –espíritu del ritmo– no acompañó el ataúd de Papá Montero a su entierro –ese ataúd que los *ecobios* ñañigos deben haber zarandeado de acuerdo con el ritual... ?

#### Crónica # 4: Pedro Figari y el Clasicismo Latinoamericano

*Lancez les fusées, les races à faces*

*ruçées son usées.*

ROBERT DESNOS

En pleno Barrio Latino, junto al Panteón y cerca de las nubes, vibra un poco del alma de nuestra mejor América... Tras de altos ventanales, en un estudio luminoso como el cielo mismo, hay un hombre de barbas blancas y rostro agudo, que ha logrado conservar, traspuesto medio siglo de vida, una sorprendente lozanía espiritual. Expresión risueña de viejo duende, inquietud de neófito, matutina fue de adolescente: añadid una jícara de mate y el *cocktail* se llamará Pedro Figari.

En América tenemos que el raro privilegio, actualmente, de ser contemporáneos de nuestros clásicos. Éstos se llaman Diego Rivera, Héctor Villa-Lobos, Ricardo Güiraldes, Amadeo Roldán... Y Pedro Figari es otro de esos *clásicos* de un arte nuevo y fuertemente caracterizado, fuera de cuyo ejemplo todo es *pastiche* o *camouflage* espiritual en nuestro joven continente. Los lienzos de este pintor son intrépidos vehículos de los más auténticos valores –sensibilidad y documentos– americanos. Sin proponérselo, hacen cristalizar el anhelo del pintor futurista que perseguía una «pintura con olor, color y sabor». Tiene 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 obscuro y amarían las candidas historietas ofrendas en testimonio de milagro, a Nuestra Señora de Guadalupe, en su villa inefable; no se rebelan insospechados parientes del *bongó* antillano y del *diablito* que salta, como cangrejos de Regla, sacudiendo sonora gualdrapa de cencerros...

Las escenas se suceden con la misma fuerza, con idéntica elocuencia de ritmos, construyendo un panorama que se inicia en el París novísimo, para penetrar en las entrañas de todo un pasado colonial. Hay jirones de América entera en esos momentos uruguayos plasmados por Figari. Gauchos y matreros en patios añosos, semejantes a los de San Cristóbal de La Habana; cabalgatas y diligencias, cantares y bregas, en escenarios de pompas y ranchos; rumbas de negros, entierros de negros, ceremonias religiosas de negros; negros rosistas con la cinta roja en el sombrero; negros ante altares de repostería, rematados por *santitos* ingenuos y omnipotentes; pomposos interiores de antaño, con su vida burguesa realizada por marcos dorados, pesadas chimeneas, y relojes rococós encerrados en campanas de cristal; soldados y soldaderas – ¿por qué pienso en José Clemente Orozco?–, en callejuelas que recuerdan, de modo sorprendente, las colonias apartadas de México... Todo un retablo americanísimo realizado con una pintura espontánea, franca, directa, capaz de revelarnos los menores atributos de un ambiente, gritándonos, sin

em bargo: «¡Cuidado con la pintura... fotográfica!» Porque nada resulta menos fotográfico que la visión plástica de Pedro Figari.

«*Rien n'est beau qui n'est merveilleux*», decía André Bretón y el trascendental *Manifiesto del surrealismo*. Pero pocas cosas tan bellas como alcanzar lo maravilloso con factores muy humanos. Figari ha logrado esto, fijándose en *goal* estético de una sencillez casi increíble en época tan fecunda en cocina técnicas como la nuestra.

–Nunca me ha preocupado la pintura en sí [me confesaba recientemente]. En mis cuadros no he intentado resolver tal o cual problemas de *metier*. Sólo he querido fijar en el lienzo una serie de aspectos pasados o actuales de la vida suramericana, para que sirvan de documentos al gran pintor que vendrá después.

Y es esa misma despreocupación del *oficio* la que conserva a Pedro Figari una admirable frescura de visión que lo sitúa muy cerca de la pintura popular. Los buenos poetas saben librarse de los peores peligros (¿no rechazó Orfeo todas las proposiciones del circo Barnum!?). Y Pedro Figari es ante todo un buen poeta. Por ello adivinó tan pronto los secretos de la «ignorancia adquirida» de la que habla Paul Dukas a sus discípulos de composición musical. Sus telas contienen refinadísimos valores líricos, sin invocar nunca la acrobática «pata» del maestro.

Ahora que la pintura moderna reacciona contra la aridez del *metier* por el *metier*, pensando más que nunca en el contenido poético de la obra, la labor de Pedro Figari resultaba, pues, extraordinariamente actual. Por el atajo de las evocaciones americanas, viene a resolver— aunque situado en otro plano— un problema análogo a lo que se plantean los maniqués y caballos mitológicos de Chirico, los saltamontes y perros-peces de Miró, y los que solía ponderar el cándido aduanero Rousseau desde su mundo pictórico emparentado con las estampas de Epinal.

El frescor espiritual de Pedro Figari av ecinda con el prodigio. Erik Satie debió parecerse a él. El artista ha logrado vivir la vejez al salir de la adolescencia, y hoy disfrutar de una juventud plena y fuerte. A la edad de veinte años, el artista tuvo que abandonar los pinceles, después de realizar esca rceos preliminares para ser recluido entre los legajos y papeles polvorientos de un bufete de abogados. Pasaron treinta años, treinta años de pleitos, polémicas, política, periodismo, ilo bastante para entorpecer el espíritu más fino!... Pero, un día Pedro Figari tuvo el valor de abandonarlo todo, cediendo a los ruegos, cada vez más apremiantes, de su insatisfecho temperamento de creador. Y París asistió a la primera que canalización de sus instintos largamente reprimidos. El artista mismo —condensador de un misterio superior— tuvo la sorpresa de surgir bajo su pincel una tornasolada floración de imágenes lozanas, llenas de novedad, producto de inquietudes que parecían haber muerto en él para siempre.

Y mil palpitaciones americanas cundieron en su obra. Sus credos se vigorizaron. Una noción de utilidad, unida a su tarea, le hizo trabajar encarnizadamente. Su primera exposición fue coronada por el éxito más rotundo. Sus escenas uruguayas subyugaron al público francés. Y pronto Pedro Figari fue uno de los «clásicos» de nuestro arte latinoamericano.

Basta que Pedro Figari os sepa documentado las cosas de América, para que comencéis a interesarle. El artista al día sin reservas al gran Diego Rivera, y el formidable decorador de Champingo, por su parte, afirma que Figari debía intentar la pintura mural.

Para Figari no hay nada más adorable en el mundo que estas cosas vernáculas que *gentes bien* y plumíferos ridículos de nuestra patria consideran como «lacras», deplorando no ver transformadas las ciudades del trópico en trasuntos de Piccadilly. Patios coloniales, murgas arrabaleras, fiestas negras, coplas, bailes populacheros, guitarras, tambores, colorines, comparsas, sedas y porcales bárbaros, ¡he allí sus temas de inspiración! En ellos están los elementos básicos de una tradición mucho más interesante y succulenta, que la de una ficticia importación de artículos adulterados.

*¡Fiestas de las flores en Santa Anita de Diego, los Choros de Villa-Lobos, la rebambamba de Roldán, el vasto retablo pictórico de Figari!...* Otros tantos antidotos del *pastiche*, a los que se suma una obra más, que tengo el evidente privilegio de conocer, y de la que sólo puedo hablaros confidencialmente: ¡Hay en prensa un volumen de poemas de Pedro Figari!... Aguardad esos poemas dotados de la misma vitalidad, la misma juventud primaveral de los lienzos; poemas que proceden de los cuadros, y que podrán colocarse junto a ellos, como textos complementarios de tan maravilloso aleluya latinoamericana...

—¡Qué grata es esta labor que nos interesa!, exclama casi ingenuamente Pedro Figari, refiriéndose al arte de América, mientras acariciaba sus barbas blancas con dedos de adolescente.

Social, vol. 13, n°.11, noviembre de 1928.

### Crónica # 5: Abela en la Galería Zak

Eduardo Abela expone en la *Galería Zak*... La *Galería Zak* es una de las más famosas pinacotecas avanzadas de París. Al igual que las tiendas de la *Rue La Botie*, tiene rígidos criterios para lo que se refiere a la admisión de un pintor; quien pretenda colgar cuadros de sus testeros, tiene que someterlos al detenido examen del experto de la casa, que determina si son aptos para no defraudar una bien cuidada clientela. En el *rez de chaussé* hay varias obras de los autores que sirven de genios tutelares a la *Galería*: Picasso, Braque, Pascin, Modigliani, Dufy, Warokier. En el primer piso, Abela con quince lienzos importante y una serie de dibujos. Afuera: las gárgolas de Saint Germain des Prés.

Picasso y las gárgolas: nunca la pintura nuestra había vivido en tan excelso vecindario.

\* \* \*

Dudo que la pintura cubana –de inspiración criolla– haya dado alguna vez fruto tan lozano como la “manera” actual de Abela. Por el camino de las gitanas granadinas, de las azoteas ebrias de luz, y de un año de academias en las aulas de la *Grande chaumière*, Abela ha llegado de pronto a la más completa e inesperada revelación de sí mismo. El artista influenciado, impresionista, desorientado, que hemos visto a menudo “pintando por pintar” sin verdadero *goal* estético, ha cristalizado bruscamente, al situarse en el punto inicial de una obra considerable, cuya importancia, para nosotros, es enorme.

Lo que anula generalmente a nuestros pintores es la ausencia de un propósito. ¿Cuántos pintores nuestros saben lo que quieren al enfrentarse a un lienzo virgen? ¿Cuántos podrán explicarnos la tendencia de sus esfuerzos?... Tenemos muchos artistas dotados de una “pata” privilegiada. Pero todas sus inquietudes se reducen a la apacible utilización de un procedimiento de oficio, en la fidelidad a los trucos de una escuela... Y veis a esos pintores preguntarse, en vísperas de una exposición, “¿enviaré un retrato un paisaje?”, si más preocupaciones de orden ideológico... Esto hace que asistamos a menudo al espectáculo monstruoso de un artista que no evoluciona; que pinta hoy como hace diez años, y como pintarán dentro de veinte... Algunas exposiciones oficiales nuestras se parecen, por ello, a cementerio donde cada cual ha construido un panteón a su gusto.

