

La mirada viajera de Alejo Carpentier en España

LUÍS MARTUL

Universidade de Santiago de Compostela

Las crónicas de viajes de Carpentier por la península se extienden desde el año 1934, enero, a diciembre de 1935¹. El escritor cubano tiene inmediatamente tras de sí la culminación de la experiencia de vanguardia y primitivismo que atestigua la publicación de *¡Écue-yamba-O!* Pervive en él lo que había estado construyendo desde los años veinte y cuyo objetivo principal era hallar una solución a aquello que define lo peculiar de una realidad de un país o de un continente y cómo entregarlo en forma literaria.

Podemos partir de una colaboración del año 1931 para percibir la manera específica en que concibió su tarea de cronista:

Por ello es menester que los jóvenes de América conozcan a fondo los valores representativos del arte y la literatura moderna de Europa: no para realizar una despreciable labor de imitación, [...] sino para tratar de llegar al fondo de las técnicas, por el análisis, y hallar métodos constructivos aptos a traducir con mayor fuerza nuestros pensamientos y nuestras sensibilidades de latinoamericanos [...]; he creído útil, en los terrenos del periodismo, el dar a conocer los valores más representativos del arte moderno europeo.

De acuerdo con esto el papel del cronista es el de ser un transmisor, dar a conocer los procedimientos, las formas, ideas artísticas que permitan a los

¹ Alejo Carpentier, *Bajo el signo de la Cibeles*, Madrid, Nuestra Cultura, 1979. En este trabajo no se tienen en cuenta las que redactó a partir del comienzo de la guerra civil. Todas las citas de las crónicas pertenecen a esta edición.

latinoamericanos contar con instrumentos necesarios e idóneos con el fin de que sus ideas puedan alcanzar efectividad estética. Hasta aquí no parece haber nada especialmente nuevo, pues muchos cronistas eran conscientes de esa función. Sólo que en ellos actuó de manera más extensa la idea de ser unos orientadores en el mercado mundial de productos (de lujo) para un lector latinoamericano deseoso de conocer la modernidad². Pero si en Carpentier no hubo una indiferencia entre el *fait divers* y la crónica artística, se debió precisamente a que contaba con un proyecto de fondo preciso que aparece en las palabras citadas: el de ayudar a que América Latina contase con un arte exclusivo y nuevo. De ahí que la modernidad artística parisina sea utilizada con esa finalidad.

No obstante, dentro de ese proyecto, lo que en las crónicas de sus viajes a España transmite ya no es exactamente esa modernidad artística, sino otra cosa más específica, y no construida sobre las bases teóricas más representativas de la vanguardia europea (ciencia, tecnología, etc.). De la realidad peninsular quiere dar a conocer cómo es reconocible un conjunto en el que se integran tierra, producciones artísticas y formas culturales. Su espacio no son grandes metrópolis, sino ciudades ancladas íntimamente a sus entornos geográficos. Las distintas prácticas artísticas y la literatura aparecen vinculadas a una realidad que les otorga su peculiar trascendencia. Esta articulación trascendente la encuentra tanto en Toledo como en el monasterio del Escorial, pero también en los artistas y poetas contemporáneos de vanguardia. Picasso, Dalí, Alberto, Lorca o Alberti tienen que ser interpretados, según él, a partir de esa perspectiva. Es decir, sus invenciones artísticas están como anudadas a una tierra y tienen en cuenta el conjunto de aportaciones culturales que se fueron dando con el paso del tiempo.

Ciertamente, en sus crónicas se distinguen los rasgos propios del género: brevedad, rapidez, importancia de lo objetivo³, etc. En ocasiones el texto se fragmenta en distintos comentarios y anécdotas, como prueba de lo que ahí se debe a la imposición informativa, y que él, no obstante, contrapesa con su proyecto de pretensiones más ambiciosas. Es sabido que lo negativo de la crónica fue la obligación de simplificar, la superficialidad, la improvisación, no permitiendo, o reduciendo, que el escritor se concediera tiempo para pensar y construir un pensamiento de mayor alcance, “percibir es más importante que conocer”⁴, se ha dicho.

A lo que tiende la crónica es a imponer un efecto de verosimilitud, que se logra con procedimientos empíricos y no tanto por la personalidad del autor. Sólo que esta asediada autoridad del escritor de crónicas en el caso de Carpentier no es tan acuciante, en principio, por el prestigio de su vasta cultura, prestigio que

² Cfr. Julio Ramos, *Encuentros de la Modernidad Latinoamericana*, México, FCE, 1990, p. 113.

³ Cfr. Aníbal González, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1981.

⁴ Aníbal González, *Ibidem*, pp. 74 y ss.

va aumentando con las colaboraciones centradas en el campo artístico, pero es que para esos años treinta, Carpentier era reconocido entre el público lector cubano, contaba con la admiración de un sector importante de la intelectualidad de la isla, —de la que había formado parte hasta hacía poco—, y además, con el paso del tiempo, su figura se identificó como la de un escritor sofisticado, radicado en París. Por encima, tuvo cierto predicamento con los editores de las revistas, lo cual le permitió soslayar una dependencia excesiva de las imposiciones periodísticas y dotar a sus crónicas de un nivel intelectual elevado. Supo mantener al mismo tiempo un estilo reconocible que le permitió limitar el peso de formas mecanizadas o formularias. Por todo esto no tuvo que diversificarse y pudo mantener su personalidad y su coherencia; ya no tuvo que acudir a hacerse con un discurso impersonal, se podía presentar con su propia voz, todo lo cual no quiere decir que no fuera un escritor versátil y muy interesado en las distintas formas que el periodismo fue desarrollando a lo largo del siglo XX.

