

ENSAYO

TORCIDO Y PARALELO

Carpentier y Uslar Pietri en la cultura venezolana
de los años 40 y 50

TAKAATSU YANAGIHARA*

1. INTRODUCCIÓN

La gente va y viene

La gente va y viene. Los intelectuales también. Y los intelectuales, como todos, aprovechan su ida y venida. En cada destino en que les toca parar, o emprenden nuevos trabajos, o traban nuevas amistades. Los trabajos y los amigos arrastran por detrás un trabajo más y un amigo más. Así, sucesivamente, la esfera en que viven, física o imaginaria, se va extendiendo. La red de amigos entonces se convierte ya en una suerte de "esfera pública" (Jürgen Habermas). Y si es esfera pública, es fuente de inspiración.¹

Nuestro mayor interés está precisamente ahí: en la red de intelectuales amigos como fuente de inspiración para el trabajo de cada uno. El manual de la historia literaria describe una cierta amistad trabada entre éste y aquél. Tal escritor conoció a cual artista en cierta ocasión... etc., pero, en el mayor de los casos, no pasa de ser un formulismo. Datos biográficos superficiales que no tocan nada esencial de la obra. Lo que queremos hacer es describir de un modo más ahondado la función de la red en relación con su trabajo.

* Universidad de Estudios Extranjeros de Tokio

Escribir, eso sí, es un trabajo solitario. No hace falta la amistad sólo para hacerlo. Pero escribir, al mismo tiempo, es una comunicación, un diálogo.² Presupone un "otro" imaginario. Y el "otro" imaginario supone un "otro" real. Si no fuera por un amigo o una sociedad de amigos, ¿cuál sería el motor para escribir?

Si la ida y venida de los intelectuales y la red que consecuentemente tienden ellos sobrepasan la frontera de su país, ¿qué idea podrá forjar un intelectual, sobre todo, cuando piensa en la cultura nacional de su país? Además, si el intelectual en cuestión es de un país que colinda con los países que comparten el idioma, la historia y la costumbre.

En un siglo de la guerra, la revolución y el consecuente nacionalismo separatista, que es el siglo XX, los intelectuales viajan. En medio de su viaje piensan en la cultura nacional de su país con ambición de asumir su realización. Y discuten lo que tienen en su mente con los amigos que comparten la ambición. La idea, entonces, con el impulso recibido de la conversación, debe ir cuajándose en planes de trabajo más concretos. Tal es el caso de Arturo Uslar Pietri. El de Carpentier también. Y a través del cruce de trayectoria de estos dos intelectuales, podemos entrever el panorama cultural de algunos países latinoamericanos en ciertos tiempos. Nuestro intento consiste en describir la cartografía de la cultura venezolana de los años 40 y 50 alrededor de las actividades de estos dos escritores que coincidieron en diversas fases de su vida.

2. PARÍS, LOS AÑOS 30

Muchos años después, Arturo Uslar Pietri recuerda aquellos días que pasó en París, allá por los años 30 ("Realismo mágico" 1985 en: Uslar Pietri, 1990: 121-126), y cuenta que se reunía casi diariamente, en alguna terraza de un café, con sus dos íntimos amigos casi de misma generación: Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier. Discutía por horas con ellos la actualidad literario-artístico-política de sus respectivos países: Guatemala, Cuba y Venezuela. La situación de estos tres países "en el fondo, era una misma y sola cosa". Luego de calificarla así, prosigue:

En Asturias se manifestaba, de manera casi obsesiva, el mundo disuelto de la cultura maya, en una mezcla fabulosa en la que aparecían, como extrañas figuras de un drama de guñfol, los esbirros del Dictador, los contrastes inverosímiles de situaciones y concepciones y una visión casi sobrenatural de una realidad casi irreal. Carpentier sentía pasión por los elementos negros en la cultura cubana. Podía hablar por horas de los santeros, de los ñañigos, de los ritos de vudú, de la mágica mentalidad del cubano medio en presencia de muchos pasados y herencias. Yo, por mi parte, venía de un país en el que no predominaban ni lo indígena, ni lo negro, sino la rica mezcla inclasificable de un mestizaje cultural contradictorio. (Uslar, 1990: 121)

Lo que aquí dice Uslar se reduce a dos puntos. Primero: que en el fondo de la política de cada país ven Uslar y sus amigos cierto estado de cultura peculiar; segundo: la atribución de un rasgo cultural específico a los tres países: indígena maya a Guatemala; negro a Cuba; y mestizaje a Venezuela. La cultura, por su superficie, puede ser así distribuida. Pero en cuanto que está estrechamente vinculada con la política, da lo mismo en Venezuela que en Guatemala. Los tres países son diferentes en fenómeno pero son análogos en esencia. Pues "en el fondo, era una misma y sola cosa". Es la visión que llegó Uslar a sacar de las conversaciones que tuvo con el cubano y el guatemalteco. Es de suponer que esta visión la compartían los otros, puesto que surgió de las conversaciones diarias tenidas entre los tres.

Pues bien, esta América que, siendo diversa en su interior, se puede considerar una, se diferencia claramente de Europa. Su modo de vincularse la política y la cultura no se parece en absoluto a la condición del viejo continente.

Lo que salía de todos aquellos relatos y evocaciones era la noción de una condición peculiar del mundo americano que no era posible reducir a ningún modelo europeo. Se pasaban las horas evocando personajes y situaciones increíbles. Estrada Cabrera y sus poetas, el siniestro hombre de la mulita que recorría solitario y amenazante las

calles de Guatemala, Machado y aquella Cuba rumbosa, rumbera y trágica, y Gómez, su misterio rural rodeado de sus doctores sutiles y de sus silenciosos «chácharos» (Uslar, 1990: 122).

Estrada Cabrera y poeta, Machado y rumba, y Gómez y doctores: el dictador y la cultura van emparejados, como si fueran compañeros inseparables. Este vínculo político-cultural cuya ausencia en Europa notó Uslar por lo mismo que estaba en París, entonces surgió como el tema más importante que debía reflejarse en la literatura americana. Pero, de hecho, "Nos parecía que esa realidad no había sido reflejada en la literatura". Todo lo que hacían en América era novela costumbrista y paisajista. Los epígonos del estilo europeo no se percataban de la realidad que rodeaba a la humanidad americana ni sabían expresarla debidamente en una forma literaria propia. De ahí que "Era necesario levantar ese oscuro telón deformador que había descubierto aquella realidad mal conocida y no expresada, para hacer una verdadera literatura de la condición latinoamericana" (Uslar, 1990: 122).

