

LOS PRODUCTIVOS AÑOS SETENTA
DE ALEJO CARPENTIER
(1904–1980)

Angel Rama
The Wilson Center

UN SEGUNDO CICLO PRODUCTIVO

Cada escritor se maneja dentro de peculiares ciclos productivos, cuyo ritmo, duración, intensidad, época de la vida, propician valederas lecciones sobre su íntima problemática, tanto personal como social, tanto histórica como estética, tanto ideológica como artística, por cuanto no responden meramente a su voluntad productiva sino que surgen en la confluencia de sus interiores procesos psíquicos con las situaciones históricas de la cultura en que viven. Por eso nos hablan del tiempo del escritor y del tiempo de la sociedad y solo podemos alcanzar su comprensión si abrazamos conjuntamente a los dos a través de la fusión ideológica que nos entregan los textos.

Entre los narradores latinoamericanos mayores, es ejemplar el caso del cubano Alejo Carpentier. Tanteó la literatura en sus años juveniles, oscilando entre diversos caminos (poesía, crítica, ballet, música, novela social) a que lo convidaba su alerta curiosidad artística, para encontrar su plenitud en la narrativa a partir de los cuarenta años, en los tres quinquenios de su residencia en Venezuela entre 1945 y 1959. Período altamente productivo que sigue al que podríamos llamar de incubación, esos cinco años (1939–45) en que se reintegra a Cuba luego de la década pasada en París como un miembro de la “lost generation” hispanoamericana, que tuvo figuras relevantes como Miguel Angel Asturias, César Vallejo o Arturo Uslar Pietri, aunque ninguna conociera a los norteamericanos asiduos de la Olympic Press o del estudio de Gertrude Stein que en las mismas fechas estaban haciendo las mismas experiencias de la cultura vanguardista y de la visión en perspectiva de sus tierras natales.

El período venezolano, que es el de su edad adulta, registra cinco títulos que convierten a Carpentier en autor capital de la perezosamente llamada “nueva narrativa” hispanoamericana: *El reino de este mundo*

*This article was in press when Alejo Carpentier died in Paris on 24 April 1980.—Ed.

(1949), *Los pasos perdidos* (1953), *El acoso* (1956), *Guerra del tiempo* (1958) que recupera, entre otros textos, la noveleta publicada en La Habana en 1944, *Viaje a la semilla*, y, por último, *El siglo de las luces*, publicado en 1962, pero que estaba completo en 1959 cuando Carpentier se reintegra a Cuba al triunfar la revolución. Si a esta obra narrativa se suma *La música en Cuba* (1946) respondiendo a una investigación cumplida en Cuba y los artículos que han tenido parcial recopilación mucho más tarde en *Letra y solfa* (1975) pero que habían sido escritos en el período venezolano y publicados en el diario caraqueño *El Nacional* durante los años cincuenta, se comprueba la obvia intensidad productiva de estos quince años, reforzada por los lazos que unen ideológica y artísticamente los diversos escritos, permitiendo que se los vea como un conjunto homogéneo.

Es el tiempo de la madurez del autor, pero también, lo que es más importante, el de su reencuentro consigo mismo y con América Latina a través de una doctrina cultural que estableció un precario pero eficiente equilibrio entre los elementos contradictorios que hasta ese momento habían dificultado su plena incorporación a la narrativa, los cuales a su vez derivan del doble debate—estético y político—que se desarrolla entre ambas guerras mundiales y llega a la acidez y a la ruptura en la década del treinta de la lucha antifascista mundial.

Estimo que la falta de esa doctrina ha sido más decisoria que las dificultades económicas y las exigencias de trabajo para asegurar la subsistencia cotidiana a las que ha atribuido Carpentier su largo silencio desde su inicial *Ecue-Yamba-O* (primera versión: 1927) por lo mismo del que llamaríamos “temperamento integrador” de Carpentier que se esfuerza por encontrar un equilibrio entre las que entiende como fuerzas positivas a pesar de que se presenten contradictoriamente. Lo que aseguró su expansión productiva fue el encuentro de una teoría que rescatara la perspectiva vanguardista en curso en Europa superando sus internas contradicciones, sincretismo muy característico de los comportamientos culturales latinoamericanos, y que encontró dando cabida dentro de ella a la realidad latinoamericana a la cual Carpentier se sintió definitivamente perteneciente gracias a la década parisina, como era previsible y ocurrió en la mayoría de los escritores de la “lost generation,” siempre y cuando esa realidad permitiera la integración de la perspectiva intelectual europea forjando un puente cultural, rico, complejo, y ambiguo.

Cuando en 1962 se publica por fin *El siglo de las luces*, reconocida de inmediato como su mejor novela, pudo temerse que tal consolidación de su ciclo productivo pusiera fin a su creatividad. Para el autor parecía haber llegado el tiempo de los honores y de las tesis doctorales,¹ pero, a modo de contribución personal a los festejos que se le rindieron en

Cuba para celebrar sus setenta años, Alejo Carpentier, como hiciera su estricto coetáneo Pablo Neruda, dio a conocer nuevas obras, iniciando un nuevo período productivo luego de una década larga de silencio.

Este período, francés por la instalación de Carpentier en París representando al gobierno cubano, luego de haber atendido en la isla a diversas tareas culturales, entre ellas la dirección de la Editora Nacional, es el ciclo productivo de su vejez, un tiempo en que sin embargo la capacidad creadora del escritor no disminuyó, pero sí se reorientó. Aunque la narrativa ha sido definida habitualmente como un género de madurez, no hay sobrados ejemplos de una productividad tan rica como la de Carpentier a los setenta años (aunque incubada asimismo en su anterior década de silencio) ya representada por cinco volúmenes: cuatro novelas, *El recurso del método* y *Concierto barroco* (1974), *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra* (1978)², libros cuya publicación a pares puede verse como significativa, y un libro de conferencias-ensayos, *Razón de ser* (1976)³. Coincidiendo con este período de homenajes ha aparecido en la Biblioteca Ayacucho (Caracas, 1979) la reedición de *El siglo de las luces*, presentado por Carlos Fuentes y con detallada cronología de Araceli García Carranza y el propio Carpentier.

Este segundo ciclo productivo, recoge proposiciones hechas en el anterior pero se distingue por una nítida autonomía. Entre el primero y el segundo se sitúa la experiencia de la revolución cubana instaurando un régimen socialista, la cual contó con la firme adhesión de Carpentier desde el primer día y a la cual quiso consagrar una novela que se anunció desde 1964 como *El año 1959*⁴ para venir a convertirse en *La consagración de la primavera* que enlaza la guerra civil española con la revolución cubana manejando un nutrido material autobiográfico que parece extraído de sus anunciadas y, según sus declaraciones, ya escritas *Memoorias*. Si así fuera, se habría reproducido lo ocurrido antaño con *Los pasos perdidos*, donde los iniciales materiales documentales y biográficos resultaron absorbidos por un esquema narrativo que propició un discurso generalizado, ficticio y también objetivo.

Del primer al segundo ciclo, Carpentier ha evolucionado, o, para ser más estrictos, ha revolucionado, en lo que esto implica de cambio pero también de recuperación de fuentes: las de él fueron los agitados veinte, en Cuba, los años del *Grupo Minorista* y la *Revista de Avance*, los de la lucha contra el Machadato y la creación del partido comunista cubano, los del descubrimiento de la vanguardia artística europea junto con el ejercicio de la literatura social propio del período.