A su vez, en las crónicas de viaje, por las características de la experiencia misma, su presencia desborda toda obligación cronística de promover una solución de impersonalidad. En el ámbito de la literatura de viajes, ya desde el XIX, el narrador viajero no era una simple mirada ni una voz impersonal que describía con una finalidad concreta, ya fuera científica o de cualquier otro ámbito, y, por el contrario, era una que, acompasadamente con las realidades descritas, iba manifestando su propia personalidad. Por ello, en las crónicas de Carpentier, el viajero cuenta lo que ve y vive, se detiene a describir sus reacciones ante el paisaje, las ciudades, los encuentros y, por este camino, acaba hablando de sus propias transformaciones. En resumen, las crónicas de los viajes a la península forman un conjunto por la autoridad de quien escribe, por la forma misma del viaje que da una sucesión a algunos de los episodios y, finalmente, por un cierto modelo interpretativo, según el cual el autor quiere explicar los hechos y realidades que van surgiendo en el itinerario previsto.

Así pues, en el año 1933 llega a España, aunque comienza a publicar las crónicas a partir de enero de 1934. Al leerlas el lector se encuentra con algunos términos que reaparecen con una cierta insistencia y que llevan a pensar en posibles nudos o puntos de confluencia del pensamiento de Carpentier. Los recorridos del autor se apoyan sobre una tenue argumentación que se va haciendo más evidente con el paso de una a otra. Veamos esto con más detalle.

Desde la primera crónica una pauta organizativa de su relato es la confrontación: una cosa es el país al sur de los Pirineos y otra, bien diferente, Francia y, se podría añadir por extensión, Europa, es decir, la Europa de la modernidad. Durante el trayecto que le lleva de París a la frontera poco hay, algo, no mucho, que revele en él una atracción por reproducir convenciones de un texto propio de la narrativa de viajes, al menos, según lo habían hecho los escritores más conocidos e incluso próximos a él, Paul Morand, por ejemplo. Para comenzar,

prescinde de un topos muy querido, el de la partida, a lo que se añade la indudable desgana por entregar su sensibilidad al efecto de los nombres de ciudades que el tren atraviesa, así como un dejar sin explotar las posibilidades de la intensa simbología que se había creado en torno al tren, y de la que Carpentier era consciente, como prueba, entre los muchos ejemplos, su crónica musical de la pieza “Pacífico 231” de Honnegger. Hay como un no querer aprovechar del todo la conocida narrativa de los lujosos trenes nocturnos europeos que cruzaron las décadas anteriores; los textos de Larbaud podrían ser el modelo más inmediato –su “Oda” o el *Diario* de A.O. Barnabooth–, pero aunque lo mencione a él en un epígrafe, no llegan a serlo. En esos años que Paul Fussell⁵ ha considerado como la época álgida y última de los viajeros clásicos, para quien la literatura recoge ese afán de viajar, incluso en obras tan aparentemente ajenas como “La tierra baldía” de T.S. Eliot o *Los cantos* de Ezra Pound, que un viajero muestre desinterés por esa noche abierta de Europa, al ir mirando somnoliento y como por automatismo los nombres de las estaciones –que sólo van a recuperar una cierta importancia posteriormente–, no puede ser explicado por un argumento de simple procedimiento de verosimilitud, deudor de pautas de la crónica; es, de hecho, el primer síntoma de una distancia respecto a los valores y realidades de esa Europa tan prestigiada. Desde Burdeos a la frontera algo cambia, no obstante, el viajero entrega un relato más determinado por su localización y el tiempo que ésta implica. Describir desde un tren en marcha es situarse en una temporalidad propia de la modernidad y específicamente, porque el tren era en esos años uno de los grandes símbolos de la velocidad, motivo emblemático del rápido discurrir de la vida. El texto, ahora, queda marcado por este ritmo, pero lo que significativamente no se da es la vivencia de la frontera geográfica⁶; en su lugar irrumpe el deseo tajante de estar ya en su destino: “Me urge respirar aires de España”.

Esta urgencia es la que hace que el autor desarrolle uno de los tópicos más repetidos de la literatura de viajes, como es la llegada al país de destino, el cruce de la frontera. En realidad, la idea de cruce habría que dividirla para indicar distintas experiencias, pero aquí nos limitaremos en concreto al cruce físico, que siempre está muy localizado en el recorrido del viajero de manera muy precisa.

La frontera surge en el texto de improviso, al irrumpir los Pirineos en la contemplación: “visión impresionante, los Pirineos que se yerguen con todo esplendor, ante nuestras miradas”. El cronista, cuyo estado de ánimo se ha dejado entrever, vive ahora una intensa experiencia estética, está a punto de llegar a España. Tiene ante sí lo que ha deseado y lo que le ha impulsado a viajar, sus anhelos

⁵ Paul Fussell, *Abroad. British Literary Travelling Between The Wars*, Oxford, Oxford University Press, 1980, p. 52.

⁶ Para esta categoría véase Valérie Berty, *Littérature et voyage au XIXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 54.

se materializan. El cruce ocasiona un estado de elevada emoción, el momento despierta en el viajero una reacción de maravilla. Se produce en él una tal exaltación que por un momento parece cogido entre la evocación y la realidad. De hecho, llevado de esa situación exclama: “¡Cómo no sentir deseos de gritar de admiración ante la eterna maravilla de las montañas!”. En su estado confluyen imaginación y realidad, de tal manera que lo que está viendo va a suscitar el recuerdo de una historia, con un algo de leyenda, en la que un pueblo indígena anónimo, que ha sido expulsado de sus tierras, vive un momento de emoción suprema cuando al llegar al altiplano, a su nueva tierra, contemplan las montañas, que nunca antes habían visto. Una evocación de esta naturaleza es explicativa del tipo de experiencia que el cronista está viviendo. Pero no se pueden dejar de lado otras precisiones que matizan de manera más rica esa breve referencia, porque Carpentier añade que la historia se la contó el Dr. Atl, quien, es sabido, tuvo una personalidad bastante peculiar o curiosa, pero es que concluye su caracterización de la historia diciendo que es digna de Lord Dunsany, con lo cual el círculo de referencias a una índole imaginaria o fantasiosa parece cerrarse perfectamente. Sólo que una última referencia hace que la evocación, “por asociación de ideas”, traiga a la memoria otras montañas, ya no legendarias, sino bien reales de su tierra americana, pero sentidas con el mismo estado de conciencia: “aquella muralla de rocas, coronada de nubes, que se alza de Orizaba a Esperanza, creando el más prodigioso panorama...”. La idea de prodigio, por tanto, surge con motivo del paso de la frontera. El cronista ha quedado por un instante suspendido en la contemplación-evocación, que va de lo desconocido y enigmático al recuerdo maravillado de su tierra americana. La complejidad de la reacción ante la frontera es bien visible, entre una realidad familiar y otra nueva. El viajero muestra una inestabilidad que se materializa en las intensas irrupciones evocadoras y que, de hecho, lo han conducido a la revivificación de una experiencia vinculada con sus orígenes americanos.

