

Surrealismo, paisaje y decepción en la obra de Jorge Cuesta: puntos de encuentro con lo “Real maravilloso americano” de Alejo Carpentier

Diego C. Ceballos Ramírez
Universidad Autónoma Metropolitana
ceballoshipnos@gmail.com

Cuando el aire es homogéneo y casi rígido
y las cosas que envuelve no están entremezcladas
el paisaje no es un estado de alma
sino un sistema de coordenadas.
Jorge Cuesta, “Retrato de Gilberto Owen”

Resumen

Jorge Cuesta y Alejo Carpentier se conocieron en París en 1928 cuando el surrealismo se erigía como la más dominante vanguardia del momento. De la relación de Cuesta con el surrealismo surgieron textos con los que el autor pone en tela de juicio la estética surrealista. En ese sentido, este trabajo explora la relación entre estos dos autores a partir de su viaje a París y la distancia que posteriormente Carpentier contrajo con el surrealismo. Asimismo, estudiamos afinidades intelectuales entre los dos autores por medio de conceptos como la decepción del paisaje y la vuelta a las raíces.

Palabras clave: vanguardia; arte; surrealismo; paisaje; decepción.

MARMÓREA

REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA

SEP 2024-FEB 2025

16

NÚMERO 14

En junio de 1928 el joven escritor mexicano Jorge Cuesta llegó a París tras dos breves escalas en La Habana y en Londres. Las razones de su viaje no son del todo claras: por un lado, Cuesta admiraba fervientemente la cultura y literatura francesas, admiración que vemos reflejada en sus lecturas de la *Nouvelle Revue Française* y en su defensa de la existencia de una influencia francesa en la poesía mexicana desde el siglo XIX (*Obras reunidas ii* 220-224); por otro lado, el motivo real del viaje a París, según Louis Panabière, fue idea de sus padres, quienes se oponían a la relación de su hijo con Guadalupe Marín (Panabière 52) y, para alejarlo de ella, probaron enviarlo a Europa en un viaje asaz precario, pues en esa época la familia Cuesta sufría de problemas financieros que hicieron difícil costear un viaje para su hijo a otro continente, como así lo evidencia una carta de esa época (Cuesta 201-202).

No obstante, pese a la corta estancia de Cuesta en Europa y a las vicisitudes económicas padecidas, el autor veracruzano tendió redes intelectuales con importantes personalidades del ambiente cultural del París de los años veinte. Conoció de cerca el movimiento surrealista francés y convivió con algunos de sus exponentes, como André Breton, Paul Éluard, Robert Desnos y el joven escritor cubano Alejo Carpentier, quien había llegado a Francia en marzo de ese año gracias a que Robert Desnos le prestó su pasaporte para embarcar en el buque *Espagne*. A diferencia de Cuesta, Carpentier permaneció un largo periodo en París, hasta 1939, año de su regreso a La Habana, Cuba (Vázquez 101-115).

Hay paralelismos en las biografías de Cuesta y Carpentier que vale la pena resaltar antes de estudiar las posturas enfrentadas de cada uno de ellos; los dos nacieron en el primer lustro del siglo XX: Cuesta en septiembre de 1903, Carpentier en diciembre de 1904. Ambos tenían ascendencia europea: Cuesta fue hijo de Natalia Porte-petit Troubel, hija de franceses nacida en Veracruz, y Néstor Cuesta Ruiz, un mestizo cordobés de origen español con raíces inglesas y negras; Carpentier fue hijo del arquitecto francés Georges Álvarez Carpentier, y su madre, Lina Valmont, profesora de idiomas de origen ruso. Cuesta creció en la ciudad de Córdoba, y Carpentier en La

Habana; aunque geográficamente separadas por el Golfo de México, sendas regiones tienen similitudes culturales y demográficas que datan del siglo XVI (García Díaz) y que no podemos pasar por alto a la hora de entender la idiosincrasia de ambos autores.

Los dos tuvieron un acercamiento importante con la música: Cuesta, antes de decidirse a estudiar ciencias químicas en la Universidad Nacional, estuvo a punto de estudiar violín en el Conservatorio Nacional de Música, según Luis Mario Schneider (Cuesta, *Poemas y ensayos* 10), y después escribió algunos textos de crítica musical; Carpentier, durante toda su vida, ejerció la profesión de musicólogo a la par de la literatura (Rae 373-395; Garí Barceló). Aunque estos datos parecen baladíes, dan muestra de un temple común que unió a ambos escritores allende su encuentro personal en 1928 en París.

A primera vista, dos personalidades tan afines apuntaban a no tener desacuerdos entre sí. Pese a ello, el acercamiento que cada uno tuvo con el surrealismo los separó intelectualmente. Carpentier cayó rendido frente a la poética plasmada en *El primer manifiesto del surrealismo* de Breton de 1924; Cuesta, por otra parte, fue precavido a la hora de postularse a favor o en contra del movimiento. Pese a la total inexistencia de textos críticos que se dediquen a explorar las semejanzas y desavenencias en el pensamiento de ambos autores, hay en ellos importantes vínculos que es necesario subrayar.

Recordemos que después de su viaje a París, en la edición de noviembre de 1928 de la *Revista de Avance*, dirigida por el grupo minorista cubano, al cual perteneció Carpentier, Cuesta publicó dos poemas: "Réplica a Ifigenia Cruel" y "Delgada". Aunque Cuesta nunca volvió a vincularse con ninguna otra vanguardia y criticó duramente los postulados de muchas de ellas, se mantuvo activo publicando poemas en revistas de índole vanguardista, como *Revista de Avance* (también publicó "Elegía" en el número de julio de 1929), *Contemporáneos*, *Escala*, etc. Tampoco debemos olvidar la entrevista que realizó a Cuesta el escritor cubano José Antonio Fernández de Castro cuando aquél hizo una breve escala de tres días en La Habana de regreso de París a México. Dicha en-

trevista, publicada en el *Diario de la Marina* el 7 de septiembre de 1928, es poco conocida por aquellos que se dicen conocedores de la obra del cordobés, y ni siquiera aparece en la "Bibliografía y hemerografía sobre Jorge Cuesta" hecha por un tal Martínez Malo.

En 1942, a los 38 años, Jorge Cuesta se suicidó en el Sanatorio del Dr. Lafora en Tlalpan, Ciudad de México. Pocos meses después, Carpentier, en 1943, viajó con su esposa Lilia Esteban a Haití, en donde quedó deslumbrado por los paisajes de aquella nación. Mientras la figura intelectual de Cuesta iba poco a poco desvaneciéndose en el mito del "único poeta maldito de México" (Cardoza y Aragón 391-392), Carpentier encontraba la inspiración para la redacción de su primera novela de madurez: *El reino de este mundo*. Sin embargo, el escritor cubano terminó la novela y la publicó hasta el año de 1948, cinco años después de su viaje a Haití, en cuya primera edición incluyó el prólogo "Lo real maravilloso en América", una especie de anti-manifiesto en el cual plasmó sus ideas estéticas y se distanció de su pasado surrealista y europeizante.