La novela histórica sigue siendo la ostensible norma que rige su producción literaria, ya en la vertiente contemporánea, donde a *El acoso*, responden ahora *El recurso del método* y *La consagración de la primavera*, ya en la vertiente reconstructora de los orígenes burgueses de la modernidad, donde a *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*, les ofrece

complementación, por momentos anecdótica, el *Concierto barroco* y *El arpa y la sombra*. Queda estrictamente delimitado el ciclo histórico que ha atraído al autor y ahora son proporcionadas diversas claves, sobre todo en *La consagración*, para ver el enlace causal de sus distintos momentos: se trata, estrictamente, del ciclo de las revoluciones contemporáneas, operando estas fuerzas europeas sobre el continente americano, desde la expansión renacentista de España, pasando por el período clave de las revoluciones burguesas en su ápice francés para llegar a los prodromos de la revolución socialista y a su triunfo en América. De cómo la dinámica burguesa se transforma en dinámica socialista, podría ser la insignia del vasto ciclo, o, confirmando algunas tesis arduamente debatidas, de cómo el proletariado es hijo y heredero de la burguesía, desarrollando y perfeccionando sus presupuestos originarios.

La persistente atención histórica va acompañada de un visible desvío por la teoría del "real-maravilloso" que tantos debates vanos promoviera en la comunidad académica, y por un paralelo desinterés hacia las técnicas de composición que en el caso de Carpentier se habían centrado en las investigaciones sobre el tiempo (lo que debe ser vinculado a su percepción de la historia) y se habían expresado en el heteróclito volumen *Guerra del tiempo*. En cambio, ha acentuado su confianza en la viabilidad de la novela-épica que si bien había sido apuntada en los ensayos de *Tientos y diferencias* (1964) ya marcados por la experiencia revolucionaria cubana, ha adquirido ahora consideración pormenorizada en sus conferencias y aplicación práctica en sus novelas mayores. Sin rechazar su doctrina cultural anterior (y aun esclareciéndola) ha propuesto una nueva doctrina que a su parecer deriva de aquella, la amplía y la pone al día de las circunstancias políticas presentes, aunque también puede verse como un retorno a las fuentes y una parcial aceptación de los derivados estéticos de las doctrinas políticas comunistas que en su tiempo Carpentier rechazara.

Aunque este segundo ciclo no esté clausurado, ya ha adquirido una entidad que exige la misma atención que concitó el primero. Arroja nueva luz sobre los conflictos (y malentendidos) del período venezolano, aporta minuciosas explicaciones sobre la recorrida intelectual, política y artística del autor desde 1930 a 1961, pero además incluye obras artísticamente notables. Se trata de las creaciones de menores dimensiones, a manera de "divertimentos" o "entremeses" como los que produjo el arte barroco, que se sitúan entre las obras más extensas y doctrinales, pero cuya pervivencia parece más asegurada que la de esas novelas extensas y prolijas. Se trata del *Concierto barroco* y de *El arpa y la sombra* donde la libertad, jocosidad y destreza inventiva de Carpentier ganan la partida.

VISIONES CRÍTICAS DEL PRIMER CICLO

Signo de la incomunicación hispanoamericana fue el retraso con que se atendió críticamente a la obra de Carpentier, dentro de un generalizado olvido de las letras cubanas al que puso fin, espectacularmente, el proceso revolucionario. (Escritores de la talla de Lezama Lima solo fueron descubiertos cuando se publicó *Paradiso* a pesar de que para esa fecha ya había hecho lo mejor de su obra poética; narradores de la originalidad de Enrique Labrador Ruiz aun esperan la atención que merecen y que ha comenzado el libro de Rita Molinero.) Tardíamente se descubrió la narrativa de Carpentier, a pesar de que sus libros tuvieron casi inmediatas traducciones a otros idiomas: fue *El siglo de las luces*, publicado ya dentro del clima de la revolución, el que atrajo el interés que se tradujo en una ininterrumpida serie de artículos y ensayos parciales. Tras ellos, como era previsible, vinieron las tesis que encararon con mayor amplitud su obra.

Contemporáneamente con este segundo ciclo de Carpentier han aparecido dos interesantes tesis doctorales que, por sus fechas de redacción, consideran parcialmente la producción del novelista. La de Eduardo González⁵ se concentra en cuatro obras (*Viaje a la semilla*, *El siglo de las luces*, *El acoso*, y, sobre todo, *Los pasos perdidos*) en tanto que la de Roberto González Echevarría⁶, alcanza en sus últimas páginas a reseñar *El recurso del método* y el *Concierto barroco*, aunque su atención está centrada en las novelas del período venezolano y también, principalmente, en *Los pasos perdidos*. Sobre ambos jóvenes estudiosos, de origen cubano pero educados en los Estados Unidos, esta novela ha ejercido poderosa atracción, por encima incluso de sus estrictos méritos literarios, como una suerte de signo al que no solo por razones intelectuales, sino hondamente existenciales, han procurado dotar de sentido pleno. Y en general ha sido la juventud cubana de la emigración, la que ha restaurado la atención por las letras contemporáneas cubanas y ha procedido a los más extensos análisis de sus principales escritores.

La loable novedad del trabajo de Eduardo González radica en la búsqueda de presupuestos metodológicos que superen las trilladas formas de las tesis doctorales e incorporen las corrientes actuales de pensamiento, sobre todo las francesas, aunque más en su línea filosófica que en su divulgada línea estructural. Se sitúa, efectivamente, en el fructífero cauce de una remozada hermenéutica propuesta por Paul Ricoeur, aunque distante de su *Symbolique du mal* y también de la discusión metodológica sistemática que acometió en *Le conflit des interprétations* (1969). Uno de los ensayos de este libro (y no deja de ser curiosa esta inclinación hispanoamericana por el pensamiento de Ricoeur) ya había servido hace diez años a Carlos Fuentes para explicar las relaciones de "acontecimiento" y "estructura" en la nueva narrativa, aprovechando el com-

promiso que sugería Ricoeur para rescatar la historicidad al tiempo de estatuir el funcionamiento sincrónico.

Eduardo González se muestra sumergido en el descubrimiento de una bibliografía capital que no siempre maneja con rigurosidad ni con la claridad y precisión que ostentan los textos en que se apoya. Una suerte de subjetivismo ardiente le lleva a privilegiar las fosforencias de estos libros teóricos y a transformar los textos de Carpentier en pre-textos de una meditación acuciosa, en una a modo de lectura más propia del orbe lezamiano, rica y discontinua. El uso del orden regresivo en algunas obras de Carpentier, sostiene su examen del tiempo, de la nostalgia del regreso y de la noción de los orígenes, para pesquisar una compleja búsqueda personal, a la que le hubiera prestado apoyo el agudo ensayo de Laplanche-Pontalis ("Fantasme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme") y una actitud más libre para el manejo de la simbología, evitando la orientación dominante hacia los símbolos consolidados, en los cuales es difícil, como había apuntado Ricoeur, "recoger sentido."

El estudio de Roberto González Echevarría, en cambio, se somete más disciplinadamente a los requerimientos informativos y a la planificación expositiva cronológica de las tesis, aunque sin limitarse a este nivel de ordenación y demarcación. Su búsqueda ha sido amplia y sistemática, su lectura equilibrada y rigurosa. Conjuga buenos estudios de fuentes y sugerentes análisis de estructuras con una investigación de las significaciones dentro de una cauta, prudente impregnación filosófica. Por todas estas razones es, a la fecha, el mejor libro de conjunto sobre la narrativa de Carpentier y por lo mismo sería conveniente que intentara completarlo incluyendo el segundo período productivo del autor.

La parte central y más lograda del libro es la consagrada al estudio de *Los pasos perdidos*. González Echevarría saca buen partido del material autobiográfico y del dilema intelectual que enfrenta el autor; manejando la relación de la novela con la documental obra previamente proyectada por Carpentier, *El libro de la Gran Sabana* (1947) y con las fuentes libreas que acompañaron el viaje por el Orinoco, en particular Schomburgk, puede corroborar todo lo que de tesis esconde este proyecto narrativo. Más importante aún, es la relación que a partir de este marco encuentra entre la novela y la eventualidad de la escritura misma. Coordinando *Los pasos perdidos* con la novela inmediatamente posterior, *El acoso*, detecta una mutación importante: "The attempt to return to that source (nature) shows in *The Lost Steps* that no such unity exists, that writing unveils not the truth, nor the true origins, but a series of repeated gestures and ever renewed beginnings" (p. 212).

