

L
a
E
xperiencia
L
iteraria

NÚM. 14-15, MARZO DE 2007

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

La Experiencia Literaria

Directora
Eugenia Revueltas

Secretario de redacción
Arturo Souto A.

Consejo editorial
Arturo Souto, Manuel de Ezcurdia, Jorge López Páez,
Marcela Palma, Eugenia Revueltas

Ayudante de redacción
Tania Jiménez

Cuidado de la edición
Concepción Rodríguez Rivera

DR © 2007, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.
Impreso y hecho en México
ISSN 1405-1036

Sumario

Presentación	5
Investigación	
El canon literario regional: Armida de la Vara (avance de investigación). <i>Rocío Maciel</i>	9
El relato milagroso en el contexto de la literatura religiosa novohispana. <i>Tania Jiménez Macedo</i>	33
Ensayo monográfico <i>Homenaje a Arturo Souto</i>	
En ocasión del homenaje a Arturo Souto Alabarce. <i>Jaime Erasto Cortés</i>	63
Los tesoros de Calígula o las charlas de café sin café. Notas biográficas sobre la infancia de Arturo Souto Alabarce, de 1930 a 1942. <i>Arcelia Lara Covarrubias</i>	67
Arturo Souto, prologuista. <i>Netzahualcóyotl Soria</i>	75
Razones para un homenaje. <i>Sergio López Mena</i>	79
<i>Coyote 13</i> y otras historias. <i>Benjamín Barajas</i>	83
Arturo Souto. <i>Federico Patán</i>	91
Ave y nave en las alturas: Breve homenaje a Arturo Souto. <i>Graciela Cándano</i>	97
De encuentros y viajes. <i>Eugenia Revueltas</i>	101
Ensayo vario	
Miguel Ángel Asturias: Luz y sombras. <i>Juan Antonio Rosado</i>	109
La construcción novelística de María Luisa Puga. <i>Gloria Zaldívar</i>	131
Las endemoniadas mujeres. <i>Marina Fe</i>	139
Strindberg y Cioran: dos expresiones del desencanto, dos pasiones del alma lúcida. <i>Elsa Torres Garza</i>	147
Mimesis y ficción autobiográfica en <i>Antagonía</i> . <i>Juan Pascual Gay</i>	155
Julio Antonio Mella como personaje literario. <i>Carmen Galindo</i>	165

	Alejo Carpentier (La Habana, Cuba, 26 de diciembre de 1904-París, 25 de abril de 1980) y su generación:	
	La primera de narradores iberoamericanos contemporáneos. <i>Aurora M. Ocampo</i>	171
	El barroco carpenteriano. <i>Juan Coronado</i>	177
	Reseña	
	Una guía práctica y amigable para leer y escribir cuentos.	
	<i>Lauro Zavala</i>	183
	<i>Las dulzuras del limbo</i> de Juan Antonio Rosado.	
	<i>José Francisco Mendoza</i>	189
4	Reyna Barrera. <i>Sandra, secreto amor</i>	
	<i>María Stoopan</i>	193
	Creación	
	Antes del reloj. <i>Benjamín Barajas</i>	199
	Índice de autores	207

El barroco carpenteriano

Juan Coronado

Carpentier es un fabulador y no un pensador, en sentido estricto. Sus ideas se estructuran con base en “historias” y no en su peso mismo como ideas. Cuando escribe novelas y cuentos fabula, obviamente, pero cuando escribe ensayos también fabula. En este sentido, sus ideas sobre el barroco son fabulaciones. No tienen estas ideas un sustento filosófico, histórico o estético para hacerlas creíbles en su dimensión teórica, pues no pretenden ser teoría literaria, sino fabulación literaria. Carpentier es un novelista siempre que toma la pluma. Sus escritos sobre lo “real maravilloso” y lo “barroco” son cuentos fabulosamente urdidos, tan reales y fantásticos como la historia de Ti Noel en Haití o la del Vivaldi que representa una ópera sobre Moctezuma en Venecia.

Del concepto de lo barroco habla y escribe en muchas ocasiones, pero sobre todo en dos de sus libros: *Tientos y diferencias* y *Razón de ser*. Dice en el primero:

Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente. Hasta el amor físico se hace barroco en la encrespada obscenidad del guaco peruano.¹

Esta omnipresencia de lo barroco no lo define, pero lo dibuja en imágenes que a la larga nos hacen comunicarnos con lo que nos quiere decir el autor y que se refiere al estilo de la escritura del novelista latinoamericano, un estilo que conlleva el uso exhaustivo y proliferante de la palabra pues, ahora nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo —todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de contexto— para situarlo en lo universal.²

Novelar en la América de Carpentier será, por destino casi ineludible, darle vida a la realidad continental por medio de un lenguaje que florece y se

¹ Alejo Carpentier, “Problemática de la actual novela latinoamericana”, en el libro de ensayos *Tientos y diferencias*, recogido en Alejo Carpentier, *Obras completas*, vol. 13, *Ensayos*. México, Siglo XXI, 1990, p. 41.