Esa ausencia de preocupaciones superiores de que adolecen muchos de nuestros artistas, es causa de que la utilización plástica de motivos vernáculos, se haya llevado a cabo hasta hace poco –hay excepciones, de dos años a los días que corren, con lamentable pobreza de resultados. Se ha pensado, sobre todo, en reproducir fotográficamente, tal o cual tema criollo. Hemos padecido cien negras vendiendo frutas, cincuenta bohíos con una ceiba y un caballito, doscientos paisajes con un arroyo y dos palma real, cinco mil lienzos de anones y cocos, un negrito vendedor de globos, y una que otra riña de gallos, llevados al lienzo con técnica evocadora de trípode y lienzo. El colmo de la sutileza interpretativa en la pintura criolla cristalizó en aquel inefable cuadro que representaba a una virgencita cociendo una bandera cubana (cuadro que bautizamos chuscamente con el título

de "*Punto cubano*")... ¡Cuán pocos pensaron en dar una interpretación en profundidad a los temas del terruño!...

Cuando llegué a París, hace algunos meses, confieso que una visita al estudio de Abela me decepcionó. El pintor parecía acorralado por sus propias inquietudes, sin hallar salida aceptable para su lirismo, todas sus energías se gastaban en una rabiosa búsqueda de algo que tardaba en aparecer. Pintaba todo: los objetos de su mesa, los árboles del *boulevard*, el fonógrafo que le traía sonoras remembranzas desde Cuba, por las frías tardes de la primavera parisense. Amontonaba estudios de desnudos. Hacia centenares de acuarelas. Intentaba grabar en madera. Se planteaba problemas plásticos de orden abstracto. Y meditaba sobre algo que solo apuntaba en algunas exclamaciones un tanto sibilinas, que se producían cuando alguien aludía a su pintura pasada, alabada en Madrid por Alcántara y Juan de la Encina:

– ¡Eso ya no existe para mí! ¡Nada tengo que ver con los problemas de expresión suscitados por los gitanos de Granada!...

Y un día comprendí el sentido de estas palabras: *La comparsa* acababa de estallar bajo sus pinceles. En una tarde, con ese cuadro trepidante, furioso, vehemente, como una página de *La rebambamba* de Roldán, había nacido un nuevo concepto de la pintura cubana.

*La comparsa* engendró *Camino de Regla*, *El día del pescao*, *Alacrán*, *Los hijos de Quirina*, *Liturgia*, *En casa de María la O*, *EL gallo mítico*, *Los funerales de Papá Montero* y todo una serie de cuadros que constituyen una formidable aportación a la pintura nacional. Abela encontró una verdadera vía; hoy un lienzo suyo se reconoce a través de toda la plaza de *Saint Germain de Près*. Sus telas son inconfundibles, y no se parecen en nada a lo visto en París hasta ahora.

El criollismo del arte de Abela es criollismo en profundidad. Nada más alejado de sus finalidades que los anhelos del realismo. Abela no se dispone a dejar estampas para ilustrar manuales de etnografía pintoresca. Su pintura es, ante todo, pintura. Por ello sus obras pudieron interesar a los *marchands* parisenses, que consideran lo pintoresco en los temas como un obstáculo para la manifestación de una buena labor. El *amateur* europeo no quiere asunto; exige calidades y facturas. De ahí que el motivo por pintar tenga tan poca importancia para el artista de hoy.

Sin embargo, desde el punto de vista americano, el lado pintoresco de la pintura de Abela tiene el más alto valor. Más que el aspecto, 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 su tiempo de rumba, hará vibrar el alma misma de la rumba. Sus tipos quieren ser síntesis de caracteres, más que retratos. No le interesa emular a la *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: Papá Montero o María de la O. Abela evoca comparsas de antaño –el alacrán, el gavilán– sin penar en la verdad histórica; lo que desea transcribir es el ritmo, la intensidad, la áspera poesía de tales fiestas. No trabaja con documentos, ni pretende copiar los siete cerros de un diablito... Sus criaturas se mueven en una modernísima atmósfera de ensueño, en que a veces son símbolos... Abela sostiene, además, que el fondo del alma y los

paisajes de Cuba son tristes y dramáticos, y se ha aplicado en traducir plásticamente esa esencia de sensibilidad criolla.

Sus escenas tienen cierto aire grave, dentro de la violencia. Y el misterio envuelve a los protagonistas de sus poemas pictóricos: misterio en la gasolinera fantástica que atraviesa la bahía –camino de Regla– con su tripulación de soneros, que arrastran bongoes, güiros, y unas farolas casi absurdas; misterio en la fiesta pueblerina – ¡tan enigmática y tan criolla!– del *Día del pescao*; misterio en el acre torbellino de su *comparsa*; misterio en las silueta de sus guajiros, galopando en flacos jamelgos, bajo el incendio transparente del mediodía; misterio en el *gavilán* enorme y hierático, que marcha al frente de otra de sus *comparsas*...

–La verdadera poesía no existe sin misterio– afirma Abela, en frase que no anda lejos de los conceptos del surrealismo.

Lo cierto es que ha logrado traducir hondamente la poesía del trópico en sus cuadros de técnica avanzadísima: sus concepciones son muy cubanas, sin recurrir al menor ardid fotográfico. Representan, si queréis la realidad superior de las cosas; esa realidad maravillosa e invisible, que es, en el fondo, la única realidad que queda de todo lo que vemos. Abela nos sugiere lo tangible, utilizando metáforas plásticas. Su lenguaje es, pues, lenguaje de poeta, ya que Abela sabe ser –como todo buen pintor moderno– poeta a la vez que artesano sensible... No deforma ni estiliza quien es incapaz de *crear* obedeciendo a los impulsos de un fuerte lirismo interior.

\* \* \*

Cuadros de Abela: síntesis de criollismo, como los retratos del Aduanero Rousseau eran síntesis de la pequeña burguesía francesa. Un crítico parisiense decía recientemente que nadie había tropezado jamás en la calle con los personajes de la *Boda* famosa de Rousseau, y que, sin embargo, encarnaban a la perfección el espíritu de toda una casta social, como lo encarnaban los protagonistas del *Filibuth* de Max Jacob.

Vosotros podréis afirmar que nunca habéis visto una *comparsa* como la de Abela. Pero seréis justos en reconocer que cada vez que habéis imaginado el espectáculo de una *comparsa*, lo habéis visto mentalmente, tal cual lo fijó el artista en su concepción intrépida y fundamental.

Abela nos ha revelado un espectáculo mágico de las cosas cubanas.

## Crónica # 6: Mitología de Foujita

Hace diecisiete años, cierto mozo japonés, un poco ridículo, desembarcaba en el puerto de Marsella. Llevaba casco colonial, una larga levita de alpaca, y zapatos de lona blanca... Lo peor de todo era que estaba orgulloso de su atavío. Momentos antes de pisar tierra, tuvo la intrepidez de hacerse fotografiar, apoyado en la borda. Ese retrato, que aún se conserva, podría servir de modelo a un nuevo Aduanero Rousseau que pintara japoneses.

En Marsella, el viajero fue iniciado en las diligencias de la civilización occidental. Probó la *boullabaisse* cargada de azafrán, y se hizo robar el casco colonial en el barrio reservado. Luego, tomó un ticket de tercera para París.

Se me olvidaba decir que el pequeño japonés de la levita de alpaca era pintor, sobrino de un general del ejército nipón, y que venía, como tantos otros, para «conquistar Lutecia». Se llamaba Foujita.

\* \* \*

Los inviernos se suceden. Árboles de pesadilla se perfilan en las avenidas. Humedad y nubes grises. Transeúntes pardos deslizándose sobre el asfalto bruñido, como fantasmas que usaran chanclos de goma. De vez en cuando pasa un ataúd de tendero, seguido por caras negras, bombines negros, paraguas y guantes negros, camino del cementerio de Montparnasse.

–¡C'est rigolo!, exclamaba el sobrino del general.

Y regresa al garaje que le sirve de estudio para pintar un entierro, a la japonesa, con un fondo de paisaje arrabalero pari-siense. Juega con los negros y los blancos anacarados. Al final, el entierro se ha transformado en un *hai-kai-hai-kai* gráfico-, perfectamente logrado.

¿Qué arte japonés no tiene mucho de *hai-kai*?

\* \* \*

La vida pasa lentamente. Foujita pinta a Kiki, la modelo, entonces joven y bien torneada. Come «en casa de Rosalía», por tres francos cincuenta, con vino comprendido. Aún viven Libion, el casi legendario dueño de la vieja *Rotonda*... Modigliani se emborracha. Picasso lleva gorra. Diego Rivera rompe quijadas. Todavía Max Jacob no ha podido comprarse el *smoking* que usa actualmente en casa de las princesas auténticas.

El sobrino del general trabaja concienzudamente, con persistencia de pulga amaestrada. Acumula lienzos y dibujos. Inventa paisajes, niños que hace gimnasio, gatos asiáticos, desnudos hechos de una hebra sinuosa. Vende poco y mal. Pero Foujita no desespera. Sabe que dibuja como pocos, y que hay un Dios para los japoneses.

Cuando se hastía de pintar, se acuesta en el suelo y escribe un pequeño poema a punto de pincel... Sus poemas hablan de nieves primaverales, cerezos en flor, sapos, cigarras, y lunas nuevas, como

todos los poemas nipones. Pero son frescos, ingenuos, y adquieren un raro encanto en este París ultracivilizado, lleno de autobuses que se precipitan en las calles estrechas con ímpetus de miuras.

\* \* \*

La pintura del sobrino del general logra interesar a un marchand. Los cuadros se exhiben, se ponderan, se pagan algo mejor. Un lienzo expuesto en el Salón de Otoño es reproducido con grandes elogios por varias revistas parisienses. Representa al pintor en su hogar imaginario, peinado a lo *boy*, y rodeado de platos de porcelana, carretes de hilo, y perritos de terracota. El éxito llega... Alguien dijo que los milagros solían producirse en serie.

