

Bernat Garí Barceló

Universitat Oberta Catalunya

Garí Barceló, Bernat (2024). «La mirada esencialista de Alejo Carpentier. Una arqueología del barroco americano». *Aurora*, 25. 102-113. ISSN: 1575-5045. e-ISSN: 2014-9107. DOI: 10.1344/Aurora2024.25.8. Recepción: 11/9/2023. Aceptación: 16/9/2023. Publicación: 12/2/2024

bgaribar7@uoc.edu
ORCID: 0000-0001-6744-8115

© Bernat Garí Barceló, 2024. CC BY 4.0

La mirada esencialista de Alejo Carpentier. Una arqueología del barroco americano

La mirada essencialista d'Alejo Carpentier. Una arqueologia del barroc americà

The essentialist view of Alejo Carpentier. An archaeology of the American baroque

Resumen

Este artículo reflexiona alrededor de la idea de lenguaje en Alejo Carpentier desde sus crónicas y ensayos. Tras un esbozo general sobre el barroco carpenteriano y sus cercanías con el giro descolonial, indicaré de qué modo su concepción de la identidad afrocaribeña y su lectura de Eugeni d'Ors y Jean-Paul Sartre se convirtieron en la brecha oculta por la que se introdujeron en su prosa presupuestos esencialistas sobre la identidad americana y el lenguaje.

Palabras clave

Carpentier, barroco, Ors, Sartre, giro descolonial.

Resum

Aquest article reflexiona sobre la idea de llenguatge en Alejo Carpentier des de les seves cròniques i assaigs. Després d'un esbós general sobre el barroc carpenterià i les similituds amb el gir descolonial, s'indica de quina manera la seva concepció de la identitat afrocaribenya i la lectura d'Eugeni d'Ors i Jean-Paul Sartre es van convertir en la esquerda oculta per la qual es van introduir en la seva prosa pressupòsits essencialistes sobre la identitat americana i el llenguatge.

Paraules clau

Carpentier, barroc, D'Ors, Sartre, gir descolonial.

Abstract

This article reflects upon the idea of language as seen in the chronicles and essays of Alejo Carpentier. After giving a general outline of the Carpenterian baroque and its proximity to the decolonial turn, I will show how his conception of Afro-Caribbean identity and his reading of Eugeni d'Ors and Jean-Paul Sartre came together to form the hidden gap through which essentialist presuppositions about American identity and language were introduced into his prose.

Keywords

Carpentier, Baroque, Ors, Sartre, Decolonial turn.

La «questio» del realismo¹

Me pregunto ahora si la mano del escritor [americano] puede tener una misión más alta que la de definir, fijar, criticar, mostrar el mundo que le ha tocado en suerte vivir.

ALEJO CARPENTIER, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*

Toda representación literaria de América Latina debe partir de la corroboración de que esta no es realizable mientras no se formule como problema. Ya en 1949, en un ensayo olvidado, *Tristán e Isolda*

1. Tomo esta expresión de un artículo de Guadalupe Silva que citaré más adelante. Cf. Silva, María Guadalupe. «Contrapunto cubano. Teorías del barroco en Alejo Carpentier y Severo Sarduy», *Zama*, 6, págs. 153-165.

en *Tierra Firme*, Alejo Carpentier se hizo eco en varios pasajes del umbral que se abría entre la lengua literaria y el mundo americano y, si bien no osó valerse todavía de la palabra «barroco» para describir el modelado arduo de su escritura, previó que sería necesario un trabajo de deformación del español peninsular para la construcción de una herencia propia:

[...] solo describiéndose los paisajes [dice Carpentier], nombrándose a los árboles, haciendo aspirar el perfume de sus hojas, es como se logra alzar lo nacional hacia lo universal [...] a nosotros, descubridores de nuestro paisaje, incumbe la tarea de universalizar la ceiba, el samán, el ombú [...] Como hiciera el Adán de William Blake, comencemos por nombrar nuestras cosas para que nuestras cosas sean.²

Puesto que a las culturas nativas se las despojó de su experiencia cultural del mundo, la idea de América, como se ha sugerido desde el giro descolonial, reposa sobre una tachadura, sobre la marca de una lectura fallida llevada a cabo por los cronistas de Indias, quienes desde la llegada de Cristóbal Colón orientalizaron literalmente América al confundirla con Asia y al buscarle un acomodo entre el sustrato referencial de los europeos. Si Colón, por ejemplo, creyó ver sirenas donde había manatíes, como registra al paso en una célebre nota del 9 de enero de 1493 —«dijo que vido tres serenas que salieron bien alto de la mar, pero que no eran tan hermosas como las pintan»³, es porque miraba desde una óptica extraña a esos territorios, que impostaría la posibilidad óptica del manatí.

En ese sentido, pocas representaciones de América Latina fueron tan desmentidas como las que llevaron a cabo los primeros cronistas, cuyo lenguaje les incapacitó para «traducir», «pintar», «mostrar», «colorear», según palabras del propio Carpentier, el Nuevo Mundo. Naturalmente, el *décalage* era tal que resolver esa limitación hubiera precisado de una extralimitación, es decir, de un desaprendizaje utópico de los lazos eruditos o, por qué no, de un marcaje del mundo americano desde un idioma extraño, sin ataduras, liberado de los amarres de la tradición colonial.