Está de más decir que quienes levantan "ese oscuro telón deformador" tenían que ser ellos mismos. Todos fueron jóvenes escritores ambiciosos. Asturias ya había publicado *Leyendas de Guatemala*, y trabajaba en *El señor Presidente*, Uslar Pietri estaba para publicar *Las lanzas coloradas*, y Carpentier tenía ya terminado el manuscrito de *Ecue-Yamba-O* que poco después publicaría. Hay que tener en cuenta también que un paisano de Uslar, Rómulo Gallegos –aunque no parece ser contertulio de ellos– publicó casi en los mismos años su *Doña Bárbara*. Con todas estas obras publicadas en Europa, debió parecer a sus ojos que la llegada de la nueva novela latinoamericana se acercaba, y ellos mismos aspiraron a llevar grandes aportes. Seguramente pensaban en dar el último paso hacia la realización de una nueva literatura en que se reflejara la realidad de América.

Sus intentos de crear nuevas novelas fueron, según la definición posterior de Uslar, "reacción contra la literatura descriptiva e imitativa que se hacía en la América hispana, y también reacción contra la sumisión tradicional a modas y escuelas europeas" (Uslar, 1990:122-3). Pero, no por citar estas auto-explicaciones, queremos conformarnos con la retórica, ya desgastada, del retorno a lo americano o el redescubrimiento de América

de los jóvenes vanguardistas. Es ya un lugar común, y una premisa para nosotros consabida.

Uslar Pietri, en efecto, fue vanguardista. Al menos simpatizante de vanguardia. Poco antes de su partida para París, estando todavía en Venezuela, salió a la defensa del vanguardismo contra el ataque encabezado por César Vallejo, y afirmó que el vanguardismo era "un fenómeno de nuestra cultura que cae sobre todos" (Uslar Pietri, 1988: 273). El caso de Asturias y de Carpentier se da por descontado. Después de tomar iniciación en el vanguardismo en sus respectivos países, los tres llegaron a París, emporio del arte moderno y vanguardista, y volvieron sus ojos hacia su tierra para convertirse en americanistas específicos: cimentadores de la nueva novela hispanoamericana, precursores de aquel famoso "boom".

Esta anécdota ya es un lugar común. No por ello desacierta. Lo importante que hay en este "retorno", a nuestro modo de ver, es su colectividad. Ellos, además de publicar cada uno de manera independiente su novela en forma del libro, se expresaron reunidos en una revista, precisamente como hacían los vanguardistas. Estamos mencionando la revista *Imán*, publicada en París en el año de 1931 bajo los auspicios y la dirección de Elvira de Alvear, quien, a su vez, aconsejada por Alfonso Reyes, entonces residente en Argentina, decidió realizarla en la urbe europea encargando a Carpentier de secretario de redacción (Patout, 1990: 509). En su primero y único número, en el cual fueron publicadas parcialmente las obras de nuestros tres amigos, la directora declara que la revista se orienta a la búsqueda de la nueva expresión americana. De manera que la revista tiene las típicas características de la época vanguardista. La declaración de la directora es como un manifiesto. Y además, nuestros escritores acudieron al medio más común de la vanguardia: la revista. A fin de cuentas, lo que realizaron fue la búsqueda de nueva expresión mediante un método familiar, o digamos, viejo. Se podrá decir que estaban en la etapa de transición. Todavía vivían una amalgama de Europa vanguardista y América nueva que se busca en un más allá del vanguardismo.

Efectivamente, esta revista, que contiene un texto sobre Lautréamont escrito por Robert Desnos, dos poemas de Hans Arp, "Sentencia" de Kafka, artículos de autores como Eugenio D'Ors, Jaime Torres Bodet, Vicente Huidobro y una encuesta titulada "Conocimiento de América La-

tina", a la cual responden George Bataille, Michel Leiris y Philippe Soupault entre otros (I: passim), cobra aspecto de un lugar de encuentro de Europa vanguardista y América. Para pasar de ahí a la nueva América ansiosamente buscada, habría necesitado el transcurso del tiempo y el cambio de lugar.

3. AMÉRICA, LOS AÑOS 40 Y 50

Pasemos entonces, pegando brinco por encima de una década, a los años 40 y 50, y dando salto sobre el océano, a América. En México, la editorial Fondo de Cultura Económica publicó, en la última mitad de los 40, libros de ensayo de dos de nuestros tres jóvenes escritores ambiciosos: Alejo Carpentier y Arturo Uslar Pietri. Repararemos un poco en su publicación.

La década de 1940 se caracteriza por el crecimiento y desarrollo de la cultura de publicación de libros, frente a la publicación de revistas que creció durante los años 20 y 30. Las editoriales nacionalizadas llegaron a publicar los libros para promover la cultura nacional. Sobre todo en México, Fondo de Cultura Económica, dirigido por Daniel Cosío Villegas, empezó a publicar sucesivamente libros de carácter netamente académico, agrupándolos en las colecciones como "Historia", "Filosofía", "Economía", "Tierra Firme", entre otras, y fomentó el avance y divulgación del saber. Junto con el Colegio de México, instituto que al principio compartió la sede, y con la ayuda de los intelectuales españoles expatriados por la Guerra Civil como colaboradores principales —otra red incitadora de la cultura—, el Fondo institucionaliza las ciencias no sólo de México sino de toda América Latina (Krauze, 1980: 94-136; Yanagihara, 2004). Mediante el mismo Fondo de Cultura Económica, tanto Carpentier como Uslar publicaron sus libros de ensayo con el título que incluía el nombre de su propio país: *La música en Cuba* en 1945 y *Letras y hombres de Venezuela* en 1948.

Por lo demás, Carpentier, poco después de esta publicación, vino a Venezuela para permanecer quince largos años, y fue por una invitación de su amigo escritor Carlos Eduardo Frías, que acababa de fundar una empresa de publicidad radial: *Revista Nacional de Cultura*, y quien en un

reportaje que escribió a su llegada a Caracas, dijo: "Como comediógrafo radial ha sido llamado el Orson Welles cubano" (RNC 51: 192). Se puede contar, sin duda, entre aquellos inmigrantes procedentes de Cuba que llegaron a pedido para mejorar la técnica y el contenido de la radiodifusión (Ríos de Hernández y Contreras, 1996: 18). En cambio, Uslar, poco después de la llegada del amigo cubano, fue expulsado del país y dictó en la Universidad Columbia, Nueva York, clases de literatura venezolana e hispanoamericana que sirvieron como base del susodicho libro.