Por obvias razones, la estética surrealista penetró con mayor hondura en la poética de Carpentier, pues este convivió mucho más tiempo con aquel movimiento. A pesar de esto, también en los textos de Cuesta podemos rastrear la influencia que tuvo su contacto con el surrealismo. De la relación entre Cuesta y el "sobrerrealismo", como él –muy atinadamente– llamaba en español al surrealismo francés, surgieron cuatro textos críticos: "La poesía de Paul Éluard", "Robert Desnos y el sobrerrealismo", "El compromiso de un poeta comunista" y "Apuntes sobre André Breton".

El primero de dichos textos es una exploración a la poesía de Paul Éluard, que el escritor mexicano entendió como una poesía nacida de una pugna: Éluard fue para Cuesta un hombre avergonzado de su raciocinio, el cual escondió o maquilló para sumarse tímidamente a los ideales propios de Breton y el surrealismo, que tenían entre sus herramientas creativas la escritura automática, la libre asociación

de ideas, el cadáver exquisito y otros procedimientos más cercanos a la pseudociencia del psicoanálisis y más alejados del arte de la poesía.

En resumen, para él, Paul Éluard supeditó su carácter racional para que emergiera directamente del subconsciente la verdadera poesía surrealista, venida de la naturaleza misma de la sinrazón, no abstraída por la lucidez y el raciocinio. No obstante, se encontró con un racionalismo tal que Éluard fue incapaz de ocultar, pese a su cercanía con la "libre oscuridad del alma" y a pesar de la vergüenza provocada frente a esa otra libertad, más explícita y auténtica: la libertad de la razón, propia, según Cuesta, de la verdadera poesía (*Obras reunidas ii* 109).

Pese a que no lo explicitó, Cuesta supo que Paul Éluard fue un baluarte atípico dentro de la ideología impuesta en el surrealismo. La simpatía de Cuesta por la poesía de Éluard lo llevó a publicar en *Contemporáneos* tres traducciones de sus poemas: "La invención", "Tu cabellera de naranjas en el vacío del mundo" y "Aquella de siempre, toda". Las tres traducciones aparecieron en el número 12 de la revista *Contemporáneos*, en mayo de 1929.

El Contemporáneo hizo más notorio el fracaso de la estética surrealista en su siguiente texto, "Robert Desnos y el sobrerrealismo", donde escribió:

Igual que como [Breton] convence y entusiasma y adquiere prosélitos, se hace entre los mismos sospechosos y se murmura de él. Yo imagino que es ardua su labor para conservar su influencia, cuando su fisonomía está desmintiendo públicamente la sinceridad de su conducta. Su culto, en efecto, y el culto del grupo que encabeza, es el misterio, pero frente a un espíritu tan ávido y tan violento como el suyo, se vuelve dudoso aquel que no se revela (*Obras reunidas ii* 109).

Tales son las palabras con las cuales Cuesta caracterizó tanto a Breton como lo que de él pensaban los surrealistas que lo rodeaban, a quienes llamó despectivamente 'prosélitos' de un 'culto' encabezado por el autor de *Nadja*, cual líder dictatorial. Anke Birkenmaier parafraseó a Karsten Grascha (511-

519), y escribió: “Breton representaba siempre para Carpentier el cartesianismo y eurocentrismo francés que tanto parodiaría en *El recurso del método*” (Birkenmaier 34).

En “El compromiso de un poeta comunista” Cuesta reafirmará los mismos caracteres respecto al recuerdo que tuvo de Breton:

Uno de los más vivos recuerdos que guardo de mi paso por París es el de la persona de André Breton. Un encuentro con André Breton es uno de esos sucesos que no se pueden olvidar. La leyenda que flota en torno de la escuela literaria gobernada por él no es sino el reflejo del misterioso brillo que emana de su personalidad extraordinaria (*Obras reunidas ii* 361).

Así como lo hizo notar en “La poesía de Paul Éluard”, en “Robert Desnos y el sobrerrealismo” vemos la libertad artística supeditada a las creaciones surrealistas en favor de una irracionalidad característica del movimiento bretoniano. Desnos confundió la libertad de Breton con la libertad de los misterios que aparecen en su novela *Nadja*, a los cuales enumeró sin imponerles una razón creativa necesaria para el poeta o el novelista. Es decir, Breton padeció, sin saberlo, lo mismo que señaló Cuesta en la poesía de Éluard: sometió su libertad creadora –sinónimo del acto creador razonado– en virtud de una creación limitada, que se abstuvo de tener dentro de sí algún atisbo de raciocinio, propio del género humano, con tal de no contradecir los preceptos del *Manifiesto surrealista*, entre los cuales se encuentra el pasaje que definió, de una vez por todas, al surrealismo:

Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, *con exclusión de todo control ejercido por la razón* y al margen de cualquier preocupación estética o moral (Breton 44, cursivas propias).

Según Cuesta, en una reseña a *Reflejos* (1926) de Xavier Villaurrutia, el arte no es “estado de gracia [...], ni excepcional inspiración, ni sueño extraviado, ni alambicada alquimia” (*Obras reunidas ii* 84); vemos, pues, cómo ya desde antes de llegar a París y tener contacto con el surrealismo, tenía su propia definición de lo que para él era el arte: una negación de las cualidades oníricas o alquímicas del artista. En ese sentido, es razonable entender por qué a Cuesta le causaba rechazo el surrealismo gobernado por Breton.

Según Germán Rueda Vázquez, Cuesta discrepó del surrealismo y su estética en dos puntos fundamentales:

En primer lugar, la imposibilidad de plantear un arte colectivo, basado en un manifiesto, y al servicio de un objeto externo, estético o revolucionario, que intentaría vagamente modificar la realidad, o cambiar la vida. En segundo término, el rechazo a la idea de una creación espontánea, ejemplificado por la técnica de la escritura automática [...] (42).

No fue la primera vez que Cuesta se negó a aceptar estos dos principios, propios de un movimiento vanguardista. En la “Carta al señor Guillermo de Torre” (Texto aparecido en *Revista de Revistas*, abril 17, 1927 es una respuesta a “Nuevos poetas mexicanos”, de Guillermo de Torre, publicado en *La Gaceta literaria*, 6, marzo 15, 1927. Asimismo, el artículo de Torre alude a la conferencia de Xavier Villaurrutia “La poesía de los jóvenes de México” de 1924) Cuesta, sin antes haber viajado a Europa, definió su postura con respecto a los movimientos de vanguardia surgidos en el viejo continente y en América.

