

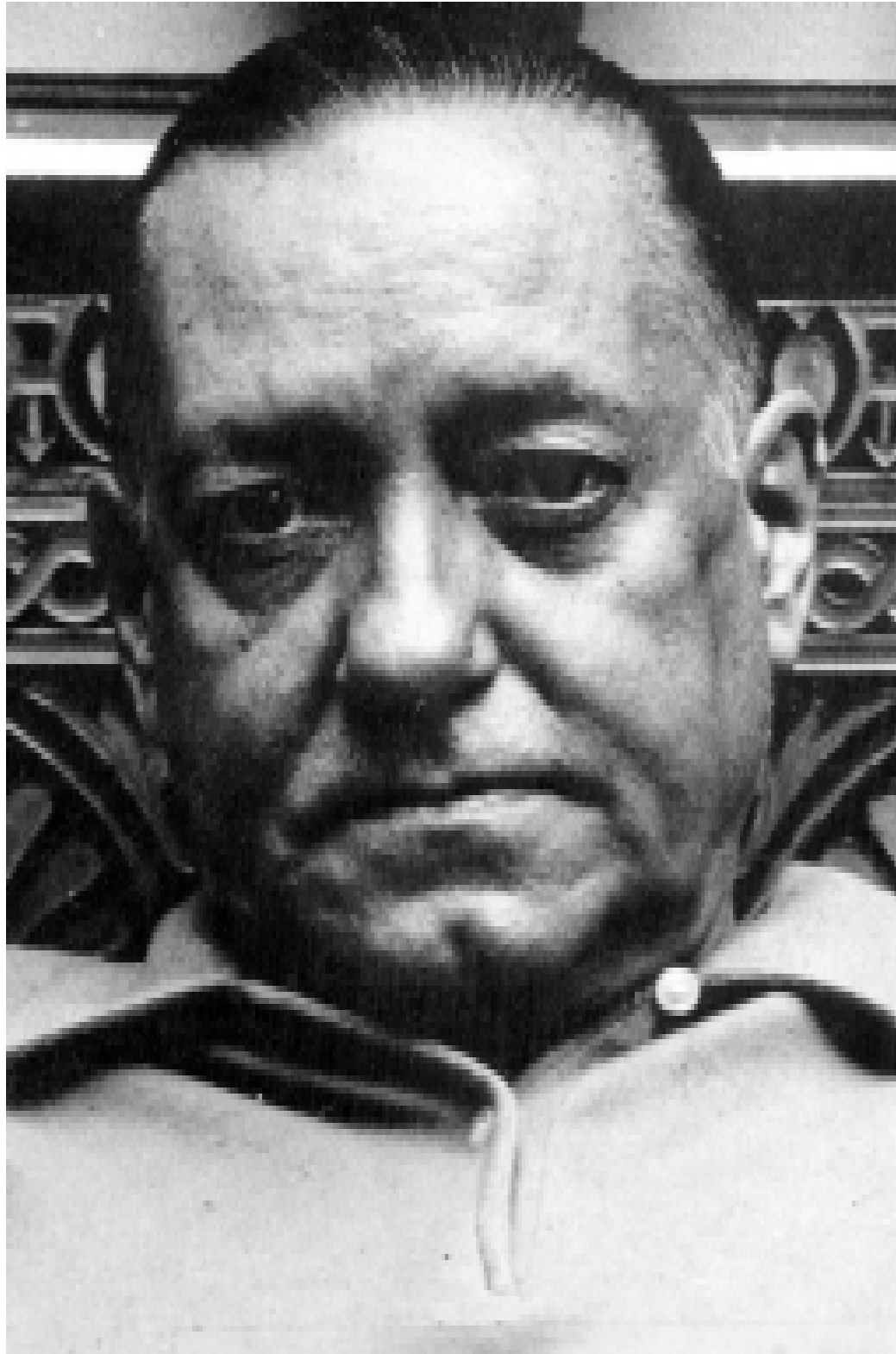
# aula abierta

SECCIÓN DEL SUPLEMENTO TRES MIL EN APOYO A LOS PROGRAMAS DE LENGUAJE Y LITERATURA DE EDUCACIÓN MEDIA DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN

## El siglo de Alejo Carpentier

Por Roberto Fernández Retamar

PRIMER AÑO DE BACHILLERATO



El escritor cubano Alejo Carpentier

**La Habana.-** El 4 de abril de 1978, después de recibir en el paraninfo de la Universidad Complutense el Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes de manos de S.M. el Rey de España D. Juan Carlos, Alejo Carpentier leyó su texto “*Cervantes en el alba de hoy*”.

Alejo imaginó en él una fiesta grande que ocurrió el domingo 9 de octubre de “*un día de otoño ya muy lejano*”, en la “*magnífica ciudad de Alcalá de Henares*”, cuando tuvo lugar la ceremonia del bautismo de Cervantes.

Se trató de una “... *fiesta de muchísimos personajes*” de tantos y tan renombrados personajes que el mismo historiador Cide Hamete Benengeli, de haber estado presente, hubiera perdido la cuenta de ellos, por lo numerosos.

Y añadió: “... *al memorable y jubiloso bautismo asistieron, entre muchos otros, las señoras Emma Bovary, Albertina de Proust, Ersilia de Pirandello y Molly Bloom, venida especialmente de Dublín, con su esposo Leopoldo Bloom y su amigo Stephen Dedalus, el príncipe Mishkin, el cándido Nazarín, taumaturgo sin saberlo, y hasta un Gregorio Samsa, de la familia de los Kafka -aquél mismo que, una mañana, había amanecido transformado en escarabajo- pertenecientes todos a la [...] cofradía de la dimensión imaginaria, fundada, con su llegada al mundo, por quien iniciaba entonces su existencia entre nosotros. Y es que con Miguel de Cervantes Saavedra -y no pretendo decir ninguna novedad con ello- había nacido la novela moderna*”.

Hoy, el centenario de Alejo Carpentier, es anunciado como otra fiesta de personajes aún más numerosos, muchos de los cuales, precisamente, fueron creados por el extraordinario cubano cuya secularidad celebramos.

El siglo de Alejo Carpentier, por Roberto Fernández Retamar] páginas 1, 2, 3 y 4 [.

Alejo Carpentier y lo real maravilloso de su vida (Minibiografía) ] páginas 2 y 3 [.

Carpentier y el cine, por Lisandro Otero ] página 4 [.

El cine cubano visto por Carpentier, por Luciano Castillo ] páginas 5, 6 y 7 [.

Concierto filmico para Carpentier, por Luciano Castillo ] página 8 [.

Tales personajes proceden de sus novelas *Ecue-Yamba-O*, pero sobre todo de *El reino de este mundo*, con el que inició un ciclo admirable que incluyó también *Los pasos perdidos*, *El acoso* y *El siglo de las luces*; y un segundo ciclo formado por *El recurso del método*, *Concierto barroco*, *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*.

Como si ello no bastase, muchos otros personajes imaginados o transformados por Alejo asoman sus rostros en los ballets *La rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé* y en la ópera bufa *Manita en el suelo*; y en los relatos *El camino de Santiago*, *Viaje a la semilla* y *Semejante a la noche* (publicados conjuntamente con la novela *El acoso* en su libro *Guerra del tiempo*), en otros dispersos, y en páginas que dejó inconclusas, además de la obra de teatro *La aprendiz de bruja*.

Ese impresionante conjunto, que lo hace uno de los fundadores y protagonistas de la moderna literatura de nuestra América, fue paralela a otra faena descomunal: la que desempeñó como periodista, faena gracias a la cual informó sobre la vida cultural de su momento desde la adolescencia.

Los órganos de prensa en que colaboró fueron numerosos y de muy variados países. Por ejemplo, hace unos 20 años Araceli García Carranza realizó un catálogo de más de mil 700 artículos que Alejo escribió para la columna "*Letra y solfa*", en el mejor momento del periódico caraqueño *El Nacional*.

