

CAR
PEN
TIER

ANDREAS KURZ

PEQUEÑA GALERÍA DEL ESCRITOR HISPANOAMERICANO

ALEJO CARPENTIER

PEQUEÑA GALERÍA DEL ESCRITOR HISPANOAMERICANO

Andreas Kurz

ALEJO CARPENTIER

LOS PEREGRINOS JAMÁS REGRESAN A CASA

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
FONDO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Alejo Carpentier. Los peregrinos jamás regresan a casa
Primera edición, 2013

D.R. © *Del texto:*
Andreas Kurz

D.R. © *De la presente edición:*
Universidad de Guanajuato, Lascuráin de Retana 5
Centro, C. P. 36000, Guanajuato, Guanajuato

Fondo Nacional para la Cultura y las Artes
Argentina 12, Centro, Del. Cuauhtémoc,
C. P. 06010, México, D. F.

Todos los derechos reservados. Se prohíbe la reproducción total o parcial de la presente obra, a través de cualquier medio, sin el consentimiento previo del editor.

ISBN volumen: 978-607-441-770-8

ISBN obra completa: 978-607-441-767-8

Editado en México
Edited in Mexico

La colección Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano es parte del proyecto “Literatura: diversidad y subalternidad” del Departamento de Letras Hispánicas de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato, de la Universidad de Guanajuato.

Este libro se realizó con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales en su emisión 28-2012.

Índice

<i>Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano</i>	9
<i>Introducción</i>	11
Caribeño con acento francés	17
Un cubano nacido en Suiza con pasaporte francés	29
<i>El reino de este mundo</i> y lo real maravilloso	47
<i>Los pasos perdidos</i> y la responsabilidad del intelectual	59

<i>El siglo de las luces</i> y la historia como trabajo de Sísifo	85
<i>Concierto barroco</i> y la teoría de lo barroco	99
Habla Filomeno	111
<i>Bibliografía</i>	113
<i>Sobre el autor</i>	116

Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano

“Leer no es poseer un texto, y (como bien sabían los antiguos bibliotecarios de Alejandría) la acumulación de saberes no equivale a conocimiento. Conforme aumenta nuestra capacidad de atesorar experiencias, aumenta nuestra necesidad de hallar formas más penetrantes y profundas de leer las historias codificadas. Para ello necesitamos prescindir de las tan cacareadas virtudes de lo rápido y lo fácil y recuperar el valor positivo de ciertas cualidades casi perdidas: la profundidad de la reflexión, la lentitud del avance, la dificultad de la empresa”, escribe Alberto Manguel en su maravilloso libro La ciudad de las palabras (Almadía, 2010).

Estas tres cualidades, profundidad, lentitud y dificultad, son algunas a las que aspira la Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano; cualida-

des que se trenzan con tres objetivos primordiales: acercar, dar a conocer y fomentar la lectura de escritores hispanoamericanos fundamentales de los siglos XX y XIX. Bien vistos, estos objetivos se sintetizan en uno: invitar a la lectura.

Esta colección, además, surge del tesón y del interés, no de un grupo de académicos, sino de un grupo de lectores que, si bien no pueden desprenderse de su formación, creen fervientemente que el fomento a la lectura es una labor que implica alumbrar aquello que el poema, el cuento, el ensayo o la novela buscan transmitir o significar a los lectores.

El título de la colección proviene o está inspirado —en el sentido etimológico de la palabra inspiración, compuesta del verbo latino spirare: ‘respirar’— en el ensayo de Walter Benjamin “Pequeña historia de la fotografía”. Creemos, quienes participamos en esta colección, que la escritura sobre las obras literarias no debe ser un encorsetamiento, sino un respirar, un inspirar; esto es, como la palabra inspiración lo indica en su acepción etimológica, la necesaria iluminación del espíritu, previa a cualquier acción humana.

La Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, resta decir, busca ser un encuentro de corazones, de pareceres y de sensibilidades en torno a la literatura.

Prólogo

NO CABE DUDA DE QUE EL NOVELISTA ALEJO Carpentier pertenece a Cuba y a la cultura hispanoamericana. A pesar de ello —¿o a causa de ello?— la biografía carpenteriana simboliza, como pocas otras, el vaivén histórico del intranquilo siglo XX. Políglota y educado en varias tradiciones culturales, Carpentier vive lo que la sociología moderna denominó con el término superficial de “aldea global”. El cubano también vive lo que la crítica literaria moderna bautizó con el nombre complejo de “transculturación”. Este concepto tan *en vogue* podría explicarse matemáticamente: cinco más cinco es diez, si muevo (resto o sumo) uno, necesariamente las entidades a la derecha y a la izquierda del = cambian de aspecto, pero el resultado sigue siendo diez, es decir, no cambió nada, pero sí hay cambios. Sócrates usó

esta simple operación para confundir a su nada envidiable contrincante Teetetes: “Si sucede que una cosa se hace semejante o desemejante, sea en sí misma, sea respecto a cualquiera otra, diremos que, en tanto que semejante, ella es la misma, y que, en tanto que desemejante, ella es otra” (Platón, 1989: 308).

El cubano Carpentier, nacido en Europa, recibe la cultura occidental de manera enciclopédica y con el propósito de descontextualizarla en América Latina. Con ello cambia el rumbo de la literatura hispanoamericana y devuelve las prestaciones occidentales a Europa, pero enriquecidas por la “abuela negra en el traspatio”.¹ El cuerpo (el número diez) no ha cambiado, pero sus componentes sí han sido trastornados, aunque nadie sabrá nunca si sumando o restando. Si Severo Sarduy habla de Carpentier como de uno de los mejores novelistas europeos de lengua española; si Pablo Neruda lo apostrofa maliciosamente como escritor francés, sabiendo que el cubano raras veces escribió en este idioma, entonces estamos frente a un caso severo de transculturación que los mencionados autores reconocieron —no sé

¹ Frase que caracteriza al general Hoffmann en *El recurso del método*.

si conscientemente— de manera humorística o sarcástica.

La presencia de Alejo Carpentier en la literatura hispanoamericana del siglo XX demuestra antes que nada el valor artístico de la erudición. Lee a Oswald Spengler e invita al filósofo alemán a un viaje al Caribe, después lo manda de regreso a su patria, pero no sin haberle insuflado algo de ritmo, y eso a pesar de que el bailar les cuesta mucho trabajo a los alemanes; lee los textos monumentales de la literatura de viajes, aprende de ellos sobre todo acerca de cuestiones estilísticas y los devuelve a su lugar de origen, donde ya estaban en peligro de extinción y cobran nueva vida inesperada: el caso de Koch-Grünberg y Schomburgk; lee las novelas de Thomas Mann y Franz Kafka, cuyos cuestionamientos temáticos y técnicos aplica en sus propias novelas para, en un movimiento de espiral, demostrar a los lectores europeos que Mann es uno de los grandes representantes de la literatura fantástica en Europa, que de realista tiene poco, y que Kafka puede ser un fiel imitador de las realidades sociales de la modernidad occidental.

Me referí sólo a ejemplos de autores que escriben en alemán. Sin embargo, las muestras posibles abarcan también a escritores y pen-

sadores franceses, ingleses, italianos, españoles, etc. Los procesos intelectuales subyacentes son idénticos. Agradezco, en este contexto, a la doctora Araceli García Carranza el impulso que dio con su conferencia “Una aproximación a la bibliografía utilizada por Alejo Carpentier en su novelística”, leída el 19 de mayo de 2004 en el marco del Primer Encuentro de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Autónoma de Tlaxcala, México. La vasta biblioteca de este poeta culto como pocos genera la transgresión cultural entre Europa y América Latina. Si conocemos bien la biblioteca, aprenderemos acerca de los mecanismos intelectuales que, por un lado, generan una obra, por otro, posibilitan o dificultan la síntesis cultural, el vaivén histórico complejo del siglo XX, que sigue aclarando y ensombreciendo al mismo tiempo nuestro siglo. Tal conocimiento sólo será posible mediante un punto de vista comparativo que —parece mentira, pero aun en 2013 es necesario insistir en ello— deje atrás cualquier dogma nacionalista en la crítica literaria y en las humanidades, que por antonomasia y, desde siempre, deberían ser globalizadas.

Carpentier interpretó su obra como una *summa*, probablemente la *summa* es necesaria

para obtener la síntesis de una época y de su acontecer político, social y cultural. Desgraciadamente esta *summa* dificulta el acceso de los lectores actuales, jóvenes y no tan jóvenes, a la obra del escritor cubano-francés. Una *summa* requiere de un lenguaje complicado, enciclopédico si al vocabulario nos referimos. Contenidos complejos y heterogéneos suelen expresarse en un lenguaje complejo y heterogéneo. Este lenguaje se ha convertido en un candado que muchas veces impide la entrada a los textos carpenterianos. Sin embargo, si aceptamos su riqueza, si nos abrimos ante esa expresividad que le permite abarcar conceptos filosóficos, artísticos, históricos, políticos, ideológicos, incluso culinarios y sexuales de sectores amplios de las culturas latinoamericana y europea, entonces la lectura de las novelas y cuentos de Carpentier será una de las aventuras intelectuales más enriquecedoras que un autor de lengua española pueda ofrecer. En otras palabras: si aceptamos que la erudición y la cultura adquirida gracias a los libros pueden tener un valor estético muy alto y, al mismo tiempo, ser lúdicas, entonces podremos leer una página escrita por Carpentier sin lamentarnos de su vocabulario exótico, sus tecnicismos, su sintaxis

enredada, la falta de diálogos o la exhibición vanidosa, precisamente, de esta erudición.

Caribeño con acento francés

EN UNA ENTREVISTA DE 1977 EMITIDA POR Radiotelevisión Española,² Alejo Carpentier explica los orígenes de su innegable acento francés. Aprendió el español en la calle y a lo largo de los primeros años escolares: con compañeros de juego y salón. En casa, sin embargo, sólo se hablaba el francés. Imaginarse al niño Carpentier en medio de los rapaces cubanos, escuchar en la imaginación sus “eres” francesas que contrastan cómicamente con la “ere” cubana asimilada a una “ele”, hace surgir escenas que fácilmente se convierten en un relato real maravilloso. No cabe duda de que las largas estancias de Carpentier adulto en Francia marcaron aún más este acento, pero

² El programa se intitula *A fondo*, el entrevistador es Joaquín Soler Serrano.

parece existir cierto mestizaje fonético que prefigura el mestizaje cultural característico de la obra del escritor maduro desde su primera niñez en la isla. Carpentier, sin embargo, niega este mestizaje. Se define como “un hombre íntegramente bilingüe”, pero —agrega— “para escribir jamás renunciaré al castellano ni jamás trataré de escribir en francés. Me parece el castellano un idioma mucho más rico. Además, cubano soy. Como cubano y como latinoamericano mi idioma es el castellano, el español”. Insiste repetidas veces en que es un “cubano integral” a pesar de “ese acento un poco raro”. En otras palabras: el Carpentier de 1977, un escritor internacionalmente reconocido y varias veces candidato al Premio Nobel, mitifica su rol autoimpuesto como narrador panamericano cuyo único tema —a lo largo de siete novelas y una serie de ensayos y relatos extensos— son el paisaje y la gente de América Latina. El mito suele recurrir a mentiras, aunque sean mentiras hermosas. Hoy sabemos que Carpentier ni nació en Cuba (aunque su nacimiento en Suiza se debe más bien a una casualidad) ni escribió exclusivamente en español. Precisamente, el escritor joven vacila entre el castellano y el francés como lengua literaria. Escribe sus

poemas afrocubanos y el relato “Historia de lunas” en francés y la decisión a favor del español se debe posiblemente más a las dificultades del mercado literario galo, que a razones puramente artísticas y culturales.

El Instituto Cubano del Libro publicó en 2010 las *Cartas a Toutouche*, nombre con el cual Carpentier se dirigía a su madre, Lina Valmont, desde París (Carpentier, 2010). No podrían ser más enredadas las raíces culturales de Carpentier: el padre francés pronto desaparece de su vida; a la madre rusa (con nombre adoptado vagamente francés y apodo con aire parisino de *démimonde*) la percibe como lastre que debe mantener económicamente desde Francia; su situación como artista “exótico” marginado en medio de la capital cultural del mundo, a pesar de que figura junto con Robert Desnos, Raymond Queneau, Georges Bataille y varios más como firmante del manifiesto “Un cadavre” dirigido contra André Breton, debe causarle un sentimiento de aislamiento y frustración. En este contexto, la cuestión del acento —nimia e insignificante a primera vista— cobra una importancia inesperada. Roberto González Echevarría, el estudioso más confiable de la obra de Carpentier y reseñista de *Cartas a Toutouche* en *Letras Libres*, no permite muchas dudas al

respecto: “La porfiada ‘r’ gutural lo torturó sin cesar, especialmente si pensamos que Carpentier hizo radio en Caracas, y luego pronunció muchísimas conferencias públicas cuando alcanzó la fama. En una de las *Cartas a Toutouche* dice sentirse cómodo hablando francés en París porque ‘no tengo la obsesión de mi acento’” (González, enero de 2012: 67). La expresión “obsesión de mi acento” contrasta llamativamente con lo estipulado por Carpentier en la entrevista de 1977. La existencia de numerosos galicismos (tanto morfológicos como sintácticos) en la obra del cubano pone en entredicho la afirmación de ser “un hombre íntegramente bilingüe”. La patria de un escritor es, no cabe duda aunque se trate de un lugar común, en primer lugar el lenguaje que usa. La patria de Carpentier en este sentido es indefinible, vaga, y oscila constantemente entre dos idiomas concretos: escribe un español sumamente culto pero levemente afrancesado, se siente a gusto hablando francés en París, huye, más que de Gerardo Machado, de su acento francés en español, que podría desenmascarar su cubanía como fachada, reencuentra finalmente un acercamiento cuasi bipolar a América Latina desde la seguridad lingüística que el francés le otorga. Su verdadera patria como escritor es

inefable, es mestizaje euroamericano que dista mucho de ser la patria de un “cubano integral” que Carpentier construirá en 1977.

Las mitificaciones propagadas por el escritor maduro, las contradicciones inherentes a la construcción de su patria literaria no disminuyen en absoluto el valor artístico de su obra. Al contrario: hacen surgir otro tipo de mestizaje que la teoría literaria moderna llama intertextualidad. Carpentier conoce a la perfección la tradición literaria y artística europea: francesa, española, alemana, inglesa. La conoce posiblemente mejor que la tradición latinoamericana. No obstante, usa la tradición occidental para reinterpretar muchos aspectos de la historia americana, y para reevaluar las relaciones culturales y políticas entre los dos continentes, entre periferia y centro cultural, entre esclavo y amo, colonizado y colonizador. No es necesario, para nuestro propósito, parafrasear las teorías complejas de la intertextualidad elaboradas por Gérard Genette y Julia Kristeva, entre otros.³ Es suficiente la aplicación de un

³ Remito sobre todo a dos obras fundamentales en el ámbito de la teoría literaria: *Palimpsestos*, de Genette (original de 1962) y *Semiótica*, de Kristeva, cuyo original francés data de 1969. Dos años antes Kristeva había usado en un

concepto conocido desde la antigüedad grecolatina al que agregamos un matiz moderno: Carpentier es un *poeta doctus* que aprovecha sutil y eficazmente el valor estético y ético de la erudición burguesa. Trato de explicar esta caracterización con un ejemplo que rebasa la ya trillada afirmación de la influencia francesa omnipresente en la literatura hispanoamericana de los siglos XIX y XX, un ejemplo tomado de la cultura germana que —dicho sea entre paréntesis— conozco mejor que la francesa, lo que me facilita considerablemente la tarea.

