

Universidad Nacional Autónoma de México
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL PEREGRINO INDIANO
(NOTAS SOBRE LA NOVELISTICA DE ALEJO CARPENTIER)



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS

T E S I S

Que para obtener el título de
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS

P r e s e n t a

MARIA GUADALUPE LORETO FERNANDEZ BUENO

Director de tesis:
Germán Dehesa

México, D. F

1980



FILOSOFIA
Y LETRAS



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

	Página
INTRODUCCION.....	i
LA NOVELA HISTORICA.....	1
PRIMERA JORNADA - <u>El arpa y la sombra</u>	20
SEGUNDA JORNADA - <u>Concierto barroco</u>	37
TERCERA JORNADA - <u>El reino de este mundo</u> ...	56
CUARTA JORNADA - <u>El siglo de las luces</u>	72
QUINTA JORNADA - <u>Los pasos perdidos</u>	89
SEXTA JORNADA - <u>El recurso del método</u>	109
SEPTIMA JORNADA - <u>La consagración de la primavera</u>	128
UN DIALOGO EN LA HABANA.....	137
UN PROBLEMA CARPENTERIANO: LOS PERSONAJES Y EL NARRADOR.....	154
LA EPICA FALLIDA.....	163
NOTAS.....	180
BIBLIOGRAFIA.....	191

DOS PATRIAS

Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.
¿O son una las dos? No bien retira
Su majestad el sol, con largos velos
Y un clavel en la mano silenciosa
Cuba cual viuda triste me aparece.
¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento
Que en la mano le tiembla! Está vacío
Mi pecho, destrozado está y vacío
En donde estaba el corazón. Ya es hora
De empezar a morir. La noche es buena
Para decir adiós. La luz estorba
Y la palabra humana. El universo
Habla mejor que el hombre.

Cual bandera

Que invita a batallar, la llama roja
De la vela flamea. Las ventanas
Abro, ya estrecho en mí. Muda rompiendo
Las hojas del clavel, como una nube
Que enturbia el cielo, Cuba, viuda, pasa...

José Martí

INTRODUCCION

Ha muerto Alejo Carpentier. La noticia de su fallecimiento la recibí cuando este trabajo se hallaba aproximadamente a la mitad de su elaboración, y obviamente vino a imponerme una nueva y más grave perspectiva con respecto a la tarea que estaba yo realizando.

Sabedora de la muerte de Carpentier, entendí que a partir de ese momento su obra iniciaba una segunda existencia en muchos sentidos, más autónoma y más fácilmente ubicable dentro de los terrenos de la estética. Tal parecería que a raíz de la muerte de su autor, las obras adquiriesen súbitamente una mayoría de edad que les imponía el nuevo deber de defenderse solas y de proseguir ya sin más ayuda que sus méritos intrínsecos su tarea de interpolarse con la realidad. Ante esta noción, mi trabajo que descansaba y hallaba su alivio en saberse un mero ejercicio provisional, adquirió para mi un nuevo sentido: por una parte me hizo sentir que lo que dijera sería -por lo menos para mi propio consumo- mucho más contundente y definitivo; por la otra le añadió a mis palabras un matiz añorante y emocional puesto que en su obra yo aprendí a amar a Carpentier y ahora Carpentier ya no estaba en el mundo. "Quiero decir que se murió..." dice Cervantes con dulce reticencia adolorida; yo quiero decir

lo mismo.

Y realmente los propósitos de mi trabajo no eran nada extraordinarios. Constitufan (y constituyen) el mero planteamiento por escrito de los primeros resultados de mi tarea como lectora de Carpentier. He leído toda su obra. Lo he hecho desde mi edad y desde mis particulares condiciones individuales. Al término de esta tarea -primero que nada, placentera- he creído vislumbrar en la obra carpenteriana un símbolo -quizá incompleto, pero no falso, como diría Borges- del itinerario americano, un accidentado viaje, una peregrinación indiana que condujo a Carpentier -y a mi con él- desde las costas de Palos de Moguer hasta las de playa Girón con escalas en cada una de las múltiples, sucesivas y coexistentes edades de América. Sé que la obra de Carpentier no es sólo eso; digo que para mi, en mi primera lectura total, fue, por encima de todas las cosas, eso: una nueva guía de ciegos caminantes, un segundo tratado de las nuevas tribulaciones de Alonso Ramírez.

Si como algún autor dice, toda obra de arte comporta una verdad que se abre paso, para mi la verdad que me fue mostrada a lo largo de mi trayecto por la obra carpenteriana, fue básicamente la verdad del destino de América; la verdad de que esa monstruosa lista de infamias e injusticias, esa prolongada nómina de seres extraviados en los perdidos pasos de su geografía física y moral, tenía un sentido, apuntaba hacia eso que hoy llamamos revolución, vocablo que empleo

aun a sabiendas de que en México tiene un sentido tan equívoco. Desde este planteamiento no me fue difícil concederme el ser arbitraria y reordenar con respecto a una cronología interna cada una de las novelas o, por mejor decir, cada uno de los capítulos de esa única novela de Alejo Carpentier que yo leí y que me permitió vislumbrar a su término las primicias y la consagración de una primera primavera indiana. Realizar esta operación, que por supuesto excedía mis alcances y conocimiento, me obligó a nuevas arbitrariedades, varias de ellas bastante graves.

La primera consistió en improvisarme como historiadora. De manera bastante apresurada y anárquica me lancé -nueva rica de la cultura- a adquirir ávidamente un buen número de nociones y panoramas históricos sobre América que sentí necesarios para ubicar y apoyar lo que habría de decir sobre los textos. Resultado de este trabajo son las suscintas referencias bibliográficas que con todo pudor coloco al principio de cada capítulo a manera de aviso no de que ya se sabe sino de que "estamos trabajando" en esta obra de beneficio común que es el apuntalamiento histórico del discurso narrativo hispanoamericano.

La segunda arbitrariedad fue llamar en mi ayuda a un señor tan serio como Georg Lukacs quien fue obligado a transitar -y además con un guía torpe- por las tupidas maniguas americanas cuando lo suyo era Walter Scott y sus urbanidades. Es

pero que a ambos nos haya resultado provechosa la experiencia. Si en ella hubo delito me acojo a las palabras de Sor Juana que me indican que, por lo menos, para el delito literario no hay cárcel ni Santo Oficio. Y todos en paz.

La tercera, y quizá más grave arbitrariedad consiste en que este trabajo haya alcanzado proporciones de tesis:

No es mi culpa. Todo comenzó con mi muy inocente y emocional lectura de La consagración de la primavera. Leyéndola decidí que ya era tiempo de recibirme y que no estaría nada mal hacerlo mediante una tesina acerca de la presencia de la danza en esa novela, porque, para mayor ignominia, yo soy bailarina en grado de tentativa. Así comenzó todo; luego terció mi director de tesis y luego yo misma fui entendiendo que La consagración de la primavera era solamente el último cuadro de una barroca y prodigiosa coreografía que bien valía la pena conocerse íntegra: Y como valía la pena me puse a hacerlo, aún a sabiendas de que, por una parte, era una desmesura y, por la otra, dejaba necesariamente afuera muchos aspectos fundamentales de la técnica y del análisis estrictamente literario. Y basta ya de introducción. Creo haber hablado lo suficiente acerca de los fundamentos, si los hay, de este curioso "pas de deux" al que he obligado a Alejo Carpentier. Al término de éste me siento mejor en tanto que sé más sobre él y sobre América. Consagro yo también junto con el maestro, el peregrino indiano, el advenimiento de una primavera a un continente que sólo había conocido la

infernál condici3n de ser permanentemente paraíso y utopía,
vale decir, pasado o futuro. Carpentier me ha traído al pre
sente; al único reino de este mundo. Eso está bien.

LA NOVELA HISTORICA

Al comenzar a leer a Alejo Carpentier, intuimos que entre sus páginas existe una teoría de la historia, y, a su vez, como consecuencia de su reflejo literario, también una idea específica de la novela histórica. A partir de que cada novela se sitúa en tiempos y lugares determinados, y de que en estos lugares es un punto sumamente importante, el movimiento político y social en el que se mueven los personajes, es fundamental para el lector hacerse algunos cuestionamientos a este respecto.

La obra completa de Carpentier nos remite, sin duda, en este sentido, a una idea de movimiento. El hombre forma parte de un proceso histórico. El hombre es un ser cambiante susceptible de mejorar. El progreso no es, entonces, sólo una lucha intelectual contra lo irracional en un plano ahistórico, sino que cada vez se sitúa más en las opuestas fuerzas sociales en pugna que son las que van constituyendo la propia historia. Será ésta la "portadora y realizadora del progreso humano". (1)

Si conocemos a los hombres carpenterianos, nos encontramos con una conciencia fundamental en cada uno de ellos: conciben su propia existencia como algo condicionado históricamente. La historia es algo que interviene íntimamente, to

dos los días de su vida.

"...y percibo ahora, como un breve fulgor de iluminación, que no se puede vivir contra la época, ni volver siempre una añorante mirada hacia un pasado que se arde y se derrumba, so pena de ser transformado en estatua de sal". (2)

En la medida en que la historia avanza, o conforme Carpentier avanza en su novelización de la historia latinoamericana, los personajes se van conformando cada vez más, una conciencia más clara acerca de su posición en la dialéctica. Por eso encontramos serias diferencias entre la Sofía del Siglo de las luces, que intuye, que se inquieta y que, aún, se moviliza ante los cambios de la historia, pero de una manera visceral, un tanto turbia, un tanto inconsciente, y Vera, la de La consagración, donde Carpentier marca con fuerza el cambio: mujer que conoce, que vive consciente, sin querer reconocerlo hasta el final, de su época y que se sabe modificada por ella.

George Lukacs ubica en el principio del siglo XIX el nacimiento de la novela histórica. A partir de ese momento él funda el análisis y la ubicación de diversas obras y autores que tienen una postura determinada ante la historia, y su expresión en la novela histórica.

No es difícil encontrar a Carpentier entre todas estas tendencias que tal vez no fuera necesario enunciar, basta con señalar la afinidad que existe entre Carpentier y Walter Scott a la luz de los análisis de George Lukacs.

Para éste, Walter Scott no hace intentos modernos por dar artificialmente una nueva vida a la antigua epopeya. Su espíritu creador "pertenece plenamente a la madurez de la vida humana, a su victoriosa prosaización". (3)

Esto significa, basándonos en su Teoría de la novela que Walter Scott vive la "virilidad madura" de los tiempos de novela, y que, a partir de aquí, pretende una armonía determinada no semejante a la antigua épica. Alejo Carpentier tiene las mismas pretensiones: la búsqueda de lo sublime dentro de lo terrenal y contingente, la armonía a partir de la degradación.

Según la definición que Lukacs recoge de Hegel:

"Los héroes de la epopeya son individuos totales que comprenden en sí brillantemente lo que generalmente se halla separado y diseminado en el carácter nacional. Estos protagonistas adquieren el derecho de ocupar la cabeza y de ver ligados a su individualidad los sucesos principales".

Lukacs añade que "también los protagonistas de Walter Scott son caracteres típicamente nacionales, más no en el sentido de cimas comprensivas, sino en el del cabal promedio. Aquéllos son héroes nacionales de la concepción poética de la vida, éstos en cambio son los héroes prosaicos". (4)

Este héroe prosaico, es uno de los puntos de convergencia más importantes entre estos dos autores. Scott elige siempre protagonistas, según nos explica Lukacs, que por su carácter y por su destino entran en contacto con las fuerzas

sociales que están en pugna. Este héroe "mediocre" por definición no se decide apasionadamente por ninguno de estos poderes, y esto, según Lukacs, sirve de excelente eslabón unificador en la composición de la obra.

El "héroe mediocre" o "prosaico" de que habla Lukacs respecto a la novela histórica corresponde por completo a aquel "héroe degradado" o "individuo problemático" que él mismo refiere en Teoría de la novela. Cuando la búsqueda fallida del protagonista de un mundo novelesco (es decir, degradado) se efectúa en términos de lucha esencialmente social y política, el individuo, de suyo problemático, queda dotado de un enorme significado histórico: es el héroe mediocre que se debate en un conflicto político.

Los personajes de Carpentier son también mediocres, en relación con el gran héroe histórico (los Napoleón, los Che Guevara); sí eligen, sí se apasionan por una idea, pero no tiene la calidad humana suficiente para una lucha que pertenecerá a los hombres excepcionales, y sucumben ante el gran acontecimiento.

El crítico Belinski que cita Lukacs, dice, hablando de Scott, para distinguir al protagonista épico del novelesco:

"El héroe de la epopeya es la vida misma, no el hombre. En la epopeya el hombre, por así decirlo, por su magnitud e importancia, deja en la sombra a la personalidad humana, distrae nuestra atención de ésta por el propio interés que suscita, por la variedad y multiplicidad de sus imágenes". (5)

Carpentier, en su trabajo de novelista histórico, comienza por ensombrecer un poco estas personalidades y de destacar al acontecimiento alrededor del cual se tiñen sus personajes. Aún en Los pasos perdidos, la novela que más difícilmente podríamos calificar como histórica por el intenso psicologismo (aunque, en última instancia símbolo de su época) que contiene, el acontecimiento es el viaje por América, la recuperación del paraíso, el encuentro con las esencias del hombre. Aún aquí, el acontecimiento absorbe tanto a su protagonista que no conocemos casi nada más que lo que vive en función de estos nuevos trastornos entrelazados con los nuevos mundos que empieza a descubrir.

Para Scott, lo mismo que para Carpentier, la auténtica figura histórica es el hombre medio representante de una corriente, de algún movimiento que abarca amplias capas de la población. Su grandeza radica no en sus posibilidades de realización de cambios fundamentales, sino en que "su pasión personal y su objetivo personal, coinciden con el de esta gran corriente histórica, porque resume dentro de sí los aspectos positivos y negativos de esta corriente, porque es la expresión más clara, el estandarte más visible de esos afanes del pueblo, tanto buenos como malos". (6)

En este sentido todos los personajes de Carpentier son "auténticas figuras históricas" porque en todos ellos se encuentra esta sensación de hijos dignos de su época, productos lógicos de ella, dueños y cautivos de esta corriente que

los arrastra por su propia voluntad, bajo la libertad espiritual que exige su existencia en ese tiempo determinado.

Carpentier y Scott están convencidos de que la vida auténtica de la época sólo puede plasmarse en toda su complejidad multifacética a través de la vida diaria del pueblo, dando cabida a la expresión de sus penas y alegrías, las angustias y crisis del hombre medio. Esto es lo importante: poder contemplar a los productos de la colectividad que se ubican en ciertos momentos críticos de la historia. El personaje cobra importancia en la medida en que es capaz de representar el profundo trastorno que la crisis histórica provocó en su conformación espiritual, conocer los móviles sociales por los que estos hombres pensaron y sintieron a través de la representación de sus vidas individuales, es, a los ojos de Lukacs, uno de los grandes valores de Walter Scott. En las obras de Carpentier, el acontecimiento y su repercusión en la vida íntima del pueblo, es más relevante que la creación de personajes, importa qué sucede con Sofía a partir de la revolución francesa, a partir de la importación de esa revolución a sus espacios americanos, Sofía es, ante todo, una consecuencia, una forma que transporta en su cuerpo y en su cabeza el trastorno de las "nuevas ideas" y el de la guerra.

Victor Hugues es también un eficaz representante del hombre dirigente del siglo XVIII americano. Napoleón y Robespierre permanecen al margen. Según estas concepciones

de la novela histórica, revela más la intimidad amorosa de Sofía, que la preocupación por las batallas que libró Napoleón Bonaparte más tarde, por ejemplo. Esta desubicación amorosa que declina en soledad, es el resultado vivo de este tiempo de caos y también de desubicación histórica de América.

Lukacs considera que el gran arte de Scott consiste en generalizar a sus héroes históricos, de tal manera que sus rasgos individuales, su carácter y personalidad específicos, se combinen con la época, con la corriente que van a representar por su conformación épica. Carpentier expone esta peculiar individualidad que se desenvuelve en la historia, y, lo que al final resulte, la victoria o el fracaso de las luchas que se establecen en la obra, como visión histórica general, hasta cierto punto objetiva, adquirirá también un carácter "históricamente singular". (7) De modo que ese tiempo o esa derrota aporten una rica complejidad en su doble representación: la general, externa, y la individual, interna.

Es necesario, según Lukacs, que en la novela histórica, que como arte exige una determinada atracción ética y estética por parte del lector, no se hable sólo de una masa inerte que se modifica a raíz de los acontecimientos.

"...pues si no se caracteriza individualmente a alguien de esta masa, no puede surgir de estos sufrimientos un solo conflicto, una sola acción, que nos pudiese interesar o emocionar humanamente". (8)

El pueblo, como tal, explica Lukacs, vive la historia de manera directa, "La historia es su auge y su decadencia, la cadena de sus alegrías y sufrimientos". Si el autor de novelas históricas logra recrear los problemas, los destinos en que se manifiestan directamente los principales contenidos y corrientes de la época, sin que se pierda la "inmediatez de la vivencia", que es el verdadero lazo de unión entre lo histórico real y lo literario, logrará entonces que su protagonista personifique "afectiva e intelectualmente las grandes ideas y los grandes ideales" por los que este escritor, implícitamente, lucha.

En cuanto a estas luchas que los autores libran secretamente en sus novelas o a través de ellas, Scott y Carpentier tienen un elemento más de convergencia: el gran "objetivo poético" como lo llama Lukacs, que mueve a Scott a escribir este tipo de novelas, es mostrar "la grandeza humana que sobre la base de una conmoción de toda la vida popular se libera en sus representantes más significativos". (9)

Carpentier elabora este tipo de héroe mediocre que finalmente se dignifica. Esto avanza paralelamente con su ideología, su creencia firme en la grandeza e importancia del hombre común.

Lukacs nos recuerda entonces, que "toda estructuración formal específica, todo género literario, debe poder basesarse en una verdad específica de la vida". Y Carpentier,

en su trabajo por recuperar el verdadero ser de América, a través de su proceso histórico, elabora sus situaciones y es coge sus tiempos y espacios bajo estos asientos intelectuales que a él, como escritor latinoamericano, le inquietan.

Los autores eligen siempre momentos de crisis históricas y no otros, porque esos momentos revelan con más claridad las tensiones sociales que son el tema de toda novela histórica; tensiones que se han venido gestando en los tiempos anteriores de que da cuenta la novela, o en el inicio de su desarrollo.

Esto se adecúa a la idea de la historia como proceso, es decir, como movimiento; y las crisis son, precisamente, el paso de una situación social a otra. El motor de ese movimiento es la tensión social. La novela histórica obtiene su mayor profundidad al colocar a sus personajes en crisis individuales como resultado de una crisis histórica: su vida es la historia. La perfecta conjunción entre la crisis del alma del protagonista y la crisis de la historia externa donde se inserta, es lo que hace, según Lukacs, Scott y Carpenter, de una novela histórica algo válido.

Los recursos estéticos de la novelización histórica, descansan sobre una base ideológica, y son significativas en este terreno. Las novelas "pseudohistoricistas" como les llama Lukacs, no triunfan en su empeño de crear su novela histórica y, a consecuencia de esto, comunican una idea malograda de la historia.

"...todos tenemos nuestras miradas fijas (dice Lukacs citando a Vigny), en nuestras crónicas como si, siendo adultos y en espera de grandes acontecimientos, permaneciésemos inmóviles durante un instante para hacer un exámen de conciencia de nuestra juventud y sus errores". (10)

Carpentier muestra esta conducta del novelista histórico, ya que, cuando todo indicaba el advenimiento de un "gran acontecimiento" (la revolución cubana) hizo una revisión novelística del pasado -"nuestra juventud y sus errores"- latinoamericano: Ecue-Yamba-0 (1933), El reino de este mundo (1953), La guerra del tiempo (1956), Los pasos perdidos (1953), El acoso (1958), corresponden a esa inmóvil contemplación de un instante de que habla Vigny.

A su vez, las obras posteriores completan el ciclo de la manera esperada, es decir, que cuando el gran acontecimiento es ya una realidad viva, el novelista histórico pasa, de revisar (en tanto que antecedente de lo contemporáneo) el pasado, a analizar el presente: La consagración de la primavera, prosiguiendo así su labor histórico-literaria.

El asume, como si se tratara de su propia existencia, el camino que ha seguido América desde su infancia hasta su madurez.

Esto se traduce, de igual manera, en una preocupación de sus protagonistas por encontrar su lugar en el mundo. Es significativo, por ejemplo, que desde El arpa y la sombra, hasta El recurso del método, ninguna de las relaciones amorosas que se plantean, lleguen a una culminación. Cada amor

que surge en la novelística de Carpentier, se trunca, se "echa a perder"; y más significativo es, aún, que en La consagración de la primavera, cuando finalmente América empieza a encontrar su propio camino, elegido por sí misma a través de los esfuerzos de la revolución cubana, los protagonistas se unan en un amor que promete esta culminación. En esto observamos claramente el paralelismo antes citado entre destino histórico y destino individual.

Bajo las teorías de Lukacs, Scott y Carpentier, encontramos que la historia es un proceso, no un caos espontáneo como señalan Nietzsche y otros. Este proceso contiene en sí mismo un sentido que el investigador puede encontrar, comprender y comunicar. La "salvación" en los momentos de crisis no viene del gran personaje que actúa de manera misteriosa, sino de todos los que hacen posible este proceso. Por ello, el centro de atención cambia, en estos autores, del gran personaje, al personaje medio.

Aunque el historiador o el novelista histórico lo que hacen básicamente es comprender el sentido de los hechos históricos y representarlos con la menor distorsión posible, reconocen atinadamente que siguen siendo subjetividades las maneras de seleccionar el material y su organización. Todo esto y más, le da un sentido dependiente y personal que se constituye como la "opinión" del autor frente a los hechos. La ironía lukacsiana explica esto como el desdoblamiento autocrítico del autor.

Saint Beuve dice que "es posible restituir la antigüedad, más no se la puede resucitar". Carpentier restituye, cuenta a su modo, el Haití del siglo XVIII o la dictadura latinoamericana del siglo XX. Sus personajes llevan el sello de la inquietud que Carpentier, como autor del siglo XX, bajo mirada en perspectiva, tiene.

Es claro que lo que a Carpentier le interesa no es remontarse a los tiempos pasados, tratar de recuperar un lenguaje arcaico y copiar los acontecimientos históricos efectivamente sucedidos; sino representar el sentido, el significado de estos acontecimientos, a la luz del presente. La reproducción fiel de la realidad inmediata, sin ningún otro interés, se aleja de la posibilidad de configurar las fuerzas motrices esenciales de la historia. Cuál es el interés fundamental: recordar los tratados de paz, las guerras, las transformaciones políticas, o, por otra parte, recuperar lo que Lukacs llama el "interior de la historia": el arte, la ciencia, la religión, la moral, la filosofía de la época que quiere representarse.

