

EL ENTUSIASMO EN *LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA*: RELACIONES Y
TENSIONES ENTRE ESTÉTICA Y POLÍTICA

JOHANNA PAOLA FLÓREZ JAIMES

TRABAJO DE GRADO
Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2015

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS**

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Juan Cristóbal Castro Kerdel

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Agradecimientos

A Juan Cristóbal.

Tabla de contenido

Introducción	6
I	14
Afrocubanismo	19
Revaluación de la identidad	24
II	29
El júbilo en la danza	43
La danza y lo político	36
III	50
El conflicto en el entusiasmo	55
Conclusiones	69
Bibliografía	71

Introducción

Alejo Carpentier describe *La Consagración de la primavera* en la contraportada como una obra sobre “hombres y mujeres de destinos modificados, transformados, revertidos o superados, con su anuencia o sin ella, por la Historia de nuestro siglo”. En efecto, los dos narradores y personajes principales de la novela, Vera y Enrique, nacieron a principios del siglo XX y, de una u otra manera, también lo padecieron. En la vida de los personajes de *La consagración* se integran varios de los problemas históricos que se resolverán con la Revolución cubana al final de la novela. Vale la pena recordar algunos de los numerosos acontecimientos que los marcaron y con los que Carpentier le dio forma a la novela que retoma algunos de los hechos determinantes del siglo; nos detendremos un poco más en la bailarina rusa, una de las narradoras de la novela, por ser el personaje en el que, podríamos decir, convergen todos los conflictos históricos que aparecen en la novela: la revolución rusa define la salida de su familia de su país para exiliarse en París; el amor de su vida (Jean Claude), por otro lado, muere en la guerra civil española luchando del lado de la República; poco antes de que estallara la segunda guerra mundial sale de Europa y se embarca con un cubano rumbo a América.

Enrique, el otro narrador y protagonista de la novela, hombre de origen distinto, tampoco pudo sustraerse al siglo XX: salió de Cuba por la presión de la dictadura de Machado debido a su participación en la disidencia universitaria. Después de una corta estadía en México, se instala en París en donde encuentra a Ada, una judía alemana que no podía trabajar en su país a causa del antisemitismo y que termina por desaparecer junto a su familia en el campo de concentración de Büchenwald. Poco después de la desaparición de Ada, Enrique ingresa a las filas de las Brigadas Internacionales junto a otros veinte cubanos y cientos de extranjeros que militaban por la República española. En el contexto de la guerra se encuentra con Vera, quien visita a su pareja herida en Madrid. La rusa será la mujer que, algunos meses después de la muerte de Jean-Claude, la victoria del franquismo y ante la amenaza de una segunda guerra mundial, se embarcará en un nuevo éxodo junto a Enrique rumbo a Cuba, donde la historia del siglo los encontrará de nuevo.

Aparentemente a salvo de los acontecimientos que acababan con Europa, los personajes se encuentran en la isla, tal vez a salvo de la destrucción material de la segunda

guerra, pero con una historia no menos convulsiva. La dictadura de Machado había caído en 1933; sin embargo, la caída del régimen estaba lejos de ser el final de los problemas sociales y políticos de la isla.

Ahora, en Cuba, los dos protagonistas intentan encontrar nuevas posibilidades de realización: Enrique, que a lo largo de la novela (y a diferencia de Vera) no puede separarse de la preocupación política, decide continuar con la arquitectura, y espera poder a través de su oficio hacerse útil a una causa. En el nuevo éxodo, Vera descubre otra forma de ser en la danza; la que hasta ahora sólo había interpretado papeles secundarios y ya había abandonado la posibilidad de ser prima *ballerina assoluta*, atribuía aquella frustración a la “vida dispersa, inconexa, de estudios empezados aquí, interrumpidos allá, recomenzados más allá” que los eventos de la historia le obligaron a llevar. Sin embargo, aún sin poderse desarrollar en función de su arte, la rusa encuentra en la enseñanza un modo de hacer obra e inicia una primera escuela que abre para las muchachas de la burguesía cubana. Además, encontraría otro camino a la realización: en Cuba la existencia de ceremonias musicales y danzarinas, como las que se realizaban en Regla y Guanabacoa al otro lado de la bahía de La Habana, la conectarían con una forma de la danza que ya no existía en Europa, la danza conectada al ritual y al júbilo de vida. El baile, de esa manera, la pondría ante la posibilidad de rehacer la coreografía de *Le Sacre du Printemps*, la obra para ballet de Ígor Stravinsky, que para Vera era justamente una visión de la danza en conexión con lo primordial, conexión que ahora ella encontraba en los bailarines cubanos y que hasta el momento ninguna coreografía había podido interpretar. *La consagración de la primavera*, además de aludir al título de la obra para ballet de Stravinsky, y de la referencia a un fragmento de la partitura al comienzo del primer capítulo de la novela, también es un tema importante para Vera. *Le Sacre du printemps*, cuya partitura se tocaba ya en todas partes, como ballet era una obra que no se había realizado a plenitud de sus posibilidades. En la visión de Vera sobre la obra *La Consagración* no se había realizado plenamente en la danza. En Cuba, el júbilo del baile por el baile mismo que la rusa observó en una de aquellas ceremonias en Guanabacoa la inspiraron respecto a una nueva adaptación. El ballet, que para Vera nunca había sido satisfactoriamente llevado a las tablas, encontraría en los bailarines cubanos lo que le había faltado en su estreno en 1913 y en adaptaciones posteriores.

Sin embargo, el objetivo de Vera no encuentra fácilmente muchas posibilidades de realización. El primer gran problema con el que se encuentra es con la imposibilidad de presentar un ballet de negros en Cuba; aún si pudiera ser excluido el problema racial en la isla, Cuba carecía de un público suficiente para soportar tal empresa. A pesar de haber encontrado en Balanchine y la ciudad de New York la posibilidad de estrenar su ballet, el macarthismo y la persecución del comunismo y la negación de su visa le cierra las puertas de Norte América a la rusa casada con un ex militante de las brigadas en la guerra de España. El proyecto de llevar el ballet a los escenarios en París, la otra forma en que encuentra posible realizar su proyecto, se quiebra después de que su escuela es destruida y algunos de sus bailarines sean perseguidos y asesinados por la dictadura de Batista. Pero un acontecimiento irrumpe en el orden de las cosas y nuevamente la adaptación *Le Sacre* y todo un nuevo tipo de vida se hace posible con la llegada de la revolución cubana. Este evento que termine de definir los destinos de los personajes de *La consagración*, ya que ésta es la que les ofrece la oportunidad de realizarse que otros golpes de la historia les habían negado: a Vera se le abren las puertas de la danza, a Enrique las de la arquitectura, al negro en su condición social en la isla, y en general, cada uno de los personajes encuentra una forma de realización impensable antes de la revolución cubana. La revolución es el motivo de celebración en la novela, la apertura de las posibilidades, la consolidación de un proyecto de liberación que se gestaba desde décadas antes.

La revolución ha sido un tema recurrente aunque tratado desde otras perspectivas formas en la obra de Carpentier. *El reino de este mundo* (1949) trata sobre una revolución en Haití; *El siglo de las luces* (1962), se concentra en el tiempo de la Revolución francesa y su particular existencia en el Caribe; *El recurso del método* (1974) cuenta la historia de un régimen que podría ubicarse en cualquier país de Latinoamérica y de los intentos por romper el ciclo de la dictadura. *La consagración de la primavera* (1978) recorre la historia del siglo XX: la Revolución Rusa, la guerra civil española, la segunda guerra mundial, y finalmente la Revolución cubana hasta la batalla de Playa Girón en 1962, batalla que define dentro de la novela la victoria de la Revolución frente a la dominación norteamericana en la isla y la consolidación del proyecto revolucionario que se gestaba en Cuba desde hace varias décadas. La Revolución es, en la novela, el desenlace de los tumultuosos eventos del siglo que esta

nos presenta. Sin embargo, la Revolución que concluye la obra es un evento que no cierra, sino que queda a plenitud de sus posibilidades y de esta manera la celebra.

La idea de la revolución cubana como el gran evento político digno de una gran celebración que presenta la novela no fue un fenómeno exclusivo de esta ni de Carpentier. Rafael Rojas usa el concepto de “entusiasmo” en *El Estante vacío* para aludir a esta celebración en relación a la revolución cubana, este es el sentimiento que el acontecimiento produjo en escritores e “intelectuales” de diferentes orígenes y posturas ideológicas. El entusiasmo de esta manera marcó un período en el que Cuba fue vista como un lugar peregrinación ideológica, en donde se desarrollaba uno de los proyectos políticos más grandes del momento. Esta celebración se manifestó de diferentes formas y en diferentes hombres en la isla y fuera de ella. Como lo explica Rafael Rojas, Cuba se convirtió en un “lugar de peregrinación” para los intelectuales de la época. Estos vieron la transformación del orden como el gran suceso político de su tiempo y en muchos casos así lo celebraron. Rojas retoma parcialmente este concepto del trabajo de Lyotard en *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*; en aquél Lyotard utiliza la idea del entusiasmo para finalmente referirse posmodernidad, pero como su título lo anuncia, el concepto parte de la obra de Kant, particularmente de su obra relacionada con lo *historicopolítico*. En el libro *Crítica kantiana de la historia*, “entusiasmo” es el nombre que se le da al sentimiento producido por la revolución francesa sobre sus espectadores, sentimiento que aparece como un signo histórico de progreso de la humanidad. En este trabajo retomo este concepto del entusiasmo como signo histórico ante el progreso al modo de Kant con el que trabaja Lyotard para hablar de la celebración a la revolución cubana que presenta *La consagración de la primavera*.

En relación a la revolución cubana este sentimiento cambió progresivamente ante algunos acontecimientos y para la fecha de la publicación de *La consagración* en 1978, el entusiasmo ya se había roto en la mayoría de intelectuales que en un momento habían manifestado, de una u otra manera, su apoyo a al nuevo orden político. La novela culmina con la victoria épica de Playa Girón en la que el orden revolucionario se reafirma ante la intervención norteamericana; de esta manera, los conflictos del nuevo orden posteriores a 1962, fuente de las críticas más duras al nuevo gobierno, se eluden. En esto consiste la observación más frecuente que se ha hecho en relación a la novela; esta ha sido leída como poco más que una extensa obra que presenta una suerte de valor autobiográfico, pues en ella de alguna manera

el autor se presenta a sí mismo en eventos de la trayectoria vital de uno de sus personajes, pero que va poco más allá del elogio a una revolución que para ese entonces ya había generado ruptura. Esto explica la razón por la cual la idea más común al hablar de la novela consiste en señalar las incongruencias de la revolución que presenta *La consagración* (un evento a plenitud de sus posibilidades) y la revolución de los años setenta.

Sin dejar de tener en cuenta este conflicto que genera la obra y que ha sido ampliamente resaltado por la crítica, este trabajo de grado propone una lectura de *La consagración de la primavera*, no como el simple elogio a una revolución que no corresponde con la de los eventos en su historia, sino como la presentación de un “entusiasmo” con el que se materializa el proyecto estético que busca fundir lo artístico, lo cultural y lo político en Carpentier que inició desde los tiempos de la vanguardia en Cuba. La búsqueda que se había iniciado desde principios del siglo XX (la preocupación política y el papel del escritor, la reivindicación de la cultura afrocubana y la búsqueda de la identidad a partir de elementos antes no considerados como fuente legítima) parecía resolverse con la revolución y como tal esta era celebrada en las páginas finales de la novela. A pesar de que en el entusiasmo es donde confluyen un proyecto respecto a lo político (tenido por lo crítico al modo de Kant¹) en la obra de Carpentier, es la despolitización del entusiasmo que presenta la novela, es decir la ausencia del carácter crítico (análogo a lo político) hacia la revolución cubana, la que sostiene a la crítica de *La consagración*. En esta incoherencia advertida por la crítica no solamente puede señalarse la posición política de Carpentier y las tensiones entre lo político y el oficio del escritor, sino que también podemos decir algo de ella a partir del concepto de entusiasmo que trabajaba Lyotard respecto a la obra de Kant. El entusiasmo a pesar de ser un acontecimiento que se presenta como parte de la disposición natural del género humano que presenta afinidad con el uso de la razón (Lyotard 63) es también “un afecto fuerte que como tal es ciego y no puede merecer satisfacción de la razón” (72). Al “borde de la demencia”, como lo escribe Lyotard, el entusiasmo historicopolítico es un pathos que sin embargo conserva una validez estética característica de lo sublime. Es decir, lo que parece un signo de celebración que se presenta como consecuencia a una afinidad con el uso de la razón, tiene

¹ Aquí es necesario aclarar que lo filosófico es análogo a lo crítico, y lo crítico (el juicio) es también análogo a lo político en la obra de Kant. “El filosofar según Kant, que es un “criticar”, es decir un juzgar, es un análogo del “politiquear” (Lyotard 91).

también un componente irracional que eventualmente puede negar lo que celebra. Esta característica problemática del entusiasmo es visible en la incoherencia señalada por la crítica entre la revolución que presenta la novela de Carpentier y la revolución de los años omitidos en ella.

El recorrido, necesario para llegar a la unidad de mi propuesta, inicia con la llegada de Carpentier a la capital en la década del veinte, el momento en que las cuestiones sobre el arte, lo político, la identidad y el oficio del intelectual empiezan a plantearse; cuestiones que a la larga harán posible la obra de Carpentier y concretamente una novela como *La consagración* en la que se muestra claramente una posición política. Con el primer capítulo intentaré dejar más claro cómo se tejieron las relaciones entre lo político y el oficio del escritor en los tiempos de la vanguardia cubana. Vínculo que terminarán por definir la recepción de la novela, también intentaré esbozar la búsqueda de una identidad que ya, para el final de la novela parece resolverse con la convergencia en la revolución cubana.

El segundo capítulo se concentra en explorar la relación que tiene la novela con la obra para ballet de la que toma el nombre. En esta parte el problema de la identidad continuará presente pero ahora concretamente en relación con la obra de Stravinsky y su posible adaptación en Cuba. Me interesa particularmente el tema de Stravinsky y su presencia en la obra de Carpentier por ser este uno de los temas en el que confluyen la preocupación por lo político ligada al problema de la identidad y del arte en tiempo de la vanguardia cubana con el argumento de *La consagración de la primavera*. Es por esto que en este capítulo trato de aclarar los puntos principales en los que Carpentier y Stravinsky confluyen y cómo la adaptación propuesta en la obra, similar a lo se propone con el afrocubanismo, resulta en una propuesta que no sólo atañe al arte (en este caso a la danza), sino también a lo político, al consistir en la reivindicación de elementos de la cultura negra negada socialmente en la historia cubana. Como veremos, la vida, e incluso el arte, es inseparable de la esfera social y política, por lo tanto hablar de la danza, en *La consagración*, nos lleva inevitablemente al tema del racismo y el conflicto social en la isla, a la falta de un público que sustente la producción artística y finalmente a la Revolución cubana. En la novela la Revolución es la que define el destino de los personajes, la que abre la posibilidad de que se realicen como individuos con sus intereses particulares y como parte de la colectividad. Hablando concretamente del elemento de la danza y de la adaptación de *Le Sacre du printemps*, por ser

este uno de los elementos que no solamente nos vinculan con la Revolución y la historia de Vera sino con el tema de la vanguardia y del afrocubanismo, esta adaptación, el proyecto más ambicioso de Vera en el baile, la Revolución es el evento que transforma el destino de esta iniciativa, eliminando la barrera racial abre la posibilidad del nacimiento de un público ante el cual pueda presentarse una adaptación que transgrede la norma social, llevando la cultura afrocubana al espacio de legitimación artística de la danza: el teatro. La voluminosa obra de Carpentier culmina con la llegada de la Revolución y la posibilidad de realización que esta deja abierta.

El tercer capítulo está dirigido a analizar el entusiasmo que se presenta en la novela, aquí parto del trabajo de Lyotard con la obra de Kant y su idea sobre el entusiasmo como idea del progreso de la humanidad para mostrar cuál es la relación entre este concepto y la novela y cómo se presenta este en la obra, después del recorrido por el primer y segundo capítulo, el entusiasmo de *La consagración* se puede observar como con el proyecto que Carpentier había iniciado desde los tiempos de la vanguardia cubana. Sin embargo, la crítica ha señalado en la novela una clara omisión de eventos conflictivos en la revolución cubana que terminaban por ser esquivados al terminar la novela sobre la revolución con la batalla de Playa Girón. Para mostrar esto iniciamos con el recuento del surgimiento y desvanecimiento del entusiasmo de los intelectuales en relación a la revolución cubana. El desvanecimiento y los eventos que lo desencadenaron explicarán las razones de las críticas a la novela de Carpentier en relación con la incoherencia que presenta la novela. A partir de la idea de entusiasmo que tomamos del trabajo de Lyotard con Kant también es posible abordar el tema: el entusiasmo no solamente es un afecto que surge ante el signo del progreso de la humanidad, es, como afecto vigoroso y una de las manifestaciones de lo sublime, un afecto que no merece satisfacción de la razón. Esta característica del entusiasmo es también visible en relación a *La consagración* y a las críticas a su postura frente a una revolución que ya había roto con la celebración de los años sesenta.

Por último, quisiera decir que ya que la propuesta general de este trabajo consiste en leer el entusiasmo en la novela como el lugar en donde confluyen las relaciones entre el arte y lo político que hacían parte del proyecto de Carpentier desde los tiempos de la vanguardia, es necesario acudir a diversos escenarios más allá de la novela que nos permitan trazar estas relaciones. Por tal razón aunque el eje de esta investigación es *La consagración de la*

primavera, para esta no me limito al análisis textual de la novela sino que recurro a diferentes fuentes como el contexto histórico, el testimonio del autor y algunos de sus ensayos. Esto le ofrece al lector, además de un acercamiento a la lectura propuesta, elementos que lo acercan a otras piezas en la obra de Carpentier que se conectan en *La consagración*.

I

Lo Político se había hecho carne y habitaba entre nosotros...

Para llegar al entusiasmo en *La consagración de la primavera* tenemos que empezar por la llegada de Carpentier a la Habana en 1922, quien, hasta entonces, decía el autor en la entrevista con Ramón Chao que constituye el libro *Conversaciones con Alejo Carpentier*, había vivido en el campo en donde su padre se encargó de su educación escolar, aunque también pasó algún tiempo de su niñez en Europa. Según el testimonio del autor a su llegada a la ciudad encontró que la influencia del modernismo, un movimiento que para ese momento ya empezaba a perder vitalidad, había marcado al escritor en Cuba que “vivía dentro de un esteticismo absoluto, debido en mucho al ejemplo de Darío, fielmente seguido, y en que se incluía una norma general y absoluta: había que ser apolítico” (Chao 303). Carpentier agrega que esta evasión de lo político tenía que ver con “un continente inmaduro donde toda actividad política era completamente estéril e inútil. Los mejores esfuerzos se estrellaban contra paredes de incompreensión y, diríamos, de carácter retrogrado y de apego a las tradiciones en vigencia” (303).

En *Literatura y conciencia política en América Latina* (1969) el autor se acerca al tema teniendo como punto central el compromiso que asume el escritor ante el hecho social. Según Carpentier en el siglo XIX el compromiso del escritor latinoamericano toma una forma concreta: “la preocupación de orden político había sido un factor de entendimiento entre los grandes latinoamericanos” (80). A comienzos del siglo XX la relación entre el escritor y el compromiso político no eran tan manifiestas, y si bien los escritores, en palabras de Carpentier, “reconocen que algo habría de hacerse por los pueblos latinoamericanos” ninguna acción puede concretarse, “todo queda en la vaga espera de un suceso mesiánico, apocalíptico, cuya ausencia parece justificar cualquier inacción” (Carpentier 77).

La década del veinte trae algunas transformaciones y la preocupación por lo político restablecía un vínculo entre los intelectuales. Estas transformaciones serán claves para entender el surgimiento del entusiasmo que veremos en relación con la realización de la Revolución cubana con la que finaliza *La consagración de la primavera*. El siglo XX, desde sus primeras décadas, se mostraba convulsivo; para el cubano, “grandes acontecimientos habían tenido lugar en el mundo. Ciertos dilemas se hacían apremiantes” (80). Durante esa década surgieron en Cuba, de una preocupación política, numerosas organizaciones, como

La Federación Estudiantil Universitaria (1923), la Confederación Nacional Obrera de Cuba y el Partido Comunista (1925). Sin embargo, antes de los años veinte, ya venían presentándose en Cuba manifestaciones políticas de una élite intelectual, que posteriormente se concretarían en la creación del *Grupo Minorista*.

Cuba contemporánea fue una revista de temas socio-culturales fundada en enero de 1913, que si bien servía como puente a las vanguardias europeas y las nuevas corrientes filosóficas, tuvo un especial interés por ‘lo cubano’, que se planteaba como una necesidad primera en un país al que la independencia había llegado tan tarde. Aunque fue siempre una revista defensora de la intervención de Estados Unidos en Cuba, lo cual sería una de las cosas que estarían en la declaración de los minoristas como un hecho reprobable, fueron esas primeras preocupaciones sobre lo cubano y la creación de tertulias de discusión e investigación, lo que generaría el ambiente propicio para el nacimiento del minorismo (Wright 119).