Thomas Mann figura con derecho no sólo como uno de los mejores narradores de la literatura alemana, sino también como un representante prototípico del *Bildungsbürgertum* germano. El término podría traducirse como 'burguesía erudita'; prefiero, sin embargo, un parafraseo: se trata de una erudición basada en cánones artísticos y literarios, una erudición que prescinde de objetivos profesionales o económicos, que se obtiene porque su valor cultural autónomo es incuestionable. Para gozar de una vida plena hay que leer las obras literarias, hay que ver los cuadros y escuchar

ensayo sobre Bajtín por primera vez el término *intertextualidad*.

la música que ciertas instancias canonizadoras, cuya autoridad nadie pondría en tela de juicio, fijan de una vez para siempre. Se entiende que este objetivo sólo es realizable si el “burgués erudito” dispone al mismo tiempo de una situación económica holgada. Me atrevo, entonces, a convertir el orden de las palabras: no es el burgués quien adquiere la erudición, sino es una erudición normada que genera una clase burguesa específica. Esta erudición otorga el valor ético supremo al trabajo; es decir, desde sus orígenes genera también las condiciones económicas que posibilitan su accesibilidad.

Por razones ontológicas, Thomas Mann no puede cuestionar este sistema, pero sí puede aprovecharlo de manera casi anárquica para lograr ciertos propósitos artísticos en sus novelas y cuentos. Serenus Zeitblom de *Doktor Faustus* es un clásico “burgués erudito”, su amigo y contraparte narrativa, el genial y caótico músico Adrian Leverkühn, produce el arte que el burgués debe escuchar para legitimar su erudición: música innovadora que Mann copia de la atonalidad de Arnold Schoenberg, música que parece oponerse al canon, pero se incluye a él gracias a la ausencia de una ética política que permite a Leverkühn el compromiso con ciertas instancias canonizadoras

de moral dudosa. Su conocimiento profundo de un área de la música que, cuando escribe la novela, ya pertenece al canon, le permite a Mann construir una dicotomía políticamente provocadora entre la clarividencia ética de un representante pasivo del *Bildungsbürgertum* y la ceguera ética de la clase intelectual-artística alemana del periodo de entreguerras. De esta manera, la erudición cumple con una función literaria e ideológicamente contestataria.

En *La montaña mágica*, Mann aplica el procedimiento a la época que precede la primera contienda. La escena clave de la novela es un *nunc stans* construido en medio de los Alpes suizos; es decir, un instante eterno en el que cualquier noción de temporalidad pierde sentido: no hay ni mañana ni ayer ni hoy. El concepto proviene de una larga tradición religiosa y filosófica que Mann conoce bien y que convierte en un pasaje narrativo extraordinario. Hans Castorp, el ingenuo protagonista de la obra, se pierde en medio de una tormenta de nieve en las montañas: todo se cubre de blanco, los árboles, rocas y cabañas desaparecen bajo la nieve. No hay referencia espacial que le permita ubicarse y que sirva para medir el tiempo transcurrido. Castorp está seguro de que pasa horas y más horas en medio de la tor-

menta. Sólo a su regreso al sanatorio se percata de que apenas pasaron pocos minutos: el *nunc stans* aparece en la memoria. Con esta escena culmina la educación de Castorp y se revela el eje semántico de la novela: Mann simboliza la ceguera histórica de las clases burguesa e intelectual antes de la Primera Guerra, su encarcelamiento en un momento histórico que no parecía tener fin, su despertar doloroso que muestra que el tiempo sí pasa (aunque no de la manera que se habían imaginado) y que la realidad permanece ahí, una realidad que se desarrolla a pesar del *nunc stans* y que no requiere ni de intelectuales ni de burgueses para poder desenvolverse. De nuevo se nota la función casi anárquica de la erudición. Un conocimiento canónico y una tradición cultural milenaria se usan para condenar a los intelectuales, filósofos y artistas a ser juzgados por una historia que habían tratado de negar.

Alejo Carpentier construye otro *nunc stans* en su narración maestra “Viaje a la semilla”. Se narra la vida de don Marcial, marqués de Capellanías, en orden cronológico inverso: el noble despierta de una nada (la muerte) para regresar a otra (el “tiempo” antes de nacer). Reaparecen personajes de su existencia, vuelven a desaparecer, su palacio se renueva para

finalmente ser aniquilado por el pasado en el que no había existido, el Marqués experimenta su primer contacto sexual, sufre amores y odios, primeros placeres y dolores y los olvida en el instante mismo de su aparición, se reintegra al útero y se disuelve en la nada prenatal. Sin embargo, hay una línea narrativa paralela: la demolición de la casa de don Marcial iniciada después de su fallecimiento e interrumpida al caer de la noche. Regresan los trabajadores el siguiente día para terminar su obra, pero ya no hay casa. Es decir, el tiempo inverso y el tiempo “usual” se entremezclaron y produjeron el instante eterno, el *nunc stans* que aniquila la realidad. El narrador cubano construye dos tiempos paralelos y les otorga a ambos la categoría de realidad: un tiempo lineal (cuasi físico) y uno mítico. No hay vida perceptible —parece indicar el cuento— si se prescinde deliberadamente de uno de los dos: racionalidad e irracionalidad conviven y forman el mundo perceptible: “Pero nadie prestaba atención al relato, porque el sol viajaba de oriente a occidente, y las horas que crecen a la derecha de los relojes deben alargarse por la pereza, ya que son las que más seguramente llevan a la muerte” (Carpentier, 1985b: 28). Así termina “Viaje a la semilla”. Cierra con un teorema

claramente metafísico, con una postura que se opone a la ceguera ontológica del siglo XX que parece negar la caducidad y fragilidad de la vida humana, que se acuerda del *carpe diem*, pero se olvida del *memento mori*.

Si Thomas Mann había aprovechado la erudición burguesa con fines claramente políticos e ideológicos, Alejo Carpentier procede de la misma manera, pero resalta cuestiones filosóficas y sociales, desenmascara la cada vez más preocupante vacuidad metafísica del siglo XX. El mestizaje euroamericano se completa: un tema de la tradición cultural europea se trasplanta al Caribe para regresar a Occidente con matices nuevos y con una cara provocadora.

Podríamos acumular los ejemplos: su versión de Peter Schlemihl, figura popular cuya adaptación literaria más conocida se debe a Adelbert von Chamisso, romántico alemán menor, en el poco conocido cuento “Oficio de tinieblas”; la construcción de un nuevo *nunc stans* mediante la desaparición mítica de un día entero del calendario en *Los pasos perdidos*; la despiadada parodia de la racionalidad cartesiana en *El recurso del método*; la inserción con fines caricaturescos de pasajes de los diarios de viajeros franceses y alemanes por América La-

tina en *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*, etc. Todos estos ejemplos confirmarían la tesis principal: el valor estético y ético de la erudición burguesa en las obras del caballero cubano-francés Alejo Carpentier, las posibilidades no sospechadas que ofrece una “ere” francesa latosa al desarrollo literario de un escritor hispanohablante.

Un cubano nacido en Suiza con pasaporte francés

TODOS —CON O SIN ACENTOS DE CUALQUIER índole— sabemos que adquirir una cultura, tratar de acceder a cierto tipo de erudición no es fácil. Hay que leer mucho y con cierta atención y concentración para que lo leído no se esfume inmediatamente en las brumas de la memoria. Leer de esta manera requiere de tiempo y de su uso adecuado: del ocio despreocupado. Pocos gozan de este privilegio: estudiantes sin presiones económicas, profesores que escaparon de las nefastas tareas administrativas, intelectuales y escritores bien becados, los escasos autores que viven de lo que escriben. Son pocos y menos aún aprovechan el ocio. Carpentier, no cabe duda, durante muchos años no gozaba del privilegio,

pero sí se hizo de una cultura que más tarde convertiría en literatura. ¿Cuándo leía? ¿Bajo qué circunstancias? ¿Cómo se apropiaba de los libros, de una biblioteca extensa? Por supuesto que apropiarse no quiere decir comprar, sino ser verdaderamente el dueño de los libros. Walter Benjamin confiesa que una parte de su biblioteca es mal habida, es decir: robada, es decir: libros prestados y jamás devueltos. Estos libros no pesaron sobre la conciencia de Benjamin: eran suyos porque los leía y reflexionaba sobre ellos, porque se servía de ellos para prolongar una tradición cultural que siempre pertenece al futuro. No sabemos si Carpentier tenía el hábito de secuestrar libros, sí sabemos que era el verdadero dueño de miles de ellos, su dueño en el sentido que Walter Benjamin otorga a la palabra. Y, como Benjamin, no disponía de ocio.

Quizás el tiempo idóneo para la lectura sea la niñez y la primera adolescencia: si tenemos buena suerte un tiempo libre de ocupaciones y responsabilidades, pero lleno de ingenuidad. Jorge Cuesta, sin duda uno de los intelectuales más finos y racionales de la literatura mexicana, extrañaba, desde una perspectiva analítica, ese tiempo de la lectura mágica con la que el niño absorbe un cuento: “Y soñamos en amanecer un día con una mente primaveral, recién

nacida, con unos ojos rejuvenecidos, con una imaginación desembarazada y despierta, para escuchar con igual oído que primitivamente la voz o la letra cuyo curso sea la fábula de milagros; entonces verdadera y legítima, no adulterada” (2004: 70). Quizás este sentimiento de una inocencia perdida que evoca el poeta y crítico Cuesta ayude a entender mejor el supuesto intelectualismo en las novelas y cuentos de Alejo Carpentier. Quizás el mundo narrativo del cubano sea sólo —y se trata de un “sólo” inmenso— un intento de regresar mediante el intelecto y la capacidad de fabular a la apertura intelectual y espiritual del niño, una apertura aún no pervertida ni por las circunstancias ni por una racionalidad estricta ni por el método.

Es difícil imaginarnos al niño Carpentier: la imagen del hombre mayor, el prestigio de uno de los hombres más cultos de su época y el sonido de su español afrancesado ofuscan otras imágenes. Pero niño ha de haber sido Carpentier, en Suiza y en Cuba. Su niñez desaparece, como la de todos, en medio de mitificaciones, falsificaciones y, sobre todo, las trampas sutiles que nuestra memoria suele ponernos.

Carpentier nace en Lausana, Suiza. El dato parece seguro, aunque la crítica cubana lo acepta sólo a regañadientes. Nació el 26 de diciem-

bre de 1904: otro dato seguro. Lo demás casi siempre es especulación. Sabemos poco de sus padres, menos de su primera infancia en Cuba. Sus raíces son, no cabe duda, multiculturales y plurilingües. Su padre era Georges Álvarez Carpentier, un arquitecto francés. Raras veces su hijo habla de él. Sólo sabemos que casi de un día al otro desapareció y dejó en manos del aún adolescente Carpentier una responsabilidad económica y psicológica que éste, durante mucho tiempo, percibía como un lastre que se oponía a sus aspiraciones artísticas. Su madre se llamaba Ekaterina Vladimirovna Blagoo-brazova, mejor conocida como Lina Valmont, aún mejor conocida como *Toutouche*. Era rusa y se dedicaba a dar clases de idiomas.

Carpentier recibe la primera enseñanza escolar en Cuba. Sin embargo, por lo menos una parte de los cursos de los grados más altos se le imparte en París.⁴ Sabemos más de sus aficiones artísticas tempranas que se concentran en la música. Nunca se puede creer del todo a los escritores cuando hablan de sí mismos.

⁴ Carpentier contradice la afirmación de sus biógrafos de que recibió su preparación preuniversitaria completa en el colegio Jason Saily. El cubano sólo habla de cinco meses cursados en esta escuela (Cfr. Ferrer, 1985: 61).

No obstante, las afirmaciones autobiográficas tienen valor testimonial. El amor a la música se manifiesta en numerosos textos de Carpentier; es decir, se le puede creer cuando dice: “Aprendí música a los once años, llegando a tocar el piano con pasmosa rapidez. A los doce tocaba páginas de Bach, de Chopin, con cierta autoridad. Pero en modo alguno pretendía ser eso que llaman ‘un intérprete’. Utilizaba el piano como medio de conocimiento de la música. Nada más” (Carpentier, 1975b: 16). No existe la vocación de escritor en el joven Carpentier, por lo menos el novelista maduro no pretende construirla. Sí existe la vocación de lector en el niño y adolescente. Se inicia — como tantos otros — con las novelas de Jules Verne y Alexandre Dumas, más tarde descubre a Anatole France. Aún más tarde, cuando ya se involucra en algunos círculos intelectuales de La Habana, aprovecha la sorprendente apertura editorial y cultural de la isla en los años 20 para ponerse al tanto de las tendencias literarias europeas novedosas. Sorprende esta apertura no tanto ante el trasfondo político cubano, sino mucho más por el carácter innovador (culturalmente revolucionario) de los autores recibidos. Apunta Carpentier:

Estábamos bastante al día en literatura francesa gracias a un librero francés de apellido Morlhon, que se preocupaba por traer a Cuba las últimas novedades de Francia. En sus estantes podía encontrarse todo Rolland, y por él el cubano, tan retrasado en información, agarró a Proust apenas recibió este el Premio Goncourt. En Cuba se leyó a Proust posiblemente antes que en cualquier otro país del Continente (Carpentier, 1975a: 58).⁵

Carpentier empieza a estudiar arquitectura en La Habana, pero no termina la carrera. Posiblemente por las necesidades económicas de la familia después de la desaparición del padre, el aún no veinteañero se dedica al periodismo. Trabaja para la revista *La Discusión* y, en 1924, es nombrado jefe de redacción de *Carteles*, una publicación con cierto prestigio en la época. Gracias a estas actividades, el joven Carpentier se involucra cada vez más en la escena cultural habanera. Se acerca a intelectuales, escritores y grupos culturales que, de manera muy vaga,

⁵ La afirmación sobre la recepción prematura de Proust en Cuba se confirma si tomamos en cuenta que en México el francés se conoce gracias a la labor del grupo de los Contemporáneos que, a partir de 1925 aproximadamente, publica las primeras noticias, vagas aún, sobre *En busca del tiempo perdido*.

podrían denominarse como vanguardistas. Se integra al Grupo Minorista que, a partir de 1927, publica la *Revista de Avance* en la que Carpentier escribirá artículos hasta 1930, año de su cierre.