Las novelas de Carpentier siempre tienen referencias directas a la Historia política que rodea las situaciones de la obra. Generalmente, podemos situarnos con bastante exactitud en esta historia externa con la que los personajes tienen contacto rotundo en algún momento; este momento es de gran significación, en parte porque se presenta de manera esporádica. Vemos por ejemplo que aún en la escena en la que

el musicólogo de Los pasos perdidos se encuentra de pronto en una de las típicas revoluciones cotidianas de los países de Latinoamérica, Carpentier logra un equilibrio, un tejido coherente, entre estas dos realidades de la vida: no hay una cercanía exagerada hacia la vida popular, concreta, sino que sus personajes se elevan hasta la significación y el símbolo de la historia, alcanzando aún efectos que rebasan lo particular y privativo de esa región, en esa época, para cubrir problemas universales. Carpentier establece un nexo a través de la vida humana de sus personajes, entre la historia "nacional" y la historia, íntima y universal, del ser humano como individuo.

Dice Lukacs que el espíritu "auténticamente histórico" en la composición novelesca se manifiesta en sus experiencias personales, sin perder sus rasgos, su particularidad y que sin embargo, toca todos los grandes problemas vitales de la época, demostrando, así, la íntima vinculación que existe entre ellos y esta vida personal.

"Scott plasma las grandes transformaciones de la Historia como transformaciones de la vida del pueblo. Su punto de partida está siempre en la presentación a las influencias en la vida cotidiana del pueblo por parte de los importantes cambios históricos, y en la presentación de los cambios materiales y psíquicos provocados por aquellos en los seres humanos que, sin darse cuenta de sus causas, reaccionan sin embargo a ellos en forma inmediata y vehemente. Partiendo de esta base, elabora las complicadas corrientes ideológicas, políticas y morales que por fuerza surgen en estas transformaciones. La popularidad del arte de Scott no consiste, pues, en que plasma exclusivamente la vi

da de las clases oprimidas y explotadas. Esta sería una comprensión demasiado estrecha de la popularidad. Walter Scott tiende a dar forma a la totalidad de la vida nacional en todo su complejo efecto recíproco entre 'arriba' y 'abajo'; la enérgica tendencia hacia la popularidad se manifiesta en sus obras en que considera que 'abajo' se encuentra la base material y la razón explicativa literaria de la plasmación de lo que sucede arriba".
(11)

La consagración de la primavera es una novela que se ocupa de personajes que no pertenecen al estrato popular, ni Vera ni Enrique representan precisamente al pueblo. Pero sus problemas arrancan sin duda de esta vida popular, estableciéndose así este vínculo que señala Lukacs en Scott entre "arriba" y "abajo", Vera y Enrique son, por su condición de héroes mediocres, ni dirigentes ni dirigidos, el nexo perfecto entre una entidad y otra.

Para Lukacs todos los autores marcan de una o de otra manera, destinos populares. La diferencia consiste en que algunos rompen con lo privativo y exótico de estos destinos, que dan una imagen excéntrica, y trabajan la vida de sus personajes centrales cada vez más estrechamente unidos a esa popularidad.

Carpentier según hemos visto, es un seguidor de la novela histórica clásica; esta novela, se caracteriza, entre otras cosas, por establecer la "prehistoria concreta del presente". Existe una viva relación entre los relatos de la historia remota y la vida actual.

Para Lukacs la novela histórica de tipo clásico es

una "parábola del presente". De la misma manera ha manejado Carpentier su transcurrir novelesco desde un punto de vista histórico; como ya he señalado, Carpentier elige aquellos acontecimientos que de manera especial han conformado el ser de América; aquellas rebeliones que de algún modo prepararon el camino, según su perspectiva, para que pudiese sobrevenir la revolución cubana en el siglo XX. Desde el punto de vista humano, el desarrollo de los personajes constituye una "prehistoria" que ayuda a entender la fuerte carga de responsabilidad que Vera y Enrique llevan en los hombros. Son ellos la última oportunidad dentro de esta trayectoria, para alcanzar el éxito.

Queda claro entonces que Carpentier, al igual que Scott, proporciona una orientación progresista a su literatura. La adecuada comprensión de los fenómenos históricos y su ficcionalización acertada, dan por sí mismas una posición política específica, revolucionaria en el amplio sentido de la palabra.

La obra de Carpentier va encontrando su lugar en la Teoría de la novela de Lukacs. El mundo de epopeya, que se ilustró con una cita de Los pasos perdidos, siempre está a punto de aparecer en el tiempo de novela que cada obra evoca. El musicólogo de Los pasos perdidos -pienso- es quien palpa más sensual y concretamente el mundo remoto de las armonías de que nos da cuenta Lukacs. Rosario es la mujer en el sentido de representante de este género humano, por tener una

esencial condición femenina; Rosario es "épica" en el sentido lukacsiano, como emblema de raza, en esta tierra de los orígenes que casi por definición nos llama a establecer estos paralelismos. El musicólogo se sorprende ante la posibilidad de conjugar el verbo "fundar" porque en el mundo de lo "ya hecho y degradado" nada puede decirse en esos términos.

El mundo de epopeya representada por Santa Mónica de los Venados, es el principio de una comunidad, reunida en la nueva ciudad que El Adelantado establece. Para el protagonista queda cancelado por completo este mundo de los orígenes. Lukacs es igualmente definitivo al hablar de que estas "civilizaciones cerradas" son ya irrecuperables; como el protagonista de esta novela, Lukacs también se cuestiona acerca de lo que queda por hacer en un mundo en estas condiciones. Este movimiento de ilusión y desilusión, de éxito y fracaso, que aparece en el mundo novelesco de Lukacs, se vierte en forma precisa dentro de la mecánica carpenteriana. El mundo de pronto crece, "madura", y alguien vislumbra el posible encuentro armónico entre los hombres mediocres (su sociedad y su sistema); sin embargo, una vez más las cosas regresan al caos de las conciencias individuales y a la sociedad. El hombre es "el arquitecto de su propio destino". Su vida se presenta como una posibilidad de creación de sí mismo. De ahí la idea de que el hombre es, a fin de cuentas, un artista en la medida en que en esta soledad, sea capaz de crearse un espacio propio, un lugar espiritual de desarrollo. Car-

pentier se une aquí a uno de los grandes temas de la novela occidental: el viaje. Todo se hace metáfora de camino, de pasos por avanzar, de la fatiga ante tantos caminos tomados y abandonados por el desierto y la confusión.

"...pero acaso habíamos entrado en una época de éxodos -siglo de trastornos y migraciones". (12)

Los personajes de Carpentier no pueden pertenecer a una clase, a una casta, a ningún grupo humano que les brinde la seguridad de alguna pertenencia. Vagan de un estado a otro, de una idea (que momentáneamente les satisface como posible sostén, como respuesta a su psiquismo que en momentos trasciende a lo metafísico) a otra, sin hallar el lugar o la palabra o la mujer que los defina. En este "andar" los personajes de La consagración son significativos porque dan un paso, toman finalmente una decisión coherente con el estado de conciencia histórica que también América ha alcanzado.

"...y si toda práctica iniciática implica la prueba de un Viaje, diremos que tu primer viaje se acompañó, para tí, aunque no tuvieses conciencia de ello, de un primer encuentro con la Historia". (13)

América, en principio encarnación de la utopía creada por Europa, sufre el trastorno de hallar su deber-ser auténtico; hacia dónde encaminarse, en busca de qué ideales recorrer los caminos, es su pregunta fundamental. De igual manera el indiano de El concierto barroco, Filomeno su criado, Sofía, Esteban, en fin, todos los personajes que Carpentier

ha creado, buscan desesperadamente la clave (a veces tan misteriosa como las tres V que abren el camino hacia Santa Mónica de los Venados) que les indique a dónde y cómo arrojar toda su fuerza vital dentro de una primera necesidad ética de deber-ser.

Los pasos perdidos muestran de qué manera América acumula todas sus épocas, como una antigua catedral conserva los siglos en sus estilos de construcción, dando así lugar a la posibilidad de vivir en el presente, los tiempos más remotos de su historia. De la misma forma, los personajes de Carpentier no mueren en las últimas páginas de la novela que los contiene sino que se continúan, en una trayectoria evolutiva, en los personajes de las novelas posteriores.

"Me esfuerzo en zafarme de lo vivido, en borrar mis propias huellas, en olvidar los caminos recorridos. Pero esos caminos me siguen los pasos, se me alargan como los tiros de un arco, enganchándome finalmente a un carro de vivencias, cuya carga de rostros, trajes, máscaras, disfraces y telones, se me acrece con los años. 'Aunque encubras estas cosas en el corazón, yo sé que de todas te has acordado'." (14)

Esto les da un cariz especial a estos héroes, porque a partir de una visión panorámica de esta trayectoria, configuran una metáfora del desenvolvimiento espiritual de América Latina.

En los capítulos siguientes pretendo ver, con todas las limitaciones de un presunto licenciado en letras, esta aparición y desarrollo de una conciencia histórica en los

principales mundos y seres novelísticos creados por Alejo Carpentier, proceso que, a mi ver, tiene su culminación en La consagración de la primavera pero que puede ser visto como un todo; como un largo viaje, desde la perspectiva de la consideración global de la obra del narrador cubano. Empren damos pues el camino.

PRIMERA JORNADA

EL ARPA Y LA SOMBRA

"Que por eso hizo Dios un día tras otro, porque lo que en el uno no bastase, se cumpliera en otro"

(La celestina)

UN VIAJE... AQUI COMENZO TODO

"De un universo ajeno e irreductible, en el cual el hombre es huésped extraño, inquieto de una isla que no debiera existir, donde, prisionero, vive en eterna condición de siervo temeroso y agradecido. Pero he aquí que un hombre ha cruzado el Océano, hazaña cuyo sentido es, para la época, el de un viaje por el espacio cósmico". (1)

EL HOMBRE RENACE...

"Ahora se trata de un mundo abierto, de un mundo concebido como posible de ser poseído y ampliado en la medida en que el hombre por su propio esfuerzo e ingenio le fuera imponiendo a la tierra las condiciones requeridas para hacerla habitable, es decir, en la medida en que la fuera transformando en beneficio propio y, por consiguiente, alterando nada menos que la obra de la creación divina". (2)

LA INVENCION DE AMERICA: UN ENCUENTRO REAL CON LA UTOPIA

"La idea que el hombre se forma de su mundo depende de la idea que el hombre tenga de sí mismo (...) mientras que el hombre se concibió a sí mismo, ya como animal inalterablemente definido por su naturaleza, (...) mientras el hombre se conciba como algo ya hecho para siempre de acuerdo con un modelo previo inalterable, tendrá que imaginar que su mundo tiene la misma incommovible estructura o índole". (3)

América se plantea de dos maneras: como metáfora de esa nueva apertura, de esta nueva posibilidad vital del hombre renacentista, y como un hecho real: América efectivamente es un mundo no europeizado, con una idea muy distinta del progreso, del orden, de la educación. América es, para el europeo, un mundo "en cero" sobre el cual se puede comenzar "desde el principio".

LAS TIERRAS DESCUBIERTAS NO PUEDEN SER OTRA COSA QUE UN "NUEVO MUNDO"

"América fue, en casi todos los aspectos, un hecho nuevo para los europeos que la descubrieron. No se parecía a nada de lo que conocían. Todo estaba fuera de la proporción en que se había desarrollado históricamente la vida del hombre occidental. El monte era más que un monte, el río era más que un río, la llanura era más que una llanura. La fauna y la flora eran distintas. Los ruiseñores que oía Colón no eran ruiseñores. No hallaban nombre apropiado para los árboles. Lo que más espontáneamente les recordaba era el paisaje fabuloso de los libros de caballerías. Era en realidad otro orbe un nuevo mundo". (4)

AMERICA: NADA MENOS QUE EL PARAISO TERRENAL

"A pesar de los peligros, Colón está seguro de hallarse cerca del Paraíso Terrenal: el oro y las perlas, la belleza y los modales exquisitos de sus habitantes, la magnificencia de las costas llenas de árboles y la insólita presencia de agua dulce en el mar, no podían ser de este mundo". (5)

PALABRAS DE CRISTOBAL COLON

"Lunes 24 de diciembre. Crean vuestras Altezas que en el mundo todo, no puede haber mejor gente ni más mansa. (...) Todos de muy singularísimo trato, amorosos y habla dulce..." (6)

AMÉRICA ES EL RESULTADO DE LA
FANTASIA EUROPEA, INDÍGENA Y
NEGRA. MESTIZAJE DE SUEÑOS Y
DESEOS QUE EN NUESTRO IDIOMA
SE VE REPRESENTADO

"...El secreto de nuestra psique ha de rastrearse, frecuentemente, por indirecta ruta emocional y estética. Requiere de poetas tanto como de historiadores. Está envuelto en el misterio semántico de nuestro castellano criollo, mulato e indígena, absorbedor de nuevas esencias y forjador de palabras, ese castellano de los 'americanismos' en que se han grabado las vivencias y las metáforas del aborígen en la lengua importada y del español en un mundo distinto". (7)

El arpa y la sombra, última novela de Alejo Carpentier, funciona en este trabajo como el punto de arranque, como el principio de la peregrinación que nos conduce por la historia de América a través de la novelística de nuestro autor cubano.

La novela no comienza, como podría esperarse, en 1492, cuando Cristóbal Colón llega a las Indias, sino en el siglo XIX cuando el papa Pío IX, preocupado ante las nuevas ideas "las pestes que eran, modernamente, el socialismo y el comunismo, tan ásperamente combatidas por su rigurosa y clara prosa latina, como las sociedades clandestinas (era decir: todos los francmasones), las 'sociedades bíblicas' (aviso a los Estados Unidos de América) y en general, los muchos núcleos clericoliberales que hartamente asomaban la oreja en aquellos días", (8) toma la resolución de canonizar a Cristóbal Colón. América en ese momento empieza a encontrar sus modos intelectuales de independencia y las revoluciones ya empiezan a florecer. De modo que esta canonización se postula como una desesperada lucha por encontrar algo que unifique a la América independiente y, al mismo tiempo, que mantenga vigente, a través de una fe, el lazo que la unía con Europa. Hacer de Cristóbal Colón un santo en quien se crea, a quien se venera. Este, que sólo en apariencia es asunto de fe, tiene un trasfondo político: volver a tener a América vasalla y dependiente.

Desde la perspectiva de Carpentier, para el pontífice la figura de Cristóbal Colón era la indicada, porque era un hombre que vivía entre dos mundos, entre dos aguas; sin ubicación en ninguna nacionalidad específica, que pertenecía tanto a Europa como a América. Era un verdadero punto de convergencia entre las dos culturas: el unificador.

"No, lo ideal, lo perfecto, para compactar la fe cristiana en el viejo y nuevo mundo, hallándose en ello un antídoto contra las venenosas ideas filosóficas que demasiados adeptos tenían en América, sería un santo de ecuménico culto, un santo de renombre ilimitado, un santo de una envergadura planetaria, incontrovertible, tan enorme que, mucho más gigante que el legendario Coloso de Rodas, tuviese un pie asentado en esta orilla del continente y el otro en los finisterres europeos, abarcando con la mirada, por sobre el Atlántico, la extensión de ambos hemisferios". (9)

El arpa y la sombra muestra, entre otras cosas, los distintos mitos que alrededor de Colón se han creado. Existen diversas leyendas que son el resultado de cinco siglos de existencia; es objeto de versiones, interpretaciones, recreaciones:

"Es así, pues, que al lado de no pocas biografías de conjunto, largas o cortas, noveladas o eruditas, buenas o malas, se fue acumulando una suma pavorosa de ensayos acerca de cuanto a la más curiosa e inquisitiva imaginación, aliada con la paleografía y demás ciencias auxiliares de la historia, pueda ocurrírsele tocante a cuanto pueda decirse sobre, por ejemplo, los antecesores, colaterales, descendientes, amigos, enemigos, conocidos, corresponsales y colaboradores de Colón; sobre el país, ciudad, pueblo o aldea, calle, casa y cuarto donde ocurrió su nacimiento; sobre el año, día y hora en que acaeció tan fasto suceso; sobre lo que Colón hizo o no hizo apenas apuntó en él y aun

antes, el uso de la razón, y así sucesivamente a lo largo de los años, meses, días y horas de su vida". (10)

Colón, como una especie de santo laico, se yergue en diversas capitales de Latinoamérica y de Europa, apuntando con el brazo derecho hacia adelante en actitud de salvador, redentor de los pueblos.

Carpentier se funde en el bronce de la estatua emblemática para darnos un nuevo mito, una versión del siglo XX, vista desde América. Christóphoros es una persona que ha sido novelada a través de los siglos y Ei arpa y la sombra representa otra novelización de esta figura histórica.

La segunda parte de la novela nos sorprende al encontrar al propio Cristóbal Colón en su lecho de muerte en espera del confesor. Allí el lector se introduce al aposento y escucha el íntimo monólogo que el marino elabora, reflexionando sobre todo lo que confesará en poco tiempo. En este capítulo, "La mano", que ocupa todo el centro del libro, Carpentier hace una recreación con suma de detalles, de este personaje histórico, sus recuerdos, sus pensamientos, y nos lleva a contemplar el íntimo, el secreto dolor que Colón padece al final de su vida al saberse, con una conciencia lucida que Carpentier le otorga, un embustero,

"Y así como había tratado de sustituir el Oro de Indias por carne de Indias, al ver que oro no encontraba ni carne podía vender, empecé -aprendiz de mago prodigioso- a sustituir el oro y la carne por palabras". (11)

Y, al mismo tiempo, alguien que intuye cuán maravilloso es el mundo nuevo que ha encontrado:

"...¡bueno! No hallé la India de las especias sino la India de los caníbales, pero...¡Carajo! En contré nada menos que El Paraíso Terrenal". (12)

Las reflexiones de Colón, a veces revestidas de carpenterianas descripciones, largas, interminables, que difícilmente podría elaborar un hombre que supuestamente empieza a morir, cubiertas de sutilezas que quizá resulten superfluas y torpes y en semejante situación, dan la idea de estas muertes que el género operístico nos representa en momentos. Sin embargo, a esto se unen párrafos de extrema belleza donde podemos apreciar a un hombre del renacimiento: sensual, aventurero, de gran energía, bondadoso, cuya preocupación cristiana se eclipsa en aras de lo vital, del juego vano que la vida en aquellos días le ofrece.

"A menudo el hacer necesita de impulsos, de arrestos, de excesos (admito la palabra)..." (13)

"El universo en que se encuentra (el hombre renacentista) no le parecerá límite infranqueable y realidad ajena, sino un campo infinito de conquista para labrarse su mundo, producto de su esfuerzo, de su técnica, de su imaginación". (14)

Colón se caracteriza también como figura emblemática de su época, por esta enajenada pasión por el oro que tanta importancia cobra también en el personaje de la novela.

"Cristóbal Colón y los demás marinos aventureros, son instrumentos inconscientes de la época

(...). El propósito supremo es encontrar otra ruta a las Indias y poner fin al monopolio árabe y turco del comercio en el Mediterráneo desde la Toma de Constantinopla en 1453". (15)

El Cristóbal Colón que crea Carpentier es un producto digno de su época cuyos rasgos individuales se hacen acordes con el tiempo histórico en donde se ubica. El personaje, aunque amargado por tantas malas experiencias, viejo en espera de la muerte, se define como un ser libre:

"Pero los que, como yo, cargan con el peso de imágenes jamás contempladas por hombres anteriores a los de su propia aventura; los que, como yo, tomaron los rumbos de lo ignoto (...); los que, como yo, penetraron en el reino de los monstruos, rasgaron el velo de lo arcano, desafiaron furias de elementos y furias de hombres, tienen hartos que decir. Decir cosas que serán de escándalo, desconcierto, trastrueque de evidencias y revelación de engaños para el fraile oidor, aun en secreto de confesión". (16)

"El hombre dejó de concebirse a sí mismo como un siervo prisionero para transfigurarse en dueño y señor de su destino (...) empezó a concebirse como dotado de un ser abierto, el habitante de un mundo hecho por él a su semejanza y a su medida". (17)

Estamos tratando a un personaje histórico, pero ¿El arpa y la sombra es una novela que podríamos clasificar dentro del género de novela histórica?

Cristóbal Colón es un gran héroe épico, nunca dentro de la historia podría clasificarse como un héroe mediocre. Independientemente de sus atributos morales e intelectuales, Colón representa la energía de toda una época, su personali-

dad reúne simbólicamente gran cantidad de corrientes y formas del renacimiento. Veamos la definición que Lukacs elabora sobre Walter Scott en este sentido:

"Para Scott la gran figura histórica es sencillamente el representante de una importante y significativa corriente que abarca amplias capas de la población. Y es grande porque su pasión personal y su objetivo personal coinciden con el de esta gran corriente histórica, porque resume dentro de sí, los aspectos positivos y negativos de esa corriente, porque es la expresión más clara, el estandarte más visible, de esos afanes del pueblo, tanto buenos como malos". (18)

Esta definición coloca de inmediato a Cristóbal Colón como una gran figura histórica por su carácter emblemático. Sin embargo, Walter Scott, y también Alejo Carpentier, han utilizado precisamente a personajes "históricamente desconocidos" para que tomen el papel de protagonistas y muestren "cómo en una época determinada tenía que surgir un héroe determinado...". (19)

Si utilizamos el método de Lukacs para aproximarnos a esta novela, pueden surgir varios problemas. El primero, es que se trata de la novela de Carpentier cuyo protagonista es un gran héroe épico y no un héroe desconocido y mediocre como ocurre en todas las demás novelas. El segundo, es que, según Lukacs, la aparición del gran personaje histórico en una novela histórica atiende a condiciones específicas. Dentro de todas las fuerzas sociales que convoca una novela, el gran personaje histórico representa las fuerzas sociales do-

minantes, las del grupo en el poder. Por ello, este tipo de personaje aparece en forma esporádica en la novela histórica clásica, sólo cuando esas fuerzas actúan directamente, lo que ocurre en los momentos en que se intensifica la crisis. Tal es el marco peculiar que circunscribe al gran personaje histórico, por el cual sus intervenciones son escasas.

En este sentido Carpentier no cumple con el modelo lukacsiano. La figura protagónica de su novela es un gran personaje histórico y su aparición no se regula por la ley de la intensificación crítica. El está todo el tiempo en la novela.