Podría completarse esta observación, con una actitud generalizada de la narrativa de Carpentier que subyace a todas sus obras de modo impertérrito. Los gestos repetidos tan evidentes en sus libros, equivalen

en la escritura a las secuencias básicas que sostienen la composición. Hay un módulo reiterativo, simple y obsesivo, al cual se mantiene subrepticamente fiel desde *El reino de este mundo* hasta *La consagración de la primavera*, el cual es, como en el verso lorquiano, "agua que no desemboca." La sucesión de personajes alternativos que intentan la misma explosión subvertidora en *El reino de este mundo* y que sobre el mismo modelo reaparecen en *El recurso del método*, las series simétricas de historias en *El siglo de las luces* y en *La consagración de la primavera*, la sucesión de los preparativos de la batalla en "Semejante a la noche" pasando por diversas edades, no hacen sino evidenciar un procedimiento estilístico visiblemente emparentado con las normas de la escritura barroca: son los núcleos proliferantes, que se sustituyen a sí mismos pero no se desenvuelven libremente sino que se rehacen mediante sustitución de actores y lugares, en una incesante expectativa que resulta siempre bloqueada. Hay una constancia de una comprensión que puede atribuirse al contexto social y que se ejerce sobre fuerzas que se desencadenan sin poder alcanzar sus fines. Analizándolo en *El recurso del método* señalé en su momento un sistema de desplazamientos laterales para salvar la oposición registrada, mediante los cuales se rehace el mismo proceso en otras circunstancias y en torno a otros protagonistas. El eventual despliegue sucesivo de la acción se remite, en el mejor de los casos, a la utopía, ya a través de invenciones simbólicas (el diálogo con el Estudiante en *El recurso del método*) ya a la esperanza (con que se cierra *La consagración*) e incluso la ordenación de *El acoso* sobre una pauta musical, una forma cerrada sobre un modelo que retoma voces y frases, no hace sino acentuar este abroquelamiento que es una condición central del arte de Carpentier.

VOLVIENDO AL REAL-MARAVILLOSO

Hay puntos de la exégesis literaria que más que por su importancia en la historia de la cultura, retornan por la confusión que han promovido. Uno es la teoría del *real-maravilloso* que Carpentier expusiera en el prólogo de *El reino de este mundo* y desarrollara en un ensayo de *Tientos y diferencias*, sobre la cual vuelve ahora, aclarativamente, en una conferencia de *Razón de ser*. Los distinguos con otras sedicentes teorías como el *realismo mágico* o el *fantástico* han perfeccionado la casuística. Respecto a la primera, González Echeverría en su libro funda un deslinde nítido, que es casi idéntico al que formula Carpentier en su conferencia, reponiendo persuasivamente el alcance de la fórmula usada por Franz Roh en su libro (*Nach Expressionism*, 1924) y su posterior utilización para la literatura por Uslar Pietri. En un caso se trata de una poca rigurosa apre-

ciación del expresionismo y en el otro de una readaptación semántica libre de la fórmula.

Pero los necesarios distinguos entre las diversas teorías de una época en que todo autor tenía la suya y las personales escrituras narrativas en que las fundaban, no impide reconocer la pertenencia de todas ellas a una problemática general del vanguardismo. De ese cauce central extrajeron el acento en lo que hoy ya podemos ver como un nuevo realismo, más abarcador y complejo, como incluso se teoriza en el *Manifiesto* bretoniano de 1924, pero que mal podía definirse así tanto por la apropiación del término efectuada por la escuela literaria decimonónica como por las tres oposiciones que le fueron formuladas en Europa por los regionalistas, los populistas y los realistas socialistas, tendencias que tampoco pueden homologarse entre sí y que reaparecieron con distinta fortuna en América Latina en los mismos años veinte y treinta. En una época en que la representación estética había entrado en colisión con el concepto tradicional de "mimesis" (lo que motivó la sagaz investigación de Auerbach sobre su evolución histórica) solo una adjetivación del realismo podía trasmutarlo metafóricamente proporcionándole nuevo sentido. La polémica sobre el expresionismo de 1938 que asocia Ernst Block, Georg Lukács y Bertolt Brecht evidencia esta búsqueda de originales formas artísticas para construir una nueva realidad.⁷

Como toda estética nueva, el vanguardismo no se limitó a edificar un arte y una teoría, partiendo de una realidad inédita, sino que rehizo los linajes artísticos, construyéndose una tradición que lo legitimara. Puede observárselo en el rediseño del Parnaso que hicieron sus principales figuras (sobremanera Breton) y asimismo en el revisionismo de la crítica literaria y la investigación académica cuyos integrantes fueron parte activa del movimiento a pesar de que ilusoriamente acostumbramos a verlos separados, en compartimentos a-históricos. Por lo cual la lectura de ese arte tanto puede hacerse en la nueva estética como en el nuevo pasado, proyecciones ambas de un mismo punto focal.

Ese punto, para los hispanoamericanos, siguió fijado como en el modernismo por Francia. Lo representó el surrealismo francés, quien teorizó la superposición de las dos vanguardias, la artística y la política, lugar común que en los treinta se resquebrajó con la infausta ecuación "social-fascista" que instauró el Komintern al tiempo de las tesis zhdanovistas sobre arte. En esa doble vanguardia se formaron Alejo Carpentier, Miguel Angel Asturias, Luis Cardoza y Aragón, Jorge Zalamea, Pablo Neruda, quienes se mantuvieron fieles siempre a sus respectivas proposiciones, a pesar de las sabidas oposiciones en que ellas entraron en el medio siglo transcurrido desde la muerte de su primer expositor hispanoamericano, Mariátegui. La autobiografía con que se despidió Neruda, *Confieso que he vivido*, como la última novela de Carpentier, *La consagración de la primavera*, sostienen parejamente la doble filiación, so-

cial y artística, y como no dan cuenta de las contradicciones en que entraron, se retrotraen a fotos de la década rosada antifascista. Para toda esa generación el modelo, más que Stravinsky, fue Picasso.

De ese punto focal se abrieron hacia el futuro líneas divergentes (la bretoniana tuvo su mejor prolongación en América en la obra de Paz) y hacia el pasado una pluralidad de linajes divergentes aunque dentro de tesituras estéticas emparentadas. Eso hicieron otros puntos focales europeos, algunos bastante más importantes que el surrealismo francés como fue el expresionismo alemán (principal hogar intelectual entre ambas guerras) y otros equivalentes como el novecentismo italiano que a pesar de su alto desarrollo doctrinal y de haber dado en Massimo Bontempelli el primer teorizador del "realismo mágico" sigue sin ser atendido en Hispanoamérica.

La peculiaridad de Carpentier consistió en la inserción del "maravilloso" bretoniano dentro de un linaje que los surrealistas cultivaron poco por sus prevenciones contra el "précieus" francés del XVII, el del barroco, entendido no solo como una escuela sino como una constante cultural, lo que le permite titular su última conferencia sobre el tema "Lo barroco y lo real-maravilloso," fijando así una continuidad histórica que, para él, legitima la validez de su proposición artística contemporánea. Pero ocurre que la dignificación de una estética que el neoclásico, el romántico y el realista desdeñaron, fue la gran tarea cumplida por los ismos europeos desde fines del XIX en adelante. Aunque un provocativo anti-vanguardista como Renato Poggioli ha combatido la analogía barroco-vanguardia (*Teoria dell'arte d'avanguardia*, 1962) hay evidencia objetiva de que la revaloración del barroco es estrictamente contemporánea de las corrientes artísticas que problematizan el romántico-realista europeo, cosa que llevó a Arnold Hauser a destacar el vínculo existente entre el impresionismo de fines del XIX y el renovador libro de Wölfflin (*Renaissance und Barock*, 1888) así como los perspicaces estudios que desarrolló en la misma época (1901, 1908) Alois Riegl respecto a los llamados periodos de "decadencia," como haciendo eco a la defensa baudelariana de la decadencia.