Cuesta reclamó a Guillermo de Torre el no conocer a los poetas jóvenes mexicanos –que hoy conocemos como los Contemporáneos– y, no obstante, hablar de ellos bajo sus propios parámetros, cercanos a las vanguardias europeas. Cuando Cuesta dijo que “El trato de una cosa no reduce la distancia que le separa de uno; pero a veces acaba de alejarla” (*Obras reunidas ii* 76) introdujo un elemento espacial en la discusión, clave para entender su desconfianza del surrealismo y de Breton. Para que quede claro el componente espacial en la crítica de Cuesta, y cómo la distancia (o la cercanía) hacia un objeto cambia

nuestra perspectiva de este, recurrimos a otro texto de Cuesta: el "Prólogo a la *Antología de la poesía mexicana moderna*", en el cual, leemos lo siguiente:

Al fotógrafo, tanto como al pintor, importan los valores plásticos del objeto que mira, pero su instrumento le impone una rígida limitación. Lo más que puede es retirar o aproximar su cámara, haciendo depender de la cantidad de paisaje que abarca la calidad de los valores que pretende mostrar; para cada amplitud, una diferente perspectiva se le ofrece; su problema consiste en encontrar la más económica, aquella que en un cómodo espacio le rinda menos repeticiones ociosas, menos huecos y más diferencias necesarias. No debe reducir la individualidad de cada objeto; no puede reducir, sin mutilarlo, el paisaje que los contiene todos, y con el fin de lograr un equilibrio en el que cada cosa adquiriera naturalmente el lugar que le basta para dibujarse y en el que todo se distribuya y se ordene sin violencia, habrá de ensayar varios sitios donde enfocar su lente y escoger, por último, aquel que le exija los más ligeros sacrificios (*Obra reunida ii 101*).

Bajo esos parámetros y con esa alegoría fotográfica explicó la composición de la *Antología mexicana moderna* de 1928. De esa manera, entendió cómo un objeto (en este caso la poesía de un autor) puede entrar o salir del foco de la lente del crítico o el antologador; en ese sentido, la visión que tenía Guillermo de Torre de los Contemporáneos, según Cuesta, era una visión extranjera, lejana, que los abarcó en cuanto a grupo, pero perdió las identidades particulares de cada uno de ellos en cuanto a individuos. Es por ello que a Guillermo de Torre le resultó cómodo identificar en Salvador Novo, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Villaurrutia y Enrique González Rojo una deuda con el *imagism* de Ezra Pound et al., y una cercanía con el estridentismo de Maples Arce y compañía, influencias de las cuales el único que salió exento fue José Gorostiza ("Nuevos poetas mexicanos" 2).

Sin embargo, Cuesta reaccionó ante las comparaciones de Guillermo de Torre y le escribió: "La distancia ampara su juicio de los nuevos poetas mexicanos;

pero a los mismos poetas mexicanos no los ampara de su juicio" (*Obras reunidas ii 76*). Inmediatamente después, Cuesta volvió a utilizar la alegoría fotográfica: "[...] tal parece que los mira usted al revés, como si se hubiera servido de una lente o de un espejo sin corrección personal" (*Obras reunidas ii 76*).

Cuesta, al estar cerca del "grupo sin grupo", trató de rectificar la crítica panorámica que hizo de ellos Guillermo de Torre, valiéndose, como él dice, de esa discutible ventaja que confiere la cercanía de un objeto. El escritor mexicano trabajó con la relación cercanía-lejanía para entender aquellos movimientos a los que pretendió estudiar desde la posición del crítico literario. Algo similar pasó con su relación con el surrealismo; Cuesta ya conocía, desde una posición extranjera, la poética del subconsciente inherente a la estética surrealista gracias a su lectura del libro de Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), en el cual aparece un breve apéndice dedicado al surrealismo, donde leemos:

El superrealismo debía significar para él [Breton] un predominio absoluto de la fantasía, de las razones de la imaginación, que «la razón —pura— no conoce», capaces de desplazar totalmente la vida real; una afirmación renovada del poderío transmutador del arte, modelando libérrimamente la arcilla de la realidad (228).

Sin duda, Cuesta tenía una idea de lo que entendían por arte Breton y Guillermo de Torre, contraria a su propia definición del arte en general y de la poesía en particular; por tal razón, es fácil entender su escepticismo con respecto a cualquier movimiento vanguardista, en especial el surrealismo. En este singular caso, su distancia con el surrealismo dejó de ser geográfica, pues se acercó al movimiento de Breton apenas desembarcó en Europa; ahora bien, como lo dijo en una cita antes señalada, "el trato de una cosa no reduce la distancia que le separa de uno; pero a veces acaba de alejarla" (*Obras reunidas ii 76*). Cuesta dejó de leer como un foráneo al surrealismo para convivir con él desde el epicentro del movimiento, en la capital de Francia, no como un prosélito, sino como un agente externo, crítico y desconfiado.

Cuando Jorge Cuesta llegó a París, supo por la voz de otros poetas jóvenes que Robert Desnos era considerado el "más grande de los poetas nuevos de Francia" (*Obras reunidas ii* 110). El cordobés prefirió ignorar las palabras de aquellos poetas; en cambio, acudió a las palabras de Breton:

Preguntadle también a Robert Desnos, que de todos nosotros es el que está, quizá, más próximo a la verdad surrealista, y quien en obras aún inéditas y a lo largo de múltiples experiencias a las que se ha prestado, justifica plenamente la esperanza que yo cifraba en el surrealismo y me obliga a esperar todavía mucho más. Hoy en día, Desnos habla el idioma surrealista a voluntad. La prodigiosa agilidad con que sigue oralmente su pensamiento nos da, cuantas veces querramos [sic], espléndidos discursos que se pierden, pues a Desnos le ocupan cosas más importantes que el retenerlos (47-48).

Cuesta permaneció más atento a esas palabras, independientemente de lo que se haya dicho de Desnos por otros poetas: "Yo prefiero apoyarme en la irresponsable exactitud del juicio de Breton" (*Obras reunidas ii* 110), y más adelante, añadió: "Cuando habla Breton de Desnos, [...] me sorprende que su idea coincida con mi experiencia" (*Obras reunidas ii* 110). Lo que le resulta sorprendente es coincidir con lo que Breton dijo de Desnos.