Foujita pinta amables decoraciones para *El torneo singular* de Roland Manuel, en los *Ballets* suecos de Rolf Maré. Hace el retrato de la Condesa de Noailles. Dibuja más gatos, más carretes y más perritos chatos. Adquiere una primera noción de que varios billetes de a mil pueden poseerse a la vez. Se compra una colección de *sweaters* a rayas azules y rojas. Trabaja diez horas diarias, pero ahora lo hace con la satisfacción de poder comer mazorcas de maíz cocidas, y pescado crudo con azúcar –a la japonesa.

Ya Foujita tiene automóviles, como Derain y Vlaminck. Numerosas monografías movilizan la jerga culterana y hueca de la crítica sabia, para hacer el elogio de su pintura. El artista se hace construir una casa en el *squaré* Montsouris. Va a Deauville. Se le encuentra en los *dancings* de champagne obligatorio y en los restaurantes de cuentas prohibitivas.

Su silueta se precisa. Una elegancia un tanto estrafalaria para un occidental, pero divertida en un nipón, se crea sobre su persona. Sus *sweaters* aparecen acompañados de americanas azul añil y pantalones a cuadritos en color topo. A veces lleva frac con raro garbo. Generalmente una anilla de oro reluce en su lóbulo izquierdo.

Foujita es festejado, imitando. Se le invita a palpar piernas de concursantes en certámenes de belleza. Las playas de moda se jactan de tenerlo por cliente. Anima numerosos *music-hall* en fiestas más o menos benéficas. Van Dongen, después de prescindir un curso de *cocktails*, se ve obligado a pintar cuadros instantáneos, a la vista del público, en su colaboración.

Pero el sobrino del general no se deja epatar demasiado por los regalos de la suerte. En el fondo me aburre, y lo confiesa.

Pasa días rabiosamente encerrado en su atelier. Por la noche se rodea de unos cuantos amigos, de los que aún no han llegado, y les proyecta películas interpretadas por su mujer, él mismo y otros amigos en un cine minúsculo... Luego, se charla apaciblemente, ante una botella de fine y algunas mazorcas de maíz.

El éxito no ofrece tantas satisfacciones como lo cree el oscuro. Los fantasmas íntimos, que inquietan la existencia de todos los hombres, suelen dejarnos tranquilos mientras corremos hacia una meta. Apenas pasamos la línea que pone tregua a una lucha, los visitantes indeseables se vuelven a reunirse con nosotros, y, una noche, acabamos siempre por encontrarlos de nuevo, apaciblemente sentados al pie de nuestro lecho... Pero esta existencia ha servido a los demás. A pesar de ser budistas, y conocer la mayor doctrina de mansedumbre y cordura que haya

escuchado la humanidad, los pintores japoneses llueven sobre París desde hace algunos años. El éxito de Foujita es una plaga para sus compatriotas... Hoy, cada barco nipón que ancla en Marsella, trae de algún pintor japonés de lentes, que luce la inevitable levita de alpaca y los zapatos de lona blanca.

\* \* \*

El estudio de Foujita es una mezcla singular de tienda de trastos y aldeas japonesa. El paisaje nipón es evocado por la cocina instalada en una suerte de cabaña que se alza en uno de los ángulos del atelier. En ella oficial el *chef* del pintor – rara amalgama de profesor de jiu-jitsu y cocinero. Un *gong*, varios faroles de papel y las piezas de una vajilla diminuta, completan el exótico rincón.

Contra las paredes hay centenares de piezas acumulados. Las mesas tienen unos pocos centímetros de alto. Los tinteros, pinceles y tubos de color, yacen por doquiera. En un testero se ve una fotografía de Berta Singerman.

A ese estudio singularísimo fuimos a dar, una mañana, Massaguer y yo. Dos artistas nipones y Toda, el pintor de peces, estaban agazapados sobre altos taburetes, en actitud de niños que temieran a los ratones.

Massaguer caricaturó a Foujita. Y Foujita, por su parte, apuntó en una hoja de cuaderno un Massaguer con rostro del luchador japonés.

– El año próximo voy a Cuba y México – nos anunció el artista.

\* \* \*

Por lo pronto, desde hace algunas semanas, Foujita se encuentra en el Japón, donde ha regresado un triunfador. El tío general esperaba a su ilustre sobrino en el muelle. ¡Cómo había cambiado el mazo cetrino, que había partido diecisiete años antes a la conquista de París!

Los otros tíos y parientes de Foujita acompañaban al general... Había seguramente entre ellos algunos de esos viejos japoneses que parecen arrancados de un *kam emono* de Hokusai – ancianos irónicos y apergamados, de lo que lleva en largos túnicos negros, con una rata blanca dibujada en las espaldas.

## Crónica # 7: Kisling, pintor que ama la pintura

Moisés Kisling acaba de inaugurar una nueva exposición de sus obras, en París. ¿Otra más? ¿A caso le era necesaria esta nueva ofensiva de su poder creador para consolidar definitivamente una fama consolidada como pocas?... La producción de Kisling tiene la virtud de «conquistar espacios», como ciertos cuerpos químicos recientemente estudiado por los sabios de hoy... Desde las vitrinas de los *marchands* de la Rue La Boetie, de la Rue de Seine, de la Rue Bonaparte, sus pinturas invitan al transeúnte presuroso a detenerse; las revistas de Australia reproducen fotografías de sus cuadros; Gilberto Owen, en México, lo menciona en sus poemas: en el Salón de Otoño enarbola, junto con Zadkine, un saludable estandarte de libertad... Kisling, personaje de novela, héroe de un duelo memorable — entre cuyos padrinos se encontraba Diego Rivera —, ha impulsado su arte en el mundo de las ideas con la risueña acometividad del deportista seguro de hacer *goal*... Las monografías que ostentan su retrato en la portada son incontables; se le admira y se le critica acerbamente — dos maneras de poner en valor la importancia de un individuo.

En una época su silueta fue famosa en París. Los *Mâtres d'hôtel* más austeros se inclinaban ante sus pantalones de golf y sus *sweters* de color hoja seca, y lo dejaban irrumpir en los feudos del frac y el escote... ¡Se trataba de Moisés Kisling! Y a Monsieur Kinsling había que permitirle el arribo a los centros más exclusivos... Pero el artista, jamás tenor de ópera en sus procedimientos, despreciaba estas concesiones hechas a su talento. No le interesaba crearse una silueta, ni escandalizar a los burgueses con sus actitudes tan irreverentes como espontáneas. Y cuando, invitado a una mesa rodeada de mujeres trémulas de admiración, se hacía un silencio para escuchar las palabras del pintor, éste, sin inmutarse, iniciaba conferencias de un género especial:

— ¿Saben ustedes por qué los judíos, como yo, son peores antes que los cristianos?...

Y de su boca fluían teorías capaces de escandalizar a todas las vírgenes locas y vírgenes cuerdas de la parábola bíblica.

— *Mon vieux* [me decía Kisling, recientemente, mostrándome sus últimas obras], harán todas las teorías que quieran en materia de pintura. Pero ¿qué quieres tú? ¡Me gusta la pintura! ¡Me gusta la pintura por la pintura!... Algunos opinan que no es necesario dotar un cuadro de materias ricas... Y me pregunto si estas opiniones no derivan de una falta de voluntad ante el trabajo... Porque, para hacer esto, hijo mío, es necesario sudar durante dieciocho horas al día...

Esas dieciocho horas, casi litúrgicas, saben que Kisling no es predicador insincero. La amplitud de su obra es prueba elocuente de la continuidad de su labor. Y si bien ciertas ideas personales pueden acercarme a pintores cuyas preocupaciones estéticas son de *otro orden*, si bien creo en la posibilidad de una *poesía plástica* de caracteres un tanto antipictóricos, ante la mediocridad de los pequeños cultivadores de género tan difícil, no puedo reprimir un gesto admirativo al contemplar la obra tan sana, tan franca, tan lozana, de un Moisés Kisling.

Las figuras de Kisling están plantadas en el lienzo con una fuerza que anula nuestras prevenciones.

Sus asuntos — una mujer, una cabeza, un paisaje, una naturaleza muerta— están tratados con una solidez arquitectónica que nos impone el silencio. Dibujados, torneados, contruidos, saben vivir por sí mismos, sin la intervención de anécdota alguna... «La pintura [suele decir Kisling] es arte estático.» Y sus pinturas son estáticas, poderosamente estáticas, como una columna o una cornisa de proporciones perfectas, con la misma belleza serena, que llega, a veces, a lo monumental.

Kisling no nos engaña cuando afirma que «ama la pintura». La ama profundamente, sin exigirle nada que esté lejos de su alcance. Las mujeres pintadas no deben abandonar el lienzo: las que él nos ofrece, no guardan el menor contacto con la tierra. Sus ojos no aspiran a reflejar una psicología. Nos miran con una insensibilidad que nos abruma. Y es porque una vez fijados en la tela, sus modelos comienzan a vivir en otro mundo, independiente del que nos rodea, como la imagen del estudiante de Praga que quedó presa en un espejo, cuyo cristal bastaba para establecer frontera entre el universo tangible y el que no podemos hollar nunca con nuestras plantas.

Hace pocos días visité el estudio de Kisling. Acababa de llenar un lienzo virgen con un maravilloso ramo de flores: flores de piedra y flores de seda; flores de vegetación submarina, y flores de arborescencias mágicas; flores de tierra en sordinas, y flores de fuegos artificiales... Flores que habían adquirido virtudes inesperadas y nuevas razones de vivir, por haber nacido bajo el pincel voluntariosamente creador del artista.

El estudio de Kisling abre sus claros ventanales en una alta casa, situada a la orilla del Luxemburgo. En las paredes, al lado de una colección de cántaros raros, hay fotografías y recuerdos gratos para el pintor. Un autógrafo de Erik Satie — fragmento de la partitura siempre joven de *Parade*. Retratos de nuestro amigo Pascin, y de otros, ya desaparecidos. Contra la puerta, sorprendida en una playa por un *kodak* indiscreto, Kiki nos muestra un busto inesperadamente perfecto. Modelos del artista. Caras y cuerpos bien conocidos. Y una fotografía de Cocteau, tomada junto a una escultura en alambra de limpiar pipa, asistida por esta aleluya: La sangre de los trabajadores (sic).