En 1924 se formó el *Grupo Minorista*, el grupo consistía en la reunión de jóvenes de distintas áreas (escritores, abogados y artistas) con intereses similares. Estos jóvenes se habían vinculado anteriormente a la *Protesta de los trece*, una manifestación pública de inconformidad ante el gobierno y la corrupción administrativa. El acto público que se desarrolló en la Academia de Ciencias fue cubierto por la prensa como una manifestación de rebeldía. En la entrevista con Chao, Carpentier recuerda los inicios del grupo, que, aclara, no nació como un movimiento político, y que se convirtió, en sus palabras, en un “estado del espíritu” de poetas, artistas plásticos, y compositores en Cuba.

En la declaración del grupo minorista publicada en 1927 en la revista *Social*, se pueden apreciar dos de los rasgos que definirían más claramente al grupo: el trabajo intelectual y la responsabilidad social, que revelan desde entonces la formulación de un deber ser del intelectual y una preocupación política que habría de ser común a él. Estos dos elementos eran importantes para la renovación cultural y social que el grupo veía necesario que se efectuara en la isla. El *Grupo Minorista* se declara como una minoría solamente en lo que se refiere al criterio sobre el arte. Más allá de eso se autodenomina “portavoz, índice, de la mayoría del pueblo”, lo que define implícitamente el papel del intelectual en la sociedad. Desde la *Protesta de los trece* ya se podía apreciar cómo los límites entre el trabajo intelectual y el compromiso habían empezado a desvanecerse. En su declaración, los minoristas se autodenominan como una especie de veedores de los temas que consideran más

críticos. Los intelectuales no sólo anuncian tareas en el campo del arte y de la cultura, sino de la agricultura y el trabajo en Cuba².

En ese entonces, comenta Carpentier, el panorama intelectual de La Habana era limitado. La cultura musical, por ejemplo, no tenía ninguna forma de expandirse: no habían orquestas sinfónicas en Cuba y, por lo tanto, tampoco un público; las limitaciones temporales del disco no permitían que en él se grabaran obras sinfónicas. Por otro lado, la radio, según el testimonio del autor, no existía. Recibir, pues, a través de las revistas, testimonios de la explosión de vitalidad del arte en Europa resultaba una novedad que unió e influyó en los miembros del grupo que, desde la Habana, seguía las vanguardias europeas como una transformación de la sensibilidad y una prueba de la inminente renovación que buscaban. La vitalidad artística de Europa se percibía, desde la isla, como una transformación que tenía que ver con algo más que lo estético:

El hecho es que sobrestimábamos grandemente el espíritu innovador que en aquellos días se manifestaba en Europa. Además, con la invitación hecha a Isadora Duncan para ir a Rusia a crear escuelas de baile, con los poemas murales de Maiakovsky y Sergio Esenin, con la confianza que el gobierno de Lenin otorgaba a los músicos de expresión nueva a los artistas de la escuela constructivista rusa, con el interés despertado en Lunacharsky por la obra de Diego Rivera, el movimiento de vanguardia parecía volverse algo más importante que una mera revolución de tipo artístico. Nos preguntábamos muy seriamente si estaríamos asistiendo a una transformación de la sensibilidad humana, a los inicios del conocimiento de zonas ignoradas de la plástica pura, de la sonoridad orquestal, de la expresión poética tomada ya como medio de indagación y sondeo del hombre (...) Uno se sentaba tranquilo en espera de los últimos partes de la Gran Revolución que se estaba gestando en París y que había dado ya con *La consagración de la primavera*, con la magnífica pintura de Picasso, con la boga de la Alquimia del Verbo de Rimbaud, y con la obra de algunos poetas nutridos de Apollinaire y Lautréamont, muestras fecundas de una voluntad renovadora (Carpentier, "Ese músico que llevo dentro tomo I" 169).

La voluntad renovadora se hacía visible en las preguntas que afrontaba el arte en el momento, como lo menciona Enrique en *La consagración*, quien habla de su vida en los tiempos de la vanguardia europea en Montparnasse: "Y así como los músicos del momento

² El manifiesto del grupo reunía varios elementos que no solamente tenían que ver con el arte, como lo era "el propósito de laborar por la reunión de los valores falsos y gastados" y el arte vernáculo y en general todo tipo de arte que fuera nuevo en su manifestación, sino que también firmaban por "la introducción y vulgarización en Cuba de las últimas doctrinas, teóricas y prácticas artísticas y científicas" y la reforma de la enseñanza pública y contra los corrompidos sistemas de oposición a las cátedras. Por la autonomía universitaria, la independencia económica en Cuba y contra el imperialismo.

empezaban a preguntarse angustiosamente, puestos ante nuevos problemas, si habían de hacerse atonalistas o neoclásicos, los poetas empezaron a preguntarse si no les había llegado la hora de ingresar en el Partido Comunista...” (Carpentier, “La consagración” 74). La renovación se presentaba en la creciente preocupación por lo político que tomaba importancia en relación a las discusiones sobre el arte:

La palabra Revolución, tan pronunciada ya en México, en Cuba, en todas las universidades de América Latina, empezó a sonar en un barrio de París cuyo nombre era, para espectadores lejanos, el de un lugar aglutinante y propicio a todas las ocurrencias más audaces del espíritu, pero donde, por lo mismo que ahí reinaba el Espíritu, quedaba desterrado el vulgar y detestable aguafiestas llamado Política. Pero ahora, lo Político se había hecho carne y habitaba entre nosotros³... (“La consagración” 74).

El libro *Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre fue “una especie de biblia” para los minoristas, un grupo ávido de entrar en contacto con las nuevas formas artísticas que surgían en Europa. Sin embargo, pronto se produjo un fenómeno parecido al que vivían otros países latinoamericanos: el grupo se fue convirtiendo poco a poco en un movimiento volcado hacia la valoración de lo nacional. En palabras de Carpentier “nos dimos cuenta de que no lograríamos nada remedando lo que nos venía de Europa, y que precisábamos trabajar con la realidad cubana” (Chao 283).

La apertura a nuevas sensibilidades los condujo a la pregunta por la identidad propia⁴. *La consagración de la primavera* y el descubrimiento de una “revolución” rítmica los llevó a pensar en los ritmos del negro tan familiares para ellos como habitantes del Caribe. De manera similar a lo acontecido en otros países en Latinoamérica los inicios de los años veinte traían el doble reto de crear un modelo cultural que se nutriera de sus propias tradiciones y vivencias, “pero también de aportes que provenían de las propuestas generales de las vanguardias europeas. La modernidad se conectó directamente con lo que estaba sucediendo en el campo político y social” (Pini 32). Esta propuesta consistía en crear una identidad

³ Siguiendo el trabajo de Lyotard sobre la obra de Kant y la propuesta en el entusiasmo, podríamos decir que lo político está asociado análogamente a lo filosófico en cuanto a crítica y no a doctrina. Las palabras de Enrique en referencia a las vanguardias [“Lo político se había hecho carne y habitaba entre nosotros” (“La consagración” 74)] siguiendo esta propuesta, en la que lo político, es decir, lo crítico, toma un lugar importante en el arte durante este período.

⁴ Hay que tener en cuenta que, en el caso particular de Carpentier, el problema de la identidad (particularmente la nacionalidad) adquieren otros niveles de complejidad. Después de su muerte, en 1980, unos documentos presentaban una fecha y lugar de nacimiento diferente al de los testimonios que el autor dio sobre su propia vida: Carpentier habría nacido en 1903, un año antes de la fecha conocida, no en Cuba sino en Lausana, Suiza.

cultural, con la mirada y los oídos puestos en las vanguardias Europeas, pero cuya materia prima fuera de origen autóctono.

En la obra de Carpentier esta propuesta maduraría con su estadía en Europa y el contacto con el surrealismo, como lo afirma, es a través del contacto con el movimiento surrealista con el que empieza a ver a América: “Yo veía que los surrealistas buscaban en la vida diaria elementos maravillosos que conseguían difícilmente” (Entrevista con Joaquín Soler Serrano). El surrealismo, que al inicio fue tan atractivo para el autor, pronto se convierte en un cuestionamiento. Carpentier destacaba la dificultad con la que la que aquel trabajaba, esforzándose en exceso por crear, mientras que en América lo insólito emanaba naturalmente: “una realidad maravillosa que había sido prefabricada cuando todos elementos maravillosos los tenemos en América latina. Lo real maravilloso estaba allí y no habría porqué inventarlo”. Tal como lo indicaba José Antonio, personaje de *La consagración*, resumiendo perfectamente la formulación que Carpentier hizo en el prólogo de *Los pasos perdidos* sobre lo real maravilloso y que después ampliaría en *De lo real maravilloso americano* (1967)⁵: “—“Aquí, el surrealismo se da al estado bruto”—: “No hay que suscitarlo, no hay que buscarlo...Se nos presenta así, sin previo aviso, con la fuerza de una revelación” (“La consagración 336).

No sólo el surrealismo, sino en general la vanguardia en Europa y la discusión en torno al arte se planteaba de una forma muy diferente a la que, en este caso atañe a Enrique por latinoamericano:

Debo decir que toda esa faramalla de conceptos, objeciones, teorías, abjuraciones, controversias, guerras de cafés (...) se me estaba volviendo de una increíble frivolidad frente a los dramas reales y cruentos que se vivían en América Latina. *Aquí* se asistía, en estos momentos, a una pugna, de labios para afuera, entre quienes aceptaban las consignas de un partido revolucionario, los que aspiraban a un posible maridaje entre revolución y poesía, y los que, queriendo mostrarse revolucionarios a toda costa se iban por los ya socorridos disparaderos del trotskismo y del anarquismo donde nada se exigía a nadie, salvo una insaciable capacidad de decir “no”, unida a la tenacidad del perro del hortelano. *Aquí*, se hablaba de una sangre posible; *allá*, la sangre enrojecía las aceras. *Aquí*, se hablaba de actuar; *allá*, se actuaba, y, hartado a menudo, por actuar se moría. *Aquí*, se firmaban manifiestos de corrillo; *allá, allá*, disparaban los máusers sobre quienes firmaban manifiestos, dejando cadáveres en las escalinatas universitarias... (Carpentier, “La consagración” 78).

⁵ Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro) de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”.

Ante otras circunstancias América necesitaba otro tipo de reflexión, un trabajo que atendiera las preocupaciones de un arte diferente para un continente que respondía a unas pulsiones diferentes.

Afrocubanismo

El trabajo con la realidad cubana al que se refería Carpentier se manifestó principalmente entre la década del veinte y treinta en el Afrocubanismo. La primera expresión de lo negro desligada de la burla, sólo tiene sentido después de un repaso breve de la historia del negro y del indígena en Cuba. El areito, la expresión cultural del indio antillano que significa bailar cantando, era un baile que se llevaba a cabo con un guía, se acompañaba de versos y, en ocasiones, también de tambores. Los versos que se cantaban hacían parte de la memoria colectiva, pero también se llevaban a cabo para celebrar victorias contra enemigos, casamientos de caciques o cualquier motivo que involucrara a hombres y mujeres (aunque a veces, las ceremonias podían ser de hombres o mujeres únicamente). En su *Historia General y Natural de las Indias*, Gonzalo Fernández de Oviedo relata con detalles los detalles acerca de cómo se llevaban a cabo estas ceremonias, las razones para celebrarlas y la dinámica que se seguía. La desaparición de la manifestación musical indígena en Cuba se debe a la persecución de su expresión y finalmente a la exterminación del indio antillano. Montoya escribe en su libro *La música en la obra de Alejo Carpentier* sobre la extinción de esta manifestación cultural: “El sentido social de los areitos dados en la isla se olvidó, sus funciones religiosas se maldijeron, sus músicos, cantores y danzantes fueron asesinados, y nada de ello se conservó en la memoria de los blancos y los negros” (Montoya 94). Por otro lado, la llegada de los negros en condición de esclavos a América traería otras expresiones que serían tan rechazadas como las indígenas. El vodú, como ejemplo, fue mal recibido en toda la región Caribe. El poder colonial notó la importancia de este para los negros y el vodú fue asociado no sólo con los comportamientos bárbaros de los negros sino también con la rebelión. “Decir vodú era decir de algún modo, ceremonias en donde la danza ocupaba un espacio esencial. Por ello mismo el baile fue motivo de sanciones y leyes represoras” (Montoya 95). Su vínculo con la rebelión y sus movimientos escandalosos eran las dos razones principales para reprobalo; para la mirada de la iglesia esta expresión no

correspondía mucho más que a movimientos voluptuosos “endemoniados”, la música y “los instrumentos, en especial los de percusión, encendían una rítmica excitante e inaceptable como expresión en la sociedad colonial. Las prohibiciones tomaron la forma de decretos municipales que restringían la percusión y actividades relacionadas con la producción de música para los esclavos y para los negros libres (Montoya 97).

A comienzos del siglo XIX el número de músicos negros era tres veces superior al de los blancos, según el *Censo de la siempre fidelísima ciudad de la Habana* (1827) citado por Carpentier en *La música en Cuba*. La presencia proporcionalmente superior del negro en el oficio del músico y la danza estaba relacionada con la condición social del negro en la isla: los hijos de las altas esferas de la sociedad cubana estaban destinados a ejercer ciertas profesiones que no tenían mucho que ver con el oficio del músico, que era asociado generalmente a la inestabilidad económica, pero para el negro el oficio del músico era una de las pocas posibilidades de ascenso social. Carpentier escribe al respecto:

Para el negro, en cambio, el problema se planteaba de muy distinta manera. Estándole vedadas las judicaturas, la medicina, la carrera eclesiástica y la administrativa en sus mejores cargos, la música constituía, para él, una profesión muy estimable, por haberse situado en el tope de sus posibilidades de ascenso en la escala social. Además, solía compartir la práctica de un instrumento con un oficio manual (...) Sin embargo a pesar de una habilidad generalmente reconocida, ciertos caminos nobles les estaban cerrados. No podría aspirarse a sentar plaza en la plaza de la catedral de la Habana, sin tramitarse el expediente de limpieza de sangre. ¿Qué camino pues quedaba al músico negro, cuando una compañía teatral, de tránsito no solicitaba sus servicios? El baile. El baile, que los criollos de principios del siglo XIX alentaban con increíble constancia, por constituir su diversión preferida. El baile, donde se volcaban danzas españolas, francesas y mestizas, para dar origen a los giros y ritmos nuevos, que acabarían por dar un carácter peculiar a la música de la isla (Carpentier, “La música en Cuba” 138).

En los primeros años de la república, el negro había dejado de ser esclavo, pero las manifestaciones que sobrevivían de su vínculo con África eran aceptadas sólo como vestigios de barbarie. La guerra contra el “africanismo” se hace más intensa al final del siglo XIX, como lo señala Moore en *Nationalizing Blackness*, lo que coincide con la abolición de la esclavitud en 1886. Para Moore el hecho de que la nueva República otorgara los mismos derechos para negros y mulatos, es decir, creara una base de igualdad, intensificó la visibilidad de las prácticas africanas que sobrevivían en los negros de la isla, y se halló en esas manifestaciones culturales una forma en preservar la diferencia radical entre razas (Moore 30).

A inicios del siglo XX el porcentaje de españoles nacionales creció en la isla debido a una política de blanqueamiento. La llegada de tal número de habitantes incrementó la competitividad en el mercado laboral. La preferencia por el blanco puso, naturalmente, al negro en desventaja: competía con un número significativo de blancos que también buscaban empleo. La *Revolución de Agosto de 1906* fue una respuesta al desempleo y a la exclusión política del afrocubano. Recordada como una consecuencia de la relección fraudulenta del presidente Estrada Palma, que además fue reprimida, también fue un levantamiento con motivos raciales pues en gran mayoría los insurgentes eran afrocubanos.

Durante la primera década del siglo XX los afrocubanos no habían encontrado un lugar en la vida política cubana y no hallaban representación en los partidos tradicionales. Como respuesta a esto surgió una alternativa política, el Partido Independiente de Color (PIC). El crecimiento exponencial del partido llamó la atención de las autoridades y en 1910 se formuló una ley para prohibir la formación de grupos políticos que tuvieran principios de integración basados en la raza. Esto desencadenó en la revuelta de Mayo de 1912 en Oriente, a la que se unieron aquellos hombres que se negaban a aceptar la disolución de lo que se había convertido para ellos en la única alternativa de participación política aceptable para los negros. La revuelta terminó brutalmente a causa, de nuevo, de la represión militar que mató cerca de cuatro mil negros y mulatos, según Moore. Este evento conocido como *Guerrita del doce* es descrito como una represión racial que mantuvo a los negros fuera del poder político.

El aislamiento del negro no ocurría solamente en relación con el poder político, las manifestaciones culturales también eran objeto de represiones sistemáticas. Carpentier menciona en *La música en cuba* que las fiestas religiosas de los negros fueron objeto de interdictos y prohibiciones durante la república. Estas manifestaciones eran rechazadas por ir en contra de la moral. Inclusive en ellas se señalaba una tendencia criminal, particularmente el secuestro y asesinato de niños blancos en celebraciones negras. En 1922, la Gaceta Oficial de la República de Cuba 20 publica una resolución en la que se prohíbe cualquier manifestación que pueda señalarse como símbolo de barbarie, perturbador de orden social; según esta resolución la celebración religiosa desembocaba, inevitablemente, en la criminalidad: “La experiencia ha enseñado que la celebración de tales fiestas en las que se toca el *bembé*, proceden siempre al robo, secuestro o asesinato de algún niño de raza blanca, cuya sangre pide tras el baile y la invocación a sus santos, uno de aquellos fanáticos, para la

supuesta curación del enfermo”. El autor también comenta que los crímenes rituales (secuestro y asesinato de niños blancos), aunque justificaban la persecución policiaca no eran hechos tan corrientes, tenían el índice de frecuencia de otros delitos comunes. Por otro lado, Robin Moore escribe que las manifestaciones religiosas derivadas de la cultura africana eran falsamente acusadas, y en varios casos las investigaciones revelan que los asesinatos eran cometidos por blancos (Moore 31). De cualquier manera, este es un claro ejemplo de la represión en todos los aspectos de la que era objeto el negro en Cuba.

La prohibición legal de las manifestaciones populares no sólo se basaba en las acusaciones criminales, también respondía a la aversión a los movimientos de los cuerpos y a los tambores que conducían con sus ritmos a una inmoralidad inaceptable para la nación: *La Gaceta oficial de la República de Cuba* 23, no.96, tomo 4 (22 de octubre de 1925) publica la resolución que prohíbe este tipo de comportamientos. En estos párrafos extraídos de la resolución se pueden leer todos los elementos negativos que eran relacionados con el negro, razón de la prohibición:

Por cuanto: la logia Reconciliación de Guantánamo se ha dirigido a esta Secretaría, solicitando que se dicten medidas para que las autoridades de la República no permitan, en las calles, manifestaciones populares, en las que realizan contorsiones inmorales con sus cuerpos, incitados por el tabal africano (...) ejecutando movimientos lascivos en una inconcebible promiscuidad de sexos, en las que, con insolento impudor, toman parte niños y ancianos; en ocasiones excitados por la embriaguez alcohólica y produciéndose siempre, desde hora temprana hasta la muy avanzada de la madrugada, con esos espectáculos, verdaderamente indignos de una nación culta y civilizada, lamentables actos que degeneran a las veces en hechos de sangre, realizados a impulsos de bajas pasiones y venganzas personales (Moore 232).

En la segunda década del siglo la discriminación tomaba otras formas. Los negros sólo tenían acceso a trabajos que los convertían en mano de obra. No era posible un ascenso intelectual, e incluso limitándose a ocupar el mismo espacio laboral, como mano de obra, se tenía preferencia por el blanco. Los trabajos a los que podía acceder fácilmente el negro eran trabajos domésticos y generalmente mal pagos. En La Habana de los años treinta, con una gran inversión de capital extranjero nacían nuevos espacios, y con ellas otras formas de mostrar el lugar social que ocupaba el negro. Varios hoteles en La Habana se negaban a recibir negros como huéspedes. Algunas de las playas de la isla eran reservadas exclusivamente para los blancos. En los hospitales, por cada ocho pacientes blancos solamente uno era negro o mulato. Las escuelas públicas eran predominantemente negras y

contaban con muy bajo presupuesto, y los niños que asistían a ellas se veían forzados a abandonarlas a temprana edad para dedicarse a mantener sus familias.

El breve recorrido anterior construye un panorama de la historia del negro en Cuba. Como Vera lo narra más brevemente en *La consagración de la primavera*, la luminosidad de esta isla en el Caribe contrastaba con un mundo de sombras en el que los negros habían vivido y habrían de vivir, encerrados en su propio mundo, sin posibilidad alguna de salir de las sombras:

En esta luminosa ciudad de solanas y resolanas, había un mundo claro y un mundo oscuro. Nada era muy evidente para el forastero, venido de otras tierras, pero sabían todos aquí que se vivía en un ruedo de sol y sombra, donde una humanidad cruelmente discriminada, integrada por individuos que, a pesar de una Constitución que les otorgaba tantos derechos como a los hijos y nietos de sus antiguos amos, aceptaban por fuerza la noción de que les era imposible alojarse en un hotel de categoría, comer en fondas de manteles limpios, bailar en bailes que no fuesen “de color”, frecuentar barberías que no fuesen “barberías de negros”. Estaban condenados por una colectividad dominante que mucho les debía (y cuya “limpieza de sangre”, como se decía en lenguaje de asientos coloniales, era a menudo más que dudosa), a emplearse en labores ancilares y subalternas, y cuando lograban ascender al nivel de oficinas o comercios, era para desempeñar funciones donde no hubiesen de tener contacto con la clientela blanca, teniendo que resignarse (aun cuando a veces poseyeran un diploma universitario) a regresar al ámbito de su ghetto invisible (Carpentier, “La consagración” 314).