La función que Hauser atribuye a la estética simbolista, de haber abierto los ojos a la autonomía y dignidad del barroco, fue cumplida unas décadas después por el expresionismo alemán para el redescubrimiento del manierismo que Walter Friedlander afirma desde 1914 (cuando todavía Wölfflin lo desconsidera en su *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915) y que en el debate Cassirer-Panofsky que da nacimiento al ensayo de este último, *Idea* (1924) ya ostenta la primacía que le será reconocida en los libros de Pevsner-Grautoff (*Barockmalerei in den romanischen Ländern*, 1928) y en los placenteros exámenes iniciales de Mario Praz (*Secentismo e Marinismo in Inghilterra*, 1925). La larga y nutrida recorrida que el tema tendrá en los tratadistas de artes plásticas, tiene su

equivalente en una parecida recorrida de la crítica literaria cuyos pasos pueden seguirse en la bibliografía con que Rene Wellek acompañó su ya clásico ensayo "The Concept of Baroque in Literary Scholarship" (1946) y en la evolución de los trabajos de Helmut Hatzfeld hacia sus *Estudios sobre el barroco* (1972). Bastante antes, Ernst R. Curtius había propuesto (en su *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948) tanto el rechazo del término, reemplazándolo por el de manierismo, como la ascensión de la escuela quinientista italiana a una constante de la cultura occidental, señalando los estrictos períodos en que se habría expandido dentro de las letras. La parcial oposición de Hauser a los períodos delimitados por Curtius no le impidió (en *Der Manierismus*, 1964) extender su irradiación hasta el siglo XX, operando también con el criterio de constante cultural que, desde su perspectiva sociológica, trató de detectar en similares circunstancias socio-económicas del mundo. En una línea similar, quien llevó el criterio a su máxima aplicabilidad fue el discípulo de Curtius, Gustav René Hocke, en su libro *Die Welt as Labyrinth* (1957) sistematizando las seis grandes épocas manieristas de Occidente mediante pormenorizado y excesivamente jubiloso juego de analogías.

Es este el criterio que maneja Carpentier, salvo que lo extrae de un libro que ya provocara la justa irritación de Curtius, el imaginativo volumen de Eugenio D'Ors (*Las ideas y las formas*, 1928) lo que por una parte le conduce a expulsar del barroco al gótico flamígero (cuya conexión con el manierismo italiano está abundantemente abonada) y por la otra propicia un despliegue de asociacionismo libre (que provocará la perplejidad, sino la consternación de los *scholars*) que incorpora al barroco el Templo de Mitla, las variaciones de Diabelli de Beethoven, y las Variaciones de Schönberg, el *Popol Vuh*, Marcel Proust, el segundo *Fausto*, las pinturas de Teotihuacán, la catedral de San Basilio de Moscú, la pintura indostánica, Maiakowski, Chirico y *Canaima* de Rómulo Gallegos, exceptuando al mismo tiempo Racine, Bossuet, Cervantes. Aunque partiendo de D'Ors, Carpentier no elabora la relación "cúpula-monarquía" que aquel proponía y que, desarrollada con más rigor por la crítica posterior, tipificó al barroco como "la gloria de la obediencia," afirmando que "sociológicamente brota de las condiciones sociales dadas en los regímenes del absolutismo monárquico y sus caracteres responden a las necesidades que derivan del programa de apoyar tales regímenes,"⁸ tesis en visible contradicción con la suya de que el barroco es transformación dinámica.

Es conocido el interés por el barroco manifestado por otros escritores cubanos (José Lezama Lima, Severo Sarduy) pero en ninguno ha sido llevado a tal omnímodo imperio que hace de América, desde sus lejanos orígenes, la tierra prometida de un estilo del que pocos se exceptúan. En ese cauce autóctono (las culturas precolombinas entran, para Carpentier, al barroco), el mestizaje criollo remacha la consagración al

barroco (“todo mestizaje engendra barroquisimo”) y con un pase de prestidigitación desembocamos en el *real-maravilloso*: “Con tales elementos en presencia, aportándole cada cual su barroquismo, entroncamos directamente con lo que yo he llamado lo *real maravilloso*” (p. 64).

Mediante un breve excursus determina que “todo lo insólito es maravilloso,” por lo cual “lo feo, lo deforme, lo terrible, también puede ser maravilloso,” cosa que forzosamente le impone reconocer la explícita anticipación bretoniana, aunque para descartarla de inmediato: su maravilloso era, sí, insólito, pero era también “libresco,” “fabricado,” mientras que el que Carpentier propone “es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente, en todo lo latinoamericano.” Esta gruesa liquidación del surrealismo, reiterada en similares términos en *La consagración de la primavera*, es, para decir lo menos, discutible; ni hace honor a las muy auténticas experiencias vivas de que nacen tantas obras de Eluard, Desnos, Artaud, Breton, Aragon, Bataille, etc. ni parece tomar conciencia del ingrediente “libresco” que fatalmente entra en la tarea de un novelista histórico como él. Igualmente su definición del barroco, a esta altura de la aportación crítica, no puede ser tomado seriamente ni puede aceptarse como diagnóstico de nuestro continente. Con más prudencia, Carlos Fuentes lo circunscribe al área antillana, definiéndolo como “cultura de convergencias dictadas por el hambre de espacio característico” del Caribe, dentro de su personal apreciación de que “el presupuesto de toda idea del barroco es una idea de espacio.”⁹

Aunque no es en el mundo de las ideas, filosóficas o políticas, sino en el de la afinada apreciación del arte, donde encontramos lo mejor de Carpentier, llegados al tema de lo *barroco-real-maravilloso-latinoamericano* registramos su asentamiento en una subrepticia concepción histórica desconcertante. González Echeverría apunta en su libro que “Carpentier’s artistic enterprise in the forties became a search for origins, the recovery of history and tradition, the foundation of an autonomous American consciousness serving as the basis for a literature faithful to the New World” (p. 107); convendría agregar que es así en la medida en que esos orígenes, determinados por los objetos culturales que permanecen, corroboran la ambigua perspectiva “criolla” que trabajó sobre descubrimiento y reconocimiento. Son los “transplantados” que para asociarse a una realidad diferente deben ajustarla a los parámetros ideológicos de la cultura que arrastran consigo, certificando así el reencuentro con muestras, vivientes y degradadas, del imaginario europeo. Nada más lejos de Carpentier que la concepción de rupturas con que trabajan los historiadores contemporáneos, pues él persigue la continuidad de modelos culturales establecidos, ya se trate de los detritus de cantares de gesta, ya de la presunta analogía entre un rito indígena y un mito griego, pesquisados en los estratos de las sociedades rurales que son las sabidas fortalezas de la conservación cultural. Cuando dice de su

cuento "Los advertidos" (que reúne a todos los Noés del mundo en torno al indígena Amalivaca), que "empiezo a traer Europa hacia acá y a verla de aquí hacia allá," parece no percibir que está aplicando la teoría de la pretendida universalidad de los *contenidos* del imaginario que la antropología y la psicología profunda europeas propusieron en el primer tercio del XX.