Kisling extrae de un armario una teoría de botellas llenas de esencias sutiles:

— No sé si sabes que soy cultivador... Yo mismo me fabrico mis vinos y mis alcoholes...

Y comienza a hablar de América, de Diego Rivera, de Las Antillas, de La Habana. Me pide ciertas precisiones... Al cabo de una acuciosa enumeración de hechos y anécdotas, sobre las cosas del trópico, Kisling — que ha dejado apagar un infame cigarrillo de tabaco francés— resume sus impresiones en una serie de exclamaciones un tanto sibilinas:

— ¡Desde luego! ¡Muchos vagos! ¡Ahí es donde se conoce la verdadera vida!

Luego vuelve a empuñar sus pinceles:

— Dieciocho horas diarias, hijo mío... ¡Dieciocho horas!

... ¿No decía Busoni que el talento se componía de un terrible porcentaje de trabajo?

Kisling, mi viejo... ¡ojalá los artistas de América Latina trabajaran tanto como tú!...

Social, vol.16, n°. 7, julio de 1931.

### Crónica # 8: Un pintor cubano con lo futuristas italianos: Marcelo Pogolotti

Un encadenamiento de improvisadas afinidades hizo que, en 1927, la Plaza de la Catedral tuviera un poder de mágica atracción sobre un grupo de jóvenes artistas y escritores habaneros... Por esa época, la plaza solitaria y colonial, con su fuente abandonada por los pocos mulos que subsistían en el barrio añoso, dominada por una suerte de atalaya de viejo palacio, en que vivía el poeta Pita Rodríguez, asistió a singulares reuniones nocturnas. En el atrio del santuario, al pie de hornacinas huérfanas de imagen, solíamos instalarnos Carlos Enríquez, Marcelo Pogolotti, y yo, para escuchar los conciertos de guitarra, generosamente ofrecidos a tan exiguo público, por el prodigioso Donadío... Amigos recogidos al azar de la ruta, engrosaban a veces nuestro pequeño coro, y cuerdas en sordina revivían andantes de Mozart o quejas de cante jondo, cuando un policía no turbaba brutalmente la fiesta, dando tres sonoros golpe de club — ¿tema del destino tocando a la puerta?— en el cemento de una acera cercana...

Evoco hoy esas noches de pereza tropical con ciertas añoranzas; debe creerse que la arquitectura admirable de la catedral, cansada de nuestras reuniones, urdió un sortilegio que habría de expulsarnos bien lejos de sus serenos entablamentos dóricos; un año después — 1928—, después de separarnos y seguir derroteros, nos volvíamos a encontrar en París, Enríquez, Pogolotti y yo, sin que faltara entre nosotros el ex aislado centinela de la torre: Pita Rodríguez... Nuestra partida coincidió con la fundación, por José Antonio Fernández de Castro, de cierto *Ducazcal club*, de jugosa memoria, que por desventura no conocimos. Pero, de hecho, su filiar en Lutecia quedó fundada, por el acuerdo tácito de cuatro cubanos.

El destino reunió a Enríquez, Pita y Pogolotti, en el mismo hotel de Montparnasse. El poeta comenzó a revelarnos su «Romance de Manuel García, Rey de los campos de Cuba», su «homenaje a Alcapone», su historia de naipes y *Letanias a Emilio Salgari*. Carlos Enríquez — uno de los más auténticos valores de nuestra pintura—, se alejaba rápidamente de toda sugerencia realista, para ofrecernos imágenes alucinantes de boxeadores increíbles, y escenas de magia inventadas con rara lozanía poética... Pogolotti emprendía más lentamente el camino que habría de llevarlo a conocer su verdadera personalidad, sin que por ello sus cuadros dejaran de comprobar una segura evolución.

Por aquel entonces, dos ideas predominantes regían el arte de Marcelo Pogolotti: idea maquinista — dos polos en contraste—. Fruto de preocupación mística —plástica y no interior— eran sus lienzos, trazados con un primitivismo de aleluya popular, que nos hacía asistir a episodios de la pasión de san Isidro Labrador, o nos mostraban figuras alargadas, duras, situadas en ambientes poblados de ángeles borrosos y capillas inhospitalarias. Pero pronto el pintor abandonó este camino, al que no era conducido por convicciones profundas, para internarse en un ingenio azucarero, dotado de fondos múltiples. Negros ante caldera; negros ante correas de transmisión; negros blandiendo palas y empujando vagonetas. Y no por concretas resultaban anecdóticas sus telas. Los organismos mecánicos imaginados por Pogolotti, no correspondían a verdad mecánica alguna. Ruedas dentadas, émbolos, palancas, manómetros, sólo constituían conjuntos arbitrariamente dispuestos, destinados a contrastar, por su dureza angular, con las figuras

humanas, elásticas, escurridizas — vestidas casi siempre con *overoll* y gorra —, situadas en primer plano... A pesar de aciertos parciales, esta «primera época parisiense» de Pogolotti estaba lejos de hacernos adivinar cuál habría de ser su pintura dos años más tarde. Entorpecida aún por ciertos prejuicios (es mucho más difícil deshacerse de una vieja noción que adquirir una nueva), la personalidad del artista tardaba en revelarse plenamente. Sus cuadros no satisfacían apenas, y apenas lograba satisfacer a su autor.

Tres viajes nos alejaron, por algún tiempo, de Pogolotti — un viaje a Córcega y dos viajes a Italia —. Y, de pronto, supimos que el pintor, instalado momentáneamente en Turín, se había relacionado con los futuristas italianos, y había sido invitado por Marinetti a tomar parte en una gran exposición del grupo. Recibimos fotografías de sus obras recientes, y vimos entonces cuán considerable había sido el paso de avance dado por Pogolotti, a tal punto que sus lienzos se mostraban, a veces, más ricos, más radicales, más fuertes, que las producciones de Veverini, Dépero, Prampolini, Balla, y otros, exhibidas junto a las del cubano.

Y no debe verse en esto un resultado de influencias del medio. Pogolotti llegó maduro a los núcleos futuristas italianos. Éstos tuvieron muy poco que enseñarle. La acción de Marinetti sobre su espíritu fue, a lo sumo, la sencilla aunque muy valiosa, de darle fe en su propia personalidad. Porque las obras actuales del pintor son lógica coronación de su trabajo anterior... La preocupación mecánica sigue desempeñando un papel capital en su pintura. Pero todo anhelo de representación concreta — más o menos intelectualizada — ha sido dejado de lado. Ya Pogolotti no trata de establecer contraste entre figuras humanas y formas mecánicas. En sus lienzos actuales, la rueda dentada, el motivo de acero, se confunden con el hombre — en caso de que el artista se decida a enriquecer la acción con una vaga figura de hombre —, formando un todo perfectamente construido, en que interviene la mayor variedad de materias, pictóricas o ajenas a la pintura misma (materias pegadas, clavada, etc...) Alcanzado también por el gran soplo poético que anima la verdadera pintura contemporánea, Pogolotti, en sus últimas creaciones, no titubea en abandonar a veces su manera mecánica, para establecer armoniosas relaciones entre formas desprovista de todo significado gráfico evidente. Organiza mundos plásticos con elementos imaginarios que, sin tener con ellos la menor semejanza, sólo podrían emparentarse, por el espíritu, con los arabescos de Masson, las manchas misteriosas de Simá, o los objetos desconocidos de Roux... Sus concepciones se sitúan, de hecho, en primera línea, en el campo de las inquietudes pictóricas actuales. Pogolotti es el pintor de técnica e ideas más avanzadas que haya producido nuestro país hasta ahora.

A veces, aventurándose más aun en el terreno poético, Pogolotti nos ofrece concepciones encantadoras, que tienen un valor de imágenes líricas, perfectamente lograda: figuraos una suerte de mujer-pezuña, atravesando un halo indefinido — prolongación de estanque formado por zonas concéntricas de color, en que se yergue una flor de primitivo —, para reunirse con una bandada de aves construidas con un ala, un pico y un ojo. El resto de los elementos que integran el cuadro resultan absolutamente indispensables: seto circular o meseta coronada de vegetación avara; una mancha que habla; una forma — ¿causante del vuelo misterioso? —, que tiene a la vez aspecto mecánico, vegetal y humano... en el campo de la poesía visual, un lienzo así se sitúa a la altura de los admirables poemas gráficos de Max Ernst.

Con sus obras recientes, Marcelo Pogolotti se incorpora con el grupo de pintores actuales que de vivir en la Edad Media, la Inquisición habría quemado por delito de lesa magia.

Social, vol. 16, 11, noviembre de 1931.