² *Ibid.*, p. 40.

ramifica como el “árbol de la vida” de Santo Domingo de Oaxaca. Llama a los escritores de nuestra América a ser barrocos. Dice con seriedad de profeta: “No temamos el barroquismo, arte nuestro”; “aunque con ello nos alejemos de las técnicas en boga”; “El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco”. La sentencia es ambigua y no sabemos si es un mandato natural o la cláusula de un programa.

178 No para todos los escritores latinoamericanos de aquel momento, la segunda mitad del siglo xx, fue eficaz y necesario este estilo para expresar lo netamente propio, pues incluso no lo podíamos definir como unidad. Los novelistas rioplatenses, por ejemplo, no participaron de esta feria barroca como lo hicieron los cubanos. ¿Y cuándo acaba esta necesidad estilística? ¿Somos ya suficientemente universales los globalizados habitantes del siglo XXI, como para dejar de ser barrocos?

En los setentas, Carpentier dicta varias conferencias que se recogerán en el libro *Razón de ser*, en el que la preocupación principal vuelve a ser el escritor latinoamericano y su entorno. Una de esas conferencias es la dictada en Caracas en mayo de 1975; se titula “Lo barroco y lo real maravilloso”. Define ahí más puntualmente su noción de lo barroco ya no sólo como un estilo de escritura, sino como una corriente estética. Sigue en lo esencial las ideas de Eugenio D’Ors y su tesis del barroco como “una constante humana”. Hace de lado la tesis del barroco como una corriente de época, es decir, el siglo xvii. Por otra parte, opone el término barroco al término clásico, como lo hace Wölfflin en su famoso libro *Renacimiento y barroco*. Se verá entonces el barroco como alineado al lado de lo curvo y lo oscuro y lo clásico al lado de lo lineal y lo claro. En todo esto se ve la presencia de los conceptos nietszchianos de lo dionisiaco y lo apolíneo, pero sin que Carpentier haga referencia directa a ello. Después de darle rienda suelta a la proliferación de ideas e imágenes sobre esta cuestión ataca cabos y resume así:

Pero volviendo a lo que decíamos, de lo barroco visto como una constante humana y que de ningún modo puede circunscribirse a un movimiento arquitectónico, estético o pictórico nacido en el siglo xvii, nos encontramos que en todos los tiempos el barroco ha florecido, bien esporádicamente, bien como característica de una cultura.³

Se da entonces a la frenética tarea de señalar todo lo que sería barroco en la historia de la cultura: la escultura indostánica, la catedral de San Basilio de Moscú, “Praga, ciudad enteramente barroca”, el “barroco vienés de los tiempos de María Teresa y del josefismo”, “en *La flauta mágica* de Mozart”; llega a

³ *Ibid.*, p. 173.

ver incluso el barroco dentro del gótico y cita las fachadas de las catedrales de Chartres y de Notre Dame de París; “toda la literatura hindú es barroca, toda la literatura irania”, los Sueños de Quevedo, los autos sacramentales de Calderón, la poesía de Góngora, la prosa toda de Gracián; de Cervantes y Lope dice que a veces son barrocos y a veces no; Ariosto, Shakespeare y Rabelais son definitivamente barrocos; todo el Romanticismo es barroco; Novalis, “en el *Enrique de Offerdinger* nos da una novela enteramente barroca”; “El segundo *Fausto* de Goethe es una de las obras más barrocas de todas las literaturas”; las Iluminaciones de Rimbaud “es una obra maestra de poesía barroca”; *Los cantos de Maldoror*, de Lautréamont, Marcel Proust; el Surrealismo todo; Maiakovski en su teatro y en su poesía; América fue barroca desde siempre, el *Popol Vuh*, los libros de *Chilam Balam*, la poesía y escultura aztecas, Teotihuacan, “La diosa de la muerte del Museo de México”, el templo de Mitla; Tepotzotlán, la fachada de San Francisco de Ecatepec de Cholula, el árbol de la vida de Santo Domingo de Oaxaca; todo el barroco de Ecuador y Perú y la fachada de la catedral de La Habana; “Qué cosa es el modernismo, sobre todo en su primera etapa, sino una poesía sumamente barroca?” Nuestra América de Martí, “maravilloso ejemplo de estilo barroco”, Rómulo Gallegos es un novelista barroco, Asturias también lo es y toda la “nueva novela” latinoamericana.⁴

179

Pasa a explicar después la razón del barroquismo americano y dice que “toda simbiosis, todo mestizaje engendra un barroquismo” y agrega que “el espíritu criollo de por sí es un espíritu barroco”. Son tan hiperbólicas sus razones y tan fuera de toda razón que no podemos hacer nada más que quedarnos perplejos. No son válidos sus argumentos y, sin embargo, nos seducen, ¿por qué? Porque son palabras de un novelista y no de un teórico de la literatura. Al tratar de definir lo barroco, lo que logra, además de encandilarnos, es darnos una imagen de sí mismo, de su propia escritura, de su escribir textos como *El reino de este mundo*, *Guerra del tiempo*, *El siglo de las luces* o *Concierto barroco*.

⁴ Todas estas enumeraciones las encontramos entre las páginas 174 y 182 de la obra citada.