En el fondo esta operación no es muy distinta de la aparentemente opuesta de Miguel Angel Asturias, quien rastrea en esos mismos estratos arcaizantes la continuidad de lo autóctono como pervivencia de un pasado intocado y por lo mismo a-histórico. Tanto una como la otra responden a un período del pensamiento europeo, definido por la trinidad Frazer-Freud-Levy Bruhl y sus discípulos, incluyendo heterodoxos como Jung, que aunque cuestionado o abandonado en sus países de origen ha persistido por cerca de medio siglo en América Latina sosteniendo ampulosos discursos, como el de la "identidad latinoamericana," gracias a la adhesión que le prestaron las figuras mayores del vanguardismo y prolongaron sus inmediatos continuadores dentro de lo que puede verse como parte de una contradictoria actitud defensiva ante los embates de la modernidad.

Aunque no me atrevería a calificar de espuria la perspectiva europea de Carpentier, como hace González Echeverría (¿de dónde procede la que manejamos hoy?), me interesan sus efectos en las concretas operaciones que dan nacimiento a la escritura. Hace años, en un artículo de la revista *Crisis*, llamé la atención sobre la fundamentación de la escritura latinoamericana que hizo Carpentier en *Tientos y diferencias* según el principio de que "la descripción es ineludible y la descripción de un mundo barroco ha de ser necesariamente barroca," como dice ahora en *Razón de ser*. La explicación de esa escritura, radicaba en la presuposición de un lector extranjero. Debido a la marginalidad de nuestra cultura respecto a los centros mundiales, ese lector no podía conocer los elementos componentes de nuestra realidad, era ajeno a la complicidad semántica en que opera toda comunidad lingüístico-cultural y para Carpentier, *por lo tanto*, debía ser ilustrado mediante minuciosas descripciones de los objetos típicos de América Latina, con lo cual se eliminaban los glosarios de palabras que llevaban al final las novelas de los regionalistas, de hecho incorporándolos al texto y fundiéndolos artísticamente en una escritura que devenía barroca. La palabra "ceiba," decía Carpentier, "no basta para que las gentes de otras latitudes vean el aspecto de columna rostral de ese árbol gigantesco, adusto y solitario, como sacado de otras edades . . ." cosa que "solo se logra mediante la polarización certera de varios adjetivos . . ." y aún ahora, en *La consagración de la primavera* dedica tres páginas a la descripción de la "ceiba" (214–16) superponiendo el reconocimiento de un cubano al descubrimiento de una rusa.

Si la perspectiva desde la cual lo *barroco-real-maravilloso-latino-americano* se realiza es la de la acechanza del *otro* que el pensamiento europeo forjó al reconocer sus propios límites culturales y su diferencia (y esto también puede decirse del romanticismo inscripto en el mismo proceso de expansión imperial por el mundo), lo paradójal es que el producto literario en que se fragua también es acondicionado para que pueda ser recibido por el generador de esa misma búsqueda. El perspectivismo originario, que diría Lukács, enlaza así circularmente consigo mismo en cuanto destinatario, mediante la adecuación de los procedimientos productivos de la obra, los que estarían sin embargo a cargo de un productor (un escritor) que es ajeno pero se pone al servicio de este sistema circular, el cual puede ejecutar por su doble instalación a un lado y otro. Se trata de una situación de sobra conocida en el campo de la economía de este período internacional del mundo y que no nos puede sorprender que reencontremos en el campo de las letras, salvo que lo que aquí resulta defraudada es la acechanza del *otro*, pues en reemplazo del *otro* lo que se encuentra es un *pariente* lejano, cosa que también corresponde a una situación conocida, que es la del expansionismo cultural con su tendencia homogenizadora, parte central de la historia latinoamericana. Dentro de esta percepción, el *real-maravilloso* aparece como una reformulación, ajustada a los nuevos parámetros, del *exotismo* que los latinoamericanos cultivaron tanto para los europeos que lo solicitaban como para los propios compatriotas de las ciudades que comenzaban a ignorar lo que pasaba más allá de los suburbios. Tan deliciosamente artificioso (y reparador espiritualmente) como las novelas pastoriles que se escribieron en el quinientos para el cenáculo cortesano de las ciudades italianas.

¿NOVELA ÉPICA O AUTOBIOGRAFÍA INTELECTUAL?

Desde los sesenta Carpentier viene merodeando una nueva teoría de la novela e incluso parece haber proyectado en su cauce, aunque no realizado, una trilogía sobre la revolución cubana. En su conferencia autobiográfica "Un camino de medio siglo" afirmó apodícticamente: "Una nueva temática multitudinaria, colectiva, espectáculos de lucha y contingencia, de movimientos de masas, de confrontaciones entre grupos humanos, se ofrece al novelista contemporáneo. Creo que la actual novela latinoamericana tiende hacia lo épico. Y la futura novela latinoamericana habrá de ser épica por fuerza" (p. 47). Y en "Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana" concluyó con esta confesión personal: "Nuestra novela deberá ser de acción 'grande y pública,' multitudinaria diría yo, y en eso estoy después de haber escrito *El siglo de las luces* y *El recurso del método*, terminando *La consagración de la primavera*, donde trataré de expresar el *epos* de la revolución cubana."¹⁰

La vastedad y complejidad de la historia moderna y el aliento multitudinario de la revolución cubana, servirían pues de fundamento a su teoría.

No es del caso discutir lo que ha sido someramente expuesto por el autor, aunque cabe anotar su semejanza con las proposiciones narrativas a las que se opuso el vanguardismo: desde el unanimismo de Jules Romains hasta el regionalismo de Ladislado Reymont, Nikos Kazantzakis o Ivo Andric, desde los frisos realistas de Upton Sinclair hasta las estructuras urbanas de John Dos Passos, desde el realismo socialista de Sholojov hasta la novela-río de Martin Du Gard (varios integrantes del pelotón Nobel) el gran fresco épico de las luchas populares fue presa codiciada de los narradores que por diversas vías y en variadas metamorfosis, parecieron heredar las ambiciones de la Escuela de Medòn. Esta línea ha sido tan ejercitada como la vanguardista aunque no haya tenido tanta atención crítica y si bien Carpentier no menciona a ninguno de sus autores, su definición de la nueva novela se ajusta bastante a muchas viejas obras.

Parece comprensible que no los cite, sin embargo, porque si bien su proposición se emparenta con el conocido "rappel à l'ordre" que tanto escándalo promoviera en su tiempo, él no implica obligadamente el abandono de la estética vanguardista sino su aplicación a una temática diferente de la que cultivara. Se diría que como el otro grande de su generación, Carpentier ha emprendido sus "odas elementales," sin por eso tener que renunciar a su anterior obra y, sobre todo, sin por eso abandonar sus convicciones estéticas. El título de la novela y el asunto concreto que lo motiva, lo dicen claramente: no se trata de renunciar a Stravinsky, visto como el mayor músico del siglo, sino hacer de su ballet una legítima expresión popular y americana, pues solo ese pueblo negro revolucionario de Cuba es capaz de dotarlo de su plena significación. Literalmente y simbólicamente, se "consagra" la primavera, la vida, la revolución, el pueblo, la América mestiza, y las bodas del gran arte de la vanguardia europea con la transformación revolucionaria de las sociedades latinoamericanas.

Sin embargo, el resultado contradice el proyecto. Si en las *Odas elementales* conducía a una hedónica, intensa reviviscencia de los alimentos terrestres, en el otro gran escritor materialista de América Latina que es Carpentier conduce a una imprevista autobiografía intelectual, agobiada de menudas informaciones sobre la vida artística del siglo. Ya se había observado eso en *El recurso del método* y en mi libro *Los dictadores latinoamericanos* señalé "el crecimiento desmesurado de la importancia del diorama de época: es minuciosamente recubierto de informaciones, datos y curiosidades, en una suerte de filatelia cultural."¹¹ Aquí se ha transformado en una tupida malla que ahoga la escasa acción y devora a los personajes principales, débilmente trazados. Los únicos personajes que adquieren alguna entidad (la tía rica, Teresa, Gaspar) son justamente los

que tienen menores contactos con la vida intelectual, en tanto que Enrique-Jean Claude, Vera-Ada, Juan Antonio, son muestrarios de citas literarias y de amistades intelectuales, especialmente entre el equipo progresista, sin desdeñar el más trivial anecdótico.