Nacieron durante los fértiles años, entre 1945 y 1959, que Alejo vivió en Venezuela, donde alcanzó su madurez literaria (como le había ocurrido a José Martí, Héroe Nacional de Cuba también en Caracas, en 1881). Y habían sido antecedidos (y luego acompañados) por los que enviara a pu-



Alejo Carpentier

blicaciones periódicas de Cuba y otras tierras.

En Cuba inició su tarea literaria y allí (aquí) se formó para siempre. La larga y fructífera estancia de Alejo en Francia, entre 1928 y 1939, así como su condición bilingüe, han confundido a algunos que han creído ver en él un representante más del latinoamericano ganado por las tempestades o las brisas de Europa.

Nada más lejos de la verdad. El Alejo que por razones políticas haría tan conocidas sale de La Habana aquel 1928 con los papeles de su fraterno Robert Desnos y permanece más de una década en París (con el hiato de la Guerra Civil de España, cuando participó en su memorable *Congreso en defensa de la cultura* y escribió fuertes páginas contra la barbarie fascista) era ya un hombre formado.

Y formado en el fuego de un ambiente en que se cruzaban las aspiraciones políticas y sociales de un país neocolonial en lucha por liberarse, con inquietudes artísticas que encontrarían pleno desarrollo años después, sobre todo en la propia obra de Carpentier.

Sin duda su vinculación en Francia con el grupo surrealista habría de serle importante, y esto es válido incluso cuando rompió con él, considerando que sólo le sería dable ser allí un epígono. Pero buena parte de la ulterior discusión teórica de Alejo se haría teniendo a la vista la magna aventura surrealista.

En Cuba había vivido ya a fondo las inquietudes políticas y estéticas de una época de fundación sofocada entonces. Un año antes de viajar a París, estuvo entre los firmantes de la memorable "*Declaración del Grupo Minorista*" que redactara en 1927

Rubén Martínez Villena, cuyo magisterio reconoció siempre Alejo.

Por suficientemente conocidos no repito aquí todos los puntos de aquella "*Declaración*" en la que, de modo elocuente, se mezclaban las reivindicaciones "*por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones*", junto a otras "*por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui*" o "*por la cordialidad y la unión latinoamericanas*".

Ya en un artículo de 1931, *América ante la joven literatura europea*, donde comentaba el único número de la revista *Imán*, cuya jefatura de redacción ejercía, dijo:

*"Si he creído útil, en los terrenos del periodismo, el dar a conocer los valores más representativos del arte moderno europeo, me he separado siempre del viejo continente en mi labor personal de creación"*.

Y en 1975, en su *Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana*, sería más explícito al proclamar que, radicado por razones políticas en Francia a partir de 1928, "*... se me presentó un dilema: escribir en francés, o escribir en español. No vacilé un solo minuto: escribir en francés aquello que me ayudaba a vivir -artículos, ensayos, reportajes- que publicaba la prensa pero lo que era mío, lo que era mi expresión, lo que era mi literatura, lo escribía en castellano"*.

Que el ideario de aquella "*Declaración*" habanera coincidía con el del joven Carpentier lo ratifica, entre muchísimas cosas, un texto que permaneció prácticamente desconocido durante cerca de medio siglo, y que el propio Alejo, a solicitud nuestra, nos entregara para la sección "*Páginas salvadas*" de la revista *Casa de las Américas*, donde apareció en su número 84, mayo-

# Alejo Carpentier y lo real maravilloso de su vida



**Alejo Carpentier**, como él mismo se considera, era un hombre de su tiempo. Decidió abordar la realidad americana descubriendo en todo su fantástica existencia la majestuosidad de un continente donde lo maravilloso podría encontrarse a cada paso, desde la incontenible Haití, hasta el Gran Río (Orinoco), incluyendo, por supuesto, toda la riqueza expresiva de Cuba y el Caribe, escenarios principales de sus novelas.

Escritor universal, proporcionó con su apropiación de América, a través de **lo real maravilloso** y su escritura barroca, una nueva línea creadora que lo hacen trascender en su narrativa, indicando nuevos caminos en la novela latinoamericana. Periodista, musicólogo, crítico de arte, permitió una comunicación entre el Viejo Continente y América en materia de cultura.

Nace el 26 de diciembre de 1904 en la calle Maloja, La Habana. Su padre, Jorge Julián Carpentier, francés, arquitecto; su madre, Lina Vamont, profesora

junio de 1974: su “*Carta abierta a Manuel Aznar sobre el meridiano intelectual de Nuestra América*”, publicada originalmente en el Diario de la Marina el 12 de septiembre de 1927, el mismo año de la “*Declaración del Grupo Minorista*”, y provocada por un insensato artículo eurocéntrico aparecido en la madrileña *Gaceta Literaria*.

Para entonces, a pesar de su juventud, Alejo tenía el conocimiento profundo no sólo de aspectos fundamentales de su país, lo que incluía una familiaridad inusual con aportes africanos a distintas manifestaciones nuestras, sino además de muchas de las grandes creaciones contemporáneas mexicanas, pues a mediados de la década Alejo había visitado México, país que vivía a la sazón una efervescencia tanto política como artística que irradiaba sobre todo nuestro Continente.

El periódico *El Machete* defendía allí aspiraciones de revolución social mantenidas por figuras cimeras de la plástica de aquel país. Rivera y Orozco, aun no considerados las grandes figuras que eran, le habían ganado el corazón para siempre al joven cubano.

En aquella carta a Aznar, Alejo apunta que, a diferencia de lo que sucedía entonces en Europa, “... en nuestra América [...] las cosas ocurren de muy distinta manera. Si los observa usted, verá que hay un gran fondo de ideales románticos tras los más hirsutos alardes de la nueva literatura latinoamericana.

Desde el río Grande hasta el estrecho de Magallanes, es muy difícil que un artista joven piense seriamente en hacer arte puro o arte deshumanizado. El deseo de crear un arte autóctono sojuzga a todas las voluntades. Hay maravillosas canteras vírgenes para el novelista; hay tipos que nadie

ha plasmado literariamente; hay motivos musicales que se pentagraman por primera vez (recuerdo que Diego Rivera me decía que hasta el año 1921 nadie había pensado en pintar un magüey). Estas circunstancias son las que propician ciertos ideales románticos: nuestro artista [...] ve algo más que un elevado juego en sus partos intelectuales. A veces sueña dejar sus huesos en algún Misolonghi andino. Y esto le induce a menudo a adoptar actitudes que en Europa resultarían completamente inverosímiles”.

Esas palabras de la carta a Aznar concluyen con una posdata no menos aguda que las líneas transcritas. Dice allí Alejo: “*Me parece que nunca, en América, se acudió a la literatura francesa más que para encontrar la solución a ciertos problemas de métier, que interesan a todos los que intentan traducir matices del espíritu nuevo. Y ya sabe usted que la literatura gala de ahora -más inquieta que medular- se afana en resolver esos problemas*”.

Acaso sin proponérselo, en ese texto juvenil Alejo produjo un importante manifiesto.

Para entonces, su producción literaria estaba prácticamente por hacer. La carta era una flecha disparada al porvenir. Lo sorprendente es la vigencia de esa flecha, que mucho tiempo después hizo a aquellas palabras tempranas dignas de situarse junto a otras de madurez como *Tristán e Isolda en Tierra Firme* (ensayo editado en Caracas, en 1949, que también había permanecido casi olvidado hasta que la revista *Casa de las Américas* lo republicara en su número 177, noviembre-diciembre de 1989, autorizada por la entrañable Lilia Carpentier, quien también nos diera para esa ocasión las páginas iniciales de la novela en que Alejo trabajaba al morir).



El prólogo a la primera edición de *El reino de este mundo* (que después crecería hasta volverse *De lo real maravilloso americano*, incluido junto con varios de estos ensayos y otros en *Tientos y diferencias*, México, 1964), *Literatura y conciencia política en América Latina*, *Problemática de la actual novela latinoamericana*, *Papel social del novelista*, el conjunto de conferencias que reunió en 1975 con el título *Razón de ser*, o *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*.