El arpa y la sombra es un libre tratamiento del gran personaje histórico, por ser el protagonista y por su "manera" de presentarse, pero no sólo por eso. La novela se acerca al personaje de Colón como quien espera encontrarse a un héroe mediocre; no se le interroga sobre aquello que le sería típico, su desenvolvimiento social público; se va en búsqueda del Colón secreto, y se descubre (o se inventa) que el gran personaje histórico es un individuo problemático, tal como lo son los héroes mediocres que se mueven en mundo degradado. Y, aunque Lukacs nunca propone que el gran personaje histórico sea inmovible y perfecto, Carpentier muestra palpablemente, que es un semejante nuestro: solitario en conflicto con el mundo y consigo mismo.

"Yerta me siento ya la envoltura de estameña que, como la primera caja, envuelve mi vencido cuerpo; pero, dentro de ese cuerpo derribado por las fatigas y los achaques, está el yo de lo hondo, aún claro de mente, lúcido, memoriado y compendio-so, testigo de portentos, sucio de flaquezas, pro-motor de escarmientos, arrepentido hoy de lo hecho ayer, angustiado ante sí mismo, sosegado ante los demás, a la vez medroso y rebelde, pecador por Di-vina Voluntad, actor y espectador, juez y parte, abogado de sí mismo ante el Tribunal de Suprema Instancia donde también quiere ocupar sitial de ma-gistrado para oírse los argumentos y mirarse a la cara, cara a cara". (20)

El asunto de esta novela es el desdoblamiento del personaje Cristóbal Colón. Aquí se encara el yo histórico y público con un yo soterrado e íntimo. Existe efectivamente Cristóbal Colón como una entidad histórica cuya vida y acontecimientos se nutren directamente del hacer histórico; es el Colón personaje de los documentos históricos y literarios que todos conocemos. Junto a él, señala Carpentier, ha pasa-do desapercibida la faceta íntima y "demasiado humana", que también existe, del marino genovés.

Esta perspectiva queda posibilitada por el tratamien-to seguido de héroe mediocre. Un héroe mediocre es un peque-ño individuo sujeto a las presiones sociales de su época. A Carpentier le interesa el pequeño individuo que es Colón pa-deciendo esas presiones e, inclusive, el Colón más allá de éstas.

El protagonista y Carpentier se colocan desde ese la-do de la intimidad para enjuiciar al sujeto histórico. El

Cristóbal Colón que tipifica al gran personaje histórico es alejado en la novela, ya ha cumplido su función histórica. Lo contemplan en esa distancia dos individuos: el personaje principal de la novela (que es el "otro Colón") y el escritor cubano.

Por su parte, el personaje novelístico hace un alegato del yo público superponiéndose a éste a quien siempre se ha considerado como su única entidad. Este discurso muestra cómo, una trivial conjunción de azares, imperativos históricos, políticas de la época, etc., convirtieron a Colón en un personaje épico. Es esta trivialidad la que a Carpentier le interesa recuperar.

Nuestro personaje se queja diciendo:

"Soy el conquistador-conquistado pues empecé a existir para mí y para los demás el día en que llegué allá y, desde entonces, son aquellas tierras las que me definen, esculpen mi figura, me paran en el aire que me circunda, me confieren, ante mí mismo, una talla épica que ya me niegan todos, y más ahora que ha muerto Columba, unida a mí en una hazaña lo bastante poblada de portentos para dictar una canción de gesta". (21)

Colón es, igual que lo fue América, en la medida en que los otros le dieron o le quitaron importancia y valor. El arpa y la sombra intenta recuperar a través de la ficción literaria, esa supuesta humanidad de aquel que, de hecho, era un hombre y no tan sólo el símbolo de una época (para los historiadores posteriores) o un "farsante" para las gentes de su tiempo.

La mentalidad de Colón (el modo de ser que le fabrica Carpentier) fluye de un tipo de personaje "conservador", "quien percibe las menores vibraciones del fundamento antológico de los acontecimientos como inmediatas conmociones de su vida individual", mirando solamente lo que a su yo privado le afecta o le conmueve, hasta el personaje "histórico universal", quien "resume los rasgos esenciales de los acontecimientos para convertirlos en motivos de la propia acción y para influir en la acción de las masas y servirle de guía". (22) Es un personaje con tal lucidez y conciencia de lo que su hazaña significará para la historia, que él mismo se considera un personaje épico; y, al mismo tiempo, dedica páginas de su reflexión para hablar de sus pecados personales, de los problemas que él como individuo tuvo, por ejemplo, ante las autoridades:

"¡En este segundo regreso, que había imaginado glorioso, me veía arruinado, desacreditado, desautorizado, desaprobado, por Sus Altezas y hasta llamado embaucador (sic) por el pueblo que ayer me aclamaba!". (23)

Es el conflicto de un individuo contra su otro yo que pertenece a lo externo, a la historia, al juicio de todos.

En la última parte de la novela, el autor organiza una especie de juicio de Colón donde algunos personajes de la historia se expresan respecto a su posible canonización. Lo interesante aquí es la extraña presencia de Colón, ya muerto, pero capaz de contemplar y oír todo lo que respecto

a su vida opinan sus jueces.

En medio de la bulla de todos los que hablan, es Julio Verne quien da la clave: "Pero la gracia de Colón no estaba en haber llegado, sino en haber zarpado". Este atreverse, este riesgo de abandonar lo conocido en busca de lo desconocido, es el principio de aquello que después, mucho después, se llamará revolución.

En las tres partes de la novela Colón está presente, pero muerto, incapacitado; ha perdido todas sus posibilidades de acción, y, ante el juicio, él ya no puede defenderse, ni siquiera ante su propia conciencia que lo acompaña en el lecho de muerte, hasta el final de su vida; y también está vivo, como un fantasma, aun no exento del ruido del mundo. El, como una estatua, seguirá siempre escuchando lo que los hombres hablen en su memoria, a través de los siglos, en un ir y venir de mitos y leyendas.

Colón se convierte en uno de los clásicos personajes de Carpentier, porque comparte su inconformidad, su necesidad de cambio, y, sobre todo, esa sensación de no pertenecer a ningún lugar. Colón ingresa a la insatisfacción del desubicado, sin patria. Un Ulises más en busca del camino para alcanzar su Itaca, lugar que cobrará distintos significados y matices en cada uno de estos personajes:

"Y es porque nunca tuviste patria, marinero:
por ello es que la fuiste a buscar allá -hacia el

poniente- donde nada se te definió jamás en valores de nación verdadera, en día en que era día cuando acá era noche, en noche que era noche cuando acá era día, meciéndote como Absalón colgado por sus cabellos, entre sueño y vida sin acabar de saber dónde empezaba el sueño y dónde acababa la vida. Y ahora que entras en el gran sueño de nunca acabar, donde sonarán trompetas inimaginables, piensas que tu única patria posible -lo que acaso te haga entrar en la leyenda, si es que nacerá una leyenda tuya...- es aquella que todavía no tiene nombre, que no ha sido hecha imagen por palabra alguna. Aquello todavía no es idea; no se hizo concepto, no tiene contorno definido, contenido ni continente". (24)

Colón zarpa rumbo a una Itaca desconocida, y busca, como todos los personajes de Carpentier, el sentido de su vida en este intento. Así como Sofía, como Esteban, como el musicólogo de Los pasos perdidos, jamás halla su espacio y su tiempo para ser, y, como ellos, simplemente prepara el terreno para los otros, los que vendrán después, aquellos que también son sueños, buques fantasmas.

América empieza a tomar forma a partir de que ha sido vista por otro; a partir de su contacto con Cristóbal Colón, quien por primera vez la nombra. En este momento comienza la invención de América. Aquel que nos da por primera vez un significado, no sabía ni siquiera dónde estaba, desconocía que aquello fuera algo nuevo, y América es entendida de una manera equívoca, falsa. Lo que hace a Colón distinto de un vulgar aventurero, señala O'Gorman citando a Humboldt es que:

"Colón fue sensible a la belleza tropical y su-

po anunciar la buena nueva de la existencia de tales regiones". (25)

Las nuevas regiones se entendieron en función de lo que el hombre europeo necesitaba. Mirarlas como "el nuevo mundo" era fundamental para el "viejo continente". América es:

"La remota promesa de una posible brecha de una escapatoria de la prisión milenaria". (26)

El nuevo continente, como dice O'Gorman, es la potencia del acto que es Europa. Es nuevo mundo en la medida en que es posibilidad de ser nueva Europa; es una ampliación de algo que ya es y ha sido por siglos; y así se le bautiza: Nueva España, Nueva Castilla, Nueva Inglaterra, obligándola a mirarse a sí misma como imitación de algo, como un adjetivo de algo. Pierde, entonces, su verdadera identidad, su sentido absoluto de tierra firme con su propia historia.

La vida americana desde ese momento, caminará con el ser que se le ha concedido. La encontramos después de varios siglos como:

"El resultado de un complejo proceso ideológico que acabó a través de una serie de tentativas e hipótesis, por concederles un sentido peculiar y propio. El sentido, en efecto, de ser la cuarta parte del mundo". (27)

Lo que se piensa de América constituye su historia. Por eso Carpentier pretende darle a América su verdadera

identidad estudiando desde aquel principio en que se "descubrió", hasta el siglo XX, todos los inventos, motivaciones, azares, aventuras, y creaciones que América ha suscitado.

Recuérdese cómo Bernal Díaz, Cortés, Ercilla, al frente de todos los cronistas, cifraron su quehacer literario en inventarle Américas al lector europeo; a los jesuitas exilados en Italia, evocando -recreando- patrias perdidas; a escritores como Altamirano, Martí y Sarmiento buscando su América desde América; a sus sucesores regionalistas: Gallegos, Hernández, Rivera, también en la afanosa y larga depuración de la América anterior a sí misma.

Carpentier pretende decir en su obra todo lo que él ha visto de América y, en suma, también lo que piensa de ella. Quizá todo esto culmine, a su vez, en una nueva invención, pero será de este lado del océano.

SEGUNDA JORNADA

CONCIERTO BARROCO

SITUACION ECONOMICA DE ESPAÑA EN LA COLONIA

"España atesoraría (...) riqueza en barras reclutaría ejércitos más poderosos, construiría barcos de guerra y mercantes más grandes y aumentaría su poder y prosperidad dentro y fuera de sus fronteras. Sin embargo, el flujo de metales preciosos provocó una inflación desastrosa en España. Los precios se duplicaron; el flujo de moneda fácil desalentó a la empresa común y corriente en España. La agricultura, que nunca había sido eficiente, decayó a medida que se iban descuidando cada vez más las granjas. La industria se deterioraba constantemente, las guerras consumieron la mayor parte del oro y la plata, y endeudaron gravemente a España con los banqueros de Europa". (1)

EL CRIOLLO ASUME LAS IDEAS LIBERALES QUE EUROPA LE BRINDA

"Los más fructíferos cambios, en esta época, se encuentran en el pensamiento. Son los años de la génesis intelectual del movimiento autonómico. Los criollos viajan a Europa y vuelven con ideas y papeles revolucionarios. O vienen veleros cargados de simientes de la ilustración. Filosofía y política conspiran juntas para cambiar el orden colonial y aun para derribarlo". (2)

AMERICA TRANSFORMA A LOS HOMBRES; LOS HACE AMERICANOS

"Los españoles que abiertamente reconocieron siempre la diferencia del hecho físico americano, fueron más cautelosos en reconocer la diferencia del hecho social. Hubiera sido como reconocer la diferencia de destino. Sin embargo, la diferencia existía y se manifestaba. Criollos y españoles se distinguieron entre sí de inmediato. No eran lo mismo". (3)

LOS JESUITAS DEL XVIII EN AMERICA

"Uno de los puentes que enlazan la época barroca con la prerrevolución que se advierte en el siglo XVIII es, por ejemplo, el humanismo de los jesuitas. Constituían los jesuitas en el 1700 el mayor organismo cultural y uno de los más altos poderes económicos y políticos de todo el orbe colonial". (4)

A MAS DE UN SIGLO DE LA MUERTE DE GONGORA...

"...nuestro primer reconocimiento ha de ser la vitalidad del barroco". (5)

LAS FORMAS DE REUNION SOCIAL, LOS LIBROS Y LA MUSICA EUROPEOS SE TRASLADAN AL PAISAJE AMERICANO, AQUI ENCONTRARAN TAMBIEN SU ESPACIO

"Los criollos viajan por Europa y regresan con cargamentos de libros prohibidos. Como expresión del nuevo laicismo aparece la tertulia urbana, donde se discuten ideas, se leen "memorias" económicas o educativas y hasta se ejecuta tan buena música como la de aquellas reuniones venezolanas de fines del siglo XVIII. (...) el más admirable florecimiento musical que conociera ninguna colonia; el eco conmovido de la gran música europea -Scarlatti, Haydn y Mozart- trasladado al riente paisaje de las sierras del mar Caribe". (6)

LOS PERSONAJES DE CARPENTIER

"El tema del exilio y del retorno es tratado simbólicamente como las idas y venidas cíclicas de diferentes personas que son siempre el mismo indiano, reproducciones fugaces nacidas del mismo molde arquetípico, vagabundos sin patria destinados a perpetuarse a través del tiempo. En un continente que abarca todas las edades del hombre, el pasado y el futuro son epítomes el uno del otro". (7)

LOS HOMBRES Y LAS COSAS, LA HISTORIA
DE HISPANOAMERICA, SE REFLEJAN EN SU
LITERATURA MESTIZA

"La literatura hispanoamericana nace mezclada e impura, e impura y mezclada alcanza sus más altas expresiones. No hay en su historia nada que se parezca a la ordenada sucesión de escuelas, las tendencias y las épocas que caracterizan por ejemplo, a la literatura francesa. En ella nada termina y nada está separado. Todo tiende a superponerse y a fundirse. Lo clásico, lo romántico, lo antiguo con lo moderno, lo popular con lo refinado, lo tradicional con lo mágico, lo tradicional con lo exótico. Su curso es como el de un río, que acumula y arrastra aguas, troncos, cuerpos y hojas de infinitas procedencias. Es aluvial. (...) Tiende a extravasarse, a mezclar, a ser mestiza". (8)

EL AUTOR, COMO SUS PERSONAJES...

"(Carpentier) ha bogado entre dos mundos. En uno los relojes se detuvieron hace rato. En el otro corren más rápido cada día. Carpentier ha conocido la fatiga del que se adelanta dejándose atrás. En esta actitud gimnástica, lo vemos encarnando a un pueblo que a través de los siglos ha necesitado siempre distancia y desapego para reconocerse en su tierra. Europa fue el punto de mira". (9)

Nuestro libro, en la cronología temática establecida previamente, tiene en su centro también la idea de un viaje. Ya no será el traslado de Europa hacia América en busca del nuevo mundo, ahora el criollo americano es quien toma el barco hacia el "nuevo mundo" que Europa representa para él. El interés de la novela radica, en este nuevo contacto entre el criollo y sus antecedentes históricos, y, con esto, la posibilidad de mostrar las distintas visiones que recogen unos de otros.

Desde que la novela se inicia, el autor se encarga de revelarnos, una vez más, la idea tan confusa, y aún ridícula, que el europeo se ha venido formando del hombre de América: el indiano, que prepara todas sus cosas para el viaje que piensa llevar a cabo al día siguiente, tiene en su casa una pintura realizada por "un pintor europeo que de paso hubiese estado en Coyoacan". La descripción resulta ilustrativa:

"Allí un Moctezuma entre romano y azteca, algo de César tocado con plumas de Quetzal, aparecía sentado en un trono cuyo estilo era mixto de pontificio y michoacano, bajo un palio levantado por dos partezanas, teniendo a su lado, de pie, un indciso Cuauhtémoc con cara de joven Telémaco que tuviese los ojos un poco almendrados. Delante de él, Hernán Cortés con toca de terciopelo y espada al cinto". (10)

El pintor se empeña en tratar de interpretar a América según los códigos europeos, y la combinación resulta una mescolanza absurda que quita de inmediato cualquier veraci-

dad que estos personajes pudiesen tener. Con esto abre Carpentier su novela. La narración avanza, y América se aleja cada vez más de su verdadera esencia para convertirse en una especie de caricatura producto de una falsa aproximación. Carpentier trata de desacreditar una visión prejuiciada y bastante inexacta de América. Sin embargo, en alguna medida esa América exotista de Moctezuma entre romano y azteca, obtiene su fuerza y atractivo en la novela. El lector, al finalizar el texto, sabe con Carpentier que esa no es América pero a pesar de ello (o quizá por ello mismo) queda fascinado por esta América falsa, inventada. Esto puede deberse a que Carpentier no escribe su novela exclusivamente desde América. No hay tan sólo una mirada americana describiendo las ciudades de México, Madrid, Venecia, Florencia; su novela también está escrita desde Europa; en el código del autor no sólo están Moctezuma y Cuauhtémoc sino César y Telémaco, con viven LOUIS ARMSTRONG, HAENDEL y VIVALDI. Es, en realidad, el Carpentier que resulta de este libro, un "occidental-americano".

El indiano de la novela se caracteriza por estar cargado de plata; Carpentier lo describe como el típico "payo" capaz de deslumbrarse con cualquier cosa que venga del extranjero. Con el abundante dinero, podrá comprar todo cuanto quiera, por el puro placer de adquirir y con esto sentirse más grande, más importante; será arrojando el dinero de un lado para otro como intentará establecer el equilibrio en

tre América y Europa.

Sin embargo, junto a este deslumbramiento excesivo de las cosas extranjeras, el criollo es incapaz de olvidar su país para adentrarse en el mundo que ahora empieza a conocer, y compara constantemente alimentos, atuendos y conductas con las mexicanas:

"De cocina no podía hablarse: ante las albóndigas presentes, la monotonía de las merluzas, evocaba el mexicano la sutileza de los peces guachinangos y las pompas del guajolote vestido de salsas oscuras con aromas de chocolate y calores de mil pimientas". (11)

El viajero permanece muy poco tiempo en Madrid. Es significativo que no le haya gustado la "Madre Patria" y que prefiera Italia. El país le pareció feo, sin vida; en nada semejante al México que había dejado atrás.

"Poca cosa era, comparado con lo quedado en la otra orilla del océano".

La idea previa que el mexicano tenía de España era algo muy distinto de lo que veían sus ojos desilusionados. Y estas ideas previas revisten por completo el objeto de observación falseando su verdadera condición, así que:

"Empezaba a aburrirse tremendamente y tan aburrido se sintió una mañana que resolvió acortar su estancia en Madrid para llegar cuanto antes a Italia". (12)

El desprecio, la mala visión de la capital de España, son una especie de venganza del colono americano contra su

amo español que Carpentier permitió aflorar en su novela.

Italia está en carnaval, y el indiano, por no ser me nos se disfraza de Montezuma. A partir de este momento ese será su traje, así será distinguido, así se conocerá su procedencia. El indiano se disfraza de aquello que los europeos piensan que es América. Retoma el disfraz entre "Montezuma y emperador romano"; por el momento es incapaz de aportar una nueva visión, más auténtica, más apegada a la verdad americana, y hace lo que los demás esperan de él, no lo que le pertenece a su personalidad. Ese será su traje to do el tiempo hasta que se mida a sí mismo en la ópera de Vivaldi. América se ha esforzado por enmascarar su realidad y adaptarse a la idea que los extranjeros tienen de ella.

Entre el bullicio de la fiesta, el mexicano entra en la "Botteghe di Caffé" de Victoria Arduino, y allí conoce al fraile Antonio Vivaldi, quien de inmediato confunde su atue ndo con el de un emperador inca. Fray Antonio, al mirarlo, intuye "un buen asunto para una ópera" porque don Montezuma (que así le llamará Carpentier hasta el final de la novela), es un personaje de ficción, y además, personaje de una de las manifestaciones de la ficción más llevadas a los extremos de lo inverosímil como es la ópera.

Elementos de ficción y elementos de realidad conviven aquí ambos como asuntos literarios formando una invención: Antonio Vivaldi es un personaje real (1680-1743) que

de pronto se ficcionaliza al participar de la plática con Don Montezuma, un personaje completamente inventado por Carpentier. Ambos se encuentran en un café cuyo nombre incluso el autor nos revela. Este es un lugar, casi sin duda, histórico-real. Por dar otro ejemplo, nos encontramos con que la ópera "Montezuma" de Vivaldi es un hecho real, y también, en tanto que se utiliza en la ficción literaria, se torna invención. Yo encuentro que en este juego múltiple de planos de realidad, existen tres arquetipos nacionales en convivencia: el indiano, el europeo y el negro. Cada uno establece un cierto código de concepciones y visiones de los otros dos miembros del diálogo político-cultural que representan. Sin embargo, no hay en los personajes de la novela momentos de introspección donde más fácilmente el lector pudiera conocer la verdadera opinión de una parte de este triángulo con respecto a los otros dos. Lo que sí conocemos son todas las modificaciones que cada uno hace en su persona, al sentir la influencia que ejerce la mirada del otro.

Así, el indiano se viste como supuestamente espera Vivaldi verlo; a Filomeno le coloca la casaca roja y la peluca blanca al modo de los criados franceses de la corte y las altas esferas sociales; no tenemos, por principio, al "indiano", sino al indiano visto desde su anfitrión italiano tal como debe de ser según sus muy desvirtuadas concepciones; de la misma manera, la idea de Europa representada por Vivaldi, es aquella, la única, que el indiano puede tener. Cada suje

to, de esta manera, existe en la novela en la medida y forma de alguien que lo mira. Carpentier deja entender cómo las miradas iniciales de sus tres personajes son arbitrarias e inexactas: el indiano no es lo que de él piensa el europeo, y, cuando llega a Europa, tampoco confirma en la realidad su Europa imaginada, y pretende conjuntar su previa concepción con aquello que encuentra ante sus ojos. Lo interesante es el enfrentamiento que el autor organiza entre los poseedores de esas maneras de entender al otro miembro del diálogo. Este enfrentamiento produce, finalmente, sucesivas rectificaciones de las antiguas concepciones. Al final de la novela Carpentier logra visiones más exactas y precisas de las realidades político-culturales de cada uno, y de su combinación en este diálogo occidental donde participan un europeo, un hispanoamericano y un afroamericano

"Buen asunto; buen asunto para una ópera..."
-decía el fraile pensando de pronto, en los escenarios de ingenio, trampas, levitaciones y machinas donde las montañas, humeantes apariciones de monstruos y terremotos con desplome del edificio, serían del mejor efecto..." (13)

y al mismo tiempo la del propio narrador quien se desdobra, primero, como otro sujeto cultural dentro del diálogo; este sujeto será quien nombre "Don Montezuma" a su protagonista, haciéndose, con esto, automáticamente parte del juego

"El Signor Massimiliano Miller se ha quitado el disfraz que él (...) llevaba puesto anoche, antea-noche o ante-ante-antenochísima, o no se cuando, para parecerse a los señores de la aristocracia romana..."