Ahora, en relación con la posición del Afrocubanismo, está claro la dificultad de hablar de arte en relación a las manifestaciones culturales de quienes eran acusados como portadores de la barbarie. Si difícil era deshacer el prejuicio sobre la inferioridad racial, no lo era menos dignificar su cultura y sus manifestaciones, y colocarlas en un plano de igualdad respecto a otras. Ocupar esta posición significaba oponerse abiertamente a una sociedad que estaba construida sobre la desigualdad, y a los intereses que esta tenía en la construcción de la república reciente.

Lo anterior sumado a la declarada posición política que no sólo se manifestaba en el afán de reivindicar y descubrir otro tipo de valores comúnmente despreciados sino también en la intención de actuar como un grupo veedor de todo un pueblo opuesto a la dictadura y al imperialismo, muestra la particularidad del grupo que integraba Carpentier. El presidente del momento, Gerardo Machado, que había ocupado el cargo en 1925 prometió desde su primer discurso al gobierno norteamericano que, bajo su mandato, ninguna huelga duraría más de 24 horas. Ese primer pronunciamiento revelaba el destino de Cuba bajo su mandato: los grupos sindicales fueron disueltos y los opositores a sus políticas eran fichados y perseguidos

por el régimen. De esta manera, el grupo minorista se presentaba, no solo como un puente y una vía de acceso entre Cuba y los grandes acontecimientos en las artes y las letras en Europa, sino como portadores y heraldos de una transformación enfocada en lo propio, que abarcaba coherentemente varias esferas de la vida del hombre, entre ellas la identidad, el arte y lo político. Carpentier describe esta posición como una actitud que desafía las bases sobre las que estaba construida la vida en la isla, y califica esta posición de prerevolucionaria:

Los hombres de mi generación, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla descubrieron de pronto la maravillosa aportación de lo negro a la cultura cubana. Y no solamente nos dimos a estudiarla con pasión, sino que al hacerlo lanzábamos una suerte de desafío a la burguesía cubana. En el fondo asumíamos una actitud prerevolucionaria, puesto que la Revolución cubana tiene entre sus muchos logros –positivo e irreversible logro- el haber abolido la noción de negros y blancos, el hacer roto, desde el comienzo, con la discriminación racial, sin lo cual no hubiese habido una auténtica nacionalidad cubana (Carpentier, *La música en Cuba* 306).

Reevaluación de la identidad

La posibilidad de expresar lo nacional incorporando los nuevos valores y los elementos culturales del negro (redignificados y resignificados) se abrió como posibilidad. El afrocubanismo como tendencia revelaba una nueva sensibilidad que cambiaba la configuración de la idea de la identidad en Cuba⁶. Naturalmente, la marcada diferencia entre blancos y negros significaba que también compartían muy poco en términos culturales, lo que resultaba un gran problema para la construcción de una nación. El interés por los aspectos antropológicos, tanto biológicos como culturales, aparece en la Cuba postcolonial como “un elemento que tiene que ver con dos cuestiones de importancia fundamental para el futuro de la nación independiente: por un lado, una situación de composición étnica muy heterogénea y desigual racialmente, y, por otra parte, la necesidad de definir, a partir de esta población multirracial, una nacionalidad original frente a la antigua metrópoli” (Ortiz 696).

⁶ Fernando Ortiz, quien también formó parte del *grupo minorista*, fue clave en este redescubrimiento de la cultura negra. Fue él quien acuñó el término *afrocubano* y dedicó su producción ensayística a explorar el tema de la *cubanidad* y de lo afro. El trabajo de Ortiz resultó importante para el movimiento afrocubano porque con él adquiere una dimensión científica y “asume la densidad de un concepto que es aceptado por la etnografía y se eleva como categoría folklórica” (Montoya 24). Sus trabajos *Caturo de cubanismos* (1923), *Glosario de afronegrismos* (1924) representaban no solamente la tendencia a la construcción nacional a partir de nuevos valores, sino también el inicio de un estudio formal, que al consolidarse como categoría científica adquiriría un valor social. Moore agrega que son estos, quizá, los primeros estudios académicos de la cultura afrocubana que no parten de ella como una patología social, sino como una fuente potencial de orgullo nacional.

Carpentier escribiría en *La música en Cuba* que aunque el Afrocubanismo influyó en la producción literaria y en los estudios folclóricos y sociológicos, en muchos casos sólo llegó a lo superficial y periférico, “al negro bajo palmeras ebrias de sol”, pero que constituía un paso necesario para comprender mejor ciertos factores poéticos, musicales, étnicos y sociales, que habían contribuido a dar una fisonomía propia a lo criollo” (Carpentier, *La música en Cuba* 307). El afrocubanismo fue una de las manifestaciones de la preocupación en común por la construcción nacional en Cuba.

Los factores económicos también resultaron decisivos para la formación del nacionalismo cubano. A inicios del siglo XX la inversión estadounidense acaparó la economía de la isla. Las ventajas de invertir en un país sin competencia nacional, sin restricciones legales a la inversión e intereses extranjeros y con bajas tasas de impuestos a negocios estadounidenses influyeron en la aparición de multinacionales como las principales inversionistas y dueñas de gran parte del movimiento económico en Cuba. En 1914 la inversión norteamericana en la isla fue de 265 millones de dólares y para 1930 esta cifra había llegado a 1066 millones de dólares (Pini 20).

Durante la primera guerra mundial Cuba vivió la elevación del precio del azúcar, lo que llenó de prosperidad a ciertos sectores de la isla. Después de la abundancia económica, que Carpentier caricaturiza en *El recurso del método*, la década de los veinte trajo la baja demanda de azúcar y consecuentemente, la dramática caída de su precio, lo que produjo la quiebra de campesinos y propietarios de tierra (Moore 119). La depresión económica de finales de los años veinte golpeó fuertemente a Cuba que se había hecho casi completamente dependiente de la exportación de azúcar. La caída económica influyó en los cambios en el clima político cubano, las cuestiones de dominación económica sobre Cuba se hicieron visibles para la atención pública. Durante la década del veinte se puede ver la intensificación de la retórica nacionalista en la producción cultural. Artistas y figuras literarias rompieron su silencio político, la necesidad de manifestarse se hacía ineludible. Las dificultades económicas continuaron a lo largo de la década, propiciando la reflexión acerca de las causas del desempleo y la pobreza. Los intelectuales que anteriormente no se habían manifestado críticamente sobre la inversión norteamericana empezaban a cuestionarse públicamente por primera vez. Además de las revoluciones rusa y mexicana, la campaña anti intervencionista de Sandino en Nicaragua influyó en la actitud de los cubanos ante la colonización económica

de Estados Unidos sobre la isla, llevando el tema económico a la atención pública (Moore 120). Sumándose a lo anterior, el legado de Martí, la reiteración en su obra de la necesidad de construir una cultura propia sin separarse de Latinoamérica, fue un elemento unificador que contribuyó a la formación del nacionalismo que repercutiría en la reflexión sobre la identidad, el arte y el papel que el letrado debía ocupar en ese orden político.

Para Carpentier el hecho de que el nacionalismo haya sido parte del panorama musical europeo, es una muestra de la necesidad de responder a una preocupación común a la época y que se hacía aún más natural en un país como Cuba. La pregunta sobre la identidad tenía un gran sentido en un país que hasta hace muy poco había alcanzado la independencia de España, que estaba dividido racialmente y que ahora dependía en gran parte de los intereses norteamericanos.

En su ensayo sobre el folklorismo musical, el autor analiza el folklore en relación con la pregunta por la identidad en la música. Tema problemático para los compositores que, como en Latinoamérica, se enfrentaban a la ausencia de una tradición y a la necesidad de responder en su momento a la pregunta que creían inherente en su labor musical. La música latinoamericana, y en general el arte en Latinoamérica, se desarrolla, para Carpentier, similar a lo que sucede en el concepto de transculturación de Fernando Ortiz, obedeciendo una serie de “fenómenos, aportaciones, impulsos, debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado” (Carpentier, “América latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música” 8).

Respecto a la vanguardia en la isla, que influyó notablemente en la sensibilidad de los jóvenes artistas de ese momento y en su idea del arte, Carpentier escribe en *La música en Cuba* que las preocupaciones de estos respondían a otra serie de problemas diferentes a los del artista europeo. Agrega que “la presencia de ritmos, danzas, ritos, elementos plásticos, tradiciones, que habían sido postergados durante demasiado tiempo en virtud de prejuicios absurdos, abría un campo de acción inmediato que ofrecía posibilidades de luchar por cosas mucho más interesantes que una partitura atonal o un cuadro cubista” (306). Una obra como *La consagración de la primavera*, por ejemplo, a la que caracteriza como la gran bandera

revolucionaria de entonces, mostraba ritmos complejos que resultaban familiares para los habitantes de la isla. Esta obra en particular mostraba el valor del folklore y sus posibilidades de hacer parte de la cultura musical.

La partitura de *La consagración*, “página capital de la historia de la música” para Carpentier, era la materialización de elementos folklóricos que tenían el valor suficiente para ser llevados a otro tipo de escenarios musicales. De hecho, el folklore resultó una fuente particularmente importante para Stravinsky. Carpentier dedicó ensayos no sólo a la reflexión sobre la novela y el novelista latinoamericano, sino también a la música y al compositor. En su ensayo *Los problemas del compositor latinoamericano*, expone su idea sobre lo relevante que es para él el folklore como materia en su búsqueda musical. Ante la ausencia de tradición, en comparación con la situación del compositor europeo, el latinoamericano encuentra en el folklore una fuente para explorar su identidad, el problema que particularmente le preocupa durante el siglo XX. *La Vorágine*, *Doña Bárbara* y *Don Segundo Sombra* significan, en la literatura, obras que respondían a la misma pregunta sobre la identidad común a la época y sobre todo al latinoamericano:

La corriente nacionalista folklórica que se afirma en nuestro continente en los alrededores del año 1920 respondió a un proceso lógico. Si Rusia, España, Noruega, Europa Central, habían dado el ejemplo de un nacionalismo alimentado de esencias populares, el problema de la afirmación de la personalidad que se planteaba en nuestros países era el mismo. Huérfanos de una tradición técnica propia, buscábamos el acento nacional en la utilización –estilización– de nuestros folklores. Si nada podíamos inventar todavía en los dominios de la factura, de la evolución tonal, de la instrumentación, buscábamos, al menos, una música que tuviera un aspecto distinto de la de Europa –y acaso, por ese camino, un aspecto propio. Lo que los rusos, los escandinavos, los españoles, habían hecho con sus temas, lo hacíamos nosotros con ritmos, melodías y giros americanos (Carpentier, “Tientos y diferencias” 172).

El nacionalismo musical en Europa, particularmente el ruso, constituyó un ejemplo de la oportunidad que tenía el folklore de llegar al arte y de expandirse mucho más allá del folklore mismo⁷. Desde aquí podemos observar las relaciones entre el arte y lo político que empiezan

⁷ Frente a este tema hay que agregar que el folklorismo, en palabras de Carpentier, en muchos casos no pasaba de una buena intención, manifestándose musicalmente sólo como una excusa, y las grandes obras de arte no se hacen solamente con buenas intenciones. Aunque el folklore resulte un elemento tan importante para el compositor en su búsqueda musical, para Carpentier no es la finalidad última, hay que “desprenderse del folklore salvaguardando, sin embargo las pulsiones auténticas del ente creador”. Partir del folklore para llegar a la expresión propia, “acaso nacional por el acento, pero nacida, diríamos, de adentro afuera”: la expresión particular de un hombre, su individualidad a la vez enmarcada en un tejido social y cultural.

a establecerse en el proyecto de Carpentier a partir de una propuesta en relación al arte y a la cultura que desafía la concepción tradicional de estas y que significan de por sí una postura crítica y propositiva. Esto, no solamente contribuiría a la reflexión sobre el arte y aportaría a la discusión sobre la búsqueda de la identidad, el problema que con más urgencia se planteaba para los artistas e intelectuales en Cuba, sino que también es un elemento importante a tener en cuenta a la hora de leer *La consagración de la primavera*. El tema de Stravinsky es uno de los elementos importantes de esta investigación ya que este nos permite conectar la vanguardia con la novela de Carpentier, la danza (en este caso el montaje de *Le Sacre*) con los eventos políticos y finalmente con el entusiasmo, siendo la adaptación de del ballet una de las oportunidades de realización solo son posibles en Cuba con llegada de la revolución.

La esencia del folklore, su cercanía con una manifestación primigenia, será uno de los temas que conecte la novela con la obra para el ballet de Stravinsky, de esta manera es posible una readaptación de *Le Sacre* en un lugar aparentemente diferente de aquel en donde fue concebida la obra. Este punto dejará más clara la idea que tiene Vera de una nueva versión de *Le Sacre du printemps* y su realización con los bailarines de Guanabacoa.

II

“Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado transcurrido; es una fuerza viviente que anima e informa el presente” (Stravinsky 63). Esta cita de Stravinsky, tomada por Carpentier como epígrafe de uno de los capítulos de *La música en Cuba* expresa con mayor claridad la idea del folklore para el cubano y además establece uno de los puntos de encuentro entre su reflexión y la del compositor ruso. Este será un elemento fundamental para la reinterpretación del ballet *Le Sacre du Printemps* que Vera pretende en Cuba. Reinterpretación que significa beber de la cultura afrocubana, una fuente “prohibida” según el caso particular de racismo en la isla, y por consiguiente, revela también un elemento político, es decir, una postura crítica hacia la identidad y la manifestación del arte en Cuba.

El folklore sólo encuentra su realización cuando se manifiesta auténticamente, respondiendo a la tradición a la que se debe, a un llamado esencial: “La característica fundamental del auténtico tema folklórico, de la auténtica danza folklórica, de la sonoridad cabal de la música folklórica, *es la de parecerse a sí misma* –la de ser fiel a su propia tradición, la de aceptar dictados remotos” (Carpentier, “Los pasos recobrados: ensayos de teoría y crítica literaria” 43). Más claramente, el folklore según Carpentier responde a la fidelidad a su esencia original, es en parte una manifestación de lo primordial y por ello responde a un instinto universal que permite que los mundos del hombre, por distintos que parezcan, se conecten:

Un folklore no vale por sus temas, sino por su espíritu. Y ese espíritu está dentro y no fuera del compositor nacido en algún lugar de la tierra [Recordando la respuesta de Villa-Lobos]... Sabrá lo que se deba hacer quien, en el Matto Grosso, encuentre los vínculos que identifican una ceremonia religiosa de indios muy alejados de nuestro mundo con los grandes rituales estéticos de Beyreuth... Yo pertenezco a esa clase de individuos, y creo que con esta confesión le he dado las claves de mi obra literaria... Cuando viajé, hace muchos años ya, a las comarcas casi inexploradas del Alto Orinoco, no fui en busca de pintoresquismos ni de taparrabos: fui en busca de *Le sacre du printemps*... La flauta de un indio piaroa, casi desnudo, me hizo entender el tema inicial de la partitura de Stravinsky (Carpentier, “Ese músico que llevo dentro tomo III” 323)

El Folklore responde, en parte, a un instinto universal fiel a la esencia del hombre; recordando la descripción de Vera al recordar la primera vez que soñó en París con poner en escena una *Consagración de la primavera* muy distinta a la primera versión: para crear una versión acertada habría de acudir a “danzas elementales, primitivas, hijas del instinto

universal que lleva el ser humano a expresarse en un lenguaje gestual” y era esto lo que pedía la música de Stravinsky, un regreso a lo fundamental y a lo primitivo. Es eso lo que Carpentier describe al narrar su anécdota en el Orinoco: en la flauta del piaroa encuentra el regreso a la esencia, al instinto original. Es ese instinto original y universal el que permite que una obra como *La consagración* se conecte con los sonidos que produce una flauta a orillas del Orinoco. Más aún, con esta anécdota del viaje al Orinoco, Carpentier toca un tema que será parte de los orígenes de *Le Sacre*: la búsqueda del hombre primitivo, y con ello, la recuperación de una unidad original en la que vida, arte y espíritu eran parte de lo mismo. “Mientras más atrás se viaja en el tiempo, más débil es la distinción entre vida y arte, entre *kultura* y *stikhiya*⁸, entre hombre y tierra” (Taruskin 854). El folklore parece ser manifestación de parte de ese hombre primigenio que era una unidad con la Tierra, aquel que no conoce el abismo que se asoma en las dimensiones del hombre contemporáneo; y es el encuentro con esas pulsaciones primitivas lo que comunica mundos en apariencia radicalmente diferentes. Es este “instinto universal” lo que permite que la obra de Stravinsky pueda ser tan bien comprendida por los bailarines que Vera halla en Cuba.

Volvamos *Le Sacre du printemps* para ampliar la idea: esta obra, símbolo de una ruptura con los esquemas estéticos de la época, relacionada comúnmente con la noche de escandaloso estreno en 1913 en el Teatro de los Campos Elíseos, tiene una relación con el folklore y la tradición. Vale la pena rastrear un poco los antecedentes del polémico ballet para entender su origen, y en qué medida se relaciona con Cuba y con la recuperación de la identidad por la preocupación común de un grupo de intelectuales en la isla que se darían a conocer con el nombre de *Grupo Minorista*.

En la Rusia de principios del siglo XX el debate sobre la pregunta por los caminos del arte y el papel del artista contemporáneo estaba abierto, la preocupación aparentemente común a la época. Alexander Blok (1880 - 1921), desde la poesía y Nikolai Roerich (1874 - 1947), desde la pintura, pusieron de manifiesto la necesidad de cerrar el abismo se había creado entre la humanidad y la naturaleza. Se trataba de recuperar algo de aquella unidad

⁸ *Stikhiya* se refiere a lo elemental, como contrario o antítesis de la *Kultura*, la complejidad, lo construido.

primigenia que el hombre había perdido, y para esto, era menester volver a las costumbres del que trabajaba la tierra, a las tradiciones y rituales de las religiones rurales⁹.

También en 1908 el pintor Nikolai Roerich, quien ya había adquirido fama por el diseño de los vestuarios y la escenografía del *Príncipe Igor* (1909) de Borodin, publicaba *Alegría en el Arte*, un manifiesto en el que haría evidente su inclinación por lo “elemental”, en términos blokianos. Tal y como lo describiría Alexandre Benois, quien también fuera uno de los decoradores de los Ballets Rusos (compañía de ballet dirigida por el empresario Sergei Diaghilev y a quien, de hecho, se debe el lanzamiento de Roerich a la fama), “era un hombre supremamente absorbido por sueños de una vida prehistórica, patriarcal y religiosa – la de los días en los que las vastas e ilimitadas estepas rusas y las orillas de sus lagos y ríos eran habitadas por los antecesores de los actuales habitantes” (Benois, 347). Roerich se convertiría en el escenógrafo de *Le Sacre*, una natural elección para una obra que originalmente sería concebida con el nombre de *El gran sacrificio*, esto dado a que fue esta según el mismo Stravinsky, la idea que vino a su mente como escenario para la obra, mientras trabajaba aún en *El pájaro de fuego* (1907): un ritual pagano en el que una doncella era sacrificada¹⁰. El sacrificio de la doncella que Vera recuerda en el transcurso de su viaje a España, la leyenda

⁹ Blok expuso estas ideas en una conferencia en diciembre de 1908 en San Petersburgo frente a la Sociedad Religioso-Filosófica, fundada por el escritor Dimitri Merezhovsky, aunque ya las había plasmado en un ensayo titulado *La poesía de la magia y los hechizos*, como parte de un gran “Historia de la literatura rusa” publicada el mismo año y editada por Yevgeney Anichkov. El poeta planteaba, como hemos anticipado, la oposición entre la *cultura*, asociada con la razón, el progreso, lo artificial; y lo *elemental* (*stikhiya*), asociado a la espontaneidad natural, la naturaleza: “La tarea urgente era renunciar a la *cultura* y adoptar lo *elemental*, y de esta manera transformarse en un amuleto para restaurar la unidad en el alma maltratada del hombre contemporáneo” (Taruskin 850).