No hay nada aquí que emparente la novela con la épica. Carpentier sigue siendo el novelista histórico que siempre ha sido, salvo que referido a asuntos contemporáneos, como lo fueron André Malraux o Thomas Mann. Hay sin embargo en *La consagración* un intento, visiblemente stendhaliano, de describir indirectamente la batalla de playa Girón, como hay interludios de diálogos o cantos dentro de la guerra civil española, pero la misma alusión a esos "movimientos de masas" no hace sino acentuar el esquema individualista e intelectual con el cual trabaja Carpentier, sin lograr que las acciones y las vidas de sus personajes queden hondamente imbricadas en los sucesos sociales, sean sus consecuencias, como lograron los novelistas citados.

Lejos de ser una novela épica, es una novela intelectual sobre los intelectuales del XX (que sin embargo cultiva algunos lugares comunes anti-intelectuales, v.p. 273–74) mostrándolos como figuras en el viento: débiles, inseguros, flojos en los razonamientos, siempre a la búsqueda de una fe o de una iglesia, necesitando un pensamiento político más que para crear para descansar, solo precisos, rotundos y claros cuando se trata del arte. Es un retrato desalentador que no corresponde a la generación actual pero que quizás pueda verse como una aproximación a la que podemos llamar la "vieja vanguardia." El autor hace un retrato crítico del intelectual que deserta para hacer dinero en el personaje de Juan Antonio (¿basado en el escritor venezolano Carlos Frías que abandonó la literatura para dirigir la compañía de publicidad *Ars* donde Carpentier trabajó en su período venezolano?) pero sin que lo pretenda quedan igualmente criticados los intelectuales positivos con su retrato de Enrique al que se le atribuyen acciones combativas pero del cual solo se ofrecen opiniones convencionales y referencias literarias, todo en un nivel público-periodista que no permite la emergencia de una personalidad. Vista la debilidad de su protagonista, es difícil que resulte veraz la tesis que en él se apoya sobre la reconversión del intelectual a la lucha revolucionaria, a la fe y la comunidad con el pueblo en lucha. Un intelectual que murió en esa lucha, el argentino Francisco Urondo, fue capaz de darnos una novela en que esa misma tesis cobra un acento de veracidad compartible que falta en la de Carpentier.

En la página 337 de la novela la bailarina ruso-francesa Vera, incorporada al para ella desconcertante mundo cubano, hace el mismo descubrimiento que contara Carpentier en *Tientos y diferencias*, llegando a la música negra cubana gracias a Stravinsky: "Y aquí, una vez más, me hallaba estupefacta, por la revelación de raras identidades entre *esto* y *aquello*, llegando a preguntarme si, en suma, el *corpus* de la cultura no era

uno y universal, descansando en unas pocas nociones primordiales que eran de un entendimiento común a todos los hombres." A partir de este universalismo, cualquier comarca marginal puede incorporarse a los modelos ya prestigiados de los centros, siempre y cuando estos consientan el margen necesario para dar cabida a las que solo serán variaciones regionales. El problema radicará en ese margen y no en los modelos, cosa que al menos desde el XVIII reformista, vienen proponiendo los criollos americanos.

El desarrollo del problema corresponde a la discusión sobre el montaje del ballet de Stravinsky, para reponer la obra superando "la absurda coreografía ruso-dalcroziana del estreno" y la "harto esquemática concepción de Massine" (p. 185) y aun "su final agónico, harto afinado en los pronunciamientos de los poetas adánicos rusos de los años 10" (p. 311) para hacer de ella "un misterio sin fronteras" (p. 312). Esto ha sido hecho, varias veces, como ocurre con toda obra maestra, desde Esquilo a nuestros días. La última versión, a la fecha en que escribo, es la de Paul Taylor, que transpone todo a los "twenties" norteamericanos y al ensayo de una compañía de ballet en que se intercalan jocundamente las situaciones indicadas en el guión de la partitura, de la cual se sigue la versión para pianos que hiciera Stravinsky para Diaghilev. La versión que propone Vera es más tímida y más apegada al modelo, manteniendo su parafernalia mítica pero trasmutando el sacrificio de la Electa en un "pas de deux" como Danza de la Vida. El sentido simbólico buscado es obvio, trabaja dentro del espíritu de la versión originaria a la que agrega una "variación" y, a pesar de la exaltación con que se la describe, no oculta su carácter conservador.

Creo que en ese asunto concreto queda definida la manera, también conservadora, también apegada a los modelos ultramarinos, en que concluye resolviéndose la superposición de las dos vanguardias: no es el espíritu inventivo, renovador, intrépido de la vanguardia artística lo que la vanguardia política institucionalizada puede hacer suyo, sino los objetos culturales que aquella aportó en tiempos pasados, que ya pertenecen a la historia de la cultura y que los años transcurridos han convertido en "clásicos" modernos, bellos e inofensivos como las obras renacentistas, remotos y aun opuestos al vigor siempre alerta y descubridor del espíritu creativo. Es una fidelidad a los productos pero no al espíritu, la que queda postulada en la novela como la solución que permite superponer las dos vanguardias. En una novela de la vida intelectual como es *La consagración* la fidelidad al espíritu hubiera quedado asegurada si en ella se hubiera postulado una invención artística original, enteramente nueva, que avanzara arrojadamente hacia el futuro en forma equivalente a los similares rasgos que en la vida de la comunidad presentó la acción heroica de playa Girón. Pero la novela no propone tal invención audaz, sino que hace de playa Girón la condición libertadora indispensable para

que entonces ese pueblo soberano pueda hacer suya la que ya hoy puede definirse como "la tradición de la vanguardia del XX" a través de uno de sus grandes productos primiseculares. La partitura stravinskiana es un valor reconocido mundialmente aceptado, pero a setenta años de su estreno es parte, como "Les demoiselles d'Avignon," de una gloriosa retaguardia. Las contradicciones en que desde 1930 han entrado las dos vanguardias, por la sabida oposición soviética a aceptar el arte moderno, no son registradas por la novela de Carpentier a pesar de que ella trata justamente de la actividad artística. Esta elisión hace del problema real un fantasma, y provoca su retorno en esta forma distorsionada en que el vanguardismo aparece como una academia.

La elisión tiene consecuencias más dañinas en la textura de la obra: justo cuando pretende convertir la novela en épica multitudinaria, su asunto se hace más erizadamente intelectual e individual y la escritura se hace desmayada, informativa, trivial. Desde luego, sigue habiendo esos momentos esplendorosos de la escritura carpentieriana, que son aquellos de las grandes descripciones de objetos de la realidad o de situaciones vistas como cuadros, pero ellos quedan como islas dentro de una hilación informativa y servicial. El problema apunta a la inadaptabilidad de la escritura barroca a la narración de acciones, porque contrariamente a lo que Carpentier y otros han teorizado, el barroco no es el arte del movimiento y la dinámica, sino el que registra la compresión ejercida sobre un impulso dinámico, de tal modo que la enorme fuerza de sus múltiples núcleos proliferantes queda aprisionada, pervertida, imposibilitada de expandirse y transmutarse en acciones nuevas, queda encerrada en los límites de la sortija donde Quevedo lleva el retrato de todo el amor, y es por eso que deriva a la descripción de las innumerables acciones que explotan dentro de una impuesta cárcel, pero no es capaz de servir esas acciones como continuidades del acontecimiento. Esta compresión que la "cúpula y la monarquía" impusieron al desatado afán transformador que ambicionaba la burguesía del seiscientos, generó ese contradictorio y deslumbrante arte que alguna vez llegó a definirse como jesuítico. Sobrados motivos ha habido para la reaparición de estas condiciones en determinados momentos de la historia en zonas y circunstancias propicias y no le falta razón a Hocke cuando percibe algunos de sus rasgos en el gran movimiento surrealista. Pero es difícil pensar que cuando una revolución asegura la transformación real de la sociedad y pone en ejecución efectiva sus grandes ambiciones, la escritura literaria que lo testimonie esté signada por el barroco.