El grupo y la revista se autodefinen, por supuesto, como vanguardistas. La revista publica a una serie de autores europeos y americanos que representan —por lo menos así lo creen los Minoristas— la modernidad literaria: Paul Valéry, Maxim Gorki, John Dos Passos, Eugene O'Neill, Erich Maria Remarque, Walter Hasenclever, pero también Miguel Ángel Asturias y Horacio Quiroga. La heterogeneidad de la mezcla es obvia: autores hoy canónicos al lado de desconocidos, realistas crudos (como Remarque) al lado de expresionistas (como Hasenclever) y poetas sumamente herméticos (como Valéry); marxistas al lado de escritores conservadores y burgueses. El término *vanguardia*, para Carpentier y sus compañeros, denotaba en primer lugar la literatura más reciente, independientemente de su orientación estética o ideológica; denotaba también cierta rebeldía sin rumbo fijo: había de estar en contra de... quién sabe qué; denotaba en Cuba, finalmente, la afiliación al afrocubanismo: la literatura escrita alrededor de la población negra

de la isla, escrita en muy contadas ocasiones (Nicolás Guillén) por poetas afrocubanos. Sobre todo gracias a los estudios antropológicos de Fernando Ortiz (publicados también por la *Revista de Avance*), el afrocubanismo se convierte en la vertiente cubana de un nacionalismo cultural que se manifiesta en todos los países latinoamericanos. “Lo propio” se resalta, lo genuinamente argentino, mexicano o cubano que “nos” diferencia de “los otros” y —desgraciadamente esta evaluación es generada por la diferenciación— “nos” hace superiores, sobre todo moralmente superiores a las potencias económicas y militares en el norte de América y en Europa. El nacionalismo afrocubano es políticamente conservador, preserva ciertos valores. La vanguardia pretende construir el futuro, romper con los valores del pasado. Esta contradicción irresoluble provoca finalmente el fracaso del Grupo Minorista y, años después, el distanciamiento radical de Carpentier frente a este tipo de vanguardismo mal digerido. En el prólogo a *Écue-Yamba-Ó* —su primera novela escrita en el contexto afrocubano, cuya reedición Carpentier prohibirá—, el escritor maduro dictamina: “Había, pues, que ser ‘nacionalista’ tratándose, a la vez, de ser ‘vanguardista’. *That’s the question...* Propósito difícil

puesto que todo nacionalismo descansa en el culto a una tradición y el ‘vanguardismo’ significaba, por fuerza, una ruptura con la tradición” (1985a: 26).

Carpentier se da cuenta de que su carrera de escritor corre el peligro de estancarse en un callejón sin salida. El novelista Carpentier, que a finales de los años 20 ya existe, se callará durante muchos años. El lector Carpentier sigue leyendo: miles y miles de páginas, hasta encontrar, en medio de una biblioteca enorme, una voz propia basada en sus lecturas que le permita expresar el vaivén entre las culturas europea y latinoamericana, que le permita ser fiel a la tradición sin tener que renunciar a la innovación y los experimentos formales. No cabe duda de que este proceso no hubiera podido desarrollarse en la isla. Carpentier tuvo que revivir Europa para poder expresar América Latina en novelas que paradójicamente se dirigen en primer lugar a lectores europeos que tienen muy pocas nociones de las realidades americanas. En 1928 Carpentier se sube a un barco que sale de La Habana rumbo a Francia.

Las circunstancias de este viaje se han vuelto casi míticas, sobre todo gracias a las tendencias fabuladoras de la crítica literaria. Por su participación en el Grupo Minorista, Car-

pentier se había involucrado en una resistencia política —ingenua hasta cierto grado— contra la dictadura de Gerardo Machado. El mito cuenta que el joven escritor paró en la cárcel donde termina *Écue-Yamba-Ó* y huye gracias a la ayuda de sus amigos y del surrealista francés Robert Desnos, de visita en La Habana. Posiblemente la realidad es menos espectacular: Carpentier es condenado a arraigo domiciliario, puede recibir visitas en su casa y escribir sin restricciones. Es probable que una de las visitas sea Desnos, poeta curioso y siempre al acecho de nuevos talentos que podrían enriquecer las filas de su surrealismo; es decir, del grupo opuesto al papado de André Breton. Desnos habla con sus conocidos en la embajada francesa y arregla los papeles de Carpentier. Probablemente le consigue un pasaporte francés que no llamará la atención, dado que Carpentier tiene apellido y acento franceses. Como sea: en 1928 el novelista inicia una estancia de once años fuera de Cuba.

Aunque participa activamente en las querrelas de los surrealistas franceses y —claro— no sufre debido a su “ere”, la estancia en París tuvo muchos momentos frustrantes para Carpentier. La “ciudad luz” había atraído y maltratado a una legión de escritores y artistas

latinoamericanos, entre ellos figuras de rango continental: Darío, Nervo, Asunción Silva, entre los modernistas; Asturias, entre los coetáneos de Carpentier; además de un ejército de poetas y artistas “menores” que querían hallar la gloria en París y encontraron el hambre.⁶ Carpentier tampoco encuentra la gloria en París, pero sí un camino hacia América Latina. Manda artículos sobre el éxito de la música popular caribeña a las revistas cubanas, trabaja en prensa y radio franceses, traduce, desarrolla una labor literaria febril. Aun así encuentra el tiempo para la lectura: lee de todo, pero en primer lugar libros relacionados con aspectos diversos de historia y cultura latinoamericanas.

⁶ Darío lo cuenta de manera más drástica en sus apuntes autobiográficos. Recién llegado a París, el poeta busca a su ídolo Paul Verlaine. Lo encuentra en un lugar de fama dudosa y en un estado lamentable: borracho y apenas consciente de su entorno. Comenta Darío: “Quién sabe qué habría pasado esta tarde al desventurado maestro; el caso es que, volviéndose a mí, y sin cesar de golpear la mesa, me dijo en voz baja y pectoral: *La gloire!... La gloire!... M... M... encore!...* Creí prudente retirarme y esperar para verle de nuevo en una ocasión más propicia. Esto no lo pude lograr nunca, porque las noches que volví a encontrarle se hallaba más o menos en el mismo estado; y aquello, en verdad, era triste, doloroso, grotesco y trágico” (Darío, 1968: 97). Darío busca la gloria, pero encuentra la M...

Al mismo tiempo percibe de manera dolorosa que Europa se acerca a un cataclismo. Cabrera Infante, Severo Sarduy y Pablo Neruda van a criticar, años después, la ceguera política de Carpentier. Los reproches son justificados: Carpentier no es hombre de acción... Aunque participa en los congresos antifascistas, aunque apoya intelectualmente las fuerzas antifranquistas españolas, no desempeña papel activo alguno en los movimientos que se oponen a fascismo y nacionalsocialismo. Sí se da cuenta, pero no actúa. Es y siempre será un hombre de libros, quien, si es necesario, sacrifica sus convicciones políticas, que sólo él conoce a fondo, cuando se trata de asegurar su existencia de intelectual, escritor y lector. Carpentier advierte del peligro en numerosos artículos, lamenta el inevitable ocaso de Europa, toma partido, mas sólo se compromete con su escritura. Repito: las críticas de Neruda y Sarduy son justificables. Me permito agregar: ¿Qué otra cosa se puede esperar de un hombre de letras, si no la defensa de la libertad de pensar mediante la letra?

Carpentier sale de París en 1939, después de la declaración de la Segunda Guerra Mundial. Regresa a Cuba donde vuelve a trabajar

para la radio. Investiga sobre la música cubana⁷ y en 1943 emprende un viaje a Haití que será decisivo para su futura producción literaria. En 1944 publica su segunda obra de carácter ficticio, la primera si descontamos la malograda novela *Écue-Yamba-Ó*. Se trata de *Viaje a la semilla*, una colección de cuentos que incluye como pieza clave el relato del mismo título. Carpentier tiene cuarenta años y es una figura conocida, aunque de ninguna manera destacada, de la escena cultural cubana. Es decir: se inicia tarde como narrador y, tampoco en 1944, tiene prisa de comprobar sus dotes narrativas con más cuentos y novelas. El cubano es un escritor lento que requiere de muchos años de preparación: años de lecturas, viajes y experimentos frustrados. Pretende conocer a fondo la música de su país, sus raíces folclóricas y bases ontológicas. Quiere ver la realidad tangible de un pasado latinoamericano grotesco: su viaje a Haití. Practica el relato corto para estar seguro de sus habilidades técnicas. Es decir, forma y moldea conscientemente a un escritor

⁷ Los tres tomos de *La música en Cuba* (1945), publicados en México, dan testimonio de esta investigación detallada y muy concienzuda.

que firmará sus libros con el nombre de Alejo Carpentier.

En este sentido, “Viaje a la semilla” es una pieza con la que demuestra —en primer lugar a sí mismo— su capacidad de manejar y controlar el lenguaje de la narrativa. Nos referimos antes a este cuento y analizamos la construcción artística de un *nunc stans*, un lugar mítico sin tiempo ni espacio. La maestría técnica de la narración no deja de fascinar al lector, tampoco su valor estético. No obstante, “Viaje a la semilla” es en primer lugar virtuosismo literario, un cuento primerizo que califica a su autor como narrador maduro, la prueba por la que Carpentier tuvo que pasar para poder dedicarse a sus proyectos novelísticos más amplios.

En 1945 el autor cubano se instala en Caracas, Venezuela. De nuevo trabaja para la radio, dicta conferencias, viaja por Europa y América Latina. Y escribe cuatro de sus novelas más importantes: *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953), *El acoso* (1958) y *El siglo de las luces* (publicada en 1962, pero escrita íntegramente en Venezuela).

Dicen los biógrafos benévolos que Carpentier regresa a Cuba en 1959, inmediatamente después de la entrada de Fidel Castro a La Habana, para ofrecer sus servicios a la Revolución.

Una vez más la verdad histórica —cosa de cuya existencia me permito dudar— es menos espectacular y, sobre todo, más vulgar. Parece que Carpentier llega a Cuba en 1960, ya bien establecido el gobierno de Castro, para encargarse en 1962, ya superado el intento de una invasión norteamericana (o cubana de Miami) en Playa Girón, de la Editorial Nacional de Cuba, puesto —hay que admitirlo— política e ideológicamente importante. Cuatro años después, Carpentier sale de nuevo rumbo a París, mas esta vez no como fugitivo, sino como consejero de la embajada de Cuba en Francia. Carpentier publica cuatro novelas más: *Concierto barroco* (1974), *El recurso del método* (1974), *La consagración de la primavera* (1978) y *El arpa y la sombra* (1979). Además aparece otro tomo de relatos, *El Camino de Santiago* (1967), y una serie de ensayos y conferencias publicadas en revistas y periódicos de varios países. El cubano recibe premios internacionales, entre ellos el Miguel de Cervantes en 1978, y es candidato al Nobel que (¿afortunadamente?) no obtiene. Muere en París el 24 de abril de 1980 de un infarto. Su viuda Lilia (Carpentier se casó con ella en 1941) fungió como albacea de su obra y presidente de la Fundación Alejo Carpentier

hasta su muerte, a la edad de 95 años, en febrero de 2008.

Los datos biográficos de un escritor reconocido, que acepta su absorción por el mundo editorial e intelectual, que juega conscientemente su rol en el campo cultural descrito por el sociólogo Pierre Bourdieu, son escasos y de interés limitado. El escritor escribe y publica, depura su obra y suele ocuparse poco de los mundos político e ideológico. Carpentier no es la excepción, a pesar del contenido politizado sobre todo de *La consagración de la primavera*. Sólo fuera de la isla esta vida de un escritor puro fue posible para el narrador cubano. Dotado de una cultura y de una idiosincrasia esencialmente burguesas, Carpentier coqueteaba con la revolución socialista. El coqueteo, como sabemos, es un juego que se acaba cuando una verdadera relación amorosa amenaza. Carpentier no se salió de las reglas del juego. El coqueteo con la revolución en un país de la periferia cultural se efectuó desde la capital de un país céntrico. En esto Carpentier no se diferencia de miles de intelectuales europeos que coqueteaban con la revolución de Fidel Castro. Sí se diferencia gracias a su intento de describir un mestizaje cultural, ontológico en su caso, que deja atrás tanto la cuestión racial, como la

nefasta influencia del nacionalismo cultural en América Latina. Invierte y tergiversa las relaciones: si los intelectuales europeos se vuelven más europeos cuando proyectan sus utopías sociales y culturales en América Latina, el cubano Carpentier (de nacimiento europeo) proyecta las distopías latinoamericanas en Europa y las devuelve como utopías a América Latina.

Hay que repetirlo: los datos biográficos de un escritor reconocido son escasos y de interés limitado. La biografía de un escritor es en primer lugar un proceso de aprendizaje, un *Bildungsroman* (novela de educación) de la vida real. Cuando encuentre su voz y sus temas, cuando obtenga el derecho de ejercer su oficio (el de la escritura), entonces la biografía se vuelve secundaria, aunque los hechos vitales sean trágicos o trascendentales. Alejo Carpentier obtiene su diploma de maestría en 1944 con la publicación de “Viaje a la semilla”, a los 40 años, a la mitad del camino que, en su caso, es un inicio. La obra escrita a lo largo de los 36 años que le quedan es multifacética; compleja y contradictoria, a veces; polémica en por lo menos una ocasión, responsable y a la altura de su profesión siempre. Es imposible abarcar toda su obra en un texto breve, me limitaré a reflexionar sobre cuatro aspectos relacionados

con cuatro novelas: *El reino de este mundo* y lo real maravilloso; *Los pasos perdidos* y la responsabilidad del intelectual; *El siglo de las luces* y la historia como trabajo de Sísifo; *Concierto barroco* y la teoría de lo barroco.