### Crónica # 9: Moisés Simons y el piano Luis XL de Josephine Baker

El día en que Darius Milhaud calificó de «admirable» la *Valencia* de Padilla, sus palabras significaban algo más que una simple *boutade*, hecha para molestar a sus austeros colegas del Conservatorio... Durante diez años, Europa había conocido una recia ofensiva del jazz. Los *Kitten on the keys*, los *Old man river*, los blues de Sophie Tucker y Luis Armstrong –con sus trompetas acrobáticas, sus vocalizaciones intrépidas, sus agrios acordes de banjo– habían invadido a tal punto los teatros, los *dancings*, las aceras de los *boulevards*, que la ópera, las agrupaciones sinfónicas, los dedos de los solistas, acabaron por conocer esos nuevos ritmos, que los compositores serios no vacilaban en elevar a la categoría de arte desinteresado, enriqueciendo con ello sus pinturas... Pero los recuerdos inesperados ofrecidos por una florescencia de espíritu popular no son ilimitados. Ante la imposibilidad, demostrada por sus creadores, de renovar un género cuyas manifestaciones más perfectas fueron ya plenamente halladas en el arcaico *St. Louis Blues*, de las síncopas de la batería, las quejas de los saxofones, los *glissandi* de los trombones, comenzaron a cansar al público por la misma monotonía de su contante frenesí... Se necesitaban nuevos ritmos, distinto espíritu melódico. *Valencia*, elemento exótico dentro del jazz, fue seguido algún tiempo después, en París, por la boga inesperada de la *biguina* martiniquense –esa danza cálida, que ya sabe a caña de azúcar, a ron de Oriente y a noche antillana... La frase burlona de Milhaud señalaba la crisis de un género gastado, que pronto sería sustituido por otros elementos rítmicos, «admirables» por lo que la novedad tiene siempre de admirable... Y ahora, aunque no ha vuelto aun de su lindo jardincillo de Aix-en-Provenza, estoy seguro que el autor de la *Orestíada*, debe haber conocido ya cierto pregón de manisero, que se ha apoderado de Europa entera, como una verdadera epidemia... El ansia de ritmos inéditos se encontró satisfecha, de pronto, con la aparición de ese extraordinario *Peanut Vender*, surgido de Cuba, traído por los *yankees*, y del que existen nada menos que diecisiete versiones fonográficas en la hora actual... ¡Todo el mundo tiene un disco de nuestro *Manisero* nacional! Los *pick-up* de los *boulevards* lo repiten sin cesar; Mistinguette lo canta en el *Casino de París*; ha invadido Berlín, Bélgica, la Costa de Azur... Se escucha en Palestina, junto al muro de las lamentaciones; se ejecuta en Constantinopla, en los cabarets de princesas rusas, víctimas de la revolución; sus marcas suenan junto a los puestos de fritura que hacen toser a la gran esfinge de Egipto...

«El manisero se va...» pero vuelve; vuelve, cada vez enriquecido por una voz, por una nueva versión instrumental... Y Moisés Simons, sin saber cómo llega un buen día a París, aureolado por una celebridad casi increíble. Se le piden «números» para todos los *music-balls*; un final de acto para el *Palace*, tres cuadros para el *Casino*; un *sketch*, para el *Empire*... El manisero se queda, se planta, se arrodilla en el suelo. Nuestros ritmos criollos, dueños ya del mercado, multiplican ya sus manifestaciones. Ocupan todos los sectores dejados libres por la retirada del jazz. ¡El son, la rumba, la biguina! ¡Las Antillas, llevadas a París! En plena época de exhibiciones imperialistas, de exposiciones coloniales, Lutecia se hace colonia nuestra... Los éxitos de ahora, los recientes, se titulan *Los tres golpes*, *Marta*, *Mamá Inés*, *Paso ñáñigo*... El autor de estas líneas, invitado a pronunciar una conferencia en Soborna, sólo encuentra un tema admisible por los tiempos que

corren: *La música negra de Cuba*, con ilustraciones musicales encabezadas por una audición forzosa del inevitable *Manisero*...

\* \* \*

Retirada en la riente paz de su villa *Beau Cbéne*, en el Vesinet, Josephine Baker comienza a dar muestras de inquietud... ¿De dónde saldrá esa música que nadie, en Francia, podría interpretar mejor que ella? ¿Dónde se encuentra la fuente de esos ritmos complejos, que la seducen por la voz de la sangre? Alguien anuncia que Simons ha llegado a París... Pocas horas más tarde, El auténtico *Manisero* hace su aparición en el salón Luis XV de Josephine Baker.

Ese salón, con sus pastoras y comediantes a lo Watteau, con sus butacas acogedoras dignas de propiciar un palique de enciclopedistas, con su enorme «piano de época», en el que nunca vivieron Scarlatti ni Juan Christian Bach, es el punto central de una vivienda situada bajo el signo del contraste... Un *ball* medioeval, con dos armaduras como las que solían encerrar a Fantasmas, le sirvieron de introducción... Después, hay un salón morisco, con dos gramófonos, destinado a los ensayos coreográficos de la estrella de tez oscura; una biblioteca, encierra a las obras completas de Moliere y Juan Jacobo Roseau, junto a las novelas policíacas –completas también– de Wallace... Choque sobre choque. Desde la dueña de la casa, y su pantera, que suele dormir la siesta sobre el piano Luis XV, hasta los libros, opuestos en espíritu. («¿Conque toda mi vida he hablado prosa?», pregunta el burgués gentilhomme... «¡Queda usted arestado en nombre de la ley!», responde el inspector de *Scotlan Yard*... ) Afuera, un amplio jardín de islas de Francia muestra sus canchales floridos, sus riachuelos poblados de pecerillos de colores, para terminarse, en los límites de la propiedad, al pie de una columnata romana...

Es tiempo de apurar una taza de café y encender un tabaco de Cuba, y Simons es obligado a atacar, en el piano Luis XV, las primeras notas de una rumba... Salvo un poco y santa Maraca asoma el rostro entre dos nubes moquetadas. Los ritmos criollos, netos, elocuentes, incisivos, se apoderan del ambiente.

–Ceii jioliii! Ceii jioliii!, exclama sin cesar Josephine... ¡Quién no bailar y a con una música sea! ¡Eso sí que puede llamarse ritmo!

Y para apoyar la palabra con el gesto, mientras la mano izquierda de Simons produce implacables bajos de tambor ñáñigo, la actriz comienza a improvisar una danza capaz de aterrorizar a las pastoras y comediantes de Watteau... Danza del instinto; justa, nerviosa, bella, por su verdad profunda... El movimiento se anima, se intensifica, se hace paroxismo. Vibra la casa entera... Y de pronto, el ruido metálico, múltiple, ruido de cataclismo doméstico, se hace oír en el *ball*... Los presentes se precipitan hacia la puerta, para verlo que acontece.

–¡Nada! ... ¡Una de las armaduras medioevales que guardaban la entrada al salón, ha caído el suelo, con estruendo de cacharrería ofendida!

\* \* \*

Josephine Baker, producto de Harlem y de la humanidad admirable que nos reveló con todo su esplendor esa cumbre de la cinematografía que es *Aleluya*, no puede quejarse del modo con que,

desde hace años, la tratan los críticos europeos. André Levison, técnico del ballet vio en ella una materialización de la «Venus negra» de Baudelaire; Le Corbusier declara haberse conmovido «hasta el sollozo», oyéndola cantar *Baby* en Sao Paulo. Y su último éxito,

J'ai deux amours

Mon pays et Paris...

que sólo pudo destronar la música de Simons, ha merecido los elogios de la más austera crítica musical.

Sin embargo, no faltarán personas de «buen gusto» capaces de seguir sosteniendo que Joseph Baker «baila como un mono» (¡cuestión de zoología humana!, nos dice la actriz), y que canta una música desquiciada, cuya boga «resulta un peligro para la cultura europea» –según opinión de muchos lectores del gacetillero idiota que se llama Clement Vautel... – ¡Abajo el *buen gusto*! No existe peor plaga. Hoy todo el mundo tiene «buen gusto». El pintor de brocha gorda se siente esteta. La burguesita que engaña a su marido, cada sábado, de 5 a 7, se cree dotada de un refinamiento único. El *dilettante* se traga, con la misma sonrisa benéfica, sin ver diferencias, un andante de Mozart, *Sole mio*, la *Sinfonía pastoral*, la *sardinata* de Toselli, el *Ave María* de Gounod, las parsifaladas del Buen Pastor, Franck, Ravel, la *Polonesa de desconcierto*, el «bal-de-Chopin», la *Traviata* y Margarita Gutiérrez («a *Devussi* no me lo pongan, porque no lo entiendo), la «raksodia», *Te odio*, *No te odio*, *Nos odiamos*, la *Campanilla* y *Tchaiko'ki*... ¡Y todo esto, en nombre del «buen gusto»! No resulta difícil que semejante gente –abundante y de matices análogos en todos los países del mundo–, se niegue a conferir el título de *arte* a las actividades escénicas de una Josephine Baker, a las interpretaciones de una Sophie Tucker, o a las humoradas geniales del payaso Grock... Pero nuestra época, pese al *diletantismo*, ha puesto en valor una honda verde: muchas veces el *music-ball* ha acertado donde el teatro serio ha fracasado lamentablemente... La segunda versión escénica del *Zorro* de Stravinsky resultó una verdadera maravilla, gracias a la intrépida movilización de acróbatas y aparatos de circo... Los juegos maravillosos del equilibrista Rastelli, los diálogos de los Fratellini, las voces conmovedoras de Vaughan de Leath, de Jack Smith, de los Revellers, a trompeta de Armstrong, la batería de los sonos cubanos, tienen mucho que enseñarnos. Resultan *tipos* perfectamente logrados, y muy pocas veces han obtenido los honores del análisis detenido, apto a determinar los verdaderos hallazgos que ocultan bajo una corteza de frivolidad.

Basta charlar un instante con Josephine Baker, para comprender cuántas búsquedas, cuantos ensayos, cuántas horas de desaliento, suelen preparar la cristalización de uno de sus *números*... Y sí, a veces, la brutalidad de sus contorsiones, la melancolía desgarradora de alguno 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 construidos por el «buen gusto» de nuestros contemporáneos... Sólo una artista de color, del nuevo mundo, podría habernos traído esa violencia primitiva que reclama nuestros nervios... ¡Ojalá Josephine Baker firme un pacto duradero –léase: contrato– con el autor de nuestro *Manisero* nacional!

Social, vol. 16, n.º. 12, diciembre de 1931.

### Crónica # 10: La obra reciente de Carlos Enríquez

Jamás he conocido a un hombre tan habituado a mencionar la soga en casa del ahorcado, como Carlos Enríquez. Para él, más valen buenos caminos por conocer, que malos conocidos; más valen mil pájaros volando que uno en boca. Su vida entera, en su arte y actividades, es lo que el criterio advenedizo podría considerar como una perenne «metedura de pata»... Lo cual equivale a decir que es uno de los individuos más estimables que haya producido nuestro ambiente, tan lleno de pequeño conformismos y de éxito establecidos a costa de claudicaciones y derrotas de la personalidad.