El propio Hernán Cortés, en las *Cartas de relación*, expresó así la conciencia de la duda que pesa sobre su lengua natal al entrar en la maravillosa Tenochtitlán en un largo fragmento que Carpentier recupera en una conferencia que imparte en el Ateneo de Caracas en 1975, donde se definen los contornos de toda una crisis expresiva:

Yo encuentro que hay algo hermosamente dramático [dice Carpentier], casi trágico, en una frase que Hernán Cortés escribe en sus *Cartas de relación* dirigidas a Carlos V. Después de contarle lo que ha visto en México, él reconoce que su lengua española le resultaba estrecha para designar tantas cosas nuevas y dice a Carlos V: «Por no saber poner los nombres a estas cosas, no las expreso» [...] Luego para entender,

2. Carpentier, Alejo. *Tristán e Isolda en Tierra Firme*. Caracas: Imprenta Nacional de Caracas, 1949, pág. 14.

3. Colón, Cristóbal. *Relaciones y cartas*. Madrid: Biblioteca Clásica, 1892, pág. 444.

4. Carpentier, Alejo. «Lo barroco y lo real maravilloso». En: *Razón de ser*. La Habana: Letras Cubanas, 1980, pág. 61 (1.ª ed. 1976).

5. Se sigue aquí a Castro-Gómez, Santiago. *Crítica a la razón latinoamericana*. Barcelona: Puvill, 1996; a Castro-Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javerina, 2005; a Mignolo, Walter. *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa, 2007; a Dussel, Enrique. *Siete ensayos de filosofía de la liberación. Hacia una fundamentación del giro descolonial*. Madrid: Trotta, 2020; y a Miampika, Landry-Wilfrid. *Transculturación y poscolonialismo en el Caribe. Versiones y subversiones de Alejo Carpentier*. Madrid: Verbum, 2005.

6. Carpentier, Alejo. «Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana». En: *Razón de ser*, *op. cit.*, pág. 72.

7. Carpentier, Alejo. «Lo barroco y lo real maravilloso». En: *Razón de ser*, *op. cit.*, pág. 61.

interpretar este nuevo mundo hacía falta un vocabulario nuevo, pero además —porque sin el uno no existe lo otro—, una óptica nueva.⁴

Proyectar, entonces, la duda sobre el discurso es la primera cláusula para que haya discurso. Sin esa duda no habría discurso y sin discurso no habría sentido ni posibilidad alguna de evocar América. Estas pocas indicaciones aspiran a reconstruir vagamente un lugar común entre los estudios descoloniales y poscoloniales que atraviesa *avant la lettre*, claro que con ciertas limitaciones, los ensayos literarios de Carpentier, a saber: que la construcción de una herencia propia pasa por una modificación del pasado colonial y de sus resortes en la actualidad y, a la par, por una intervención del lenguaje como condición previa para redirigir la mirada hacia un mundo en vías de fijación.⁵ Por lo pronto, en «Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana» (1976), Carpentier confiesa haber practicado una descripción del paisaje americano intentando «hacer un pastiche» a imitación del estilo de Azorín, lo que le llevaría, al cabo, a un fracaso literario y a la defensa de una renovación prosódica y estilística de la expresión literaria en español: «lo volví a releer recientemente [a Azorín] y me encontré con esta evidencia: la imposibilidad total de tratar temas americanos en una prosa a lo Azorín, a lo Pérez de Ayala, a lo Unamuno. No es que hayan escrito mal. Pero escriben un idioma admirable con el cual no puede uno lanzarse ante una realidad americana y describirla», y concluye: «Un foso profundo se ha cavado entre el español de América y el de España».⁶

Sin embargo, proceder a tientos como quien merodea a oscuras en la espesa y pantanosa urdimbre del lenguaje, rebuscando, por ejemplo, en un diccionario de americanismos y neologismos unas denominaciones que logren evocar el carácter siempre elusivo y escurridizo de la realidad, resultará del todo infructuoso si dicha operación no pasa por un cuestionamiento de la mirada; postulado que guarda menos relación con el encuadre o la focalización que con una vigilancia constante del sustrato epistemológico desde el cual el mundo es mirado: «para entender, interpretar este nuevo mundo hacía falta un vocabulario nuevo, pero además —porque sin el uno no existe lo otro—, una óptica nueva».⁷ Si la imagen de América que Carpentier busca no depende solo de los nombres, como constató él mismo en una novela de juventud, ¡Écue-Yamba-Ó! (1933), es porque la pregunta que se hace es, en última instancia, gnoseológica: ¿cómo volver la vista atrás hacia el origen? ¿Cómo regresar a las cosas mismas sin la rémora de la tradición?

Hasta aquí se han puesto de manifiesto un par de peticiones de principio que convendría recalcar. La primera es la creencia en una lengua desmemoriada, que deberá liberarse progresivamente de las inercias aprendidas, los automatismos, y en unas denominaciones originarias que, según parece, son capaces de nombrar la esencia de las cosas y dirigirse hacia su «adentro»; la segunda,

relacionada con la primera, es la «quaestio» del realismo, como la ha designado Guadalupe Silva (2014) en el único artículo existente, hasta donde yo sé, en el que se compara el lenguaje de Alejo Carpentier y el de Severo Sarduy,⁸ y en el que se desgrana la paradoja en la que queda atrapado el autor al construir un barroco mimético o, mejor, una impostación barroca del realismo genético de la novela regionalista de la cual Carpentier *a priori* buscaba desprenderse. Comenzaré describiendo el primer problema.