¹⁰ Esta idea del sacrificio de una virgen electa a cambio de la renovación del ciclo de fecundidad estaba presente entre los poetas paganos del momento. En particular, Sergey Gorodetsky publicaría una colección llamada *Yar'* sobre la que Stravinsky haría la música para dos de los poemas. Tres de los otros poemas presentes en *Yar'* se publicaron con el título *Yarila*, debido a “Yarilo” nombre del dios sol eslavo, a quien es ofrecido el susodicho sacrificio. Sin embargo, ya en 1865 Alexander Serov había escrito la ópera *Rogneda* en la cual Fyodor Stravinsky, padre del compositor, quien fuera un reconocido bajo y actor del Teatro Marinsky de San Petersburgo durante 26 años. Una de las escenas de esta obra mostraba un sacrificio humano a una deidad eslava llamada *Perun*, nombre que Gorodetsky daría a su segunda colección de poemas después de *Yar'*. Cabe anotar que el joven Stravinsky debió asistir a *Rogneda* más de una vez. De manera que son varias las fuentes de las cuales Stravinsky pudo alimentarse para finalmente llegar a *La Consagración*: el tema del ritual pagano, el sacrificio, la celebración guiada por la danza, así como el contexto en el que se da este, el de una vida nómada en la que el hombre estaba más cerca de la tierra, de lo elemental y sencillo, y en este sentido era un hombre menos escindido, más cercano a la unidad primaria, son elementos que estaban en el ambiente artístico y literario que rodeaba al compositor.

que le contaba el jardinero hablaba del mismo rito de fecundidad en el que se inmolaba a una virgen:

Una viejísima leyenda, sacada acaso de aquella Epopeya de los Nartas que, entre masculladas de pipa, me contaba el jardinero de mi padre, decía que cuando los hombres del Caballo y de la Rueda, cansados de errancias de sol a sol, de luna a luna, en praderas de nunca acabar, vieron erguirse una cordillera enorme, al cabo de un andar de muchos años entre horizontes idénticos, del solsticio del trébol al solsticio del cierzo —y vuelta al trébol y vuelta al cierzo—, prorrumpieron en sollozos y se prosternaron, atónitos y maravillados, ante lo que sólo podía ser morada de los Amos de todo lo Visible y lo Invisible, creadores del Yo y del Todo. Y detuvieron los mil carros de un viaje de siglos al pie de los breñales cargados de nubes, y, sintiendo en sus venas el palpito de los augurios primaverales, procedieron a la invocación ritual de los ancestros, pasearon en hombros al Sabio que ya sólo hablaba por la oquedad de sus huesos, y, teniendo que ungir la tierra con la sangre de una doncella, lloraron todos al inmolar a la Virgen Electa —lloraron todos, clamando su compasión, lacerando sus vestidos, cerrando con lágrimas las secuencias de sus danzas de fecundidad, al pagar el cruento precio exigido para que hubiese un nuevo júbilo de retoños y de espigas (“La consagración” 12).

En 1913 durante el estreno de *Le Sacre* se asistió a una agitación inusual de un público golpeado por la novedad de la obra. Existen decenas de anécdotas al respecto que reconstruyen esa noche. Stravinsky recuerda vagamente en su autobiografía la noche de estreno a la que fueron invitados, como de costumbre, pintores, actores, músicos y escritores, es decir, integrantes de campo intelectual y artístico. Con tal audiencia el escándalo era menos que esperado: los gritos impedían que se escuchara la música y los bailarines en escena tuvieron que ser guiados por Nijinsky (el coreógrafo) que, desde una silla, contaba para los bailarines que en medio de la confusión continuaban mientras las luces eran apagadas y prendidas continuamente, con el fin de calmar a la audiencia (Stravinsky 47). Uno de los elementos más controvertidos, de *Le Sacre*, no solo aquella noche, fue la armonía. En un libro dedicado al estudio de la obra musical, Peter Hill cita la dura crítica que Edward J. Dent hace de la obra: “lo que es desconcertante, es una forma de discurso que ignora por completo aquellos principios de la sintaxis que han sido enseñados como lógicos e inevitables... [Stravinsky] no pretende argumentar, simplemente hace ruidos ante nosotros. Algunos piensan que son horribles, otros los encuentran fascinantes” (Dent citado por Hill 44)¹¹. Paradójicamente, la obra del ruso, asociada en primer lugar con el escándalo producido en la noche de su estreno está enmarcada en un procedimiento que retoma *otra* tradición. Es

¹¹ “what is baffling is a form of speech which entirely ignores those principles of syntax which we have been brought up to regard as logical and inevitable... [Stravinsky] does not pretend to argue; he just makes noises at us. Some think them horrible, some find them fascinating...” (Hill 44).

importante tener esto en cuenta para no perder de vista que si bien si uno de los elementos que conecta *Le Sacre* y *La consagración* de Carpentier es la referencia a “revolución” (con la que se identifica comúnmente esta obra de Stravinsky) la relación entre las dos es algo más compleja, y atañe también a la tradición y la búsqueda de lo primitivo.

Durante los años 70, Lawrence Morton rastreó las fuentes folclóricas de *Le Sacre du printemps* en la antología *Juskiewicz*, una colección de 1,785 canciones folklóricas lituanas: las cinco melodías de la antología identificadas por Morton aparecen pronto en *Le Sacre*. “Taruskin ha mostrado que estas eran especialmente apropiadas para *Le Sacre*, ya que eran canciones asociadas con los mismos festivales sobre los que Roerich había basado el escenario con los” (Hill 35). De manera que más que una ruptura con la tradición musical, la obra de Stravinsky retoma, entre otras, músicas y tradiciones de Lituania y Bielorrusia, pueblos inmediatamente al oeste de la Gran Rusia, en donde el cristianismo no reemplazó las viejas religiones hasta el siglo XV, y en donde por consiguiente sobrevivieron más elementos de los ritos paganos en el folklore contemporáneo (Taruskin 900). En la música de Stravinsky, como lo describe Vera en la obra “volvían los instrumentos a ser maderas, cobres, tripas, pieles tensas, devueltos a su condición primera, a sus quehaceres en una liturgia tribal —eran llamados a expresar una enorme pulsión telúrica, marcada por paroxismos de expectación, espera, violencia contenida o desbordada” (“*La consagración*”186).

En la obra de Stravinsky, la tradición tiene un papel importante en la visión musical del autor, tanto como para dedicarle un espacio en una de las seis lecciones de su poética en donde desarrolla temas relacionados con la creación musical: “Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado muerto; es una fuerza viva que anima e informa al presente. En ese sentido es cierta la paradoja que afirma graciosamente que todo lo que no es tradición es plagio (...)” (Stravinsky 63). La tradición no tiene nada que ver con la repetición de lo pasado, sino que “supone la realidad de lo que dura. Aparece como un bien familiar, una herencia que se recibe con la condición de hacerla fructificar antes de transmitirla a la descendencia” (63). En el ejemplo con el que ilustra su concepto de tradición, como una *necesidad natural* que asegura la continuidad de la creación, menciona a Beethoven y a Brahms. Brahms nació sesenta años después, la distancia entre un tiempo y otro ha creado, naturalmente, diferencias: “No se visten de la misma manera pero Brahms sigue la tradición

de Beethoven, sin pedirle por eso ninguna prenda de su vestimenta. Porque el préstamo de un procedimiento no tiene que ver con la observancia de una tradición” (64). Es entonces la tradición para Stravinsky, un proceso natural y dinámico que supone un constante enriquecimiento, en el que cada generación recibe un legado, lo hace fructificar y lo cede a la siguiente, algo que refleja tanto en su obra musical, como en la reflexión sobre su propio quehacer¹².

De esa manera, regresando a la tradición, a la escena ritual, fue como fue concebida *Le Sacre du printemps*. El testimonio más popular de Stravinsky sobre la génesis de esta obra se publicó en *Expositions and Developments* (1959): “La idea de *La consagración de la primavera* vino a mí mientras aún componía *El pájaro de fuego*. Soñé con una escena de un ritual pagano en el que una virgen era escogida para bailar hasta la muerte”. Sin embargo son varias las versiones documentadas años después de la primera presentación del ballet que difieren entre sí: un sueño, una idea y una visión son las diferentes formas en las que Stravinsky describió en diversas ocasiones el momento en que concibió la obra y cómo lo hizo. Más allá de la anécdota, lo particularmente importante es que, como visión, pensamiento o sueño, sus testimonios hablan de una obra concebida como una búsqueda de lo “primitivo”, y este fue el eje de la creación del ballet. Nikolái Roerich, arqueólogo y artista, descrito por Alexander Benois en *Reminiscences of the Russian Ballet* como un hombre absorto en los sueños de la vida prehistórica, patriarcal y religiosa, fue contactado por Stravinsky para diseñar el vestuario y el escenario teatral de *Le Sacre*¹³.

¹² Respecto a la relación de su obra con la revolución el compositor cree haber sido considerado erróneamente como revolucionario, y haber sido tomado por tal, muy a pesar suyo: “El tono de una obra como *Le Sacre* pudo parecer arrogante; su lenguaje, rudo en su novedad; esto no implica en modo alguno que sea revolucionaria en el sentido subversivo del vocablo” (Stravinsky, 27). Es importante tener esto en cuenta, ya que lo que relaciona la obra de Carpentier con la de Stravinsky no es la idea de revolución como tal, sino que es una relación más compleja. Con una anécdota de la conversación de Chesterton con un tabernero francés Stravinsky ejemplifica su idea de revolución como un giro sobre el propio eje, que termina el ciclo cuando vuelve al punto del que partió. Este último [El tabernero] se lamentaba amargamente de la dureza de la vida y de la falta de libertad cada vez mayor: “Es lamentable –concluía– haber hecho tres revoluciones para volver a caer siempre en el mismo lugar”. Y Chesterton le contesta que una revolución, en el sentido propio del término, es el movimiento de un móvil que recorre una curva cerrada y vuelve así al punto de partida... (Stravinsky, “poética musical” 28).

¹³ *Forefathers of Humankind* pintura producida por Roerich en 1911, durante la colaboración con Stravinsky, es señalada por Peter Hill como una imagen que puede ser un cuadro para abrir *Le Sacre* con el sonido del *dudki* o *duduk*¹³ (Hill 5). Este es el fragmento introductorio de la partitura que

Vaslav Nijinsky fue el encargado de crear la coreografía del ballet: esta estaba construida sobre saltos en los que los pies se mueven siempre hacia adentro. Los movimientos son lentos y toscos, se muestra una pesadez del cuerpo diferente a la esbeltez y estilización de la danza clásica. El cuerpo aparece en constante movimiento, elevándose en el salto mientras que los codos no se mueven de la cintura, la cabeza parece adherida al cuello inclinada a un lado, y las manos, abiertas, se muestran rígidas con los dedos separados (Montoya 162). Además de las posiciones corporales, el aspecto de los bailarines vestidos con telas toscas y opacas, y la ausencia de las tradicionales zapatillas de punta constituían un ballet inesperado para el público. Esta forma de danza que rompía con los principios del ballet clásico, fue pensada por Roerich y Stravinsky como una manera de presentar, por primera vez, un ritual pagano. En este sentido, no era posible una *representación* del ritual, en puntas de pie y con el estilo y la suavidad de una bailarina de ballet clásico: debía tratarse de un verdadero ritual llevado a cabo en escena, los movimientos, la música, la escenografía, debían reflejar un todo coherente, convincente, debían tener la capacidad de transportar realmente al público a aquella montaña remota, rodeada por valles y bestias, en un tiempo pasado en el que la llegada de la primavera¹⁴ y en general los ciclos estacionarios, eran el eje sobre el que giraba la religión (eran al fin y al cabo, religiones rurales, agrarias), los rituales y las ceremonias.

Retomando el fragmento de Dent, citado por Hill, respecto a la polémica generada por *Le Sacre*: “algunos encontraron la obra horrible mientras otros la hallaron fascinante”. La fascinación contagió a un grupo de personas en La Habana que encontraron en la obra, más allá de lo que significaba para la historia de la música, lo que valía para Cuba y para la reflexión sobre la identidad: una señal de que en la isla contaban con ritmos tan complejos como los que Stravinsky usó para recrear su vuelta a lo mítico. La obra resultó tan importante como para que se convirtiera en la “bandera revolucionaria” de un grupo de jóvenes en los que se incluía Carpentier. El uso del fragmento introductorio de la partitura de *Le Sacre* (el sonido del fagot) al inicio de la novela muestra desde el comienzo una elección que alude a

también abre *La consagración de la primavera*.

¹⁴ Cabe anotar que *La consagración de la primavera* originalmente titulada, *El gran sacrificio*, fue inicialmente pensada como un ritual en medio del verano. *Kupala* que era una de las fiestas celebradas en las antiguas religiones esclavas, era una de las que mayor manifestaba la presencia del sacrificio y era celebrada en medio del verano. Fue por esto que inicialmente *El gran sacrificio* había sido pensada como una ceremonia celebrada en esa temporada.

un tiempo y un problema en específico en relación al arte en Cuba y lo político: esto es, la vanguardia y el planteamiento del problema de la identidad.

En una entrevista de Salvador del Río publicada el 8 de diciembre de 1974 y recopilada posteriormente en el tercer tomo de *Ese músico que llevo dentro* (publicación póstuma que reunió artículos, reflexiones y ensayos del autor sobre la música publicados en medios distintos), Carpentier habla brevemente sobre los vínculos entre su novela *La consagración de la primavera* y la obra musical. Según su testimonio, el fragmento que tomó de la partitura es una referencia al santo y seña que utilizaban unos jóvenes en La Habana para reafirmar su vínculo; el santo y seña consistía en silbar la parte inicial del tema musical, que en palabras de Carpentier, marcó su adolescencia:

En esto hay una relación meramente literaria. En la primera versión coreográfica de la partitura de Stravinsky, silbada en 1913, se seguía un libreto de Roerich en la cual se magnificaban los rituales de fecundación que, en las sociedades primeras, saludaban el advenimiento de la primavera... Los episodios llevaban títulos sumamente sugerentes: porfia de los adolescentes... Juego de las ciudades rivales... Los augurios... Invocación ritual de los ancestros... En realidad todo un proceso de praxis revolucionaria... Y como novela que voy a entregar a la Editorial Siglo XXI en marzo o abril del año próximo gira en torno a la praxis revolucionaria que marcó a mi generación, pensé mucho en la partitura de Stravinsky.... Por ello he querido ponerlo en el comienzo de una novela que, acaso, sea la más importante que haya escrito hasta ahora¹⁵ (Carpentier, “Ese músico que llevo dentro tomo III” 324).

La referencia a *Le Sacre du Printemps* no se agota en la danza, sino que el nombre y el fragmento de la partitura que Carpentier toma para darle comienzo a su *La consagración* también refiere a una práctica revolucionaria: la búsqueda de la identidad y del arte en elementos tradicionalmente marginador. Alude a una práctica prerrevolucionaria por anunciar el “advenimiento de la primavera”, es decir, esta referencia nos remite no sólo a la obra de Stravinsky y a lo que ella significó para la historia musical del siglo XX, sino que también nos habla de una manifestación temprana de lo político en donde a partir de una propuesta artística, en este caso particular la propuesta de *Le Sacre*, que para Carpentier significaba una transformación en el espíritu, había un movimiento crítico hacia el interior de Cuba.

¹⁵ La novela tardó un poco más en terminarse. Cuatro años después de esta declaración, en 1978, fue entregada a la editorial.

El júbilo en la danza

La música y la danza fueron elementos importantes en la obra de Carpentier¹⁶ tanto en la reflexión como en la creación artística. A partir de algunos artículos que dedicó a la danza como cronista cultural, es posible seguir algunas reflexiones que explican un poco más la relación entre las dos obras. En el artículo “Nada en la danza le es ajeno”, publicado en *Cuba en el Ballet* (1972), a propósito de Alicia Alonso (*Prima Ballerina Assoluta* del Ballet Nacional de Cuba), Carpentier retoma una de los temas expuestos por Stravinsky en su *Poética musical*. La música es expuesta como un arte cuya expresión se manifiesta en el tiempo, tanto como la danza se manifiesta en el espacio:

En su *Poética musical*, Stravinsky nos dijo con estas u otras palabras, que la música, entre todas las creaciones estéticas del hombre, era la única que se manifestaba en función del Tiempo, delimitado, utilizado, en su transcurso, por la realidad de un discurso sonoro¹⁷. Del mismo modo, podría decirse que la danza tiene la virtud de inscribir su dinámica en el Espacio, llenándolo de signos, de movimientos, que comunican en un sentido a su vacío aparente. Valéry afirmó alguna vez que, en el templo griego, tan importante era el espacio dejado entre dos columnas como las columnas mismas (los silencios de un Webern, comprendido entre dos notas y dos acordes...) pero con el gusto, el impulso –individual o colectivo– de la danza, el Espacio se magnifica, llenándose de mensajes, de significados agónicos, de contingencias gestuales, de arranques, levitaciones, voliciones, comunes a todos los seres humanos, aunque en su gran mayoría estén privados de las facultades necesarias a su exteriorización (...) Obsérvese que nada resulta tan difícil como describir un gesto. Y es porque el gesto se acompaña de un significado específico, que desafía las limitaciones descriptivas del lenguaje. Pero, en la danza, no se valen mensajes a medias. El gesto ha de magnificarse, dentro de un estilo predeterminado, para llegar a su máximo poder de suscitar

¹⁶ La relación de Carpentier con la música se extiende a varios niveles: se desempeñó como musicalizador de textos, cronista cultural y empresario, también produjo algunos libretos para ballet y una ópera afrocubana. Su interés en la música permeó en la obra literaria. En su artículo *Novela y Música* el autor señala que cualquier compositor puede someter, estructurar su pensamiento a las formas musicales sin perder con ello su libertad creadora. “Ajustar sus ideas a una estructura determinada le parece natural y necesario (...) Nada pierde con aceptar determinadas férulas: en ellas encuentra, por el contrario, las ventajas del orden, del equilibrio, de la claridad” (Carpentier Tomo III 213). El arte del poeta que se somete también a disciplinas formales (soneto, metro, rima) y el pintor y el escultor también someten su plástica a leyes de composición. Ante esta breve reflexión publicada en *El Nacional* de Caracas en 1955 surge la pregunta sobre la relación entre la novela y la estructura: “¿Por qué la novela habrá de sustraerse casi siempre a este orden de preocupaciones? (...) ¿No sería interesante que, en cierto casos, los novelistas trabajaran dentro de una forma determinada, como tan naturalmente lo hacen los músicos, tratando de compactar lo creado en un bloque sin fisuras?... La literatura actual nos ofrece ya más de un ejemplo de preocupación que parece responder a una honda necesidad del espíritu” (214). Los ejemplos mencionados por Carpentier son Hermann Broch, Samuel Beckett y Malcom Lowry, pero el mismo Carpentier constituye un ejemplo de la adaptación de la novela a una estructura musical, como sucede en *El Acoso* y *El siglo de las luces*.

la emoción colectiva de exaltar o de manifestarse en términos de absoluta belleza (Carpentier, *Nada en la danza le es ajeno*, “Ese músico que llevo dentro tomo III” 42)¹⁸.

En la danza, como escribe Carpentier en este artículo, “no se valen mensajes a medias. El gesto ha de magnificarse” para producir la exaltación, y la coreografía de Nijinsky no satisfizo todas las expectativas ni cumplió completamente con la visión que Stravinsky tenía para el ballet. Aunque Nijinsky influyó notablemente en la historia del ballet (así lo demuestran las varias adaptaciones de *Le sacre* que se hicieron posteriormente¹⁹), Stravinsky, como lo cuenta en su autobiografía, no vio en este trabajo la concreción de sus imágenes sobre el ballet del regreso a lo primitivo. La inconformidad del compositor hacia la coreografía se manifiesta en que, aunque el coreógrafo comprendió el significado dramático de la danza, fue incapaz de darle inteligibilidad a la esencia del baile²⁰ (Stravinsky, *An Autobiography* 48). Esta inconformidad con la coreografía es compartida por Vera en la novela y también es el móvil para la readaptación de *Le Sacre* esta vez con otro tipo de bailarines. *La consagración de la primavera* “cuya partitura se tocaba ya en todas partes, pero que, como ballet, seguía siendo una obra malograda por el recuerdo de la absurda

¹⁸ Estas palabras de Carpentier nos remiten a las palabras de Jean-Georges Noverre en sus célebres cartas sobre la danza (1760) (el mismo Noverre que veía la necesidad de la danza de reconocer en el coreógrafo a un artista tanto como se reconoce al pintor o al músico) libro con el que podemos también relacionar a Vera, como se ve al final con el fragmento que se menciona en la novela: “Un paso, un gesto, un movimiento y una actitud dicen aquello que no puede expresarse de ninguna otra manera. Cuanto más violentos sean los sentimientos que se quieran comunicar, menos palabras se encuentran para hacerlo. Las exclamaciones, que son el último término al que el lenguaje puede acceder, resultan insuficientes y son reemplazadas por el gesto” (Noverre citado por Colomé 105).

¹⁹ Al tema de la creación de la coreografía se le dedicó un filme en el que también se explora la influencia en coreógrafos contemporáneos La coreografía de Nijinsky ha sido adaptada por varios compositores, aunque en la novela Vera sólo habla de las versiones coreográficas de Nijinsky y la adaptación basada en la obra del ruso hecha por Leonide Massine (1920). Además de esta adaptación, otros compositores han llevado a la danza *La consagración*: Glen Tetley (1974), Pina Bausch (1975), Paul Taylor (1980), Martha Graham (1984), Molissa Fenley (1988), the Joffrey Ballet (1987) y Shen Wei (2003).