I DIVERTIMENTI BAROCCHI

Es significativa, decíamos, la publicación a pares de las obras narrativas de este segundo período de Carpentier. Cada novela mayor, de asunto

contemporáneo y de confesada vocación épica, ha venido acompañada de una narración breve, consagrada a asunto del pasado con briosa impostación barroca. La seriedad, el afán de compromiso, la voluntaria asunción de un mensaje en las novelas mayores son reemplazados en las narraciones breves por un espontáneo hedonismo, una libertad inventiva y una franca entrega al regocijo humorístico. Funcionan como los característicos interludios, entremeses o “divertimenti” que rellenaban los entreactos de las aparatosas y ceremoniales óperas barrocas y, tal como ocurriera en el XVII, seducen al público con su jocunda destreza artística. Seguimos disfrutando de *La serva padrona* cuando ya hemos olvidado la ópera de Pergolesi a la que sirvió de intermedio. Creo que seguiremos disfrutando del *Concierto barroco* y de *El arpa y la sombra*, aunque hayamos olvidado las obras mayores entre las que se situaban. Por la simple razón de que son dos pequeñas obras maestras de rara intensidad y feliz equilibrio artístico.

Es también significativa esta duplicidad de registros. Alejo Carpentier y Julio Cortázar son los dos narradores que la han practicado y este último la ha defendido como resguardo de su libertad creativa. La explicación revierte nuevamente al conflicto de las dos vanguardias, pues si ambos escritores se formaron en el vanguardismo, también los dos han hecho opciones políticas dentro de una izquierda que más de una vez ha estado en conflicto con el arte vanguardista. El pasaje de un tema a otro, más que de un estilo a otro, aparece como un ejercicio de libertad creativa y de conjunción de líneas, aunque la coherencia de la escritura haya quedado más resguardada en Cortázar que en Carpentier.

Las dos obras menores se emparentan con las piezas históricas anteriores de Carpentier, en particular con “El camino de Santiago” (*Guerra del tiempo*) porque como éste son episodios de la transculturación europeo-americana que ha dado su distintivo perfil a nuestra cultura y pueden verse como exposición de los elementos que han compuesto la “criollidad,” en la que tanto cuenta la fascinación del trópico que de Colón al indiano común ha movido a los conquistadores, como la nostalgia de los orígenes ultramarinos que ha encendido el imaginario criollo. Es un doble exotismo que durante los siglos ha venido alimentando el deseo, pero cuyas bases materiales Carpentier ha repuesto lúcida y francamente haciendo de los apetitos terrenales, a veces salvajemente desbridados, la clave de todos los movimientos. Sus personajes, se trate de los más conspicuos músicos de una época, de indios o servidores negros, de conquistadores o de testas coronadas, de zarrapastrosos enganchados en los quintos o de alucinados burgueses, todos son “máquinas deseantes” que funcionan dentro de una concreta realidad, operando los mecanismos productivos dentro de la más competitiva de las sociedades. La reflexión de Deleuze-Guattari para la psiquiatría, podría aplicarse a la literatura para decir que “una narrativa verdaderamente

materialista se define por una doble operación: introducir el deseo en el mecanismo, introducir la producción en el deseo.”¹² Es el caso de Carpentier, aunque en él es evidente que la recuperación de este materialismo está en razón directa de su regresión en el tiempo, que necesita despojarse de su época, de su refinada cultura, de la problemática política menuda e inmediata, para alcanzar esa plena visión materialista en que con tanta perspicacia y precisión reconstruye las sociedades pasadas. Hay un latente conflicto entre este sabroso materialismo y la historia: probablemente pueda verse en este funcionamiento contrastado de ambos factores la razón de la búsqueda de los orígenes que ha obsedido a Carpentier, la pesquisa de ese punto inicial anterior a la historia donde encontremos la irradiación pura, aun no distorsionada, de la materia, y podamos preguntarle por qué de ella, sin embargo, se desencadena la historia. Nada hay aquí de una nostalgia idealista romántica y ni siquiera es ese útero al que retorna en *Viaje a la semilla* y puede abastecer una lectura psicoanalítica, sino la plenitud de la materia ilimitada, el auténtico *paraíso-terrenal*.

En ningún texto ha acometido tan centralmente y con tanta pericia estética el problema como en *El arpa y la sombra*, libro de una riqueza y de una limpidez artística que puede competir con sus mejores obras anteriores, el libro de un maestro escribiendo desde la plenitud. Partiendo de la concepción arraigada de que no hay otra historia que la historia criolla, la cual es la inextricable enlazadora de los deseos que se generan, tumultuosa y compensatoriamente, a ambos lados del puente transatlántico, el punto de partida no puede ser otro que Cristóbal Colón. Es él quien inaugura la criollidad, por ser el primero en hablar desde la cultura dominante que se impone y se decreta a sí misma como descubridora. La invención de este rijoso marinero genovés, carente de patria e inmigrante en tierras extranjeras, que inventa para sí una nueva patria; si poco inteligente, al menos astuto como un Ulises, echando mano de cualquier recurso para sostener su apetito de gloria y poder; metido ya en el engranaje del capitalismo emergente para el cual debe conseguir oro, oro que asocia a la mierda de sus detestados españoles; “descubridor-descubierto” y “conquistador-conquistado,” siempre mintiendo porque es la condición para sobrevivir en un sistema competitivo carente de moral; que dice haber encontrado el paraíso-terrenal cuando ya no sabe qué artificio inventar para sostenerse; que en un mismo ejercicio macho asocia a la reina de España con las indias americanas; tal invención audaz, persuasiva y compleja aparece como la última clave propuesta por Carpentier para develar el enigma de los orígenes, para captar en ese punto óptimo, aun antes de que la historia se ponga en marcha, el sentido de todo un continente y el de la tumultuosa empresa de los hombres.

Nunca Carpentier se ha expresado de modo más desembarazado,

más íntimamente libre y provocativo, aunque aquí y allí todavía rinda tributo a viejas consignas americanistas y a convencionales banderías. El hallazgo del *paraíso-terrenal* que ha de ser molido por la máquina capitalista a la que sirve y cuyas riendas rige una placentera mujer, el toque con esa plenitud del goce y del poder del que sin embargo no deja de ser instrumento y hasta payaso, el ejercicio de un vigor incontaminado que sólo puede cifrarse sobre la ineditez de las cosas, todo eso es mucho más importante en el libro que los rezagos, montaignianos más que roussonianos, que prolongan la idílica imagen del "buen salvaje" (este portento de las máquinas deseantes europeas) que aún sobrenadan en el texto.