El cubano, después de las exhaustivas investigaciones llevadas a cabo en el interior de su país, publicó el libro en México. Luego salió de Cuba para arraigarse en Venezuela. El venezolano exiliado, como producto de su trabajo dedicado en Estados Unidos, publicó el libro, también en México. Así la gente va y viene. Se cruzan las trayectorias de los dos amigos por encima del Caribe, pero convergen de una manera, digamos, torcida en México. Tal como ellos llegaron a pensar en París, América es una y diversa. Estén donde estén, pueden publicar su libro, porque América es una. Pero la publicación se realizará y, de hecho se realizó, a condición de que escriban de su país a modo de introducción para los lectores extranjeros, porque América es diversa en su interior. Fondo de Cultura Económica, con el objeto de completar su apenas inaugurada colección "Tierra Firme", serie que tiene propósito de dar a conocer la cultura de toda América, encargó a nuestros intelectuales que escribieran de música de Cuba y de "letras y hombres" de Venezuela, respectivamente. No se trataba de la creación literaria, como los dos habían anhelado desde aquellos días en París. Sus trayectorias y sus intentos, con tal de que pensemos que su mayor preocupación consistía en realizar la nueva creación literaria en que se reflejara la realidad de su propio país, se vieron torcidos. Debido al viraje que dio el destino, el cubano se quedó en Venezuela y el venezolano paró en Nueva York, y ambos publicaron en el extranjero el libro que trataba de su propio país. La unidad (calidad de ser uno) y la diversidad de América torció sus destinos e intenciones.

Ahora bien, para hablar de *Letras y hombres de Venezuela* de Arturo Uslar Pietri, no hay que olvidar un hecho. En el ensayo —o capítulo— puesto al final del libro, Uslar, por primera vez en la historia aplicó a la narrativa el término que para bien o para mal se difundirá mundialmente:

"realismo mágico". En esa primera e histórica denominación, también se refleja lo que podría llamarse torcedura causada por la unidad y diversidad de América.

Después del repaso de la historia de cuentos en Venezuela, la denominación aparece de la siguiente forma:

Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico. ("El cuento venezolano" en: Uslar Pietri, 1995: 254-255)

Así fue el momento histórico. Los historiadores de ideas literarias, empero, a nuestro modo de ver, menosprecian este acontecimiento. Nos referimos, por ejemplo, al libro compilado por Parkinson Zamora, que, a pesar de su título *Magical Realism: Theory, History, Community*, no presta atención merecida al ensayo de Uslar ni recopila el texto, cuando lo hace con los de Carpentier: "Lo real maravilloso americano" y "Lo barroco y lo real maravilloso", apenas algunos de los contribuidores del libro hacen mención a esta denominación (Zamora y Paris, 1995: passim).

Pero esto, en un sentido, es comprensible, pues Uslar Pietri no habla de la literatura latinoamericana en general, ni de la novela. Sólo habla del cuento venezolano. Para la difusión del término necesitaría ser relacionado con la novela no exclusivamente venezolana sino de esfera más amplia: latinoamericana. Pero el escritor enfatiza la peculiaridad venezolana que tiene como carácter esa tendencia y lo define como la singularidad del cuento. Observémoslo:

La rica y caracterizada tradición del género se afirma cada vez más como una de las manifestaciones más impresionantes de la existencia de una literatura venezolana, que ya se parece más a la vida y al espíritu de la nación que a ninguna otra cosa.

Acaso sean los cuentistas venezolanos los que mejor pueden reflejar, en su obra breve e intuitiva, esa realidad fluida, atormentada y contradictoria.

Sin ellos, el rostro de Venezuela estaría incompleto y mucho de su misterio no habría empezado a expresarse.

No tiene manifestación más alta la literatura venezolana, ni en ninguna otra forma se ha revelado con más poderosa y variada espontaneidad su genio propio. (Uslar, 1995: 255).

Para que sea entendido como el primer manifiesto del "realismo mágico" en calidad de la nueva tendencia de la narrativa latinoamericana, este texto pondera demasiado la peculiaridad venezolana. Si enfatizó el autor exclusivamente la peculiaridad venezolana fue porque lo escribió para un libro que trata de Venezuela. Estando en el exilio, Uslar tuvo que presentar, ante los estudiantes neoyorquinos y los lectores mexicanos, la cultura de *su país*. ¿Cómo no ha de diferenciarla de la de otros países? Y cuanto más énfasis pone en la cultura venezolana, a los lectores extranjeros tanto más les parecerá ajena a la de América Latina en general.

Como si compensara esta enfatización excesiva y exclusiva de lo venezolano, más de treinta años después, el autor mismo recordará las conversaciones tenidas en París a lo largo de las cuales sus amigos –posteriormente reconocidos como precursores del "realismo mágico"– debieron de llegar a tener convicción de la tarea que emprender. El primer texto que hemos visto, entonces, se puede considerar como afirmación tardía por parte de Uslar Pietri en el brote, el nacimiento y la marcha de la apropiación del término "realismo mágico".

En verdad, fue tardía la afirmación, porque, después de Asturias y Carpentier, ya se había apropiado la noción Gabriel García Márquez y los escritores posteriores a él. El "realismo mágico" ya no era ni siquiera la noción exclusivamente aplicada a la literatura de América Latina, sino que hablaba de ella en todas partes del mundo.

Sin embargo, lo que queremos comprobar no es el derecho de propiedad del término ni el proceso de su difusión. Queremos señalar, repetimos, una torcedura que se hace patente a causa de la unidad y diversidad de América. Lo que escribió Uslar concerniente a Venezuela se puede traducir a nivel de toda América Latina, porque América es una. A base de esta idea, intentó el escritor posteriormente afirmarse en el nacimiento de la noción "realismo mágico". Recordemos que dijo que las situa-

ciones de cada país "en el fondo, era una misma y sola cosa". Uslar Pietri observó un paralelismo entre la literatura venezolana y la latinoamericana. Sus dos amigos, tal vez quisiera decir él, debieron de compartir la observación. Pero la verdad fue que Uslar Pietri dio a la luz al término de una manera que no llamara la suficiente atención para que sea reconocida su paternidad. Tanta insistencia que muestra el texto en lo venezolano impide que sea tomada de una cosa en común a América entera, porque América es diversa. Y esta insistencia proviene del carácter del texto como introducción a la cultura venezolana dirigida a los lectores mexicanos, carácter que, a su vez, está obligado a tener el libro por la diversidad de América.