²⁰ El comentario completo de Stravinsky sobre la coreografía de *La consagración* en *An Autobiography* es el siguiente: In composing the *Sacre* I had imagined the spectacular part of the performance as a series of rhythmic mass movements of the greatest simplicity which would have an instantaneous effect on the audience, with no superfluous details or complications such as would suggest effort. The only solo was to be the sacrificial dance at the end of the piece. The music of that dance, clear and well defined, demanded a corresponding choreography. But there again, although he had grasped the dramatic significance of the dance, Nijinsky was incapable of giving intelligible form to its essence, and complicated it either by clumsiness or lack of understanding (Stravinsky, “An Autobiography” (48).

coreografía ruso-dalcroziana del estreno” (“La consagración” 185). *Aquella Consagración* había resultado fallida “al nacer por buscarse soluciones intelectuales a lo que podía haberse conseguido acudiendo a tradiciones danzarinas conservadas”, era todavía un ballet por hacer, carecía de una tradición escénica, lo que motivaría a Vera a crear una adaptación que correspondiera con las necesidades de la obra que había visualizado Stravinsky.

En Cuba, la presencia de un folklore danzarino que aún conservaba la naturalidad y el júbilo del baile, por nada más que el baile mismo, cambió la visión de Vera de la danza. En Regla y Guanaboca la danza estaba conectada a lo primordial. Allí la danza y la vida todavía coexistían en algunas ceremonias. La rusa se acerca a una de estas ceremonias en la que los bailarines en un holgorio familiar hacen una demostración de sus movimientos. Su danza, con un carácter ritual, parecía responde a la visión de Stravinsky y Roerich sobre *Le Sacre du Printemps*. Estos bailarines naturales que vio en Guanabacoa, en Cuba, responderían a las necesidades del ballet de expresar un valor ritual, lo que no había sucedido con la primera presentación coreografiada por Nijinsky. La danza de aquellos hombres de Guanabacoa conservaba una sacralidad que en Europa ha perdido, como lo expone en *De lo real maravilloso americano*: “Así como en Europa occidental el folklore danzarino, por ejemplo, ha perdido todo carácter mágico o invocatorio, rara es la danza colectiva, en América, que no encierre un hondo sentido ritual, creándose en torno a él todo un proceso iniciático” (Carpentier 120). La rítmica de *La consagración* podía ser comprendida por los bailarines naturales de Guanabacoa con lo que “llevan dentro, con su sentido del ritmo habría poco que añadir. Entenderían muy poco la rítmica de Stravinsky, y se vería una danza realmente sometida a pulsiones elementales, primordiales²¹” (“La consagración” 262) diferentes a las propuestas coreográficas presentadas hasta ese momento.

²¹En un ensayo desconocido de Carpentier (un documento mecanografiado, sin fecha, de 19 páginas que encontró Katia Chornik en la biblioteca de La Habana) En *Los orígenes de la música y la música primitiva* el autor expone varias discusiones sobre el origen de la música. Carpentier agrega sobre lo primitivo: “La supervivencia de una música primitiva –al estado puro, evolucionada, degenerada o sincréticamente modificada –en ciertas regiones de nuestro globo, es herencia del pasado que debemos conservar a toda costa. No sólo, porque la música primitiva encierra reales y verdaderas bellezas de ritmo y melodía, sino porque en ella se encuentra la clave de una serie de problemas etnológicos, semánticos y psicológicos, destinados a ser, por muchos siglos aún, objetos de investigaciones por parte de la cultura occidental” (Carpentier citado por Chornik 54). La autora del artículo que expone el documento inédito indica que este parece ser un borrador de lo que pudo ser una charla o programa para radio.

Carpentier toma el regreso a lo primordial para conectar la obra para ballet con Cuba. El regreso a lo esencial, a aquel instinto universal que una obra como *Le Sacre* busca, encuentra su realización en un lugar anteriormente no contemplado, donde en algunas ceremonias la danza continua conectada al júbilo de vida. Allí, la búsqueda de Stravinsky encuentra resultados, y *Le Sacre* puede realizarse como fue pensada. Los bailarines en Guanabacoa satisfacen las necesidades de una obra que pretendía reconectar la música y la danza con la vida, como la vivían los hombres primitivos.

Para Vera la danza colectiva presenciada en Guanabacoa hacía parte de los ritos “más antiguos de la humanidad” (261). El arará o la danza vertical (el baile observado por Vera en la ceremonia) consistía en una danza de saltos de hombres, en las que se elevan como “levantados por un trampolín invisible, y cada salto era más alto que el anterior, acompañándose de un gesto de codos y antebrazos proyectados hacia adelante”(259), similar a las descripciones de algunos de los movimientos de la coreografía para la primera realización de *Le Sacre*, pero aquí la danza encontraba no solo el movimiento sino el movimiento conectado al júbilo del baile. La naturalidad y la autenticidad que conservaban estos danzantes, la ausencia de malicia de “ciertos ritos antiguos donde los simulacros eróticos de la fecundación obedecían las leyes de una armonía corpórea mostraban una relación con una sacralidad primordial” (258). Allí, donde la gente bailaba por bailar, por el júbilo de bailar, *La consagración de la primavera* podría adquirir un nuevo significado: “Si Nijinsky hubiera contado con bailarines así, su coreografía de *La consagración* no hubiese sido el fracaso que fue. Era esto lo que pedía la música de Stravinsky: los danzantes de Guanabacoa” (260). Esta propuesta de sincretismo musical en donde se mezclan expresiones rituales afrocubanas con la música de Stravinsky es una expresión literaria inspirada en el afrocubanismo (Montoya 165). La afirmación de Montoya sobre la propuesta de sincretismo musical que hace Carpentier se hace aún más clara cuando en la novela encontramos, en boca de Vera, la observación sobre un vínculo entre la obra de Stravinsky y un instrumento de percusión muy familiar para los cubanos, el güiro:

Ahora que, estudiando la partitura muy detalladamente sobre la edición norteamericana de 1947, había descubierto con asombro que en el Cortejo del sabio (o Augur) aparecía, acaso añadida a la instrumentación primera, una parte de güiro cubano, con precisa indicación del uso de la varilla rascadora tal como la movían, hacia arriba o hacia abajo, los músicos de acá. (Supersticiosa a mi manera, muy atenta a las advertencias que para mí entrañaban ciertos hallazgos fortuitos, veía en esto una suerte de señalamiento misterioso...) Hablé de ello a Enrique, que, a modo de irónico comentario, me endilgó una cita debida a recientes lecturas:

“Sólo los bárbaros son capaces de rejuvenecer un mundo que sufre a causa de una civilización agonizante” (Carpentier “La consagración” 330).

El experimento posterior de Vera, con el que confirma la posibilidad de crear una nueva coreografía para la obra, consistió en hacer escuchar a estos bailarines de Guanabacoa la *danza sagrada*, parte final y tal vez el momento más decisivo de *La consagración* en el que originalmente la virgen elegida baila su última danza hasta ser conducida al montículo sagrado donde será inmolada. Los bailarines asociaron el pasaje musical de las dobles notas que se interrumpen con pequeñas pausas a los toques de los tambores ñañigos. Ante la pregunta planteada por Vera sobre si aquella música podía ser bailada, el resultado es la improvisación de Calixto quien se convertirá en el bailarín principal de la segunda escuela de danza que la rusa abre en La Habana, esta vez en Plaza Vieja, dirigida a un tipo de alumnos y proyecto diferente al que tenía con las niñas de la burguesía cubana. Calixto comprueba la intuición de la bailarina respecto a la obra de Stravinsky y su reinención en la danza. Inclusive la visión de Vera de la obra se transforma después de observar aquella improvisación. *La consagración de la primavera* no desembocaría, en su visión de la obra, en el rito que culminaba, según la versión estrenada en 1913, con el sacrificio de la virgen electa; más que un sacrificio en el que una mujer es entregada para provocar el advenimiento de la primavera, la obra haría alusión a un rito de fecundidad, a una danza de la vida, en la que ya no sería una virgen elegida, danzando hasta la muerte, sino en una pareja electa que bailara victoriosa en una danza de Vida:

Lo que acababa yo de ver me había abierto un mundo de posibilidades. En unos segundos se había modificado mi visión tradicional de *La consagración*, debida al escenario primero de Roerich (...) No. Ahora no veía yo ese desenlace como un rito sacrificial sino como el ascendente rito vernal, propiciador de fecundidad, que debió de ser en sus albores. Las tribus de las Eras-sin-Crónicas, en que el ser humano asumió la tarea fundamental de sobrevivir y perpetuarse, no eran lo bastante numerosas como para permitirse el lujo de inmolar a una hermosa doncella, de vientre destinado a la proliferación de un linaje. Por lo tanto, el holocausto pedido por Roerich debía transformarse —a mi modo de ver— en un enorme pas de deux que fuese llevando una danza agónica hacia una Danza de la Vida — recordándose que la dicotomía Muerte- Vida, ilustrada por las más altas literaturas de todos los tiempos, seguía inseparable de la magnificación amorosa, fuese en poesía, fuese en consejas, fuese en símbolos: Amor-Muerte, Danza del Amor y de la Muerte. Muerte por amor de Isolda; sino fatal de los amantes de Verona, de los amantes de Teruel, etc. etc. La música de Stravinsky estaba muy lejos de ajustarse, desde luego, a los cánones sonoros, convencionales, de “lo amoroso”. Nada de Liebestraum, ni de Erotikon, ni de arrebatadas progresiones, ni de tono appassionato. Pero, por lo mismo: todo vendría preparando el enérgico final, en que una pareja electa se irguiese, victoriosa de pruebas iniciáticas, ante los “círculos de adolescentes”, contempladores de una unión decretada por el Anciano del Clan como ofrenda de savias

humanas a una tierra ya ahíta de sangres y huesos de antepasados. Todo, así, se hacía más lógico, más natural, más universal; no habría que pensar ya en los trajes de la Rusia pagana. La sencillez de las mallas y de unos pocos atributos vestimentarios bastarían para representar un misterio sin fronteras, sin ubicación precisa —luego, sin razas determinadas, detalle importante... (“La consagración” 312).

Esta visión de *Le Sacre* como un rito propiciador de fecundidad más que el sacrificio de una virgen electa era la celebración de la vida y del advenimiento de la primavera. Celebración de vida que en la novela tomara otra dimensión con la llegada de la revolución cubana.

La danza y lo político

La propuesta que se nos presenta en la novela, en donde la danza del pueblo constituye una fuente legítima y, más que eso, necesaria para readaptar *Le Sacre du printemps*, tiene su germen el movimiento afrocubano y lo que este planteaba en relación con la valoración a la cultura y el rescate de elementos que no se habían contemplado. Como ya habíamos visto, esta propuesta no solamente atañe a la danza, puesto que lo que se pretende es reconstruirla a partir de elementos de la cultura negra en Cuba, esto significa que los límites entre el arte y lo colectivo se difuminan. La danza, como cualquier otra forma de arte, no puede ser separada de su contexto, y al problema de la adaptación coreográfica se le suma otro, el de la raza de los bailarines: El hecho de plantearse un ballet que incluyera negros sobre los escenarios cubanos era inconcebible. Los negros eran aplaudidos en los cabarets pero no eran ni esperados ni recibidos en espacios como los teatros, por lo que la propuesta de la rusa parecía poco más que irrealizable en la isla. Como lo revela el episodio en que Mirta (la bailarina hija de rusos escogida para el papel principal) observa bailar a Calixto y exclama que este no baila, sino que vuela, tal como un ángel, Gaspar Blanco responde en tono jocoso: —“Lo malo es que para ser ángel hay que ser blanco”, de la misma manera, para danzar en los escenarios cubanos la raza, un asunto aparentemente desligado de la danza, era un factor decisivo en Cuba antes de la Revolución. El solo contacto con la raza negra en Cuba se convertiría en todo un conflicto social que desembocaría en el rechazo de la sociedad burguesa de La Habana a la que estaba dirigida la primera escuela de Vera en el barrio El Vedado. Relacionarse con negros era también relacionarse con sus prácticas, y en este caso las prácticas en la danza, rechazadas históricamente: “Si metes a menudo esa negrería en tu

estudio, como hiciste esta noche, se correrá la voz, dirán los vecinos que aquí se dan bailes de bembé, y verás cómo te quedas sin una alumna blanca” (“La consagración” 314).

Más allá del prejuicio racial, Cuba no podría albergar un espectáculo de la envergadura del proyecto de Vera, no había un público consolidado al que pudiera presentarse esta versión de *Le Sacre*. Habría que acudir a otro público, en otro lugar, tal vez París o Nueva York. Por lo que la bailarina en aras de realizar su proyecto inicia la búsqueda de un escenario para presentar lo que sería un éxito seguro, “*Le Sacre* era un título que se venía solo” (374). El viaje a los Estados Unidos queda truncado, sin embargo, por la negación de su visa debido a la persecución al comunismo, característico del mccarthismo, y a que ella, aunque no tuviera nada que ver con ningún tipo de actividad política, estaba casada con un ex militante de las Brigadas Internacionales. Más adelante, aunque París ofrece un escenario disponible para este tipo de proyecto, es ahora la dictadura de Fulgencio Batista y su persecución a la revolución que parecía estarse gestando desde el asalto al Cuartel Moncada el 26 de Julio de 1953 (fecha que le da nombre al movimiento que hasta la 1959 será perseguido), lo que le impide la realización de su proyecto. En su escuela de Plaza Vieja las consignas del movimiento 26 de Julio que guardan sus bailarines, hombres que más allá de la danza también viven su dimensión política, los pone en la mira del régimen, cuatro de los bailarines son asesinados y la escuela en Plaza Vieja es destruida, poniendo fin al proyecto de una nueva *Consagración*.

Después del devastador paso de la dictadura por la vida de Vera, y del descubrimiento que su esposo le ha sido infiel en el pasado con su prima, la rusa emprende un nuevo éxodo, tal vez el último de su vida. Vera se refugia en Baracoa, una población alejada, por falta de caminos e infraestructura, del resto de Cuba. Allí, donde aparentemente se encuentra a orillas de la nada, la Revolución Cubana irrumpe modificando una vez más su destino. Tal como al jardinero persa lo alcanza la muerte en el lugar en el que busca refugiarse, la Revolución alcanza a Vera en el último rincón al que esta ha huido.

La revolución cubana la alcanza allí, en el último lugar y también el más impensable. El apólogo del jardinero que Vera recuerda con frecuencia es una metáfora de su vida: se pueden rastrear diversas versiones de esta leyenda²² pero la más difundida, bajo el título *El gesto de*

²² La leyenda conocida bajo diferentes nombres y algunas veces, y con algunas variaciones (*Cuando la muerte llegó a Bagdad, Salomón y Azrael, La sorpresa, El árabe y la muerte*), sin importar la

la muerte, es la de Jean Cocteau²³, quien la introduce como un fragmento sin título en una de sus novelas (*Le Grand écart*, 1923) El apólogo narra la historia de un jardinero persa que le pide ayuda a su Príncipe para huir de la Muerte a quien ha visto con un gesto de amenaza en la mañana. En su huida hacia Ispahán, donde deseaba refugiarse, la encuentra, ignorando que el gesto no era de amenaza sino de sorpresa pues debía tomarlo en Ispahán y lo veía lejos de allí en la mañana. El joven jardinero huye de la Muerte, mientras Vera huye de la Historia y sin embargo, en los lugares más insospechados esta la encuentra.

Cuando la Revolución se concreta, la rusa, que se reconoce más cerca de Cuba que de Europa, se reinstala en La Habana, después de su exilio en Baracoa tras la destrucción de su escuela y el fin de su proyecto. Al final de la novela, cuando ha finalizado el episodio de la batalla de Playa Girón, Vera es alentada a emprender nuevamente su trabajo con *La consagración*. Se abre de nuevo la posibilidad de continuar con la realización del ballet. Este rito propiciador de fecundidad que era *Le sacre* para Vera ahora sí podría llevarse a cabo en una Cuba renovada. La posibilidad de llevarlo a cabo se manifiesta como un reflejo de la revolución misma. Vera continúa su labor interrumpida en medio del optimismo de una Cuba que ha alcanzado la revolución y que se ha renovado, no sólo en el cambio de gobierno, sino consecuentemente con ello, las condiciones en las que nace el arte en la isla. El triunfo de la revolución en la novela de Carpentier “la expresión ejemplar y la culminación histórica de la lucha revolucionaria a escala mundial” (Montoya 168) que ahora se hace visible en la posibilidad de presentar la versión de *Le Sacre du printemps* que connota toda una práctica revolucionaria. El entusiasmo surge, en parte, de la posibilidad de realización que la revolución trae para el proyecto, como se lee aquí en la voz de la bailarina principal de esta versión de *La consagración*, Mirta, (hija de rusos exiliados en Cuba y después de la revolución, re exiliados en Miami): “Sí. Y ya nada se opone a que se represente como ella lo quería. Y hay un público nuevo. Y nuestras compañías salen al extranjero sin tener por qué avergonzarse de recibir una ayuda de arriba. Nunca, como ahora tuvo tanto éxito un ballet” (Carpentier, “La consagración” 573).

ciudad o el título bajo el cual se le conozca, en las versiones coinciden el príncipe, el jardinero y el gesto de la muerte.

²³ Curiosamente, Cocteau colaboró con los ballets rusos (*Parade*, 1917) y escribió un libreto para una ópera de Stravinsky (*Oedipus rex*, 1927).

La revolución cubana no sólo le regresaba la posibilidad del proyecto en la danza, sino que Vera encontraba ahora a un hombre vencedor, a diferencia de lo que queda de Jean Claude en la guerra civil española, ahora a causa de la victoria en Playa Girón, en donde participó también Enrique, se reunía nuevamente con él y con sus amigos en La Habana. La novela termina con una reflexión de Vera en la que se reafirma el nacimiento de su entusiasmo por la revolución. Este acontecimiento es “un momento trascendente en días de pasmosas transformaciones. Un hombre nuevo nos está naciendo ante los ojos. Un hombre que, pase lo que pase, ha perdido el miedo al mañana” (“La consagración” 546), y de alguna manera Vera renace con la Revolución cubana. Su adhesión resulta significativa viniendo de la mujer que pretendió en el transcurso de su vida, escapar de la historia, moverse hacia delante, y a la que, sin embargo, la historia la encontró siempre. La sola palabra revolución le resultaba a Vera “un caldero infernal”; ella se limitaba a vivir en la danza, de puertas cerradas a los acontecimientos hasta que estos la encontraban intentaba construir una vida fuera de la historia. Sin embargo, su trabajo en la danza tampoco se libraría de ella.

A pesar de rehuir de todo lo que tuviera que ver con la “revolución”, Vera muestra una cierta atracción hacia la atmósfera “revolucionaria” en el episodio en el que durante el concierto de Paul Robeson ofrecido a las Brigadas Internacionales (curiosamente de un género al que Carpentier le prestó una atención particular como crítico cultural²⁴), irrumpen las canciones más representativas de las luchas populares. A pesar de sí misma y de rehuirle de los hechos del siglo, Vera se siente “arrastrada por el másculo ímpetu de un canto revolucionario cargado de Historia” (“La consagración” 150). La reacción de Vera ante el concierto puede leerse como un anticipo a su inevitable transformación por los sucesos del siglo. Carpentier retomó las canciones que utilizó en esta sección de la novela del cancionero *Lieder der Internationalen brigaden* a cargo de las Brigadas internacionales en 1938 (Montoya 179). En el episodio reúne: *La Carmañola*, el *Ça ira*, el *Anda Jaleo*, *La*

²⁴ En 1956 escribía para El Nacional que el jazz representaba una nueva característica del campo musical: “El jazz representa una forma de folklore moderno: folklore de las grandes ciudades. Nunca detenido, nunca encartonado en sus propias fórmulas, evoluciona de año en año” (Carpentier, “Ese músico que llevo dentro Tomo II” 186). Stravinsky también muestra en su obra una cercanía con el género, como lo menciona Carpentier en sus artículos, Stravinsky “le rinde homenaje” al jazz en su *Rag-Time* para once instrumentos. La confluencia del jazz con la música culta, en los varios ejemplos de Stravinsky, Milhaud, Honegger y Ravel muestra, para el autor, uno de los fenómenos artísticos más interesantes que se hayan producido en la época (187).

internacional en inglés, alemán, francés y español, canciones que, como lo plantea con la Vera de su novela, “sufrieron diversas transformaciones en sus textos, acordes con las nuevas situaciones políticas y sociales vividas por quienes las entonaban” (180), justo como se transforman los personajes de la obra, quienes ante las situaciones políticas y sociales mutan en otros hombres.

Con la revolución los acontecimientos muestran, una vez más, su capacidad de transformar los destinos de los hombres: es la revolución la que les da a los personajes en la novela una nueva oportunidad de ser y de hacer en su historia. El cambio del orden político opera en todos los niveles de la vida y la llegada de la revolución define su sentido en la comunidad a la vez que les da la oportunidad de desarrollarse como individuos con sus intereses particulares.