El meollo es la gloriosa afirmación materialista, esta es la "oda elemental" que Carpentier puede construir sin renunciar a nada de lo mejor de su arte y dándole cabal cumplimiento. Tal afirmación queda certificada por la ausencia del Evangelio en las carabelas descubridoras que una y otra vez evoca Colón. No hubo allí religiosos, ni el menor intento de evangelización, ni fue repetido el nombre de Dios fuera de las normales convenciones del habla, ni se cumplió jamás con una promesa a la divinidad. Lo que las carabelas transportaron, fue "un Señor anterior a su propia Encarnación, con absoluto olvido del Espíritu Santo, más ausente de mis escritos que el nombre de Mahoma." Simbólicamente viaja al Poniente, en vez de hacerlo hacia el Oriente, construyendo un discurso sobre lo inédito, sobre lo no dicho, de tal modo que lo que en definitiva estatuye es "el conflicto del Verbo con el Verbo." Porque no se trata de enfrentar una realidad conocida con otra inédita. Lo que el Colón de Carpentier descubre no es la realidad, sino las palabras que mentan esa realidad todavía escondida al Verbo y eso hace de este fascinante Cristóforos aquel que transporta y carga con las palabras, más exactamente, el que inventa las palabras, es decir, el escritor, es decir, el fabulador, es decir, el farsante.

Más que la narración sobre el descubrimiento de una tierra ignorada, es esta la narración sobre la nominación de lo real entendida como invención en el orbe simbólico de la lengua, sin obligatoria conexión con su referente. Colón construye un discurso, Colón escribe, y para realzar la independencia de estas palabras, la novela de Carpentier diseña paralelamente la nuda constancia de los hechos como permanente burla e irrisión del discurso y hace coincidir las dos líneas por una sola vez, en una sola noche última, en la conciencia del personaje. Nada es cierto de lo que dice y todo es cierto porque son sus palabras, su invención fabulosa, la única certidumbre que es dada a los hombres, del mismo modo que son palabras las que escribe la Curia pontificia en el proceso de santificación y palabras las que escribe León Bloy en su requisitoria y palabras las que escribe Carpentier y las que estoy escribiendo. El sistema de desplazamientos laterales puede ser llevado al infinito: Carpentier cons-

truye una meditación última de Colón en que el objeto que inspira el "memento mori" no es una tradicional calavera sino una resma de papel escrito, el deseante discurso americano que construyó (y que en realidad bibliográfica conocemos a través de transcripciones) y encierra este desplazamiento entre otros, tan literarios como él, que nos vuelven a situar en el centro de la construcción de los discursos.

Pero ya todos estos son posnietazcheanos, obra de la filología, porque el Colón que emerge en la obra de Carpentier es un farsante en el momento en que se desprende de las máscaras. Es el director, empresario, libretista y primer actor de "la gran compañía de Retablo de las Maravillas de Indias, primer espectáculo de tal género presentado en el gran Teatro del universo," tan histrión como el *Moctezuma* de Vivaldi que Carpentier contó en el *Concierto barroco* y su invención tan fabulosa como *Las Indias Galantes* de Rameau. Colón es el que habla y cuando tal hace no puede cesar de hablar, el que disfraza a sus indios para adecuarlos al imaginario europeo y el que se disfraza a sí mismo para entrar en el sistema de valores europeos, él es la mentira que se desea por la máquina deseante, a la cual provee de oro y cuando éste falta "por la irremplazable energía de la carne humana" y cuando ésta le es rechazada "al ver que oro no encontraba ni carne podía vender, empecé—aprendiz de mago prodigioso— a sustituir el oro y la carne por las Palabras." Solo le ha faltado el "Quiere amor en su fatiga/que se haga y no se diga" gongorino, para que todo, incluso la apetencia carnal, concluyera en palabras. Y estas son, visiblemente, las construcciones del deseo, enajenadas del reino de la necesidad y esta novela es la interrogación del escritor que, como otrora Sartre, Carpentier dirige a sus propias palabras.

Algunos precisos textos literarios latinoamericanos han mostrado al escritor vuelto sobre su arte, sobre sí mismo, inquisitivamente: es el Onetti de *Para una tumba sin nombre*, el Guimarães Rosa de *Cara de Bronce* o de *Menudencias*, el García Márquez de algunos cuentos de su *Eréndira*. Es ahora el Carpentier de *El arpa y la sombra*, que apela a la leyenda áurea para decir, austeramente, que está despidiéndose, que está ya en el borde de la sombra y está por dejar el arpa, es decir, "el arte, la mano y la cuerda." Al contar esta situación, anima tanto la situación de los orígenes en que se situó Cristóbal Colón, como la situación de un escritor respecto a la tierra natal de donde ha surgido y adonde irá: "Es esta la tierra más hermosa que ojos humanos hayan visto . . ." dirá con las palabras del descubridor, para de inmediato reiterar un credo que lo ha acompañado durante décadas y que ahora reformula: "la palabra sola no muestra la cosa si la cosa no es de antes conocida." Como convocado, imantado por este tema, reaparece de inmediato su árbol, la "ceiba" cubana, a la que sin embargo no menciona por su nombre esta vez, porque está escribiendo en los últimos tramos de un largo discurso constituido por toda su obra que ha sido creadora de la complicidad

lingüística necesaria para que dentro de ella las cosas vivan y se comuniquen. Simplemente lo describe: "el de más allá, solitario y monumental, en medio de una pequeña llanura, con sus ramas que le salían, horizontales, como de un collar, en lo alto de un grueso tronco erizado de púas, con empaque de columna rostral. . . ." Lo cual pone en el punto central, más que la cosa, la voraz pasión de las descripciones, el sistema de apropiamiento de lo real mediante palabras, el goce trasladado a la urdimbre palabrera, una lujuria tan devastadora como la de la carne o la del oro. La equivalencia entre oro, carne, palabras, como sustitutivos alternos del deseo, se puede ampliar a la plata y a la música si recuperamos el *Concierto barroco*.

Pero mucho nos engañaríamos si pretendiéramos que esta vía conduce a la verdad. Nada de eso: desemboca directamente en el teatro, en el fausto barroco, en el escamoteo bajo las máscaras. En la medida en que el hombre sale de su paraíso terrenal a la historia, deviene un discurso ficto que opera dentro de las severas constricciones de la sociedad. Su incesante y zigzagueante desvío, su enroscamiento, su sistema de sustituciones laterales, su tenaz reiteración de una misma energía material, testimonian la compresión dentro de la cual se formula y el forzoso sometimiento al poder. Aun en la hora de la muerte "Solo diré lo que, acerca de mí, pueda quedar escrito en piedra mármol." Es esta, sin embargo, la gloria del farsante, haber podido construir su discurso y lo demás queda a la exégesis. El tramo final del tríptico que es *El arpa y la sombra* queda consagrado a la tarea exegetica, histórica y filológica, del proceso de canonización, que a su vez está levantada de un libro, *Le Révélateur du Globe* de Bloy. Si Colón extrae su sueño de la *Medea* de Séneca, es en libros, documentos e informes que va a parar su frustrada canonización y cuando se le rechaza del santoral es por haberse rendido a la lujuria de la carne, en sustitución de la lujuria de las palabras. Un juego de apariencias, como las columnatas del Bernini en Roma.

NOTAS

1. En la bibliografía de Barbara J. Robinson, *Doctoral Dissertations in Hispanic American Literature* (Austin, Tex.: SALALM Secretariat, 1979), están registradas diez tesis dedicadas con exclusividad a la obra de Carpentier en la década de 1964-74.
2. Los cuatro libros publicados en México por Siglo XXI editores.
3. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ediciones del Rectorado.
4. En revista *Casa* (La Habana), 4, 26 (oct.-nov. 1964).
5. *Alejo Carpentier: el tiempo del hombre* (Caracas: Monte Avila editores, 1978).
6. *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (Ithaca and London: Cornell University, 1977).
7. Ernst Bloch et al., *Aesthetics and Politics* (Norfolk: NLB, 1977).
8. Juan Antonio Maravall, *La cultura del barroco* (Barcelona: Ariel, 1975).
9. Prólogo a *El siglo de las luces* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978).
10. *Escritura* (Caracas), No. 2 (julio/dic. 1976).
11. México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
12. *L'Anti-Oedipe* (Paris: Editions de Minuit, 1975), p. 29.