La lectura de estos materiales a menudo polémicos revela la penetración constante

con que Alejo fue viendo no sólo su obra sino la que estaba por hacer, y también la de otros escritores y artistas, todo lo cual ratifica la justeza de José Antonio Portuondo cuando subrayó el alto valor teórico de muchos textos de Carpentier.

Pero sin duda fue su ficción la que le dio la primacía que ostenta su obra. Sólo que esa obra no puede verse desvinculada del músico que llevaba dentro, según palabras suyas, quien nos dio en 1946 la primera historia orgánica de la música en Cuba; del comentarista de literatura, artes plásticas, cine, ballet; del renovador de la radio, que en un momento creyó que de ella saldría un arte nuevo, como había sido el caso del cine. También del promotor cultural que organizó en el Lyceum de La Habana, en 1942, la primera exposición personal de Picasso en la América Latina; del editor erudito y audaz.

Y, quiero destacarlo, de la criatura nada neutral, que una y otra vez abrazó causas justas: sufrió en su juventud prisión política por combatir un régimen tiránico en Cuba; defendió a la agredida República Española; combatió en sus artículos al nazismo; se identificó plenamente con la Revolución Cubana, que lo movió a regresar a su patria y ponerse a disposición suya; fue testigo directo y denunciante de la guerra monstruosa que los Estados Unidos le infligieron a Vietnam; murió en su puesto, como un soldado de la guerra de su tiempo.

La Casa de las Américas considera un alto honor que la Comisión Organizadora del Centenario la haya escogido para organizar este Congreso, pero por otra parte era natural que ocurriera, dados los vínculos tan estrechos que Alejo mantuvo con ella prácticamente desde su fundación.

ra de Idiomas, de origen ruso. Desde muy pequeño tiene inclinaciones hacia la música. Sus primeros años lo pasa en una finca en las afueras de la ciudad.

En 1917 ingresa en el Instituto de Segunda Enseñanza de La Habana y estudia teoría musical. Ya en 1921 preparó su entrada en la escuela de Arquitectura de la Universidad de La Habana, aunque abandona los estudios con posterioridad.

Su vinculación al periodismo comienza en 1922 en *La Discusión*, una carrera que lo va a acompañar por el resto de su vida. Integra el *Grupo Minorista* en 1923 y forma parte de la *Protesta de los Trece*.

Es en 1927 firma el *Manifiesto Minorista* y en julio de este mismo año sufre prisión por siete meses, acusado de comunista. Protagoniza en 1928 una sorprendente fuga a Francia con pasaporte del poeta francés Robert Desnos.

En Francia trabaja como periodista, colabora con importantes publicaciones y es el momento en que decide estudiar a profundidad América, hecho que le toma ocho años de su vida. Escribe libretos

para ballet. Comienza su trabajo en la radio en *Poste Parisien*, la estación más importante de la época en París.

Publica en Madrid su primera novela *¡Écuel-Yamba-O!* De 1933 a 1939 dirige los estudios *Foniric*. En 1939 regresa a Cuba y produce y dirige programas radiales hasta 1945. En 1942 es seleccionado el autor dramático del año por la Agrupación de la Crónica Radial Impresa.

Viaja a Haití con su esposa Lilia Esteban y Louis Jover; fue un viaje de descubrimiento del mundo americano, de lo que llamó lo real maravilloso. Después de su viaje a México en 1944 realiza importantes investigaciones musicales. Publica *La música en Cuba* en México (1945).

1949 es el año en que publica en México *El reino de este mundo*. Inicia el 1ro. de junio en *El Nacional* de Caracas la sección *Letra y Solfa* que se mantendrá hasta 1961.

Se imprime en México *Los pasos perdidos* (1953), para muchos su obra consagrada. Con este libro gana el premio al mejor libro extranjero, otorgado por los mejores críticos literarios de París. En Buenos

Aires se edita *El acoso* (1956). Publica en 1958 *Guerra del tiempo*.

Regresa a Cuba en 1959 para manifestar su eterno compromiso con La Revolución Cubana. Es nombrado Subdirector de Cultura del Gobierno Revolucionario de Cuba (1960).

*El siglo de las luces* ve la luz en México en 1962. Es designado ministro consejero de la Embajada de Cuba en París. Publica en París *Literatura y conciencia política en América Latina* que incluye los ensayos de *Tientos y diferencias* con excepción de «*La ciudad de las columnas*».

En 1972 se edita en Barcelona *El derecho de asilo*. *Concierto barroco* y *El recurso del método* son publicados en México en 1974. Es en este mismo año que recibe un extenso homenaje en Cuba por su setenta aniversario.

Recibe el título de *Doctor Honoris Causa en Lengua y Literatura Hispánicas*, otorgado por la Universidad de La Habana el 3 de enero de 1975.

Se le confiere el *Premio Mundial Cino del Duca* y su retribución monetaria la dona al

Partido Comunista de Cuba.

En 1976 le es conferida la más alta distinción que concede el Consejo Directivo de la Sociedad de Estudios Españoles e Hispanoamericanos de la Universidad de Kansas, el título de *Honorary Fellow*. Es electo diputado a la Asamblea Nacional del Poder Popular de Cuba.

En 1978 la más alta distinción literaria de España, el *Premio Miguel de Cervantes y Saavedra*, es recibida por Carpentier de manos del rey Juan Carlos. Dona al Partido Comunista la retribución material del premio.

La Editorial Siglo XXI publica *La consagración de la primavera* en 1979.

*El arpa y la sombra* se edita en México, España y Argentina. Recibe el *Premio Medicis Extranjero* por *El arpa y la sombra*. Es el más alto reconocimiento con que premia Francia a escritores extranjeros.

Fallece en París el 24 de abril de 1980.

Se sabe que él diseñó las bases del concurso que acabó llamándose *Premio Literario Casa de las Américas*, y sugirió los nombres de los integrantes del primer jurado, la calidad de cuyas obras marcó un nivel que caracterizaría a los venideros, los cuales a menudo contaron con su presencia.

Colaboró frecuentemente en la revista que es órgano de la institución, y acaba de crear una colección de materiales aparecidos en ella cuya entrega inicial recoge textos de Alejo que vieron la luz allí. La presidenta y alma de la Casa, la compañera Haydee Santamaría, que tanto lo admiró y quiso, viajó a España para asistir a la recepción por Alejo del Premio Miguel de Cervantes.

Puede decirse que Alejo fue uno de los hacedores de la Casa. Pero comprendemos que su dimensión nos desborda, como desborda a su patria y aun a nuestra América toda. Es un escritor de envergadura mundial. Lo que no está en contradicción con la fidelidad que toda su obra guardó al ámbito no sólo cubano, sino latinoamericano y caribeño.

En más de una ocasión (incluso al recibir el Premio Cervantes) citó e hizo suyas las palabras de Miguel de Unamuno según las cuales "... *hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local, y en lo circunscrito y limitado, lo eterno*".

Así procedió él. Nos parece muy acertado el nombre de este Congreso. No es sólo la glosa del título de una de sus grandes novelas. Es que Alejo Carpentier es de los seres humanos que supieron encarnar, en sus luchas, sus creaciones, sus dolores y sus esperanzas, el convulso siglo XX. Y por haber sido a cabalidad un hombre de su época, seguirá siéndolo mientras la humanidad perviva en este asendereado planeta.

Palabras en la inauguración del Congreso Internacional "El siglo de Alejo Carpentier", realizado en la Casa de las Américas entre el 8 y el 12 de noviembre de 2004. Fuente: Casa de las Américas, Cuba.



Libro sobre Carpentier y la radio



El cubano universal Alejo Carpentier

El más grande novelista latinoamericano es, sin duda, Alejo Carpentier, un hombre de su tiempo que experimentó esa curiosidad inagotable propia de los genios del Renacimiento; uno de los mejores prosistas de la lengua castellana y acabado estilista, que ha llevado nuestro idioma a altos niveles de elegancia y maestría.