Sin embargo, según considera Cuesta, Desnos fue un poeta sometido a los preceptos vertidos en el *Manifiesto surrealista*, a diferencia de Éluard, que dejaba escapar visos de raciocinio en una poesía que intentaba ser surrealista –es decir onírica e irracional–, y se acercaba tímidamente a lo que dictó Breton en su manifiesto. La desconfianza de Cuesta no se debió, en primera instancia, a la lectura previa que tuvo del surrealismo (por medio de Guillermo de Torre), sino, en específico, al acontecimiento en el cual una tarde escuchó a Breton relatar su experiencia con el hachís, exactamente igual a la que horas antes el veracruzano había leído en *Los paraísos artificiales* de Charles Baudelaire (*Obras reunidas ii* 110). A partir de entonces, las reservas que tenía del surrealismo de manera global y de Breton de modo concreto aumentaron.

Hasta este punto poseemos una idea clara de la postura tomada por Cuesta respecto al surrealismo, que podemos resumir en una palabra: desconfianza. En 1935 volvió a escribir sobre el surrealismo y Bretón en "El compromiso de un poeta comunista", a partir de una distancia temporal –siete años después de su viaje a Francia, y aún con ese recelo–. Gracias a ese texto nos es posible entender algunos aspectos de su contacto con el surrealismo, de la mano de su relación con Alejo Carpentier:

Cuando llegué a París, sólo reservas tenía para el sobrerrealismo; mi conocimiento de sus intimidades se hizo a través de Alejo Carpentier, quien conoció a Robert Desnos en La Habana; pero el entusiasmo del escritor cubano, que era casi un entusiasmo de prosélito, no disminuyó mis reservas, con todo y que era causa de mi curiosidad; por el contrario, el entusiasmo tiene la virtud de despertar en mí la desconfianza y el recelo: al contacto de su calor, el alma se me hieló (*Obras reunidas ii* 361).

No es casualidad que Carpentier sintiera atracción por el surrealismo. Antes de partir a París, el autor cubano militó en el grupo minorista de La Habana. El minorismo cubano fue también un movimiento artístico de vanguardia. En ese sentido, ya tenía tras de sí un historial que hace fácil entender su pronta adhesión al grupo de Breton y compañía. Así definió en *La música de Cuba* (1946) el carácter vanguardista y el germen político del minorismo:

Al calor de la abortada revolución de *Veteranos y Patriotas* (1923), [...] pronunciamiento [...] sin cohesión, ni dirección, ni ideología concreta, algunos escritores y artistas jóvenes que se habían visto envueltos en el movimiento [...] adquirieron el hábito de reunirse con frecuencia, para conservar una camaradería nacida en días agitados. Así se formó el *Grupo Minorista*, sin manifiestos ni capillas, como una reunión de hombres que se interesaban por las mismas cosas. Sin que pretendiera crear un movimiento, el *minorismo* fue muy pronto un estado de espíritu. Gracias a él, se organizaron exposiciones, conciertos, ciclos de conferencias; se publicaron revistas; se establecieron contactos personales con intelectuales de Europa y de América,

que representaban una nueva manera de pensar y de ver. Inútil es decir que en esa época se hicieron los “descubrimientos” de Picasso, de Joyce, de Stravinsky, de *Los seis*, del *Esprit Nouveau*, y de todos los *ismos*. Los libros impresos sin capitulares andaban de mano en mano. Fue el tiempo de la “vanguardia”, de las metáforas traídas por los cabellos, de las revistas tituladas, obligatoriamente, *Espiral*, *Proa*, *Vértice*, *Hélice*, etc. Además, toda la juventud del continente padecía, en aquellos años, de la misma fiebre (citado por Müller-Bergh 13).

Además del minorismo, Carpentier cosechó una relación importante con otro grupo vanguardista en la isla: el movimiento afrocubano. Este movimiento también es conocido por la crítica especializada como “negrismo cubano”, en nuestro caso, utilizaremos ambas denominaciones de manera indistinta. (Para conocer más a detalle la relación de Carpentier con el afrocubanismo remitimos al lector a los siguientes textos: Carpentier, *Obras completas* 11-20; Birkenmaier 25-48; Pagni 1-10; Silva 53-70)

Ésta no fue explícitamente una avanzada artística y política, sino cultural: Carpentier, Ramón Guirao, Alejandro García Caturla, Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, entre otros, aportaron al movimiento poemas, ensayos y libretos para música, los cuales se publicaron en antologías, revistas y gacetas culturales tanto en La Habana como en Europa, con la finalidad de reivindicar el papel de la raza negra dentro la idiosincrasia cubana. Emilio Ballagas, en su *Antología de la poesía negra hispanoamericana* (1935), denunció dos corrientes distintas de negrismo visto desde Europa; una como moda turística propia de las vanguardias europeas, y otra que de verdad buscaba ver de frente al hombre negro y su cultura (Silva 56):

Los pintores, los escultores y los intelectuales —los del meridiano parisiense sobre todo—, sobrecargados de civilización onerosa, y en círculo vicioso, han querido huir de sus propios fantasmas sociales por la tangente de la ingenuidad. [...] Así, Guillaume, Blaise Cendrars, Paul Morand, Gómez de la Serna y otros buscan en el ‘baedebaker’ y en el *kodak* lo que solo es posible hallar mirando al hombre frente a frente: un nuevo sentido en la vida

y en el arte. Y nace el arte africano turístico en el tiempo y en el espacio, sin dimensión histórica (citado por Silva 56).

La queja de Ballagas es equiparable a lo que apuntamos acerca de la relación entre Cuesta y las vanguardias; este primero percibió en los artistas europeos una tendencia en ver al hombre negro a través de cámaras fotográficas y guías de viaje ilustradas, es decir desde la distancia, en lugar de acercarse al fenómeno de su interés y analizarlo sin intermediarios, así como apuntó Cuesta cuando refutó la lectura que hizo Guillermo de Torre de sus compañeros de los Contemporáneos. La cámara fotográfica, pues, sirve como un instrumento —metafóricamente hablando— para que el lector y el crítico se aproximen (o se alejen) del objeto de su interés. Debe enfocarse la lente de tal manera que la imagen que abarca no se distorsione ni se mutile, de esta forma, la crítica que hizo Ballagas de Apollinaire y compañía fue paralela a la que Cuesta hizo en la carta dirigida a Guillermo de Torre.

En gran medida, el negrismo de Carpentier fungió como un eslabón entre su militancia en el minorismo y su incorporación al surrealismo francés. Así lo hizo notar Anke Birkenmaier en su estudio titulado *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*: “[...] al llegar a París [Carpentier] se da cuenta de que la misma vanguardia francesa está ávida por saber de Cuba —pero de la Cuba negra de la santería, de los bongóes y las maracas” (25). Según Birkenmaier, Carpentier, al mismo tiempo, se desempeñó como mediador entre la cultura cubana y la cultura francesa; además, acercó la cultura negra para los franceses tanto como para los cubanos blancos (id.).