A pesar de la defensa de una mirada desprejuiciada y progresivamente esclarecida, desligada del sustrato cultural cristiano-occidental, la deposición carpenteriana del español peninsular desde un retorcimiento barroco del lenguaje se reduce a menudo a una simple ampliación de vocabulario. Como muchos procesos de subversión, también este da comienzo con una intuición y con la imagen de un lenguaje en fuga, que se abre y se ensancha más allá de sus márgenes. «El barroco —apuntó Carpentier— es un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia fuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes».⁹ Ese movimiento de abertura, sin embargo, lo es también de inserción, vaciamiento y entrada en el ser mismo de las cosas, como podemos inferir desde otros ensayos, esta vez sus escritos sobre música, donde se apunta a las entrañas de la realidad, a su hondura:

ya se va cobrando conciencia de que lo universal se alcanza mucho mejor cuando se sigue el camino señalado por Don Miguel de Unamuno: «*es dentro y no fuera* donde hemos de hallar el hombre; *en las entrañas de lo local* y circunscrito lo universal, y en las entrañas de lo temporal y pasajero, lo eterno» [los énfasis son míos].¹⁰

En ese posicionamiento. Carpentier lo fiará todo a un proceso sinonímico de ampliación del léxico acostumbrado, guiado por la creencia en una lengua que esencializa las cosas o, mejor aún, que les «da ser» según las nombra y las dota de significado. En otra obra desatendida, de 1953, el ensayo «Las arrugas del lenguaje», Carpentier había diagnosticado la pobreza del adjetivo y su ruinosa caducidad ante el herrumbroso paso del tiempo, mientras reivindicaba, a la par, el poder de penetración del sustantivo que, al igual que la idea, posee la capacidad de dirigirse hacia el «adentro» de las cosas o hacia su centro:

Los adjetivos [dice] son las arrugas del estilo. Cuando se inscriben en la poesía, en la prosa, de modo natural, sin acudir al llamado de una costumbre, regresan a su universal depósito sin haber dejado mayores huellas en una página. Pero cuando se les hace volver a menudo, cuando se les confiere una importancia particular, cuando se les otorga dignidades y categorías, se hacen arrugas, arrugas que se ahondan cada vez más, hasta hacerse surcos anunciadores de decrepitud, para el estilo que los carga. Porque las ideas nunca envejecen, cuando son ideas verdaderas. Tampoco los sustantivos.¹¹

8. Silva, María Guadalupe. «Contrapunto cubano. Teorías del barroco en Alejo Carpentier y Severo Sarduy», *op. cit.*, pág. 155. Sobre la relación barroco-realismo, cf., también, Arias, Raquel: «La realidad como materia novelable: Alejo Carpentier», *Verba Hispánica*, 15, 1, págs. 251-259.

9. Carpentier, Alejo. «Lo barroco y lo real maravilloso». En: *Razón de ser, op. cit.*, pág. 44.

10. Carpentier, Alejo. *Tristán e Isolda en Tierra Firme, op. cit.*, pág. 11.

11. Carpentier, Alejo. *El adjetivo y sus arrugas*. Buenos Aires: Galerna, 1987, pág. 8 (1.ª ed. 1980).

12. Desde el punto de vista de este diagnóstico, la contribución de Carpentier por una renovación prosódica y estilística debería ser necesariamente más compleja y no reducirse a una confianza gnoseológica —confianza, vale decir, que raya en un exceso acríptico de fe, en la posibilidad de dar ser a las cosas al sustantivarlas—. Carpentier, al cabo, únicamente socava el lenguaje en su superficie, sin cuestionar su mecánica en la producción del significado, es decir, su semiótica, cuestión que estará en el centro de la poética de otro maestro barroco: Severo Sarduy. Pienso que solo comienza a hacerlo en algunas de sus últimas novelas, en *Concierto barroco* (1974) o en *El arpa y la sombra* (1980), justamente, como ha notado González Echevarría, porque parece haber leído a Sarduy a regañadientes y al tratar de incorporarlo en la matriz de su poética se servirá de él como correctivo de la obra precedente. Es decir, Carpentier construiría las novelas mencionadas en clave autoparódica o como impugnación de la mimesis barroca que habría deslindado en paralelo a lo largo de sus ensayos. Pero, en general, él no pone en duda los significantes como canal privilegiado de la idea, el paisaje o la emoción, ni tampoco cuestiona la palabra como fuente última de significación.

13. Sobre dicha autofiguración, cf., por ejemplo, Carpentier, Alejo. *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, op. cit., pág. 14; Carpentier, Alejo. «Problemática de la actual novela latinoamericana». En: *Tientos y diferencias*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1974, pág. 19 (1.ª ed. 1966); o Carpentier, Alejo. «Papel social del novelista». En: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid: Siglo XXI, 1981, pág. 45.

14. Silva, María Guadalupe. «Contrapunto cubano. Teorías del barroco en Alejo Carpentier y Severo Sarduy», op. cit., pág. 156.