En la entrevista con Chao, Carpentier mencionaba la abolición de la noción de blancos y negros como lo que sería para él uno de los grandes logros de la revolución cubana: el logro de “haber roto desde el comienzo, con la discriminación racial, sin lo cual no hubiese habido una auténtica nacionalidad cubana” (284). Este tema que se vería como la realización del proyecto que tenía décadas antes del afrocubanismo no podía faltar en *La Consagración*, en donde el conflicto racial en Cuba se resuelve con la llegada del proyecto revolucionario, una de las cosas que hace posible plantearse de nuevo llevar *Le Sacre* a las tablas, y en un escenario en Cuba:

Observo, de pronto, que Camila lleva en la cabeza un pañuelo blanco a modo de turbante; también se ha puesto un vestido blanco, con medias blancas y zapatos blancos — lo cual es revelador de promesa cumplida a la Virgen de las Mercedes, según los cánones de la Santería — “¿Y eso?” — pregunto, con un gesto que abarca su atuendo. — “La Revolución no ha prohibido a nadie que crea en lo que le dé la gana, y menos ahora que blancos y negros somos iguales, y que los negros pueden bañarse en playas de blancos, y que yo voy con mi novio a la del Yatclú y hasta merendamos en El Carmelo que era, antes, de la aristocracia...” Y al andar por mi ciudad, aquella tarde, me doy cuenta de la tremenda importancia de lo dicho por quien ahora me trata como un pariente o amigo, pero nunca como dueño o patrón. (Para ella he dejado de ser “el caballero” o “el señor”, en tercera persona, para pasar a la segunda, como “compañero”. Lejos de chocarme, esto me rejuvenece: en la Guerra de España todos éramos Camaradas.) En los bares y restaurantes, donde los negros sólo existían para limpiar los urinarios, o, disfrazados con exóticos uniformes y, a veces, con plumas en el colodrillo (como los del ex Havana-Hilton) para servir de porteros, se veían clientes negros, ahora, a menudo con sus mujeres e hijos, conviviendo muy naturalmente con el blanco. (Me contarían después cómo los inicios de esa adaptación habían sido lentos y cautelosos por parte del negro, aún temeroso de desaires y solapadas discriminaciones, de premeditadas lentitudes en el servicio, de brusquedades por parte de un camarero negado a “servir a un totí”, acabando sin embargo por convencerse de que ciertos “derechos del hombre” no le eran negados...) Y me parecía que esto sólo hubiese merecido el esfuerzo de una revolución, puesto que el negro, a pesar de

sus muchas miserias y humillaciones, había enriquecido nuestra tradición con su creadora presencia, contribuyendo poderosamente a darnos una fisonomía propia. Jamás este país podría avanzar al ritmo de la época, si seguía arrastrando el peso muerto de un enorme caudal de energía inutilizada. Era tiempo ya de que nuestros burgueses pagaran una larga deuda pendiente con los nietos de quienes habían cimentado su fortuna bajo la tralla de los mayores... (“La consagración” 527)

La Revolución, el *Tiempo nuevo*, influye en todos los niveles de la vida en Cuba. El racismo, en la novela, parece finalmente exterminado con la llegada de un nuevo ciclo: en este nada se opone a la llegada del negro a los escenarios del baile o de cualquier otro tipo. Los tiempos de la solidaridad han nacido y la palabra “compañero” se convierte en un lazo entre todos los que ahora forman parte de la revolución. Mirta y Calixto, la pareja electa para la danza final de *Le Sacre* pueden ahora unirse sin ningún problema “Ya eso no llama la atención a nadie”. Mientras que Gaspar Blanco continúa con la trompeta, con la diferencia de que su vida como músico en Cuba también se ha transformado: “Yo sigo en lo que siempre anduve, en tocar la trompeta, mientras me queden labios. Pero, eso sí, con una diferencia: antes tocaba para hacer bailar gente que me miraba como a un mono músico; ahora toco la trompeta para gente que me llama *compañero*” (“La consagración 572”). Por otro lado, la danza de la vida que Vera había visualizado para su versión de *La consagración* puede por fin, llevarse a cabo. Vera no sólo recibe la revolución de la que había huido siempre, sino que encuentra en el seno de esta la estabilidad que durante poco más de medio siglo la Historia en otros lugares le había negado:

Recostada de una de las sillas de extensión de la azotea, pienso en el misterioso determinismo que rige la prodigiosa urdimbre de destinos distintos, convergentes, paralelos o encontrados, que, llevados por un inapelable mecanismo de posibilidades, acaban por incidir en razón de acontecimientos totalmente ajenos a la voluntad de cada cual. Yo, burguesa y nieta de burgueses, había huido empeñosamente de todo lo que fuera una revolución, para acabar viviendo en el seno de una revolución (Inútil me había sido infringir el precepto de Gogol: “No huyas del mundo donde te ha tocado vivir”...) Enrique, burgués y nieto de burgueses, había huido de su mundo burgués, en busca de algo distinto que, a la hora postre, era la Revolución que volvía a unirnos ahora. Los dos girábamos ya en el ámbito de una Revolución cuyas ideas fundamentales coincidían con las de la grande y única Revolución de la época. Ocurre hoy lo que nunca creí posible: que yo hallase mi propia estabilidad dentro de lo que se enunciaba en español, en francés, en inglés, con una palabra de diez letras –sinónimo para mí, durante tantos años, de caldero infernal (“La Consagración” 576).

El ballet que significaba para Vera el espacio para huir de “la luz diurna que hartó lastima los ojos con sus títulos de periódicos, su iluminación de horrorosas realidades” (183) tampoco se pudo mantener al margen de lo que sucedía con la realidad política en Cuba. Finalmente,

después de ir de un éxodo al otro el personaje descubre en un evento que no tendría mucho que ver con la danza la oportunidad que le había negado hasta el momento la historia. Ella, que en nada tenía” fe –ni siquiera en los iconos de mirada obscura y patética puestos en las penumbras de los templos que el pasado construyeron los de [su] raza (180)” encuentra en la revolución cubana una forma de creer. La revolución no la transforma solo a ella, los alcances de este evento van más allá del cambio de un gobierno; estos producen cambio de una forma de vida que repercute en todos los niveles y en todos los personajes. Las referencias dentro de la novela a los acontecimientos posteriores a la salida de Batista del país, las resoluciones del gobierno revolucionario que muestran el alcance del nuevo orden político terminan por completar el entusiasmo en la novela, la revolución lo abarca todo desde la danza, como sucede para Vera, Mirta y Calixto, el conflicto racial, la música, la arquitectura hasta las nuevas resoluciones como la primera ley de reforma agraria, la nacionalización de veintiséis empresas estadounidenses y el fin del analfabetismo anunciado por Fidel Castro en su discurso ante la ONU en 1960, que anuncia la modificación de todas las formas de vida en la isla. Finalmente, la bailarina vuelve a contar, como lo hizo a lo largo de toda la novela: el conteo del ritmo, el 1,2,3, 1 yyyý 2 yyyý 3, único rasgo que distingue realmente la voz de Vera de la del otro narrador cierra la novela con las palabras de Noverre en las *Cartas sobre la danza* (1760), que el personaje guarda en una vitrina junto a la zapatilla que recibió de Anna Pávlova, su heroína en la infancia: “los ballets no pasaron, hasta ahora, de ser tímidos bocetos de lo que llegarán a ser algún día”. La revolución queda abierta a plenitud de sus posibilidades, su proyecto es un tímido boceto comparado con la realización que vendrá. La revolución es el nacimiento de un nuevo tiempo, que si tuviera que presentarse tal vez podría ser el cuadro que pintó Roerich durante su colaboración para *Le Sacre*: la aurora, la luz inmediatamente después del amanecer.

Los intelectuales comunistas, entre ellos Carpentier, escribe Rojas, “percibieron la Revolución como un desenlace secular: como el fin de la tragedia cubana y el principio luminoso” (Rojas, “Isla sin fin” 194). Finalmente la búsqueda se concretaba con la revolución, con ella Cuba lograba la independencia, la justicia y la libertad perseguidas por más de un siglo, la búsqueda de la identidad se concretaba con la revolución, “de modo que la nueva edad histórica que se originaba era el inicio de un tiempo definitivo: era el principio de una eternidad feliz” (Rojas 197). La revolución hace parte de una visión teleológica de la

historia, en el que el propósito de esta se cumple con la revolución cubana. En ese orden de ideas, el entusiasmo es la respuesta a esta visión teleológica de la historia y de la revolución, el entusiasmo es la celebración por el cumplimiento del sentido de la historia. Este entusiasmo reúne en Carpentier es la celebración por el cumplimiento del sentido y del proyecto que ya se había iniciado con las vanguardias en el cual la preocupación por la identidad y el papel en lo político se resolvían ahora en la revolución, siendo este el evento que cumple con la finalidad de la historia. Como lo anunciaba Castro en el discurso transmitido por Radio Rebelde el 1 de Enero de 1959, este evento era el cumplimiento del sueño cubano de una revolución emancipadora: “Esta vez sí que es la Revolución” exclamaba, recordando la historia del poder en Cuba y ratificando la Revolución cubana como el cumplimiento de lo que esperaban desde finales del siglo XIX.

III

Y fue el entusiasmo, y fue la grito y fue el júbilo.

A esta celebración a la revolución que presenta Carpentier, como lo había mencionado antes, la llamamos “entusiasmo”; como su definición en el diccionario de la real academia lo indica, el entusiasmo es la “exaltación o fogosidad del ánimo, causada por algo que lo admire o cautive” o, dicho de otra manera, la “adhesión fervorosa que mueve a favorecer una causa”. Rafael Rojas recurre al concepto de *entusiasmo* para hablar de la relación entre la revolución cubana y los intelectuales de la época en los primeros años del nuevo orden caracterizados por el júbilo. Según el trabajo de Rojas, la revolución cubana de los años sesenta es el evento que ofreció al pensamiento occidental un espectáculo de ideas, y que convirtió a la isla en un lugar de “peregrinación”. El concepto *entusiasmo* es tomado del trabajo de Lyotard quién trabaja con la obra de Kant sobre lo *historicopolítico*. En la *Crítica Kantiana de la historia* el entusiasmo es el nombre que se le da al sentimiento producido por la revolución francesa sobre sus espectadores, que aparece como un signo histórico de progreso de la humanidad. El concepto del entusiasmo es, según Rojas, parcialmente trasladable al efecto que produjeron otras revoluciones en el siglo XX, la rusa y la cubana (Rojas, “El estante vacío” 26).

Lyotard nos dice que la cuestión planteada por Kant en el conflicto con la facultad de derecho es la de si se puede afirmar que la humanidad está en progreso y se dirige continuamente hacia un “estado mejor”, y en caso afirmativo, la cuestión que se plantea es ¿cómo puede ocurrir ello? Según Lyotard en *Idea para una historia universal desde el punto de vista cosmopolita* (1784) esta cuestión ya no es planteada por Kant sino de una vez resuelta: “existen disposiciones naturales del género humano que tienen afinidad con el uso de la razón” (Lyotard 63). Es decir, Kant propone que hay disposiciones en el hombre que son afines con la razón. Estas disposiciones han de presentarse, según Kant, “no por parte del sujeto trascendental del conocimiento o de la moralidad, sino en esa entidad zoológica que es la especie humana. El problema de esta proposición, como lo afirma Lyotard, está en que esta tiene como referente “una parte de la historia humana que todavía no ha llegado”, por lo que la presentación directa del objeto de la proposición no es posible ya que esta hace

referencia al futuro. Frente a la exigencia de una presentación que le permita al juez crítico del que habla Kant realizar su juicio y para ello se busca en la experiencia humana un acontecimiento (que Kant llama *Begebenheit*) que indique, pues este tampoco tiene valor de prueba, sólo de índice, “que la humanidad puede ser la causa y la autora de su progreso” (64). Según esto, el progreso hacia un ser común se juzga no por intuiciones sino por signos. El entusiasmo es uno de estos posibles signos con los que se puede juzgar el progreso hacia un ser común. El acontecimiento, *Begebenheit* (y en este caso el entusiasmo), como tal, habrá de presentar lo que Kant entiende por signo de la historia: *signum, rememorativum, demonstrativum, pronosticum*; es decir, en el acontecimiento se presentan las tres dimensiones temporales: el pasado, el presente y el futuro. “El sentido” de la historia (con lo que Lyotard se refiere a todas las proposiciones pertinentes al campo historicopolítico en Kant) no tiene lugar solamente en el escenario histórico, en los acontecimientos que generan quienes están en el escenario. El sentido de la historia también está en el sentimiento de “los oscuros y lejanos espectadores [la sala de la historia] que los contemplan” (Lyotard 68). Justamente es en estos espectadores, sobre los que no son objeto de sospecha de tener un interés empírico en manifestar públicamente sus simpatías (pues hasta corren el riesgo de sufrir la persecución de sus gobiernos), en donde se encuentra el entusiasmo respecto a la idea de progreso de la humanidad y es en estos espectadores en donde está garantizado por lo menos el valor estético de su sentimiento²⁵. El ejemplo que Kant plantea como acontecimiento o *Begebenheit* es el de la revolución francesa. Esta es expresada aquí como una participación o toma de posición “tan universal y sin embargo tan desprovista de interés personal –aun cuando esta toma de posición pueda ser muy perjudicial para los espectadores- que revela un carácter común a todo el género humano (a causa de su universalidad) y un carácter moral (a causa de su desinterés)” (Lyotard 67).

En lo que nos concierne a *La consagración de la primavera* podemos decir que el entusiasmo, en este caso respecto a la revolución cubana, presenta varias de las características de las que hablaba Lyotard respecto a la obra de Kant y su exposición del signo histórico.

²⁵ La razón por el valor estético del entusiasmo sólo puede confirmarse en el público y no en el escenario de la historia, es que, como lo explica claramente Lyotard, entre los mismos actores, los intereses, las pasiones ordinarias, todo el pathos de la causalidad empírica (psíquica, sociológica) son inseparables del interés de la razón moral (76).

El entusiasmo como signo de la historia habrá de presentarse en diferentes dimensiones, como lo decíamos hace poco. Estas dimensiones en el caso de la novela se encuentran la *rememorativum* en el recorrido por la historia del siglo, mientras el suceso de la revolución y la batalla en Bahía Cochinos alude a lo *demonstrativum* y la revolución como la posibilidad a plenitud hace parte del *pronosticum*.

Por otro lado, el entusiasmo del que habla Kant, como vimos solo es confiable cuando se manifiesta en el público y no en los actores de la historia, pues en el público no hay una sospecha de una finalidad “empírica” que motive la manifestación pública de sus simpatías. En la novela vemos este público presentado en la forma de un pueblo que “no tenía fe en nada y que hoy cree en algo”, como lo muestra la entonación de sus cantos celebrando la revolución.

Continuando con la observación del entusiasmo en la novela y siguiendo a Kant y la idea de lo sublime²⁶, Lyotard escribe que el entusiasmo es un “modo extremo de lo sublime” (entendiendo en este caso por sublime no al objeto, sino a la disposición del espíritu que este suscita), es el acontecimiento indagado en “la experiencia histórica de la humanidad para poder validar la proposición: *la humanidad progresa continuamente hacia un estado mejor*” (Lyotard 74). El entusiasmo desde esta perspectiva es descrito como un júbilo penoso extremo, que constituye un afecto fuerte que “como tal es ciego y no puede, pues, dice Kant, merecer satisfacción de la razón”. El entusiasmo es un modo extremo de lo sublime, y como tal “el intento de presentación fracasa, y se invierte para suministrar una presentación supremamente paradójica que Kant llama “una presentación simplemente negativa” (74 una especie de “abstracción” que Kant caracteriza como una “presentación del infinito”. Debido a que el entusiasmo es un modo de lo sublime, y que lo sublime es determinado por lo

²⁶ La importancia de la filosofía de lo bello y de lo sublime, expuesta en la primera parte de la tercera Crítica, está en la desrealización del objeto de los sentimientos estéticos y por lo tanto en la ausencia de una facultad de conocer estética propiamente dicha. Lo mismo cabe afirmar de manera más radical, del objeto histórico político que no tiene una realidad como tal y que resulta inexistente una facultad de conocer política. Lo que tiene una realidad como tal (es decir, en el caso del concepto lo que se puede presentar a las intuiciones) son sólo los fenómenos, todos condicionados y condicionantes, cuya serie, que nunca está dada ella misma, constituye la historia (ni siquiera natural, sino tan solo cosmológica) de la humanidad (Lyotard 53).

informe, en donde “ninguna forma particular de la naturaleza está representada”, no hay presentación posible. Ser un modo de lo sublime le impide, entonces, al entusiasmo presentarse de un modo concreto (Lyotard 71). Lyotard continúa más adelante con el tema de la presentación, y aclara que la del entusiasmo demanda un tipo de presentación distinta, una presentación abstracta y “en cuanto a esta presentación abstracta, que nada presenta, lo que se exige de la imaginación es que ella se haga *ilimitada*” (72). Respecto a esto en la novela hay algunos ejemplos de la presentación “al infinito” característica del entusiasmo, el más claro es el de la existencia de la readaptación de la obra de Stravinsky que dentro de las páginas de la novela no se concreta, pero que queda abierto y listo para realizarse con el advenimiento de la Revolución. Ejemplificando con las palabras de Noverre con las que Vera cierra la novela y con las que sin duda alguna se refiere no solamente a la danza sino al proyecto que iniciaba en Cuba con la revolución: “los ballets no pasaron, hasta ahora, de ser tímidos bocetos de lo que llegarán a ser algún día”. La realización del ballet no concluye (como tampoco concluyen los logros de la revolución) sino que está se presenta en la idea de lo que vendrá, en el *pronosticum*.

Otro de los elementos que caracteriza el entusiasmo según la idea de Kant es el elemento de la colectividad: “si el entusiasmo de los espectadores es una *Begebenheit* probatoria de la proposición según la cual la humanidad progresa hacia un estado mejor, ello significa que, como sentimiento estéticamente puro, el entusiasmo requiere un sentido comunitario” (Lyotard 78). La revolución solo tiene sentido en el seno de la colectividad y es en este, en el que nace el hombre nuevo, en el que Vera encuentra por fin su lugar en la historia: “Se terminaron, para mí, los tiempos de la ignorancia. Esta vez no vivo en un escenario, sino dentro del público” (“La consagración” 509) o recordando las palabras de Carpentier respecto a la revolución: los tiempos de la soledad han acabado para abrir paso a los tiempos de la solidaridad. La bailarina ahora no está “detrás de una mentida barrera de candilejas, creadora de espejismos”, ahora hace parte de una colectividad la que le ha “llegado la hora de pronunciarse y tomar su propio destino en manos” (“La consagración” 550). Esta colectividad a la que Vera se ha integrado también recibe con gran júbilo el acontecimiento en la isla. Sin ningún interés en una finalidad empírica, característica que debe cumplir el entusiasmo para ser considerado un auténtico sentimiento estético, celebra con cantos la llegada del “tiempo nuevo”:

En la calle, como si se celebrara una gran fiesta, pasaban camiones llenos de milicianos y milicianas que cantaban el Himno del 26 de Julio, agitando banderas. —“Ahí los tienes: saben que ahora los yanquis, en respuesta a la nacionalización de sus empresas, van a apretar las clavijas de sus restricciones, y ellos cantan. Y aquí las tiendas de víveres se quedarán vacías, y los vehículos se pararán por falta de piezas de repuesto y de combustible, y se hará difícil conseguir un cepillo de dientes, una cinta de máquina de escribir, un bolígrafo, un peine, un alfiler, un carrete de hilo, un termómetro, y ellos seguirán cantando (“La consagración” 546).

En *Problemática de la actual novela latinoamericana* (1967) Carpentier anuncia que se ha abierto, en América Latina, la etapa de la novela épica, “en donde hay bloques humanos en presencia, en pugna, en ascenso o descenso, en miseria u opulencia, en quiebra o encumbramiento, la materia a tratar, para el novelista, se torna una materia épica” (“Los pasos recobrados” 142). Más adelante la idea se hace más clara, Carpentier nos habla de las transformaciones que traen los acontecimientos, y su efecto palpable en las “simbiosis, trastrueques, movilizaciones, de bloques humanos y de estratos sociales”, justo en esos movimientos “en la expresión del hervor de ese plasma humano (143)” se encuentra la materia épica para el novelista latinoamericano. Mientras la novela de denuncia, a la que alude para aclarar la diferencia, es poco eficiente y puede que un ensayo cumpla mejor el propósito que esta pretende, la novela épica presenta estas pugnas sociales cuando el hecho ya ha sucedido. La diferencia reside en que en la última el contenido social es parte de un contexto épico “verdadero”, es decir, habla de un contenido social cuando el suceso *ha sido/acontecido*, y el ejemplo que ofrece para extender su argumento es el de la Revolución cubana y particularmente *la épica de Playa Girón*. Estas ofrecen al escritor cubano, según Carpentier, un “*contenido social*, épico-social, que puede eximirse de toda prédica personal por la veracidad y elocuencia de los hechos presentados. Ahí hay *denuncia* de hechos que ocurrieron de verdad y de las razones por qué de verdad ocurrieron los hechos” (138). Más allá de eso en los países en los que el suceso no ha ocurrido, Carpentier señala que la novela de denuncia es muy poco efectiva, y que los libros que conmueven al mundo no son novelas, se titulan *El contrato social* o *El capital*. En *La consagración de la primavera* se crea el escenario propicio para el desarrollo de la idea de Carpentier sobre novela épica, allí es posible ver las pugnas de los bloques sociales que, como hemos visto, dentro de la novela parecen por fin encontrar un orden con el advenimiento de la Revolución. Con la revolución triunfante en la historia del mundo, se consagra una victoria en la lucha del hombre. De esa manera lo expresó Fidel Castro en el sepelio de las víctimas del bombardeo del 16 de abril,

palabras que retoma Carpentier casi al final de la novela, en estas la revolución se anuncia como el final de la opresión de una nación por otra y de los hombres por otros hombres, o en otras palabras lo que ya se había anunciado con el nacimiento de un hombre nuevo en tiempo de transformaciones:

¡Nosotros, con nuestra Revolución, no sólo estamos erradicando la explotación de una nación por otra nación, sino también la explotación de unos hombres por otros hombres! ¡Nosotros hemos condenado la explotación del hombre por el hombre, y también erradicaremos en nuestra patria, la explotación del hombre por el hombre!...Compañeros obreros y campesinos: ésta es la Revolución socialista y democrática de los humildes, con los humildes y para los humildes. Y para esta Revolución de los humildes, por los humildes y para los humildes, estamos dispuestos a dar la vida (“La consagración” 575).