La experiencia de emoción e inestabilidad es seguida de otra tranquilizadora que le devuelve a un estado distendido: la idea de que va a poder experimentar la realidad extranjera (que no lo es del todo, por tratarse de España). Y el cruce bajo el signo de la confianza se realiza con otro recuerdo, el de su conversación con Unamuno, cuando éste se encontraba desterrado en Hendaya. El prestigio y carácter emblemático del escritor español sitúa el viaje bajo su protección, bajo el signo de la bienandanza y de la experiencia espiritual valiosa. Las palabras de Unamuno, precisamente junto al puente fronterizo, son la sanción de la ventura del cruce: “Estoy de ujier de España”.

De hecho, el episodio del paso de frontera se compone de pequeños fragmentos que van desde la contemplación inicial a un espacio definido como antesala: de la playa de Hendaya a la evocación de Unamuno y, finalmente, la llegada, que se acompaña de una exclamación entusiasta: “¡Estamos en España!”.

Es decir, en este episodio se encuentran las variantes del momento: la pronunciación de ciertos nombres, la percepción de la tierra y el encuentro de los sentidos con la realidad concreta del país.

Curiosamente, y siguiendo el modelo de contraposiciones aludido, el episodio del tren español es aprovechado de manera muy diferente. De hecho, lleva la escisión al interior del tren, estableciendo dos espacios: el identificable con lo europeo y el que representa lo genuino peninsular. El primer escenario lo constituyen, además del cronista, un alemán (fascista), un francés (frívolo) y un “señorito” español (de derechas, va leyendo el ABC). Van en primera clase, “mi triste vagón de lujo”, dice. Sus conductas representan el término europeo, son individuos carentes de interés, artificiales, pero, sobre todo, faltos de vitalidad e insensibles a toda realidad vivida apasionadamente. El cronista se entrega luego a otro tópico, como consecuencia de lo insípido de la situación: la ensoñación del encuentro con una mujer. Por fin, sale del vagón y descubre en el siguiente, en el de 3ª clase, la vida desbordante. Al silencio, a la imposibilidad de comunicarse, a la parquedad, suceden sus contrarios. Allí está el pueblo, y los signos que lo identifican son la abundancia, el estruendo, lo informal, la mezcla, lo múltiple, la integración. Aquí ya no hay nada de la conducta formal, glacial y silenciosa del vagón de lujo europeo. Es verdad que, en cierta medida, bordea el tipismo, el color local —que a él le atraía y apreciaba— quizá en parte por ceder a ciertas figuras que los lectores estarían esperando: la vieja gitana, descrita con algo de bruja o quiromántica, parece una concesión a una realidad convencional.

Otros dos nuevos episodios, organizados en torno a este eje, se vuelven a presentar enfrentados: la distinta descripción de las playas de Francia y la que se encuentra al otro lado de la frontera, Hondarribia (Fuenterrabía). El lugar no es irrelevante. Por la extensa y comprometida relación de la primera de ellas, el autor individualiza una característica propia de la sociedad cosmopolita francesa, que se diferencia inmediatamente de los rasgos que va a atribuir a la playa peninsular y que ya participan en lo que acabará siendo el modelo conjunto con el que el país se define. Las playas son espacios importantes por el modo de vida que detentan. La degradación moral de la alta burguesía o baja nobleza y su tipo de vida superficial o artificiosa, propia de la playa francesa, se muestra en antagonismo drástico con los rasgos que definen a la de Hondarribia —o, para ser más exactos, y de manera significativa, tanto a la fronteriza de Hendaya, que ya disfruta de lo español, como a la vasca—. Los dos rasgos definatorios son la austeridad y, sobre todo, la autenticidad, por la trascendencia que va a tener este concepto.

Ciertamente, Carpentier bordea, para decirlo finamente, el estereotipo. Detrás de la austeridad parece levantarse la figura del hidalgo español, con toda su incómoda filosofía del moblaje y claroscuros —en realidad, ese hidalgo está presente, no es otro que la figura adusta del desterrado Unamuno, traído en ese instante al recuerdo del viajero, como ya se ha visto—; y a la sociedad francesa que

se invoca a propósito de las playas de moda, y que ha de ser mencionada nuevamente con motivo de la vida ajetreada que el viajero lleva en París, sucede otra sociedad que ahí se expresa, que vive próxima a su ser natural, espontáneo, inmediato, es decir, sin mediaciones elaboradas. Por eso, la playa suscita ahora una evocación de verdadera vinculación con el medio natural: nada hay de artificioso ni los modos de vida deturpan el paisaje. En la playa de Hondarribia se encuentran en presencia todos los motivos de la argumentación del autor: la destitución de lo artificial y la denuncia de la desnaturalización del espacio por una degradación moral y social, la reivindicación de una verdadera armonización y vivencia del medio y, finalmente, la bella escapada en la que Carpentier apunta, por primera vez, a una actitud que no pocas veces se da en estas crónicas: el anhelo de una vida retirada e intemporal, como una recuperación de una forma de vida elemental, constituida por gestos y hechos sencillos, al igual que un vivir simplificado de las gentes. El carácter de la ensoñación, promovida por la sensación de lugar cerrado que comunica una montaña de ese paisaje, lleva a un ideal de actividad infinita en un espacio que ha revertido a su más completa condición natural y con el que el caminante se identifica en una experiencia íntima, como así lo dice, al imaginar la vuelta del dominio de las “algas viajeras” o la costa “reconquistada” por las barcas de pescadores.