15. Carpentier, Alejo. «Problemática de la actual novela latinoamericana», op. cit., pág. 18.

16. Sobre el episodio del descubrimiento del origen suizo del autor véase el libro de González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: el peregrino de su patria*. Madrid: Gredos, 2004, págs. 20-31.

17. Carpentier, Alejo. «Papel social del novelista», op. cit., pág. 49.

Es interesante observar en un maestro barroco esa decantación por el sustantivo. Nos dice algo sobre su relación con la escritura, y nos dice algo, también, sobre su manera de pensar el origen de la relación entre las palabras y las cosas.¹² ¿A qué debemos esa apología del sustantivo y su equiparación con las ideas en detrimento del adjetivo? Como he sugerido antes, el nombre debe su prestigio a ese movimiento platonizante de inserción en el ser, lo que lo convierte en un engranaje entre pensamiento y ser o, también, entre lenguaje y mundo, lo que supuso a su vez la creación de todo un entramado ideo-estético en el que se presupone la función social, cuasi religiosa, del novelista. Carpentier funda un lenguaje al tiempo que se funda a sí mismo como un escritor solar —un «Adán de William Blake»—, toda una autofiguración o un modelo de escritor que aparece romantizado a lo largo de su obra ensayística.¹³

Por lo que respecta al segundo problema, la «quaestio» del realismo, Guadalupe Silva indica que, para Carpentier, «había que nombrar América, continente virginal, todavía innominado, a fin de situarla dentro del contexto mundial. Había que pintarla»,¹⁴ cuestión que entronca con la sublimación de ese modelo decimonónico de autor al que he aludido. Hasta ahora habíamos dado la culpa de este posicionamiento a las palabras, a una idea de lenguaje en la que cuaja la posibilidad, casi escolástica, de una adecuación entre discurso y mundo, y en donde el escritor cuenta con unas credenciales demiúrgicas cuando toma la palabra; pero también podríamos echar la culpa a las cosas tal y como Carpentier las entiende.

En varias zonas de sus ensayos, Carpentier desbroza la intuición de una realidad con materialidad, esencia, con un ser que es expresable. Por ejemplo, en «Problemática de la actual novela latinoamericana» (1964), cuando, vía Jean-Paul Sartre y su obra *¿Qué es la literatura?* (1947), el autor reelabora la teoría sartreana de los contextos para buscarle un acomodo en América Latina, se pregunta: «¿dónde están los contextos reales de la época en todo eso? ¿Dónde vive, palpita, resuella, sangra, gime, clama, la época tremebunda, hecha de contextos que es la nuestra?... Como decía Epicteto: *los deberes* —las tareas por cumplir, aclararíamos nosotros— *derivan de un orden establecido por las relaciones* [los énfasis son de Carpentier]». ¹⁵ Si bien Cabrera Infante se burlaría de la ontologización carpenteriana de Cuba, sobre todo al hilo del descubrimiento de su partida de nacimiento donde se desmentía su origen cubano,¹⁶ lo que interesa de nuevo es esta presuposición según la cual la realidad no es tan porosa y huidiza como el autor parecía sugerir al principio. Si la circunstancia, o el contexto, definen al sujeto, la plasmación de la generalidad (el *epos*,¹⁷ según se sugiere en otro ensayo) definirá dialécticamente al hombre americano en su circunstancia, o eso cree Carpentier cuando defiende que es por una «operación de *afuera-adentro*» como es posible eslabonar al hombre con sus marcos, porque es «en sus ciudades donde hay que verlo ahora —y verlo

ahora en sus ciudades es realizar una labor de definición, de ubicación, que es la de *Adán nombrando las cosas* [el énfasis es mío].¹⁸

Carpentier, como indicó Silva, siempre eludió la palabra realismo para describir el virtuoso empaque de su escritura, ya que eso le habría llevado al cabo a una *contradictio in terminis*, pero sus resultados permanecen en esa órbita y parecen una concesión *sui generis* a la teoría lukácsiana del reflejo o al realismo genético tradicional. Incluso, en ocasiones, es posible atraparle *in fraganti* en una defensa ortodoxa del realismo socialista como la que movilizara en una novela fallida: *La consagración de la primavera* (1978); o en la conferencia «Papel social del novelista» que imparte en los *Rencontres Internationales* de Ginebra, en 1967, cuya versión íntegra puede consultarse en sus ensayos, donde dijo:

Yo pertenezco a un país pequeño: Cuba, donde en el momento más recio de la ascensión del socialismo, Fidel Castro, reunido con los escritores y artistas de su país, les ha dicho, acaso con otras palabras: *hagan lo que quieran, exprésense como quieran, expresen lo que quieran, trabajen como quieran, pero no trabajen contra la revolución*. Luego elegid vuestras herramientas, vuestras formas, vuestras técnicas, pero no perdáis el sentido real del *epos* viviente que os circunda y que se ha desarrollado en un tiempo que pronto será de diez años.¹⁹

Con esta idea de fondo, que se transparenta particularmente en el ensamblaje de sus novelas más logradas, no es extraño que Lezama Lima, lector de Carpentier, a vueltas con esta cuestión incidiera en una entrevista en la incongruencia de un barroco que «pinta», «refleja» y «traduce»: «García Márquez [dijo] no es barroco, tampoco lo son Cortázar o Fuentes, *Carpentier parece más bien un neoclásico* [el énfasis es mío].²⁰ Como es fácil imaginar, la pulsión centrípeta de la escritura carpenteriana, con esa búsqueda de la profundidad y la hondura, será indesligable de una ontología restringida de lo americano.