El reino de este mundo y lo real maravilloso

DESPUÉS DE *ÉCUE-YAMBA-Ó* (PUBLICADA EN 1933, pero escrita años antes), Carpentier no publica otra novela hasta 1949.⁸ Cuando finalmente aparece *El reino de este mundo*, el novelista casi novato se atreve a anteponerle un prólogo de escasas seis páginas que es tanto una teoría de la novela latinoamericana, como una reflexión sobre la idiosincrasia del continente. En él Carpentier presenta su concepto de lo *real maravilloso*, de mucho éxito en práctica y

⁸ Escribió textos de ficción en este periodo: los cuentos de *Viaje a la semilla* y, mucho antes, los intentos afrocubanos que desembocarían en *Écue-Yamba-Ó: Cinco poemas afrocubanos*, el cuento "Historia de lunas" escrito en francés, los ballets (con música de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla) *Manita en el suelo* y *El milagro de Anaquillé*.

crítica literarias latinoamericanas posteriores; que, sin embargo, generará algo de confusión y muchos malentendidos. Carpentier interpreta la realidad latinoamericana, su geografía, comida, psicología y, sobre todo, su historia, como un complejo de hechos desconcertantes y a la vez prodigiosos, como un complejo cuasi milagroso. En otras palabras: la realidad latinoamericana rebasa la ficción, sobre todo la que producen los surrealistas franceses que tienen que vivir una cotidianidad monótona y aburrida; es decir, que tienen que inventar prodigios artificiales. Carpentier cita maliciosamente al Conde de Lautréamont quien, en *Los Cantos de Maldoror*, fabula del placer generado por la violación de mujeres recién muertas, “sin advertir que lo maravilloso estaría en violarlas vivas”, comenta el cubano burlonamente (1983c:14). Lautréamont,⁹ uno de los antece-

⁹ Su nombre verdadero era Isidore Lucien Ducasse. Nació en 1846 en Montevideo, Uruguay, donde vivió hasta 1859. Murió a los 24 años en París. Aparte de *Los cantos de Maldoror* sólo publicó unos poemas que pueden leerse como la respuesta de un creyente a las blasfemias de Maldoror. Resulta curioso que Carpentier remita a un poeta ubicado entre las culturas latinoamericana y francesa. Resulta más curioso aún que rechace su obra (aunque años antes la había elogiado de manera enfática) cuyas crueldades y exageraciones se generaron precisamente por sus expe-

sores del movimiento surrealista, había escrito una obra inclasificable, entre poema en prosa y relato, que, sin duda, produce lo maravilloso gracias a la hipérbole, la exageración sistemática, el uso de una fantasía delirante; es decir, lo produce gracias a artificios literarios. La obra incluye escenas abiertamente grotescas como la descripción de un coito entre Maldoror, su protagonista con ambiciones de superhombre, y un tiburón hembra, única pareja a su altura, en las profundidades del mar. En América Latina, parece afirmar Carpentier, este abuso de la imaginación en la literatura sobra, ya que la realidad ofrece una gran cantidad de hechos asombrosos y no requiere de la invención ni de tiburones lujuriosos ni de cadáveres violados. El escritor latinoamericano sólo tendría que abrir los ojos, leer los libros y documentos adecuados, asombrarse y trazar su asombro sobre el papel. El escritor latinoamericano, en otras palabras, sería un narrador realista que cree en las posibilidades de la mimesis (la repre-

riencias traumáticas durante la guerra entre Argentina y Uruguay. ¿Pretende Carpentier que la parte dominante en el mestizaje cultural sea la hispanoamericana? ¿Recae en un nacionalismo caduco que no acepta elementos extranjeros? Dejo abiertas las preguntas: posiblemente no hay respuestas...

sentación) literaria. Para ello sólo requiere de una fe de la que los escritores europeos ya no disponen: “[...] la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*” (Carpentier, 1983c: 15).

Lo real maravilloso, así entendido, es un concepto contradictorio e irrealizable. Ni Carpentier, el hombre de los mil libros leídos, ni sus lectores suelen creer en milagros. Los que realmente creen en milagros o en la funcionalidad de prácticas mágicas (de la sante-ría, por ejemplo) no suelen leer las novelas de Alejo Carpentier. Si las leyeran, posiblemente se aburrirían, ya que lo descrito en ellas sería un reflejo artificioso de la realidad para ellos; y ¿por qué reflejar y leer la realidad, *sin advertir que lo maravilloso estaría en vivirla*? Lo real maravilloso, así entendido, sencillamente no opera y no sería de provecho alguno en un texto literario. Afortunadamente *El reino de este mundo* no es una novela real maravillosa en este sentido. En ella Carpentier no junta los dos adjetivos contrarios, sino los separa y pretende tergiversar su contenido desde perspec-

tivas ontológicas divergentes. Trato de explicar esta afirmación grandilocuente e intelectualista mía con dos ejemplos sencillos. Pretendo evitar, aquí como en los capítulos que siguen, los resúmenes de contenido, ya que es sabido que esta práctica equivale a una película contada o, peor aún, a una rica comida narrada: abre un apetito que nunca será satisfecho.

Una de las escenas clave de *El reino de este mundo* es la ejecución del manco Mackandal, antiguo esclavo y líder mítico de la sublevación de la población negra de Haití contra los amos franceses.¹⁰ Mackandal es condenado a la muerte en la hoguera. El acto se describe desde dos perspectivas diferentes, aunque el narrador del relato —un narrador omnisciente tradicional— no cambia. Los negros ven una cosa, los franceses otra. Los negros actúan de una manera que los franceses no pueden entender, cuya ética deben condenar, mientras que el comportamiento de los franceses es ridiculizado por los actos de los negros. Carpentier describe la escena en el apartado 8, intitulado “El gran vuelo”:

¹⁰ Reitero en nota una afirmación anterior: el viaje por Haití emprendido en 1943 constituye el punto de partida de esta novela casi primeriza de Carpentier.

Repitiendo un gesto estudiado la víspera frente al espejo, el gobernador desenvainó su espada de corte y dio orden de que se cumpliera la sentencia. El fuego comenzó a subir hacia el manco, sollamándole las piernas. En ese momento, Mackandal agitó su muñón que no habían podido atar, en un gesto conminatorio que no por menguado era menos terrible, aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia adelante. Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza.

—*Mackandal sauvé!*

[...] Y a tanto llegó el estrépito y la grita y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito. [...]

Aquella tarde los esclavos regresaron a sus haciendas riendo por todo el camino. Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo. [...] Y mientras Monsieur Lenormand de Mezy, de gorro de dormir, comentaba con su beata esposa la insensibilidad de los negros ante el suplicio de un semejante —sacando de ello ciertas consideraciones filosóficas sobre la desigualdad de las razas humanas, que se proponía desarrollar en un discurso colmado de citas latinas— Ti Noel

embarazó de jimaguas a una de las fámulas de cocina, trabándola, por tres veces, dentro de uno de los pesebres de la caballeriza (Carpentier, 1983a: 44ss)¹¹

Mackandal sale volando de la hoguera y vive. Mackandal muere en el suplicio. ¿Cuál es la realidad? ¿Qué es lo maravilloso? Por supuesto, desde nuestra perspectiva racional decimos que su supervivencia es lo maravilloso. Sin embargo, desde la perspectiva mágica de los esclavos negros su muerte en la hoguera es lo maravilloso; la convicción de los franceses que Mackandal efectivamente pereció en el suplicio, lo inusitado. Ambos se engañan, nos engañamos. Desde ninguna de las dos perspectivas la verdad puede ser captada. Ni nuestra razón ni la magia de los negros pueden aspirar a tanto. Lo real podría ser lo maravilloso, lo maravilloso lo real. Carpentier no construye una síntesis de los dos términos, una simbiosis cultural, sino un mestizaje en el que ambos conceptos conviven. El lector, entonces, según

¹¹ Reporto un hecho real maravilloso: las páginas correspondientes a esta escena faltan en mi ejemplar de las obras completas. Tuve que recurrir por ende a la edición de bolsillo de Seix Barral, en la que el famoso prólogo brilla por su ausencia...

sus necesidades y también según su humor, tiene el permiso de marcar una vez este elemento, la siguiente vez el otro, o de aceptar los dos elementos a la vez. La fe que lo maravilloso requiere, como Carpentier afirma, se genera en una instancia que no es ni racional ni mágica, una instancia que, al mismo tiempo, desenmascara lo ilusorio de cualquier verdad. En otras palabras: Carpentier deconstruye el binomio real y maravilloso.¹²

La constelación narrativa que acabo de analizar se intensifica a lo largo de los últimos párrafos de la novela que describen la vejez y muerte de Ti Noel, el ex esclavo que ha visto demasiado durante su estancia en el reino de este mundo. De manera algo paradójica Car-

¹² La deconstrucción, teoría literaria inventada sobre todo por Jacques Derrida, se basa precisamente en la disolución de ciertos binomios: lo bueno y lo malo, la verdad y la mentira, el espíritu y la materia, lo bello y lo feo, etc. Solemos percibir el primer elemento de manera positiva y rechazar el segundo como negativo. El primero se convierte en verdadero, el segundo en falso. ¿Por qué? Deconstruir los binomios significa no sólo tergiversar su orden, sino mucho más darnos cuenta de la intercambiabilidad de los elementos y del carácter de falso de ambos. Carpentier deconstruye el binomio real y maravilloso desde su perspectiva occidental que había marcado lo real como verdadero, lo maravilloso como falso.

pentier transmite en estas escenas una ética claramente occidental y racional: el hombre encuentra su grandeza sólo en el aquí y ahora, no debe relegar sus esperanzas a un futuro glorioso que prometen las religiones e ideologías. A pesar de los sufrimientos vividos y vistos, Ti Noel no muere desilusionado, sino lleno de la fe en el hombre de este mundo. Esto parece devaluar la deconstrucción del binomio realmaravilloso descrito en los párrafos precedentes. Sin embargo, si aceptamos “el hecho” de que la narración carpenteriana no nos da seguridad alguna ante los acontecimientos, que ni siquiera nos presenta la muerte biológica de Ti Noel como verídica, entonces tenemos que aceptar también que las últimas oraciones del relato llevan la deconstrucción del binomio a un extremo narrativo: las frases yuxtaponen, mezclan u oponen en una misma entidad sintáctica elementos aparentemente contradictorios que pertenecen a las perspectivas mágica y racional: ya no hay marcación, ni izquierda y derecha, ya no hay binomio:

[...] agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su

grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo.

[...] El anciano lanzó su declaración de guerra a los nuevos amos, dando orden a sus súbditos de partir al asalto de las obras insolentes de los mulatos investidos. En aquel momento, un gran viento verde, surgido del Océano, cayó sobre la Llanura del Norte, colándose por el valle del Dondón con un bramido inmenso. Y en tanto que mugían toros degollados en lo alto del Gorro del Obispo, la butaca, el biombo, los tomos de la enciclopedia, la caja de música, la muñeca, el pez luna, echaron a volar de golpe, en el derrumbe de las últimas ruinas de la antigua hacienda.

[...] Y desde aquella hora nadie supo más de Ti Noel... (Carpentier, 1983a: 144)

Actos y referencias mágicos acompañan la desaparición de Ti Noel. Al mismo tiempo hay indicaciones geográficas exactas (no ficticias) y una decoración de fondo concreta con un alto valor simbólico. Los objetos mencionados (la butaca, la enciclopedia, el pez luna, etc.) vuelven a remitir a dos mundos opuestos: pensamiento racional y mágico. Sin embargo, ambos desaparecen con Ti Noel: la síntesis no se produce porque no puede haberla, sólo es representable el lado al lado de las dos con-

cepciones —lo real y lo maravilloso— sin que medie jerarquía alguna.

Con *El reino de este mundo* Carpentier no sólo se manifiesta como dueño de una técnica narrativa sólida, sino que también encuentra un temario y una base epistémica que explotará en sus novelas futuras. La historia compleja de América Latina y sus interrelaciones con la cultura europea, la convivencia de pensamiento racional y mágico, la soledad existencial del ser humano, su carácter como ente político, la futilidad de las revoluciones sociales que, sin embargo, no ignora su necesidad intrínseca son temas que se acentuarán de diferentes modos en la obra del cubano. El intelectual racional Carpentier los tratará desde una perspectiva que está consciente de la falacia que consiste en confiar en la infalibilidad y superioridad de intelecto y razón. La responsabilidad social e histórica de intelectuales y artistas, conclusión intuitiva de la larga existencia de Ti Noel, es —precisamente— el tema de su siguiente novela: *Los pasos perdidos* (1953).

Los pasos perdidos
y la responsabilidad del intelectual

DEL 16 DE NOVIEMBRE AL 21 DE DICIEMBRE de 1941, Carpentier publica seis artículos en la revista *Carteles* bajo el título global de “El ocaso de Europa”. Los textos reflejan la decepción de muchos intelectuales y artistas latinoamericanos ante el debacle de la cultura europea. No sólo rechazan las dictaduras totalitarias de Mussolini y Hitler, sino también revelan la ceguera de políticos e intelectuales ante la inminencia de la catástrofe, la misma ceguera que Thomas Mann, en *La montaña mágica*, había detectado en las décadas que preceden a la Primera Guerra Mundial.

El título de los artículos de Carpentier es una alusión al monumental ensayo del filósofo alemán Oswald Spengler, *Der Untergang des*

Abendlandes ('El ocaso de Occidente') que fue publicado en 1918 (el primer tomo) y 1922 (el segundo), respectivamente. La traducción española, editada por Espasa Calpe con un prólogo de José Ortega y Gasset, apareció en cuatro tomos entre 1923 y 1927. A pesar de su extensión, el ensayo de Spengler influye de manera profunda en el pensamiento y la cultura latinoamericanos de los años 20, 30 y 40. Los acontecimientos históricos parecen verificar las hipótesis centrales del alemán: la historia se desarrolla en ciclos, hay una cultura predominante que recorre sucesivamente las etapas de niñez, adolescencia, madurez y vejez, igual que el ser humano, hasta que, un día que puede retardarse mucho, muere. Entonces otra cultura toma su lugar y vuelve a empezar el mismo ciclo. La cultura europea, argumenta Spengler, se encuentra en su fase de civilización, lo que equivale a decir en plena decadencia. Está muriendo, aunque puede ser que sobreviva unos siglos más: su muerte puede ser aplazada, pero no evitada.¹³ Otra cultura,

¹³ Spengler compara la supervivencia agónica de una cultura con la de un árbol gigantesco en medio de la selva: muere lentamente, centímetro por centímetro, hasta que un día se cae y arrastra su entorno consigo a la muerte.

que podría ser la americana, va a sucederle. El acenso del fascismo y el nacionalsocialismo, las atrocidades de los campos de concentración, el holocausto, los millones de muertos de la Segunda Guerra Mundial parecen sellar definitivamente el fin de la cultura europea. Este proceso trágico genera sentimientos encontrados en muchos intelectuales latinoamericanos, Carpentier entre ellos.

Por un lado, el narrador cubano deplora la pérdida de una cultura que siempre había sido una guía para los artistas latinoamericanos, acusa la irresponsabilidad de muchos intelectuales y políticos franceses e ingleses que sencillamente ignoraban el peligro o, peor aún, colaboraban con los nazis. Por otro lado, ofrece “su” continente a los restos muy valiosos de la cultura europea: “América, madura ya para la producción propia, ve arribar a sus costas todo lo que valía la pena de ser salvado en el naufragio de Europa” (Carpentier, 16 de noviembre de 1941: 74). Es decir: América se percibe como sucesora de Europa, como la nueva cultura predominante que apenas empieza su ciclo vital. Hay que especificar: América La-

Carpentier usa esta imagen, sin dar crédito explícito, en algunos ensayos y, sobre todo, en *Los pasos perdidos*.

tina. Carpentier sigue la tradición de Rubén Darío y de muchos nacionalistas que detecta una amenaza en Estados Unidos, que opone la superioridad espiritual del sur (su “latinidad”) al materialismo, el poder económico y militar del norte. Un poco más adelante, Carpentier es aún más claro al respecto: “Las naciones no son gatos de siete vidas. Civilizaciones de bastante más importancia histórica que la francesa o la alemana han durado, en suma, bastante menos que estas últimas [...] ¡Hace tiempo ya que la antorcha de la civilización ha pasado de manos del viejo corredor exhausto a las del juvenil y atlético campeón americano!...” (Carpentier, 16 de noviembre de 1941: 74). Carpentier, y con él muchos más, tendrá que rectificar años después el optimismo y triunfalismo presentes en estas declaraciones. Se dará cuenta de que la cultura europea es capaz de regenerarse, que puede confiar en una tradición milenaria y una maestría del oficio (la técnica, la parte formal del arte) que una y otra vez la van a salvar. Se dará cuenta igualmente de que las vicisitudes de las sociedades latinoamericanas, su atraso social, político y económico, la falta de sistemas democráticos (que no necesariamente se parecen a los gobiernos europeos), las crónicas pobreza y desigualdad, impiden

el “triumfo” de la cultura latinoamericana. Al contrario, los artistas europeos se aprovechan de ella para rejuvenecer y actualizar su propia producción. Sin embargo, durante los años 40 predomina el optimismo, la esperanza de que la hora de América Latina llegará pronto. Predomina también el sentimiento de que el intelectual latinoamericano no cometerá los mismos errores que sus colegas europeos, dado que él sí está consciente de su responsabilidad histórica y social.