Hay en Carpentier el gesto de aquel que al llegar al país disfruta con una sociedad cuyo carácter ya está perdido en Europa, como si la idea de que el ciclo histórico estuviera en un grado anterior al europeo. Tanto en el tipo y ritmo de vida que reconocerá en la vida madrileña, como lo que vive en Irún o, incluso, la comparación con Brujas, llevan a pensar que, para él, en este país se vive un instante de capacidad y de integración (son los tiempos de la República). En cierta medida continúa o reproduce lo que los viajeros del XIX habían sentido respecto a Oriente: un impulso para experimentar o recuperar o descubrir la/una belleza perdida en Europa por un exceso de civilización⁷. Como se verá, el viajero disfruta observando relaciones, modos de ser, costumbres que obedecen a otro tiempo y a otros ritmos, a una vinculación mayor entre gentes y entorno, entorno caracterizado por realidades naturales: frutos, objetos poco elaborados, rústicos, donde la huella de las manos parecen pervivir, donde no se da una separación entre actividad, individuos, medio y tiempo.

Entonces, resulta que el autor asigna esas dos características, austeridad y autenticidad, a la tierra a la que acaba de llegar y que curiosamente despiertan en él los más antiguos sueños. Las volvemos a encontrar en otro episodio, localizado en los primeros momentos de la visita a Hondarribia, y que incluye una significativa contraposición. El episodio se encuentra bajo el comentario de que el viajero ahora

⁷ Precisamente así dirá el autor: “para descansar un poco de tanta civilización en bancarrota?” Alejo Carpentier, *ibidem*, p. 118.

siente una “nueva temperatura espiritual”, comentario importante por lo que anticipa, ya que, según él, esa temperatura vincula la periferia, la tierra fronteriza, con el centro, cuya representación está confiada nada menos que a la ciudad de Toledo⁸.

La autenticidad es desarrollada en esta segunda ocasión como un fresco glorificador y gozador de la riqueza objetual, cuenta con la sensualidad como factor que permite descubrir la importancia de esa realidad cotidiana. Parte de la descripción a la manera de un bodegón, en la que se descubre el placer del autor por nombrar sus componentes. Hay como una anticipación de lo que luego será uno de los rasgos más identificables de su estilo: la enumeración inagotable de productos u objetos tradicionales. Y esa sensibilidad para los objetos rústicos es la que impulsa al caminante hacia ellos. Reparemos en el hecho de que no es una actitud simplemente descriptiva, tan frecuente, por lo demás, sino que el autor se describe implicándose. Cubre la distancia y nos hace sentir esa realidad elemental, según está siendo experimentada por él mismo. Entonces, tiene lugar como un encuentro que expresa la idea de una posible armonización entre viajero y realidad extranjera, porque es capaz de percibir la presencia o sensualidad inmediata de esos objetos propios de una cultura popular y tradicional. Lo que aquí se trata nos lleva a otro episodio, que veremos más adelante, y que tiene concomitancias con éste: el de la taberna del barrio madrileño de las Ventas. Ahora, lo que el caminante está formulando es establecer su estatuto respecto a la realidad que observa. Los objetos están siendo experimentados en su gozoso decir. La enumeración es una participación y un acto de evocación imaginaria, pues los objetos están acompañados de frases así: “¿Cómo resistir a la invitación de una taberna?” o “pellejos y botijos brindan tesoros de frescor al caminante”, o también “Chatas arcadas interiores, promesas de Valdepeñas”.

No obstante, hay una dimensión que sin decirlo abiertamente está dándole trascendencia a esa percepción objetual. Es decir, la enorme atracción que ejercen no es sólo porque en su condición material nos lleven a una determinada realidad social, tradicional, decíamos; es, de hecho, porque, para él, vuelven a hablar de autenticidad. Por su inmediato origen natural, por su condición artesanal, por su objetualidad no mediatizada los productos *son*, son lo que son. Permanece en ellos un vínculo entre su origen y su ser social, y los términos que los denominan parecen participar de esa misma condición. Esa identidad tan fuerte de las realidades es la que comunica la enorme satisfacción, algo así como una alegría espontánea.

Sólo que de la contemplación de las viandas Carpentier se desliza hacia una argumentación. Pasa así de describir lo que siente, como impresión de caminante,

⁸ La experiencia repetida de esta ciudad no es un hecho trivial; baste recordar que ya en los últimos años de su vida, después de recibir un homenaje en Madrid, quiso volver exprofesamente a Toledo.

a razonarlo a continuación; de lo particular pasa a lo general. Esta parcela de la realidad es como un síntoma de otras que la completan. Hay un conjunto de términos que son claves del sentir del autor. Dice: “Pero aquí, al menos, se especula siempre con materia cabal: la merluza es merluza, el pargo es pargo, el cocido tradicional sólo se compone de elementos auténticos, que ignoran toda elaboración deshonesta”. Y si antes ha dicho que en este terreno el país es “el más honrado y noble”, posteriormente remachará diciendo: “Los platos guardan [...] una pureza aldeana”⁹.