Como nos lo cuenta Hilario González en el prólogo a *¡Écue-Yamba-Ó!*, Carpentier llevó consigo a Francia manuscritos de dicha novela y de otros textos, como *Poemas de las Antillas*, con un perfil vindicativo de la cultura afrocubana (en Carpentier, *Obras completas* 11-12), con el fin de publicarlos en Europa y encontrar músicos que interpretaran sus libretos. Birkenmaier discrepó de lo dicho por Hilario González:

Me parece más probable que Carpentier haya escrito el conjunto [de poemas] ya en Francia, porque el último poema de la serie menciona al compositor Gaillard, a quien Carpentier sólo pudo haber conocido en París. Al enfatizar la temprana fecha de creación de *Poèmes des Antilles* —en español— [Hilario] González quiere asentar a Carpentier como precursor del movimiento afrocubano en Cuba (38).

Las palabras de Birkenmaier corresponden con lo que hemos dicho respecto al negrismo en Carpentier: se acercó al movimiento una vez en Europa, gracias al carácter extranjero que el autor adquirió una vez llegado a París.

Es interesante el análisis de las posturas que tuvo Carpentier respecto a estas tres manifestaciones vanguardistas. Como notamos en la cita de *La música de Cuba*, el minorismo trajo a sus integrantes la preocupación de sentirse cosmopolitas por los descubrimientos en La Habana de Picasso, Joyce y Stravinski, máximos exponentes de la pintura, la narrativa y la música vanguardistas europeas.

Vemos, pues, una lectura ‘a distancia’ de lo que en Europa acontecía en materia artística. Carpentier en los años previos a su exilio estaba ávido de arte europeo; al llegar a Francia, su temple cambió: reivindicó la negritud propia de su origen cubano. En París verá el arte y cultura negras también desde la distancia, a partir de una extranjería a la que siempre perteneció, pues, como hemos apuntado al inicio, fue hijo de europeos, quienes al llegar a Cuba lo educaron a la francesa, ya que Carpentier aprendió a hablar francés, para sorpresa de los niños cubanos con los que jugaba en su infancia (Millares 13; Müller-Bergh 9-10). Müller-Bergh escribió respecto a Carpentier: “Cubano por nacimiento, especialmente europeo por educación y profundamente hispanoamericano por convicción, figura entre los escritores más cultivados de lengua española en nuestro tiempo” (9).

No obstante, al desembarcar del buque *Espagne*, gracias a su amistad con Desnos, Carpentier entró en contacto con el surrealismo, movimiento que lo

cautivó en primera instancia; ya no era, pues, un extranjero en contacto con el surrealismo, sino que se convirtió, casi de forma instantánea, en un militante más del movimiento encabezado por Breton. Esta militancia será la primera de una serie de experiencias que harán más lejano su pasado cubano a lo largo de sus más de diez años de exilio.

Ahora bien, ¿cuál fue realmente el papel que jugó para Carpentier la estética surrealista? En un texto laudatorio, llamado “En la extrema avanzada. Algunas actitudes del ‘surrealismo’”, publicado en *La Habana* en diciembre de 1928, leemos el siguiente elogio:

Ninguna actitud hubiera podido definir mejor el espíritu eminentemente idealista de las nuevas generaciones, como la actitud adoptada de los surrealistas. Esta actitud, reciamente afirmada por manifestaciones y protestas violentas llevadas a cabo por los surrealistas militantes, resume las tendencias de la mejor juventud intelectual francesa contemporánea. Aún ciertos grupos que no han seguido los caminos indicados en el *Manifiesto*, proclaman idénticos polos de atracción o repulsión. Así como el espíritu romántico define para las siguientes generaciones venideras, por la actitud surrealista: actitud de fe en realidades superiores (*Obras completas* 166).

Notemos, en primera instancia, los aspectos en los cuales el texto de Carpentier discrepa de lo que aquí hemos glosado acerca de la visión que Cuesta tenía del surrealismo: para Carpentier, este movimiento de vanguardia definió como ningún otro el espíritu *idealista* de los jóvenes franceses; a Cuesta le habría resultado problemática esta afirmación, pues para él, cualquier tipo de idealismo –nacionalismo, marxismo, comunismo, fascismo, etcétera (los textos en los que combatió estos idealismos son, respectivamente “La literatura y el nacionalismo”, “Marx no era inteligente, ni científico, ni revolucionario; tampoco socialista, sino contrarrevolucionario y místico”, “El compromiso de un poeta comunista”, “Nietzsche y el nazismo”)– resultaba incómodo para el arte, al que degradaba al nivel de recurso panfletario en detrimento de su libertad creadora.

El segundo aspecto por resaltar es la adhesión del surrealismo al “espíritu romántico” que, sin duda, hubiese causado una reacción en el escritor mexicano, pues él siempre fue un ferviente defensor del clasicismo –entendido bajo sus propios parámetros– en contra del romanticismo como fuente de donde los artistas bebían para ejercer sus libertades creativas. Mas, habría que preguntarnos: ¿Qué significó para Cuesta el romanticismo? Sergio Ugalde, en “De la crítica a la crisis: la poética de Jorge Cuesta”, escribió que “El arte de espíritu romántico, que es objeto de escarnio por parte del Cuesta polemista, se relaciona con el tiempo real, la naturaleza, los sentimientos, la nación, la época, el pueblo” (46). En otras palabras, el romanticismo, como en gran medida el surrealismo, estriba en la creación artística surgida de la materia prima del sentimentalismo, las ideologías, la añoranza nacionalista, etc. No es importante para el romanticismo, mucho menos para el surrealismo, hacer un arte razonado, como quería Cuesta.

Por ejemplo, Carpentier en el artículo antes citado, escribió sobre el arte surrealista lo siguiente: “[...] nuestro esfuerzo creador debe tender a liberar la imaginación de sus trabas, a hurgar en la subconsciencia, a hacer manifestarse el yo más auténtico del modo más directo posible” (*Selección de ensayos* 169); es decir, manifestar el arte sin intermediarios, como sugería el ejercicio de la escritura automática, muy acorde a los preceptos del romanticismo contra el cual se opuso Cuesta. En contraposición al arte romántico, Cuesta planteó la defensa de un arte clásico, que así lo resumió Ugalde en la siguiente cita:

El clasicismo [...] se define por el carácter puro de la obra artística, por ser el resultado de una destilación crítica de lo real, por su universalismo, por su esencia reflexiva, su predilección por la forma, la ausencia de finalidades externas, su aspiración a la eternidad (46).