"...y nos vemos, de pronto, en el interior de un palacio cuyas paredes se adornan de símbolos so lares donde aparece ahora el Emperador de México vestido a la española". (14)

manejando a su personaje no desde sí mismo sino también en función de una idea externa, que otro, el narrador-personaje, quiere mostrar:

"Fábula parece lo nuestro a las gentes de acá porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Llamado en ayer -marcó el indiano una pausa-: no entienden que lo fabuloso está en el futuro. Todo futuro es fabuloso". (15)

Sin embargo, la segunda parte de este desdoblamiento del narrador, es la que toma mayor distancia para aportar a su lector el cariz crítico que tiene la novela:

"Pero de todos modos, este Montezuma ataviado a la española resulta tan insólito, tan inadmisible, que la acción vuelve a enredarse, atravesarse, enrevesarse, en la mente del espectador, de tal modo que ante el nuevo atuendo del Protagonista, el Jefe vencido, de la tragedia musical, se le confunde el cantante con las tantas y tantas gentes de personalidad cambiada como pudieron verse en el carnaval vivido anoche..." (16)

En el Concierto barroco las expresiones artísticas funcionan como elementos necesarios en los procesos de "nacionalización" (por así decirlo) de los personajes: la pintura de Montezuma, la ópera de Vivaldi, el concierto del Ospedale della Pietá y el concierto final de Louis Armstrong, son concreciones estéticas de las sucesivas visiones del mundo y de su "ser nacional" que van teniendo los personajes a

lo largo de la novela. El tema de la obra es un viaje que el criollo realiza en busca de su propia identidad; esto se ejemplifica con un viaje a Europa y su regreso. El indiano parte desde la inconsciencia que está cifrada en la pintura del "Montezuma entre romano y azteca" que cuelga en el "salón de bailes" sin despertarle ningún cuestionamiento. Después, cuando participa en el concierto del Ospedale y más adelante cuando presencia la farsa operística de Vivaldi, responde desde su naciente conciencia americana. Ella lo regresa finalmente a su país con una actitud de aceptación más plena de su propia tierra.

"A veces es necesario alejarse de las cosas, poner un mar de por medio, para ver las cosas de cerca". (17)

El epílogo de este proceso corre a cuenta del negro Filomeno quien prefiere quedarse en Europa un tanto afroamericanizada del siglo XX, representada por Louis Armstrong.

Don Montezuma hará amistad con tres de los músicos barrocos más representativos: Vivaldi (1685-1743), Scarlatti (1685-1767) y Haydn (1732-1809). Ellos lo conducen en un ímpetu por "hacer música" hasta un lugar, entre orfanatorio y convento, que ocupará una de las escenas más bellas de la novela: setenta jóvenes mujeres van apareciendo una por una en sus ropas de dormir con el instrumento que cada quien toca, en las manos. En un momento, cuando apenas se hubieron acomodado en sus lugares, empiezan a ensayar un concierto dirigidas por Vivaldi.

La escena será la metáfora de lo que sucede en esta época en tre América y Europa: el indiano va a Europa para descubrir allá que su idea sobre el viejo continente es un mito, y que en Europa la concepción de América es fundamentalmente mítica también. Todo descansa, pues, en un doble equívoco. Y sin embargo, el mestizaje, el ayuntamiento de estas dos mitologías es posible: lógicamente el producto será un concierto real y mágico a la vez: un concierto barroco. Montezuma y Filomeno, su criado, preguntábase "a qué habían venido a se mejante lugar, en vez de haberse buscado la juerga adonde hu biese Hembras y copas". (18) Sin embargo, conforme las adolescentes van apareciendo "con las graciosas blancuras de sus camisas de olán, batas de cuarto, dormilones y gorros de encaje", la escena se va impregnando de una gran sensualidad y erotismo sutil. En el mestizaje participan todos los sentidos: la vista. Desde que entran a la sala de música, Carpentier hace una descripción donde las luces, los dorados, visten mármoles y cortinas provocando el ambiente "a la vez conventual y mundano, ostentoso y secreto", que propiciará el milagro de este concierto; el olfato y el gusto: "Y llega ban otras, y otras más trayendo perfumes en las cabelleras, flores en los escotes, zapatillas bordadas, hasta que la nave se llenó de caras jóvenes (...) que se alegraron más aún cuando de las despensas empezaron a traerse jarras de sangría y aguamiel, vinos de España, licores de frambuesa y ciruela mirabel". El lenguaje se intensifica con la abundancia de palabras ornamentales que van dando también a su vez

musicalidad al relato. La intervención de las palabras en italiano ayudan a este nuevo ritmo logrado en la escena.

La música trasciende, invade todas las cosas, y, de pronto, todo es música: "Y poco a poco, como eran setenta, y el maestro Antonio, por lo bebido, confundía unas huérfanas con otras, los nombres de éstas se fueron reduciendo al instrumento que tocaban. Como si las muchachas no tuvieran otra personalidad, cobrando vida en sonido, las señalaba con el dedo: Clavicémbalo... Viola da braccio... Clarino... Oboe Basso di gamba... Flauto... (...)"

El concierto va subiendo cada vez más su intensidad, su fuerza erótica, todos gritan su emoción ante aquel juego que ya se volvió arte, comunicación plena en esta multiplicidad de sensibilidades. El clímax de esta reunión lo marca Filomeno que:

"...había corrido a las cocinas, trayendo una batería de calderos de cobre, de todos tamaños, a los que empezó a golpear con cucharas, espumaderas, batidoras, rollos de amazar, tizones, palos de plumeros, con tales ocurrencias de ritmos, de síncopas, de acentos encontrados, que, por espacio de treinta y dos compases lo dejaron solo para que improvisara". (19)

Como en una verdadera sinfonía, el relato también avanza paralelo a lo que en la escena va sucediendo; la intensidad de Carpentier también aumenta; la velocidad con que va describiendo lo que acontece, corresponde casi directamente a lo que los músicos se han lanzado a interpretar. Des-

pués, todo se calma. Ya se dio el acorde final y cada uno fue soltando sus instrumentos. El lenguaje también se tranquiliza, todo es mucho más lento. De nuevo será Filomeno quien provoque una especie de encore: muy lentamente va reparando en una pintura que representará el símbolo erótico del mundo occidental: Eva con la serpiente. Filomeno se detiene en esta última: "corpulenta, listada de verde, de tres vueltas sobre el tronco del Arbol, y que, con enormes ojos colmados de maldad, más parecía ofrecer la manzana a quienes miraban el cuadro que a su víctima". (19)

Todo se mezcla, se trastorna, se confunde; aquel cuadro representa a todos estos músicos en una fiesta dionisíaca que no ha perdido del todo su cariz religioso.

Filomeno se acerca cada vez más a la serpiente. Su respuesta al estímulo que esta imagen le inspira, "como si oficiara en una extraña ceremonia ritual", no es de nuevo la música, pero esta vez será una canción que improvisa con el acento cubano:

"Mamita, mamita, ven, ven, ven.
Que me come la culebra, ven,
ven, ven".

Antes los americanos participaron del concierto europeo de Vivaldi y los jóvenes; en este momento, serán los europeos quienes se asimilen a la música americana que toca Filomeno. Los tres músicos le hacen coro cantando el estribi-

llo con "inesperada inflexión de latín salmodiado". Europa ingresa al mundo de las percusiones. De esta manera se equilibra y redondea la escena, fundiéndose unos en otros en un mismo concierto: barroco de ambos continentes.

Más adelante las cosas continúan en esta mezcla de concepciones sobre arte y vida que unen y distinguen a América y Europa: miramos al personaje de Montezuma en la ópera cantando en italiano:

"Son vinto eterni Dei: tutto in un giorno lo splendor de'miei fasti, e l'alta Gloria del Valor Messican cade svenata". (20)

Montezuma espectador mira al Montezuma que lo representa. Es hasta que se mira reflejado en este espejo barroco, símbolo de las múltiples caras de la realidad, cuando cae en la cuenta de lo insólito, de lo intolerable que resulta esta imagen de emperador romano "venido a menos" que le presentan -ahora lo entiende- de sí mismo. Es él quien está sobre el escenario ridiculizado, mal entendido. Todo es un juego de máscaras, un juego de falsas apariencias ocupadas en desvirtuar la realidad, juego de engañadores y engañados que entremezclan sus papeles arriba y abajo del escenario en otro concierto barroco de naciones y sentimientos, creencias y mitos. El criollo, al mirar su historia equívoca reflejada en aquel escenario como de carnaval, se indigna. Hasta este momento el indiano toma conciencia de su situación y de su verdadera posición (o falta de ella) en el mundo. En su

propio mundo y en su lugar con respecto a Europa.

Además de la relación con la ópera de Montezuma, podemos preguntarnos por qué Carpentier elige ese nombre para su personaje principal. Montezuma fue un rey débil, que se fascinó con la presencia de los españoles, tratándolos como dioses: Montezuma cedió su trono a Cortés casi de inmediato; al conocerlo se sintió inferior y dobló la cabeza. En La visión de los vencidos, León Portilla nos resalta esta escena:

"-¿Acaso eres tú? ¿Es que ya eres tú? ¿Es verdad que eres tú Montezuma?

Le dijo Montezuma:

- Sí yo soy

Inmediatamente se pone en pie, se para para recibirlo, se acerca a él y se inclina cuanto puede doblar la cabeza; así lo arenga, le dijo: "Señor nuestro: te has fatigado, te has dado cansancio: ya a la tierra tú has llegado. Has arribado a tu ciudad: México. Aquí has venido a sentarte en tu solio, en tu trono. Oh, por tiempo breve te lo reservaron, te lo conservaron, los que ya se fueron, tus sustitutos". (21)

En las últimas páginas de la novela, Carpentier dota a este personaje de una conciencia de la que antes carecía, por fin entiende con suma tristeza, la injusticia que los europeos hacen a la historia remota de América. Pero con esto comprende, además, la injusticia que se le sigue haciendo a la verdadera condición americana. El indiano, que antes se dejaba deslumbrar por todas las cosas de Europa, ahora por primera vez se reconcilia con su país, y se siente hijo legítimo de su patria:

"Mientras más iba corriendo la música de Vival-

di y me dejaba llevar por las peripecias de la acción que la ilustraba, más era mi deseo de que triunfaran los mexicanos, en anhelos de un imposible desenlace, pues mejor que nadie podía saber yo, nacido allá, cómo ocurrieron las cosas (...) y me dí cuenta, de pronto que estaba en el bando de los americanos blandiendo los mismos arcos y deseando la ruina de aquellos que me dieron sangre y apellido". (22)

Montezuma modifica el tono de su discurso, y de pronto se convierte en un hombre que ama lo suyo, pues lo comprende. A través de su viaje por Europa, termina finalmente engendrando el deseo de volver a su lugar, a lo que le pertenece plenamente, a lo que, a sus ojos, es lo único verdaderamente bello y agradable:

"Celos tuve de Massimiliano Miler, por llevar un traje de Montezuma que, de repente, se hizo tremendamente mío. Me parecía que el cantante estuviese representando un papel que me fuera asignado, y que yo, por blando, por pendejo, hubiese sido incapaz de asumir". (23)

Don Montezuma lo explica muy simplemente:

"Para mí es otro el aire que, al envolverme, me esculpe y me da forma". (24)

Filomeno, por ser negro, no tiene en América la menor oportunidad de progreso, ni de respeto. No pertenece a una clase, es el esclavo. Filomeno, portador de esta conciencia, sabe muy bien que en París tendrá un nombre y un lugar de respeto. Por esta razón allí permanecerá. En París le llamarán "Monsieur Philomene", nombre que contrastará con el insignificante "negrito Filomeno" de la Habana. Ese nom-

bre "elegante", lo hará sentirse superior, elegante también. Este asunto del negro americano sojuzgado, esclavo y miserable en el mundo, tendrá un mayor desarrollo en El reino de este mundo.

Hablamos de autenticidad, pero probablemente no sea ésta más que la particular concepción que de América tiene la clase criolla del siglo XVIII.

Edmundo O'Gorman apunta este movimiento como un "fenómeno social" llamado "criollismo":

"En la historia colonial de América Latina, tenemos la actualización del ser americano en una de sus dos vertientes. Se trata sin duda, de una forma de vida auténtica en el sentido primario en que lo es toda vida; pero en otro sentido no puede menos que calificarse de mimética y aún postiza. Y precisamente, el sentimiento de esa especie de inautenticidad o desequilibrio ontológico generó en el seno de la sociedad colonial el desasosiego que caracteriza el criollismo, ese fenómeno social cuyo principal resorte fue el de cobrar conciencia de un ser de alguna manera distinguible del hispánico". (25)

El criollo del XVIII, buscará la reivindicación -si bien teórica- del indio, pues lo considera el dueño legítimo de esas tierras. Comienza una nueva teoría de la nación y de la soberanía popular. (26) Es el criollo quien se ocupará de buscar "una conciencia de destino común hispanoamericano (que después hemos perdido)", este será el "clima espiritual de aquellos días". (27)

En las tres últimas páginas, nos encontramos de pron

to en el siglo XX. Sin que nada haya marcado este transcurrir del tiempo, aparece el concierto que nos anuncian como el esperado ansiosamente por Filomeno. En una Venecia sucia, de aguas turbias y malolientes, el gran músico natural, espera al maestro de la trompeta; el arte que lo llama, que lo redime, que le da sentido a su estancia en aquel lugar: Louis Armstrong. Los personajes saltan de una época a otra, sin avisar, porque Carpentier quiere demostrarnos de qué manera todo lo antes planteado, sigue vigente en los hombres de Hispanoamérica. Sí hay fechas, sí hay nombres, y la presencia de Armstrong marca otra época, otro concierto barroco del siglo XX, que retoma la concepción espiral de la historia.

Ante todo esto, Carpentier hace un planteamiento que recogerá La consagración de la primavera dando una respuesta positiva al problema americano:

"Es raro -dijo el negro-: siempre oigo hablar del fin de los tiempos. ¿Por qué no se habla mejor, del comienzo de los tiempos?- Ese, será el día de la resurrección -dijo el Indiano. No tengo tiempo para esperar tanto tiempo -dijo el negro...". (28)

TERCERA JORNADA

EL REINO DE ESTE MUNDO

Tu alma es un prisma de las aguas susurrantes
donde inclinaban tus ancestros sus rostros oscuros.
Latentes movimientos bullen secretos pero perceptibles
y el blanco que te hizo mulato
no es más que copo de espuma, remoto y olvidado,
como salivazo en la cara del río.

(Jaques Roumain, poeta haitiano)

UN NUEVO DESTINO SE VISLUMBRA PARA LOS AFRICANOS: LA ESCLAVITUD

"El negro capturado en su hogar de Dahomey, la Costa de Oro, o Angola, engrillado y vendido a un negrero y empacado en espacio de medio metro entre cubiertas, apenas mayores que una tumba, en caso de sobrevivir a semejantes dolencias, hedor y desvarío, poca conciencia podía tener de un destino después de ese viaje maldito. Difícilmente se hubiese llamado a sí mismo constructor de un nuevo mundo... pero lo fue". (1)

EL NEGRO EN AMERICA: UNA MEZCLA DE MITOS

"Sus mitos y creencias religiosas jamás se olvidaron del todo; los negros fueron bautizados y obligados a creer en el dios cristiano, salvar su alma era en parte la justificación para la esclavitud. Pero este catolicismo siempre estuvo contagiado por la creencia en la magia y en el fenómeno de posesión por los espíritus. En Haití la religión de las castas inferiores es el Vudú, término derivado de una palabra dahomeyana que significa "espíritu" o "Dios". Los negros hicieron identificaciones directas entre los santos católicos y las "Orishas" o deidades de Africa. Por ejemplo, el gran dios Yoruba Obatala se identifica con la Virgen de las Mercedes y aun con el propio Jesucristo". (2)

LAS FORMAS DE VENGANZA QUE EL
NEGRO TENIA ANTE LA SEVERA
OPRESION DEL BLANCO, REPRESENTAN
LAS DOS CULTURAS: EL
FUSIL Y EL VENENO

"Esta lucha racial (entre el esclavo y su amo) utilizó todos los valores culturales que el negro como productor había adquirido en el proceso evolutivo, y que como elemento cultural traía de Africa. No sólo se trató de quemar las plantaciones y los talleres, de utilizar el fusil traído por el colono europeo, sino también aquellos valores religiosos, el Vudú mismo, el conocimiento y uso de las plantas -el veneno- todo lo que permitía a aquél ser racialmente oprimido liberarse de la raza opresora". (3)

EL ESCLAVO SERA UN CREADOR DE FORMAS.
MAGIA Y MITOLOGIA A TRAVES DEL
TRABAJO Y DEL BREVE DESCANSO

"Desde los algodones de Georgia hasta las plantaciones de café de San Pablo fue -para usar la descripción de Gilberto Freire- el mayor y el más plástico colaborador del blanco en la obra de colonización agraria". (4)

HAITI. PRIMEROS BROTES DE
LIBERACION: DOS MULATOS

"Ogé y otros nativos del Saint Domingue colonial, a quienes envolvió el vendaval revolucionario en París, asistían allí a las ardorosas reuniones de la Sociedad de Amigos de los Negros y se apoderaron del mensaje liberador de la revolución para traerlo a su pueblo. La sociedad colonial, empero, estaba tan saturada del fetichismo racial que incluso las más vigorosas ideas emancipadoras vacilaban en sus dinteles.

Ogé y Chavanne fueron los primeros patriotas que despertaron la inquietud insurreccional, pero ambos eran mulatos, esto les trajo algunos problemas con su comunidad hasta que finalmente fueron condenados a la tortura de la rueda y es pantosamente ejecutados en presencia del pueblo como escarmiento y advertencia". (5)

TOUSSAINT L'OVERTURE:
UN LIDERAZGO NECESARIO

Toussaint L'Overture, nieto esclavo de un rey africano, se convirtió en líder de los negros en Haití por el año de 1791. Dirigió durante diez años su ejército de negros analfabetas y promulgó una constitución en la que emancipaba a los de su raza. Los esclavos empezaron a desertar abandonando a sus amos y organizando bandadas que saqueaban e incendiaban las casas de la región. Napoleón despachó un ejército al mando de su cuñado Leclerc quien, con algún esfuerzo, al fin derrotó a Toussaint. (6)

EL NEGRO: UN ESPIRITU DE LUCHA

"El negro trajo al nuevo mundo cualidades de liderazgo. Lejos del esclavo dócil y sumiso de la mitología popular, el negro mostró su agresividad y su talento para la organización en la lucha por la libertad, no sólo su propia libertad, sino la de los pueblos oprimidos en todas partes. El negro se destacó como jefe y como soldado en prácticamente toda la campaña por la independencia del nuevo mundo". (7)

LA PRIMERA INDEPENDENCIA AMERICANA

"Jean Jackes Dessalines, nutrido de la escuela de Toussaint L'Overture, proclamó la independencia de Haití el día primero de enero de 1804. Fue la primera región de toda América Latina que cortó sus lazos con el viejo mundo". (8)

DESSALINES, PRIMER JEFE DE HAITI

"Dessalines, nombrado gobernador general vitalicio, era un esclavo cincuentón, analfabeto, arrogante y brutal. Había medio millón de negros casi enteramente analfabetos y obsesionados por dos ideas: desprenderse de todo lo que les recordara su cautiverio -hasta las campanas de las iglesias que solían convocarlos a los campos, fueron arrancadas de sus yugos y no tr bajar nunca más. Los campos de azúcar que habían enriquecido a Francia por un siglo se cubrieron de malezas". (9)

DESPUES... CHRISTOPHE, UN REY

"Henry Christophe gobernó de 1808 a 1820 (...) no permitió que nadie estuviese ocioso. Todo hombre apto era asignado a los campos y trabajaba bajo disciplina militar. Aumentaron los beneficios de los largamente olvidados cafetales. Se volvieron a cultivar algunos campos de azúcar. El 'César Negro' impuso un régimen que trajo más seguridad a su pueblo que la que había conocido nunca. La rigurosa disciplina provocó descontento y finalmente, rebelión. En 1820, tras doce años de benévolo despotismo, y parálítico de las caderas para abajo, Christophe se suicidó". (10)

EN POCAS PALABRAS...

"La historia de Haití durante los 72 años que siguieron al destierro de Boyer, muestra casi continua oscuridad, incompetencia y tiranía. Subieron y cayeron 22 dictadores, repetidos disturbios civiles sacudieron al país y las masas se hundieron en nuevos abismos de miseria". (11)

UNA VISION SENCILLA

"El buen Dios que ha hecho el sol que nos ilumina desde las alturas, que subleva la mar y hace rugir el trueno: ¡Escuchadme bien vosotros! Este buen Dios oculto en una nube nos mira. Ved lo que hacen los blancos. El Dios de los blancos pide crimen. El nuestro desea bondad. Pero este Dios bueno exige venganza. El dirigirá nuestros brazos. El nos ayudará. Arrojad la imagen del dios de los blancos que tiene sed de nuestras lágrimas y escuchad la voz de la libertad que habla a vuestro corazón". (12)

Con la inmigración de los blancos a América, comienza también el desplazamiento de los negros africanos a nuestro continente. El negro era mucho más fuerte y sumiso que el indio, así que empezó a hacerse indispensable como mano de obra en la nueva agricultura y en las minas.

Carpentier, en esta novela escrita a raíz de un viaje a Haití en 1943, tratará sobre todo este nuevo elemento extraño en América, el visitante forzado que también hizo un viaje a través del océano para poblar América con hijos, mitología y superstición. El Caribe recibió negros que, desde el primer momento, estaban destinados a la esclavitud bajo el dominio de los blancos europeos. Así convivían dos tipos de culturas: los forzados y los voluntarios. Ambos, grupos extranjeros que debían aclimatarse a las nuevas condiciones de existencia que el nuevo mundo les imponía.

Carpentier, interesado por todo esto, analiza la vida y el alma de este negro americano que ha sabido combinar su tradición africana, ancestral, inolvidable, y las nuevas creencias que la convivencia con el blanco le iba aportando:

"...el negro hallaba en las iglesias españolas un calor de vodú que nunca había hallado en los templos sansulpicianos del Cabo. Los oros del barroco, las cabelleras humanas de los Cristos, el misterio de los confesionarios recargados de molduras, el can de los dominicos, el cerdo de San Antón (...) tenían una fuerza envolvente, un poder de seducción, por presencias, símbolos, atributos y signos, parecidos al que se desprendía de los altares de los houmforts consagrados a Damballah, el Dios Serpiente". (13)

El reino de este mundo nos habla una vez más de hombres desubicados, fuera de su paisaje, y, en última instancia, esclavos. Carpentier, según explica Florinda Friedman de Goldbreg en su prólogo al libro, se interesa en particular por dos sublevaciones de negros haitianos de las muchas fallidas que se llevaron a cabo a lo largo de su historia: "En 1757 Mackandal, esclavo mandinga (originario de Guinea), lisiado en accidente de trabajo, huyó de su amo y organizó una sublevación cuya meta era destruir o expulsar a los blancos y constituir en la isla un reino negro a la manera histórico-mítica de los africanos. No hubo lucha directa: el arma usada fue el veneno". (14) La segunda es aquella que se inicia en 1791 y culminará en 1804 con la independencia de Haití.

