

bistas de quienes procedía, el descubrimiento del valor expresivo de las texturas. En el *collage*, el empleo del óleo contrastaba con la inclusión de arena, tela o fragmentos de periódicos. Junto al color, la línea y la composición, la textura integra, desde esa fecha, el lenguaje expresivo propio de las artes visuales. Adquiere protagonismo con los expresionistas abstractos y anuncia el empleo de materiales aún más heterogéneos. Propone cierto disfrute sensorial, favorece la presencia directa de la mano del hombre y sugiere contradicciones portadoras de fuerza dramática. Su influencia se extiende a la arquitectura, donde contribuye a destacar el valor expresivo de los materiales.

Carpentier hubiera podido decir, al igual que Roland Barthes, que sus juicios de valor se expresaban en la selección de los nombres. Su función no era la de enmendar la plana. Le interesaba, sobre todo, descartar el carácter procesual de la creación artística y sus interconexiones con otros fenómenos vigentes en la época. Un acontecimiento reciente, una exposición, la muerte de una celebridad, una noticia publicada en la prensa son el detonante para la revisión de los antecedentes. Poco le interesan las influencias recibidas. De hecho, soslaya el término, a favor de una intertextualidad nutrida en la propia obra del autor, considerando –así fue su laboreo de escritor– que, sobrepasados los tanteos de la formación, ésta se va construyendo sobre sí, en un trabajo donde el hallazgo de soluciones suscita nuevas interrogantes.

Por otra parte, advierte Carpentier que desde los cincuenta la visibilidad invade y modela el mundo contemporáneo. La letra, la verdad de los periódicos y de los libros, ha cedido el campo a la imagen.

El papel de los museos también se modificaba. Requerido de un público más amplio, se comprometía de lleno con las exigencias de la contemporaneidad. El cambio no se limitaba tan sólo a la inclusión de novísimos artistas en sus colecciones y a alternar las exposiciones transitorias con las salas permanentes. Implicaba entrar en el juego de la subversión de las jerarquías tradicionales. Por eso Carpentier aplaude con entusiasmo las muestras organizadas por el Museo de Arte Moderno de Nueva York dedicadas a enseres de cocina y al diseño de teléfonos y de automóviles. Han desaparecido las llamadas artes menores. Todo contribuye a conformar la visibilidad contemporánea. Antes fueron la fotografía y la caricatura. A la primera, Carpentier había concedido singular importancia en su etapa parisiense, deslumbrado por la obra de Man Ray. En la segunda reconocerá después su capacidad para desprenderse de la subordinación a textos mayores para intentar un discurso autónomo, donde el humor favorece una reflexión filosófica acerca del hombre.

Los procesos de impresión se perfeccionaban. La reproducción de obras de arte con una exactitud nunca antes alcanzada multiplicaba imágenes para un público más intenso. André Malraux publicaba su *Museo Imaginario*, que ofrece la oportunidad de yuxtaponer imágenes procedentes de todas partes y de romper el monopolio de los centros privilegiados en una época donde todavía se producen descubrimientos sorprendentes que pulverizan criterios arraigados. Además de reconocer el aporte de Malraux, Carpentier anota, en su momento, la aparición de rastros perdidos de la prehistoria, de Budas de inspiración helénica en Afganistán, de un arte olvidado de la Tracia que subvierte la denominación de bárbaros –extranjeros– impuesta por los griegos. Las capas tectónicas de la historia se remueven para renovar las interconexiones. El autor de *Los pasos perdidos* se complace al encontrar en los estudios realizados por Claude Lévi-Strauss con los indios del Brasil al ser humano diverso y único en sus portentosas facultades de pensar.

La imagen simbólica sustituye el predominio de la reproducción testimonial del mundo tangible. El naturalismo y el historicismo pierden sentido. La fotografía se encarga de la inmediatez. La búsqueda del «parecido» en el retrato resulta más efectiva cuando la lente detiene la movilidad del instante. Había explorado, con el surrealismo, las posibilidades de la fotografía para la invención de un imaginario. En los años cincuenta reconoce la era Cartier-Bresson, afincada en el empleo de nuevos recursos técnicos y en la extraordinaria difusión de las revistas ilustradas. La lente mostraba una realidad que sobrepasaba el alcance del ojo humano: los fondos submarinos y los cráteres de la luna. Se diluían, otra vez y de otra manera, las fronteras entre realidad e imaginación.