La decadencia de la cultura europea, su posible integración en la latinoamericana y la responsabilidad social de artistas e intelectuales son, sin duda, los ejes temáticos de *Los pasos perdidos*. La influencia de Spengler y de *El ocaso de Occidente* es omnipresente, y en buena medida genera la novela. Sin embargo, la fascinación que hasta hoy ejerce el texto se debe, en mayor medida, a sus descripciones de la naturaleza latinoamericana, la selva en primer lugar, y a “trucos” narrativos muy finos que Carpentier hereda a los autores del *boom* de la narrativa hispanoamericana que pocos años después dominarán la escena literaria. De nuevo prefiero concretar lo dicho con dos ejemplos, en lugar de recurrir a un comentario superficial del contenido que sólo podría ser el

reflejo de un reflejo. Esta postura permite también una mirada al taller literario del narrador.

Alejo Carpentier es un asiduo lector y buen conocedor de la literatura de viajes de los siglos XVIII, XIX y XX. Lee el voluminoso informe de las exploraciones de Alexander von Humboldt por el continente americano, lee también una serie de diarios y reportes de viajeros franceses, ingleses y alemanes menos conocidos y —quizás— de un carácter ficticio más marcado y con menos aspiraciones científicas. Entre ellos se encuentran, sin duda, las obras de Richard Schomburgk y Theodor Koch-Grünberg. El primero publica su *Reisen in Britisch-Guiana in den Jahren 1840-1844* ('Viajes por la Guayana Británica en los años 1840-1844') en tres volúmenes en 1847; el segundo, su *Vom Roraima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913* ('Del Roraima al Orinoco. Resultados de un viaje por el norte de Brasil y Venezuela en los años 1911-1913') entre 1916 y 1928 en cinco volúmenes. Carpentier conoce ambas obras a más tardar hacia finales de los años 30, cuando prepara su primer gran viaje por la región que

habían visitado Schomburgk y Koch-Grünberg.¹⁴

En las obras de los viajeros alemanes Carpentier descubre la necesidad de encontrar un estilo que pueda expresar lo nunca visto, es decir, que logre comunicar la novedad de un paisaje que no tiene puntos de comparación en el continente europeo. A la misma necesidad se enfrenta el novelista latinoamericano cuando pretende presentar este paisaje a un público que no puede conocerlo: lectores europeos, por un lado, pero también lectores latinoamericanos urbanizados cuyo imaginario no difiere del de los europeos. Carpentier puede basarse en este contexto en una tradición literaria americana que le precede: la novela de la tierra, novela indigenista o novela de la selva. En ella el verdadero protagonista suelen ser el paisaje latinoamericano y sus habitantes. Autores como Ricardo Güiraldes (Argentina), Rómulo Gallegos (Venezuela) o José Eustasio Rivera (Colombia) emplean un lenguaje localista y

¹⁴ No fue posible rastrear traducciones españolas de estos textos. Es posible que Carpentier los haya leído en francés o inglés. Sin embargo, dadas las citas textuales que el cubano extrae de ellos, así como los nexos intertextuales que trato de presentar, me parece probable que el cubano recurriera a los originales alemanes.

costumbrista, lleno de expresiones indígenas o rurales que fuera de su contexto de origen poco se comprenden. Las novelas en cuestión tienen que hacer uso de glosarios extensos que explican los términos desconocidos. Carpentier intenta superar precisamente este obstáculo.

En un ensayo publicado en 1967 expresa el problema de manera clara. Si Heinrich Heine, argumenta el cubano, menciona un pino nevado en un poema, entonces los receptores latinoamericanos saben de lo que habla el poeta, aunque en su vida hayan visto ni un pino ni la nieve. Al contrario, si un poeta americano mencionara una ceiba, entonces sus lectores europeos, y muchos latinoamericanos, no podrían imaginarse este árbol, no sabrían de qué habla el poeta, aunque sepan de la existencia de la ceiba. Carpentier exige de los escritores latinoamericanos que encuentren un lenguaje que sea capaz de transmitir las realidades del nuevo continente sin que medie glosario explicativo alguno. Si Heine habla de un pino, usa una tautología: el pino es un pino y con esto basta. La literatura latinoamericana tiene la tarea de llegar a la misma fórmula exitosa: una ceiba es una ceiba. Sin embargo, para lograr esta meta se requiere de una serie de intentos y experimentos estilísticos que se basan,

sobre todo, en un lenguaje barroco; es decir, abundante, exuberante y amplio: “Esto sólo se logra mediante una polarización certera de varios adjetivos, o, para eludir el adjetivo en sí, por la adjetivación de ciertos sustantivos que actúan, en este caso, por proceso metafórico” (Carpentier, 1990b, 40). En otras palabras: el uso de una adjetivación cuidadosa que busca tanto la paráfrasis aproximativa, como el epíteto exacto; estructuras sintácticas complejas que pretenden imitar un mundo complejo. Podemos agregar a esta exigencia de Carpentier otra herramienta, quizás la más eficiente: el recurso de las referencias culturales, textos que refieren a otros textos, el arte que remite al arte. Se trata de un proceso cuyo objetivo final podría ser la construcción de un mundo ficticio autónomo en el que una ceiba es una ceiba, en el que la literatura misma ofrece con sus medios la imagen de un árbol que el lector no ha visto nunca.

Resumo: la novela de la tierra, unas décadas antes de la aparición de las grandes novelas carpenterianas, había perseguido el mismo objetivo. No obstante, el empleo de localismos, indigenismos, expresiones coloquiales y el recurso de una oralidad artificial llevaron, a la postre, a un callejón sin salida en cuyo final

se erigía el glosario explicativo.¹⁵ Carpentier aprovecha, no cabe duda, los hallazgos de esta corriente literaria, debe mucho —y lo confiesa— a las descripciones de la selva en *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera.¹⁶ Aun así, apenas con *Los pasos perdidos* Carpentier logra salir de este callejón porque, de manera aún intuitiva y sin fundamento teórico, hace uso de su estilo barroco; y porque por esos años ya había encontrado la misma problemática de la descripción de lo desconocido y ajeno, de lo que no tiene referente, en los libros monumentales de los viajeros europeos de siglos pasados.

Schomburgk y Koch-Grünberg aplican una técnica paradójica (hasta cierto grado hipócrita) para familiarizar a sus lectores con lo ajeno. Ambos insisten una y otra vez que lo visto en la región del Orinoco no puede ser

¹⁵ Cabe señalar que *Écue-Yamba-Ó* igualmente incluye un glosario. No en balde Carpentier redactó la novela durante los años de más éxito de la novela de la tierra.

¹⁶ Entre otras cosas toma prestada la comparación de la vegetación selvática con las construcciones arquitectónicas del gótico. Sin embargo, hay una diferencia decisiva entre el colombiano y el cubano: la selva de Rivera constituye una amenaza, mata a sus habitantes; la de Carpentier puede ser un instrumento de liberación espiritual si los “intrusos” se abren hacia ella.

descrito, ya que rebasa los límites del imaginario y de la fantasía de un visitante europeo. Sus obras sólo podrían presentar imágenes falsas que la fantasía de sus lectores falsificaría aún más. La selva, los grandes ríos y montañas no tienen equivalente en Europa. Sin embargo, si los autores se atreven a intentar su descripción, entonces tienen que recurrir a comparaciones con paisajes, ríos y montañas europeos, aunque siempre subrayen que en realidad no existe punto de comparación... Doy dos ejemplos extraídos de la crónica de Richard Schomburgk.

En 1842 el explorador alemán alcanza el Monte Roraima, una formación rocosa hoy en territorio venezolano. Camino a este monumento se había declarado incapaz de transferir una imagen adecuada de la naturaleza latinoamericana a sus lectores: “Numerosos saltos de agua se precipitan de las cumbres planas, y la descripción más ardiente siempre será sólo una sombra frente a la realidad realmente imponente, eternamente grande, con las cataratas estruendosas y espumosas, con la maravillosa y magnífica vegetación tropical de la base” (Schomburgk, 1847b: 260).¹⁷ Es decir,

¹⁷ La traducción es mía.

hay que describir y usar una serie de adjetivos que resaltan lo grandioso del espectáculo (“imponente”, “estruendoso”, “magnífico”), aunque en realidad cualquier intento de descripción es fútil. ¿Por qué tanto esfuerzo en vano? Por un lado, Schomburgk aplica una estrategia retórica muy conocida: insiste en la debilidad de sus facultades intelectuales y narrativas para que sobresalga más el resultado obtenido. Por otro lado, no dudo de la honestidad de su asombro ni de la veracidad de su queja acerca de la imposibilidad de describir “esto”. Sin embargo, sabe que, aunque no pueda dar una imagen auténtica, sí puede acercarse a ella mediante un lenguaje barroco, repetitivo y lleno de adjetivos polícromos. Este acercamiento tiene como meta final, una vez más, la tautología el Roraima es el Roraima.

Ya al inicio de su viaje confiesa que no sabe cómo describir un moral, un árbol de dimensiones medianas con copa muy frondosa: “Para este árbol me faltan, entre nuestros árboles de bosques nórdicos, incluso representantes que se le acerquen. Nuestros robles más colosales estarían parados como enanos al lado de semejante gigante, cuyo tronco poderoso recibe una sombra de una cúpula de las más hermosas hojas verde-oscuras” (Schomburgk, 1847a:

190).¹⁸ No hay comparación con la naturaleza alemana, pero sí la hay porque Schomburgk la incluye. Sólo la mención de un roble —árbol alemán arquetípico— permite el acercamiento al moral. De esta manera el autor también advierte a sus lectores (y quizás a sí mismo) de que lo más imponente aún falta, dado que al lado de los árboles que Schomburgk contemplará en lo más profundo de la selva, el moral, de su parte, es un enano...

No cabe duda de que Carpentier adapta y perfecciona estas técnicas. El protagonista de *Los pasos perdidos* conoce durante su viaje a Santa Mónica de los Venados, un lugar mítico en medio de la selva, una formación rocosa que bautiza con el nombre “La Capital de las Formas”. Carpentier identifica este lugar como Monte Autana cerca del Alto Orinoco, es decir, precisamente la región por la que habían viajado Schomburgk y Koch-Grünberg. Reproduzco el pasaje correspondiente de la novela sin abreviar:

Allá, detrás de los árboles gigantescos, se alzan unas moles de roca negra, enormes, macizas, de flancos verticales, como tiradas a ploma-

¹⁸ La traducción es mía.

da, que eran presencia y verdad de monumentos fabulosos. Tenía mi memoria que irse al mundo del Bosco, a las Babeles imaginarias de los pintores de lo fantástico, de los más alucinados ilustradores de tentaciones de santos, para hallar algo semejante a lo que estaba contemplando. Y aun cuando encontraba una analogía, tenía que renunciar a ella, al punto, por una cuestión de proporciones. Esto que miraba era algo como una titánica ciudad —ciudad de edificaciones múltiples y espaciadas—, con escaleras ciclópeas, mausoleos metidos en las nubes, explanadas inmensas dominadas por extrañas fortalezas de obsidiana, sin almenas ni troneras, que parecían estar ahí para defender la entrada de algún reino prohibido al hombre. Y allá, sobre aquel fondo de cirros, se afirmaba la Capital de las Formas: una increíble catedral gótica, de una milla de alto, con sus dos torres, su nave, su ábside y sus arbotantes, montada sobre un peñón cónico hecho de una materia extraña, con sombrías irisaciones de hulla. Los campanarios eran barridos por nieblas espesas que se atorbellinaban al ser rotas por los filos del granito. En las proporciones de esas Formas rematadas por vertiginosas terrazas, flanqueadas con tuberías de órgano, había algo tan fuera de lo real —morada de dioses, tronos y graderíos destinados a la celebración de algún Juicio Final— que el ánimo pasmado, no buscaba la menor interpretación de aquella desconcertante arquitectura telúri-

ca, aceptando sin razonar su belleza vertical e inexorable (Carpentier, 1983b: 302s)

Se trata, sin duda, de un cuadro de una naturaleza autóctona y asombrosa que pocas veces ha sido incluido en un texto literario o científico, un cuadro que no permite comparaciones. Pero Carpentier sí compara: con obras de arte, las pinturas del Bosco, una catedral gótica, hasta con el escenario ficticio del Juicio Final. Las comparaciones tienen validez, producen imágenes en la fantasía del lector, aunque estas imágenes sólo sean un acercamiento —y no la representación tal cual— al Monte Autana. Carpentier sabe que la literatura, si quiere ser literatura, no debe aspirar a la representación fiel de una realidad, sino a su metaforización. Apenas ella permite el acceso a una realidad atrás de la imagen, permite formar una idea, en este caso, de la grandiosa naturaleza sudamericana. Ya no es el roble arquetípico de Schomburgk que evoca una idea de un moral en las mentes de los lectores alemanes, son las referencias culturales y artísticas, las comparaciones con un mundo imaginario, las que permiten el conjuro de la idea. El lenguaje barroco, una adjetivación rica y variada, “sólo”

es el medio adecuado para apoyar este tipo de evocación.

El antecedente directo del pasaje citado se encuentra en el segundo volumen del libro de Schomburgk. Si lo oponemos a la descripción carpenteriana, nos damos cuenta de que la técnica del alemán es idéntica. Sin embargo, faltan las referencias artísticas, la inserción del paisaje descrito en un mundo puramente ficticio, aunque sí hay una alusión clara al imaginario de la población indígena tan diferente al del hombre occidental:

Nunca jamás he encontrado moles de rocas más bizarras, nunca jamás valles o alturas que podría, ni siquiera en lo más lejano, poner al lado de los que cubrió nuestro *tour* de hoy. Si antes tuve que sonreír sobre la rica fantasía de los indígenas y lamentarme sobre mi pobreza nórdica, cuando me mostraban en esta roca a un hombre, en aquella algún animal, entonces me sentí aquí traspasado a un verdadero ámbito mágico en el cual el mundo petrificado espera con ansia ardiente la vara mágica redentora, para reanudar sin estorbos su vida industriosa que una hechizante palabra poderosa había interrumpido (Schomburgk, 1847b: 68)¹⁹

¹⁹ La traducción es mía.