Al acercar Carpentier sus ojos directamente a los negros y su relación con el mundo, logra hacernos comprender que esta raza por las categorías míticas que la unifican, es capaz de interpretar al nuevo mundo de tal manera, que los lugares les resultan habitables y los asumen como propios. Si míticamente hay la posibilidad de hacer suya la tierra, históricamente se abre esta posibilidad a través de la lucha. El amo francés, en cambio, a pesar de haber sido él quien conquistó, el ordenador de ejecuciones, siempre será un extranjero, sobre todo en comparación con el negro que convive con los indígenas americanos y con la naturaleza en comunión íntima, lo que le permite empezar a formular la nueva tradi-

ción, la nueva mitología que estas tierras le inspiran.

El viaje que incorpora a esta novela dentro del "Camino de Santiago" que venimos recorriendo, no es un viaje físico, que camina una distancia. El viaje que Carpentier enfatiza es el de la imaginación que impone su magia a todas las cosas. Para Ti Noel y sus compañeros, el verdadero elemento revolucionario arrancará de una misteriosa fuerza profunda que el mito le infunde. Africa no ha quedado olvidada, pero su idea se ha adaptado a las nuevas circunstancias; ahora su tierra natal es un lugar mitológico. (15)

El mito y la imaginación, religiones como el Vodú y su combinación con el cristianismo, han promovido en estos hombres una fantasía que se convierte en "agente revolucionario" cuya fuerza sobrenatural es mayor estímulo que las armas de la guerra. (16) Esta idea de la imaginación como elemento de cambio, nos conducirá hasta La consagración de la primavera donde se lleva a cabo la primera plenitud en la historia de los oprimidos de América nutrida por su arte, su imaginación, su mitología, su ansia de justicia y su pensamiento.

Mientras tanto, América continúa provocando imitadores de Europa: un antecedente de Víctor Hugues de El siglo de las luces, Christophe, es electo presidente y se autoproclama emperador. Allí, en las Antillas,

"...pretende establecer un imperio napoleónico; adoptó vestimentas y hábitos de la corte francesa y construyó cerca del Cabo Haitiano un palacio imitando al de San Souci, que Federico II edificara en Postdam". (17)

Pequeños Napoleones, pequeños Robespierres, libertadores que se vuelven tiranos. Imitadores que desean recrear el viejo continente en América, ignorando lo que los negros lograron: la mimesis de alma y paisaje; la coherencia entre la riqueza misteriosa de América y el hombre que la habita, porque:

"Lo que merece ser recordado, lo que precisamente no cabe en un estrecho esquema racional. Esa historia maravillosa es la de América, elogio de la locura desde la absurda aventura de Colón en adelante, y un fragmento de la haitiana no hace sino ejemplificar metonímicamente su esencia, 'historia imposible de situar en Europa y que es tan real, sin embargo'..." (18)

En El reino de este mundo, Carpentier insiste una y otra vez, como en muchas de sus novelas, en la circularidad en la que el hombre, invariablemente, está inserto: una rebelión, y otra más, sin que ninguna culmine en una verdadera respuesta a los problemas del hombre. Sin embargo, el cambio se va produciendo, y es el mito y el deseo de que ese mito se convierta en ser viviente, aprehensible, la fuerza motriz de lo revolucionario. Los negros se levantan en contra de los blancos porque esto es:

"...una forma de cumplir con un arquetipo mítico, de potencializar una magia que no se ha perdido. El recuerdo de una remota tierra de Promisión es ya un modo de buscarla, de crearla, la posibilidad de que ese pasado se convierta en futuro permite soportar el presente..." (19)

Este es el viaje del deseo y la imaginación de los negros que produce metamorfosis importantes en el americano.

"En cada momento de rebeldía (señala Dorfman) se encuentra la inspiración mágica" y cita este ejemplo de la novela:

"El manco Mackandal, hecho un hougán del rito Radá, investido de poderes extraordinarios por varias caídas en posesión de Dioses mayores, era el Señor del Veneno. Dotado de suprema autoridad por los mandatarios de la otra orilla, había proclamado la cruzada del exterminio". (19)

Todo es rito ceremonial, poético, que trasciende al deseo de simplemente destruir. El veneno tiene un sentido que los supera a sí mismos; es como una llamada cuyo sonido original está más allá de lo que denominamos realidad. El negro inventa algo que será real en la medida en que esa invención crezca en su espíritu como una verdad. Entonces Mackandal se convierte en distintos animales, y vive en diversos ambientes naturales para ayudar a sus gentes. Mackandal no muere en la hoguera cuando lo toman prisionero, sino que de entre las llamas surge convertido en ser volátil. Sus hombres lo creen, esto es suficiente para que exista y para que toda su vida sea modificada por estas creencias.

El líder se transforma en varios animales. Por oposición al noble europeo, el africano lucha con su vida, su cuerpo y su imaginación para lograr sus intereses; estos son sus instrumentos de guerra. En América los lleva consigo

porque Africa los dotó de:

"Príncipes que eran Leopardos, y príncipes que conocían el lenguaje de los árboles, y príncipes que mandan sobre los cuatro puntos cardinales dueños de la nube, de la semilla, del bronce y del fuego". (20)

El líder es la naturaleza, la domina, la palpa hasta convertirse no sólo en un admirador, ni siquiera su gobernante, sino en ella misma. El líder es el líder, porque es quien mejor comprende y asimila, hasta su propia sangre, al animal, al fuego, al bronce, y sabe designar los misteriosos lenguajes y claves que cada universo presenta al hombre.

Mackandal desaparece para ellos. Y todos permanecen alertas en espera: cuatro años aguardan su retorno. La rebelión en los personajes de Carpentier, siempre tiene que pagar una cuota de paciencia y esperanza. Aún de una novela a otra, en esta crónica de la historia de América, las cosas siguen latentes, sin respuesta.

El negro siempre estará cerca de la vida, lleno de ímpetus, en su lucha por una supervivencia digna, envuelta en sueños que los ayudan a la adaptación. En cambio, el francés, es mucho más infeliz; las dimensiones antropológicas del Caribe son muy distintas a las de Europa; la tierra, el clima, son elementos difíciles de dominar para ellos; los esclavos "se mostraban de un desafiante buen humor", los amos vivían el sufrimiento de la incomprensión del mundo que

pretendían dominar. La apatía y el aburrimiento que los caracterizaba es la diferencia entre una raza que se crea de imaginación y otra mucho más racional que nunca entendió ni asimiló la magia de América ni la del pueblo africano en América.

Ti Noel es un personaje que evoluciona, adquiere distintos matices en su manera de ver y entender el mundo que le ha tocado vivir. Después de observar y participar en los distintos levantamientos en contra de los blancos opresores, siente el hartazgo, el absurdo del fracaso constante, y decide utilizar el mismo método de Mackandal: ingresar al mundo zoológico y de esta manera huir de la injusticia que lo rodea "ya que la vestidura de hombre solía traer tantas calamidades, más valía despojarse de ella por un tiempo, siguiendo los acontecimientos de la llanura bajo aspectos menos llamativos". Al instante se transforma en ave, después en caballo, avispa y hormiga, hallando en cada especie desadaptación, tristezas y fracasos. Esto, absolutamente mágico, tiene su paralelo en Los pasos perdidos, donde el músico intenta también mudar de piel, de ambiente, y aun de sensibilidad. Esto culmina en la frustración y regresa a su lugar, a sus verdaderas posibilidades de éxito. Es su "mundo" el único sitio de posible desarrollo. Más adelante Ti Noel decide convertirse en ganso pero la comunidad de aves lo rechaza. En este momento comprende que su lugar está entre los hombres. Tuvo "el anciano un supremo instante de lucidez (...)

haciéndole creer en las posibles germinales del porvenir". Hasta este momento del libro, la última página, Carpentier encuentra el sentido del sufrimiento que ha expresado a lo largo de toda la obra. Es este párrafo el que a su vez lo conducirá por todas sus novelas. El deseo de trascender el agobio de la pobreza, aporta su verdadero significado humano, otorgándole el máximo valor a estos hombres que, a pesar de todos los impedimentos de su vida, son capaces de amar;

"La grandeza del hombre está en imponerse tareas. En el reino de los cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, 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".
(21)

Ti Noel comprende que el hombre se encuentra en un movimiento histórico y que el trabajo nunca es algo que termina en sí mismo, siempre será una proyección que ayudará a los que vengan después.

"Y comprendía ahora, que el hombre nunca sabe para quien padece y espera. Padece, espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada".

Entonces la vista de Ti Noel se amplía y comprende su "misión" en este mundo: ese amor extraño por la raza humana, por la dignidad del hombre. Después, Ti Noel muere o de

saparece, o tal vez se ha vuelto a transformar pero con un espíritu revolucionario en favor de los que "vendrán después". Carpentier universaliza esta imagen local y la sitúa en el ámbito del "ser humano". Ti Noel es la eterna condición humana que, en cualquier espacio y tiempo, luchará contra todo aquello que de alguna manera intente hacerlo descender de su categoría de hombre. Esta generosidad, casi inexplicable, es lo que Carpentier hace resaltar de estos hombres cuyo objetivo es un cambio verdadero que forma parte de una cadena histórica. Si esto no se comprende, el hombre sufrirá la circular frustración del fracaso.

La lucha por la liberación de los negros de Haití, estaba, de una forma misteriosa, conectada con su idealizada patria original. Pero su memoria, además de traer el recuerdo concreto de aquellos lugares, transportaba hasta ellos el canto de su raza, el orgullo de su condición poética y religiosa. La revolución fue, también, una ofrenda para el país mitológico que había quedado lejos. Lezama Lima dice:

"Recordar es un hecho del espíritu, pero la memoria es un plasma del alma, es siempre creadora espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie". (22)

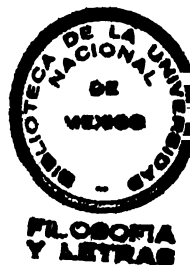
Ofrenda, necesidad, dignidad, único medio posible de desarrollo; imaginación, invención y mito, todo esto es la traducción de esta lucha en una isla del Caribe.

Después de la primera lectura, y aún después de la

segunda, la novela resulta difícil, hermética. Aparentemente no hay relación entre un capítulo y el siguiente; los personajes aparecen y desaparecen de pronto; de igual manera, personajes nuevos hacen su aparición cuando el relato está muy adelantado. Los capítulos se forman separados unos de otros. De pronto, por ejemplo, irrumpe en escena Paulina Bonaparte, y así, de la misma manera sorpresiva, se aleja en forma de estatua de mármol acariciada por Solimán, su masajista negro, en el Palacio Borghese de Roma. Carpentier escribe la historia de los negros haitianos desde su lugar, a través de sus ojos. La novela es la historia que podría ser contada por uno de estos esclavos. Por esto, sin ninguna explicación, los cambios que se dan en Europa, casi se desconocen, y sólo se sienten sus efectos. El lector tiene que adivinar los hechos reales, la época, etcétera, que dieron lugar a esta situación. Por otra parte, vemos que la novela ha sido escrita con los ojos, con el tacto, con el oído, tal como la sensibilidad negra aprehende la realidad. No son unos cuantos momentos en los que Carpentier luce su capacidad de descripción como en otras novelas, aquí la obra toda está elaborada por sonidos, música, tambores de "piel de chivo tensa sobre un tronco ahuecado" o por "la voz de los grandes caracoles que debían sonar en la montaña para anunciar a todos que Mackandal había cerrado el ciclo de sus metamorfosis, volviendo a sentarse, nervudo y duro, con testículos como piedras, sobre sus piernas de hombre". (23) Sonidos, co-

lores, movimiento, se agolpan en un mismo párrafo, y como és te, muchos dispersos en toda la obra:

"Hacia la Ciudad del Cabo el cielo se había vuelto de un negro de humo de incendios, como la noche en que habían cantado todos los caracoles de la montaña y de la costa. (...) 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. Todos los árboles se acostaron, de copa al sur, sacando las raíces de la tierra. Y durante toda la noche, el mar, hecho lluvia, dejó rastros de sal en los flancos de las montañas". (24)



Los objetos siempre son para Carpentier seres vivos que hablan por sí mismos. El objeto nunca es un adorno, un accesorio, sino que alcanza la categoría de presencia alegórica en todas las novelas del autor cubano.

En este caso, sin embargo, las cosas sobrepasan esta mirada de lupa que conduce al autor por los mundos más originales y sutiles; en El reino de este mundo los objetos y la descripción de todas las cosas, nos están revelando el mito, la magia, la simbología que el negro del Vodú maneja. Toda la novela es una enorme sinestesia donde se mezclan todas las corrientes del espíritu africano.

La señora Goldberg en su prólogo dice: "la selección y jerarquización de los materiales históricos, el ritmo del relato, el lenguaje y el tono elegidos implican una total no

velización de la historia". (25) La novela evidentemente no es un texto histórico, es una elaboración mítica desde el momento en que implica un punto de vista acorde con aquel del negro haitiano. Es una nueva invención de América, tan ficción como la misma "ciencia" de la historia puede serlo.

América en esta novela, está cargada de toda una serie de valores y formas que el viejo mundo difícilmente asimila. América es diferente. No sólo se plantea la diferencia entre un mundo y otro, sino también "la desvalorización de lo europeo" y de todo lo que "directa o indirectamente significa el viejo mundo transplantado". (26) La intimidad del negro está expuesta no solamente con situaciones exóticas, la misma narración de Carpentier mantiene vivos todos los mitos raciales que encontramos en la novela, los cuales siguen un movimiento que aún no puede detenerse. "Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías". (27)

CUARTA JORNADA

EL SIGLO DE LAS LUCES

DOCUMENTO QUE RESUME Y EXPLICA EL ESPIRITU DE LA EPOCA

"Consideramos como indiscutibles y evidentes por sí mismas las verdades siguientes: que todos los hombres han sido creados iguales; que fueron dotados por el Creador de ciertos derechos inalienables; que entre estos derechos se debe colocar en primer lugar la vida, la libertad y el logro de la felicidad; que para asegurar el disfrute de estos derechos, los hombres han establecido gobiernos cuya justa autoridad emana del consentimiento de los gobernados; que siempre que cualquier forma de gobierno se convierta en destructora de estos objetivos para los que fue establecida, el pueblo tiene derecho a cambiarla o abolirla y a instaurar un nuevo gobierno, basado sobre determinados principios y organizando sus poderes en la forma que le parezca más propia para proporcionarle la seguridad y la dicha". (1)

DEFINICION DE LA IGUALDAD ENTRE LOS HOMBRES DE LA ENCICLOPEDIA

"IGUALDAD NATURAL (Der. nat.) es la que existe entre todos los hombres solamente por la constitución de su naturaleza. La igualdad natural o moral se funda, pues, en la constitución de la naturaleza humana común a todos los hombres, que nacen, crecen, se desarrollan y mueren de la misma manera.

Puesto que la naturaleza humana es la misma en todos los hombres, resulta claro que según el derecho natural cada uno debe estimar y tratar a los otros como a seres que le son naturalmente iguales, es decir, que son hombres lo mismo que él". (2)

LA LIBERTAD...

"LIBERTAD NATURAL (Derecho natural), derecho que la naturaleza da a todos los hombres para disponer de sus personas y de sus bienes de la

manera que juzguen más conveniente a su felicidad, con la restricción de que lo hagan en los términos de la ley natural y que no abusen de él en perjuicio de los demás hombres. Las leyes naturales son, pues, la regla y la medida de esa libertad, pues aunque los hombres en el estado primitivo de naturaleza sean independientes los unos de los otros, todos dependen de las leyes naturales, según las cuales deben dirigir sus actos.

El primer estado que el hombre adquiere de la naturaleza y que se considera el más precioso de todos los bienes que pueda poseer es el estado de libertad. No puede ni cambiarse por otro, ni venderse, ni perderse pues naturalmente todos los hombres nacen libres, es decir, no sometidos al poder de un dueño y sin que nadie tenga sobre ellos un derecho de propiedad". (3)

¿INFLUENCIA DE LA ILUSTRACION EN LATINOAMERICA?

"Nuestra ideología nueva no surge tan sólo porque algunos criollos audaces viajen por Europa y regresen con un cargamento de libros prohibidos o (...) porque los veleros guipuzcoanos traieran a las costas de Venezuela, como es la tesis de un hermoso estudio del poeta español Ramón de Basterra, la agresiva simiente de la ilustración. Esos elementos de cultura importada fueron fecundos en cuanto remecían o aglutinaban mejor lo que ya comenzaba a forjarse en el ambiente". (4)

LA INSURRECCION SIEMPRE LATENTE

"1780-1781: la feroz guerra de la sierra peruana en que Tupac Amaru lanza a sus huestes a la matanza de corregidores y aun de la minoría de hacendados y funcionarios blancos de los pueblos andinos. 'Los reyes de Castilla -dijo Tupac Amaru quien se presenta como el lejano vengador de sus abuelos incas- me han tenido usurpada la corona y dominio de mis gentes, cerca de tres siglos, pensionándome los vasallos con sus incoportables gabelas, tributos, lanzas, sisas, aduanas, alcabalas, catastros, diezmos, Virreyes, Audiencias, Corregidores y demás ministros, todos iguales en la tiranía, estropeando como a bestias a los naturales de este Reyno'." (5)

LOS CRIOLLOS, UNA RAZON SOCIAL Y ECONOMICA PARA LA INDEPENDENCIA

"Es claro que esta atmósfera de naciente insurgencia está condicionada por causas más inmediatas y apremiantes como el ascenso e importancia que adquieren en la segunda mitad del siglo XVIII los ricos propietarios criollos, cuyo auge económico ya no se satisface con el Reglamento de Comercio Libre de 1778 y aspiran a negociar, sin trabas, con todas las naciones, que ven en el funcionario peninsular un émulo incómodo y desean complementar su fuerza económica con el poder político. Todo el siglo XVIII vio la subrepticia rebelión, el recelo y el encono de estos propietarios criollos que alcanzan la mayor conciencia de su validez en el momento mismo en que el estado borbónico trata de imponer con más eficacia su sistema de centralización administrativa y fiscal". (6)

IDEAS QUE FUNDAMENTARON LAS LUCHAS DE INDEPENDENCIA

"...sueño de libertad política y económica; reivindicación e idealización del indio despojado y legítimo señor del suelo; teoría de la soberanía popular y nueva mística de la nación". (7)

"ACERCA DE LA HISTORICIDAD DE VICTOR HUGUES"

"Se sabe que Víctor Hugues era marsellés, hijo de un panadero -y hasta motivos hay para creer que tuviese alguna lejana ascendencia negra, aunque esto no sería fácil de demostrar. Atraído por un mar que es -en Marsella, precisamente- una eterna invitación a la aventura desde los tiempos de Piteas y de los patrones fenicios, embarcó hacia América, en calidad de grumete, realizando varios viajes al mar Caribe. Ascendido a piloto de naves comerciales, anduvo por las Antillas, observando, husmeando, aprendiendo, acabando por dejar las navegaciones para abrir en Port-au-Prince un gran almacén...

Su verdadera entrada en la historia data de la noche en que aquel establecimiento fue incendiado por los revolucionarios haitianos. Después de la época en que termina la acción de

esta novela, Víctor Hugues fue sometido en París, a un consejo de guerra por haber entregado la colonia a Holanda después de una capitulación que era, en verdad, inevitable. Absuelto con honor, Víctor Hugues volvió a moverse en el ámbito político. Sabemos que tuvo relaciones con Fouché. Sabemos también que estaba en París, todavía a la hora del desplome del imperio napoleónico.

Parece (...) que murió lentamente, dolorosamente de una enfermedad que pudo ser la lepra, pero que, por mejores indicios, debió ser más bien una afección cancerosa. Víctor Hugues fue amado fielmente, durante años por una hermosa cubana que, por más asombrosa realidad, se llamaba Sofía". (8)

EL CLIMA MORAL DE LA EPOCA

("VOLUPTUOSO, adj. (Grámat.): El que ama los placeres sensuales; en este sentido, todo hombre es más o menos voluptuoso. Los que enseñan no sé qué doctrina austera que nos contraría en la sensibilidad de órganos que hemos recibido de la naturaleza, que quiso que la conservación de la especie y la nuestra fuera también objeto de placer y en esa multitud de objetos que nos rodean destinados a impresionar esa sensibilidad de cien maneras agradables, son arbitrarios que habría que encerrar bajo llave. Agradecen de buena gana al Ser Todopoderoso que haya creado las zarzas, las espinas, los venenos, los tigres, las serpientes, en una palabra, todo lo que haya de nocivo y perjudicial; y están dispuestos a reprocharle la sombra, las aguas frescas, los frutos exquisitos, los vinos deliciosos, en una palabra, todas las muestras de bondad y de benevolencia que sembró entre las cosas que llamamos malas y perjudiciales"). (9)

Un barco hace su aparición esporádicamente en la novela. Su presencia será revelación de crisis, traslados anímicos, cambios definitivos que trastornan y sacuden al viajero. El barco marca a través de toda la novela el viaje que cada personaje llevará a cabo como símbolo del deseo de un nuevo mundo; Caribe, siglo XVIII. Aquí el hombre, una vez más, comprende que la vida requiere un nuevo planteamiento, entonces todos los que intervienen en la novela, se desplazan de un lugar a otro en busca de una nueva solución.

Víctor Hugues irrumpe en aquella casa ya ordenada según el nuevo sistema que la libertad impone, en aparente caos, como un viajero. El viajero que desde un principio se plantea por definición, como lo misterioso, lo exótico, lo distinto. Su presencia provoca una sensación de lo vivido a través del conocimiento del mundo y su experiencia. Víctor llega cargado de anécdotas, desbordando el cúmulo de vivencias extrañas en tierras remotas que visitara alguna vez. Eso es Víctor, un barco, un anuncio de vida flotante que cambia su rumbo y su velocidad según las distintas corrientes de la historia que lo van estimulando.

Esteban es un adolescente enfermizo y débil que necesita de otras atmósferas para poder superar el asma que padece; pero también su constitución espiritual tiene necesidad de un cambio. La llegada de Víctor es para todos una esperanza, una vía factible para comenzar el desplazamiento. Con Víctor zarpa rumbo a la isla de Guadalupe, donde comenza

ba apenas a sonar el eco de la revolución francesa.