Este año se conmemora el centenario de su nacimiento y abundan las conferencias, mesas redondas y simposios para revivir y estudiar su obra.

Carpentier partió del surrealismo y de su intento de emancipación del ser humano y su reencuentro con la energía original, para elaborar su propia teoría de lo "real maravilloso" con la cual trató de mostrar la magia que subyace en lo cotidiano, develar la fantasía y el absurdo dentro de lo ordinario, hallar lo que existe de maravilloso oculto en la realidad.

Uno de esos portentos, uno de los milagros cotidianos de los que había que asombrarse, fue el cine al cual le dedicó muchas reflexiones. Cuando llegó a París, finalizando la década de los veinte, el cine silente se hallaba en su apogeo. Una de sus primeros "descubrimientos" fue el cine soviético.

## Carpentier y el cine

Por Lisandro Otero

Destacado escritor y periodista cubano.  
Premio Nacional de Literatura 2002.  
Colaborador de Prensa Latina.

que el panorama histórico e ideológico debe contar con una plataforma más sólida que el protagonismo actoral.

También se percata de diferencias en estilo y procedimiento. Hasta entonces había prevalecido la mímica exagerada proveniente del teatro, e incluso del vodevil y el sainete bufonesco, y Carpentier advierte que en el nuevo arte el actor debe basar su gesticulación en la economía de gestos. Dado que la cámara en sus acercamientos, tiende a anular la distancia entre éste y el espectador cada expresión resulta acrecentada, por tanto debe prevalecer la moderación.

Carpentier nos advierte que en el cine la fotografía juega un papel primordial como vehículo político. El cine es también una nave que nos puede conducir a propiciar "la revelación del mundo oculto y misterioso en que vivimos". Ahí puede uno hallar resonancias de los postulados surrealistas que tanto interesaban al escritor en aquel instante. Nos habla de un cine con finalidades artísticas, opuesto al cine con fines comerciales.

Desde luego que no podía faltar Chaplin en su apreciación del nuevo arte. Para Carpentier los padres espirituales de Charlot son el Lazarillo de Tormes, Gil Blas de Santillana y Pablo de Segovia, es decir los personajes de la picaresca. Pero a diferencia del perfil transgresor de sus antecedentes Chaplin es "la encarnación de la miseria decente" y logra hacer reír mientras pulsa "las cuerdas más dolorosas de nuestra sensibilidad y un nudo amargo oprime la garganta". Señala Carpentier que mientras menos comprensivo es un público más ríe con sus cabriolas pero que en el espectador avisado es más escasa la hilaridad porque mira esos filmes como "creaciones poéticas".

Entre sus observaciones, subraya recursos de la emoción como el del soldado que en la trinchera lee cartas ajenas para hacerse la ilusión de que no ha sido olvidado, o el vagabundo que utiliza una lata de sardinas vacía como pitillera para guardar las colillas que encuentra. Chaplin quiere ser héroe pero no tiene valor, quiere ser digno pero la adversidad lo empuja a encanallarse.

Carpentier concluye, en 1928, que el cine no ha dado entonces suficientes frutos perfectos pero le augura la mejor de las posibilidades expresivas porque es el primer arte que permite la movilización de lo absurdo y la irracionalidad activada es la fuerza principal de lo maravilloso.

Carpentier ya estaba familiarizado con la nueva narrativa que había producido la revolución de octubre: *El tren blindado* de Vsevolod-Ivanov y *Caballería Roja*, de Babel, se hallaban entre sus textos predilectos.

Pero topa con la obra de Serguei Eisenstein y *Potemkin* se convierte en una revelación decisiva. La califica como "producción perfecta" y la ubica entre las veinte obras maestras del nuevo arte que ya en esa época ha dado *Caligari*, *Nanook*, *Metrópolis*, *El chicuelo* y *La quimera del oro*. En sus crónicas, publicadas en la revista *Carteles* en aquellos años, nos da cuenta de sus hallazgos en las salas de proyección de estética avanzada que frecuentaba; *las Ursulinas*, *el Estudio 28*, aún existentes en la década del cincuenta, cuando estudió en París.

Inmediatamente Carpentier traza un límite entre la producción comercial de cintas anodinas "que se olvidan al día siguiente de haberlas visto" y las altas finalidades educativas y formadoras del cine de calidad. Afirma que el cine soviético tiende a la anulación de la estrella y concede prioridad a la exposición de ideas. No quiere eso decir que se destruya la individualidad sino

# El cine cubano visto por Carpentier

Por Luciano Castillo

Crítico y periodista cubano. Colaborador de Prensa Latina.

En el recorrido de Alejo Carpentier en calidad de crítico cinematográfico, sobre todo en las antológicas crónicas parisienses publicadas entre 1928 y 1939 en las revistas cubanas *Carteles* y *Social* y en la fructífera etapa en “*El Nacional*” de Caracas, con su sección *Letra y Solfa*, llama la atención la ausencia de textos alusivos al cine cubano.

En el período prerrevolucionario se refiere en *Diálogo del productor y del ingenuo* -publicado el 5 de noviembre de 1952 en *Letra y Solfa*-, a la incertidumbre de la cinematografía en la isla, pues pese a los intentos de numerosos cineastas obstinados en consolidar una industria, todos los esfuerzos se estrellaban frente a la indiferencia oficial.

Razones no faltaron a Arturo Agramonte, historiador del cine cubano y partícipe de muchas de estas escaramuzas antes de 1959, al calificar certeramente como “*los soñadores*” a hombres como Ramón Peón, Ernesto Caparrós, Manolo Alonso o Raúl Medina, entre muchos otros.

Hasta ese año, el cine de la isla había producido poco más de 60 cintas de ficción. Una significativa cifra la constituían coproducciones con compañías mexicanas realizadas por artesanos como Agustín P. Delgado, Juan Orol o Juan J. Ortega que buscaban, ante todo, las locaciones, eficientes técnicos y, en un por ciento considerable, los artistas más representativos de la música cubana dada la moda de introducir

forzosamente números musicales en la trama por muy injustificados que fuesen, cuando no -como en el caso del gallego Orol- una fuente inagotable de musas y rumberas.

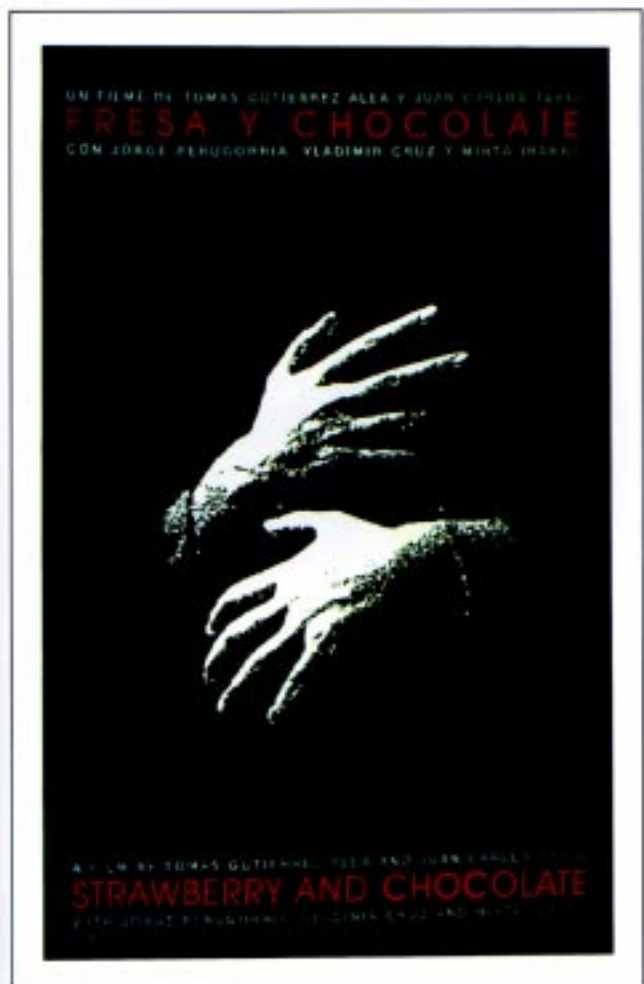
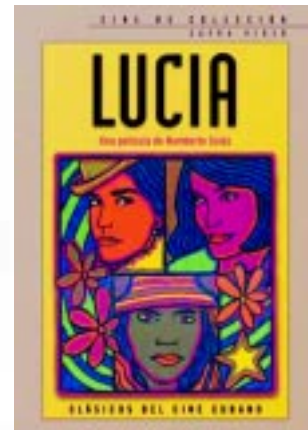
Carpentier estructura la citada crónica, en un alarde de ingenio y tal vez para romper con el estilo tradicional de la columna, como un diálogo imaginario, lleno de ironía, entre un Productor y un Ingenuo (tal vez espectador o periodista), ávido por esclarecer -para los lectores- el cada vez más reiterado término de “*lo comercial*” y su creciente importancia en el ámbito cinematográfico.