Sartre y el realismo socialista fueron uno de los resortes del equívoco realista y el esencialismo carpenteriano, pero también lo fueron, como veremos ahora, su reapropiación tardía del ensayo *Lo barroco* (1935), de Eugeni d'Ors, en clave ontológica, y, mucho antes, sus crónicas de juventud, en las que se abordó un problema distinto, el de la mediación y la representación estética de las culturas afrocaribeñas, problema que se acabaría imbricando con la cuestión de la expresión americana.

Ontología de América Latina

En cierto sentido, la deposición de la cultura barroca, condenada a la *damnatio memoriae*, había estado implícita en el proyecto de la Ilustración y la modernidad filosófica, y su exoneración en el nuevo siglo, según dedujo Eugeni d'Ors en *Lo barroco* y más

18. Carpentier, Alejo. «Problemática de la actual novela latinoamericana», *op. cit.*, pág. 19.

19. Carpentier, Alejo. «Papel social del novelista», *op. cit.*, pág. 49.

20. Lezama Lima, José. *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*. Madrid: Verbum, 1998, pág. 419. Severo Sarduy, en la órbita de *Tel Quel*, también tira de ese hilo en *Lezama Lima* (Madrid: Taurus, 1978, pág. 124), donde dice: «En realidad, el único barroco (con toda la carga de significación que lleva esta palabra, es decir, tradición de cultura, tradición hispánica, manuelina, borrominesca, berniniana, gongorina), el barroco de verdad en Cuba es Lezama. Carpentier es un neogótico, que no es lo mismo que un barroco».

21. Ors, Eugeni d'. *Lo barroco*. Alonso E. Pérez Sánchez (ed.). Madrid: Tecnos, 1993, pág. 64. Una remisión a esta idea es cifrada en Carpentier, Alejo. «Lo barroco y lo real maravilloso». En: *Razón de ser, op. cit.*, págs. 40-41.

22. Bustillo, Carmen. *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Caracas: Monte de Ávila, 1990, pág. 93.

23. Cf., por ejemplo, el homenaje a la poesía de Luis de Góngora que los miembros de la generación del 27 le brindaran al poeta en ocasión del tercer centenario de su deceso; la recepción, vía Alfonso Reyes, de la poesía gongorina por el Grupo Ulises, en México, desde 1928, o, extemporáneas a esta fiebre gongorina pero partes esenciales de este estallido, la tesis de Walter Benjamin. *El origen del drama barroco alemán* (1925), y, más adelante, la reinterpretación barroca de la *Monadología* de Leibniz por Deleuze para pensar las sociedades de control del capitalismo posfordista, entre otros.

24. Ors, Eugeni d'. *Lo barroco, op. cit.*, pág. 66.

25. Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

adelante Carpentier, solo pudo obedecer al impulso ciego de una historia que serpentea y que se mueve, no hacia delante, si no en espiral:

El imperio representa [...], en el destino de la humanidad, una idea-acontecimiento, una eternidad que conoce vicisitudes, un «eón» [...]. Y [también] el Clasicismo, lenguaje de unidad, lenguaje de la Roma ideal eterna. Y el Barroquismo, espíritu y estilo de dispersión, arquetipo de esas manifestaciones polimorfas, en las cuales creemos distinguir, cada día más claramente, la presencia de un denominador común, la revelación del secreto de una cierta *constante* humana.²¹

Recordemos que ya en 1990 Carmen Bustillo, en *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*, señaló la condición de paria que el barroco ostentó dentro del entramado de la cultura moderna.²² Era previsible, entonces, que la crisis de la modernidad y la depreciación de sus mitos —razón, historia, progreso, sujeto— coexistiría con el resurgimiento de un *síntoma* barroco, que tuvo, naturalmente, distintos focos de irradiación.²³

Si bien Eugeni d'Ors menciona al paso en su ensayo a algunos precursores en la trastienda de su obra, como el escrito de Verlaine *Poetas malditos* o la hermenéutica de Heinrich Wölfflin; convendría relativizar la importancia económica de dichos préstamos, toda vez que su reflexión cuajaría desde otra zona, la ontología de la historia, lo que le permite entender la temporalidad barroca desde otro enfoque, por ejemplo, como un «eón» —«el barroco es una constante histórica»— o, por qué no, como *ethos* o *Zeitgeist* —«este fenómeno interesa no solo al arte, sino a la civilización entera y hasta, por extensión, a la morfología natural»—.²⁴ El barroco deja de ser el barroco histórico al esfumarse en cuanto especificidad estética e historiográfica y su modulación como categoría más amplia acabará asentando las claves para releer la historia desde esa circularidad *sui generis*.