La “desconcertante arquitectura telúrica” evocada por Carpentier en *Los pasos perdidos* se vislumbra en este párrafo de Schomburgk. No obstante, el narrador cubano agrega a sus descripciones una dimensión eminentemente literaria: el imaginario de un lector sólo puede ser “manipulado” si el texto no pretende ser más que texto, si siempre está consciente de su carácter de ficción, si los referentes en el texto se dirigen de la ficción a la ficción, si nunca pretende ser la representación de una realidad, sino sabe que sólo la puede reflejar a la manera de un prisma: falsificándola e intensificándola al mismo tiempo. Sólo entonces puede surgir, como punto final, la anhelada tautología literaria.

No olvidemos que Alejo Carpentier fue un autor muy consciente de su oficio y bien enterado de las innovaciones y novedades narrativas de la literatura del siglo XX: la destrucción lingüística en James Joyce, la exploración obsesiva de la memoria en Marcel Proust, la construcción de mundos herméticos, amenazantes e inefables en Franz Kafka, los experimentos oníricos y la ficcionalización del inconsciente en los surrealistas. Carpentier sabe, al mismo tiempo, que se inscribe en la tradición de la

novela realista decimonónica. Sin embargo, su realismo no equivale a mimesis y representación. Su realismo se ocupa en primer lugar de la percepción: la del tiempo y la del espacio. Todas las tendencias innovadoras mencionadas, por otro lado, tienen la preocupación por el tiempo en común. Se acercan a la problemática desde diferentes ángulos y con técnicas divergentes, pero la comparten.

Carpentier sabe también que sus narradores son convencionales: omniscientes, extradiegéticos, narradores que comentan e interpretan el acontecer ficticio. Sin embargo, el cubano experimenta: construye con las herramientas a su disposición espacios míticos, lugares atemporales en medio de tramas a primera vista lineales. Está consciente del funcionamiento de la intertextualidad y de las referencias artísticas hacia dentro y fuera de la obra que posibilitan la creación de mundos autóctonos tan reales como el mundo real, pero quizás más significativos porque revelan (a veces lamentan) la inmersión del ser en tiempo y espacio, su vulnerabilidad ante estos dos elementos tan fatídicos. Ya mencionamos la construcción de un *nunc stans* mediante la yuxtaposición de dos concepciones temporales diferentes en “Viaje a la semilla”. Agregamos la casi imperceptible

desaparición de un día del calendario en *Los pasos perdidos*.

El protagonista de la novela lleva un diario de su viaje a la selva que “discretamente” salta de domingo 11 de junio a martes 12 de junio. Es improbable que se trate de un desliz del narrador. El lunes falta sencillamente, mejor dicho: se trata de un lunes sin número, sin ubicación matemática en el calendario, por ende fuera del tiempo medido y fraccionado.

Hacia el final del capítulo asignado al domingo 11, Carpentier relata una experiencia decisiva de su protagonista, un musicólogo exiliado en Francia: después de años de aborrecer la *Novena sinfonía* de Beethoven, pieza favorita de su padre, vuelve a escucharla poco antes de exponerse definitivamente a la selva latinoamericana. La escucha en una mala reproducción radiofónica, en un lugar destartalado. La puede escuchar sin que los recuerdos de su juventud, de una Europa pervertida y sádica que había traicionado todas las normas humanitarias inventadas y pregonadas por sus artistas y filósofos, le impidan soportar el texto himnico de Schiller: el “Freude, schöner Götterfunken, / Tochter aus Elysium!” (‘¡Alegría, bella chispa divina, / Hija del Elíseo!’) con el que el músico y el poeta alemanes congeniales expresaron su

esperanza (su convicción en realidad) de que todos los seres humanos convivirán pacíficamente y en armonía. El protagonista de *Los pasos perdidos* contrasta esta ilusión con los acontecimientos apocalípticos del Holocausto, cuyos responsables intelectuales, los ideólogos de los nazis y los comandantes de los campos de concentración, eran hombres cultos que en su tiempo libre tocaban y cantaban, “ebrios de fuego”, la *Novena* de Beethoven, posiblemente soñando con una humanidad unificada bajo el mando de los nacionalsocialistas.

En América Latina, el idealismo y la ingenuidad humanitarios de Schiller y Beethoven vuelven a cobrar sentido y cierta credibilidad: “La *Novena sinfonía* era el tibio hojaldre de Montaigne, el azul de la Utopía, la esencia del Elzevir, la voz de Voltaire en el proceso de Calas.²⁰ Ahora crecía, henchido de júbilo, el *Alle*

²⁰ Aclaro: Montaigne remite en uno de sus ensayos al hojaldre para simbolizar el carácter multifacético y contradictorio del mundo: capas diferentes y divergentes que, sin embargo, forman un todo armonioso y apetitoso. La Utopía posiblemente es la de Tomás Moro, pero en realidad se refiere a cualquier intento sincero de construir un mundo perfecto. “La esencia del Elzevir” resulta difícil de descifrar. Podría tratarse de una referencia a la tipografía, a un molde de letra inventado por la familia holandesa de los Elzevir. En 1876, Mallarmé dejó imprimir su *L'après-*

*Menschen werden Brüder, wo dein sanfter Flügel weilt,*²¹ como la noche aquella en que perdí la fe en quienes mentían al hablar de sus principios, invocando textos cuyo sentido profundo estaba olvidado” (Carpentier, 1983b: 223). El musicólogo explica, guiado por su narrador, el valor recobrado de la *Novena* a través de un acto sencillo:

Mi mano busca un cohombro cuya frialdad parece salirle de tras de la piel; la otra sopesa el verdor de un ají que rompe el pulgar para bañarse del zumo que luego recoge la boca con deleite. Abro el armario de las plantas y saco un puñado de hojas secas, que aspiro largamente. En la chimenea late aún, en negro y rojo, como algo viviente, un último rescoldo. Me asomo a una ventana: los árboles más próximos se han perdido en la niebla. El ganso del traspatio desenvaina la cabeza de bajo el ala y entreabre el

midi d'un faune en una letra Elzevir diseñada especialmente para este propósito, es decir: Carpentier podría aludir a la perfección del libro como objeto de arte. Jean Calas, finalmente, fue un comerciante francés ejecutado por sus convicciones protestantes. Voltaire logró que se revisara el proceso contra Calas y se rectificara —póstumamente— el juicio.

²¹ ‘Todos los hombres serán hermanos, ahí donde tu ala suave descansa’. (La traducción es mía).

pico, sin acabar de despertarse. En la noche ha caído un fruto (1983: 224)

No sólo la música recobra un sentido y se vuelve escuchable, sino también los actos más básicos, telúricos en cierto sentido, se llenan de nuevo con significados que en la Europa de la posguerra, la Europa del progreso económico y tecnológico, habían perdido. Mucho más que de un gusto musical, se trata de un gusto vital recuperado. Comer y beber, texturas, sabores y olores, sonidos e imágenes vuelven a ser lo que siempre eran, y lo que habían dejado de ser gracias al desarrollo acelerado de la civilización occidental. Se trata de una epifanía, la revelación espontánea y momentánea de una verdad existencial. Se trata del resucitar de un mundo pleno, saciado de sentido al que el protagonista había renunciado. Se trata, finalmente, de una experiencia mística en la vida de un ser racional, ateo e intelectual, una experiencia que anula la percepción del tiempo. El día desaparecido, ese lunes sin número, es tanto el inicio de una percepción nueva, como el final de actitudes gastadas y vacuas.²² Un acontecimiento

²² Mouche, la amante del protagonista, no es capaz de aceptar este cambio drástico. Se aferra a sus costumbres

de esta índole es necesariamente atemporal: no puede tener fecha en el calendario del tiempo que se desarrolla de izquierda a derecha.

El musicólogo de la novela puede basar su quehacer existencial y artístico futuro en esta experiencia, puede convertirla en arte y reflexión. Sin embargo, no puede escapar del tiempo: está condenado a vivir en la historia. Existe el tiempo sin tiempo, el espacio sin espacio, la posibilidad de vivir alejado de e indiferente a los acontecimientos históricos y el bullicio de la vida moderna. Todos tenemos acceso a esta posibilidad, menos los que trabajan con la mente... Los intelectuales y artistas obligadamente viven en medio de la historia porque tienen el deber de comentar y analizar su desarrollo —tratar de cambiarlo sería un intento vano y peligroso. Precisamente porque saben que hay un mundo autóctono, una vida fuera de la historia, deben permanecer en este mundo, como Ti Noel permaneció en el suyo. Al final de la novela, el protagonista acepta esta prohibición: “Pero nada de esto se ha destinado a mí, porque la única raza humana que está

civilizadas, tan cómodas como huecas. El narrador de *Los pasos perdidos* a tiempo la elimina de la trama: se enferma y tiene que interrumpir el viaje.

impelida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles, sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy” (Carpentier, 1983b: 413). Al final del viaje iniciático del protagonista de *Los pasos perdidos* se encuentra esta fórmula resignada. Sin embargo, se trata también de una fórmula que permite vivir y trabajar. El musicólogo no ha perdido un día en balde. Su arte va a ser un arte consciente de sí mismo que siempre procurará darle sentido a una forma y, viceversa, hallar una forma para un sentido. El artista que se resigna a vivir en la historia y rechaza la opción tentadora de huir de ella, acepta también su responsabilidad social y otorga una función valiosa al intelecto.

Si Alejo Carpentier es un artista de este tipo, es por lo menos cuestionable. Con su siguiente novela, *El siglo de las luces* (1962), vuelve a retar la historia, cuestiona de nuevo el papel del intelectual y pensador en ella, busca desesperadamente una concepción temporal que le permita (al artista) vivir con y en ella. Quince años después parece haberse olvidado de sus propias enseñanzas y escribe *La consa-*

gración de la primavera, novela monumental y fascinante que, no obstante, acepta superficialmente un dogma como precepto que da sentido a la existencia del artista: los dogmas suelen ser ahistóricos porque jamás cuestionan el desarrollo temporal...

Me reservo la discusión alrededor de *La consagración de la primavera* para otra ocasión que permita reflexionar sobre esta polémica novela con más tiempo y menos prejuicios. *El siglo de las luces*, por otra parte, no requiere de análisis alguno. Es, sin duda, la novela maestra que logró independizarse del nombre de su autor, el texto en el que despliega todos sus recursos técnicos y convierte la erudición y el conocimiento histórico en una obra de arte y un tratado filosófico.

El siglo de las luces y la historia
como trabajo de Sísifo

UNA TARJETA DE PRESENTACIÓN INTRODUCE el caos en medio del caos. Un nombre representa para tres individuos un nuevo siglo cuyo comienzo anacrónico es el año 1789. Un nombre genera una novela fina y perfectamente equilibrada, una de las mejores de la madurez literaria latinoamericana: *El siglo de las luces*: escrita entre 1956 y 1958, publicada por primera vez en 1962. La tarjeta irrumpe en el cuarto segmento de la novela:

VICTOR HUGUES

NÉGOCIANT

À

PORT-AU-PRINCE

Irrumpe el francés en el ambiente hispanohablante de la isla de Cuba, irrumpe la estricta regularidad geométrica y gráfica de la tarjeta en el mundo anárquico formado por Sofía y Carlos, los hermanos, y Esteban, el primo, después de la muerte del padre, un comerciante tan rico como aburrido. Irrumpe sobre todo el nombre escrito, el significante por excelencia, en un mundo que había podido existir sin nombres ni significantes porque se desarrollaba sobre los significados. El mundo de Sofía, Esteban y Carlos significaba algo, era una realidad encerrada en un almacén caótico y deliberadamente desordenado. Los jóvenes vivían en medio de mercancías diversas, inútiles o podridas muchas de ellas; tangibles, palpables o degustables todas. Leían libros que expresaban ideas nuevas, ideales hermosos y sentimientos nobles de igualdad, fraternidad y libertad. Los libros eran tangibles y degustables. Libros, objetos puros, mundos redoblados sobre sí mismos. Libros que contenían ideas que eran otros mundos redoblados sobre sí mismos. Esteban, Sofía y Carlos vivían en un paraíso cuya destrucción comienza con la aparición de Victor Hugues, no en balde figura histórica emigrada a un espacio reservado a la imaginación. Un apellido

de seis letras se reduce a una realidad fonética de dos sonidos: “yg”. El nombre engaña y aleja a los tres jóvenes de su realidad. Un hombre experimentado, nacido en el centro de la historia del siglo XVIII, engaña y se engaña con ideas nuevas, ideales hermosos y sentimientos nobles de igualdad, fraternidad y libertad. Victor Hugues introduce a Carlos, Esteban y Sofía en la historia y les roba la ingenuidad, los priva de una remota posibilidad de ser felices. El *négociant à Port-au-Prince* introduce la historia francesa en el mundo caribeño y, con este acto violento, pervierte aún más la inocencia de las ideas nobles que de inocentes cada vez menos tenían después de 1789. Francia se encarga de la decadencia de la fraternidad, la igualdad y la libertad, el Caribe agrega un elemento fanático, cierto atavismo nativo, Victor Hugues aporta la guillotina y la ambición, los ingredientes esenciales de la idiosincrasia dictatorial. Satisfecha la ambición del poderoso, la guillotina cae en desuso. Las ejecuciones sobran, cuando los mecanismos nefastos del poder personal y el carisma se imponen.

Pero nos adelantamos. Hugues apenas está entrando en la casa-almacén de los tres huérfanos, apenas la historia empieza a tomar su curso previsible, la historia con mayúsculas y

las historias individuales, pequeñas e insignificantes, pero las únicas que verdaderamente importan. La historia de Esteban sobre todo, el asmático curado por un médico-curandero, francmasón y culto, quien aplica métodos mágicos donde la medicina académica fracasa. Esteban, el adolescente débil, devorador de libros, quien pretende convertirse en hombre de la acción revolucionaria francesa, y regresa, desengañado y cínico, a la isla de Cuba donde sus hermanos siguen creyendo en fraternidad, igualdad y libertad. La historia de Sofía, la muchacha dedicada a una vida religiosa que no podrá vivir jamás porque su fe sólo tiene un objeto: Victor Hugues, el hombre de los hechos, los sueños realizados, el hombre que forja (y fuerza) la historia, la moldea según sus ideas, planes y ambiciones. Sofía, la que huye de la casa paterna para refugiarse románticamente en los brazos de Victor quien le revela que las ideas y los planes son secundarios, que sólo la ambición cuenta. La historia de Sofía y Esteban quienes terminan sus existencias el 2 de mayo de 1808 en Madrid, después de un encarcelamiento voluntario en una casa réplica, en la calle de Fuencarral, de la casa-almacén cubana, cuando deciden que los años de la felicidad individual han de acabarse para permitir

la entrada a la destrucción que pretende construir la felicidad colectiva. Carlos, marginal en el libro, pero tan necesario para la historia, la que sin su infatigable labor de negociante sin pretensiones políticas no sería historia estructurada, sino sólo caos narrativo sin anclaje.