El carácter industrial del séptimo arte es puesto en tela de juicio por Carpentier a través de ese alter ego que, sin la menor ingenuidad, formula preguntas capciosas, en las cuales Alejo inserta la información sedimentada por él a lo largo de casi medio siglo, a ese productor autodefinido de “*hombre de acción, de negocios y no un soñador*”, que profiere vocablos despectivos sobre la *Edad de Oro* del cine mexicano -“*dramones de mucho llanto*”-, defendido por el firmante.

Reproducimos este fragmento capital con que Carpentier cierra el “*diálogo*”, tras un supuesto silencio por parte del productor, incapaz de responder a su avisado interlocutor; en el texto se aprecia el análisis objetivo del autor sobre los impedimentos para la existencia por esos años de una cinematografía cubana plena de autenticidad:



Alejo Carpentier, autor de *El siglo de las luces*

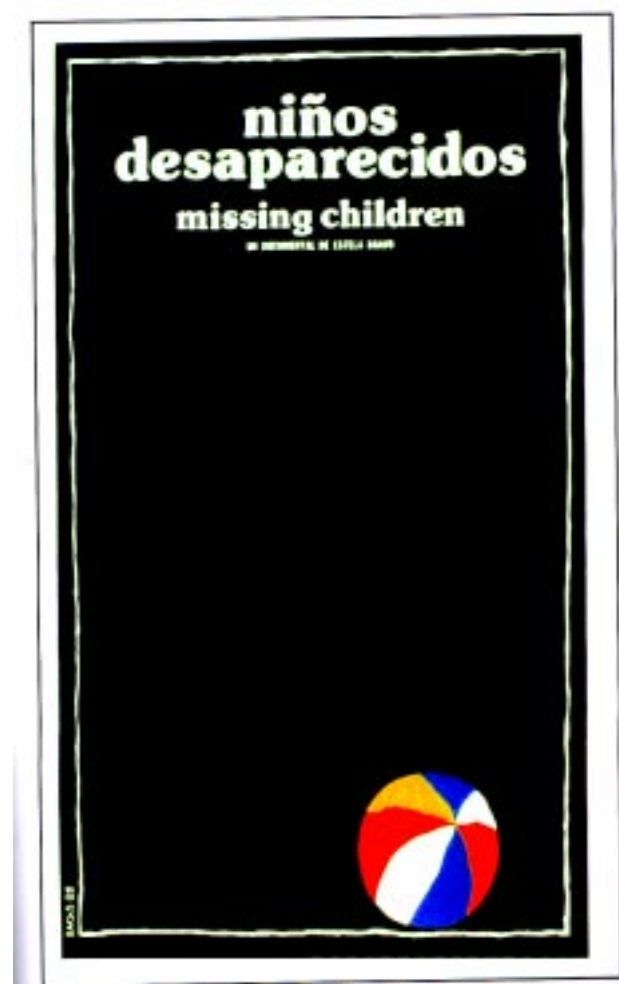


LA MANIGUA o LA MUJER CUBANA  
Episodio histórico de la Guerra de Independencia.

SENTIMENTAL Y EMOCIONANTE DRAMA CINEMATOGRAFICO.  
EN HONOR DE LOS QUE FUERON Y PARA ESTIMULO DE LOS QUE SERAN.  
Fabricante: E. DIAZ QUESADA Editores: SANTOS Y ARTIGAS.

“... se me presentó un dilema: escribir en francés, o escribir en español. No vacilé un solo minuto: escribir en francés aquello que me ayudaba a vivir - artículos, ensayos, reportajes- que publicaba la prensa, pero lo que era mío, lo que era mi expresión, lo que era mi literatura, lo escribía en castellano”.

**Alejo Carpentier, en Francia (1928)**



**INGENUO (I):** ¿Sabe usted por qué el cine cubano no ha llegado nunca a ser un cine verdadero, como lo es el mexicano, a pesar de todos sus defectos?

**PRODUCTOR (P):** ¡Bah! No me hable usted de eso. Lo que ocurre es que el cine cubano es muy reciente. Le falta historia, técnica, arrestos...

**I.-** Está usted equivocado, querido amigo. El cine cubano es uno de los más viejos de América Latina. En 1912 produjo su primera película: *La hija del policía* o *En poder de los ñáñigos*.

**P.-** ¿En 1912? ¡Asombroso! ¡Yo lo ignoraba!...

**I.-** En 1920 se filmaba una película cubana de mayores ambiciones aún: *Dios existe*. Y luego, fueron, de año en año, las producciones de Ramón Peón, y otros... ¿Sabía usted que Mae Murray, Dorothy Gish y Richard Barthelmess filmaron películas enteras en La Habana? ¿Sabía usted que Edie Polo interpretó episodios de aventuras en la fortaleza de La Cabaña? ¿Sabía usted que allá por el año 1913, se había realizado ya una película histórica en Cuba, bajo el título de *La manigua* o *La mujer cubana*?... Si en algún país de América hubo una temprana inquietud cinematográfica, fue en Cuba...

**P.-** Bueno, pero entonces... dígame...

**I.-** ¿Qué?

**P.-** ¿Por qué, con tales antecedentes, no se ha desarrollado más la industria cinematográfica en Cuba?...

El Ingenuo hace una breve pausa, mira al Productor, y concluye:

-Pues, sencillamente, porque, durante cuarenta años, esa producción ha sido regida exclusivamente por un criterio "*comercial*". Lo que me lleva a pensar que, en materia de cine, los hombres que se creen mejor dotados de "*sentido comercial*", resultan, a la postre, los peores comerciantes.

Alejo Carpentier regresa a La Habana en mayo de 1959, a sólo dos meses de la crea-

ción del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), mediante la Ley 169, primera en el orden artístico promulgada por la triunfante Revolución.

El organismo, sin precedentes, que partía del presupuesto de que el cine es un arte, había sido añorado hasta entonces por innumerables "*soñadores*", entre ellos el propio novelista. Los propósitos del ICAIC estaban definidos desde su nacimiento: "*Organizar, establecer y desarrollar la Industria Cinematográfica, atendiendo a criterios artísticos enmarcados en la tradición cultural cubana, y en los fines de la Revolución que la hace posible y garantiza el actual clima de libertad creadora.*"

La estancia de Alejo en su patria, de la que permaneciera ausente por tanto tiempo, estaba prevista en un inicio para un mes, pero el efervescente ambiente imperante le animó a cancelar sus compromisos en Venezuela y retornar definitivamente en julio de 1959, a tiempo para asistir a la celebración del asalto al cuartel Moncada.

En esa ocasión en que se concentraron en la capital varios miles de campesinos, Julio García Espinosa rodaría un reportaje considerado el primer documental del ICAIC: *Sexto aniversario*. En el equipo de cuatro camarógrafos figuraba José Tabío, el fotógrafo de los documentales musicalizados por Carpentier en la *Cuba Sono Film*.