Con todo, de considerar la manera como se aproxima el viajero, hay una cierta ambigüedad, ¿el caminante vive el placer de esas realidades pintorescas, quizá, por ser capaz de experimentar la distancia y la pertenencia de ellas a una sociedad extranjera? ¿o es un *reconocimiento* de ellas y, por tanto, no hay propiamente una distancia y entonces el viajero se reintegra, a pesar de las diferencias? Sin embargo, no se acerca a los marineros. Estos quedan insertos en el escenario por rasgos convencionales, pero dos términos son muy indicativos respecto a ellos; por el primero, se les mantiene como parte integrada de esa realidad: los pescadores beben en “vasos toscos”, por la segunda, “charlando perezosamente”, conduce al sentido del tiempo y es todo un gesto social. La comunidad de la autenticidad tiene un cierto modelo de tiempo, no es el acelerado, por eso sólo puede ser conocida cuando el viajero se transforma en caminante.

Pues bien, esta no breve dedicación a diseñar el perfil de la realidad peninsular está a su vez articulada a una argumentación mayor, a la que nos referíamos, la de la contraposición del país al que acaba de llegar y lo europeo —o lo francés—. Como ocurría antes con las playas, los mismos términos se oponen: lo francés es lo sofisticado, la artificiosidad, el mundo refinado y moderno. Los objetos que lo representan han sustituido la abundancia desbordante y exultante por la calculada disposición lineal y manipulada; su apariencia carente del intenso atractivo sensual y trascendente, suplantado por una superficialidad sensitiva que no es capaz de transmitir aquel sentimiento de conjunto, de armonización que desencadenaba una alegría sin fisuras, por más que, posiblemente con ironía, utilice el término “teoría de botellas”, con lo cual todo concluye en la falta de autenticidad. La sociedad a la europea es falsa y está cortada de todo vínculo con lo natural. Una breve cita sólo como muestra: “¿los tristes *bistrots* de París, con sus mostradores de zinc, sus teorías de botellas vistosas, llenas de alcoholes adulterados?”

Hay un episodio con ciertas semejanzas en una crónica posterior, situada en Madrid. El viajero y sus amigos descubren una taberna en una de las puertas de la plaza Mayor. La circunstancia hace inevitable la mención al *Quijote*, pero lo interesante es comprobar cómo la mirada de Carpentier se detiene en otro bodegón.

⁹ Alejo Carpentier, *ibidem*, p. 88.

Una vez más la abundancia, las comparaciones hiperbólicas, los términos castizos, el gusto por los productos rústicos culminan en una definición propia del grotesco popular: “salchichas y jamones pantagruélicos”. Pero esa autenticidad vuelve a situarse en un esquema de confrontación, no con Francia, en este caso, sino con el fenómeno social más vilipendiado por un viajero de verdad, con los turistas, epítome de lo trivial y desnaturalizado, aunque representativo de los tiempos modernos en su faceta más condenable.

Un segundo aspecto que atrae la atención en estas crónicas es la experiencia de ciertas realidades emblemáticas castellanas, aquellas que precisamente habían sido objeto ya de un extenso tratamiento literario por figuras a quien el autor incluso conoció personalmente. No es nada difícil reconocer en las crónicas una similitud con lo escrito sobre Castilla desde la Generación del 98, por venerables historiadores y filólogos, hasta jóvenes escritores contemporáneos. Los textos de Carpentier se sitúan en ese medio tan espeso, tan elaborado ya, por lo que el autor admite que no es la suya una mirada original, reconoce lo textuoso del tema de España y de Castilla. Su contemplación de la estepa al amanecer suscita en él una reacción de admiración, pero también él reconoce que estaba preparado por todo lo que le habían contado con anterioridad. Es más, cabría suponer que son esas lecturas las que le han descubierto de antemano la realidad castellana. No es por tanto una experiencia primordial, que pudiera adscribirse a una pretensión de descubrimiento de nuevas tierras. Dice: “¿Es esto Castilla? ¿Castilla? ¿Castilla, de la que algunos amigos viajeros me hablaron con fervor infinito?”, “Castilla es algo superior a todo lo que pude imaginar a través de los relatos más apasionados de los místicos de ese páramo duro, huraño y ardiente”. Incluso los términos parecen extraídos precisamente de esas lecturas. Es más un reconocer que un descubrir. Europa acababa en los Pirineos, lo cual no debía ser nada malo para él; por lo que acabamos de ver, para Carpentier empezaba una tierra en absoluto exótica o extraña.

La contemplación de la geografía castellana está sometida a una calculada escenificación. El autor indica desde un primer momento que va a tener lugar una experiencia muy especial. Y esta manera de narrar anticipa en cuanto a la actitud contemplativa, a la reacción de asombro extremado, a la insinuación de una realidad irreal, las descripciones de los años cuarenta, localizadas en el trópico, sólo que ahora las referencias son las propias de la cultura española. Pero este encuentro, si no ya dado, porque el impacto sorpresivo y la experiencia primera es enorme, sí estaba anticipado, en cierta medida, en aquella referencia de que había como un eje esencial que unía Hondarribia con el centro, con Toledo, y que es la causa que tiñe las descripciones paisajísticas que desde el tren va haciendo al atravesar el País Vasco. Los términos abstractos con los que define esa naturaleza, por más que la geografía sea tan dispar, están en consonancia, no están alejados, de los que va a usar para la meseta castellana.

La manera de organizar su argumentación parte de una evidencia empírica: las campiñas vascas son sustituidas por la agreste orografía de estrechos valles y anota que ahora “(r)eparecen la piedra y el guijarro”, mostrando ese interés tan carpenteriano por la configuración geológica de las tierras que, aunque en él tenga un origen propio, no hay que olvidar lo que le puede deber al hecho de que en la cultura española el paisaje se comenzó a ver así, a partir de los institucionistas, con consecuencias en la pintura, como es el caso tan señalado de Aureliano de Beruete, amigo de aquellos e iniciador de una corriente pictórica paisajística que también va a ayudar a mirar las tierras castellanas de una determinada manera, a los 98chistas, en primer lugar. Pues bien, Carpentier a partir de ese nivel inmediato da el salto interpretativo y encontramos dos términos muy próximos a aquellos dos iniciales; ahora se trata de la adustez y la severidad, implicando necesariamente la autenticidad. Incluye la espectacular orografía vasca en una interpretación que considera que la aparición de la piedra se debe nada menos que a “un proceso de purificación por la severidad”. Más adelante apuntará cómo Toledo se asienta sobre una roca. La pureza había aparecido ya como un rasgo definitorio de la realidad hispana. La roca es un concepto que quiere decir las entrañas de la tierra. Esta realidad es la que es. Las ideas de ascetismo, de purificación, de realidad adusta y severa, apuntan a una interpretación elaborada culturalmente de la geografía y el pueblo vasco, tan próximos a Castilla en estos rasgos fundamentales. Al menos, la figura de Unamuno vuelve a ser el vínculo de ambas realidades.