Claro que dicha recuperación no obedece a un interés arqueológico por el pasado ni a una recepción estratégica con la que actualizar una expresión orillada por el racionalismo moderno —valgan como ejemplos paradigmáticos de relectura los trabajos que Gerardo Diego, Alfonso Reyes o García Lorca llevan a cabo en sendos ensayos sobre Góngora—, sino que Ors fuerza una lectura del presente a la luz de la época barroca; como si aquel tiempo fuera un eco del nuestro, lo que haría lícita esta retroalimentación entre épocas, o como si el arte y la filosofía del siglo pudieran aprender algo de su crisis al echar la vista atrás e integrar la réplica del barroco contrarreformista al momento crítico desatado por el humanismo escéptico. Ors moviliza un quiasmo imperfecto que Sarduy recupera en su ensayo *Barroco* (1974) al urdir un nexo entre la elipse kepleriana, síntoma barroco de un universo en crisis, y las teorías contemporáneas del *big bang*,²⁵ a saber: el barroco histórico como reacción

a la crisis y desmoronamiento del mundo premoderno, el barroco del xx como reacción a la crisis y desmoronamiento del mundo moderno; lo barroco como engranaje entre el origen y la crisis de una época, como puerta giratoria de entrada y salida a la modernidad.

En cierto sentido, Ors estaba pensando lo barroco en relación con el tiempo y Carpentier, en «Lo barroco y lo real maravilloso», partiendo de él, lo pensará en relación con el espacio. Eso se pone de manifiesto al hilo de la idea dorsiana de *retombée* (recaída), categoría en la que Carpentier recae.²⁶ Mientras el primero piensa el presente como una *retombée* barroca en la espiral de una historia sin *telos* ni hilo conductor —lo barroco, dirá, como recaída del «Fin-de-Siglo» en la «Contra-Reforma»; de la «Contra-Reforma» en el «Alejandrinismo», del «Alejandrinismo» en «Oriente»—, Carpentier lo piensa en relación con la geografía. Lo barroco, según él, migró hacia al oeste, tomando la dirección del sol, junto a los colonizadores, y debe su encaje en suelo americano, según una hipótesis filogenética que nunca llegó a esclarecer, a las complejas relaciones de síntesis, transculturación e imbricación que se dieron en el continente desde la llegada de los colonos, un territorio que, incluso antes de 1492, se inclinaba, dirá Carpentier, al barroco:

América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre: las cosmogonías americanas, ahí está el *Popol Vuh*, ahí están los libros de *Chilam Balam*, ahí está todo lo que se ha descubierto, todo lo que se ha estudiado recientemente a través de los trabajos de Ángel Garibay, de Adrián Recinos, con todos los ciclos del tiempo delimitados por la aparición de los ciclos de los cinco soles. (En una antigua mitología azteca estaríamos actualmente en la Era del Sol de Quetzalcóatl). Todo lo que se refiere a cosmogonía americana —siempre es grande América— está dentro de lo barroco.²⁷

Si América Latina es un continente simbiótico, barroco y, también, real-maravilloso, según se desprende de la lectura cruzada de esta conferencia y el prólogo a *El reino de este mundo* (1949), es porque Carpentier lee su mundo desde una ontología restringida que crea la polaridad América-Europa y que traza lo europeo —en cuanto expresión de lo clásico, racionalista y blanco— como oposición a lo latinoamericano, idea que curiosamente se asemeja a la reflexión que Deleuze y Guattari elaboraron en esa época a tenor del rizoma.²⁸

Según Carpentier y Ors, barroco y crisis son, además, categorías que prácticamente se presuponen, ya que la primera es el síntoma de la segunda, y la segunda, de la primera. La América Latina de Carpentier será la expresión de esa crisis barroca que presagia un futuro revolucionario o, mejor, según se desprende de sus palabras, un futuro soviético y anticolonial que precisa de nuevas formas de expresión: «el academicismo es característico de las épocas asentadas, plenas de sí mismas [...]. El barroco, en cambio, se

26. Para una ampliación de la idea de *retombée*, cf. el artículo de Díaz, Valentín. «Severo Sarduy y el método neobarroco», *Confluente*, 2, 1, págs. 41-43.

27. Carpentier, Alejo. «Lo barroco y lo real maravilloso». En: *Razón de ser, op. cit.*, págs. 51-52.

28. Cf. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-Textos, 2016, págs. 42-44 (1.ª ed. 1977): «¿No existe en Oriente [...] una especie de modelo rizomático que se opone desde todos los puntos de vista al modelo occidental del árbol?», y siguen páginas más adelante: «el intermediario entre el Occidente y el Oriente no es la India [...] es América la que hace de pivote y de mecanismo de inversión».

29. Carpentier, Alejo. «Lo barroco y lo real maravilloso». En: *Razón de ser, op. cit.*, pág. 52.

30. Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza, 2011, pág. 11.

31. Cf. Eduardo Galeano cit. por Millares, Selena: «Alejo Carpentier en el reino de la paradoja», *Anales de literatura hispanoamericana*, 28, 2, 1999, pág. 1012.