La torcedura es una cara de la moneda. Trae en su reverso un paralelismo. Llamen torcedura o paralelismo, en una región que sus habitantes mismos consideran una y diversa, como es el caso de América, es forzoso que los intelectuales sufran una clase de duplicación al concebir y expresar el modo de ser de su cultura. Gracias a él, pudieron entenderse, bajo el cielo de París, los tres amigos oriundos de tres diferentes países. Mientras uno hablaba de su país, los otros lo escuchaban estableciendo el paralelismo con la situación de su propio país. Por lo mismo, llegaron a compartir la visión de la unidad y diversidad de América. Y la misma visión los llevó a la ambición de realizar una nueva literatura en que se reflejara la realidad americana. Si pasamos a describir el caso de Carpentier, observamos que en él prevalece lo que mejor conviene llamar paralelismo que torcedura. Si de Uslar Pietri hemos visto el producto de la actividad que realizó en el extranjero en lo que va de su propio país, de Carpentier lo que conocemos son los productos de las actividades que realizó en su estancia en Venezuela en lo que concierne no sólo a la cultura venezolana sino a la americana en general. Los dos casos son, en ese sentido también, dos caras de una moneda.

4. VENEZUELA, LOS AÑOS 50

Además de la creación de la nueva literatura, Alejo Carpentier, ya desde sus días en París, compartía con otro venezolano, también de la misma generación, otro sueño que realizaría en Caracas en los años 50. El sueño consistió en celebrar un concierto de música vanguardista en Caracas. Y era con Inocente Palacios con quien, sin conocerse personalmente, compartía el sueño. El sueño no se llevó a cabo tal como lo había soñado, sino de modos diversos, soslayados y torcidos. Porque se realizó –pongamos por caso– como la instalación de una escultura de Ozip (Ossip) Zadkine. Tal vez podremos decir que aquí también observamos una torcedura. Sin embargo, a Carpentier le daba igual la música que las artes plásticas. A raíz de la instalación encargada por Palacios, el cubano recordó excitado el plan que había soñado en París (Carpentier, 1993: 29-31). Lo importante para él fue que era “la materialización de anhelos que embellecieron nuestra adolescencia, algo que da razón a nuestras inquietudes de entonces” (Carpentier, 1993: 30). Y que la pieza de Zadkine representaba “anhelos que embellecieron nuestra adolescencia”, su sueño.

El sueño de Carpentier y Palacios, cuando se realizó en el campo de la música, no fue como concierto de la música vanguardista sino de la música americanista. Aquí también el vanguardismo dio fruto, convertido en un americanismo. En 1954 y 57, se celebraron dos festivales de música en Caracas: el de la música latinoamericana y el de la música interamericana. Ambos fueron organizados por el comité presidido por Inocente Palacios y su secretario, Alejo Carpentier.

El Festival de Música Latinoamericana del 54 principalmente tuvo lugar en la Concha Acústica de Bello Monte, Caracas. La Concha Acústica es un anfiteatro al aire libre construido por Inocente Palacios. Cuando la Concha estaba todavía en obras, Palacios, en una conversación que tuvo con Carpentier y su esposa, planeó la celebración del festival. Algunos testimonian que insinuó la esposa de Carpentier la posibilidad de celebrar un festival (Bastidas, 1954: 32; Pineda, 1955: 33). Según Carpentier, fue él mismo el que propuso la celebración, antes de esta conversación, en su columna del diario *El Nacional* (Carpentier, 1987: 453). Sea quien sea el primero que propuso, la idea se hizo viable gracias a la construcción del

anfiteratro. Al lado de la Concha, estaría ostentosamente erguida aquella estatua de Zadkine instalada dos años antes. Al festival fueron invitados algunos de los músicos de fama mundial, entonces residentes en América como Erich Kleiber, Edgar Varèse, Heitor Villa Lobos y Adolfo Salazar. Los recibió a nombre de Venezuela Vicente Emilio Sojo, padre de la música nacional, otro amigo íntimo de Carpentier (Carpentier, 1987: 455). Con sólo nombrar estos músicos, se sabe cuán emocionado estuvo el cubano, conocedor a fondo de la música. Además, los invitados acudieron al festival con la carta escrita por el mismo Carpentier (Bastidas, 1954: 32). No diremos con esto que él fuera principal autor del proyecto, pero, eso sí, fue al menos uno de los principales organizadores. De ahí, su euforia.

Pero Carpentier no fue el único excitado. Casi todos del mundo musical venezolano, es fácil de suponer, estuvieron contentos. En efecto, José Antonio Calcaño, crítico de música, afirma en el mismo año 1954:

No hay la menor duda de que Venezuela está atravesando en estos momentos, la época más alta y valiosa de toda su historia musical, que ojalá sea continuada en desarrollos posteriores todavía más grandes" (Calcaño, 1954:35).

La música venezolana, así, con la celebración del Festival, llegaba a su auge. Y Caracas entera –digamos– seguramente compartía ese estado de exaltación. Pues no sólo la música sino también otros géneros de cultura y arte, vivían una etapa de florecimiento. Hay un paralelismo entre las artes de diferentes géneros, puesto que los que se encargan de crítica y organización, o sea, los impulsores de creaciones artísticas, aun cuando no sean creadores, intervienen en diversos campos. Uno de los ejemplos más notables es el mismo Carpentier.

En 1947, cuando llevaba apenas dos años nuestro cubano en Caracas, el Ministerio de Educación Nacional anunció la creación de tres grandes premios permanentes: literatura, artes plásticas y música (RNC, 60: 177-178). Carpentier, desde el primer concurso del premio de música, estuvo en el jurado, junto con Vicente Emilio Sojo, Juan Bautista Plaza, entre otros. Los premiados fueron, en su mayoría, discípulos del maestro

Sojo: Antonio Lauro, Inocente Carreño, Antonio Estévez (RNC, 61: 185; 65: 214; 69: 182; 78 y 79: 272-273).

El maestro Sojo, como ya hemos dicho, es el padre de la música nacional venezolana. A partir del año 1937, empezó a recorrer todo el país para recoger la música popular de los siglos XIX y XX (Acuña, 1985: 256), de la cual se nutrió para la creación de su propia música, es decir, la nueva música de orientación nacionalista (Lara, 1940: 107). Sojo, director de la Orquesta Sinfónica y Escuela de Música, a lo largo de los años 40, se empeñó en ayudar a los jóvenes a que alcanzaran el dominio de alta calidad tanto en la interpretación como en la composición. Uno de los mayores alcances que mostraron en el aspecto interpretativo fue el concierto de *Tristán e Isolda* de Ricardo Wagner en 1948. A la sazón, muy oportunamente, se creó el Premio Nacional de la Música. Es como un lugar para dar a conocer a los discípulos de Sojo. Algunas de las piezas premiadas fueron interpretadas en el Festival (Pineda, 1955: 36).