Desde sus años de colegial, la existencia Carlos Enríquez se desarrolla sobre uno de esos ritmos insistentes y desquiciados –pensad en el ritmo final de *La consagración de la primavera*– que siempre acababan por hacer para patear al público de las butacas. Expulsados de academias –como Larinow, como Varese, como tantos otros–, se ha formado en la ruda escuela de los independientes. Cada exposición de él, en América, ha sido justamente lo contrario de lo apto para satisfacer al *dilettante*. Cada nueva fase de arte ha motivado exasperaciones ruidosas. Exhibiciones cerradas en la noche misma de su *vernissage*. Artículos indignados. Y los balbuceos ridículos de que el fraile que creyó necesario escandalizarse antes cierto desnudo incendiario, que el artista nos mostró, hace años, en el club de jugadores de dominó que existía en Parado 44.

En aquellos tiempos, ciertas expresiones acuñadas en Europa a mediados del siglo pasado, tenían curso forzoso en nuestra América. La más usual constaba de tres palabras: *epatar al burgués*. Cada vez que un pintor se atrevía a presentar cuadros que no satisficieran al gusto vulgar, cada vez que un músico tenía la osadía de hacer ejecutar una obra destinada a irritar los miembros de nuestra Santa Ortodoxia Musical, los más «vivos» no vacilaban en afirmar, con un guiño sapiente, que tales manifestaciones no tenían otro fin que la de *epatar al burgués* – es decir, a ellos mismos. ¡Cuando se piensa en tales días, una exposición tan inofensiva como la de Rhadda, llegó a ser motivo de ásperas polémicas en la prensa habanera! ¿En qué siglo vivíamos?

Cansado de luchas estériles y observaciones hediondas, Carlos Enríquez llegó a París. Y se encontró, de pronto, en un ambiente en que él burgués es *no se dejaba epatar con nada*. En un medio en que el burgués es el único que sigue ampliando el término *de arte de vanguardia* para calificar aquello que le interesa y cree merecedor de su apoyo. El burgués europeo – no tomemos por ahora el término de *buqués* en el sentido marxista, si no como calificativo de aquellos que creyeron útil indignarse, desde la era romántica, contra todo lo que se salían de sus módulos de comprensión–, el buqués europeo, repito, es hoy un individuo que compra y lienzos de Picasso, esculturas de Lipchitz, y aplaude *El paso de acero* de Prokofieff, pues estima que Stravinski no es ya bastante avanzado. Ese buqués, transformado en *snob*, resulta absolutamente *inepatable*. Mientras más radical, más violenta, más insultante para la traición, resulte una manifestación del espíritu creador, más lo oiremos gritar: “¡Bravo!” Es precisamente el compositor que se atreva hoy a hacerle escuchar una obra compuesta en *do mayor*, sin la menor disonancia, quien se hará patear, como antaño se hicieron patear Stravinski y Milhaud, para hacer justamente lo contrario.

¡Bien lo vimos la noche en que Clique-Pleyel nos tocó su insípido *Vals de la bicicleta* en un concierto consagrado a la música moderna!

Algunos objetarán que si el burgués era antipático — seguimos llamando burgués al público que solía mostrarse más reaccionario —, el *snob* resulta poco recomendable. Sin embargo, opino que la causa del *snob* es perfectamente defendible. Según Thackeray, el *snob* era el individuo *sine nobilitas*, que hacía lo posible por adquirir esa *nobilitas* de que carecía. Desplazándolo, y llevándolo del terreno social al terreno artístico, hallamos al *snob* como hombre que ha realizado esfuerzos por enterarse de lo que no sabía, y ha llevado a cabo una completa revisión de valor en sus gustos y aficiones. Esto bastaba para colocar al *snob* en un nivel mucho más alto que al *dilettante*. El *dilettante* solo sabe decirnos que ama la música o la pintura, pero de ahí no sale. Lanza las mismas exclamaciones de admiración ante Bach, la *Meditación de Thäis*, Wagner, *Te odio*, Debussy, y *La danza de las horas*. Contempla con el mismo arrobamiento un Mantegna, un horrendo Fortuny, un Van Gogh o una batalla de Galindo. No establece diferencias esenciales ni se ha creado un verdadero sentido crítico. Su actitud, ante la obra de arte es análoga a la de una vaca que asiste al paso de un ferrocarril. El *snob*, en cambio, sabe decirnos por qué prefiere esto a aquello, ha adquirido la *nobilitas* necesaria, tratando de acercarse al artista mismo y comprender sus propósitos... Estad seguros de que si vivimos en Cuba con un retraso de veinte años sobre el estado actual del arte, esto se debe a la ausencia de *snobs* en nuestro ambiente. El día en que nuestros repartos vean aparecer la silueta inquietante de una casa planeada por LeCorbusier, que contenga dos lienzos de Juan Gris, una escultura de Giacometti y un dibujo de Max Ernst, otros no tardarán en imitar el buen ejemplo. Y entonces serán posibles las exposiciones de Arte Moderno en La Habana, y Carlos Enríquez podrá mostrarnos triunfalmente las distintas fases de su obra espléndida.

Pero mientras esto ocurra, sólo podemos desear a Carlos Enríquez que permanezca el mayor tiempo posible en una ciudad en que los burgueses «no se dejen epatar», y que su obra es acogida con la comprensión y el respeto que le fueron negados en su país.

A orillas del Sena, la obra de Carlos Enríquez se despoja considerablemente de la potencialidad de escándalo que le conocimos en La Habana. Y esto no se debe al hecho de que comparemos su producción con la de otros artistas, más o menos «avanzados» — ¡como si este último término significara algo! Lo que ocurre es que, en la vecindad de Joan Miró, de Picabia, de Rouault, de Goerg, de artistas que, por la sensibilidad, se vinculan en cierto modo con nuestro patriota, los lienzos y dibujos de Carlos Enríquez hallan perfecta ubicación, dentro de la geografía esencial de los nuevos valores plásticos. Su pintura no se mira ya como una búsqueda aislada, como un intento, sino como algo dotado de «razón de ser», como algo que responde a los anhelos íntimos del arte de nuestra primera época. Las creaciones de Enríquez constituyen un mundo en sí mismo, como las formas movedizas de Miró, las aves intangibles de Ernest, los caballos volantes de Salvador Dalí. Mundo en que las formas huyen de todo convencionalismo descriptivo, para crear sus propios ritmos; mundo en que las figuras se sustraen a una dictadura de la realidad para someterse a las razones, más elocuentes, de una poesía estrictamente pictórica. Los alarde que, para el artista de ayer, equivalían a un diploma de «buen pintor» o «buen dibujante», se han vuelto, para el creador de hoy, un mero punto de partida que habrá de conducirle a la

*antipintura*— y que la pintura actual se ha fijado finalidades diametralmente opuestas a las que solían perseguir los maestros laureados y condecorados de otros tiempos. Cuando Carlos Enríquez nos muestre su serie de dibujos realizados en pueblos españoles o en calles de New York, en que los caracteres del «modelo» han sido llevados al papel con ímpetu goyesco, nos declara que jamás exhibirá los frutos de tales actividades. Para él, semejantes trabajos sólo equivalen a las escalas y arpeggios de método elemental que los pianistas imponen como gimnasia a sus dedos. El trabajo de creación nada tiene que ver con tales ejercicios de flexibilidad. Son a la verdadera pintura, lo que un estudio de Szerni o un *ragtime* de Stravinsky. ¿De qué sirven los virtuosismos técnicos, las pruebas de que se tiene «pata» profesional, si la obra realizada se muestra huérfana de toda vida imaginativa, de toda invención poética, de toda revelación?

Carlos Enríquez ha sido lo bastante fuerte para sentar el oficio sobre sus rodillas y someterlo a sus caprichos — como Lautreamont hizo con la verdad (André Bretón)—, para darnos una obra puramente creativa, por su poder de «reorganización de las realidades conocidas por el hombre» (análoga frase podría aplicarse al arte — ¡tan distante!— de un Chirico). Sus desnudos, crispados, reducidos a sus elementos estrictamente eróticos; sus «salas de operaciones», en que cirujanos vestidos como trágicos antiguos palpan entrañas con sus guantes de caucho; sus escenas folklóricas del trópico, que se desarrollan en una auténtica atmósfera de magia negra, nos conmueven por la presencia de esa «verdad más real que la misma realidad», que sólo puede invocar con ayuda de la poesía. En el rostro invisible del paciente de una de sus operaciones — recuerdo de una víspera de fiesta en el Hospital Necker— adivinamos todo el caudal de imprecaciones que debieron escucharse en el palacio de los Atridas, bajo techos que conocieron máscaras, puñales, vísceras y alaridos.

Carlos Enríquez trabaja intensamente. Con la labor realizada por él hace dos años, bastaría para establecer un catálogo bien nutrido. Una próxima exposición nos mostrará esa obra en su conjunto — obra que sabrá situar al artista entre los serios valores de la pintura contemporánea.