El conflicto en el entusiasmo

La consagración salió a la imprenta en 1978 pero sus páginas concluían con la batalla de Playa Girón, librada diecisiete años antes; la batalla en la que se derrotó a otros cubanos financiados por Estados Unidos definía el triunfo del nuevo orden político en Cuba. Después de haber pasado por algunos de los eventos más convulsivos en la historia del siglo XX, la novela termina con esta victoria que trae “el júbilo de escolares, campesinos y milicianos”. En palabras de Enrique, el personaje de la novela, con este triunfo “lo que casi era espejismo, cosa de conseja y romance, se nos ha instalado en lo cotidiano, haciéndose inmediato y comprobable en presencias y actos que recoge la prensa y difunden los mass media” (“La consagración” 520). La novela de Carpentier sobre la Revolución había salido a circulación en un momento particular en el que esta empezaba a ser ampliamente cuestionada. Varios acontecimientos, como la censura del documental P.M (la reconstrucción de la vida nocturna de La Habana producido en 1960 y censurado por Castro en 1961), el posterior cierre de Lunes de Revolución, la creación de la Unidades Militares de Ayuda a la Producción (1965-1968) y el caso Padilla sustentaban las críticas. Estas críticas contrastaban con el entusiasmo que se había despertado en escritores de diversos lugares durante los primeros años de la Revolución, cuando las manifestaciones de apoyo al nuevo orden proliferaron en “intelectuales” de diversos lugares y posiciones ideológicas.

En Cuba el entusiasmo por la revolución que se inauguraba en el año cincuenta y nueve se manifestó en numerosos escritores de diferentes maneras. Varios de los que se encontraban exiliados decidieron volver al concretarse la revolución, tal fue el caso de Mañach, Carpentier

y Padilla. Los intelectuales se manifestaron ávidos de participar en el proceso, y más que ávidos, sintieron que el compromiso era ineludible. Aunque desde la época del grupo minorista se puede ver el vínculo que crecía entre el escritor y el compromiso con lo político, la Revolución cubana es el suceso que plantea como inevitable la pregunta sobre el compromiso y la decisión política. Las palabras de Sartre en *¿Qué es la literatura?* resuenan en este momento particular de la historia cubana, en el que la definición política era exigida al escritor, en este texto Sartre enuncia la función social del escritor: “El escritor no tiene modo alguno de evadirse, queremos que se abraze estrechamente con su época; es su única oportunidad; su época está hecha para él y él está hecho para ella” (Sartre 3). El hombre, para Sartre es un absoluto, “pero lo es en su hora, en su medio, sobre su tierra”. Y justamente lo que es absoluto, “lo que mil años de historia no pueden destruir, es esta decisión irremplazable, incomparable, que toma en este momento en relación con estas circunstancias” (4). Carpentier expresa una idea similar a la que expone Sartre en el texto, en una conferencia en Ginebra en 1967, ahora en el caso particular del novelista. La novela, en crisis en donde se le somete a viejos módulos, pero viva “y bien viva por lo contrario donde se convierte en novela épica, donde la posibilidad de ser épica se sustrae a la anécdota demasiado particular, donde su movimiento mismo le permite vivir en función de su época, expresando realidades que son las del tiempo del novelista, del tiempo que le es posible asir” (Carpentier, *Papel social del novelista*, “Los pasos recobrados” 310). El novelista pertenece a un tiempo determinado, el lenguaje inteligible para el escritor es, para Carpentier, el de la historia, por ello el novelista debe tratar de percibir lo que le concierne a directamente y escoger entre los diferentes compromisos que parezcan solicitarle porque, en sus palabras, es inevitable, el compromiso “como tal está sometido a realidades que nos han sido enseñadas por los acontecimientos mismos” (“Los pasos recobrados” 313).

En *Un camino de medio siglo*, conferencia dictada en 1975, Carpentier vuelve hablar del compromiso, y sobre todo del compromiso con su respectivo tiempo, pero esta vez se refiere en particular a su compromiso respecto a la Revolución Cubana:

Hombre de mi tiempo soy, soy de mi tiempo, y mi tiempo trascendente es el de la Revolución Cubana. Escritor comprometido soy, y como tal actúo, donde mi comprometimiento responde a un proceso que he visto nacer, aunque en días de mi adolescencia, para decir verdad, no me hubiera atrevido a pensar que podía asistir en vida a un acontecimiento tan decisivo, tan importante, para la historia de América, como lo fue la batalla de Playa Girón (“Los pasos recobrados” 67).

La llegada de la revolución no solamente tuvo un efecto en Carpentier, muchos otros escritores en Cuba compartían el entusiasmo y lo manifestaban de diferentes maneras, “el hechizo de la revolución castrista fue tan apabullante que hasta escritores bien plantados en sus creencias como Fernando Ortíz o José Lezama Lima, dejaron testimonios de aquel arrobamiento” (Rojas, *Tumbas sin sosiego* 164). Ortiz, por ejemplo, escribió en el prólogo a la *Historia de una pelea cubana contra los demonios* (1959) que la Revolución era una “prueba de cómo las resistencias cívicas de los pueblos pueden llegar a triunfar en sus empeños justicieros... y lograr su victoria hasta contra los mismísimos demonios” (Ortiz citado por Rojas 18). Durante la década del sesenta, Lezama dedicó algunos textos a la revolución, pero es en su ensayo *A partir de la poesía* (1960) donde se refleja más claramente el entusiasmo: “La Revolución cubana significa que todos los conjuros negativos han sido decapitados. El anillo caído en el estanque, como en las antiguas mitologías, ha sido reencontrado. Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se entrea bre en un tiempo absoluto” (Lezama citado por Rojas 20).

El entusiasmo supera las fronteras nacionales, como lo propone Rojas, no sólo los cubanos ven en la Revolución un faro en la historia: “las grandes revoluciones no sólo estremecen a los intelectuales del país que ha sido conmocionado. Estos acontecimientos producen lo que Furet llama un «embrujo universal» de la cultura moderna” (Rojas, *Tumbas sin sosiego* 169). Las campañas de alfabetización, la reforma agraria y urbana (que acababa con toda posibilidad de inversión inmobiliaria), la nacionalización de empresas estadounidenses eran las medidas que tomaba el gobierno revolucionario (y que se enuncian en *La Consagración*) que generaban todo tipo de expectativas sobre el proyecto del “hombre nuevo” que se realizaba en Cuba²⁷.

²⁷ El entusiasmo que rodea a la Revolución cubana está enmarcado en ciertas condiciones particulares. Rafael Rojas escribe sobre las “claves del misterio contemporáneo” de la persistencia de un régimen comunista después de cincuenta años, estas “claves” nos ayudan en este caso para entender las circunstancias en las que surgió el entusiasmo manifestado por los intelectuales respecto a la Revolución durante la década del sesenta²⁷. y el entusiasmo que presenta *La consagración de la primavera*. Las claves son múltiples y difusas, escribe, “el mito originario de una revolución nacionalista, la coyuntura paranoide, crispada, de la Guerra Fría en que surgió y maduró aquel régimen, el contexto latinoamericano que lo rodea, un escenario inestable (...)” (Rojas *Tumbas* 37). Sin embargo, tal vez uno de los puntos más decisivos es la ubicación de la isla, “el secreto de persistencia de tan curioso experimento social radica en una obviedad: Cuba, el único país

No sabíamos por qué reíamos en realidad, pero sentíamos esa alegría interior, esa impresión de libertad, de disponibilidad, de tránsito hacia algo nuevo que significa todo gran cambio de vida, toda huida fuera de un ámbito que, en el fondo, lejos de procurarnos una independencia mediante beneficios, cada día nos impone una mayor servidumbre (“La consagración” 544).

Colectivamente también surgía un hombre nuevo, así lo muestra también la novela con el desmantelamiento de los casinos norteamericanos en La Habana. Todas estas transformaciones aparecen en la novela, pero quizá la más significativa sea esta última, que surgía del corazón del pueblo que también vivía la Revolución. La destrucción de todo lo que involucraran los casinos es sólo una de las revelaciones del hombre nuevo que nace la mutación histórica al final de *La consagración*:

Un día, en uno de esos misteriosos impulsos colectivos que, sin voz de mando, sin jefes, conducen las masas a la toma de cualquier Bastilla, el pueblo de La Habana se había arrojado a las calles, espontáneamente, para destruir todas las casas de juego de la ciudad. A hachazos, a mandarrizos, se habían roto las mesas de los números y los tapetes verdes; por el suelo se habían esparcido las ruletas, cubiletes de dados, y fichas de coimes. En horas quedaron destruidos los dominios proconsulares de Lucky Luciano, Frank Costello y sus familias mafiosas, con grandes hogueras callejeras donde se consumían los últimos naipes, taburetes de dealers, rastrillos de dineros, pavesas de una época rebasada, en tanto que los juke-box y aparatos tragamonedas, atacados a cabillazos y patadas, rotos sus cristales, desencajados sus manubrios, con sus ciruelas, campanas y cerezas rotatorias, vomitaron los últimos jack-pot de sus entrañas. Y al final de la tarde quedaron tirados a lo largo de las aceras las maderas chamuscadas, astilladas, rajadas, aún cubiertas de andrajos rojiverdes, los artefactos metálicos y enseres de fullería, de lo que hubiese sido, en el Trópico, emporio del azar, el engaño y la trampa. —“Algo nuevo hay en mi ciudad”, dije, leyendo y releendo los periódicos que narraban las peripecias de este —por una vez magnífico— auto de fe (“La consagración” 523).

Además de la destrucción de las casas de juego que Carpentier toma para presentar la manifestación del nacimiento de un nuevo hombre y de un nuevo tiempo en la novela, muchas otras transformaciones enunciaban un nuevo orden establecido. Duanel Díaz habla sobre la nacionalización de los diarios, y el uso de los talleres para la edición: Las cifras de

comunista de Occidente, es una isla situada a 180 kilómetros de las costas de Estados Unidos, la nación más poderosa del planeta” (38). La ubicación, el enfrentamiento con los intereses de Estados Unidos convertía la pelea en una pelea simbólica, madurada en la guerra fría y por tanto tan polarizada como esta, que “inclina las simpatías de una buena parte del mundo a favor del pequeño David”.

analfabetismo y las crecientes campañas a las que se unían diferentes personalidades de la isla para combatirla se complementaron con la creación de editoriales, “no puede ser más simbólico que justamente de los talleres de dos de los diarios nacionalizados en Marzo del 60 –*Excelsior* y *El País*– saliera aquella edición del Quijote que inauguró la Imprenta Nacional de Cuba con cifras impresionantes: cien mil ejemplares, en cuatro volúmenes a 25 centavos cada uno” (Díaz, Palabras del trasfondo 13). En Abril del sesenta René Depestre escribía en el diario *Revolución* que el interés de Castro era “iniciar la batalla del libro y de la cultura con un héroe empeñado en eliminar las fronteras entre el sueño y la realidad, la poesía y la vida” (14). De esta manera, la revolución se conectaba no solamente como el suceso político

Este “hechizo mutuo” entre intelectuales y políticos sobre el que escribe Rojas comparte otro elemento en común, en algún momento desemboca en ruptura. De los poetas franceses que saludaron la Revolución Francesa (Louis David, André Chenier, Phillipe Fabre y Desmoulins) tres fueron guillotinado durante el Terror. Algunos de los intelectuales que celebraron en Rusia la Revolución de Octubre (Gorki, Pasternak, Maiakowsky, Mandelstam, Esein y Ajmátova), después de la muerte de Lenin tenían una relación diferente con la revolución, dos de ellos se suicidaron y los otros cuatro se limitaban a vivir en silencio (Rojas, “El estante vacío” 87). En Cuba la desintegración del entusiasmo fue progresiva durante la primera década de la Revolución, aunque el punto límite es generalmente establecido en 1971 con el caso Padilla, la razón por la que varios intelectuales rompieron con el gobierno cubano. A partir de allí habría dos posiciones opuestas, quienes continuaban apoyando la Revolución cubana y quienes se separaban de ella, considerando que se había traicionado a sí misma. Vale la pena hacer un recorrido breve por la historia de la Revolución y su relación con los intelectuales, con este recorrido se hará más claro porqué la crítica en general no dio una bienvenida a la novela de Carpentier. Este también nos permitirá ver el elemento conflictivo que presenta el entusiasmo.

Es importante retomar algunos de estos eventos ya que con ello se esclarecerá un poco más. La corta vida de *Lunes de Revolución* (1960- 1961), el magazín literario que circulaba con el periódico *Revolución*, cuenta una fracción de la historia de la Revolución cubana y del entusiasmo que esta despertó, así como el inicio de su desvanecimiento. *Lunes* es uno de los medios donde es posible ver la transición que tuvo el gobierno revolucionario, y las

tensiones entre arte y política hasta la disolución del suplemento en noviembre de 1961. En *Lunes* “se hacía poca o ninguna distinción entre literatura y política o entre armas y letras” (Luis 29), en sus páginas se encuentran ensayos sobre literatura, discusión política nacional e internacional, con colaboradores de todas las regiones del mundo, algunos de sus colaboradores fueron reconocidos personajes del mundo intelectual. Aunque *Lunes* no estaba afiliado a ninguna ideología política concreta, como lo afirman en el primer número, en el magazín se manifestó ampliamente el júbilo y la defensa a la Revolución. Uno de los casos más representativos es tal vez el que ocurre a causa del sabotaje del barco francés *La Coubre* que Carpentier menciona en *La consagración*. Ante este hecho *Lunes* reaccionó con un número extra el 7 de marzo de 1960 que reproduce un fragmento de la denuncia de Fidel Castro e incluye un *Nuevo Manifiesto de los intelectuales, escritores y artistas del pueblo de Cuba* (29)²⁸. Los números 106-107 (16 de mayo de 1961) se dedicaron a la invasión de Playa Girón, un día antes Castro había declarado el rumbo socialista que tomaba la Revolución. Con la invasión a Bahía cochinos los “intelectuales, escritores y artistas de Cuba” tuvieron que poner en práctica las palabras de su manifiesto: como muchos otros cubanos se desplazaron para resistir a los invasores (31).

Sin embargo, el cierre de *Lunes*, cuyo último número salió a las calles el 6 de noviembre de 1961, confirma la complejidad de las relaciones en la historia cubana y las transformaciones que traería la política cultural adoptada con la nueva cara del proyecto revolucionario, el socialismo. Después de la prohibición de P.M (el documental que mostraba la vida nocturna de La Habana), producido por el director de *Lunes*, Cabrera Infante, y dirigido por su hermano Sabá, la discusión sobre la censura llevó a la redacción de una carta y la posterior organización de tres reuniones, en lunes consecutivos con los intelectuales y el gobierno²⁹. Las conversaciones concluyeron con el famoso discurso de Fidel Castro *Palabras*

²⁸ El fragmento que podríamos señalar aquí para ejemplificar la postura tomada desde el magazín, es el siguiente: “Nosotros los intelectuales escritores y artistas, sabemos que esto significa una sola cosa: guerra contra Cuba. Sabemos también que toda actitud pacifista de nuestra parte es ceguera propicia al enemigo. Hay que estar claros en este momento crucial. Hay que definirse. Los que abajo firmamos ya hemos tomado nuestra determinación: estamos plena, incondicional y definitivamente al lado de nuestro gobierno, al lado de nuestro pueblo, al lado de nuestra Revolución” (Citado por William Luis 30).

²⁹ No sobra agregar que la carta se manifestó como una de las formas más importantes de expresión política. Las cartas firmadas por los intelectuales se presentaron como la reacción más natural ante los acontecimientos. Ante el caso del corto P.M surgió una carta, La encarcelación de Padilla produjo

a los intelectuales en el que anunciaba que la gran preocupación en Cuba era la Revolución en sí misma. La Revolución se enfrentaba a enemigos, peligros y batallas todavía no libradas: “¿Cuál debe ser hoy la primera preocupación de todo ciudadano? ¿La preocupación de que la Revolución vaya a desbordar sus medidas, de que la Revolución vaya a asfixiar el arte, de que la Revolución vaya a asfixiar el genio creador de nuestros ciudadanos, o la preocupación por parte de todos debe ser la Revolución misma?³⁰”.

Desde la perspectiva el plano de la revolución la tarea de los intelectuales no estaba en la crítica sino en la elaboración de su obra dentro de ella. Implícitamente, en *Palabras a los intelectuales* la concepción del arte se definía de la misma manera instrumental cómo se señaló una década después en la Declaración del *Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura*: “el arte es un arma de la Revolución. Un producto de la moral combativa de nuestro pueblo. Un instrumento contra la penetración del enemigo”. Esto, el cierre de *Lunes* y la prohibición del corto *PM*³¹, anunciaban el inicio de una postura que se iría radicalizando hasta llegar al caso Padilla.

Las medidas políticas dirigidas a disolver las organizaciones que habían liderado la lucha contra Batista para unir todas las fuerzas en un partido único estatal esbozaban un esfuerzo

también una carta dirigida al gobierno revolucionario firmada por cincuenta y cuatro intelectuales. La autoconfesión de Padilla generó una segunda carta repudiando la violencia ante el poeta presionado a denunciar a sus amigos y auto difamarse.

³⁰ Para ampliar las palabras de Castro que muestran la posición que se tendrá en relación con el artista: dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos; y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir. Y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie—por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la nación entera—, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella. Creo que esto es bien claro. ¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas, revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho.

³¹ Según el Acuerdo del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) sobre la prohibición del film *PM, el corto* fue prohibido "por ofrecer una pintura parcial de la vida nocturna habanera, que empobrece y desfigura y desvirtúa la actitud que mantiene el pueblo cubano contra los ataques arteros de la contrarrevolución a las órdenes del imperialismo yanqui"³¹. La prohibición del cortometraje, y aún más el comunicado de acuerdo de la prohibición, muestra el surgimiento de una política cultural que restringía el arte a sus deberes con la revolución y donde la manifestación más insospechada podía encender las alarmas del régimen, como en el caso de *P.M.*, en donde el espectador no puede identificar sin acudir a la historia la controversia provocada por el corto al ver un grupo de personas divirtiéndose en una noche en la Habana.

por unificar la Revolución. La confluencia de aquellas asociaciones en un solo partido, el Partido Comunista perseguía una finalidad geopolítica: asegurar una alianza con la URSS, que protegiera a Cuba (Rojas 172). Además de anunciar el lugar del arte en un proceso de unificación nacional bajo la defensa de la Revolución. En 1968, en un momento en que las pronunciaciones eran prolíficas, y en el que de hecho, como hemos visto, la definición política era expresamente exigida, las reacciones del gobierno cubano ante los sucesos de Mayo en París, su aprobación a la invasión de la Unión Soviética a Checoslovaquia anunciaban la nueva alineación tomaba el gobierno revolucionario, el inicio del proyecto soviético que se iba a imponer oficialmente sobre la revolución un año después y que llega en 1972 con el ingreso de Cuba al CAME (Centro de Ayuda Mutua Económica). Los vínculos comerciales necesarios para la subsistencia de la Revolución y la necesidad de preservar la Revolución cubana, naturalmente, la necesidad de una alineación con la Unión Soviética, de responder a una identidad ideológica compatible, como lo explica con mayor profundidad Rafael Rojas:

La ideología marxista-leninista y, en especial, su tratamiento académico en la Universidad Lomonosov y otras instituciones de las ciencias sociales de Moscú, era el área donde la potencia soviética practicaba su hegemonía sobre Cuba. De acuerdo con el sentido abarcador de aquella ideología, en casi todos los ministerios cubanos se creó la oficina del asesor soviético. Si Cuba era un país gobernado por un Partido comunista, cuya ideología, según rezan, hasta hoy, el preámbulo y los artículos 5 y 39 de la Constitución, era el marxismo-leninismo, entonces la producción cultural de la isla debía responder de algún modo a dicha identidad ideológica (77).