El año 47 marca otro paso hacia la culminación de la cultura venezolana. El día 2 de febrero, en el Museo de Ciencias Naturales, el Servicio de Investigaciones Folklóricas inauguró oficialmente sus actividades culturales (RNC 60: 180). Este Servicio, que luego sería el Instituto Nacional de Folklore, actual Fundación de Etnomusicología y Folklore (FUNDEF), fue entonces dirigido por Juan Liscano, otro amigo íntimo de Carpentier, quien ya llevaba diez años en estudios de la materia. Esta inauguración oficial de actividades se celebró con la exposición de fotografías de Francisco Edmundo Pérez (alias Gordo Pérez). Y a raíz de la exposición dictaron una serie de conferencias, de la cual tomó parte Carpentier con una titulada "El negro en España y en las Américas" (RNC 61: 187). Además de la conferencia, tenía una participación indirecta: las fotos de la exposición del Gordo Pérez fueron sacadas en la fiestas de San Juan en Barlovento y sus bailes de tambor, es decir, era fruto del viaje que emprendió en junio del año anterior, acompañado por Liscano y Carpentier. Dicho sea de paso, el tambor del baile bien podría ser aquel instrumento que persigue el protagonista-narrador de *Los pasos perdidos* en su viaje (1953).

Ahora bien, las actividades del Servicio —al cual pronto se incorporará Luis Felipe Ramón y Rivera con su esposa Isabel Aretz— dará su primer fruto ya el año siguiente. En 1948, Liscano organizó la llamada "Fiesta

de la Tradición", que se realizó con motivo de celebrar la toma de posesión presidencial de Rómulo Gallegos (VV. AA., 1998). A la fiesta asistió Fernando Ortiz, otro amigo de Carpentier, quien dejó comentario de conmoción. Juan Marinello también estuvo presente y se conmovió (VV. AA., 1998: 163-167).

Ni habrá necesidad de decir que Carpentier también se quedó profundamente conmovido por la fiesta. Y un año después, presenció la interpretación de *Tristán e Isolda* a cargo de la Orquesta Sinfónica. Otra conmoción, que le motivó a escribir un pequeño libro de ensayo, o mejor dicho, de manifiesto, publicado por la Imprenta Nacional con una encuadernación escueta. Pasado medio siglo, se podría decir que es un libro medio olvidado, pues hasta hoy día no ha sido reimpresso a pesar de la fama cada vez mayor del autor. De todas maneras, en ese libro escrito bajo la emoción, Carpentier exaltó la creación de nuevas artes americanas. Y de paso expresó su espera a un Bayreuth a la manera americana. Este, sin lugar a dudas, fue el momento de gestación de la idea del Festival que se materializaría cinco años más tarde:

... cuando un festival, como el que organizara Juan Liscano con su pasión de folklorista y su audacia de poeta, nos revela, de pronto, la prodigiosa convivencia, en nuestro suelo, de elementos tan ricos en **cultura** —en verdadera, auténtica, primordial cultura— nos avergonzamos de que, en América, se haya hablado tanto de princesas tristes y de **aires suaves de pausados giros**, habiendo tanto que hacer. Por lo mismo, el día que América haya erigido un Bayreuth, a su manera, en alguna Gran Sabana, en alguna prodigiosa meseta del Continente, de esas que no figuran todavía en los mapas, y arrojan cien cascadas a los cuatro vientos del mundo; el día en que nuestros pueblos confronten sus hábitos, sus alegrías, sus creencias, en grandes manifestaciones americanas, en grandes ritos colectivos, en grandes autos poéticos, danzarios, dramáticos, musicales, podremos jactarnos de haber trabajado dentro de **la línea** del destino de nuestro continente (Carpentier, 1949: 43. Las negritas son del autor).

Es la perspicacia de Lilia, su esposa, quien vio en Bello Monte lo que podría encarnar la imagen que impera en esta idea: Un panorama visto desde lo alto ("alguna prodigiosa meseta") y la música resonante que emana de ahí. Es lo que empezó Carpentier a soñar desde que fue testigo de la "Fiesta de la Tradición". A la vista de la posibilidad de realizar el sueño, de la que tuvo la convicción al escuchar el concierto de la orquesta, la imagen se refuerza, crece, hasta encarnarse en este manifiesto. Y el manifiesto, a su vez, se encarna en el Festival que tuvo lugar en Bello Monte.

No menos importante es el hecho de que este texto fue publicado en 1949. Es el mismo año en que se publicó *El reino de este mundo*, novela corta a la cual antepuso un prólogo, que se considera como manifiesto de su idea literaria: el famoso "lo real maravilloso", muchas veces confundido con el "realismo mágico". El paralelismo notable que se observa entre los dos manifiestos en cuanto a la retórica y el tono de exaltación, nos conduce a otro paralelismo: el que se establece entre diversos géneros de cultura o arte. Inspirado por la fiesta popular de baile y tambor, Carpentier soñó con la nueva creación de la música académica y otros géneros de artes. La fiesta fue del pueblo venezolano, y el cubano se expresó como un latinoamericanista, como se nota en la cita. De ahí se nos antoja otro paralelismo: el de la cultura nacional venezolana y la cultura latinoamericana.

Basándose en la idea literario-artística contextualizable dentro de los paralelismos a tres dimensiones, la creación artística carpenteriana halló una expresión propia. Ya en la plena década de 1950, publicó su novela *Los pasos perdidos*, con la cual ganará fama literaria aún más grande que con *El reino de este mundo*. Y un año después, el Festival de Música. Entonces nos surge un paralelismo más: la culminación de la cultura venezolana y la de la carrera carpenteriana como novelista.

Llegando a este punto, percibimos la posición de los dos escritores en un esquema a manera de topología. La posición de Carpentier y la de Uslar son diametralmente opuestas. Uslar Pietri, desde el exterior del país, calificó de lo venezolano lo que podría ser tomado de lo latinoamericano en general. Carpentier, en el interior, se nutrió de lo venezolano para expresar sus ideas artísticas latinoamericanistas. Sus textos fueron dos

extremos en relación con las expresiones artísticas nacionales y latinoamericanas. Así como fue olvidado "El cuento venezolano" en calidad de la primera denominación del "realismo mágico", fue olvidado Tristán e Isolda *en Tierra Firme* en el contexto de la cultura venezolana. Olvidados o no, los dos fueron contruyendo sus ideas a su manera, desde sus respectivas posiciones que les tocaron. A base de las ideas así formadas, ya bien entrado en los años 50, ambos produjeron sus obras maestras sucesivamente.