Este viaje fue la caja de tormentos, nostalgias, tristezas y temores, pero hace de Esteban lo que jamás había podido ser: un hombre. El asma no vuelve a atacarlo; trabaja con vigor como el más idealista de los revolucionarios.

Carlos, permanece. Es el único personaje que gira sobre su propio eje. Es la casa que se queda en La Habana como punto de llegada, lugar de consuelo, de todos los que viajaron a la lucha. No es un ser inmóvil como aparenta al principio. Es un hombre también de ideas liberales, francmasón. Pero nunca emprende el traslado por su propia voluntad. Carlos acaba siendo una especie de cartel emblemático, "Libertad, Igualdad, Fraternidad" que nunca se convierte en hecho específico ni acción consumada.

Sofía, el único personaje femenino de la novela, se me presenta como el viaje perpetuo; el viaje en muy diversos planos de la realidad. Sofía camina hacia adentro, callada, en espera durante varios años del movimiento que le daría un sentido a su vida. Es este juego de esferas en movimiento que avanzan y se detienen vistas en amplitud, la idea que El siglo de las luces suscita.

Sofía se transforma, metamorfosis de adolescente a mujer, en un barco: Víctor la hace su amante mientras los otros preparaban el viaje hacia Guadalupe. "El Arrow", cu-

riosamente es el lugar elegido por Carpentier para que Sofia emprendiera el viaje hacia adentro, el ascenso hasta la mujer que encontraremos más adelante.

De esta manera contemplamos el comienzo que en cada uno de los personajes tiene lugar a través de un viaje. Más adelante veremos otros viajes que originan nuevos cambios significativos. Hasta aquí, el origen que da principio al desplazamiento que cada uno sufre en distintas circunstancias.

Ya Dorfman ha explicado uno de los logros más importantes de la novela: hablar de toda una época y de cómo cada personaje tiene distintas formas de participación en la historia. El plantea que es la época quien conduce al hombre hacia el caos al darse cuenta que el mundo requiere de un cambio urgente porque las bases que antes ayudaban a forjar un futuro, son ahora caducas. (10)

Por todo esto, cada personaje, según su estilo de ser y las circunstancias donde la historia lo ha colocado, vive las angustias de este momento, movilizándose, sin orden ni sistema, hacia una acción más o menos definida. La conciencia del cambio urgente, pero hacia dónde, de qué manera, son preguntas que ninguno de ellos puede responder.

Típicamente carpenterianos son estos personajes cuya vida en la novela se convierte en un símbolo, en un emblema universal que alcanza todas las épocas, ya que Carpentier

los coloca en situaciones que de una u otra manera, pueden vivirse en todos los tiempos de la vida humana, en cualquier momento histórico. En Víctor Hugues, por ejemplo, "vemos las etapas degradantes que sufre un movimiento que niega sus ideales y se desmorona en palabras huecas, vemos las contradicciones que vive todo ser que quiere cambiar el curso de la historia". (10)

Esteban es el soñador, idealista, a tal extremo que sus teorías se alejan de la realidad práctica. Vive la constante frustración de la corrupción revolucionaria, y sufre por esa sociedad a la que quisiera conducir a través de los principios que la revolución plantea. Una vez tras otra sufre al no ver cumplidos estos ideales y finalmente renuncia a ellos, comprendiendo que habrá momentos mejores donde la revolución que modifique al mundo, pueda llevarse a cabo con mucha mayor plenitud y honestidad.

Sofía nunca deja de buscar. Es el personaje que se mantiene siempre en la línea de fuego. Es lo femenino, nacimiento constante, fertilidad: deseo de vivir y "estar con los vivos", porque padece un cansancio que la supera a sí misma, es el cansancio del siglo:

"Un como estado crepuscular de cansancio le lleva también a negar los viejos valores de la cultura y a buscar como Rousseau en la idealización de cierto mundo natural, ingenuo y espontáneo (...)"
(11)

Soffa se fatiga ante la idea que tienen de Dios las monjas con quienes vivió varios años; el concepto de la casa como una institución respetable; y una serie de costumbres que la remiten constantemente a la muerte. Soffa quiere salir de la isla que en la novela cobra significado; es el lugar limitado por excelencia, por donde no se puede caminar infinitamente. Al quedar viuda, Soffa toma el mismo barco "El Arrow" y viaja en busca de Víctor que en aquel momento encarnaba para ella el ingreso al nuevo mundo que tanto esperaba. Encuentra a Víctor como un político a las órdenes de Napoleón, traidor a la revolución; ella entonces, desilusionada, viaja hacia España, en busca de un lugar

"Donde los hombres vivan de otra manera. Quiero volver al mundo de los vivos; de los que creen en algo. Nada espero de quienes nada esperan".

Jamás se da por vencida. Continúa segura de sus ideas; no ha perdido la confianza en el hombre, ni en la posibilidad de un cambio en el mundo. Busca "hacer algo", comprometerse y demostrar con actos palpables su apoyo ya no a la revolución en particular sino a "ese mundo de los vivos". Por eso se lanza a la calle en aquella manifestación donde se levantaban los españoles contra las fuerzas francesas el 2 de mayo de 1808, en Madrid, junto con los que luchan por un futuro. Soffa muere en la acción de lo vital.

El siglo de las luces impone necesariamente una doble lectura, un doble sentido puesto que Carpentier, por una

parte, nos narra una historia particular y, por otra, nos propone una alegoría histórica.

Con respecto a esto último Dorfman aporta una idea que nos ayuda a comprender muy bien este punto:

"Según el color de los siglos cambiaba el mito de carácter, respondiendo siempre renovadas apetencias, pero era siempre el mismo: había, debía haber, era necesario que hubiese en el tiempo presente -en cualquier tiempo presente- un mundo mejor. El hecho de que el mito cambie de carácter es evidencia de que se plasma en lo histórico, que toma la forma que cada movimiento social le imprime; pero el hecho de que sea siempre el mismo indica que el hombre, por mucho que se transforme en el curso de los hechos sucesivos, mantiene una estructura básica, una identidad que se unifica en torno a la imaginación". (12)

La "Tierra prometida", en consecuencia, ha tenido a través de distintas épocas, un revestimiento distinto; pero en última instancia proyecta siempre el mismo deseo esencialmente humano de un mundo mejor, esto es: la América de Cristóbal Colón, el África mítica de los esclavos negros, o la revolución.

Dorfman termina su estudio sobre El siglo de las luces afirmando que la idea que tiene Carpentier sobre la historia "es la espiral, repetición que cambia, progreso que cumple las leyes inextricables y cíclicas". (13)

El "nacimiento de una nueva humanidad" buscan los europeos a través de América; como también lo buscan los revolucionarios franceses; y en el siglo XX las revoluciones con-

temporáneas. Víctor es entonces Europa, Francia, Cuba y otros muchos movimientos en pos de esta nueva vida.

La obra de Carpentier parece tener una ley de formación similar o paralela a la del acontecer histórico. Al finalizar cada novela, queda la sensación de lo inútil, del fracaso, del retroceso al punto inicial. Pero, aunque aparentemente después de la lucha se regresa a lo mismo de antes, todos contribuyen a "mover la historia", (14) Sofía, que alcanzará su plenitud en Vera, lo entiende así diciendo:

"Esos errores servirán de útil esperanza para el futuro".

Hugues importa a América las ideas de la revolución francesa que cambiarán en mucho, el pensamiento del hombre americano y contribuirán de manera definitiva, a formar la infraestructura intelectual que dará lugar a las guerras de independencia. Carpentier nos planteará a través de las novelas, su idea de revolución. Cada hombre tiene su lugar en la historia, su trabajo determinado, su propia capacidad; por lo que, para Carpentier, es fundamental la vida interior que se da previamente a la exteriorización en hechos. Esteban, no como respuesta pesimista a la revolución, sino como verdad positiva y brillante, expresa:

"No hay más tierra prometida que la que el hombre pueda encontrar en sí mismo".

Entonces la revolución parte desde dentro hacia afueu

ra equilibrando necesidades internas y también externas: el país y el espíritu. En La consagración, Vera logra encontrar su lugar propio en el mundo cuando puede conciliar vida y revolución, espiritual, social y artísticamente.

Esto no puede lograrse antes de La consagración. Esteban, por ejemplo, decide escribir un libro: "Teoría del Estado" que haga un análisis objetivo de la revolución. La redacción del estudio ayudaría a encontrar una validez concreta de su participación dentro del movimiento revolucionario. Sin embargo, muy rápidamente, desecha el proyecto.

Las ideas individuo-historia en Carpentier se alimentan mutuamente, pero ese individuo es a su vez, el representante de la edad de América, un personaje épico. (15) Por esto, Sofía es una mujer pero es también el paso decisivo que la historia tiene que vivir para continuar su evolución. Ellos son arquetipos de una sociedad en decadencia, de una revolución violenta cuyos principios se han desmoronado. Su amor, en consecuencia, va decayendo proporcionalmente con la frustración revolucionaria. Por eso, en La consagración veremos hasta el final, de qué manera el amor se hace posible, porque Vera y Enrique representarán, en ese momento, una sociedad que nace esperanzada después de infinitas luchas.

Es la clase criolla americana la que empieza en el siglo XVIII a tomar una conciencia de América. La primera necesidad que surge es la de crear nuevos estados americanos

donde el ideal de "Egalité" pronunciado por los enciclopedistas tenga una aplicación real.

El siglo XVIII es, por definición, el siglo del desplazamiento. Tanto el europeo, "que ya no se satisface con su vida tradicional y sale por anhelo científico o por mera inquietud humana a recorrer distantes países..."; como el criollo americano que "siente en su cerrada órbita colonial la desazón del aislamiento y el gusto de poseer las ideas y aplicaciones de la vida europea"; ambos forman un estado de conciencia en Hispanoamérica y en Europa que es la conciencia de la ilustración. Conocer a través de los libros y además la experiencia directa en diversos espacios, es lo que el hombre del siglo XVIII busca. Nos cuenta Picón Salas que "letrados y conspiradores indios (...) tenían ya en el último tercio del siglo XVIII larga residencia en Europa y lograron penetrar en los más cerrados círculos aristocráticos o revolucionarios". (16)

Este movimiento criollo promotor de un idealismo nacionalista surge por razones de poder y economía. El criollo había alcanzado para entonces, un cierto auge económico, que le permitía comerciar con varias naciones y no solamente con el país que los tenía sometidos. El criollo hacendado del XVIII ya siente un fuerte resquemor contra los europeos porque cada vez es más restringida la posibilidad de ampliar su poder y su fortuna, ya que la vigilancia de los países co

lonizadores vedaba grandes zonas de actividad económica.

La época barroca, toda era abstracción, símbolo, forma vacía de contenido, sueño e imaginación exagerados, el siglo XVIII es lo científico, lo concreto, lo constatable con la realidad. En esta época el hombre es terrestre. Los escritos son sobre agricultura y comercio, beneficencia pública y transportes. (17) El único personaje que se sale un poco de esta definición neoclásica es Esteban. Vive mucho más en las ideas, en las utopías y símbolos de la revolución y no puede tolerar la violencia de la realidad.

Los criollos revolucionarios que Carpentier nos presenta, se convierten en seres actuantes, con una intención mucho más definida, aunque joven aún, de lo que desean. Ya no es la rebelión pasional de Ti Noel en El reino de este mundo; los personajes del Siglo de las luces se comportan ya como hombres del XVIII, más prácticos, más apegados a la realidad. Esto se opone al sueño y el mito que motiva a los negros para la lucha.

"Los motivos y hasta los lugares comunes de la época de la ilustración: el deseo de ver, de viajar, la observación concreta reemplazando al criterio de autoridad, la referencia romántica al 'gran libro de la naturaleza'." (18)

Picón Salas nos explica cuál es el motivo verdadero para que toda esta rebelión pueda cobrar una efectividad revolucionaria; ¿cuál es el motivo por el que todos estos adolescentes, de pronto, toman conciencia y empiezan a preocu-

parse por un mundo nuevo?

"Los viejos valores de la sociedad indiana han degenerado o se tornan ineficientes ante el reclamo de los tiempos nuevos: el orgullo español se ha convertido en vanagloria; el honor es ahora la más cara de la pereza; la religión más formulista y lí túrgica que profunda, sirve de hinchada envoltura a la ignorancia". (19)

El saber, y la escritura de este saber difundida por las colonias es uno de los grandes valores de la época. Es el siglo XVIII donde América comienza a tomar conciencia de sí misma porque se reconoce dueña de su riqueza, propietaria primera de su propia persona. El criollo busca su medida, observa, utiliza la ciencia y el desarrollo europeos para su independencia.

El símbolo de este derrumbe de los valores anteriores, se encuentra presente en toda la novela. Es aquella pintura, "La Explosión de la Catedral", en donde todos los personajes, en algún momento, se siente reflejados. La Catedral es a veces, oráculo de un destino irrevocable; advertencia constante de destrucción. Todos al mirarla presienten de una manera misteriosa que la historia de su vida está contenida en el cuadro. Esteban, al regresar a La Habana, después de la revolución, piensa:

"Si la Catedral, de acuerdo con doctrinas que en otros días se habían enseñado, era la representación -arca y tabernáculo- de su propio ser, una explosión se había producido en ella, ciertamente, aunque retardada y lenta, destruyendo altares, sím bolos y objetos de veneración". (20)

Esteban vuelve a mirarla otra vez, cuando Sofia se ha marchado en busca de Víctor, y la policía lo descubre en sus pasadas maniobras subversivas. Comprende, entonces, la función profética del cuadro:

"Hasta las piedras que iré a romper ahora ya es taban presentes en esta pintura". (21)

Al final de la novela, "La Explosión de la Catedral" aparece de nuevo cerrando la obra en un círculo. En este momento la pintura se ha borrado. Ya no tiene razón de ser, ya no es metáfora de nada: Sofia y Esteban han muerto.

La soledad, la corrupción, la amargura y finalmente la muerte, es lo que cada personaje obtiene con la revolución. Desde un principio "la suerte está echada", dice Luis Harss:

"En los libros de Carpentier las revoluciones son siempre fracasos a corto plazo pero (...) también anuncios del porvenir (...) por ejemplo en El Reino de este Mundo y El Siglo de las Luces la suerte está echada en contra de las vidas individuales arrasadas por los acontecimientos, sacrificadas ciegamente a la marcha del progreso histórico. ¿Determinismo marxista? ¿Fatalismo? La pregunta probablemente no tiene respuesta definitiva. Carpentier no es un propagandista. Trata la problemática de la revolución en sí, aislada de sus últimas consecuencias válidas o negativas desde el punto de vista utilitario. Su filosofía personal, progresista a veces hasta el optimismo, es bien conocida. Pero como novelista, subordina la ideología al proceso narrativo". (22)

Varias novelas tienen el mismo final. Hasta La consagración de la primavera, donde después de situaciones seme

jantes, logra este equilibrio que Harss plantea: ideología personal (progresista "hasta el optimismo") y proceso narrativo.

"Las novelas de Carpentier son dialécticas porque son trágicas en el sentido en que Goldman atribuye a Pascal: 'la dialéctica trágica responde a la vez sí y no a todos los problemas que propone la vida del hombre y sus relaciones con los demás hombres y con el universo'. De un amor perdido a un amor encontrado; de una promesa violada, a una nueva anunciación. 'En El Siglo de las Luces -explica Fuentes- Sofía abandona a Esteban, encarnación de las exigencias puras del ideal revolucionario, para unirse a Víctor Hugues, el pragmatista que en medio de las contradicciones concreta una parte mínima del ideal'."(23)

QUINTA JORNADA

LOS PASOS PERDIDOS

LOS INTELLECTUALES

Al mirar y reconocer que aun en la actualidad, América sigue siendo la abastecedora principal de la materia prima que los países desarrollados utilizan para la elaboración de productos que proporcionan, curiosamente, mayor riqueza al desarrollo y mayor pobreza al subdesarrollo; al contemplar la invasión constante de la que ha sido víctima Hispanoamérica en tantos aspectos tan distintos que abarcan y contaminan la cultura de los pueblos, es necesario preguntar se cómo vive, cómo escribe y piensa el intelectual latinoamericano a través de la historia.

"Fue primeramente Bernal Díaz del Castillo, 'el soldadote inspirado', convertido en cronista, quien nos ha dado con su Verídica Historia de la Conquista de la Nueva España, la primera novela de caballería real de todos los tiempos. Con Bernal Díaz la función social del escritor se define en el nuevo mundo: ocuparse de lo que le concierne, adelantarse a su época, asiendo su imagen más justa".

"El segundo autor que le sigue nos da el 'mundo infante' del que hablaba Montaigne, es el Inca Garcilaso de la Vega. Este, hijo de una princesa inca y de un conquistador español, se aplica en su obra monumental, Los Comentarios Reales, a evocar la grandeza de su país, el reino inca, describiendo con una nostalgia punzante su grandeza pasada. He aquí otro escritor que cumple su función social fijando su pasado inmediato, para que el mundo guarde su recuerdo".

DISTINTAS FUNCIONES SOCIALES DEL ESCRITOR LATINOAMERICANO A TRAVES DEL TIEMPO

"Un tercer escritor aparece mucho después, en el siglo XIX, Sarmiento, el argentino, para plantear otro problema: el que consiste en denunciar la presencia del 'caudillo bárbaro' en tierras de América, en Facundo, libro clásico.

Aquí la función social del escritor se cumple en función de la denuncia, mostrando peligros que más tarde habrán de afirmarse en tremendas realidades".

"Llegamos así a la obra de José Martí, que en el curso de su vida apasionada, no ha escrito una línea que no está animada de su fe ardiente en la América Latina. Todavía hoy -y él murió en 1895- no puede entenderse nada acerca de la América Latina, entenderse nada del mundo cuya novedad había saludado Montaigne, sin recurrir a la obra de José Martí. Aquí la función social del escritor se encuentra ilustrada por una tarea de definición, de fijación, de enunciación". (1)

EL MESTIZAJE, LA HERENCIA, LA
IMITACION, NO HAN SIDO OBSTACU
LOS SUFICIENTES PARA IMPEDIR
QUE AMERICA LATINA TENGA SUS
PROPIAS INVESTIDURAS

"Arrastra el americano una herencia de treinta siglos, pero, a pesar de una contemplación de hechos absurdos, a pesar de muchos pecados comidos, debe reconocerse que su estilo se va afirmando a través de su historia, aunque a veces ese estilo pueda engendrar verdaderos monstruos". (2)

EL ESCRITOR, MIRADA TRANSFORMADORA

"Nuestras sociedades no quieren testigos. No quieren críticos. Y cada escritor, como cada revolucionario es de algún modo eso: un hombre que ve, escucha, imagina y dice: un hombre que niega que vivimos en el mejor de los mundos". (3)

NUESTRA LENGUA, PRIMER RASGO DE
INTIMA IDENTIDAD AMERICANA

"Pero si los hispanoamericanos somos capaces de crear nuestro propio modelo del progreso, entonces nuestra lengua es el único modelo capaz de dar forma, de proponer metas, de establecer prioridades, de elaborar críticas para un estilo de vida determinado: de decir todo lo que no

puede decirse de otra manera. Creo que se escriben novelas de Hispanoamérica para que, en el momento de ganar esa conciencia, contemos con las armas indispensables para beber el agua y comer los frutos de nuestra verdadera identidad. Entonces esas obras (...) aparecerán como 'las mitologías sin nombre... anuncio de nuestro porvenir'." (4)

SE ABREN NUESTRAS CABEZAS
ANTE LOS OJOS DEL MUNDO

"El escritor occidental sólo puede ser central reconociendo que hoy es excéntrico; y el escritor latinoamericano, reconociendo que su excentricidad es hoy central en un mundo sin ejes culturales". (5)

UN CONOCIMIENTO POETICO DE
LA REALIDAD QUE SE TRANSMITE
A TRAVES DE LA PROSA

"A medida que el desarrollo se realiza, el tema que se plantea al novelista no es la denuncia de los hechos, sino intentar aprehender el sentido global de su sociedad. Va entonces a darse de cara con la dificultad de encontrar la unidad para transmitir lo discontinuo". (6)

BUSCAR LAS SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS DEL HOMBRE HISPANOAMERICANO
CON PROBLEMAS UNIVERSALES

"No es pintando a un llanero venezolano, a un indio mexicano (cuya vida no se ha compartido en lo cotidiano, además) como debe cumplir el novelista nuestro su tarea sino demostrándonos lo que de universal, relacionado con el amplio mundo, puede hallarse en las gentes nuestras -aunque la relación en ciertos casos, puede establecerse por las vías del contraste y las diferencias". (7)

AMERICA LATINA: UNA EXPERIENCIA
QUE REBASA PATRONES DE REGIONALISMO Y NACIONALISMO

"Carpentier fue quizá el primero de nuestros novelistas en tratar de asumir la experiencia la-

tinoamericana en su totalidad, por encima de las efímeras variantes regionales y nacionales". (8)

AMERICA LATINA: UN ACERTIJO QUE SE ESCONDE BAJO LAS PIEDRAS

"La carrera de Carpentier es un esfuerzo ininterrumpido por penetrar lo oculto, por seguir huellas en la arena, por descifrar inscripciones olvidadas y leer signos en los árboles". (9)

LOS ESPACIOS AUTONOMOS DE AMERICA, RECUPERAN POETICAMENTE SUS FORMAS AUTENTICAS DE VIDA

"...la novela Latinoamericana se ofrece como un nuevo impulso de fundación, como un regreso al acto de la génesis para redimir las culpas de la violación original de la bastarda fundadora: la conquista de la América española fue un gigantesco atropello..." (10)

LOS PASOS PERDIDOS...