### Crónica # 11: El cubano Picabia

Un amigo me dijo: «Ya que vas a la Habana, me agradecería que me trajeras un ave de esas que llaman loros; vivo muy solo, y de ese modo tendré compañía...» Confieso que, después de mucho hojear la colección de *Litterature*, y otra revista publicada por Francis Picabia en los alrededores del año 20, sólo esta remota alusión a nuestra Isla he podido hallar en los textos firmado por quien parece haber olvidado el color del cielo tropical. Sabemos todos, sin embargo, que Picabia es cubano. Y aunque no fuera por nacimiento o ascendencia, no nos costaría trabajo situarlo en el árbol genealógico que hunde sus raíces en el suelo de América Latina, al observar la riqueza de su lirismo, la cáustica actitud de su espíritu, la abundancia de gestos arbitrarios que ha sabido prodigar a lo largo de su atormentada existencia. Independencia, violencia, fortuna verbal, choteo: cuatro atributos que le son inseparables y que bastan, por sí solos, para atarlo a nuestro continente con sólidos lazos. El papel desempeñado por Francis Picabia en el panorama de las inquietudes contemporáneas, comienza a definirse al final de la guerra europea. Todavía estaban cercanos los días en que Hugo Ball, Tristán Tzara y Hans Arp, reunidos en su Zurich, dieron vida a ese movimiento romántico que fue el *dadaísmo*... Pero al hablar del dadaísmo, debe tenerse en cuenta que todo término destinado a calificarlo pierde su significado concreto. Un movimiento tiende siempre a comprobar o imponer algo. Se define. Y dada nunca intentó definir cosa alguna. Fue una fiebre, un estado de espíritu reflejo de años turbios en que todos los valores convencionales se desmoronaban al estampido de los cañones. Congregados en una ciudad neutral, en el eje geográfico de un mapa arado por ráfagas de acero, hombres de todas las nacionalidades –aún de las contendientes–, fraternizaban en cansancio, en desengaño, en asco, sin admitir que banderas ni galones lograran divergencias profundas entre ellos. ¿A dónde había conducido tanta inteligencia despilfarrada, tantas especulaciones metafísicas, tantos ideales de belleza? ¿Al ridículo manifiesto de los viejos intelectuales germanos – con Haeckel a la cabeza – proclamando la superioridad de una *Kultur* que debía ser impuesta por la guerra santa? ¿A la degollación de los inocentes por el fuego y la metralla? ¿A la barbarie consciente de los pensadores exaltaban las virtudes bélicas del individuo?... Las ediciones de diarios anunciando las últimas victorias o derrotas ocurridas en los frentes, no entusiasmaba a la colonia cosmopolita de Zurich. Soplan vientos análogos a los que desencadenarían, más tarde, la revolución espartakista, y presentían ya el paso del *tren gris*, camino de Rusia. Toda victoria se consideraba como una derrota: la del hombre. Y con la derrota del hombre se asistía a la quiebra absoluta de cierta inteligencia pura, cuyos fueros habían sido salvaguardados hasta entonces.

Pero había que hacer sensible esta quiebra; era necesario poner en ridículo, en postura fea, un espíritu que muchos se empeñaban todavía en respetar. Destruir. Poner casco con orejas de asno al conferencista pomposo, clavar banderillas de fuego en el cogote del esteta. Mostrar la vanidad de la Torre de Marfil. Acabar con las melenas consagradas, y los poetas con falsa caspa en el lomo. Decir al hombre: «Mírate en el espejo. Te tomas en serio, te crees hermoso, pero eres feo e idiota. Te has creído capaz de forjar ideales sobrehumanos, pero en el momento de la acción, has cometido actos de cafre, en nombre de tus principios mismos. ¡Avergüénzate de tu estupidez!...» Los individuos que entonces hicieron nacer el dadaísmo comenzaron por destruirse a sí mismos.

Pintores de enorme talento se consagraron a matar la pintura. Poetas capaces de batir todos los *records* de altura, asesinaron la poesía. Hans Arp simuló la idiotez durante meses enteros. Sus émulos se entregaron a actividades que excluían la inteligencia, de modo absoluto. Se hizo olvidar todo lo sabido. Tzara creó su famoso principio de arte poético: «Para hacer un poema, recorte palabras, al azar, en un diario cualquiera. Mezcle esas palabras en un sombrero, y, a medida que las vaya sacado, alinéelas en un papel...» ¡Al diablo la retórica, el dibujo, la técnica, el genio!

Concluye la guerra. Los confinados de Zurich se esparcen por Europa. En todas partes encuentran hombres jóvenes – demasiado jóvenes para haber servido de carne de cañón–, después de cuatro años de pesadilla, y, para muchos, de vacaciones forzosas. ¿Qué hacer ahora? ¿A dónde dirigirse? ¿A quién escuchar? ¿A quién tomar en serio? El dadaísmo surge a punto para ofrecer soluciones por el absurdo a todos estos problemas. Destruíd lo viejo, ¡después habrá tiempo de inventar un orden nuevo! Con la vida perdona por una mera cuestión de fechas, los experimentos inconformes de entonces, los Ribemont-Dessaignes, André Bretón, Louis Aragón, Robert Desnos, Max Ernst y otros, ofrendaron sus energías a la fiesta demolidora. Y se inicia la era de los grandes espectáculos. El proceso de Barres, en el que se juzga solemnemente a un maniquí del entonces venerado escritor. Invitaciones repartidas al público beato para asistir a una «gran conferencia religiosa», en que, a guisa de prédica, un personaje de pantalón corto se instala en una tribuna para matar globos, a alfilerazos. Exposiciones de cosas nunca vistas: trozos de lata colgando de un alambre horizontal, para representar El novio y La novia; la Venus de Milo con brazos y la Gioconda con bigotes; cuadros justificados por títulos como éste: El sombrero hacer al hombre, pero el estilo se debe al sastre. Veladas «culturales» que se terminaban a puñetazos y con intervención de la policía. Situación cada vez más imposible para los buenos borregos, ávidos, de «enterarse»...

En aquellos años heroicos fue cuando el nombre de Francis Picabia se hizo famoso. Más virulento, más dinámico, más rico que los demás en reservas de choteo (¡por algo debía de ser criollo!), ocupó muy pronto un puesto de capital importancia en el desarrollo del espíritu dada. Olvidando voluntariamente una sólida técnica que le había permitido alternar con los artistas serios. Picabia comenzó a pintar con Ripolín, complementando cuadros con lo que le caía bajo la mano; cordeles fijos en los bordes del marco, peines, ropas, agujas, sellos de correo, etiquetas de específicos conocidos. Retratos burlescos, maquinarias imaginarias, *le lierré unique eunique*, secciones de células vegetales, y todo lo que se quisiera. Pero a esta exuberancia imaginativa no se ejercía solamente en los dominios de la pintura o de la antipintura. Sus revistas aparecían con profusión en los países a que lo llevaban caprichosas andanzas; sus libros timaban al comprador bien intencionado; sus retratos nos lo mostraban con el semblante constelado de estrellas trazadas con tinta verde; sus entrevistas imaginarias con personajes conocidos eran temidas. En poco tiempo su potencialidad de escándalo vino a situarlo en un plano realmente épico. ¡Picabia se divertía! Sus cámaras de entonces, Marcel Duchamp, Gravan, Man Ray, Varese y Erik Satie, observaba sus gestos con una suerte de espanto admirativo.

Pero el dadaísmo comenzaba a variar sensiblemente de aspecto. No eran tontos e ignorantes aquellos hombres que, reaccionando contra lo que se concebía entonces por inteligencia, se calificaban a sí mismos de idiotas y fracasados (Picabia, *le raté*, dice el pie de uno de sus retratos

publicados por él mismo). Una ideología iba naciendo poco a poco de las ruinas acumuladas por el espíritu dadá. Los experimentos encaminados a matar la poesía convencional, habían permitido llegar a los materiales conscientes de la verdadera poesía. Se comenzaban a sacar auténticos poemas del sombrero de Tristán Tzara. Se descubría de pronto que dos palabras sin relación aparente, lograban adquirir una vida nueva al asociarse. Con los objetivos disparatados acumulados en un lienzo, se verificaba idéntico fenómeno... Y quienes, en otro terreno, habían esgrimido la piqueta demoleadora contra los militares, las patrioterías, la majestad de los viejos convencionalismos burgueses, empezaban a darse cuenta de que esta actitud de rebelión, de inconformidad, merecía alimentarse seriamente, para llegar a una acción concreta en el terreno social. Es curioso observar hoy hasta qué punto pudo ser fecundo el espíritu dada, que sólo quiso, en sus principios, ser una rabiosa escuela de negación... Todos los hombres que, en años siguientes, en Francia, en Alemania, se entregarían, por medio del arte o paralelamente al cultivo de un arte, a una actividad realmente revolucionaria, hicieron su aprendizaje, su entrenamiento, en las filas de dadá.

Francis Picabia fue de los primeros en gritar: «¡Ha muerto *dadá!*» cuando se hizo necesario asesinar lo que pretendía nada menos que formar escuela. Y su revista *Litterature* –título tomado en sentido peyorativo–, comenzó a agrupar todos los individuos que, en Francia habían tomado la dictadura, algo más que un medio fácil para escandalizar al papanatas. Todo el superrealismo estaba encerrado ya, en impotencia, en *Litterature*. Sus hombres. Su ideología. Su impulso lírico y su acritud en el denuesto. Por aquel tiempo, Picabia realizó con René Clair el primero de los *films* superrealistas conocidos: *Entreacto*. Esa película, inigualada en su género, nos presentaba un desfile de imágenes maravillosamente absurdas. Mientras Fernand Léger y otros querían invadir los dominios del cine como un esteticismo de nueva cosecha, Picabia sólo aspiraba a hacernos disfrutar de «la alegría de contemplar una sucesión de escenas que ninguna lógica justificaba». En la pantalla nos mostraba un cazador acechando liebres en la terraza de un gran hotel parisiense, o un carro de pompas fúnebres tirado por un camello, detrás del cual avanzaban los invitados devorando coronas de pan. Para acompañar esta película el viejo Erik Satie escribió una de sus últimas partituras –primer ejemplo que tengamos de lo que debería ser una música esencialmente cinematográfica.

¿Hasta cuándo este demonio de hombre sería capaz de sorprendernos con gestos debidos a su vitalidad incomparable?... Picabia no nos hizo esperar mucho tiempo. Un buen día, al abrir un diario, nos tropezamos con un artículo firmado por uno de los críticos más conservadores de París –artículo motivado por una reciente exposición de obras del pintor–. Nos disponíamos a leer una linda numeración de insultos. ¡Picabia *le raté*, Picabia el timador intelectual!... Pero tuvimos la estupefacción de ver que, bajo la pluma de un austero miembro del Instituto, los elogios más cálidos, más entusiastas, habían florecido con espontaneidad. Los lienzos de nuestro compatriota eran calificados de «dignos de un artista del Renacimiento». Luego, dos columnas de la jerga habitual de los estetas, destinadas a hablarnos de «calidades», «construcción», y del «encanto de aquellos arabescos, de aquellas formas grácilmente entremezcladas». Corrimos a ver la exposición. Tuvimos la sorpresa de que había nacido un Picabia absolutamente nuevo. Nada de pintura al Ripolín, nada de fantasías dictadas por el espíritu de choteo que palpitaba en él... Composiciones inspiradas por la poesía misma, en que vivía un mundo de fábula, de mitología.

