



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: La selva en flor: Alejo Carpentier y el diálogo entre las vanguardias europeas del siglo XX y el barroco latinoamericano

Autor: Stawicka-Pirecka, Barbara

Forma sugerida de citar: Stawicka-Pirecka, B. (1996). La selva en flor: Alejo Carpentier y el diálogo entre las vanguardias europeas del siglo XX y el barroco latinoamericano. *Cuadernos Americanos*, 5(59), 92-99.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año X, núm. 59, (septiembre-octubre de 1996).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México.
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510,
Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ **Atribución:** usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

- ✓ **No comercial:** usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.

- ✓ **Sin derivados:** si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

LA SELVA EN FLOR:
ALEJO CARPENTIER Y EL DIÁLOGO
ENTRE LAS VANGUARDIAS EUROPEAS
DEL SIGLO XX Y EL BARROCO
LATINOAMERICANO

Por Barbara STAWICKA-PIRECKA
UNIVERSIDAD ADAM MICKIEWICZ,
POLONIA

EN EL SIGLO XX, el sincretismo propio a las conflictivas relaciones entre el Viejo Continente y el Nuevo Mundo asimiló no solamente las dimensiones de las experiencias artísticas consideradas hasta la fecha como marginales, sino que también se apoderó de los destinos humanos singulares que iban a participar en el diálogo de culturas entre Europa y América. No solamente las obras sino que también las trayectorias existenciales —sorprendentes y extrañas— diríamos barrocas por sus inesperadas fluctuaciones de luces y sombras, de rebeldías violentas y difíciles reconciliaciones, marcaron el panorama artístico de la vanguardia europea de los años que precedieron la Segunda Guerra mundial y de su réplica en el Nuevo Mundo. Lo barroco, en el sentido moderno de la palabra, comprometiendo al hombre del siglo XX ante la naturaleza, el cosmos y la historia, designa también un nuevo valor de la aventura existencial.

De ser así, tenían que encontrarse en el cruce de sus caminos vitales un cubano, Alejo Carpentier —escritor y musicólogo, hijo de un arquitecto francés y de una pianista rusa—, un francés, Pierre Mabille —escritor y ensayista cuyos textos críticos, así como el libro fundamental *Le miroir du merveilleux*¹ reflejan la fascinación de un europeo ante una simbiosis de las civilizaciones y sus culturas— y otro cubano, Wifredo Lam —hijo de un chino y de una mulata, pintor que en un cuadro único en la historia de la pintura moderna logró sintetizar las búsquedas artísticas y filosóficas latentes en las

¹ Pierre Mabille, *Le miroir du merveilleux*, París, Le Sagittaire, 1940.

corrientes vanguardistas europeas (especialmente las del cubismo y del surrealismo) de los años de la preguerra. Tanto para Carpentier como para Lam la experiencia artística europea que vivieron en España y en París en los años treinta significó un paso revelador en la toma de conciencia de ser herederos de civilizaciones, culturas y cosmogonías ancestrales, a la vez cultas y bárbaras. Para Mabile, la confrontación de un europeo con la vertiginosa inmensidad vital y creativa de América (sobre todo la de México, pero también la del Caribe) le hizo fundar una reflexión crítica sobre una vasta erudición en las filosofías herméticas, el psicoanálisis, la antropología, el ocultismo y el folklore y proponer una nueva perspectiva del diálogo entre Europa y el continente americano. Pierre Mabile, el supuesto interlocutor de Carpentier en el conflictivo diálogo del escritor cubano con la idiosincrasia europea, ha sido tal vez el primer escritor europeo en indicar el camino de la simbiosis, que él consideraba necesaria e inevitable, de manera terminante:

Considero, pues, de importancia capital que se estudien con todo detalle las diversas modalidades del pensamiento europeo y del pensamiento americano y que se haga la luz sobre todos los puntos en sombra para evitar que se conviertan en fuentes de incomprensión y de odio; porque el mundo nuevo que pretenderemos construir no se basará ya en un principio de incautación europea pero tampoco podrá desdeñar el cúmulo de experiencia humana adquirida en el Viejo Continente a través de luchas seculares y de sufrimientos renovados sin tregua.²

En la exploración del maravilloso mestizaje cultural que los tres artistas consideran intrínseco a su obra, por algún conducto oculto de una hereditaria memoria de símbolos ancestrales, las tres sensibilidades artísticas, las tres cosmovisiones —la de Carpentier, la de Mabile y la de Lam— convergen en una imagen que pertenece al mito y se convierte en metáfora. No por un azar el famoso cuadro de Lam se llama *La jungla*.