32. Carpentier, Alejo. «Lo barroco y lo real maravilloso». En: *Razón de ser, op. cit.*, pág. 63.

manifiesta donde hay transformación, mutación, innovación», y sigue:

[...] y no he de recordarles a ustedes, que en vísperas de la Revolución soviética, quien representa la poesía en Rusia es Vladimir Maiakovski, cuya obra es un monumento de barroquismo, del comienzo al final, tanto en su teatro como en su poesía. Por lo tanto, el barroquismo siempre está proyectado hacia delante y suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo en la sociedad. Puede ser culminación, como puede ser premonición.²⁹

A semejanza de lo que ocurre en estos ensayos, Carpentier trasladó, en el prólogo a *El reino de este mundo* (1949), al hilo de la discusión sobre qué es lo maravilloso, esa polaridad entre continentes a la matriz de su obra narrativa. Si bien, en este caso, el influjo es spengleriano, como han indicado Silva y Rodríguez Monegal, su decantación por lo real-maravilloso frente a las baratijas «amelcochadas» del bufet surrealista, también conlleva una recaída en una hipótesis filogenética en la que prima la importancia del contexto antes que la libertad de cátedra en la elección del registro. Dice, por ejemplo, Carpentier que «por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro [...] por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías»;³⁰ es decir, el contexto, de nuevo, impone la elección de América como materia novelable.

Podríamos discutir, junto a Eduardo Galeano, si el barroco americano, al igual que el realismo mágico, es solo un cliché que prorroga la mirada asombrada de los cronistas de Indias hasta la actualidad o, por qué no, una concesión culturalista a un orientalismo de postal que, como indicó Said, fue una constante en la Europa moderna; y que, en el caso latinoamericano, habría contribuido a la construcción de una imagen estereotipada del continente con fines lucrativos.³¹

Pero, regresando a la idea de América Latina de Carpentier y a su ontología restringida, quisiera mencionar un pasaje donde el autor funda la posibilidad de un barroco especular y de una adecuación entre lenguaje y realidad:

[...] si nuestro deber es el de revelar este mundo, debemos mostrar, interpretar las cosas nuestras [...]. La descripción es ineludible, y la descripción de un mundo barroco ha de ser necesariamente barroca, es decir, el qué y el cómo en este caso se compaginan ante una realidad barroca. [...]. Tengo que lograr con mis palabras un barroquismo paralelo al barroquismo del paisaje del trópico templado.³²

América Latina deberá participar de una lengua barroca, toda vez que el *texto*, según Sartre, traduce el *contexto*, y un contexto barroco

deberá imponer un registro barroco. Da la impresión de que esta hipótesis tardía, perfectamente anacrónica, tuvo, sin embargo, otros muchos resortes, puesto que ya se había comenzado a materializar en el prólogo a *El reino de este mundo*. Comentaré apenas dos o tres crónicas de juventud que el autor escribe a lo largo de los años veinte y treinta para esclarecer el atajo esencialista, y creo que inconsciente, que tomó desde el principio.

Si a la crónica musical carpenteriana se le ha imputado cierto regionalismo identitario o un esencialismo etnográfico —Carlos Villanueva, por ejemplo, la califica de «nacionalista», «manipuladora», «esencializadora»³³ es porque su lenguaje presupone también la profundidad de un cuerpo enraizado en la comunidad de origen. Ya en la conferencia «La consagración de nuestros ritmos», dictada en París, en el Club du Faubourg, en 1932, Carpentier atribuyó a la danza y el ritmo folklóricos, en cuanto expresiones genuinas de las culturas afrocubanas, un papel esencializador que dota al pueblo de una singularidad afectiva e identitaria: «todas las danzas bailadas en Europa, desde hace muchos años, son de origen popular, por lo tanto, de raigambres primitivas [...]. El pueblo tiene siempre una maravillosa intuición musical y poética [...]. La música cubana es esencia de ritmo, de sol, de vida».³⁴ No es extraño, entonces, que la ontologización de la identidad en el joven Carpentier pasara por un entrelazamiento entre la sensibilidad musical y la supuesta esencia de la comunidad, como vemos en otra crónica del 15 de diciembre de 1929, esta vez en la revista *Carteles*, donde se urde un lazo metonímico, con fines no solo humorísticos, entre la pandereta y lo español (la esencia de España), y donde se reivindican, a la par, los membranófonos —la «pandereta guajira, arrabalera y afrocubana»³⁵ como la cifra y expresión de la cubanía. Años después, en *La música en Cuba* (1946), se insiste con menos descaro en la misma idea:

[...] el negro se escurría, inventando, entre las notas impresas. El blanco se atenía a la solfa. Gracias al negro comenzaban a insinuarse, en los bajos, en el acompañamiento [...] una serie de *acentos desplazados, de graciosas complicaciones, de «maneras de hacer» que creaban un hábito, originando tradición* [el énfasis es mío].³⁶

Estos antecedentes abrieron la brecha por la que se filtraría un lenguaje esencialista en la ensayística musical más tardía, cuyo léxico («raza», «adentro», «esencia») evoca también la posibilidad de una inserción en el sujeto, de un vaciamiento progresivo de sus rasgos accesorios, contingentes, a través de un lenguaje que presupone otra vez la profundidad. Unas veces la búsqueda de la hondura se detecta a primer golpe de vista en la incrustación de un par o tres de sintagmas literales —«El acento nacional [al músico] le surge, le brota, como debe ocurrirle al músico de raza: le viene de *dentro para fuera*»³⁷, otras veces los rastros de ese movimiento se disimulan tras una sintaxis oscura, aparatosa, un amago de tachadura

33. Villanueva, Carlos. «El nacionalismo musical en la obra de Alejo Carpentier: variaciones sobre la lira y el bongó», *Cuadernos de música iberoamericana*, 15, 2008, págs. 119-131.