Es más, sumergidas en el paisaje, o pertenecientes a él, las casas también reproducen estos rasgos. Observa que su arquitectura suprime lo que se pudiera considerar adorno, que queda simplificado a unas cuantas líneas; los colores desaparecen, y así como en el terreno aparecía la roca, en las casas surge la pared desnuda, simple solución constructiva y exhibición de sus materiales; viene a ser lo geológico de las casas. Ahora son de color gris como el de la tierra circundante, se vinculan a ella, y también sufren un proceso de purificación por la severidad, adquiriendo el aire adusto y auténtico del conjunto natural. Si España se contempla como un todo, organizado a partir de ciertos conceptos base, no es extraño que Carpentier establezca estas continuidades o participación de cualidades que al describir la meseta van a alcanzar su mayor perfección. La purificación, como es fácil prever, llega en esas tierras al éxtasis místico.

La experiencia de la llanura castellana está narrada de manera muy orientadora para conocer la postura intelectual de Carpentier. El cronista aquí escribe con una manifiesta conciencia artística. Introduce, al principio, fórmulas enfáticas que preparan el proceso intelectual. Este se configura como una revelación. En un primer instante no llega a comprender pero, a continuación, es cuando comienza a describir el proceso de iluminación que se inicia con un cambio en su estado de conciencia. En la primera parte de ese proceso se desarrolla la idea

de que el contemplador entra en la atemporalidad que desemboca en el sentimiento de haber remontado el tiempo hacia los orígenes y alcanzado, al fin, un tiempo primordial. Luego, en la misma experiencia, percibe cómo las realidades más corrientes se vuelcan hacia lo general, se produce una armonización de lo general y lo particular, lo cual se resuelve en la constitución de un todo. La comprensión final desemboca en el misticismo, definido como pasión o, como él dice, “violencia lírica”, no como franciscanismo, ya que está causado por el carácter severo, dramático de la llanura castellana: “Bajo este cielo bien asentado en la línea del horizonte, sobre esta tierra que nos vincula nuevamente con los valores primitivos y eternos de la vida, el espíritu alcanza su grado máximo de concentración, su poder de síntesis más agudo”¹⁰. La identificación mística que origina la contemplación de la meseta tiene un reflejo simétrico en la de Toledo. En este caso no es una fusión sino una inmersión: “deseo hundirme, por meses o años, en el silencio de esa ciudad que ejerce un invencible sortilegio”.

En realidad, esta postura idealista encuentra su última manifestación en las que vienen a ser las metas de su itinerario, Toledo y sus cigarrales, en especial, y el Escorial (aunque aquí haya el lapso de un año). El deseo de atemporalidad, que se reconoce como una idea emblemática del escritor, y el de volver a anudar los vínculos, hacen de él un pensador de lo sagrado, lo cual explicaría también algo tan representativo de su arte como es el desarrollo de la simbología y la alegoría. Carpentier quiere renovar “las relaciones sacralizantes que postulaban la existencia de relaciones intrínsecas y esenciales”¹¹ a la altura de los años treinta, cuando “la ruptura tradicional del vínculo” era ya un hecho. Resultan congruentes, entonces, sus preocupaciones en el instante previo a su entrada en Toledo, sobre si todo seguirá igual, si nada habrá cambiado y así poder volver a ver, dormir, comer en los mismos sitios. Y es luego el placer de saber que es posible retornar, que Toledo sigue siendo intemporal con sus relojes detenidos y las silenciosas pezuñas de los animales que no interrumpen la paz de ese espacio sagrado.

Parece razonable pensar que en todo esto Carpentier no está lejos de Unamuno y de esa corriente amplia de pensamiento que se dedicó a pensar Castilla como un drama histórico y metafísico, pero tampoco hay que dejar pasar por alto sus propias elaboraciones; algunas de ellas han de integrarse años más tarde en teorías de mayor envergadura. Con todo, es preciso matizar las posturas de Carpentier. Puede decirse que su experiencia mística de la meseta es completa, pero no se va a reproducir en la de Toledo con la misma homogeneidad. Es cierto que está presente otra vez su anhelo de atemporalidad, pero así como la meseta era un dominio cerrado de lo ahistórico y de lo unívoco, Toledo no lo es, ni es Brujas la muerta, y ello se debe a una idea que apunta o anticipa la del sincretismo. Si

¹⁰ Alejo Carpentier, *Ibidem*, p. 97.

¹¹ Alain Badiou, *Manifiesto por la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 37.

siente Toledo como una ciudad viva y en el presente es porque en ella se han fusionado y mezclado y superpuesto diferentes culturas, razas y pueblos. Y toda realidad sincrética posee una vitalidad que yace escondida, alberga lo insólito, lo sorprendente, lo cual sólo se hace perceptible a aquel que posee una sensibilidad afinada y sobre quien ejerce un efecto vivificador. La acumulación de culturas en ese lugar concreto supone un cruce azaroso de ideas universales y eso es lo que da origen a lo insólito o inusitado. Carpentier rechaza la fácil solución, a propósito de Toledo, de entregarse a una vivencia nostálgica del pasado; por el contrario, indica que el pasado está incorporado al presente gracias al trabajo de lo sincrético. Ahora bien, esa experiencia no se inclina a ser descrita por referentes racionalistas, más bien se sirve de frases como “intuición milagrosa”, o “invencible sortilegio”. La vitalidad de la ciudad sólo se puede vivir a partir de la sensibilidad y en instantes muy breves.