La jungla, el gran bosque, la selva o la manigua, son todos ellos sinónimos de una dimensión a la vez mítica, mitologizante y personal. Una enredadera de significados que cumple una función doble. Es una representación simbólica de la esencia misma del continente americano con el sincretismo de la naturaleza y de la sangre de los hombres sometidos a su fuerza cósmica y con el sincretismo de la

² Pierre Mabile, "Conjunción necesaria. Modalidades morfológicas europeas y americanas", *Cuadernos Americanos*, año v, núm. 2 (1945), pp. 32-44.

historia cuyos ritmos cíclicos abarcan los de la naturaleza y del hombre en una sucesión constante de Carnavales y de Apocalipsis, de la muerte del hombre y de su resurrección. Y es también la jungla un círculo cerrado, una figura barroca del laberinto, un oscuro espejo de la identificación necesaria, dolorosa y lúcida. Del otro lado de la jungla-espejo laten los tambores chamánicos evocando a través de los ritmos ancestrales a los dioses del panteón *vodú*. La asociación *miroir merveilleux* (espejo-maravilla) no es un simple hallazgo filológico. Para Mabille, tal como lo indica el título de su libro *Le miroir du merveilleux*, el espejo es un instrumento mágico porque en su superficie el hombre descubre la posibilidad de superar la escisión entre materia y espíritu. El reflejo, es decir, la imagen invertida, niega la separación entre lo material y lo inmaterial para revelar la elemental "analogía" que existe entre los objetos y las representaciones mentales que les corresponden, entre el hombre y el cosmos. La jungla —una imagen invertida. Un espejo del que se sirven Carpentier, Mabille, Lam.

Es allí, del otro lado de la jungla-espejo, donde el sincretismo de la religión católica y de las creencias africanas, al compás del tambor-madre, viven una simbiosis verdadera los hombres y sus dioses: Papa Legba, Ogún, Damballah-Wedó, Marinette-Bois-Chèche, Yemayá y Changó. Allí, en la jungla, por la fuerza de una fe auténtica, Papa Legba —dios de los caminos— nos abre la barrera y Ogún Fai mariscal de tormentas— consagra la rebelión de los esclavos. Como una afirmación básica de la naturaleza doble de las cosas, en la imagen invertida también los dioses revelan su rostro oculto. Eleguá encarna la Virgen de Regla, Oshún, el Santo Niño de Atocha, Yemayá, señora de las aguas, es la Virgen de las Mercedes y Changó es Santa Bárbara, deidad hermafrodita...³ En la jungla hablamos con los dioses y quedan borradas las fronteras de lo sacro y de lo profano. Adquirimos tanta divinidad cuanta humanidad tenemos.

La jungla —una encrucijada mágica. Barroco del todo, el reino nuestro de este mundo.

El gran bosque, el Bois-Caimán, el Bosque de los Grandes Pactos en la novela de Carpentier revela la riqueza deslumbrante y aterradoramente de la naturaleza. En la explosión barroca, en el constante morir y nacer de formas naturales y vegetales, la vida y la muerte, el

³ Sergio Fernández, "El destino de los dioses fuertes", El Colegio de México, núm. 5 (enero-febrero 1979), pp.

horror y la maravilla se entrelazan, físicamente palpables para la sabia mano única del manco Mackandal —el iniciado, brujo demiurgo y chamán. El negro Mackandal descubría en el gran bosque

la vida secreta de especies singulares, afectas al disfraz, la confusión, el verde verde, y amigas de la pequeña gente acorazada que esquivaba los caminos de hormigas. La mano traía alpistes sin nombres, alcaparras de azufre, ajíes minúsculos; bejuco que tejían redes entre las piedras; matas solitarias, de hojas velludas, que sudaban en la noche; sensitivas que se doblaban al mero sonido de la voz humana; cápsulas que estallaban, a mediodía, con chasquido de uñas aplastando una pulga; lianas rastreras que se trababan, lejos del sol, en babeantes marañas. Había una enredadera que provocaba escozores y otra que hinchaba la cabeza de quien descansara a su sombra...⁴

La arquitectura barroca del bosque. La barroca ingeniería del lenguaje. La naturaleza barroca está sometida a lo barroco de la historia. Al final de la novela, cuando Ti Noel, su protagonista, después de los intentos fallidos de lograr la felicidad bajo el mítico disfraz de ciertos animales, se enfrenta con la tiranía de la República de los mulatos cuarterones, un viento verde surge del océano que es a la vez tumba y matriz de cualquier creación... De Ti Noel sólo queda "la cruz de plumas que hunde su vuelo" en el bosque de los Grandes Pactos. Con esta última metamorfosis la novela alcanza la dimensión de una parábola del poder.

En la pantalla del tiempo surgen sucesivamente, como los núcleos importantes, las fechas significativas: 1928, 1938, 1948 y 1941, 42, 43... El año 1928, con ayuda del poeta surrealista francés Robert Desnos, Alejo Carpentier se establece en París, llegando clandestinamente y de modo aventurero desde La Habana. Llega a conocer a Breton, Éluard, Prévert, Picasso, Dalí y demás oficantes del surrealismo. Es el año de *Nadja*, del *Traité du style*, de *Grand jeu*...