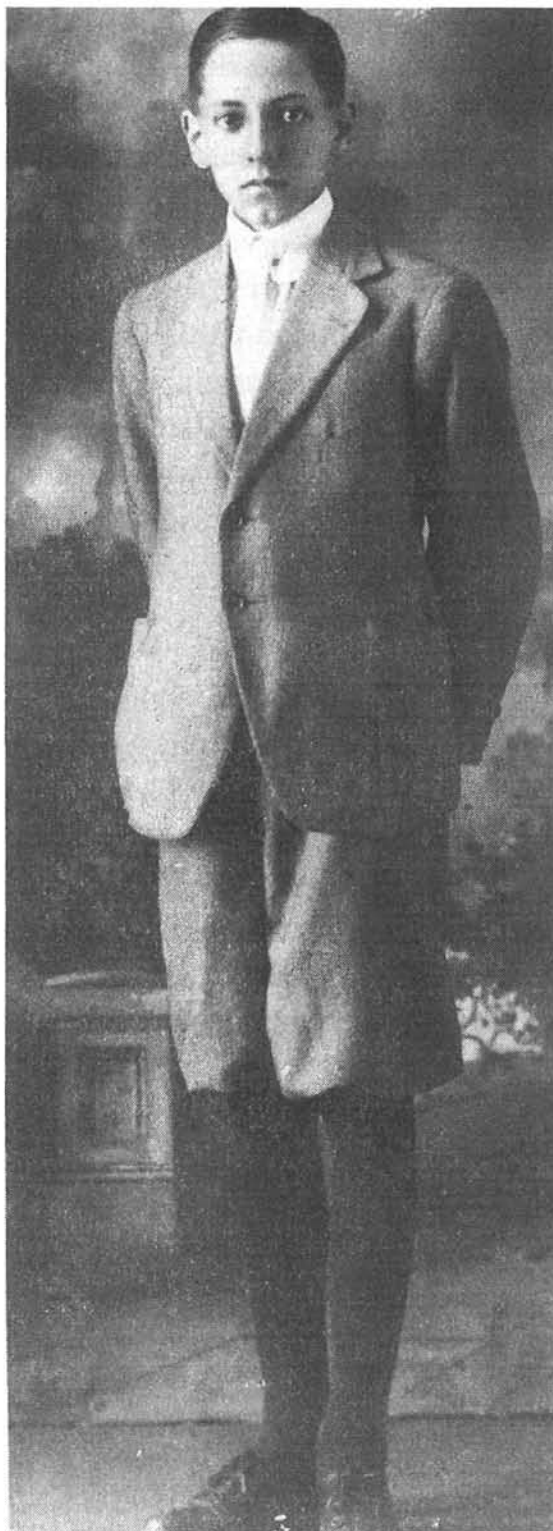
Atenido a ese mismo punto de vista, Carpentier reivindica la obra del muy joven José Luis Cuevas, beneficiario de una rapidísima carrera profesional e involucrado en áspera polémica. Su obra rompía de manera tajante con la tradición del muralismo mexicano. Se le reprochaba haber renunciado a un discurso identitario. Carpentier, en cambio, reconoce una continuidad esencial en su sentido trágico de la vida con raíces profundas en la herencia azteca.

Proteico, autocrítico, Picasso se constituye en modelo, no sólo por su incomparable capacidad de invención y por su prodigioso talento. En su caso, la fragua de una estética se une a un modelo ético de inconformismo radical. Cuando le hubiera resultado fácil satisfacer las demandas de un mercado complaciente, rompe con lo establecido y se

transfigura. Lección aún más útil en los días que corren dominados por empresarios que condenan a los artistas a las galeras de la repetición. Pero, todavía más importante: el talento crece y se sostiene a través de la consecuente cotidianeidad de un trabajo encarnizado. Picasso interesa también porque el autor de *La música en Cuba* percibe la presencia expansiva de la visualidad en el acontecer inmediato de la existencia humana. La perspicacia de Carpentier supo descifrar claves esenciales de los cincuenta, tal y como antes lo había hecho con los treinta.

La reflexión del novelista había acompañado al estudioso de las artes visuales. Para contribuir a la construcción de un imaginario americano, había que edificar una compleja estructura polifónica. En ella, la visualidad desempeñaría un papel decisivo. El huracán atraviesa buena parte de su narrativa. El mar la invade. Sin embargo, a pesar del gigantismo de los ríos y los montes, el hombre encuentra la dimensión que le corresponde. Evocada con frecuencia, la ceiba se identifica con una columna rostral. Cultura y naturaleza se concilian. Porque el paisaje es observado desde la perspectiva de la cultura. Ese entorno significa mucho más que un decorado.

*Explosión en la Catedral*, obra del casi desconocido Monsú Desiderio, es la versión acertada del título de *El Siglo de las Luces* adoptada en las versiones en lengua inglesa de la obra. Es la premonitoria imagen simbólica que ilumina las peripecias de los personajes. Porque supo mirar, porque supo desentrañar el juego de las perspectivas, Alejo Carpentier llegó a ser un visionario.



Carpentier con doce años