Para regresar al texto de Carpentier apuntemos aquello en lo que acertó: la afirmación tanto de la atracción como de la repulsión del surrealismo entre los jóvenes que, directa o indirectamente, se relacionaron con él. Tal fue el caso de Cuesta, quien convivió –primero a la distancia, después en París, de la

mano de este– con el surrealismo, y terminó por negarse a abrazar la credulidad con que la mayoría de los jóvenes artistas occidentales se entregaron a los presupuestos del primer *Manifiesto*. En el texto aparece la desconfianza de Cuesta de la que hablamos páginas atrás cuando Carpentier mencionó que “una de las características primeras del espíritu *surrealista* está en su aversión por el escepticismo” (*Selección de ensayos* 166); más adelante, añadió: “La aversión por el escepticismo hace que los surrealistas condenen todo lo representativo de lo que ha convenido en llamarse «el claro genio francés» —encarnación, de la sonrisa irónica, la ligereza y el tacto” (*Selección de ensayos* 167).

Observamos, pues, ideas irreconciliables de lo que Cuesta y Carpentier entendían por arte en 1928. El primero, desconfiado, incrédulo, escéptico de un arte espontáneo e independiente de la razón; el segundo, un apasionado y entregado militante vanguardista del surrealismo, quien detestó en todo momento la incredulidad de los opositores del movimiento de Breton.

¿En qué punto de la relación de Carpentier con el surrealismo ocurrió el quiebre que dio paso a una nueva manera de pensar del escritor cubano que desembocaría en su concepción de lo “real maravilloso americano”? Habría que rastrear la respuesta de esta pregunta hasta el año de 1930, a propósito de la publicación del *Segundo manifiesto del surrealismo*, en el cual Breton señaló a George Bataille por fraguar un ataque contra el movimiento, de la mano de otros surrealistas, como Michel Leiris, Georges Limbour, André Masson, Roger Vitrac y, particularmente, Robert Desnos (Breton 148). Este ataque fue por medio del panfleto *Un cadavre*, en el cual Desnos y compañía –Carpentier incluido– se opusieron a la adhesión del surrealismo a la revolución comunista, como lo afirmó Breton en el *Segundo manifiesto*:

Nuestra adhesión al principio del materialismo histórico [...] no puede haber equívoco en esto [*sic*]. Si no dependiera más que de nosotros —quiero decir, con tal que el comunismo no nos trate como bichos curiosos destinados a poner en práctica en sus filas la necedad y la

desconfianza— nos mostraríamos capaces de cumplir, desde el punto revolucionario, todos nuestros deberes” (104).

Jorge Cuesta, en 1935, cuando el debate aún estaba abierto, publicó “El compromiso de un poeta comunista”. En dicho texto, observó que “el sobrerrealismo es un movimiento poético que no ha soportado el aislamiento y la distancia a la que la realidad condena a la poesía, y que se ha planteado el problema de hacer vivir a la poesía en el seno de la realidad, es decir, con el mayor grado de responsabilidad posible” (*Obras reunidas ii* 362). Más adelante añadió:

La posición comunista de Breton se expresa como sigue: el sueño y la poesía son por excelencia —y fisiológicamente— las actividades revolucionarias de la vida. Para que el comunismo revolucione la sociedad, tiene que proceder de acuerdo con la misma fisiología. ¿Cómo dar al comunismo la capacidad y la eficacia revolucionaria de soñar?

Una tesis de esta naturaleza no podrá sino desconcertar a los comunistas, las limitaciones de cuya doctrina no les permiten considerar en toda su amplitud el problema revolucionario. El pensamiento de Breton habrá de parecerles demasiado poético, demasiado en desacuerdo con la realidad material, para que tenga un significado dentro de ella. Será el premio que tendrá Breton por haber tomado los propósitos revolucionarios del comunismo al pie de la letra, y por haber querido ponerse, sin mengua de sí mismo, “al servicio de la revolución” (*Obras reunidas ii* 363).

En el pensamiento de Cuesta encontramos resumidas las contradicciones que los surrealistas disidentes acusaron en Breton y en su *Segundo manifiesto*. Pese a que el escritor mexicano nunca estuvo interesado en formar parte del surrealismo anterior a 1930, entendió su poética como un arte propio de la ensoñación, lejano al materialismo (idealista) de la defensa del comunismo. De alguna forma, esta discrepancia hace surgir en la obra de Cuesta un interés externo por el surrealismo; lo cual significa que se interesó por dicho movimiento en la medida que encontró distancias entre este y el comunismo,

el cual, para Cuesta, resultaba incómodo a tal punto que lo combatió, y combatió su enseñanza en la Universidad Nacional (cf. Cuesta, *Obras reunidas ii* 341-345). Esta simpatía de Cuesta por el autor de *Nadja* se tradujo en el texto “Apuntes sobre André Bretón”, de 1938. En resumen, el texto reivindicó la figura de Breton con respecto al fracaso del surrealismo en materia artística.

En cuanto a la ruptura de Carpentier con el surrealismo, él nunca la hizo explícita hasta la redacción del prólogo de *El reino de este mundo*. No obstante, como apuntó Birkenmaier:

En ‘La agonía de Montparnasse’ Carpentier habla de la decadencia del barrio desde el año 1930, y critica la autosuficiencia de los artistas que quedan y el culto alrededor de sus maestros. Aunque esto puede implicar una crítica al grupo de Breton, Carpentier en aquellos años nunca la hizo explícita (37).

Tanto la “Agonía de Montparnasse” como la firma del manifiesto *Un cadavre* marcaron en la obra de Carpentier un distanciamiento con la figura de Breton, pero no con la estética surrealista. El escritor cubano siguió cultivando su amistad con Desnos hasta su regreso a Cuba en 1939 (Potelet 507). El tiempo que Carpentier convivió con el surrealismo dejó una huella imborrable en él que se traduciría en la redacción de sus siguientes obras.

La influencia puramente estética del surrealismo sobre la definición de lo real maravilloso americano puede ser expuesta al extraer una cita del primer *Manifiesto del surrealismo*, comúnmente referida para encontrar el componente genético del cual abreva la teoría de Carpentier: “lo maravilloso es siempre bello, cualquier especie de maravilloso es siempre bello, y no hay nada fuera de lo maravilloso que sea bello” (Breton 31). El Carpentier de 1928, autor de “En la extrema avanzada. Algunas actitudes del ‘surrealismo’”, se preguntó “¿Y dónde buscar lo maravilloso, sino en nosotros mismos, en el fondo de esa imaginación, capaz de crear en el más complejo sentido de la palabra?” (*Selección de ensayos* 168).