A esa época, ya había regresado Uslar a Venezuela. Sus creaciones, es de suponer, se animaron bajo las circunstancias de amistoso reencuentro.

5. REENCUENTRO, EL 49 Y EL 53

Cuando el cubano expresó su emoción en la plena atmósfera de la cultura venezolana, el que había estado en Estados Unidos dejó el ambiente sajón para regresar a su propio país. Dedicándose a la docencia en la Universidad Central, Uslar Pietri ejerció varias actividades literarias y publicó novelas como *El camino de El Dorado*, novela que no encajaba en el marco de la temática venezolana, puesto que trataba de Lope de Aguirre.

Después de un infortunio por el cual fue repulsado en la universidad, empezó a trabajar en ARS publicidad, empresa en que trabajaba Carpentier. Reencuentro de viejos amigos que ya no eran jóvenes, porque ya rondaban los cincuenta. Y que ya habían publicado novelas con tanta ansiedad aspiradas. Ellos, los dos juntos, trabajaron en otro campo de la creación: radio y, luego, televisión.

Ya hemos dicho que Carpentier fue recibido en Caracas como comediógrafo radial, como "Orson Welles cubano". ARS publicidad es una empresa de publicidad radial. Según Oswaldo Yepes, fue entonces una de las dos más grandes y competitivas (Yepes, 1993: 274). Lo que ARS hacía era comprar un marco de horario de una estación de la radio para crear un programa por su propia cuenta y riesgo. Carpentier dirigía algunos de esos programas. Sabemos, gracias a la investigación de Yepes, de uno ejemplar y representativo, emitido por Radio Caracas. Después de que la empresa

radial inaugurara un canal de televisión (Radio Caracas Televisión), el programa pasó al aire (Yepes, 1993: 145).

El programa se titulaba "El torneo del saber", un tipo de *quiz show* que era, según Yepes, "uno de los mejores programas culturales y de concurso de la radio" (Yepes, 1993: 173). El *show* consiste en convocar la participación de los oyentes y, luego, de los televidentes. Los integrantes de *show* contestan la pregunta que envían los oyentes. Si no acierta ninguno de los integrantes, será remunerada la pregunta. Difícil habría sido para un oyente sacar preguntas incontestables, puesto que los contestadores fueron intelectuales de primera categoría: Uslar, Liscano, Calcaño, y el propio Carpentier.

Así fue el ambiente que alentaba el reencuentro de viejos amigos. Se veían periódicamente y colaboraban, junto con Liscano y Calcaño, en una creación que por su esencia exige colectividad. "Grandes ritos colectivos" es uno de los nombres que dio Carpentier en su manifiesto a la expresión americana ansiada. Entonces, es fácil imaginar la alegría con que trabajaba. De hecho, muchos años más tarde, en su penúltima obra, el novelista cubano ya de reconocimiento mundial reproduce este ambiente creativo caraqueño de los años 50 de un modo algo idealizado (Carpentier, 1985: cap. 34).

Otro lugar de encuentro lo ofrece Miguel Otero Silva, otro amigo de los dos en común, con su diario *El Nacional*. Además de que los dos, respectivamente, mantenían su propia columna en el periódico, de vez en cuando se hacían cargo del jurado del concurso de cuento que convocaba el diario (v.g. véase: RNC, 90-93: 425). Está de más decir que los dos ya habían sido premiados del mismo concurso. Después de haber publicado aquel "El cuento venezolano", el último ensayo de *Letras y hombres de Venezuela* en el que utilizó el término "realismo mágico", ahora le toca a Uslar fomentar cuentos de sus colegas. Después de haber publicado *El reino de este mundo* que indicó el nuevo camino de la literatura latinoamericana, ahora le toca a Carpentier promover nuevos cuentos venezolanos. Todo esto sucedía mientras trabajaban los dos juntos en el programa de radio y televisión, y mientras el cubano preparaba el Festival de la Música Latinoamericana.

Tantas oportunidades de colaboración que les proporcionaron, seguramente, les condujeron a la visión, de nuevo, compartida. Pero ahora, ya maduros los dos, no sueñan con la futura creación por realizar. Ahora comparten la visión de un modo de ser de su cultura. Esta visión se hace patente sobre todo cuando los dos describen la cultura de sus respectivos países.

Uslar Pietri, nacionalista cultural venezolano que ya había pronunciado su famosísimo lema de «sembrar el petróleo», y que ya había promulgado la Ley de educación, en los años 50, con una mano reitera la necesidad de nacionalizar la industria petrolera ("El petróleo en Venezuela", 1955 en: Uslar Pietri, 1990: 33-55), y con la otra, exclama la tolerancia con los inmigrantes ("Extranjeros y hermanos", 1951 en: Uslar, 1990: 57-60). Pues, su nacionalismo no tiene nada que ver con la xenofobia. Al contrario, su nacionalismo, si bien en el aspecto económico reclama la autonomía de la nación, en el cultural, aprueba el mestizaje rico de diversos factores culturales, muchas veces provenientes del extranjero. A través de la comida, por ejemplo, observa la convivencia de tres continentes, porque "Es posible mirar la cocina como un comprendio [sic] de toda la historia pasada de los pueblos": "En una cocina de aspecto tan tradicional como la del Museo de Arte Colonial de Caracas es posible hallar la historia del país".

Había en ella elementos indígenas y españoles. Pimpinas de tierra criolla y botijas castellanas que vinieron llenas de aceite. Había el pilón de maíz del indio y el budare para cocer las arepas, junto a la olla española y a los platos de loza azul de Delft o de Rouen traídos por los contrabandistas de las Antillas. La jicara de chocolate, la barrica de vino y la cafetera, se acercaban como los representantes de tres tiempos y de tres mundos, allegados y reconciliados en un contacto creador de nuevas formas. El chocolate de América, el vino de Europa y el café del cercano Oriente. En la mano hacendosa de la cocinera criolla guardaban secreta la presencia de grandes sucesos históricos. La expansión del Islam, la romanización de Europa, el descubrimiento de América.