El siglo de las luces es una novela de nombres, de signos que pretenden significar y — más ilusorio aún— actuar, influir en las vidas pequeñas y la historia grande. Fraternidad, igualdad y libertad llegan a significar sus contrarios. La guillotina, que había infundido el terror, se transforma en el Caribe en un gallinero pacífico. Las sirvientas negras de Hanguard, dueño de un albergue, se llaman Angesse y Scholastique, cuando no hay huella ni de ángeles ni de escolásticos. Al comienzo está el nombre, pero al nombre se le asigna un significado cualquiera. Al comienzo de la revolución francesa hay un lema, tres palabras, y hay un símbolo, la Bastilla. Alrededor de las palabras se construye una historia que no entiende de lingüística y termina encarcelando con la libertad, discriminando con la igualdad, odiando con la fraternidad y elevando al poder a los asesinos de la Bastilla. Los filósofos que saben de epistemología dicen que el conocimiento se desarrolla y se crea de derecha a izquierda: hay

fenómenos que buscan nombres que sólo por comodidad se les asignan, dado que de alguna manera tenemos que hablar de los fenómenos, y parafrasearlos, circunscribirlos siempre sería muy tedioso.

La historia no sabe de lingüística, ni tampoco de epistemología. *El siglo de las luces* escoge al azar unos nombres y construye los fenómenos que no habían existido antes y nunca existirán. Sólo aparecen fantasmas, sombras de conceptos inefables y amenazantes. Afortunadamente aún hay otros nombres, los que el escritor y sus lectores contemplan asombrados porque resumen y revelan, comprimen un fenómeno que había existido desde siempre. Los usamos por comodidad, porque hay que comunicarse, pero cuando los descubrimos, se nos abre un mundo nuevo. El escritor no inventa las palabras, sólo las (re)descubre. En este acto informativo reside su tarea de demiurgo: fija palabras y nombres a conceptos y fenómenos que siempre ya existen y que no deben ser usados ni por la historia ni por las ambiciones personales: “[...] muchas criaturas marinas recibían nombres que, por fijar una imagen, establecían equívocos verbales, originando una fantástica zoología de peces-perros, peces-bueyes, peces-tigres, roncadores, sopladores,

voladores, colirrojos, listados, tatuados, leonados, con las bocas arriba o las fauces a medio pecho, barrigas-blancas, espadones y pejerreyes [...]” (Carpentier, 1989: 250). El nombre se fija, pero él nunca fija nada: los fenómenos se mueven libremente en sus mundos, sin que la historia, las ambiciones y ni siquiera los ideales pretendan decretarlos. Esteban vive su epifanía cuando contempla un caracol cuya forma de espiral es la historia. Una forma presente desde milenios cuyo nombre, en un momento, descubre una idea: la historia siempre se retuerce hacia atrás en un movimiento elíptico, siempre regresa, pero nunca a un punto de origen.

El siglo de las luces debía titularse originalmente *Explosión en una catedral*. El cuadro que figura como *leitmotiv* en la novela expresa desde lo pictórico la arbitrariedad e inestabilidad de las letras. Su creador es un nombre sin persona, o un nombre que individualiza a varias personas de las que sólo una puede ser el autor de *Explosión en una catedral*, o ninguna...



[Monsu Desiderio], *Explosión en una catedral* (1630)

Monsu Desiderio es un nombre inventado probablemente por André Breton, quien re-descubrió una serie de pinturas oscuras en varios sentidos: por su colorido, su temática, su origen y su posición al margen de un Barroco de opulencia cromática. Breton descubre un fenómeno y le asigna un nombre: Monsu Desiderio. Este nombre misterioso incita el interés de los historiadores del arte quienes proponen a François de Nomé (nacido en 1592) y Didier Barra (dos años mayor que de Nomé) como autores reales de estos cuadros poco comunes. Barra era dueño de un taller, de Nomé su alumno. Sin embargo, parece ser imposible distinguir la autoría de uno de los dos en cuadros como *Explosión en una catedral*. No firman sus obras, estas obras. Por ende no se puede descartar la opción de otra figura responsable de las pinturas. Importan poco tales pesquisas, los objetos existen y el nombre de Monsu Desiderio basta para que podamos hablar de ellos, inclusive supera a los otros nombres propuestos: invito a los lectores al juego de los anagramas que posiblemente participó en el efímero renacimiento del pintor después del 11 de septiembre de 2001.

Explosión en una catedral podría representar una crisis de fe, muy prematura a co-

mienzos del siglo XVII si miramos el cuadro con la visión global de la historia de las ideas, entendible y lógica si tratamos de entenderlo desde la perspectiva de un individuo un siglo menor que François Rabelais. La muralla de ideas, creencias, actitudes y normas —el nomos de los sociólogos— nunca se cierra herméticamente. Hay puertas y ventanas en ella que permiten la entrada a un mundo a-nómico que sólo individuos, con sus historias insignificantes, habitan. A veces los individuos son artistas, escritores o pensadores que logran transmitir la visión a-nómica a un futuro en cuya construcción ellos mismos participan sin saberlo. No son los pocos elegidos de los que Mallarmé, Von Hofmannsthal y D'Annunzio fabulan, los que, desde su aislamiento estético, crean conscientemente un futuro que jamás se hará presente, son los anónimos que el azar escogió para que sean visionarios contra su voluntad, son los Monsu Desiderio.

Una iglesia se derrumba. No sabemos si por un acto violento o por el insistente trabajo de las décadas. El pintor detiene la caída de los pilares y estatuas. No sabemos tampoco si la destrucción será definitiva o sólo parcial, si la construcción del templo quedará intacta o desaparecerá. Sólo podemos intuir que el edi-

ficio permanecerá: la solidez de una parte de los muros lo indica. Una fe que parecía eterna se desmorona. Las estatuas sacras dirigen sus miradas hacia arriba, imploran la ayuda de Dios. De los humanos insertos en la obra, cuatro están en posturas defensivas: huyen o sencillamente no saben qué hacer. Dos defienden su fe: con la cruz y una daga. ¿Un acto inútil ante la potencia de toneladas de piedra? ¿Un acto de locura y fanatismo? Sin duda, pero un acto que —así lo esperan la fe y la ambición— podría tener éxito y justificar el sacrificio personal, el suicidio. Monsu Desiderio, el individuo anónimo clarividente, no glorifica ni la fe ni la iglesia ni el heroísmo, no condena ni la cobardía ni la franca vileza ni el cinismo. El pintor sólo —y este “sólo” implica una valentía admirable— simboliza la inutilidad de cualquier acto revolucionario y la trágica vulnerabilidad de los seres humanos frente a los acontecimientos históricos, tan trágica que se vuelve grotesca. Simboliza la grandeza de Sísifo —a-nómica en el siglo XVII y en el XXI— que consiste en hacer algo a pesar de la certeza del fracaso y la amenaza del castigo.

Sofía y Esteban terminan sus días como seres a-nómicos en el país de los antiguos usurpadores, en una casa que es el simulacro de un

paraíso perdido, ignorados por casi todos los vecinos, objetos de la curiosidad morbosa de algunos pocos. Su muerte en la revuelta del 2 de mayo de 1808 es tan inútil como estúpida: la posteridad no les va a dar la razón, la historia no va a registrar sus nombres, la causa por la que mueren, los ideales nobles y sentimientos hermosos, siempre va a perder. La piedra de Sísifo vuelve a rodar montaña abajo. Sofía y Esteban corren tras de ella. Se sienten libres e independientes de cualquier poder mundano o celestial. La piedra los aplasta. Sísifo vuelve a cargarla sobre sus hombros en *El siglo de las luces*.

La novela de 1962 podría ser el punto final a la novelística de Alejo Carpentier. ¿Qué más se puede decir? ¿Qué temas aún pueden ser explorados? El cubano sigue leyendo y escribiendo, pero su siguiente novela de dimensiones mayores aparece doce años después de *El siglo de las luces*. En este lapso publica algunos cuentos y muchos ensayos, como si se diera cuenta de que requiere de una reflexión teórica profunda para poder llevar a cabo un proyecto ambicioso. Puede ser que este proyecto haya sido *La consagración de la primavera*, aunque considero que *El arpa y la sombra*, su última novela publicada en 1979, es mucho más ambiciosa y

honesto artística y temáticamente que la obra sobre el triunfo de la revolución cubana. Posiblemente *El arpa y la sombra*, que problematiza nada menos que la invención de un continente y de su descubridor, Cristóbal Colón, es un fragmento, mejor dicho: la primera versión de un conjunto de dimensiones verdaderamente épicas. Sólo es posible especular al respecto, dado que Carpentier no dejó esquema alguno. Sí se refirió en algunas ocasiones a un ciclo sobre los movimientos revolucionarios latinoamericanos, pero es improbable que su última obra ficticia se insertara en él.

En 1974 se editan dos novelas: *El recurso del método* y *Concierto barroco*. La primera se integra a la corriente que se interesa por la figura del dictador en la historia latinoamericana, corriente a la que Augusto Roa Bastos, Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa aportaron textos importantes. *El recurso del método* puede leerse como una prolongación de *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*, dado que retoma las reflexiones sobre las incongruencias entre teoría y práctica filosóficas y políticas en la historia occidental que el nuevo continente mal heredó. El título parodia el *Discours de la méthode* (1637), obra de René Descartes que instala

la razón y el pensamiento cuasi matemático como rasgos distintivos del ser humano. Los métodos que el Primer Magistrado, descrito por Carpentier, aplica, sin embargo, distan de ser racionales, aunque el dictador sí es bastante metódico cuando se trata de preservar su poder. Carpentier quiso representar sobre todo las características de los líderes fascistas en la historia de América Latina: personajes brutos, violentos y ansiosos de imponer su voluntad, que odian a los intelectuales y sólo aprecian a los artistas cuando éstos se ponen al servicio de la tiranía. El resultado es una parodia acertada, tragicómica como todas las buenas parodias, aunque posiblemente Carpentier no se diera cuenta de que el líder de su isla natal empezaba a acercarse cada vez más a este tipo de político.

Concierto barroco, por otro lado, es una novela corta, un juego literario. Carpentier confiesa que la escribió a manera de regalo para sí mismo por el motivo de su cumpleaños 70. Algunas obsesiones presentes en su obra de años anteriores reaparecen en ella; es decir, regresan, aunque no de manera circular, sino en forma de espiral, ya que, como sabemos, no se regresa nunca a un punto cero, sino siempre a un punto algo distante de un origen incierto.

Concierto barroco y la teoría de lo barroco

De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platos recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata; de plata los jarros de vino amartillados por los trabajadores de la plata; de plata los platos pescaderos con su pargo de plata hinchado sobre un entrelazamiento de algas; de plata los saleros, de plata los cascanueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas con adorno de iniciales... Y todo esto se iba llevando quedamente, acompasadamente, cuidando de que la plata no topara con la plata, hacia las sordas penumbras de cajas de madera, de huacales en espera, de cofres con fuertes cerrojos, bajo la vigilancia del Amo que, de bata, sólo hacía sonar la plata, de cuando en cuando, al orinar magistralmente, con chorro certero, abundoso y percutiente,

en una bacinilla de plata, cuyo fondo se ornaba de un malicioso ojo de plata, pronto cegado por una espuma que de tanto reflejar la plata acababa por parecer plateada...

ALEJO CARPENTIER, *Concierto barroco*

LA TEORÍA DE LO BARROCO, PRESENTADA POR Carpentier sobre todo en el ensayo “Lo barroco y lo real maravilloso” incluido en *Razón de ser* (1976), debe mucho a Eugenio d’Ors, el periodista y filósofo catalán quien publicó en 1944 *Lo barroco*, un libro que resume los debates acerca de este término y postula su propia teoría sobre las tendencias barrocas en literatura y arte.²³ Según D’Ors, la historia del arte, pero también la historia social, oscila entre dos extremos: lo clásico y lo barroco. Clásico implica, en este contexto, cierta fijación de las formas, regularidad, linealidad y, sobre todo, cierta seguridad epistémica: el conocimiento de una época clásica parece confiable y ancla-

²³ Otras fuentes de Carpentier podrían ser los historiadores del arte Wilhelm Worringer y Heinrich Wölfflin. Ambos apoyan el carácter cíclico del arte entre periodos clásicos y barrocos (o góticos). Sin embargo, se trata posiblemente de teóricos que Carpentier conoce de segunda mano, gracias a D’Ors.

do en convicciones (de la fe en primer lugar) inamovibles. Lo clásico es estático. Lo barroco, al contrario, es dinámico. Abre las formas hacia la experimentación, es exuberante, abierto y vive toda clase de dudas: acerca de los dogmas, las normas y reglas tanto sociales como artísticas. Lo barroco es circular. D'Ors observa el fenómeno en prácticamente todos los sectores sociales; por ejemplo, caracteriza los orbes elípticos de Kepler y la circulación sanguínea de Harvey como descubrimientos barrocos, porque sustituyen un sistema estático por uno dinámico (D'Ors, 1964: 12). Carpentier acepta y adopta la teoría del catalán: "El barroquismo tiene que verse, de acuerdo con Eugenio d'Ors —y me parece que su teoría en esto es irrefutable—, como *una constante humana*" (Carpentier, 1990a: 170). Hay que agregar: no sólo se trata de una constante humana, sino también de una tendencia artística que es capaz de producir "la máxima expresión, el momento de mayor riqueza, de una civilización determinada" desde que existen la literatura y el arte, es decir, desde siempre (Carpentier, 1990: 169). Carpentier, al mismo tiempo, traslada la teoría a la historia cultural latinoamericana. Prácticamente todo lo que vale la pena en el arte popular y culto del nuevo continente es, si se

aplican los criterios de Eugenio d'Ors, barroco. El cubano lo ejemplifica con los monumentos de Mitla en Oaxaca:

Los cajones de Mitla son dieciocho objetos plásticos. Del mismo modo pienso también, cuando veo esas composiciones del templo de Mitla, en las *Variaciones* para orquesta de Schoenberg. Sé que esta similitud establecida, por encima de los siglos, entre el templo de Mitla y las *Variaciones* de Schoenberg puede parecer arbitraria. Pero existe en realidad, entre ambas cosas, una similitud de espíritu que avalora, una vez más, la teoría de D'Ors (1990: 181).

Los monumentos precolombinos y la música atonal de Schoenberg se unen a través de los siglos gracias a su carácter dinámico.

Barrocos son, entonces:

- La experimentación y la apertura de la forma,
- la variedad de los medios artísticos y, por ende, la complejidad de la forma,
- el carácter abierto de la obra,
- el movimiento continuo que incluso la arquitectura barroca expresa,

- el *horror vacui*, el miedo al vacío, es decir: el espanto que genera la nada, espanto que ha de ser “tapado” con:
- los adornos exuberantes o, en literatura, las enumeraciones extensas (caso extremo: Rabelais),
- finalmente, la característica que contiene las anteriores: la necesidad de inventar o nombrar mediante el arte y la literatura los objetos del mundo.