"Descubrimiento y conquista, tiranía y resistencia, revolución: formas de la apetencia y del padecimiento, de la peregrinación inconclusa, de la aspiración, que al cabo se integran en la primera visión trágica de la novela hispanoamericana". (11)

PERO ESTA VERDAD LATINOAMERICANA, OCULTA ENTRE ACERTIJOS, IMPONE UNA TAREA: LA FIDELIDAD DE SU DESCUBRIDOR

"Los peligros son grandes, lo sé. Hay malos compromisos, el compromiso en falso, el compromiso incierto, el compromiso ferviente, el compromiso forzado por contingencias cuya verdad es difícilmente discernible de inmediato, pero el todo se encuentra allí, en el carácter del compromiso. Uno puede equivocarse, y hasta muy seriamente. Dejar en ello el fruto de toda una vida intelectual. Pero es seguro que el compromiso es inevitable". (12)

LOS PASOS PERDIDOS, UNA CRISIS
DE CONCIENCIA, UNA NOVELA LA-
TINOAMERICANA

"Creo que las grandes novelas que se escriben hoy en Hispanoamérica representan crisis de conciencia. De ahí la falta de límites, la vastedad un tanto vertiginosa en que se mueven, su rigor y su poder. No existen unidades de tiempo en ese examen y los espacios son abiertos. La historia es de los hombres sin nombre que no dejan de vivir y quieren paz, los que hablan y responden sin pronombres personales muy precisos, con el desamparo redondo de la vida y el muro de rebote de los muertos". (13)

Parece como si Carpentier se detuviera un momento en este peregrinar para hacer el viaje a América hacia adentro, recorriendo en tiempo y espacio, todas las etapas culturales que América vive: Romanticismo, Barroco, Renacimiento, Edad Media, Edad Antigua, hasta llegar al más primitivo paleolítico, para percibir todo lo que ha dado lugar a la América que él conoce, la que a él le corresponde, la del siglo XX. Carpentier demuestra con esto, que América superpone una etapa sobre otra, no como otros lugares del mundo, que sustituyen un momento histórico por otro que lo supere, lo haga evolucionar, o lo haga retroceder en cuanto a los verdaderos valores del hombre.

"Me admiro de saber que esta ciudad Henoah, aún sin fraguas, donde acaso oficio yo de jubal, está a tres horas de vuelo de la capital, en línea recta. Es decir, que los cincuenta y ocho siglos que median entre el cuarto capítulo del Génesis y la cifra del año que transcurre para los de allá pueden cruzarse en ciento ochenta minutos, regresándose a la época que algunos identifican con el presente -como si lo de acá no fuese también el presente- por sobre ciudades que son hoy, en este día, del Medioevo, de la Conquista, de la Colonia o del Romanticismo". (14)

El protagonista-narrador, será quién represente a Carpentier en este recorrido. Se trata de un artista frustrado que vive en la gran ciudad del siglo XX, Nueva York (?). Un personaje, como muchos de Carpentier, desarraigado, solo, que no pertenece a ningún lugar que pudiera decir suyo, y que padece las formas contemporáneas de lo deshumanizado, de lo duro y falso que hay en la nueva sociedad, será el pro

tagonista en la novela. El músico ha claudicado de su condición de artista para convertirse en un instrumento de la publicidad del siglo XX norteamericano.

Un encuentro casual con "el curador", junto con otras coincidencias inesperadas, ponen al narrador en camino hacia América del Sur en busca de unos instrumentos musicales que el museo necesita para su colección. A medida que comienza este viaje descendente, el protagonista recupera poco a poco, una autenticidad y una pureza, 'antes olvidadas, que ahora reaparecen en este nuevo trabajo de desaprender para comenzar de nuevo.

Dos líneas fundamentales conducen nuestra aproximación a la historia de América: los ojos del artista, sus propias metamorfosis, su vida que es, en cierto modo, una representación de lo americano del siglo XX, y, por otra parte, la propia América que puede contemplarse en la novela, desde un punto de vista mágico, como una verdad real, existente. Esta posibilidad de las dos vertientes, se plantea también en otras novelas de Carpentier como El siglo de las luces, donde se muestra la historia de una familia y al mismo tiempo conocemos parte de la historia de América en el siglo XVIII. Pero en Los pasos perdidos es mucho más nítida la diferencia entre las dos historias cuando quiere Carpentier establecer distancia, y mucho más íntimo el contacto entre el hombre y su continente cuando es necesario su apareamiento.

El viaje se presenta de dos maneras: el personaje se interna en sí mismo dando lugar a que todo este camino por América, sea una alegoría de un posible viaje dentro del espíritu que desemboca en los orígenes; a medida que navega más hacia su propio centro, retrocede también en la historia y el descenso tanto de la historia como del conocimiento de su alma y su cuerpo, se realizan paralelamente.*

Este descender en la historia no es una invención gratuita del protagonista. América se impone por sí misma haciendo evidentes las diversas etapas por las que va pasando. Lo que sucede, es que el artista tiene capacidad para observar y comprende los signos de la arquitectura, de los movimientos políticos, de la sensibilidad humana, de las formas de vida, etc. y su capacidad cultural lo ayuda a catalogar aquello que mira.

América desciende pero el protagonista se da cuenta hasta después de un buen tiempo, que se dirige al pasado cuando, ya en la selva, después de una peligrosa noche en el

*NOTA: Carpentier utiliza un procedimiento semejante a esta idea del descenso en el cuento "Viaje a la semilla" donde la vida de un hombre, y la casa que habita, avanzan paralelamente. El cuento comienza cuando el alma deambula por la casa en ruinas; después el lecho de muerte, y las paredes resanadas; más tarde, la niñez del mismo protagonista, donde: "los muebles crecían. Se hacía más difícil sostener los antebrazos sobre el borde de la mesa del comedor" (p. 96). Hasta ser feto, que permanece aún en el vientre: "Entonces cerró los ojos que sólo divisaban gigantes nebulosos y penetró en un cuerpo caliente, húmedo, lleno de tinieblas, que moría" (p. 105). El músico de Los pasos perdidos va descendiendo todas las etapas hasta llegar al cuarto día de la creación del mundo.

río, se organiza una celebración cristiana de gracias en tierra firme:

"Aquellas palabras inmutables, seculares, cobran una portentosa solemnidad en medio de la selva... Me deslumbra la revelación de que ninguna diferencia hay entre esta misa y las misas que escucharon los conquistadores de El dorado en semejantes lejanías. El tiempo ha retrocedido cuatro siglos. Esta es misa de descubridores recién arribados a orillas sin nombre".

Hay una voluntad deliberada por alejarse de su propia época, y, conforme se va adaptando mejor al medio, más aprecia la pureza de los valores que éste le ofrece. Dorfman hace una comparación con El reino de este mundo donde también Ti Noel se evade de su realidad para:

"Dar un salto ontológico, instalarse en la leyenda que es toda su herencia. La barbarie del esclavo negro le permite llegar a su origen mediante su imaginación como instrumento de liberación".
(15)

Así, el modo de huir es distinto según las capacidades y cualidades que cada quien tiene para hacerlo, pero los dos comparten un viaje de regreso a su mundo a través del cual han comprendido la ubicación de su verdadero lugar, por lo que concluyen de la misma forma: nadie, y menos un artista, puede huir de su propia época. (Cada uno tiene que cumplir un destino determinado, un trabajo que aporte algo al mundo de su siglo.)

La vida del músico al final de la novela, no queda completamente destruida; como en El siglo de las luces y El

reino de este mundo, la vida fracasa pero tiene también, como Sofia, una proyección hacia "los que vendrán después":

"Pero nada de esto se ha destinado a mi, porque la única raza humana que está impedida 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". (16)

Continúa Dorfman esta comparación entre Ti Noel y el musicólogo, y observa que para Ti Noel el pasado existe en forma imaginaria, por tanto, su recuperación tiene que ser a través de lo imaginado; el músico, en cambio, sí tiene un pasado palpable porque se halla en las dimensiones de tiempo y espacio, no en la magia de la leyenda y el mito.

A pesar de todas estas etapas históricas y culturales que el músico mira y asume en su viaje, existe un momento concreto y claro, el presente, que es irreversible e inmodificable; su mirada, entonces, jamás podrá ser de otro tiempo, ni pertenecerá a otra sensibilidad que la de un hombre civilizado y culto del siglo XX. Sólo teniendo la perspectiva desde lo contemporáneo, se puede deducir la distancia y la diferencia entre el Paleolítico, y la vida y cultura de un hombre neoyorquino, por ejemplo.

Carpentier nos habla de una América donde conviven todas las épocas; nada ha desaparecido y todo aquello que el músico contempló en libros y museos, puede mirarlo en vida,

moviéndose en una realidad mágica maravillosa.)

"La distancia que separa un espacio de otro se asemeja más a la división entre dos períodos históricos que a la que media entre dos latitudes geográficas, en eso consiste lo real maravilloso: que el viaje sea espacial y temporal a la vez, que sea absoluto y transitorio, real y ficticio". (17)

Hablábamos de dos vertientes fundamentales que conducen la novela: la primera, la mirada del artista, ¿qué le sucede, por qué en un momento dado podemos concluir que la trayectoria del protagonista es una especie de paralelismo que Carpentier establece entre él y América? Parece como si América descendiera junto con el personaje que la mira, a los orígenes, esto es: hasta una interiorización espiritual profunda, en cuanto se refiere al músico y un descenso paulatino de una época a otra hasta llegar casi al primer momento de la creación. La segunda: el camino físico, geográfico, que realiza el peregrino, llega a este lugar de los orígenes:

"Estamos en el mundo del Génesis, al fin del cuarto día de la creación. Si retrocediéramos un poco más, llegaríamos a donde comenzara la terrible soledad del creador. La tristeza sideral de los tiempos sin incienso y sin alabanzas, cuando la tierra era desordenada y vacía y las tinieblas estaban sobre la haz del abismo". (18)

A partir de este momento, podemos pensar en una tercera lectura. Todo esto es el recorrido de un artista que avanza hasta el abismo, hasta la soledad, para lograr ese estado creador. Los pasos perdidos es un camino para la creación. El lugar de los orígenes en el mundo de los sentidos

es el centro de su ser, donde entonces comprende su verdadera condición y retorna al futuro, al papel y la tinta sobre los cuales provocará su propia música. Se recupera a sí mismo, resucita en su cualidad esencial de artista del siglo XX, con música del siglo XX, cargada de toda la tradición de los museos, de los libros, del conocimiento de Rosario y del Génesis del mundo que él pudo contemplar en América. Entonces surge la necesidad inminente de ser mirado por otro (ese incienso, esa alabanza, tal vez); crear a partir de lo creado para que "un joven, en alguna parte (espere), tal vez mi mensaje, para hallar en sí mismo, al encuentro de mi voz, el rumbo liberador" (p. 206). Aquí volvemos de nuevo al fin optimista de El reino de este mundo: el trabajo realizado para otro, para el desconocido, que es lo único que puede redimir a este explorador de los dolores del regreso al mundo del "concreto y el neón".

Este mundo de los orígenes no se manifiesta solamente hasta que el protagonista llega a este lugar que él llama "el cuarto día de la creación"; de una manera casi presocrática, el origen del mundo se halla en la cada vez más abundante presencia del agua:

"Agarré un cántaro y bebí largamente de su agua" (p. 150); "Una humedad que lo penetraba todo como un unto" (p. 141); "Esas nubes tan distintas, tan propias, tan olvidadas por los hombres que todavía se amasan sobre la humedad de las inmensas selvas, ricas en aguas como los primeros capítulos del Génesis" (p. 146).

Algo encontramos de pronto en el tono de ciertas descripciones, que también nos recuerda a Platón; por ejemplo, al hablar del olvido metafísico del hombre que carga, sin saberlo, "el rito milenarío" o la raza que define a Rosario:]

"Su misterio era emanación de un mundo remoto cuya luz y cuyo tiempo no me eran conocidos" (p. 151)

El mundo original desde todos estos puntos de vista, nos conduce también a pensar en la dicotomía Paraíso y Utopía:

Paraíso como lugar de plenitud humana que se ubica en el pasado y que proporciona al recuerdo su energía. El motor del hombre es el ansia por recuperarlo. América es la infancia feliz del músico, el lugar puro, incontaminado. En la novela se identifican su propia edad joven y la edad joven de América, "unión de lo histórico y lo interior", dice Dorfman. (19) Un ejemplo que no deja de ser metáfora de este intento, finalmente fallido, por recuperar el paraíso perdido, es la descripción del encuentro que tiene el protagonista con el pan de la infancia:

"Hacía mucho tiempo que tenía olvidada la presencia de la harina en las mañanas, allá donde el pan, amasado no se sabía dónde, traído de noche en camiones cerrados, como materia vergonzosa, había dejado de ser el pan que se rompe con las manos, el pan que debe ser tomado con gesto deferente antes de quebrar su corteza sobre el ancho cuenco de sopa de puerros que, más que sabor a pan con aceite y sal es el gran sabor mediterráneo que ya llevaban pegado a la lengua los compañeros de Ulises". (20)

Y Utopía como lugar de perfección humana con condiciones paradisiacas vislumbrando como una posibilidad de vida en el futuro. El músico alcanza a llegar al lugar de la Utopía que tantos hombres han imaginado: la fundación de la ciudad donde todo comienza de nuevo, donde todo es justo y bien organizado:

"Crear y gobernar una ciudad que no figure en los mapas, que se sustraiga a los horrores de la época, que nazca así, de la voluntad de un hombre, en este mundo del génesis" (p. 165). El inicio de la ciudad perfecta, el encuentro con la mujer pura, con las palabras "que por su elocuencia primordial no necesitan del adjetivo". "Hombre, mujer, casa, agua, nubes, árbol" (p. 186).

Este mundo cobra rasgos de lo paradisiaco y lo utópico porque, a pesar de poseer una existencia real sin duda, es, a fin de cuentas, una posibilidad de vida que se escapa irremediabilmente al músico del siglo XX. Todo esto vuelve a tener rasgos de lo ilusorio inalcanzable, en la memoria de quien ya ha retornado al futuro del siglo XX en Nueva York.

Sabemos, por el apéndice que Carpentier añade a la novela que el autor hizo realmente un viaje remontando el curso superior del Orinoco, en donde "el paso con la triple incisión en forma de 'V' que señala la entrada de paso secreto, existe, efectivamente, con el signo, en la entrada del 'Caño de la Guaracha', situado a unas dos horas de navegación, más arriba del Vichada: conduce, bajo bóvedas de vegetación, a una aldea de indios guahibos; que tiene su atracadero en una ensenada oculta". Añade, además, que el personal

je de Marcos es la historia de un ser real que habita en un sitio muy semejante a Santa Mónica de los Venados; y para terminar y hacer patente su experiencia real en la obra dice: "En cuanto a Yannes el miembro griego que viajaba con el tomo de la Odisea por todo haber, baste decir que el autor no ha modificado su nombre siquiera". (21)

Vemos por todo esto, al mismo Carpentier en una peregrinación en busca de América; como su protagonista, no sólo a través de los libros que resultan tan vacíos e insuficientes a veces, sino que a través de la experiencia física en medio de lo más remoto "apenas fotografiado cuando lo fuera alguna vez": creo que este apéndice, no está hecho como él dice, sólo por satisfacer una posible curiosidad del lector, sino que forma parte importante de la plena comprensión del personaje.

La experiencia directa del autor que también peregrina, pasa, al plasmarse en lo literario, primeramente a través de un narrador.

La obra indica desde un principio, por una serie de detalles que veremos más adelante, que la historia que empieza a ser vivida por el protagonista, para el narrador ya es memoria, esto es lo que hará la separación radical entre protagonista y narrador que aparentemente se encuentran en un mismo ser.

El punto de vista del narrador, siempre está más adelante, ya conoce, ya sabe de alguna manera lo que va a ocurrir. El protagonista, en cambio, va viviendo todos sus días por primera vez, por eso la novela está estructurada en forma de diario. Veamos algunos ejemplos para aclarar esta situación. La novela comienza con una precisión temporal: "Hacía cuatro años y siete meses que no había vuelto a ver la casa de columnas blancas". (22) Poco a poco, conforme va transcurriendo la historia, las referencias temporales son cada vez más indefinidas: "Desde hacía unos minutos nuestros oídos nos advertían que estábamos descendiendo"; (23) hasta que el músico empieza a guiarse casi exclusivamente por elementos naturales para medir el tiempo: "Cuando fue la luz otra vez, comprendí que había pasado la primera prueba". (24)

No habría tantas y tan especiales referencias al tiempo si el narrador no supiera, desde el inicio de la novela, este traslado radical en el sistema para medir el tiempo de los relojes, hasta el sol o las estaciones.

Lo mismo ocurre con el descenso que se realiza desde la luz eléctrica del neón, hasta las velas y por fin los rayos y el fuego, llegando a lo más primitivo donde este último no se conoce siquiera.

Más claro aún, cuando el músico, antes de percatarse de esta condición descendente del viaje por Latinoamérica, manifiesta mayor interés por el nombre de una taberna llama-

da: "Recuerdos del porvenir". Tal vez si el narrador fuera apenas en su primer viaje, ni siquiera hubiera reparado en este detalle que, para el resto de la novela, además, es totalmente pertinente.

Por otra parte, si el narrador no hubiese conocido ya antes a Rosario, Mouche quizás hubiera pasado más desapercibida. Sin embargo, a Carpentier le interesa la creación de este personaje, para establecer un contraste importante entre Mouche, mujer "snob", frívola, seudointelectual, y Rosario: la mujer "origen", la mujer tierra, la mujer vida.

Es difícil que el protagonista ponga especial atención, por ejemplo, en el primer encuentro con Rosario. El narrador llama aquí al lector, y éste intuye, en la primera lectura, que esa mujer será clave en el resto de la novela.

Carpentier prepara el momento de esta aparición y el narrador lo hace notar de manera especial porque también sabe lo que ocurrirá con Rosario.

"Un frenazo brutal nos detuvo en medio de un pequeño puente de piedra tendido sobre un torrente de tan hondo lecho que no le veían sus aguas". (25)

— Después un acercamiento a la cara de Rosario:

"El perfil era un dibujo muy puro, desde la frente a la nariz; pero, inesperadamente, de los rasgos impasibles y orgullosos, la boca se hacía espesa y sensual, alcanzando una mejilla delgada, en fuga hacia la oreja, que acusaba en fuertes valores el modelado de aquel rostro enmarcado por

una pesada cabellera negra, recogida, aquí y allá, por peinetas de celuloide. Era evidente que varias razas se encontraban mezcladas por esa mujer, india por el pelo y los pómulos, mediterránea por la frente y la nariz, negra por la sólida redondez de los hombros y una peculiar anchura de la cadera, que acababa de advertir al verla levantarse para poner al ható de ropa y el paraguas en la rejilla de los equipajes. Lo cierto era que esa viviente suma de razas, tenía raza". (26)

Podríamos continuar con muchos ejemplos más para ampliar la idea, pero sería demasiado extenso para nuestros fines en este trabajo. Lo importante es hacer notar que protagonista y narrador son dos entes distintos, dos épocas distintas pertenecientes al mismo hombre: el narrador es un yo presente, ya con todas las modificaciones, trastornos y evoluciones que el viaje por América le ha traído. América ya fue descubierta por Carpentier en complicidad con el narrador; el protagonista está realizando su primer viaje, y representa a un yo del pasado, la historia de cómo llegó a ser lo que llegó a ser ahora que relata, desde Nueva York, ante la imposibilidad de retorno su interiorización a través de lo real maravilloso americano. Nada de esto aparece con demasiada variedad en la obra porque narrador y personaje actúan simultáneamente; sin embargo, el propio Carpentier al final de la novela, ayuda a aclarar esta dualidad, el protagonista no supo ver, en su primero y único viaje, el mundo excepcional que tuvo oportunidad de conocer. Es el narrador quien una vez perdido el paraíso, logra captar en toda su magnitud la belleza de lo definitivamente irrecuperable, o el propio protagonista cuando regresa por segunda vez en un

intento por retornar al mundo de Rosario. Uno u otro, de cualquier manera, lo importante es hacer notar que la novela es ya el recuerdo, porque sin esta visión de lo que no puede vivirse dos veces, no pudo darse desde el principio esta idea paradisiaca de América.

"Me digo que la marcha por los caminos excepcionales se emprende inconscientemente sin tener la sensación de lo maravillado en el instante de vivirlo: se llega tan lejos, más allá de lo trillado, más allá de lo repartido, que el hombre, envanecido por los privilegios de lo descubierto, se siente capaz de repetir la hazaña cuando se lo proponga dueño del rumbo negado a los demás". (27)

Esta dualidad entre narrador que descubre lo maravilloso y protagonista, que descubre lo real, es lo que permite a América surgir ante el lector de una manera más plena que si solamente se diera a conocer a través de alguna de las dos facetas del personaje. Aquí encontramos al nuevo continente relatado desde dos puntos de vista diferentes: lo ya asimilado y entendido, y la sorpresa neta de un espacio que se desborda antes de cualquier interpretación crítica. En este sentido el lenguaje particular de Carpentier encuentra, como en ninguna otra novela suya, su lugar y su tiempo ideales para esta situación. Así lo expone Dorfman en la nota 8 a su capítulo sobre este autor:

"La inexistencia de párrafos, de interrupciones o brechas por las cuales se pudiera salir fuera, la longitud de períodos en que predomina lo parac-tático, trenza de subordinaciones donde la

Hipostasis, cuando existe, fluye en prolongadas enumeraciones, la ausencia de diálogo o de lo dramático, que nos daría un respiro por su aislación visual y su transcurso en tiempo presente, todo esto indica el deseo de imponer, aún gráficamente, una solidez de bloque inescapable". (28)

Un ejemplo de este equilibrio, especie de mimetismo entre lenguaje y naturaleza, podemos verlo cuando el narrador describe el mundo caótico de la selva:

"Se perdió la noción de verticalidad, dentro de una suerte de desorientación, de marco de los ojos. No se sabía ya lo que era del árbol y lo que era del reflejo. No se sabía ya si la claridad venía de abajo o de arriba, si el techo era de agua, o el agua suelo, si las troneras abiertas en la hoja rasca no eran pozos luminosos conseguidos en lo anegado. Como los maderos, los palos, las lianas, se refugiaban en ángulos abiertos o cerrados, se acababa por creer en pasos ilusorios, en salidas, corredores, orillas inexistentes.

(...) Era como si me hicieran dar vueltas sobre mi mismo, para atolondrarme, antes de situarme en los umbrales de una morada secreta". (29)

América y el lenguaje para su descripción forman una síntesis que conduce a un segundo nivel: lo metafórico, donde el narrador prepara lo que sucederá después; un trastorno ya no espacial o geográfico, sino espiritual, empieza a gestarse. El protagonista se irá internando por una "morada secreta", el mundo de Rosario, o el encuentro final consigo mismo, a la que sólo ingresará una vez en la vida.

SEXTA JORNADA

EL RECURSO DEL METODO

"Quizá uno de los resortes que actuaron como determinantes en la situación inestable de los países de Iberoamérica haya sido la falta de experiencia política, falta que condujo a un caos, a un continuo sucederse de revueltas y golpes, a ese 'pendulo político' que incesantemente oscila 'de la tiranía a un régimen de libertad' y de éste de nuevo a la anarquía y de la anarquía a la tiranía". (1)

PARAGUAY. José Gaspar Rodríguez de Francia 1813. En 1816 se declaró "dictador supremo y perpetuo". Murió en 1840.