La respuesta estaría en la redacción tanto del prólogo de *El reino de este mundo* como en su viaje a Haití, que fue el germen causante de la novela. No obstante, resulta conflictivo determinar que un texto como *El reino de este mundo* sea el resultado de la búsqueda de lo maravilloso, ya que, para Breton, la novela le parecía un género inferior, como lo reveló en el *Manifiesto* de 1924 (31-32). Esto importó poco posteriormente, pues se alejó del surrealismo en términos prácticos, y sobrevivió en su escritura lo puramente teórico. En otras palabras, en Carpentier no sobrevivieron los recursos prácticos del surrealismo, tales como la escritura automática, la asociación de ideas, etc, sobrevivió la pura estética surrealista aplicada a la literatura por otros medios. En ese sentido, el medio propicio para generar sus propios textos fue la escritura de novelas, género poco atractivo para los surrealistas del primer manifiesto. Tomando en cuenta lo dicho hasta aquí, nos encontramos con un Carpentier que, al desembarcar de nueva cuenta en Cuba, trajo consigo más de diez años de experiencias en Europa; además, desembarcó con los ojos de un extranjero deslumbrado por el mundo barroco americano.

El pretendido maravilloso buscado por el surrealismo encontrará su caducidad en el momento en que Carpentier escribió:

Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Petro y del Radá, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años (*El reino de este mundo* 159).

Para Carpentier lo maravilloso no estaba, como él mismo lo pensaba en 1928, en el artificio de los surrealistas, sino en su más auténtica expresión tanto en la música como en la arquitectura de Haití (y de América). Ante lo maravilloso hallado en los paisajes del continente, opuso lo maravilloso usado una y mil veces por el arte europeo que llegaba ya masticado y digerido hasta los surrealistas: "Pero, a fuerza de que-

rer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas" (*El reino de este mundo* 159), explicó el escritor cubano líneas más adelante.

Ante el arte decadente de un Yves Tanguy, (es de notar que Carpentier tomó de ejemplo la pintura de uno de los surrealistas que permanecieron con Breton después de la polémica suscitada a raíz de la publicación del *Segundo manifiesto del surrealismo*, en cuyo final aparece como firmante Tanguy al lado de otros surrealistas: Maxime Alexandre, Louis Aragon, Joe Bousquet, Luis Buñuel, René Char, René Crevel, Salvador Dalí, Paul Éluard, Max Ernst, Marcel Fourrier, Camille Goemans, Paul Nougé, Benjamin Péret, Francis Ponge, Marco Ristitch, Georges Sadoul, André Thirion, Tristan Tzara y Albert Valentin (Breton 158)), Carpentier opuso el arte vivo de un Wifredo Lam, quien para el autor de *El reino de este mundo* plasmó con mayor verosimilitud los paisajes maravillosos de América. Por último, ante la "actitud de fe en realidades superiores" del primer *Manifiesto*, Carpentier opuso la siguiente frase: "la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*" (*El reino de este mundo* 161).

La manera como Carpentier resumió todas estas oposiciones entre lo hallado en América y lo experimentado en el surrealismo francés llegó a su punto culminante cuando opuso al concepto de lo maravilloso un concepto que trajo consigo esa fe real que halló en Haití: lo real maravilloso. Para deslindar por completo al concepto de lo maravilloso en Europa, agregó a su fórmula la idiosincrasia americana; es decir, no sólo se trata de lo real maravilloso, sino de lo real maravilloso americano, para tomar así distancia de la decadencia europea que había arrastrado a los pueblos de Europa a la Segunda Guerra Mundial. Carpentier escribió: "Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías" (*El reino de este mundo* 162).

¿Cómo podemos interpretar el prólogo de *El reino de este mundo* en los parámetros de la obra crítica de Jorge Cuesta? En primera instancia, debemos recurrir a lo que hemos expuesto respecto a la relación *cercanía-lejanía* en el pensamiento cuestiano: Carpentier llegó a Haití y convivió directamente con las expresiones artísticas que allí encontró. No obstante, a diferencia de Cuesta cuando se acercó al surrealismo, el cubano no redujo la distancia en vano: se incorporó a la realidad de América. Lo que en Cuesta fue desconfianza por el surrealismo y la vanguardia, en Carpentier fue fe real (no fe postiza, propia de Breton y compañía). A diferencia de Guillermo de Torre, quien escribió sobre los poetas de México sin conocerlos en persona, Carpentier – más afrancesado que nunca– escribió sobre América una vez llegado de Europa. Habría que comparar esta visión del paisaje americano de Carpentier con la visión general que tuvo el mexicano respecto al paisaje, tomando como ejemplo el paisajismo mexicano:

El mexicanismo en nuestra poesía contemporánea no es sino un “modernismo” aplicado al paisaje de México. Todos los mexicanismos en nuestra literatura no han sido sino aplicaciones al paisaje, es decir, no han tenido sino un puro carácter ornamental. Además, han podido existir sólo cuando una poesía extranjera, por su inclinación a lo particular, se ha prestado a recibir lo “mexicano” como objeto. En otras palabras, la literatura mexicanista no ha sido una literatura mexicana, sino el exotismo de una literatura extranjera (*Obras reunidas ii* 268).

En este caso, el Contemporáneo apuntó su crítica hacia la poesía mexicanista, pero en términos exactos se corresponde con la poética de lo real maravilloso americano de Carpentier: El americanismo sería un “modernismo” aplicado al paisaje de América. Todos los nacionalismos en nuestra literatura no serán sino aplicaciones al paisaje, es decir, no tendrían sino un puro carácter ornamental. Sólo podrán existir cuando una poesía extranjera, por su inclinación a lo particular, se prestará a recibir

lo “americano” como objeto. En otras palabras, la literatura americanista no será literatura americana, sino exotismo de una literatura extranjera.

¿Cómo es posible que un casi extranjero Carpentier pudiera haber escrito un texto como *El reino de este mundo*, que en muchos aspectos desafía el paisaje visto a la manera europea y lo entrega tal cual, como si fuera visto por un nativo de Haití? ¿No es acaso *El reino de este mundo* una expresión más de ese exotismo denunciado por Cuesta en “El clasicismo mexicano”? Sin duda el escritor cubano fue una excepción, pues no mimetizó al paisaje americano hasta convertirlo en un producto estático, sino que lo expresó de tal manera que fuera el mismo paisaje el que hablara por sí mismo. Algo comparable a lo que Ramón López Velarde hizo del paisaje mexicano en *La suave patria*, como lo notó Cuesta: “Dentro de su propio paisajismo no logra ocultarse un sentimiento clásico, semejante al de Othón, pero mucho más significativo. López Velarde es también un decepcionado del paisaje” (*Obras reunidas ii* 268). Ugalde entendió la decepción de la que habló Cuesta en los siguientes parámetros:

[...] a estos dos movimientos reflexivos [clasicismo y romanticismo] debemos agregar uno más, oculto y semienterrado en las ideas de Cuesta: la decepción. Creo que el momento crítico y el momento polémico tienen como telón de fondo un profundo cariz nihilista. La destrucción y la idealización parecen presentarse como facetas de una razón desesperada. Después de destruir la realidad romántica, Cuesta se recoge en la razón clásica y ahí, en el monólogo de la inteligencia, lo único que aparece es el vacío (46).