34. Carpentier, Alejo. *Crónicas I*. La Habana: Letras Cubanas, 1985, pág. 215 (1.ª ed. 1976).

35. Carpentier, Alejo. *Crónicas II*. La Habana: Letras Cubanas, 1985, pág. 91 (1.ª ed. 1976).

36. Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004, pág. 142.

37. Carpentier, Alejo. «Del folclorismo musical». En: *Tientos y diferencias*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1974, pág. 41 (1.ª ed. 1966);

38. Carpentier, Alejo. «América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música».

En: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, op. cit., pág. 175.

39. Carpentier, Alejo. *Crónicas II*, op. cit., págs. 492-493.

40. Cf., a este respecto, el libreto que el autor escribe para el *ballet* afrocubano de Amadeo Roldán: *El milagro de Anaquillé*, donde se pone en juego un discurso apofático.

41. Cf., por ejemplo, Dash, J. Michael. «Historias sin fin: Negritud, creolización y narración en el Caribe», *Cuadernos de Literatura*, 15, 30, 2012, págs. 238-249.

42. Garí Barceló, Bernat. *Música, raza e identidad. La cuestión afrocubana en los libretos de Alejo Carpentier*. Murcia: Editem, 2023.

que no llega a ser tal cosa, como ocurre en la conferencia «América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música», de 1977, donde, evocando al afrocubano, Carpentier celebra sus «modos de cantar, de tañer los instrumentos, de manejar la percusión, de acompañar las voces [...] la inflexión peculiar, al acento, al giro, el lirismo venidos de *adentro* —factores estos mucho más importantes que el material melódico en sí [énfasis de Carpentier]». ³⁸

Al principio de los años veinte, sin embargo, ese esencialismo etnográfico confluía con la creación de un lenguaje apofático y una imagen de autor que deserta del escenario de la escritura para que los otros tomen la palabra, idea, vale decir, mucho más democrática que la del «Adán de William Blake» a la que me he referido con antelación. Dado que el sujeto alterno no disponía de medios para autorrepresentarse, su imagen, según Carpentier, siempre permanecería ligada a los intereses del mediador, lo que impedía una representación limpia, nítida, de su profundidad sustantiva.

Por ejemplo, en una reseña de 1931 de la película documental *Indios, hermanos míos* (1931), dirigida por la directora francesa Tytaina, titulada «México, según una película europea», Carpentier denuncia la falsificación u orientalización expresa de las culturas marginales a manos de la industria cinematográfica europea y norteamericana: «Aparte de unos pocos metros de film consagrados a mostrarnos piezas del Museo Nacional de México [...], no nos ha presentado más que mugre, exotismo y miserias... si para filmarnos contamos con los extranjeros, podremos estar seguros de ser siempre traicionados y deformados». ³⁹ Puesto que la esencia del sujeto permanece, según lo dicho, invariablemente como una imagen desenfocada que está fuera de nuestro alcance, en contra de la hiperinflación esteticista del afrocubano y el amerindio en las producciones culturales de la alta burguesía criolla y europea, el joven Carpentier exploraría una paradójica posibilidad: la de representar la imposibilidad de representar; es decir, de representar un lenguaje en fuga, que se autodesituye, que solo puede evocarse como proyecto siempre inconcluso, como falla. ⁴⁰

Con el tiempo, sin embargo, irá tomando forma un viraje hacia un discurso más propositivo, e igualmente esencialista, como observamos en la novela *El reino de este mundo*, ⁴¹ y, si bien las razones de ese giro obedecen a múltiples causas, como he explicado en un libro reciente, ⁴² puede que todo se reduzca a una cuestión de formato o, como diría Marshall McLuhan, a la elección del medio.

Recordemos que Carpentier trabajó en sus primeros años principalmente con semióticas no figurativas, como la música y la danza, en cuanto libretista, cronista, locutor de radio o realizador de películas documentales, pero con el tiempo naturalizaría

ese movimiento de inserción hasta cristalizarlo en la posibilidad de un lenguaje de evocación de lo americano a través de una abertura barroca del lenguaje. La consolidación de una mirada esencialista se urde, entonces, en unas crónicas de juventud que los ensayos tardíos replicarán con el paso del tiempo. Por ejemplo, para describir la música de Villa-Lobos, en el ensayo «Del folklorismo musical», Carpentier repite las expresiones que había usado en la formulación de la teoría de los contextos y de un barroco americano, tomando, sin embargo, la referencia de las crónicas de juventud, cuando indica que la obra del brasileño es fruto de una «proyección de *adentro-afuera*, por una operación exteriorizante, expresiva de su espíritu brasileño formado en el Brasil [el énfasis es de Carpentier]». ⁴³

Estas crónicas se convirtieron así en la brecha oculta a través de la cual el realismo y el esencialismo identitario asaltarían la ciudadela barroca de Alejo Carpentier.

43. Carpentier, Alejo. «Del folklorismo musical», *op. cit.*, pág. 40.



Esta obra está bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>).