La experiencia de Toledo no se queda sólo en esto, porque al anhelo místico que proyecta en los cigarrales —aquí es un franciscanismo— o en una primera interpretación de la ciudad, se completa con el reconocimiento de su escisión como individuo. Carpentier es muy explícito cuando se reclama de la vida contemplativa y, al mismo tiempo, se reconoce hijo del siglo, dejándonos una descripción tajante de su condición de ser escindido. Recordemos: “Desgraciadamente sé de antemano que pertenezco a una generación que no sabe detenerse, que ha nacido para la acción y tiene conciencia de ello, y que al fin y al cabo mis anhelos de calma franciscana serán rotos siempre por ese demonio interior que nos empuja a la lucha”¹². Es la nostalgia del vínculo que surge, a pesar de todo.

El Escorial es el segundo de los lugares donde el autor es más explícito en la exposición de sus ideas. El relato del viaje al Escorial desde Madrid es otra oportunidad para completar su interpretación de la geografía castellana. Lo que interesa destacar ahora es precisamente el trayecto y no la descripción del Escorial en sí, que aparece descrito, hasta cierto punto, como un símbolo de la muerte, ésta como integrante definitivo (¿o de una época?) de la cultura española.

El viaje al monasterio está formulado como un camino de perfección que concluye en la deseada experiencia del ideal. En la primera parte del trayecto, fase purgativa, advierte —y todo el texto está escrito como en una clave de guía moral— que la conciencia no debe dispersarse en la diversidad de espacios, ya que cada uno de ellos está conectado a expresiones artísticas propias, alejados aquellos y éstas de los que se van a vivir. El viajero debe desprenderse de lo aprendido, dejar atrás en esos momentos las muchas formas en las que se ha diversificado su saber, cortar con su pasado, para poder realizar un verdadero acto de purificación que se desarrolla a lo largo del camino. Éste, como corresponde a la experiencia ascética,

¹² Alejo Carpentier, *Ibidem*, p. 118.

es de “peñascos y guijarros” que significativamente también llama “camino de cilicios”, y la gradual apropiación del estado correcto, o sensibilidad, va deshaciéndose de malos hábitos, vicios espirituales y de “toda arbitrariedad de razonamiento”, es decir, el pensamiento fruto de esa experiencia deberá estar vinculado a la geografía austera, de hecho, a la geología, de manera necesaria y no como construcción racional gratuita, quizá como el cruce tramposo de cierta máquina de coser. Al final, el viajero, alcanzado el “estado de gracia”, puede vivir el ideal estético: la contemplación esencialista del monasterio en *su* geografía. ¿Es el milagro? Puesto que dice que “Castilla es tierra de milagros”.

La obra arquitectónica de Juan de Herrera le parece admirable, en primer lugar, porque se vincula perfectamente con el entorno natural. Sirviéndose de la piedra, la forma artística se realiza de acuerdo con la concepción esencialista. Porque más que nunca en este espacio el gran símbolo es la piedra. Símbolo que no se opone con ningún otro y que, por tanto, no precisa armonizarse con nada para lograr la unidad. Está solo, carente de los aspectos contradictorios que va a tener en obras posteriores, debido ahora a la configuración monológica, unívoca de la tierra castellana. Carpentier encuentra que este es el reino de la piedra o de la roca, que ya sabemos que simboliza la entraña. Castilla muestra su esencialidad en la geografía berroqueña. Dice: “Porque aquí todo es cabal, elemento esencial”. El término “cabal” nos trae el recuerdo de cómo había dicho que en este país todo era materia cabal, a propósito de algo que no era tan trascendente, como eran las viandas, y que eran lo que eran; ahora se nos dice lo mismo, pero en esta ocasión referido a la realidad física trascendentalizada.

Pues bien, como la piedra da la razón de ser a Castilla, el escritor cubano indica que su espacio pertenece a la geología que nos habla de tierra de los orígenes y de lo elemental primero. Es lo telúrico, en cita de García Lorca incluida por Carpentier, y con la que está de acuerdo. Por todo esto, el autor dice que en ella no hay paisaje, queriendo indicar que no se da una armonización de distintos componentes minerales, vegetales, acuáticos. Como en obras posteriores sí dirá que lo hay a propósito de los escenarios tropicales venezolanos o caribeños. El “paisaje” castellano lleva en sí la idea de unidad, de todo unificado bajo el dominio de la roca. Así, “las piedras son vegetales” y “los árboles son minerales”, “sólo hay árboles avergonzados de ser pequeños, de ser flacos o retorcidos”. Es decir, que el reino vegetal no existe, y lo que se da aparece integrado en el reino mineral, el cual posee una enorme variedad y riqueza, pues hay “flores de calcedonia, rosas de granito, [...] nevaduras de cal, sangre de carbuncho”. Tierra de univocidad y extremosa. Desprovista de los atributos propios de una naturaleza diversificada, exuberante, de aromas y sensaciones múltiples, la presencia exclusiva de la roca en esa tierra, impone una homogeneidad, remite a un determinado vivir y es clave para una estética precisa, así como, hay que sospechar, participación en una ideología muy concreta.