Diez años más tarde, en 1938, con ayuda del pintor francés Manolo Hugué, que le dio una carta de presentación para Picasso, llegará a París un pintor cubano, Wifredo Lam. Pronto conocerá a Breton, a Pierre Mabile, René Char, Max Ernst, Benjamin Péret. Un año después, el pintor cubano expondrá sus cuadros con Picasso en la Pearls Gallery de Nueva York...

Pasan otros diez años. En 1948, Alejo Carpentier publicó *El reino de este mundo*. El "Prólogo" a la novela pronto llegó a tomar el valor de uno de los primeros manifiestos de la nueva novela

⁴ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, México, Siglo XXI, 1983, p. 28.

latinoamericana. El proyecto del libro nació en 1943, en la antigua Ciudad del Cabo, “donde una calle de larguísima balcones conduce al palacio de cantería habitado antaño por Paulina Bonaparte”.⁵ En su viaje por la meseta central de Haití, emprendido con el actor francés Louis Jouvet, Carpentier visitó las ruinas del reino de Henri Christophe, un cocinero negro que se proclamó emperador después de la rebelión de la colonia francesa a finales del siglo XVIII. Allí, donde una concepción histórica de la realidad se nutrió de las visiones mitologizantes, Carpentier se sintió llevado a enfrentar la experiencia del “nada mentido sortilegio de la naturaleza haitiana”, de la cotidiana vivencia de “una maravillosa realidad”. Allí también confrontaba las esencias americanas con su escepticismo creciente hacia la vanguardia europea del surrealismo.

Cabe notar que al mismo Haití mágico habían llegado poco antes dos famosos escritores franceses, ansiosos de acercarse a los prodigios americanos. Uno de ellos fue Pierre Mabilie, quien vino en 1941 como agregado cultural en Port-au-Prince con el propósito de explorar los misteriosos rituales del *vodú*. El otro fue Breton, que volviendo desde México, en 1942, y camino a Francia, fue invitado por su viejo amigo Mabilie a dar una serie de conferencias en Haití. La lógica de las fechas está clara. Tanto más sorprende, entonces, la falta de cualquier mención por parte de Carpentier, en sus escritos, a sus contactos personales con Pierre Mabilie, escritor y ensayista del surrealismo... Bastaría tan sólo este hecho para suscitar una reflexión sobre las conflictivas relaciones entre el escritor latinoamericano y la idiosincrasia europea.

En Cuba no hay jungla, sino manglar y caña y muchas frutas de nombres tan sonoros que suenan como una letanía a los dioses cotidianos —guayaba, guanábana, caimito, anón, plátano macho, papaya o fruta bomba... Como por una contradicción, allí donde no hay jungla, un pintor resumió la compleja síntesis de su país a través de un cuadro. Fue allí, en La Habana, donde en 1942 Wifredo Lam pintó *La jungla*. Expuso el cuadro en la exposición individual en la galería Pierre Matisse de Nueva York. Luego el cuadro ha sido adquirido por el Museo de Arte Moderno de esa ciudad.

Y otra vez, como seducidos por la magia de este lienzo, aparecen los dos —Carpentier y Mabilie. El primero dedicó a Lam un artículo que parece ser una confirmación de sus propias angustias

⁵ “Prólogo” a la novela, *ibid*

estéticas y conceptuales;⁶ el otro, Mabile, centró su interés sobre el cuadro en un ensayo, "La Manigua".⁷

Para Carpentier, el cuadro significó una revelación. Las raíces de este encantamiento habría que buscarlas en la aventura artística de los años parisinos de Carpentier. Fue André Masson a quien en aquella época Carpentier había dedicado un artículo muy revelador con respecto a su primer contacto con el surrealismo. Al lado de una reflexión sobre la pintura de Max Ernst, De Chirico y Miró, Carpentier por primera vez describió la selva. Una selva que, de acuerdo con el criterio planteado por Breton en 1928, como toda pintura "verdaderamente surrealista, se refiere a un modelo puramente interior: el pintor trabaja solamente en función de las experiencias analógicas de lo imaginario". En su artículo, "André Masson, su selva y sus peces", publicado en 1929, Carpentier retomó el criterio del modelo interior. Escribió:

Una mañana... descubrió esa selva en el fondo de su imaginación. En ella había árboles membranosos, ramas con algo de arterias cortadas, hojas semejantes a manos tendidas, troncos estirados como ángeles del Greco. Había senderos guarnecidos de flores que parecían bocas; raíces que se entretrejan como circunvoluciones cerebrales... Masson se internó en la selva insólita y comenzó a revelarnos sus más raros aspectos.⁸