Al inicio de este apartado cité los primeros renglones de *Concierto barroco*. Las características enumeradas se presentan, sin lugar a dudas, en ellos. Barrocos son la ambientación, el estilo y también los elementos decorativos de la novela. Barroca es, en primer lugar, la música alrededor de la cual Carpentier teje la trama del relato. Barroco es, finalmente, el motivo de una síntesis humanística —una *summa*, diría el cubano— que se basa en el carácter universal y atemporal del arte. Nuevo es el elemento latinoamericano que se agrega a esta *summa* barroca.

El núcleo de la narración lo constituye un concierto inusitado en el Ospedale della Pietá de Venecia, posiblemente cerca del año 1730. El concierto reúne a tres de los músicos más

famosos de su época: Antonio Vivaldi (1678-1741), Georg Friedrich Händel (1685-1759) y Domenico Scarlatti (1685-1757). El encuentro es ficticio, aunque hubiera podido pasar, si nos fijamos en los datos de vida de los tres compositores. El ingrediente latinoamericano es Filomeno, el sirviente negro que el Amo había contratado en Cuba, durante una larga escala antes de continuar su viaje de México a España y, aburrido por su estancia en la “madre patria”, a Italia. Filomeno aporta el ritmo, la percusión y cierto elemento salvaje (¿telúrico?) a este concierto tan extraño. Filomeno rejuvenece la música de los tres maestros europeos. En realidad, el arte de Vivaldi, Händel y Scarlatti no requiere de este tipo de infusión sanguínea, dado que se trata de una música innovadora que no rechaza ni la experimentación ni las formas novedosas. Se trata, en una palabra, de un arte barroco: abierto y libre de prejuicios. Precisamente la característica de la apertura permite la integración de Filomeno, de ritmo y “color”, al trío formado por los músicos geniales.

De manera lúdica se produce la deconstrucción de los opuestos. Si en *El reino de este mundo* Carpentier logra eliminar el carácter dicotómico de lo real y lo maravilloso y pre-

sentar dos diferentes conceptos cognoscitivos como coexistentes, igualmente ciertos e igualmente falsos, en *Concierto barroco* pretende la disolución del contraste entre tradición artística europea y salvajismo cultural americano (el “folclor” en un sentido muy amplio de la palabra). Ninguno de los cuatro miembros de este grupo infernal lleva la batuta, aunque físicamente esté en manos de Vivaldi. Veamos la siguiente secuencia de actos narrativos:

Filomeno contempla un cuadro que representa a una Eva tentada por la serpiente. Por una extraña asociación, esta imagen se le convierte en una representación de una figura salida de un culto sincrético.²⁴ El negro empieza a cantar, “golpeando en una bandeja de bronco sonido”:

—Mamita, mamita,
Ven, ven, ven,
Que me come la culebra.
Ven, ven, ven.

²⁴ El sincretismo religioso predomina hasta la fecha la espiritualidad cubana. Los santos del cristianismo tienen apariencias paralelas surgidas de antiguos ritos africanos. Las ceremonias del vodú, sangrientas muchas veces, que Carpentier había integrado como *leitmotiv* en *Écue-Yamba-Ó* dan testimonio claro de la supervivencia de esta forma de religiosidad.

—Mírale lo sojo
que parecen candela.
Mírale lo diente
que parecen filé.
[...]

La culebra se murió,
Ca-la-ba-són,
Son-són.

Ca-la-ba-són,
Son-són.

Este canto poco tiene que ver con la música culta de los tres compositores. No obstante, éstos lo integran inmediatamente en su concierto. El “Ca-la-ba-són, / Son-són” afrocubano se transforma en un “Kábala-sum-sum-sum” que Vivaldi, Händel y Scarlatti cantan entusiasmados y el coro de las monjas, “las setenta voces femeninas del Ospedale”, repite “entre risas y palmadas” (Carpentier, 1986: 174s). Surge una verdadera parafernalia de elementos culturales heterogéneos en esta escena. Todos conviven, no hay ni un nuevo sincretismo ni una mezcla ni exotismo ni, mucho menos, por supuesto, el rechazo de elemento alguno. La lectura del final orgiástico del concierto revela el lado al

lado de: cristianismo (la “sala de conciertos”, el cuadro de Eva, las monjas, el “preste” Vivaldi²⁵), judaísmo (la Cábala), nativismo (el canto afrocubano), la tradición musical europea (los tres maestros), el nuevo ritmo americano (Filomeno), instrumentos musicales sofisticados (el clavicémbalo y un gran número de instrumentos con los que el narrador nombra a las integrantes del coro), instrumentos de percusión rústicos (cualquier utensilio de cocina), el viejo mundo (los monumentos venecianos) y el nuevo (el Amo criollo en su disfraz de Moctezuma; es decir, en sí una imagen de opuestos que conviven).

Hay que agregar la disolución de otras dos dicotomías, quizás las más trascendentales que dan a un texto esencialmente lúdico cierta pesadez filosófica. Se trata, una vez más, del tiempo, y de las diferencias raciales y sociales de América Latina.

En los apartados que cierran el relato, después del concierto climático, Carpentier inserta una serie de escenas anacrónicas. El Amo, Filomeno, Vivaldi y Händel contemplan la tumba de Igor Stravinski (1882-1971) en el cementerio de San Michele. Ya en la madru-

²⁵ Agrego otro paréntesis: de religioso tuvo poco Vivaldi...

da presencian el traslado del cuerpo de Richard Wagner, fallecido el 13 de febrero de 1883 en Venecia, rumbo a Alemania. Finalmente, Filomeno se despide del Amo para asistir a un concierto de Louis Armstrong (1901-1971). Las diferencias temporales existen, tampoco puede negarse el desarrollo musical entre, por ejemplo, Händel y Louis Armstrong. Lo que sí puede ser disuelto son los vectores direccionales del tiempo y el rumbo de las influencias artísticas. En este sentido, Stravinski podría ser un precursor de Händel, Vivaldi adelantarse a los ritmos del jazz de Armstrong y Wagner tomar prestada la percusión de Filomeno.

La relación entre el Amo y Filomeno ofrece una serie de matices, tergiversaciones e inversiones que pone en entredicho el desarrollo de la historia latinoamericana, sus jerarquías raciales y sociales, así como reinterpreta los nexos entre viejo y nuevo continente. Destaca la decisión del Amo de regresar a México, mientras que su sirviente Filomeno permanecerá en Europa. El criollo orgulloso de sus antecedentes españoles encuentra su patria anhelada, su hogar, en América; el negro, descendente de esclavos nacidos en América, radicará en Europa y participará en la regeneración de la vieja cultura mediante el ritmo y su vitalidad

imparable. No sólo se convirtió la jerarquía entre amo y sirviente en una amistad guiada por el respeto mutuo, sino que las dependencias culturales y políticas se relativizaron: la periferia se vuelve centro, el centro regresa a la periferia a la que no percibe como marginada, sino como verdaderamente céntrica. En otras palabras: no hay eje que ordene el mundo, sino la unidad heterogénea de unos individuos que comparten su fragilidad y que se enfrentan a un destino que sólo en el aquí y ahora se realiza. Quizás no se trate de la unidad de la que Schiller y Beethoven habían soñado ingenuamente, pero de la única unidad al alcance de los humanos.

Habla Filomeno

EN LUGAR DE INVENTAR UNAS CONCLUSIONES inexistentes, en lugar también de un epílogo que sobra, quiero dejar los últimos renglones de este breve recorrido por la obra de Alejo Carpentier al negro Filomeno. Expresa mucho mejor —con su música y con sus palabras— la esencia del pensamiento de su creador, que cualquier comentario erudito; sintetiza la convicción ética y estética de que sólo nos es dado vivir en el reino de este mundo en el que todas las creencias valen lo mismo:

Y parecía a Filomeno que, al fin y al cabo, lo único vivo, actual, proyectado, asaeteado hacia el futuro, que para él quedaba en esta ciudad lacustre, era el ritmo, los ritmos, a la vez elementales y pitagóricos, presentes acá abajo, inexistentes en otros lugares donde los hombres

habían comprobado —muy recientemente, por cierto— que las esferas no tenían más músicas que las de sus propias esferas, monótono contrapunto de geometrías rotatorias, ya que los atribulados habitantes de esta Tierra, al haberse encaramado a la luna divinizada del Egipto, de Súmer y de Babilonia, sólo habían hallado en ella un basurero sideral de piedras inservibles, un rastro rocalloso y polvoriento, anunciadores de otros rastros mayores, puestos en órbitas más lejanas, ya mostrados en imágenes reveladas y reveladoras de que, en fin de cuentas, la Tierra esta, bastante jodida a ratos, no era ni tan mierda ni tan indigna de agradecimiento como decían algunos —que era, dijérase lo que se dijera, la Casa más habitable del Sistema— y que el Hombre que conocíamos, muy maldito y fregado en su género, sin más gentes con quienes medirse en su ruleta de mecánicas solares (acaso Elegido por ello, nada demostraba lo contrario) no tenía mejor tarea que entenderse con sus asuntos personales. Que buscara la solución de sus problemas en los Hierros de Ogún o en los caminos de Eleguá, en el Arca de la Alianza o en la Expulsión de los Mercaderes, en el gran bazar platónico de las Ideas y artículos de consumo o en la apuesta famosa de *Pascal & Co. Aseguradores*, en la Palabra o en la Tea —eso, era cosa suya (Carpentier, 1986: 202s).

Bibliografía

- Birkenmaier, Anke, 2006, *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, Madrid, Vervuert.
- Carpentier, Alejo, 16 de noviembre de 1941, “El ocaso de Europa”, primera parte, en *Carteles*, p. 74.
- , 1975a, “Confesiones sencillas de un escritor barroco” (entrevista con César Leante), en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Salvador Arías, ed., La Habana, Casa de las Américas.
- , 1975b, “Habla Alejo Carpentier”, en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Salvador Arías, ed., La Habana, Casa de las Américas.
- , 1983a, *El reino de este mundo*, Barcelona, Seix Barral.

- _____, 1983b, *Los pasos perdidos*, en *Obras completas*, vol. 2, México, Siglo XXI.
- _____, 1983c, “Prólogo” a *El reino de este mundo*, en *Obras completas*, vol. 2, México, Siglo XXI.
- _____, 1985a, “Prólogo” a *Écue-Yamba-Ó*, en *Obras completas*, vol. 3, México, Siglo XXI.
- _____, 1985b, “Viaje a la semilla”, en *Obras completas*, vol. 3, México, Siglo XXI, pp. 13-29.
- _____, 1986, *Concierto barroco*, en *Obras completas*, vol. 4, México, Siglo XXI.
- _____, 1989, *El siglo de las luces*, Ambrosio Fornet, ed., Madrid, Cátedra.
- _____, 1990a, “Lo barroco y lo real maravilloso”, en *Ensayos*, en *Obras completas*, vol. 13, México, Siglo XXI, pp. 167-194.
- _____, 1990b, “Problemática de la actual novela latinoamericana”, en *Ensayos*, en *Obras completas*, vol. 13, México, Siglo XXI, pp. 11-45.
- _____, 2010, *Cartas a Toutouche*, La Habana, Instituto Cubano del Libro.
- Cuesta, Jorge, 2004, “Canciones para cantar en las barcas’ de José Gorostiza”, *Obras reunidas II. Ensayos y prosas variadas*, Jesús

- R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta, eds., México, Fondo de Cultura Económica, pp. 70-73.
- Darío, Rubén, 1968, *Autobiografía*, Buenos Aires, Editorial Universitaria.
- D'Ors, Eugenio, 1964, *Lo barroco*, Madrid, Aguilar.
- Ferrer, Esther, 1985, "Un escritor en la embajada", en *Entrevistas*, Virgilio López Lemus, ed., La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- González Echevarría, Roberto, 1977, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Ithaca y Londres, Cornell University Press.
- _____, enero de 2012, "Cartas a Toutouche, de Alejo Carpentier: un comentario", en *Letras Libres* 157, pp. 67-70.
- Kurz, Andreas, 2006, *Huellas germánicas en la obra de Alejo Carpentier*, México, Édere.
- López, Irene, 2006, *Alejo Carpentier los ritmos de una escritura entre dos mundos*, Argentina, Universidad Nacional de Salta.
- Müller-Bergh, Klaus, 1972, *Alejo Carpentier. Estudio biográfico-crítico*, Nueva York, Las Américas.

- Márquez Rodríguez, Alexis, 1982, *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México, Siglo XXI.
- Padura Fuentes, Leonardo, 2002, *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Platón, 1989, *Diálogos*, México, Porrúa.
- Schomburgk, Richard, 1847a, *Reisen in Britisch-Guiana in den Jahren 1840-1844*, 1ª parte, Leipzig, J. J. Weber.
- , 1847b, *Reisen in Britisch-Guiana in den Jahren 1840-1844*, 2ª parte, Leipzig, J. J. Weber.
- Shaw, Donald L., 1985, *Alejo Carpentier*, Boston, G. K. Hall.

Sobre el autor

ANDREAS KURZ. Estudió literatura comparada en la Universidad de Viena, así como una Maestría en Letras Hispánicas en la UDLA-Puebla. Se doctoró con una tesis sobre la influencia francesa en el modernismo finisecular mexicano. Impartió clases en la Universidad de Viena, la UDLA-P, el Tec de Monterrey, el ITAM, el Claustro de Sor Juana y la UNAM. Es profesor de tiempo completo en la Universidad de Guanajuato, donde coordina la Maestría en Literatura Hispanoamericana. Su último libro publicado es la novela *La joroba* (Mérida / Venezuela, 2013). Además publicó *Cratilismo. De la pesadilla mimética en literatura y discurso* (Puebla, 2010) y libros sobre el modernismo mexicano y el narrador cubano-francés Alejo Carpentier. Es colaborador de *La Jornada Semanal* y de la revista cultural *Crítica* (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla). Correo electrónico: andreas_kurz@yahoo.com

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rector General

Dr. José Manuel Cabrera Sixto

Secretario General

Dr. Manuel Vidaurri Aréchiga

Secretaria Académica

Mtra. Rosa Alicia Pérez Luque

Secretario de Gestión y Desarrollo

Mtro. Bulmaro Valdés Pérez Gasga

CAMPUS GUANAJUATO

Rector

Dr. Luis Felipe Guerero Agripino

Secretario Académico

Mtro. Eloy Juárez Sandoval

Director de la División
de Ciencias Sociales y Humanidades

Dr. Javier Corona Fernández

Directora del Departamento
de Letras Hispánicas

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón

Alejo Carpentier. Los peregrinos jamás regresan a casa, tercer título de la colección Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, se terminó de editar y digitalizar en junio de 2013, en la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato, de la Universidad de Guanajuato.

El diseño de los forros es de Lilian Bello-Suazo. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Anuar Jalife y el autor.