En relación con aquellas transformaciones en las relaciones entre arte y política debido a la particular presencia de la Unión soviética en la revolución cubana se dio el caso Padilla, el escritor que anteriormente colaboraba en *Lunes de Revolución* fue encarcelado después de un recital de Provocaciones en 1971 y posteriormente presionado a leer una autocrítica. El encarcelamiento de Padilla ya había provocado que los intelectuales redactaran una carta de protesta, después de la autocrítica del poeta la segunda carta enviada a Castro marcaba lo que sería el fin del apoyo a la Revolución: “si bien el caso Padilla marcó el comienzo de una etapa de mayor dogmatismo, fue también la culminación de todo un proceso que se remontaba a los primeros años de la revolución, al que los intelectuales cubanos de la generación de Padilla habían contribuido de buena gana” (Díaz, *La revolución congelada* 159). Es importante tener estos eventos en cuenta para entender la relación que la crítica ha tenido con la novela.

Además de esto, hay que agregar que el problema de la raza, que parecía resuelto en la novela con la revolución cubana (llevando a la consolidación del proyecto afrocubano), aunque se había transformado y la política en relación a él era radicalmente diferente, algo tan complejo como este naturalmente no podía ser inmediatamente erradicado, pero después de la revolución los problemas en relación al problema de la raza eran pasados por alto considerando que este ya había sido resuelto con la revolución (Farber 171).

Para el año en el que se publicó *La consagración* las crecientes críticas al gobierno revolucionario y su ruptura con los intelectuales que habían apoyado el nuevo orden político en sus primeros años, habían cerrado de antemano aquella posibilidad que Carpentier dejaba abierta en su novela; los años de celebración parecían haber concluido en los setenta, por lo que la presentación de una revolución a plenitud de sus posibilidades ha sido uno de los puntos más discutidos sobre la novela y en el que generalmente se ha concentrado la crítica. Antes de la ruptura entre gran parte de ellos con el gobierno revolucionario las muestras de entusiasmo por los sucesos en Cuba aparecieron de diferentes formas. La novela de Carpentier aunque diecisiete años después de Playa Girón, cuando para muchos la revolución ya no significaba la posibilidad infinita que presenta la obra con su entusiasmo, celebra como muchos lo hicieron algunos años antes. Es claro después de este recuento en qué le daba forma a las críticas que afrontó *La consagración de la primavera* y la revolución que esta presentaba: un evento emancipatorio que lejos de acabar se encontraba a plenitud de sus posibilidades.

La novela que finaliza con la revolución a plenitud retoma los sucesos del Siglo XX: Desde la perspectiva del arte en el siglo, el tema de las vanguardias y el jazz no podían ser excluidos; desde lo historicopolítico Carpentier toma la revolución rusa, la guerra civil española, los campos de concentración, la segunda guerra mundial y finalmente, la caída de Batista y la victoria definitiva de la revolución con la batalla en Bahía Cochinos. Desde esta perspectiva, la revolución cubana parece ser el resultado, el desenlace, de las agitaciones de un siglo “harto poblado de acontecimientos y mutaciones”. La guerra revolucionaria, una sola en el mundo a pesar de las numerosas batallas que sobre él se extendían, triunfaba con la victoria de la revolución en Cuba, recordando la conversación entre Enrique y Gaspar Blanco, el trompetista que luchó en las Brigadas internacionales: “Ésta nos desquita de otras que hemos perdido allá. —En la guerra revolucionaria, que es una sola en el mundo, lo

importante está en ganar batallas en alguna parte. Ahora nos ha tocado a nosotros” (“La consagración” 569). Pero en la novela la victoria no concluye, como tal, un periodo de la historia como hemos visto hasta ahora, sino que lo deja abierto, dispuesto a realizarse. En *La consagración* la transformación del orden que llega al final de la obra abarca diversos y numerosos espacios de la vida; en la novela vemos que para Vera es en particular el espacio de la danza, para Enrique, el de la arquitectura, para el conflicto racial en la isla, su disolución; esta renovación que trae la revolución y que parece penetrar todas las áreas de la vida no concluye en la novela. Las posibilidades que ofrece la revolución quedan abiertas, todavía por realizarse, como lo expresa, tal vez más claramente el fragmento de las *Cartas de la danza* con el que Vera cierra la obra y que alude aquí no tanto al ballet y al proyecto de la rusa en la danza como a la revolución que vemos al final de *La consagración* en su momento de esplendor tras la victoria en Bahía Cochinos: “los ballets no pasaron, hasta ahora, de ser tímidos bocetos de lo que llegarán a ser algún día”. Algunas transformaciones pueden verse, pero nunca, por ejemplo, llegamos a ver la realización de *Le Sacre du printemps* que planteaba Vera. La puesta en escena de *Le Sacre* es un proyecto que a partir de la revolución es posible en Cuba, y de hecho se nos anuncia que será, pero no alcanzamos a verlo en las páginas de la novela.

La revolución que la novela de Carpentier dejaba en vilo, con toda posibilidad de realización no correspondía con la imagen que presentan algunos eventos de la revolución en los años setenta. Al autor se le cuestiona el apoyo incondicional a la revolución que manifestó hasta el final de su vida, en 1980. La declaración en la que posiblemente es una de sus últimas entrevistas del autor, con Chao, ratifica su posición junto a la revolución aunque no aclara lo que tanto se ha especulado sobre su posición respecto a los sucesos más problemáticos de la revolución. En esta entrevista, anuncia *La consagración* como su “gran novela política”. En esa entrevista declara que “aunque muy dura, nuestra época ha sido apasionante por el número de logros, de balances positivos para la vida del hombre. Estoy muy satisfecho de haber nacido en ella y mi mayor satisfacción ha sido vivir la Revolución cubana” (Chao 314). En *Conciencia e identidad de América* (1975), conferencia dictada en la Universidad Central de Venezuela, Carpentier se pronuncia respecto a la Revolución como el evento que culmina su realización como escritor en el nuevo sentido que esta le da:

En eso estoy, y en eso seguiré, en el seno de una revolución que me hizo encontrarme a mí mismo en el contexto de un pueblo. Para mí terminaron los tiempos de la *soledad*. Empezaron los tiempos de la *solidaridad*. Porque como lo dijo un clásico “hay sociedades que trabajan para el individuo. Y hay sociedades que trabajan para el hombre”. Hombre soy, y sólo me siento hombre cuando mi palpito, mi pulsión, profunda, se sincronizan con el palpito, la pulsión, de todos los hombres que me rodean (Carpentier, *Los pasos recobrados* 48).

Con *La consagración* Carpentier pretendía poner “los puntos sobre las íes”, como le firma en la dedicatoria de la novela a González Echevarría, según este. Sin embargo para la crítica la novela ha sido poco más que una celebración a la revolución que no resuelve las dudas de quienes especulaban sobre la posición de Carpentier frente a los acontecimientos contradictorios. La obra confirma su apoyo a la revolución, pero esquivo los eventos problemáticos en su historia; Carpentier le da final su épica del siglo XX con la victoria en Playa Girón, omitiendo más de una década de vida de la revolución cubana.

Ahora, esta omisión del autor que revela sin duda alguna una postura política, dar lugar a una reacción en la crítica que deja ver claramente la conexión que ya para este entonces no se propone sino que se exige entre el oficio del escritor y lo político. Más allá de la posición de Carpentier sobre los sucesos en concreto y la manifestación de una postura política ampliamente crítica, lo cierto es que la novela y la discusión que esta genera en torno a ella y a su autor ejemplifican las tensas relaciones entre el arte y lo político que empezaban a formarse desde los tiempos de la vanguardia y que para ese entonces, un tiempo como en el que surge *La consagración*, al arte no solo se le pregunta por la identidad sino también por la definición política. Y de hecho, la posición política era una demanda válida y común. En *¿Qué es la literatura?* Sartre afirma que “todo escrito posee un sentido, aunque este sentido diste mucho de lo que el escritor soñó dar a su trabajo”, probablemente el sentido que Carpentier pensó para su obra, el *epos* que constituía *La consagración* más allá de ser un elemento de presentación de lo historicopolítico que ubica a Carpentier en cierto lugar en relación con el conflicto de su tiempo, también presenta un período marcado particularmente por la necesidad de definición política, de asumir un compromiso con su tiempo, una posición. Para este período, retomando las palabras de Sartre, que en cierta medida, como hemos visto, corresponde con el llamado al compromiso del escritor de la época que marcan esta etapa de la historia en Cuba y a Carpentier: “El escritor tiene una situación en su época; cada palabra repercute. Y cada silencio también”. En *La consagración de la primavera* no

hay evasión posible y ni siquiera en el silencio es posible esconderse. Como lo vimos en la novela, el silencio permite el gobierno de la injusticia. En el caso particular de los campos de concentración en Büchenwald: “Si saben lo que ocurre tras de las alambradas, fingen que no lo saben. Y ya que las cosas son como son, y que ni tú ni yo vamos a cambiar nada, pues... ¡que viva la Pepa! como dicen los españoles” .

Con la revolución la indecisión, el silencio, la huida del tiempo no es posible. Vera que toda su vida ha escapado de la historia como el jardinero de Ispahán pretendía escapar de la muerte halla en la revolución el momento de definirse; la revolución es “una realidad donde se es o no se es”, donde se le presenta a una colectividad la necesidad de pronunciarse:

De pronto, me invade una inmensa fatiga, una inconmensurable mansedumbre, un asentimiento pleno y total. Me rindo. Estoy cansada de huir, de huir siempre. He querido ignorar que vivía en un siglo de cambios profundos y, por no admitir esa verdad, estoy desnuda, desamparada, inerme, ante una Historia que es la de mi época —época que quise ignorar. Y percibo ahora, como en breve fulgor de iluminación, que no se puede vivir contra la época, ni volver siempre una añorante mirada hacia un pasado que se arde y se derrumba, so pena de ser transformado en estatua de sal. Al menos, si no he estado con la Revolución, no he estado contra ella, prefiriendo ignorarla. (...) Traspuse las fronteras de la ilusión escénica para situarme entre los que miran y juzgan e insertarme en una realidad donde se es o no se es, sin argucias, birlibirloques, fintas ni términos medios. Sí o no... Y pregunto al fin, con la timidez del neófito amedrentado de antemano por los misterios de una prueba iniciática: “¿Qué hay que hacer para estar con la Revolución?” Y me contestan: “Nada. Estar con ella.” Abrí todas las ventanas de la casa. Las calles estaban llenas de una multitud jubilosa que parecía haber recobrado voces por hartó tiempo acalladas. Frente a mí pasaron algunos con el puño en alto: “¡Viva la Revolución!” —“¡Viva!” — dije. —“Más alto: no se la oye” —me dijo el médico. —“¡Viva la Revolución!” (Carpentier, *La consagración* 510).

Vera había intentado permanecer ajena a la historia. El ballet había sido hasta ahora para ella una forma de escaparse de los eventos que modificaban el rumbo de su vida. Pero inclusive en la danza misma había encontrado que escapar a ellos era imposible. Los eventos la vuelven a alcanzar, ahora con la revolución cubana; esta llegada marcará su vida como tantos otros eventos de la historia lo hicieron, pero en la novela esta vez, con la revolución, ya no hay éxodo, sino todo lo contrario: un espacio para ser por fin y para celebrar la historia, celebrar junto a la colectividad a la que se ha integrado en gran logro de la revolución.

Ante estas circunstancias surgieron las críticas el entusiasmo que presenta la novela de Carpentier, al que se le acusa de guardar silencio sobre eventos trascendentales y críticos en la historia de la revolución, mientras, al mismo tiempo su obra de 1978 la celebra. Aunque

este ha sido, como he visto, un cuestionamiento completamente natural y válido a la obra y al autor en un tiempo de demandas de definición de la postura política y del compromiso con su tiempo, también sería válido ver en esta revolución que presenta Carpentier en relación con la revolución cubana de la historia no sólo una contradicción sino una forma más de leer el entusiasmo y una de las características que este presenta.

En el trabajo de Lyotard con Kant y entusiasmo es un afecto fuerte es está “al borde de la demencia” que tiene validez estética, pues se presenta como una forma de lo sublime. El entusiasmo al ser una manifestación de lo sublime no sólo no encuentra ninguna forma de presentación directa, y suscita en la razón una “apertura infinita”, siento que también es un pathos que inclusive se encuentra al borde de la demencia (Lyotard 73). Como afecto vigoroso, a pesar de presentarse como un signo histórico del progreso de la humanidad que se presenta gracias a que el género humano (como colectividad) tiene afinidad con el uso de la razón, presenta una contradicción: es una manifestación de la afinidad del hombre con la razón y a la vez un sentimiento que puede resultar en la negación de lo que celebra. En relación con *La consagración* esta incoherencia advertida por la crítica no solamente puede observarse una posición política de Carpentier, también puede leerse en relación con el entusiasmo advertido en la novela: el entusiasmo presenta en sí mismo una contradicción (que en este caso es señalada en relación a *La consagración*) como “afecto fuerte [a pesar de surgir en relación a la afinidad con la razón] [este] no puede merecer satisfacción de la razón” (Lyotard 72), esta contradicción visible en este recorrido puede leerse no solo como una incoherencia de *La consagración* sino como una incoherencia que nos lleva nuevamente al entusiasmo.

Conclusiones

Para terminar podríamos decir que para hablar de *La consagración de la primavera* tenemos que regresar la década del veinte, a los tiempos en los que se descubría la vanguardia y lo que ello significaba. La identidad era preocupación común al momento. En esa década, los jóvenes del *Grupo minorista*, al que Carpentier perteneció, encontraban en *Le Sacre du printemps* no sólo un símbolo de renovación artística, sino una oportunidad de repensar el arte y sobre todo, el arte en Cuba. El trabajo con la realidad cubana era imperativo en las primeras décadas de un siglo en el que la identidad era la primera pregunta a resolver. En este sentido *Le Sacre* era más que una ventana a la renovación artística que vivía Europa, era la oportunidad de repensar el arte en Cuba con la búsqueda en el folklore que esta proponía. El entramado social y político, habían sido excluidas de la esfera del arte. Es decir que el vínculo de la novela con la obra para ballet no sólo hace referencia a una renovación sino que también alude a una posición dentro de lo político en el que se reconsidera cómo se construye la identidad y que valores pueden ser apropiados para ello. La revalorización de lo afrocubano, o concretamente en la novela, el descubrimiento de elementos que pueden ser llevados a otro tipo de escenarios como el del ballet, planteaba no sólo un problema artístico sino una idea sobre el arte y un planteamiento crítico respecto a lo que podía valorarse como tal.

En el argumento de la novela, *Le Sacre du printemps* adquiere otro significado: La obra que Vera intenta reconstruir en Cuba, con los bailarines de Guanabacoa, es un proyecto que, a pesar de sus posibilidades, no llega a realizarse. La llegada de otro suceso ajeno a su control, esta vez la revolución, modifica lo que parecía el final abrupto del proyecto: la revolución es la renovación de la vida en la isla en todos sus niveles y con ella la puesta en escena de *Le Sacre* vuelve a surgir como posibilidad al final de *La consagración*; el desvanecimiento del prejuicio racial, el nacimiento de un público nuevo hablan de un cambio que hace posible llevar la adaptación un ballet como este a las tablas. En pocas palabras, todo es posible ahora en una Cuba renovada. Sin embargo, aunque se anuncia la oportunidad de realización el proyecto de una nueva versión de *La consagración* este no es visible en la novela. La posibilidad queda enunciada y abierta. Con la llegada de la revolución todo se hace posible. El entusiasmo se presenta aquí de la misma manera en la que Lyotard lo describe en su crítica kantiana de la historia, la presentación del entusiasmo (que por ser una manifestación de lo

sublime) nada presenta, y “lo que exige de la imaginación es que ella se haga *ilimitada*”. El entusiasmo por la revolución cubana se proyecta al infinito, como mejor lo ejemplifican las ya citadas palabras de Lezama cuando expresó su simpatía por la revolución cubana “el reinado de la imagen se abre en entreabre en un tiempo absoluto”, en este sentido la revolución que presenta la novela no es una revolución concluida sino un nuevo tiempo en el que todo tipo de realización es posible.

La presencia de este entusiasmo que hemos visto en *La consagración de la primavera* que reúne varios elementos que se habían planteado en la obra de Carpentier. El entusiasmo en la novela integra varios elementos de un proyecto revolucionario que revaluaba el arte, la identidad y que proponía la escritura como un oficio crítico que tenía tanto que ver con lo político como con el arte, proyecto que solo puede realizarse a cabalidad con la llegada de la revolución cubana, este era el gran motivo de celebración. *La consagración de la primavera* y la discusión en torno a ella y a su presentación de la revolución cubana muestran las tensiones entre lo político y el papel del escritor que se habían empezado a forjar desde los años de la vanguardia. Ahora, la definición política era ineludible, y su importancia se ve reflejada en el espacio que la crítica literaria le daba a esta.

La presencia del elogio a una revolución que no corresponde con la realidad, advertida por la crítica, más allá de posicionar a Carpentier en relación a los conflictos con la revolución, deja ver una característica del entusiasmo del que escribía Lyotard: este es un sentimiento que no encuentra satisfacción de la razón, “un afecto vigoroso” que como tal es ciego. El entusiasmo es una forma de lo sublime, es el “afecto” por la idea del progreso de la humanidad, que se presenta por afinidad con el uso de la razón, sin embargo, existe en el entusiasmo un conflicto: aunque este sea un sentimiento que presenta una forma de afinidad con la razón, también es un afecto ciego que puede conducirlo a la contradicción de lo que este celebra. El entusiasmo presenta una paradoja, a pesar de ser la celebración por el progreso de la humanidad gracias a la afinidad del género humano con el uso de la razón, a la vez no puede merecer satisfacción de esta. Esta particularidad nos remite de nuevo a *La consagración*: respecto a la novela podemos agregar que ante las críticas a esta y a la posición de Carpentier además de los eventos conflictivos de la revolución que este omitió en las páginas no solamente podemos encontrar una señal de incoherencia, sino también una

confirmación del entusiasmo. Esta contradicción, en el caso de la novela de Carpentier, ha sido discutida ampliamente por la crítica, generalmente ha sido caracterizada simplemente como una incoherencia que presentaba la novela y que mostraba una posición política problemática e incongruente, sin embargo, como vimos aquí, también puede ser leída también desde la perspectiva del entusiasmo, en el concepto que trabaja Lyotard a partir de Kant podemos encontrar que este ya plantea de por sí un conflicto; de esta manera el conflicto que presenta *La consagración* puede ser pensado no solamente como una contradicción, sino como una contradicción que paradójicamente es coherente con la presentación del entusiasmo, en este caso, por la revolución cubana.

Bibliografía

- Carpentier, Alejo. “América latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”. *América latina en la música*. Novena edición. Ed. Isabel Aretz Mexico: Siglo veintiuno editores, 2004. 7-19. Impreso.
- . Entrevista con Joaquín Soler Serrano. A fondo, 1977. Web.
- . *Ese músico que llevo dentro*. Ed. Zoila Gómez. 3 tomos. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980. Impreso.
- . *La música en Cuba*. 1946. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1979. Impreso.
- . *Los pasos recobrados: Ensayos de teoría y crítica literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003. Impreso.
- . *Tientos y diferencias*. Montevideo: Editorial Arca, Impreso
- . *La consagración de la primavera*. Mexico: Siglo veintiuno editores, 1978. Impreso.
- Chao, Ramón. *Conversaciones con Alejo Carpentier*. 1985. Madrid: Alianza Editorial, 1998. Impreso.
- Chornik, Katia. Ideas evolucionistas en “los orígenes de la música y la música primitiva”, un ensayo inédito de Alejo Carpentier. Open University. Web.
- Díaz, Duanel. *Palabras del trasfondo: Intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*. Madrid: Editorial Colibrí, 2009. Impreso
- Farber, Samuel. *Cuba since de Revolution of 1959: A Critical Assesment*. 2011. Chicago: Haymarket Books.
- Hill, Peter. *Stravinsky: The Rite of Spring*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Impreso.
- Pini, Ivonne. *En busca de lo propio: inicios en la modernidad del arte en Cuba, México, Colombia y Uruguay*. Bogotá: Universidad Nacional, 2000. Impreso.
- Luis, William. *Lunes de revolución: literatura y cultura en los primeros años de la revolución cubana*. Madrid: Verbum, 2003. Impreso.
- Lyotard, Jean-françois. *El entusiasmo. Critica kantiana de la historia*. Barcelona: Gedisa, 1987. Impreso.

- Montoya, Pablo. *La música en la obra de Alejo Carpentier*. Medellín: La Carreta Editores E.U., 2013. Impreso.
- Moore, Robin D. *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanismo and artistic revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997. Impreso.
- Müller-Bergh, Klaus, ed. *Asedios a Carpentier: once ensayos críticos sobre el novelista cubano*. Santiago: Editorial Universitaria, 1972. Impreso.
- Rojas, Rafael. *El estante vacío: Literatura y política en Cuba*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009. Impreso.
- . *Tumbas sin sosiego: Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006. Impreso.
- . *Isla sin fin*. Miami: Ediciones Universal, 1998. Impreso.
- Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada. Web.
- Stravinsky, Igor. *An Autobiography*. 1936. Londres: W. W. Norton & Company, 1998. Impreso.
- . *Poética musical*. Traducción Eduardo Grau. 1952. Segunda edición. Buenos Aires: Emecé Editores, 1952. Impreso.
- Taruskin, Richard. *Stravinsky and the Russian traditions*. 1996. University of California Press. Impreso.