Sorprende entonces lo que casi veinte años después, en su famoso "Prólogo" a *El reino de este mundo*, el mismo Carpentier escribió sobre la imagen de la selva, otra vez concebida como engendradora de lo maravilloso:

Obsérvese que cuando André Masson quiso dibujar la selva de la isla de Martinica, con el increíble entrelazamiento de sus plantas y la obscena promiscuidad de ciertos frutos, la maravillosa verdad del asunto devoró al pintor, dejándolo poco menos que impotente frente al papel en blanco. Y tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wifredo Lam, quien nos enseñara la magia de

⁶ Alejo Carpentier, *Sobre la pintura de Wifredo Lam*, Catálogo de la exposición antológica "Homenaje a Wifredo Lam", Madrid, Museo Nacional de Arte Contemporáneo, 1982.

⁷ Pierre Mabile, "La Manigua", *Cuadernos Hispanoamericanos*, año III, núm. 4 (1944), pp. 94-110.

⁸ Alejo Carpentier, "André Masson, su selva y sus peces", *Social* (La Habana), vol. 14, núm. 10 (1929).

la vegetación tropical, la desenfadada Creación de Formas de nuestra naturaleza —con todas sus metamorfosis y simbiosis—, en cuadros monumentales de una expresión única en la pintura contemporánea.

La imaginación de Carpentier oscila con predilección en torno a la imagen de la selva. Se nutre de ella como si fuese el núcleo proliferante del espíritu barroco inscrito en la idiosincrasia americana, con sus dos categorías determinantes: cambio y movimiento. Como en el constante acto de nacer, por entre la complejidad de la vegetación surgen las nuevas arquitecturas, réplicas de los sistemas sociales, ingeniería del cosmos. En la imagen de la selva late oculto también el germen de lo que tanto fascina en toda la obra de Carpentier —la relación y todas sus connotaciones entre la naturaleza y la cultura.

Toda simbiosis, dice Carpentier, todo mestizaje, engendra un barroquismo. Lam, hijo de un chino escritor público de setenta y siete años y de una mulata con ascendientes africanos y europeos, después de haber vivido su infancia en Cuba y su fascinación por la pintura clásica española en España, después de haber vivido la Guerra Civil española y luchado en ella al lado de los republicanos, después de tomar conciencia de sus raíces africanas y de vivir un frenesí surrealista en París, después de vivir una tragedia personal y de haber conquistado las mejores galerías de pintura en el mundo, volvió a Cuba. Fertilizó su universo a la vez cosmopolita y bárbaro de conjunciones extrañas e inquietantes: las figuras míticas, tanto humanas como de los animales o de las divinidades del Olimpo, en metamorfosis constante, en una precipitación de una cosa hacia la otra sin preservar las reglas de un equilibrio, de jerarquía alguna. Pinturas hechas de marrones, ocre y blancos luminosos. En el centro de su simbolismo exótico y sensual está la reja vegetal concebida como un pretexto plástico, la caña convertida en madeja estructural, el bambú celestial, cabezas y figuras humanas en ritmos verticales en una simbiosis con elementos totémicos y mágicos. Laten en esta pintura ecos lejanos de la mística del Greco y de la vital geometría de Picasso de sus *Señoritas de Avignon*.

En “La Manigua” dice Mabile:

Recuerdo a Wifredo Lam en París, llegando al café de los Deux-Magots, reservado, algo torpe, los brazos larguiruchos en continuo agitarse. Venía de España y llevaba las señales de luchas padecidas. Pero hablaba poco de todo aquello y nos asombraba más por la profundidad de su cultura, cuyo lado filosófico no era menos notable que el artístico. Nos mostraba sus dibujos, de

una elegancia extraordinaria, de una libertad asombrosa. Cuando volví a encontrarle en 1943 acababa de terminar la obra que, en mi opinión, señala el viraje decisivo de su carrera: *La Manigua*. Con razón o sin ella, considero yo este cuadro un acontecimiento de importancia comparable a los descubrimientos de Paolo Uccello sobre la perspectiva, tan importantes que hubo de reflejarlos toda la pintura ulterior, y con ella toda la sensibilidad occidental.

El carácter vanguardista del cuadro, según Mabile, consistiría en el rechazo de la perspectiva considerada como tradicional desde el *Quattrocento* florentino y en la negación, a través de la estructuración pictórica del lienzo, del establecido orden cosmogónico del mundo organizado tradicionalmente alrededor de una figura central de Dios único.

Wifredo Lam murió en París en 1982. Tres años después murió Alejo Carpentier. Pasó el tiempo. Mortales, penetramos en *La jungla* de Lam para descubrir nuestra identidad olvidada —la de los habitantes del joven y eterno— en bosque en flor.