Al año siguiente, con el título de "*Una nueva escuela cinematográfica*", Carpentier escribe una reseña del vertiginoso ritmo de producción del naciente ICAIC, en contraposición con lo que llama "*el antaño inexistente y rumbero 'cine cubano'*"; del aporte de figuras prestigiosas como el guionista Cesare Zavattini o el fotógrafo Otello Martelli, la producción documental terminada, los planes perspectivos

y el inminente estreno del primer largometraje de ficción: *Historias de la Revolución*, de Tomás Gutiérrez Alea.

Particular espacio concede a la caracterización del presidente del nuevo organismo, Alfredo Guevara: "*no ha doblado el cabo de los treinta años; trabaja diez y seis horas diarias; le importa poco dormir o no dormir; lee de madrugada; toma el avión de Santiago (de Cuba) para enterarse, en dos horas, de cómo avanzan allá las 'tomas' de una película; visita un autor a medianoche, para ver si adelanta un guión... Tal es el milagro que ha realizado en Cuba, en menos de un año, este dinámico Alfredo Guevara, hombre sin sueño ni descanso, que ha creado una nueva escuela de cine en el ámbito americano.*"

La integración por Carpentier al torbellino de los primeros años de la Revolución, trae consigo responsabilidades en todos los órdenes: nombramientos para cargos (UNEAC, Consejo Nacional de Cultura, Editorial Nacional de Cuba), suscripción de convenios con los países socialistas para intercambios culturales y científicos, encabezar delegaciones en eventos internacionales, impartir cursos y conferencias en ámbitos tan diversos como las temáticas abordadas, colaborar regularmente en publicaciones cubanas, mientras se multiplican las ediciones de su nueva novela *El Siglo de las Luces* (1962), primero en México y luego en Francia, Cuba, Estados Unidos y la Unión Soviética.

Una década vivida con tal intensidad no le impidió reunir un conjunto de ensayos que tituló *Tientos y diferencias* (México, 1964), publicar fragmentos de su novela inconclusa *El año 59* y recibir traducciones de sus obras al alemán (*El acoso*), el ruso (*El reino de este mundo*, *Los pasos perdi-*

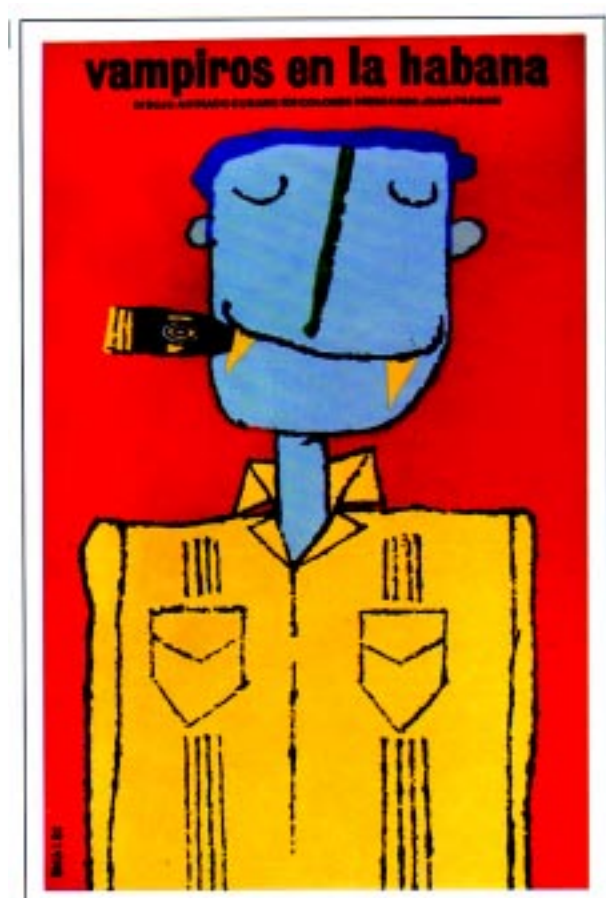
*dos*) o el francés (*Guerre du temps*).

Al conmemorarse el primer decenio del nuevo cine cubano, Alejo sorprende con un hermoso texto publicado en la revista Cine Cubano: "*...una siempre renovada muestra de artes sugerentes...*"

Su lectura demuestra que, no obstante la multiplicidad de funciones asumidas en el período, Carpentier no ignoraba la temprana madurez de un arte coetáneo con la propia Revolución, porque, en su criterio, "*no puede calificarse de 'arte' lo que, en materia cinematográfica se hacía en Cuba, a ratos, antes del triunfo de la Revolución.*"

El crítico de cine había permanecido en un reposo turbulento durante estos años, pero no el cinéfilo atento a la atención prestada por el ICAIC al género documental y su repercusión en certámenes internacionales:

Algunos títulos deben citarse especialmente: *Now* (extraordinaria asociación de ritmo visual y ritmo musical, cuyo éxito ha sido total ante los públicos más diversos); *Hanoi, martes 13*; *Nuestra olimpiada en La Habana*, donde el ajedrez se hace materia cinematográfica; *Por primera vez*, donde los campesinos de una región apartada de Cuba asisten, "*por primera vez*", en efecto, a la proyección de una película; y aquellos *Hombres de Mal Tiempo*, donde los veteranos -los últimos testigos- de los combates librados durante la Guerra de Independencia que constituyó la segunda jornada de una lucha que, en realidad, fue Guerra de Cien Años, reviven sus recuerdos con la palabra y con un gesto que, frente a las cámaras va recobrando, de minuto en minuto, la dinámica guerrera de una juventud que se remoja milagrosamente en la mente de los ancianos -uno de ellos tiene más de un siglo de vida-, transformando la



evocación en acción dramática.

En cuanto al cine de ficción, Carpentier destaca el tercer cuento -*Santa Clara*- de la desigual *Historias de la Revolución* (1960), realizada por Tomás Gutiérrez Alea, primer largometraje estrenado por el ICAIC, porque su construcción “sobre tomas de sonido auténticos, tiene todos los caracteres de una crónica histórica contemporánea, con movimientos colectivos que ya se afirman, en la pantalla, con una cubanidad inconfundible”. A pesar de algunos tanteos iniciales marcados por la vacilación, el crítico reconoce el comienzo de:

Un estilo cinematográfico nuestro que - con alternativas de aciertos y desaciertos en sus empeños cada vez más ambiciosos- condujo a la realización de filmes tales como *Manuela*, con revelación de una actriz surgida del pueblo; *Memorias del subdesarrollo*, o *Lucía*, donde los “modos de hacer” cobran un carácter propio dentro de una creciente maestría de ejecución.

*Manuela* y *Lucía*, por citar tan solo dos títulos clave, pueden considerarse ya como películas antológicas, representativas, den-

tro de la definición de estilos propios que van caracterizando las nuevas escuelas del cine latinoamericano.

La pluralidad en la política de exhibición del ICAIC, que diseccionaba por las pantallas cubanas -monopolizadas antes de 1959 por un 99 por ciento de películas de procedencia capitalista, de las que más del 50 por ciento eran norteamericanas- “cuanto de interesante, situado, valioso, se creaba, cinematográficamente, en otros países”, es otro aspecto subrayado por Carpentier.

El escritor aclama los estrenos del cine soviético, el japonés, el polaco (alude a *Madre Juana de los ángeles*, de Kawalerowicz); el cine francés de vanguardia (*¿Quién eres tú Polly Magoo?*, de William Klein) y hasta la versión de Orson Welles sobre *El proceso*, de Kafka.

Particular espacio concede a la valoración del cartel cubano que desde que Eduardo Muñoz Bachs concibiera el primero -precisamente para *Historias de la Revolución*- alcanza un esplendor extraordinario.