Ese significado histórico de lo que se come no ha desaparecido de nuestras modernas cocinas. Junto a los relucientes aparatos andan los invisibles ángeles del pasado. En la comida de un día en cualquier casa de Caracas es posible hallar concentrada la historia de varios siglos. ("La hayaca como manual de historia" 1954 en: Uslar Pietri, 1990: 212)

En cualquier cocina caraqueña se observa la historia nacional condensada o simbolizada de Venezuela, dice Uslar. Y la historia nacional es la consecuencia del contacto y la reconciliación "de tres tiempos y de tres mundos". Por una palabra pronunciada aquí no podemos sino recordar aquel "nacionalismo de jicara y poesía" de Pedro Henríquez Ureña (Henríquez Ureña, 1978: 5). Pero antes, mucho más sorprendente es la semejanza de este pasaje con un pasaje carpenteriano de años atrás. No es que queramos hablar de la influencia de Uslar sobre Carpentier. Lo que queremos decir es que compartían los dos hasta el punto de vista culinario. Veamos el pasaje que dejó Carpentier en 1978 en su penúltima novela *La consagración de la primavera*:

Cnollo era yo al fin y mi cocina no procedía de la de Apicio el romano, sino que era la que juntos habían elaborado el Marqués de Villena, maestre de artes cisorias, el diabólico marmitón que ahorró al Gran Almirante, el príncipe Kankán Musa, señor de imperios africanos, los Caciques de todas mis islas y los bucaneros de sus costas que asomados a anchas orzas de barro, a calderos ecuménicos, habían engendrado esas grandes realidades de un mestizaje tricontinental –simbiosis de sabores– que eran el tamal, la hallaca, el congrí y el ajiaco... (Carpentier, 1985: 212).

Los dos, Carpentier y Uslar Pietri, ven en la cocina un mestizaje de tres continentes o tres mundos. Y, por ende, ven en ella una historia de los contactos (Carpentier dice, un poco más arriba, "nuestro historicismo de la cocina" [Carpentier, 1985: 211]). Además, coinciden en adjetivarla de "criollo". La semejanza es bien clara. Si empleamos otra vez la palabra "paralelismo", aquí también podremos observarlo. El de la cultura venezo-

lana y la cubana. No puede ser otra cosa que la consecuencia de la visión de cultura que los dos comparten. Amigos de largo tiempo, colaboradores en tantas ocasiones, los dos se acuerdan hasta tal punto.

Pero si los dos hablan, aquí, de sus propios países, ¿en qué consiste la peculiaridad de cada nación o cada cultura nacional? ¿Acaso dirían que son iguales, puesto que las situaciones de los países latinoamericanos "en el fondo, era una misma y sola cosa" como dice Uslar?

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

Volvamos al texto de Uslar Pietri: "El realismo mágico", y recordemos una de las características del texto que hemos observado. Uslar, al hablar del país de los tres jóvenes amigos, afirmó que "en el fondo, era una misma y sola cosa", y atribuyó una calidad a cada uno de los tres países: negro a Cuba, indígena maya a Guatemala, y mestizo a su propio país.

Esta atribución no puede menos que ser una simbolización. Si el símbolo es como sinécdoque, factores hay que no encuadran en él. Los hay que se le escapan. En Cuba hay también los no negros. En Venezuela, los no mestizos. El negrismo de Cuba es un patrimonio cultural, o una tendencia que en aquel entonces estuvo en boga, no del todo la realidad cubana. Aunque Uslar dice que en su país "no predominaban ni lo indígena, ni lo negro", había un negrismo. Cuando se trata de representar, cuanto pueda, la realidad cultural, será forzoso que presten atención a los factores escapados del símbolo. Entonces, es inevitable que se note la presencia de todas partes del mundo.

Hay otro pasaje muy similar a estos dos. Fernando Ortiz, viejo amigo de Carpentier, al cabo de los estudios negroides, llegó a tener la noción de "transculturación" ya en 1940. Ocho años después, visitó Caracas a presenciar aquella "Fiesta de la Tradición", ante la cual se quedó conmovido. También allí estuvo Carpentier y, como ya hemos visto, vio en ella la posibilidad de una orientación de la nueva arte americana. Ortiz a lo mejor habría comprobado su propia disertación. Carpentier a lo mejor habría comprendido lo que Ortiz había propuesto. Y a través de la nueva com-

prensión, habría empezado a ver no solamente la cultura americana en general, sino también la cubana. El paralelismo era lo que mantenía Carpentier siempre que hablaba de América y de Venezuela, o de Cuba.

Ortiz, al responder la entrevista realizada por *El Nacional* después de la Fiesta, dice:

Su historia [la de pueblo venezolano] es como un "Sebucán" de polícromas cintas –indios, blancos, negros y mestizos– que se han ido entretejiendo para formar la integridad de la nación. Como Presidente de la Asociación Cubana del Folklore, me siento orgulloso y trataré de llevar a mi patria la gran lección de ciencia, arte y demopsicología que nos ha dado el Instituto de Investigaciones Folklóricas de este país. (VVA.A., 1998: 165)

Lo que parece haber visto Ortiz en la "Fiesta" no fue otra cosa que el mestizaje criollo. Dice que en el sebucán está condensado el contacto de distintas razas. Es de notar que la retórica de ver el proceso del mestizaje cultural a través del instrumento o la materia culinarios, es exactamente igual que la de Uslar y la de Carpentier.

Es obvio que Fernando Ortiz establece aquí un cierto paralelismo entre la descripción de la cultura venezolana y la cubana. Dice que quiere tomar "la gran lección" del Instituto de Investigaciones Folklóricas de Venezuela. Decide como presidente del instituto homólogo cubano "llevar" esa "lección". "Llevar la lección" quiere decir aplicar la metodología que emplea el instituto venezolano en el estudio y la presentación de la cultura popular. Si el estudio de la cultura consiste en describirla, lo que intenta hacer Ortiz es describir la cultura cubana de la misma manera que describió Liscano la cultura venezolana.

Este caso de Ortiz ilustra bien la semejanza de Carpentier con Uslar Pietri. Carpentier aprendió en Venezuela una metodología de describir la cultura. Tomó "la gran lección", y la llevó a Cuba. El paralelismo no se establece entre la cultura venezolana y la cubana, sino entre la descripción de la cultura venezolana y la descripción de la cultura cubana. América es una y diversa. Es "una misma y sola cosa" en esencia, siendo diversa en su fenómeno. Si es esencialmente una, es bien posible que

resulte análogo el argumento de su descripción. Y el argumento consta de ver el proceso del mestizaje a través de los elementos culinarios.

No por ello es de razón pensar que Carpentier vea en Cuba el doble de Venezuela. Si la esencia de la cultura es una y sus manifestaciones son diversas, no tienen que darle tanta importancia a la unidad como a la diversidad. Si Uslar Pietri ve en la cocina caraqueña la mezcla de los continentes de América, Europa y de *Cercano Oriente*, la peculiaridad de la visión carpenteriana en cuanto a la cultura cubana consiste en que vio en ella la mezcla de los mundos de América, Europa y *de África*.