De no encontrarse la tierra como soporte o elemento nutricio habría una pobreza espiritual, una impostura intelectual e inautenticidad artística. Recordemos cómo es algo muy presente en *Los pasos perdidos*. En esta novela se da una dualidad y armonía entre el símbolo del agua y de la piedra, así como la escisión del protagonista viajero. Por el contrario, el cronista experimenta la realidad y puede/sabe interpretar el lenguaje de la naturaleza, porque en este caso es un lenguaje fijo, inmutable. En la crónica de Castilla tenemos una experiencia unificada, los significados surgen sin vacilación. Él sabe leer la naturaleza porque el lenguaje de ésta es unívoco y esencial. Por eso también la obra de arte deberá incorporar esa misma condición. No es la obra a partir del movimiento, de lo inasible, de aquello que (Franz Roh refería) es tan propio del arte moderno, su fluctuación. En este medio la obra surgiría de manera inmediata, al no haber contradicción. El dominio exclusivo de la materia sólida parece que no plantea grandes dificultades a la forma, a diferencia de aquellas que nacen de una confrontación entre un material que se escapa, como el agua, y el orden que se le quiere asignar.

Teniendo en cuenta todo esto Carpentier avanza la idea de que las expresiones literarias y artísticas de Castilla tienen que reflejar esta condición de austera esencialidad y, a su vez, las obras van a confirmarla, puesto que las que son auténticas de una tierra obedecen al lugar donde nacen. Esto explica las frecuentes referencias a las obras de García Lorca, Alberti, Neruda, el escultor Alberto, Teresa de Jesús, e incluso Picasso y Dalí. Al primero de los dos pintores le encuentra su prueba terrenal en las casas del pueblo de Dueñas y al segundo, negándole su adscripción surrealista (francesa) lo convierte en un producto genuino de la tierra española (entre otras razones, hay que deducir, por sus colores tierra, ocres o por ciertos fondos). Los demás, representan o bien variantes de lo mineral o bien peculiares dimensiones espaciales, en particular, la horizontalidad, “la percepción de la distancia”. Evidentemente, todo esto es hoy muy debatible.

Y, finalmente, en estos textos se da un tipo de episodio breve, fugaz, especialmente revelador. Son los encuentros. En ellos es posible notar una doble condición; un diseño rápido, objetivo, pero con una intención no intrascendente. Las crónicas de viaje se prestan a estos episodios transitorios, encuentros azarosos, que en otros casos podrían ser reflejo de la simple utilización de un hecho noticioso, pero el contexto del viaje les confiere un interés especial.

El episodio seleccionado es el del encuentro de Carpentier y Carlos Enríquez con el Valencia, personaje que dirige la “Academia” de tauromaquia del barrio de las Ventas, en Madrid. Ciertamente el encuentro es un motivo muy querido de la narrativa de viajes. El cronista establece la distancia y, al mismo tiempo, la simpatía y la curiosidad. El Valencia es sometido a la observación que permite describirlo y situarlo. En principio, nada hay en común entre ellos, ninguna realidad los une. Tampoco hay una relación directa. El “personaje” se mueve en su mundo. Valencia

está a merced de la contemplación del viajero y no le devuelve a éste ninguna mirada de comprensión con la que interpelarlo. No se promueve, por tanto, ningún (auto) cuestionamiento del relator, pero éste se siente atraído hacia ese ser tan peculiar. Una alternativa posible sería considerarlo, desde una perspectiva sociopolítica, como la propia de un intelectual comprometido, frecuente figura de aquellos tiempos, y concluir por establecer una reivindicación. Nada de esto hay porque el Valencia, más que un individuo definido por la circunstancia social inmediata, es una figura representativa de una realidad que se ve desde una óptica sincrética. El *académico* se ve como el cruce de un dominio teatral con la realidad. Invención artística y realidad se fusionan. Y aquí está la clave, lo más importante es que el personaje significa la irrupción de lo sorprendente, aquello que desde el interior de la realidad más corriente surge de manera ilógica, como una anacronía, deshaciendo las pautas admitidas. Valencia representa la espontaneidad, la capacidad inventiva de realidades populares, folklóricas, tradicionales y vive en un imaginario que es su realidad. Los títulos que emite su Academia, el artilugio que suplanta al toro, representan un nudo de realidad y fantasía que desentona de la normalidad. El peso de lo cotidiano o de lo normal queda abierto, pero no hay un compromiso del observador. Éste difiere su efecto. Parece como si el cambio subjetivo no se diera inmediatamente, como si la actitud observadora predominase, bastándole recoger lo sorprendente que surge de manera natural de la realidad. No se compromete, pero aprecia infinitamente su conocimiento. El aprecio se guarda para combatir, tiempo después, la hostilidad de la vida urbana y laboral en París. Es decir, la actitud de observador consciente de la distancia se completa con la recuperación posterior. El viajero se desdobra en un archivero. El desnivel entre ambos personajes es notable: el cronista sabe englobar al “académico” en su saber y lo importante se encuentra en ese reconocimiento que su sensibilidad ha sido capaz de extraer o descubrir. No es la primera vez en estos textos que la atención del cronista es sorprendida al descubrir en la vida el reflejo de un referente artístico: lo que primero observa con alborozo, al dejar atrás Francia, es el hablar de una joven vasca en el que reconoce la huella de las zarzuelas.

Esa capacidad de transformación inusual se vuelve a encontrar en el episodio del cine, en el que culmina el protagonismo del Valencia. Es otra muestra de cómo lo sorprendente se puede encontrar en formas cotidianas. En el contexto de una época guiada por las ideas de la modernidad y sus tecnologías (el cine como ejemplo idóneo) se cruza en el camino del cronista algo que desafía el orden de cosas. Se da una realidad en la que ese emblema de lo moderno es pensado de tal manera que rompe con la idea establecida y la combina con otras, desafía las formulaciones de actualidad, sus logros, dando origen a lo sorprendente. Una vez más la mezcla que se da en estas soluciones es donde se encuentra lo inédito, la invención. Por eso Carpentier está pendiente de los encuentros en los que espera descubrir

combinaciones originales. Los cruces que dan origen a formas culturales o sociales que supongan soluciones insospechadas para los niveles convencionales admitidos. Esta es la razón de que, aunque tengan algo de pintoresco, no son sinónimo de superficialidad, si bien, desde una perspectiva más sociológica, pudieran parecerlo.