Diseñadores de la talla de Morante,

Reboiro, Azcuy, Rostgaard, Holbein, entre otros nombres, con estilos inconfundibles, convirtieron las limitaciones de la serigrafía o silk-screen en desafío para la imaginación. Cuando Alejo escribe sus eufóricas líneas, ya ha recibido el impacto del espacio blanco desgarrado por una mancha roja en el cartel creado por Reboiro para *Harakiri* (1963), de Masaki Kobayashi; la fabulosa silueta de *Charlot* visto por el personalísimo Muñoz Bachs, que asoma sobre una policroma vegetación.

El filme *Por primera vez*, de Cortázar, o en “*esa galería permanente, abierta a todos*” ha percibido el acercamiento de notorios artistas plásticos.

Portocarrero delinea como una de sus *Flores* las insólitas imágenes captadas por Serguéi Urusevski en *Soy Cuba* (1964), de Kalatózov; con su impronta Raúl Martínez dibuja los rostros de las actrices Raquel Revuelta, Esclinda Núñez y Adela Legrá en *Lucía* (1968), de Humberto Solás; y el español Antonio Saura traduce a su código la impresión suscitada por *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Gutiérrez Alea. Sorprendido ante tales soluciones gráficas, por el uso expresivo de la tipografía, el collage, la fotografía, el dibujo expresionista o la técnica del “papel recortado”, Carpentier concluye:

*Si el cine es, por excelencia, el arte del siglo XX, debe decirse que, en Cuba, la dinámica industria cinematográfica ha propiciado, dirigido, creado, en menos de diez años, un arte del cartel que es, hoy, perenne exposición pública -educación de la retina del transeúnte de cada día, pinacoteca al alcance de todos, dada a todos los que tienen ojos para percibir las gracias, los estilos, los hallazgos, de una plástica situada más allá de la mera figuración publicitaria, tan persistente en los dominios de muchas cinematografías europeas.*

En los albores de la década del 70, mientras la crítica especializada nacional prodigaba elogios hacia las audaces búsquedas de Manuel Octavio Gómez en *Los días del agua*, un “filme de ideas no verbalmente expresadas”, de un estilo expresivo al tiempo que reflexivo; y enfatizaba que con su austera belleza y complejidad *Una pelea cubana contra los demonios*, de Gutiérrez Alea, marcaba una “mayoría de edad” para la nueva cinematografía de la isla, una especie de “conspiración del silencio” rodeó el estreno del largometraje *Páginas del diario de José Martí*, realizado por José Massip el mismo año, 1971, que esos otros dos títulos aunados por la vocación de interpretar críticamente la historia.

Uno de los escasos dos textos que por entonces se atrevieron a enjuiciar la película corresponde a Alejo Carpentier que, en su condición de crítico cinematográfico, salió en defensa del segundo largometraje de Massip desde las páginas del periódico *Granma*. Consecuencia de una prolongada

investigación del *Diario de Campaña* de Martí -cuya lectura evoca la de un guión cinematográfico por la precisión de las frases y las descripciones de los hechos narrados-, el cineasta se propuso una osada obra con un alto grado de experimentación.

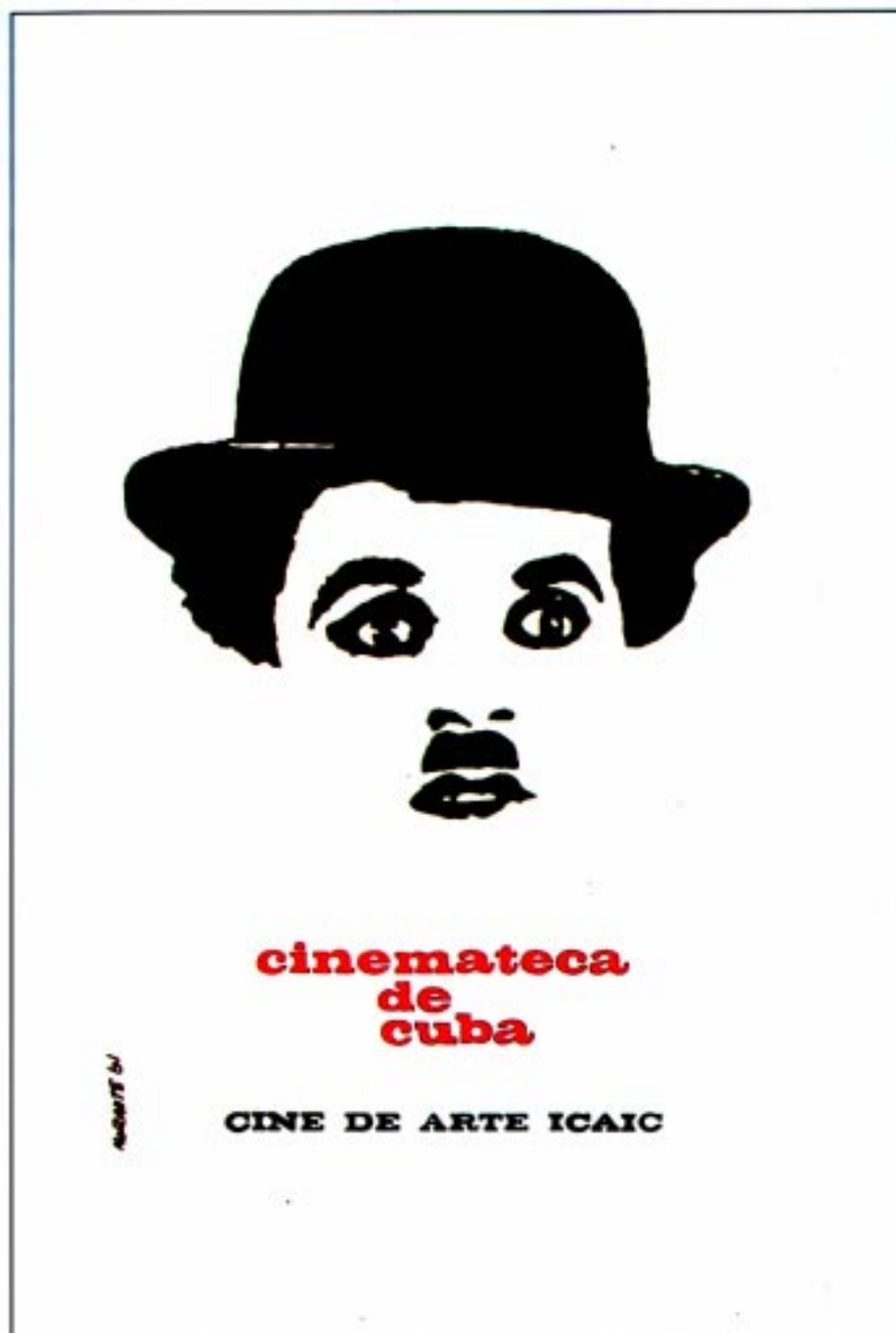
No pocas polémicas, estupor y rechazo suscitó la inserción, en forma de distanciamiento brechtiano, de elementos contemporáneos entre una fiel reproducción durante tres quintas partes del filme de aquellos pasajes en los cuales el revolucionario cubano, al relatar hechos pasados o presentes, brinda un panorama de la lucha de liberación nacional iniciada en 1868.

Aún cuando el propio realizador admitió no haber alcanzado por completo sus objetivos por no hallarse aún lo suficientemente preparado para encarar un proyecto de tal magnitud, Carpentier rescata los valores inadvertidos por muchos y señala la aportación para el cine cubano de lo que califica como “obra mayor”: Ciertos grupos mambises -dice-, sacados de su inmovilidad, se animan y dispersan de pronto, para sorpresa nuestra como un daguerrotipo súbitamente dotado de vida. Personajes apenas citados en el texto inspirador, cobran movimiento y personalidad. Algunos detalles ínfimos del relato se agrandan y magnifican, haciéndose elementos integrantes de la verídica tragedia que ante nosotros se evoca.