Todo aquello estaba maravillosamente pintado. Gran pintura que no hacía concesiones, sin embargo, a la gran pintura. Obras del poeta, dueño de una técnica alardeada, se complace y extrae de esta técnica lo estrictamente necesario para plasmar sus visiones. Un rostro, un perfil, unas manos, una silueta de ave, unas hojas: superposiciones de motivos que hacían vegetales las fisonomías y aéreos los cuerpos. Universo en que vuela el buitre de Leonardo, hablan las sandalias de Empédocles, y los árboles ocultan caras dolorosas entre sus ramas contraídas. Pintura mágica, sin modernidad superficial, que parece nacida al conjuro de ritos antiquísimos. Pintura que no se explica con literatura, ni siquiera por medio de palabras...

Mientras otros se esterilizan en búsquedas vanas, Francis Picabia renace. Renacerá muchas veces más. Pero reconozcamos que en este último avatar, ha vuelto a sus posesiones interiores con las manos llenas de espléndidos presentes.

Social, vol. 18, n.º. 2, febrero de 1933.

## Crónica # 12: El Sexto Salón de Humoristas y Arte Decorativo

Es indiscutible que la masa de nuestro público comienza a perder algo de esa desconsoladora "impermeabilidad" intelectual ante las cosas del arte, que le aquejaba en estos últimos años, en que las más diversas manifestaciones estéticas trataron de despertar su interés. Más de un hecho viene a corroborar felizmente este aserto. Nuestras agrupaciones sinfónicas ven aumentar de día en día el número de sus adictos [adeptos]; el paso por la Habana de algún artista cuyos valores se cotizan alto, ya provoca su pequeña expectación; hace poco, una audición de Música Nueva logró llenar totalmente una sala de conciertos ofreciendo, por toda "concesión" a los auditores, obras de Stravinsky, Ravel y Erik Satie. Ahora es el Sexto Salón de Humoristas que, inaugurado recientemente en la *Asociación de Pintores y Escultores*, se ve mucho más concurrido que en años pasados.

Por desgracia, de todas las exposiciones análogas celebradas hasta ahora, es la actual una de las que menos merece este inesperado favor del público. Exceptuando dos o tres, los envíos son débiles y denotan esa premura de los que, en unos pocos días, se proponen "hacer humorismo para el salón". Algunas firmas, justamente clasificadas como "buenas", atraen esta vez nuestra atención sobre trabajos de una mediocridad desconcertante. Varios artistas, que hubiera enriquecido el salón con valiosísimos aportes, brillan por su ausencia; los nombres de Blanco, Valls, Acosta, García Cabrera, Abela, no aparecen entre los de treinta expositores que ostenta el catálogo.

Por otra parte –y esto ha sido siempre una característica del Salón de Humoristas– no puede decirse que el humorismo se entroniza en la mayoría de los cuadros presentados. Aparte de la caricatura personal, cuya estilización ofrece más o menos "charge", los testers se ven invalidados por dibujos, acuarelas, gouaches muy agradables, llenos de elegancia, pero más bien podrían servir de ilustración a algún texto y exhibirse como meras composiciones decorativas, que figurar como representaciones de humorismo. La gracia espontánea, franco, contenida en *La Sinfónica de Manzanillo*, de Hurtado de Mendoza, *Cbsas Vistas*, de Valer, o en caprichos de buen humor como la *Calle Napolitana*, de Jiménez Armengol, anima pocos de los cuadros del Salón.

Los dos envíos más completos y representativos son esta vez los de Hurtado de Mendoza y Conrado Massaguer. El primero nos ofrece, como arte decorativo, el trabajo más brillante y apreciable de la exposición: un paraván de laca, de rara elocuencia y belleza de color. Titulado *Del Tiempo España*, realiza el *tour de force* de mostrarnos panorámicamente toda una barriada de la Habana de antaño, junto al mar, cuya mancha azul, por lo extensa, crear un verdadero problema de "calidad". Tema tan arduo, ha sido tratado por un Huarto de Mendoza con una elegancia suprema, dándonos una deliciosa riqueza de tintes y cubriendo las tablas de su biombo de una materia grata y luminosa como un bello esmalte.

El resto del envío de Huarto de Mendoza, tal vez por contraste, parece más débil. No obstante, la *Sinfónica de Manzanillo*, evocación caricaturesca –y violenta en color– de un son, resulta un

acierto de humorismo. En la caricatura personal es nada feliz; presta, por ejemplo, al doctor Antigas, un *dandysm* o más que capricho.

Massaguer bate un verdadero record de caricatura personal en cuanto a calidad y cantidad. Su *Sobremesa Sabática*, reúne alrededor de una mesa a nada menos que treinta y una de las figuras más conocidas de nuestro mundo intelectual, ofreciendo algunos aciertos definitivos. Roig de Leuchsenring, por ejemplo, casi caricaturable, nace en ese cuadro para el universo regocijado de la caricatura; durante muchos años los dibujantes sólo le verán de ese modo. Tallet, José Manuel Acosta, Otto Bluhme, la sonrisa amarilla del Dr. Antigas, Diego Bonilla, Fernando Ortiz, constituyen otros tantos éxitos de interpretación y de *charge*.

*Tres cabezas de mucho estudio*, como las titula su autor, son las del Presidente Machado, el Presidente Coolidge y el Presidente Calles. En ellas, el caricaturista adoptó el medio de expresión al efecto producido por las fisionomías antagónicas de los personajes. Mientras Calles, de líneas duras, precisas, con superficies casi geométricas, hace pensar en alguna fase de *Bull-dog* tallada a hachazos, la cara pecosa y blanca del Presidente Coolidge, electroplasmática y sin nervios, parece salirse lentamente de su marco, como un globo mal inflado. El Presidente Machado es también un acierto, presentando caracteres distintos de estilización y colorido.

El envío de Massaguer se completa con tres paneles de caricaturas de personalidades tan famosas –Dioses y semidioses– del arte mundial, como Charlie Chaplin, John Barrymore, Balieff, Gloria Swanson, y muchos otros. Ofrece también una cabeza del maestro Sanjuán, en un plato (inútil es advertir que la cabeza fue adquirida por Salomé).

Luis López Méndez presenta dos acuarelas elegantísimas y gratas de color, *Punto de Mira* y *La Garzona*.

Aba Groden, con dos pequeños dibujos, ha resultado una de las personalidades más interesantes del salón: *El niño juega* es exquisitamente ingenuo, y *El borracho* es de una deliciosa modernidad de composición revelando una niña inquieta y segura. Gustavo Botet tiene una visión feliz y llena de humorismo. Sus tres dibujos, y sobre todo *Berenice*, lo muestran bien orientado y, a cada paso, descubriéndose a sí mismo; su estilo, amante de graciosas desarticulaciones y arbitrariedades de perspectiva, tiene ya un sello inconfundible.

Los que “pasaron por París”, llevaron al salón sus inquietudes adquiridas en Montparnasses. Enrique Riverón, es su *Receta para escribir una comedia*, desarma sus personajes como un motor de múltiples piezas, reduciéndolos a formas esenciales, con buen sentido humorístico. *Le petit chien de luxe*, resulta gracioso y decorativo; es uno de sus mejores dibujos.

Jiménez Armengol, presenta una *blague* que constituye una de las notas más humorísticas del salón: una *Calle de Nápoles*, hecha de papeles y cartones pegados, como auténticos trapos secando, y depósitos de desperdicios en la acera, que contienen –¡oh realismo!– auténticos desperdicios. En general su envío es débil, destacándose, como nota caricaturesca y novedosa, sus tres agradables pesadillas congoleas.

Rafael Suris se muestra esta vez, como otras, muy decorativo, pero tan poco humorista que sus cuadros ganarían con no llevar chistes. Pero vale la pena cierta, como siempre, esas escenas en que intervienen centenares de personajes; como Capí, sus multitudes callejeras tiene movilidad y carácter; *Cosas Vistas*, es una impresión post-ciclónica de la mejor calidad. *Valle de Trinidad y Vesperal* llenan bellamente su fin decorativo.

Portell Vilá comienza a preocuparse de la estilización; su *Jeune fille du chat* quiere modernizarse y resulta superior en calidad a otro de sus envíos. Carlos, elegante siempre, ofrece una composición de ideas exclusivamente en verde. Martha López exhibe tres lindos dibujos.

Hernández Giro presenta dos lamentables acuarelas. Un "proyecto de pintura mural", *El Triunfo de la Paz*, que acumula todos los lugares comunes pictóricos que suelen envenenar tales composiciones, y en cuyo fondo aparece –simbolizando el progreso o algo por el estilo– un dirigible que es todo un poema de ingenuidad y de humorismo involuntario. Su "proyecto para un trecho", que nos muestra la isla de Cuba formada por una multitud de figuras que vienen de un mar azul, hace pensar en esas tarjetas postales baratas que hace años se lanzaron como gran novedad, presentando cabezas de Mefistófeles o del Dante construidas con cuerpos de mujeres desnudas. Estos envíos constituyen dos de las más auténticas notas humorísticas del salón.

Hernández Cárdenas aparece, con sus cuatro cuadros, como uno de los mejores expositores. Su *Vaquería propia* tiene gracia y ambiente. *Los novios* y *El Chanchullo* resultan de excelente calidad.

El escultor Alberto Sabas presentan dos figuras agradablemente estilizadas. Frederico Barsó, dos composiciones bastante decorativas.

Ramón Arroyo es, de todos los humoristas, uno de los pocos realmente dotado de humorismo; además, sabe ver en caricatura.

El programa de la exposición se completa con los nombres de Armando Maribona –cuyo envío debía ser más interesante–, Esteban Betancourt, Enrique Caravia, Farrés, Ferrufino, Perdices, Sánchez Araujo, Valdés, Román González –que tiene algunas ideas verdaderamente humorísticas–, Guevara, López del Valle, Moreno.

**Nota aclaratoria:** Esta crónica es la única que no fue incluida en ninguna de las ediciones de los volúmenes *Crónicas* y fue obtenida de los archivos de la Fundación Alejo Carpentier en La Habana, aunque no se pudo precisar ni el número del volumen ni la fecha correspondiente.