Otro autor que estudió el concepto de decepción en Cuesta fue Pedro Ángel Palou, quien planteó lo siguiente: “[...] se trata de una renuncia, de un alejarse consciente del ornamento, de la vana satisfacción. Hay que decepcionar la belleza, verla con desconfianza, prefiriendo su mentira en la imaginación que su falsa presencia” (144). Hubo en Carpentier una decepción: una negación de los recursos propios del surrealismo, más parecidos a los recursos de un burocrata (o un psicoanalista) que a los de un artista;

siendo así, se negó a plasmar la realidad americana en *El reino de este mundo* bajo los parámetros del surrealismo. Por medio de la decepción Carpentier llegó a encontrar su propia voz como novelista, pues *El reino de este mundo* significó el verdadero comienzo de su carrera narrativa.

En su primera novela, *¡Écue-Yamba-Ó!*, ofreció una visión extranjera del afrocubanismo ante la cual la crítica especializada señaló sus errores, entre los que se encuentra una artificialidad propia del uso de recursos vanguardistas para plasmar una realidad distinta a la europea (cf. Silva 60-63). Juan Marinello, uno de los primeros críticos de *¡Écue-Yamba-Ó!*, escribió:

Si *¡Écue-Yamba-Ó!* no mira a lo profundo de la naturaleza y el hombre en Cuba, si no saludamos en ella la aparición de nuestra novela es porque lo estorba un conflicto quizá indefectible: la pugna entre el impulso humano y la ambición literaria, la pelea entre el deseo de tocar la entraña negra y el de ofrecer a los ojos europeos, y a los del propio autor, un caso lejano atrapado por las últimas sabidurías literarias (citado por Silva 61).

En conclusión, podemos decir que la relación de Cuesta y de Carpentier con el surrealismo y vanguardias fue opuesta: el primero los rechazaba mientras el segundo se sumó al surrealismo sin problemas. Con todo, el escritor cubano, al entrar en una edad madura a la que Cuesta nunca llegó, encontró una voz auténtica más allá de los preceptos de Breton en su manifiesto, y rescató de su poética los aspectos teóricos más relevantes, en especial la búsqueda de lo real maravilloso. Muchos años después, la influencia surrealista seguiría presente en sus siguientes obras, como *Los pasos perdidos* –nombre tomado del título de un libro de ensayos de Breton, de 1924–, *El recurso del método* y *La consagración de la primavera*. Creemos que el peso que el surrealismo tuvo en la cultura de occidente desde su aparición hasta el fin del siglo pasado encuentra en la obra de Carpentier uno de los más notables ejemplos de su influencia y de la superación de sus preceptos en favor de una nueva expresión: lo "real maravilloso americano".

Referencias

- Birkenmaier, Anke. *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Iberoamericana, Vervuert, 2006.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Argonauta, 2001.
- Breton, André y Paul Éluard. *Diccionario abreviado del surrealismo*. Siruela, 2015.
- Cardoza y Aragón, Luis. *El río. Novelas de caballería*. Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Carpentier, Alejo. *Obras completas*, t. 1. Siglo XXI, 1983.
- Carpentier, Alejo. *Selección de ensayos*. Panamericana, 1996.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Akal, 2014.
- Cuesta, Jorge. *Poemas y ensayos*, t. 1. UNAM, 1964.
- Cuesta, Jorge. *Obras Reunidas ii. Ensayos y prosas varias*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Cuesta, Jorge. *Obras Reunidas iii. Primeros escritos. Miscelánea. Iconografía. Epistolario*. Fondo de Cultura Económica, México, 2007.
- Fernández de Castro, José A. "Jorge Cuesta, el nuevo literato mexicano, nos habla sobre las nuevas corrientes artísticas". *Diario de la Marina*, no. 250, año 96, septiembre 7 de 1928, pág. 3.
- García Díaz, Bernardo. "El Caribe en el Golfo: Cuba y Veracruz a finales del siglo XIX y principios del XX". *Anuario de la Universidad Veracruzana*, año 10, 1995, págs. 47-66.
- Garí Barceló, Bernat. *La ensayística musicológica de Alejo Carpentier: Eufónica via a una poética de la novela*, tesis, Universitat de Barcelona, 2015. https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/297564/BGB_TESIS.pdf?sequence=1
- Garscha, Karsten. "Alejo Carpentiers Verhältnis zur europäischen, besonders zur französischen Avantgarde". Harald Wentzlaff-Eggebert (coord.). *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext. Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989*. Vervuert Verlag, 1991, pags. 511-519.
- Millares, Selena. *Alejo Carpentier*, Síntesis, 2004.
- Müller-Bergh, Klaus. "Alejo Carpentier: autor y obra en su época". *Revista Iberoamericana*, vol. 33, no. 63, 1967, págs. 9-43.
- Palou, Pedro Ángel. "Un pesimista socrático. Decep-

- ción y tradición en Jorge Cuesta". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, no. 65, año 33, 2007, págs. 139-160.
- Panabière, Louis. *Itinerario de una disidencia*. Jorge Cuesta (1903-1942), Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Pagni, Andrea. "Negrofilia y negritud en perspectiva cubana. Una lectura de "Lettre des Antilles", de Alejo Carpentier". *Tusaaji. A Translation Review*, vol. 1, no. 1, 2010, págs. 1-10. <https://doi.org/10.25071/1925-5624.35234>
- Potelet, Jeanine. "Surrealismo y afrocubanismo. *Historia de lunas de Alejo Carpentier*". Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.). *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext: Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989*. Vervuert, 1991, págs. 493-509.
- Rae, Caroline. "In Havana and Paris: the musical activities of Alejo Carpentier". *Music & Letters*, vol. 89, no. 3, agosto 2008, págs. 373-395.
- Rueda Vázquez, Germán. "Crítica y poesía. Jorge Cuesta lector del surrealismo". Celene García Ávila (coord.). *La mirada propia y ajena en las reseñas de la revista Contemporáneos*, Universidad Autónoma del Estado de México, 2009, págs. 37-52.
- Silva, Guadalupe. "Del negrismo a lo real maravilloso". *Anclajes*, vol. 19, no. 1, 2015, págs. 53-70.
- Torre, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia*. Rafael Caro Raggio, 1925.
- Torre, Guillermo de. "Nuevos poetas mexicanos". *La Gaceta Literaria*, no. 6, pág. 2 1927.
- Ugalde, Sergio. "De la crítica a la crisis: la poética de Jorge Cuesta". *Iberoamericana*, vol. 4, no. 15, 2004, págs. 43-59.
- Vázquez, Carmen. "Alejo Carpentier en París (1928-1939)". Milagros palma (coord.). *Escritores de América Latina en París*. Indigo, 2006, págs. 101-115.