*“Y sobre todo ¡sobre todo! debe alabarse el tacto maestro, el afán de veracidad, de autenticidad, con que José Massip ha culminado la proeza (pues proeza es y no menuda) de animar las figuras de Máximo Gómez y de José Martí sin haber restado nada a su sencilla y humana grandeza, haciéndolas aparecer en movimientos esenciales, con gestos de una sobrecogedora verdad, con las expresiones mismas que nos legaron sus iconografías, teniendo el buen cuidado de comunicar a sus palabras no dichas por ellos, pero sí escuchadas por nosotros, un carácter de proyección de adentro afuera como si el Diario, en sí nos hablara por encima del tiempo y de sus propios héroes”.*

La agudeza y perspicacia del cronista Alejo Carpentier penetró de tal forma en las personalidades sobresalientes, tendencias o filmes abordados en todas sus incursiones como crítico de cine que con el decursar del tiempo la esencia de estas páginas permanece vigente para reafirmar la validez de sus juicios y apreciaciones.

Tan magistrales resultan que no pasan de actualidad y ahí están: vivas, ejemplares, modelos, en espera de ser recogidas en libros, en franco reto a la efímera condición de lo periodístico.



# Concierto fílmico para Carpentier

Por Luciano Castillo

Crítico y periodista cubano.  
Colaborador de Prensa Latina.

Para el actor norteamericano Tyrone Power, el feliz hallazgo en una librería londinense de *Los pasos perdidos* era la provocación que necesitaba para realizar como productor la gran película soñada.

Asustado por los espacios abiertos, Luis Buñuel, violinista frustrado, encontraba la manera de encerrar a sus personajes -algo logrado por Carpentier en *El acoso*- en la sala de conciertos donde se ejecuta la *Eroica* (nombre en italiano de *Heroica*) de Beethoven: el fugitivo se refugia hasta que las últimas notas de la sinfonía marcan su fin.

La prodigiosa riqueza evocadora de ambas novelas no pudo ser trasladada a la pantalla por ninguno de los dos; a uno se lo impidió la muerte; al otro, la incertidumbre.

Tomás Gutiérrez Alea, seducido quizás por cierta contingencia en la frustrada tentativa de eludir la realidad a partir de una fallida evasión del tiempo por parte del intelectual de *Memorias del subdesarrollo*, siguió -infructuosamente- el rastro de esos pasos perdidos, sin llegar a emprender tampoco el camino de Santiago que espoleara su imaginación con deslumbramiento análogo al de sus personajes frente a la aventura americana.

Tras su exultante *Bye bye, Brasil*, Carlos Diegues no resistió una tentadora propuesta, atraído también por la alienación del protagonista de *Los pasos perdidos*, presto a un periplo hacia la selva amazónica para “*sustraerse a las peripecias de su época*”, y que convocara antes a un cineasta como Louis Malle, deseoso tal vez de reencontrar en los meandros del Orinoco el gozo experimentado por él ante la magia del Ganges de su *Calcutta*. Eliseo Subiela vertería libremente en su ópera prima *La conquista del paraíso* (1980) toda la sugestión ejercida por la lectura de esa novela.

Qué habría sido de las aventuras, venturas y desventuras de Juan, el Romero, en una Guerra del tiempo filmada cámara en mano con el frenesí incontenible del fotógrafo Jorge Herrera, colaborador decisivo en la obra de Manuel Octavio Gómez, que le ponía “*el latido de su corazón y su respiración a la cámara*”, al decir del chileno Miguel Littin, o por ese conjurador de luces y sombras que fuera Yep Escamilla. Son otras de las frustraciones que quedan de estos proyectos inconclusos.

Un nombre mayor del cine brasileño, Nelson Pereira dos Santos, escribió un guión inspirado en *El acoso*, para ser puesto en imágenes por Walter Salles. Como el novelista, el hoy director de *Estación Central de Brasil* y *Diarios de motocicleta*, se proponía observar, desde afuera, a sus personajes recortados sobre el telón de fondo

nada pintoresquista de una ciudad que no necesariamente tiene que ser La Habana.

El recurso del método (1978), de Miguel Littin, y *El siglo de las luces* (1992), de Humberto Solás, constituyen las más acertadas aproximaciones, a través del lenguaje del séptimo arte, a lo alcanzado por el novelista en sus libros. La desmitificación de la imagen del déspota fascista presente en la novela, atrapar su espíritu, recoger la esencia de lo “real maravilloso” y llevar un mensaje revolucionario para Latinoamérica, fueron los objetivos que se propuso Littin en su puesta en cámara del texto de Alejo, que supervisó el guión y asistió al rodaje de no pocas escenas.

Desde el principio de la relación escritor-cineasta, coincidieron en no emprender una mera ilustración del libro. Su traducción en imágenes, por las propias especificidades del cine, no se proponía ser un traslado mecánico de la obra. Littin no podía traicionar

la confianza depositada por Carpentier en sus posibilidades -algo no muy frecuente en los predios del cine- lo cual duplicaba el compromiso contraído.

Ningún otro cineasta es poseedor de las especiales dotes requeridas para trocar los postulados carpentereanos del barroco americano a su propio barroquismo visual, como Humberto Solás.

Al aparecer la primera edición cubana de *El siglo de las luces* en las modestas *Ediciones R*, en 1963, Solás tenía 22 años, pero ya trabajaba en el Instituto del Arte y la Industria Cinematográficos de la isla, y había realizado un documental, *Variaciones*, y el cortometraje de ficción *Minerva traduce el mar*, sobre un poema escrito expresamente por Lezama Lima.

De inmediato, se sintió alucinado por esa alegórica crónica, escrita con total prodigio por Carpentier. Solo que, a diferencia

de un lector común, tras la página final, Solás no podía permanecer impasible: tenía que filmarlo. Para alguien obsesionado con el eclecticismo estilístico de la Habana Vieja, donde nació y transcurrió su infancia, era un proceso natural encuadrar con ambas manos cualquier ángulo “*del barrio*” e insertar con los rostros de cualquier intérprete a Sofía, Esteban y Carlos enfebrecidos por la prédica de Víctor Hughes.

Ante una pieza de orfebrería literaria como *El siglo de las luces*, despojada de las limitaciones o falencias dramáticas de las novelas que filmara antes, Humberto Solás, al tener finalmente la posibilidad de materializar sus sueños, se propuso por encima de todo una reproducción, sin concesiones, promotora de la reflexión, en lugar de una siempre riesgosa lectura crítica, profusa en elementos del contexto político-social que el autor se viera forzado a excluir en Cecilia, y que en Carpentier es esencial por el extenso período histórico abarcado.

“*Como era una novela tan grandiosa, pues realmente me sonaba como a soberbia o vanidad querer transformar o hacer una versión muy particular, muy personal*”, confesó el cineasta. No obstante algunos aportes estructurales, sin olvidar la explosión en una auténtica catedral como marco para la muerte de Sofía -nunca explicada por Carpentier-, la adaptación en su versión íntegra en tres capítulos, es respetuosa en grado superlativo del espíritu y la letra de un texto pletórico en descripciones y pasajes narrativos, algunos de ellos necesariamente suprimidos y otros sintetizados.

Es inobjetable que ante el filme *Derecho de asilo* (1994), de Octavio Cortázar, estamos en presencia de una de esas polémicas versiones que ilustran las contradictorias, complejas, y a veces irreconciliables relaciones entre novela y adaptación fílmica.

Ambos lenguajes, pese a su carácter narrativo, corresponden a órdenes de expresión diferentes, aunque susciten la inevitable comparación. No basta mimetizar un recurso literario, como el uso del monólogo interior en aras de suscitar en el espectador un efecto análogo a la lectura de la noveleta carpentereana.

Aun cuando echemos de menos -en el homenaje que el Festival de Cine de La Habana tributa a Carpentier-, a los polémicos acercamientos de José Montes-Baquer y Paul Leduc a ese magistral “*divertimento*” que es *Concierto barroco*, bastan los tres largometrajes de ficción que se exhiben y la serie documental *Habla Carpentier...* para conferirle significación.



El intelectual integral Alejo Carpentier