El protagonista de Carpentier, un poco más arriba de la anterior cita, dice:

Y es que en Europa se había elaborado una metafísica de la cocina, un acercamiento por la Razón, el Logos, a las *esencias puras* de lo comestible, con sus consiguientes *accidentes empíricos*, estableciéndose así una suerte de fenomenología del manducar, del salivar, del tragar, bien distinto de nuestro historicismo de la cocina que especulaba con los hábitos gustativos dejados en el paladar de todos por un choque de razas, y un acomodo temporal de pueblos diferentes que consigo traían sus maneras de saborear y engullir. (Carpentier, 1985: 211 Las cursivas son de Carpentier)

La Razón, el Logos, la idea, todas estas abstracciones no sirven para explicar, entender, saborear la cocina criolla. Es lo que declara aquí el protagonista-autor. En cambio propone el "historicismo". Historicizar las reminiscencias de "choque de razas", o "un acomodo temporal de pueblos diferentes". Historicismo es lo que describe el devenir histórico de cada cosa. Frente a la metafísica que intenta comprender la esencia de algo, pone importancia en la singularidad de la cosa. Lo que propone el protagonista de Carpentier es describir la comida cubana en su formación histórica. No describirla en su esencia de ser resultado de las tres mundos.

De hecho, las "razas" o los "pueblos" que han formado la nación de cada país no serían del todo iguales. En consecuencia, lo que han aportado y dejado en la cocina tampoco puede ser idéntico. En esa diferencia, precisamente, por nimia que sea, hay peculiaridad de cada país o región.

Si la tarea de escritor consiste en describir los fenómenos, tiene que ser sensible a la descripción de su diferencia. Y la tarea de lector nos exige ser no menos sensibles para distinguirla.

La cultura venezolana y la cubana son casi iguales a nivel de abstracción, pero bien distintas en manifestaciones concretas. El boniato, por ejemplo, del que habla Carpentier un poco más abajo de la última cita, ¿no se llama en Venezuela de otra manera: camote? Entonces, ahí está la diferencia. Y aquella "hayaca" puesta en el título del ensayo de Uslar, como alimento simbólico a través del cual se ve toda la historia venezolana, siendo casi idéntica en su pronunciación, ¿será la misma que la "hallaca" que Carpentier enumeró como una de las comidas típicas? Otra diferencia. ¿Y la "hayaca" es idéntica a la "hallaca"? Pero, entonces, ¿de dónde viene la diferencia en ortografía?

Contestar estas preguntas ya es otro tema de estudio. Todo lo que tenemos que hacer consiste tan sólo en indicar la semejanza y diferencia que Carpentier reconoció en la cultura americana durante su estancia en Caracas.

NOTAS

- ¹ Más que al mismo Habermas, a Terry Eagleton nos referimos (Eagleton, 1984: 7-43). Éste, basándose en la noción de aquél, describe históricamente el levantamiento de la crítica en ella. Donde nace la crítica nace la creación artística. De ahí nuestra disertación.
- ² Huelga evocar a Octavio Paz y su "otredad" (Paz, 1972: passim.).

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, Guido. (1985). *Maestro Sojo*. Caracas: Editorial Arte.
- Bastidas, Aristides. (1954). "Los primeros festivales de música latinoamericana". En *El Nacional*, lunes, 22 de noviembre de 1954, p. 32.
- Calcaño, José Antonio. (1954). "Síntesis histórica de la música en Venezuela". En *El Farol*, Núm. 150, año XV (feb. de 1954), pp. 34-35.
- Carpentier, Alejo. (1949). *Tristán e Isolda*. En *Tierra Firme*. Caracas: Imprenta Nacional.
- ———. (1985). *La consagración de la primavera* (1978), Obras Completas de Alejo Carpentier VII, México, Siglo XXI.
- ———. (1987). *Ese músico que llevo dentro 1*, Obras Completas de Alejo Carpentier X.
- ———. (1993) "La obra maestra de Zadkine en Caracas" (30 de mayo de 1952). En *Letra y solfa*, 3, *Artes Visuales*, Compilación y prólogo de Alejandro Cánovas Pérez, La Habana: Editorial Letras Cubanas pp. 29-31.
- Eagleton, Terry. (1984). *The Function of Criticism*. London: Verso.
- Henríquez Ureña, Pedro. (1978). "La utopía americana". En *La utopía americana*, Prólogo de Rafael Gutiérrez Girardot, compilación y cronología de Angel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot. Caracas. Biblioteca Ayacucho, pp. 3-8.
- *Imán*, París, 1931.
- Krauze, Enrique. (1980). *Daniel Cosío Villegas: Una biografía intelectual*. México. Joaquín Mortiz.

- Lara, Mario de. (1940). "Renacimiento de la música nacional". RNC, 23. pp. 105-118.
- Patout, Paulette. (1990). *Alfonso Reyes y Francia*, Trad. de Isabel Vericat, El Colegio de México / Gobierno del Estado de Nuevo León.
- Paz, Octavio. (1972). *El arco y la lira* (1956) 3era. ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pineda, Rafael, 1955; "Música interamericana en Caracas". En *Américas*, Vol. 7, Núm. 4, Abril de 1955. pp. 33-36.
- Ríos de Hernández, Josefina y Contreras, Amanda. (1996). *Los cubanos: sociología de una comunidad de inmigrantes en Venezuela*, Caracas: Fondo Editorial Tropykos/ Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, UCV.
- RNC. *Revista Nacional de Cultura*, Núm. 1-100, 2 vols., Edición CD-ROM, Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- Uslar Pietri, Arturo. (1988). "La vanguardia, fenómeno cultural" (1927). En Nelson Osorio (ed.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas: Biblioteca Ayacucho. pp. 272-274.
- _____ (1990). *Cuarenta ensayos*. Caracas: Monte Ávila.
- _____ (1995). *Letras y hombres de Venezuela* (1948). Caracas: Monte Ávila.
- Yanagihara, Takaatsu. (2004) "Ronsou kara shuchou e (De la polémica a la afirmación: México en los años 40)", ponencia oral presentada en el 25 Congreso de la Asociación Japonesa de Estudios Latinoamericanos, Universidad Doshisha, Kioto.
- Yepes, Oswaldo. (1993). *Cuentos y recuentos de la radio en Venezuela*. Caracas: Fundación Newman.
- Zamora, Parkinson y Faris, Wendy B. (1995). *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham & London. Duke University Press.
- VV. AA. (1998). *La fiesta de la tradición: 1948, Cantos y danzas de Venezuela* (Edición con-memorativa), Caracas: FUNDEF.



Foto: Javier Márquez