PERU. Agustín Gamarra (1829-1833). Durante su gobierno de cuatro años hubo quince golpes de estado. "Perú había tenido hasta 1839 tres asambleas constituyentes y seis intentonas de organización constitucional; en 18 años, seis regímenes constitucionales, tres liberales (1823-1828 y 1834) y tres autoritarios (1828, 1826 y 1836)". (2)

BOLIVIA. Andrés de Santa Cruz (1829-1839).

VENEZUELA. José Antonio Páez. Con él da comienzo la oligarquía conservadora. 1831-1835.

URUGUAY. José Fructuoso Rivera. Es investido presidente para el período 1830-1834. En 1838 se inicia en el Uruguay la dictadura de Rivera, quien permanecerá en el poder hasta 1843.

ARGENTINA. Juan Manuel Ortiz de Rosas. 1835-1852.

ECUADOR. General Juan José Flores. Primer presidente de la República de Ecuador (1831-1835) y reelegido en 1839 hasta 1843.

BOLIVIA. La dictadura directa e indirecta de Manuel Isidoro Belzú, el "León del Norte". 1848-1857.

ECUADOR. Gabriel García Moreno. 1861-1865.

VENEZUELA. Antonio Leocadio Guzmán Blanco. Asume el poder en 1840. Cuatro años después vendrá la revolución de los conservadores y Guzmán Blanco toma el poder de nuevo en 1879 hasta 1884. En 1886 se eleva una vez más a la presidencia.

MEXICO. Porfirio Díaz. Una nueva etapa histórica de México: el porfiriato. 1876-1911.

NICARAGUA. General José Santos Zelaya. Desde 1893 gobierna la nación. Su mandato dura diecisiete años.

GUATEMALA. Manuel Estrada Cabrera. Toma posesión del mando en 1898. A partir de entonces se inicia una dictadura de veintidós años.

CUBA. Dictadura del general Gerardo Machado. 1925-1933.

GUATEMALA. General Jorge Ubico. Ocupó la más alta magistratura de la nación durante trece años: 1931-1944.

REPUBLICA DOMINICANA. Rafael Leónidas Trujillo. 1930-1960. (Hay en la República Dominicana unas dos mil estatuas que lo representan. La capital lleva su nombre. Hay además un puerto Trujillo, una provincia Trujillo, una nave Trujillo. El pico dominicano de mayor altura se llama Trujillo, y los documentos llevan, junto a la fecha, el número de años que corresponde a la "era Trujillo"). (3)

CUBA. Fulgencio Batista Saldívar. Ocupó la presidencia tres veces: 1940-1944; 1952-1954; 1955-1958.

HAITI. Francois Duvalier. Sube al poder en 1957. El 14 de junio de 1964 era investido como presidente vitalicio de la República. Muere en 1971. Al día siguiente toma posesión como presidente vitalicio su hijo Jean Claude Duvalier al que su padre había designado como su sucesor. "Duvalier era, para el pueblo rural haitiano, un mago, un gran sacerdote. Hombre silencioso, eficaz en la curación de los males más desesperados, no quiso nunca desengañar al pueblo y lo dejó en la creencia de que sus curaciones eran hijas de la magia y no de la ciencia. Creábase así un poder mágico sobrenatural, que funciona como ley secreta e inalterable en ese misterioso país. Aparentemente llegaba al poder un 'político más'; para los haitianos del pueblo, llegaba al poder un maestro del vudú, uno de los suyos verdaderos". (4)

ALFREDO STROESSNER... ANASTASIO SOMOZA... MARCOS PEREZ JIMENES... JORGE VIDELA... AUGUSTO PINOCHET...

En 1948 se creó la OEA a través de la cual los Estados Unidos se convierte de inmediato en proyector oficial de Latinoamérica, y, de este modo, "el principio de no intervención tendía a transformarse en intervención". (5) Así los múltiples intereses que el país del norte tiene en Latinoamérica encuentran en la dictadura su mejor sirviente.

En esta novela de Alejo Carpentier, nuestro protagonista ya no será aquel aventurero en busca de los orígenes; ni aquel otro que va en pos de los hombres libres en la revolución francesa. Ahora se trata de alguien que representará una de las enfermedades crónicas de Latinoamérica: la dictadura. La segunda mitad del siglo XIX y el siglo XX, están fundamentalmente caracterizados por este fenómeno político que contaminará otros muchos aspectos de la vida en nuestros pueblos.

Carpentier ha elegido al dictador ilustrado como protagonista, porque de cualquier manera, es el tirano que aún conserva un cierto espíritu nacionalista: constructor de escuelas, carreteras, barrios, ferrocarriles, etc. Es también el que mejor representa a la América que quiere ser Europa, la América enmascarada y negada por los americanos: una ficción.

Sin embargo, el "Primer magistrado" tiene, como

más adelante se verá, una mezcla de muchos dictadores pertenecientes a diversas épocas de la vida latinoamericana. Hay, sin embargo, un común denominador: en primer término, el que éste, como todos los dictadores, parte de una realidad ficticia, y nunca de la realidad americana, lo que provoca vestirla de trajes europeos dilapidando la riqueza nacional en estos delirantes proyectos de europeización. En segundo término, la política extranje-rizante, que ha vendido poco a poco la independencia económica a otras potencias poseedoras del monopolio imperial económico (antes Gran Bretaña, después Estados Unidos).

El recurso del método será la novela de la dictadura que Carpentier incluya en su novelística porque, aunque tal vez sea solamente un estado provisional, transición ya demasiado larga, la dictadura es un fenómeno americano que revela desde el punto de vista político y económico, la condición mudable del hombre de América.

Sin embargo, El recurso del método no es un documento sociológico sino una novela en donde comparecen, además de los hechos concretos, insertos dentro del tiempo real, también los deseos y la imaginación, las creencias, la psicología de los personajes que encarnan una historia mucho más compleja que la que los mismos historiadores pudiesen relatarnos.

Varias obras constituyen un antecedente de la novela que ahora analizaremos. El tema de la dictadura latinoamericana ha dado lugar a toda una corriente novelística: Tirano Banderas, El señor presidente, El otoño del patriarca, etc., son novelas que han elegido como personaje central a un dictador del pasado (presente). Carpentier, consciente de todos estos antecedentes, crea, en El recurso del método a una suerte de dictador arquetípico, un recipiente literario que sintetiza de varias maneras esta larguísima lista de dictadores que han gobernado América durante muchos años.

Uno de los elementos importantes y, sobre todo innovadores en esta novela, es el punto de vista. Por primera vez asistimos, privilegiadamente, a la vida íntima del dictador, hasta sus más privadas acciones, donde Carpentier le concede la palabra aún en su despertar matutino, que es la situación en que comienza la novela, y donde, de nuevo en París, ya exilado, ya derrocado, también termina. Una novela que comienza y termina ante el horror de despertar.

"...pero si acabo de acostarme. Y ya suena el timbre seis y cuarto. No puede ser. Siete y cuarto acaso, más cerca. Ocho y cuarto (...) Nueve y cuarto. Tampoco. Los espejuelos. Diez y cuarto. Eso sí". (6)

Esta manera de aproximar al lector al protagonista hace un enorme contraste con Santos Banderas de Del Valle Inclán, personaje casi gótico, entre momia y calavera viviente, que tenía la costumbre de "rumiar la coca, por lo que en las

comisuras de los labios tenía siempre una salivilla de verde veneno". (7) El tirano permanecía "agaritado en la ventana, inmóvil y distante", (8) en aquella torre de convento desmantelado que ahora era cuartel del presidente, siempre taciturno, alejado de los demás como una lechuza. En este sentido El señor presidente establece un contraste más violento con este ambiente íntimo, llano, sin misterios del Recurso. La novela de Miguel Angel Asturias presenta a un hombre:

"De lento riguroso: negros zapatos, negro el traje, negra la corbata, negro el sombrero que nunca se quitaba; en los bigotes canos, peinado sobre las comisuras de los labios, disimulaba las encías sin dientes, tenía los carrillos pellejados y los párpados pellizcados". (9)

Nadie podía hablarle, y gran parte de la novela transcurre a través de los distintos intentos vanos de los personajes, por conseguir una entrevista con el señor presidente. El dictador permanece en la sombra, y sólo podemos mirar los efectos de su presencia, de su poder, en las injusticias que el pueblo sufre.

El personaje de Carpentier habla en primera persona. Esto significa que ni siquiera es mirado por otro que lo describa, sino que es él mismo quien se dirige, tal y como es, a su lector. A éste le relata, de una manera a veces tan semejante a la de su propio autor, las cosas desde su propio punto de vista, sin que ningún tercero establezca una distancia. Esta es la fuerza particular que vitaliza a la novela.

Más adelante la narración se establece en tercera persona, pero, un poco al alimón, el primer magistrado introduce sus comentarios para enriquecer y dar verosimilitud a la acción:

"La figura espesa, cargada de hombros, a la vez lenta y colérica, gesticulante aunque asentada en su butaca, del Primer Magistrado dictando textos y disposiciones. A Peralta: Cable a Ariel su hijo disponiéndose la inmediata compra de armamentos, parque, material logístico y globos de observación como los que recientemente había adoptado el ejército francés (serían de un efecto formidable, allá donde nunca se había visto eso)". (10)

Aquí Carpentier narra la acción: cuáles son las disposiciones del primer magistrado al enterarse de la sublevación de general Ataulfo Galván; pero es el comentario del dictador el que nos revelará cuál es exactamente la actitud, el tono, el espíritu que gobierna la escena. El pueblo, por otra parte, parece concebirse como un público ignorante, fácilmente impresionable que asiste a una escena más de la teatralidad que tan minuciosa y sistemáticamente se maneja en Latinoamérica. Ante un posible golpe de estado, con la seguridad y el sentido del humor de este dictador arquetípico, se busca algo "vistoso", como los globos, para apagar el fuego, y entorpecer a la masa informe del pueblo.

Este entrar y salir del narrador para dejar lugar a la palabra personal, íntima y auténtica del dictador, es lo que hace que por primera vez tengamos, por lo menos en relación a las principales novelas de esta corriente, un persona

je real, de carne y hueso; un hombre y no una idea feroz, im palpable, casi definida por los que le temen, más que por sí mismo, como el caso de El señor presidente a quien nadie, ni el propio lector, puede ver personalmente. Que el primer magistrado pueda constituirse como un ser débil, en momentos miedoso, tierno... es, como dice Mario Benedetti: "Más verosímil y esa verosimilitud lo vuelve paradójicamente más terrible". (11)

Ahora bien, señalar la novedad que conlleva esta perspectiva intimista adoptada por Carpentier (este hablar desde el yo que al fin y al cabo, es la única manera de hablar que tiene Carpentier) no implica necesariamente un juicio de valor con respecto a la novelística anterior; se trata simplemente de establecer que si las otras novelas imponían el plano de "el dictador visto desde el pueblo" Carpentier con El recurso del método nos proporciona el necesario contraplano: "el dictador viendo a su pueblo". Conocer la casa de gobierno desde la mente que se despliega en largos monólogos, es una situación que permite un acercamiento, por lo menos en apariencia, a la verdadera identidad del personaje.

No solamente el primer magistrado goza de todas estas dimensiones humanas. El estudiante, por ejemplo, en esa excelente escena, quizá la más lograda de toda la novela, en el despacho del dictador, también abre sus pensamientos al

lector mostrándole sus tentaciones y debilidades, así como su fuerza espiritual que lo llevaría a dar la vida por su causa. Ambos se miran analizándose, comparándose y Carpentier, conocedor de las ventajas de la honestidad literaria, permite este enfrenamiento a solas de ambos personajes:

"A pesar de que es valiente, no resistiría la tortura: Hay quien no puede/ Si lo apretaran un poco/ Tratarán de sacarme nombres/ ¿Para qué esperar tanto? Un buen susto para empezar/ Acerca la mano al timbre: va a llamar/ No, he dado mi palabra/ no sé si podría resistir/". (12)

El tema que Carpentier ha elegido para esta novela, requería elementos nuevos para poderse enriquecer realmente, así que el autor cubano decide emplear uno de los mecanismos más interesantes para tratar este tipo de temas, como es el humor. Carpentier tampoco ignora la tradición que, a este respecto tiene a sus espaldas.

La novela Maten al león, de Jorge Ibarquengoitia, es un antecedente importante respecto a este tratamiento humorístico de la dictadura. La novela trata precisamente de los distintos intentos fallidos que Cussirat, un joven aristócrata, tiene de matar al presidente vitalicio Belaunzarant. Una de las escenas más representativas por su alto grado de humor, es aquella cuando se intenta matar al presidente con un alfiler en casa de doña Angela. En medio de la confusión, cuando ya nadie sabe quién trae el alfiler, y al mirar que Belaunzarant no cae muerto en el suelo, se dan cuenta de que:

"Todo el plan está mal concebido. Nos dejamos influir por lo que una tonta leyó en una novela. ¿Por qué tiene que ser bailando? Entre pieza y pieza puede acercarse a Belaunzarant, darle un alfilerazo y salir corriendo". (13)

Lo bello de Ibarquengoitia es este humor ingenuo y simple con que trata severas situaciones, llevándolas al absurdo casi como un cuento para niños de ciencia ficción.

El otoño del patriarca también presenta este estilo humorístico para expresar la realidad, y para describir a uno de los personajes más patéticos de la literatura hispanoamericana. Este humorismo en El otoño del patriarca es menos frecuente que en la novela que acabamos de mencionar. Hay un ejemplo que vale la pena desprender de sus páginas:

"(Bendición Alvarado) pasó entre las guardias de honor con una canasta de botellas vacías y alcanzó la limusina presidencial que iniciaba el desfile de jubileo en el estruendo de las ovaciones y los signos marciales y las tormentas de flores y metió la canasta por la ventana del coche y le gritó a su hijo que ya que vas a pasar por ahí aprovecha para devolver estas botellas en la tienda de la esquina, pobre madre". (14)

Aquí García Márquez en unas cuantas líneas establece el contraste de las dos realidades: una ficticia y teatral, y la otra cotidiana y real que revela el verdadero origen de la familia presidencial. Hay otra escena donde también doña Bendición nos da la pauta cuando dice:

"De haber sabido que mi hijo iba a llegar a ser presidente, lo hubiera mandado a la escuela".

Carpentier, igual que estos autores de la dictadura latinoamericana, parece decir que el dictador es un error ético, pero añade, implícitamente, que es, además, un error estético. De ahí la ridiculización constante del personaje latinoamericano, en un contexto parisino intentando un grotesco camuflaje con el tradicional hombre educado y exquisito de los altos círculos de la sociedad europea. Este es el primer nivel del humor que Carpentier trabaja: desde fuera, a base de situaciones equívocas, y falsas en las que, deliberadamente, coloca a su protagonista. Todo empieza con el contraste entre el dictador y su mayordomo francés llamado "Sylvestre", quien lo sirve con tal finura y tal elegancia, como si se tratara de alguno de los antiguos reyes de Francia: las cortinas de brocado, la alfombra persa, las charolas de plata, las comidas de alta cocina, hacen un marco alrededor de la hamaca que tuvo que colocar en medio de la sala porque imposible olvidar su verdadero origen que tanta nostalgia le producía en ese lugar que a veces resultaba tan lejano de sus tierras. El no puede dormir en una cama sin su "travesaño". Todo esto tiene un sentido satírico. Es este desmesurado afán que venimos viendo desde el Concierto barroco por europeizar América, "afrancesarla" y, según esto, así "afinarla". El resultado de todo esto obviamente, es de una payería deslumbrante por este empalme de contextos tan incompatibles.

Hay un segundo nivel del humor que ya implica la con

ciencia del primer magistrado: su autocrítica que no alcanza a cubrir el primer nivel, pero sí tiene capacidad para reconocerse en ciertas ocasiones ridículo. Veamos un ejemplo: en la escena ya citada con el estudiante, el primer magistrado transmite una cierta inseguridad; comienza entonces a exagerar el lenguaje, a bordar sobre las palabras más de lo que suele hacerlo en el resto del tiempo. El se da cuenta de esto y piensa:

"Cuidado: he vuelto a caer en el idioma floreado".

Existe además un tercer nivel del humor que consiste en declarar, con toda la frialdad y el descaro posibles, las cosas más monstruosas y terribles de que es capaz un dictador en su cotidiano uso del poder. Este estilo directo, sin rodeos, resulta de un gran efecto humorístico bajo la pluma de Carpentier.

"Media hora después se armaba la balacera en los patios de la Universidad de San Lucas. 'Y si tienen muertos' -dijo el primer magistrado acabando de abrocharse la guerrera- 'Nada de entierros solemnes con ataúdes llevados en hombros y discursos en el cementerio, que no son sino manifestaciones amparadas por el luto. Se entrega el fiambre a la familia y que se le meta en el hoyo sin gritos ni mariqueras, porque de lo contrario la familia entera, con madre, abuelos y carajillos va a la cárcel'... Afuera seguía el tiroteo ocho muertos y veintitantos heridos. 'Para que aprendan -dijo el Primer Magistrado(...)'".

Después de esto, sin ninguna transición ni disimulo, torna totalmente su actitud ante los soldados que murieron en la lucha:

"Que les hagan exequias, con armón de artillería marchas fúnebres y tendido en el Panteón de los Héroes, por haber caído en el cumplimiento del deber". (15)

Es este mecanismo del contraste entre el tono preocupado con que se da la orden, y aquello que va a ejecutarse, más la exagerada diferencia de actitudes para con los civiles del pueblo y el ejército, ante quien le interesa guardar una determinada imagen, lo que constituye el efecto humorístico más frecuente en la novela.

Estos son sólo algunos ejemplos del estilo con que Carpentier ha adoptado su novela, pero toda la obra está plagada de bromas, situaciones absurdas y contrastes graciosos, que hablan de esta otra cara del horror latinoamericano, que es lo grotesco y lo ridículo.

Definitivamente el personaje del tirano que Carpentier pretende crear en la novela, resulta muchas veces demasiado agudo, demasiado perspicaz; transmite en momentos una sensibilidad que no puede coincidir con el personaje burdo que se nos presenta desde el principio. Esto puede deberse, sobre todo, a que el autor le presta a veces un estilo que más bien pertenecería a un humanista o a un poeta que a un hombre, finalmente un asesino, que todos los días toma el poder por la fuerza. Un ejemplo claro de esta capacidad para mirar y decir las cosas de un modo que no le corresponde, es cuando, ya al final de su vida, muy enfermo en su departamento en París, piensa.

"Hace ya tiempo, mucho tiempo que no hago el amor. La última vez -¿Cuándo? fue con Elmirita. Ahora, todo lo que le pido es que se alce un poco las faldas -cosa que hace con sencilla inocencia. Me hace bien contemplar a ratos, esas carnes firmes y bien sombreadas, hondas y generosas: Hay en ellas una bondad que se trasciende a sí misma".
(16)

Entre todos estos "ires y venires" tan desconcertantes de la personalidad del primer magistrado, encontramos que El recurso del método es una novela escrita desde la perspectiva del siglo XX, después de la revolución cubana, que lleva implícita una propuesta política que funge como una síntesis de las anteriores novelas del mismo tema, por la gran cantidad de facetas que alcanza a cubrir. El primer magistrado encarna la situación, el carácter y el modo de muchos personajes reales y ficticios. Como recuerda Benedetti:

"Medio en serio, medio en broma, Carpentier incluso ha llegado a decir que su novela está contruida con un cuarenta por ciento de Machado, un diez por ciento de Guzmán Blanco, un diez por ciento de Cipriano Castro, un diez por ciento de Estrada Cabrera, un veinte por ciento de Trujillo, un diez por ciento de Porfirio Díaz, sin perjuicio de reconocer que el personaje contiene, además, ciertas características de Somoza y de Juan Vicente Gómez". (17)

Uno de los elementos más interesantes de esta novela es de qué manera la síntesis de la que hablábamos, no se da meramente como acumulación de un anecdotario histórico, como glosa de los lugares comunes ya establecidos por la novelística de la dictadura, sino, ante todo, como un prolijo y deslumbrante trabajo verbal. Carpentier expresa en una

frase, distintas etapas, distintos países de América Latina, a base, por ejemplo, de la yuxtaposición (poética pero no histórica) de coloquialismos de distintas procedencias:

"Nunca he podido descansar en rígida cama de colchón y travesaño. Necesito un acunado de chinchorro para ovillarme, con su cabuyera para meceme". (18)

En este párrafo encontramos palabras cubanas, venezolanas, colombianas, etc.

"Las voces misteriosas (...) insinuaban ahora (...) en tabernas, pulperías y tacuaras, que las grandes empresas..." (19)

"Se desencarriló de pronto el Primer Magistrado de su francés hartó medido, hartó cuidado de la pronunciación y la justeza del vocablo, para lanzarse impetuoso, por el disparadero de un alud de improperios criollos que el otro veía llegar atónito como una invasión verbal de ideogramas ajenos a su entendimiento. Indios, negros, sí; zambos, cholos, pelados, atorrantes, rotos, guajiros, léperos, jijos de la chingada; chusma y morralla..." (20)

El autor cubano termina la novela con el derrocamiento del dictador que tiene que expatriarse, como don Porfirio, a Francia.

Más adelante, Carpentier hace ver el incansable interés norteamericano por continuar el avance de su poder a través de Latinoamérica. Una de las cosas que El recurso del método ilustra es cómo en América Latina nada o casi nada, sucede sin el consentimiento de los Estados Unidos, quienes, finalmente, han colocado a un nuevo presidente, nuevo dicta-

dor, que pronto recibirá un golpe de estado, o será derrocado por un levantamiento popular o por la renuncia provocada en aras de los intereses del país del norte.

Carpentier ya no repite las crudas escenas de violencia que Del Valle Inclán o Asturias utilizan como formas de denuncia de esa injusticia permanente que se adhiere a la realidad latinoamericana. Podríamos decir que El recurso del método lleva a cabo un análisis más sutil, en momentos, más intelectual, de las causas y consecuencias de esta situación latinoamericana. El recurso del método termina mostrándonos una dramática paradoja: el personaje principal es totalmente prescindible. El dictador, ese ser de carne y hueso, a veces cálido y hasta ingenuo, a veces hierático y brutal, es lo de menos; lo importante es la dictadura como expresión e instrumento de los intereses de la clase dominante. Quizá en esto, en su eficacia para mostrar que este violento asunto no es de personas sino de sistemas, resida uno de los mejores logros de El recurso del método. Vistas así las cosas, el primer magistrado, en tanto dictador, termina por no ser personaje, sino transitorio recipiente arquetípico de la violenta voluntad de poder de una clase social y de un país imperialista. A lo lejos, se vislumbra el pueblo, el receptor de esta violencia, pero la del pueblo es otra historia.

Según Dorfman señala:

"Nuestros novelistas buscan las diferentes ca-

ras que el hombre americano se ha ido poniendo en su desesperada lucha con la muerte, en su intento por salir de esta violencia que es nuestro destino, sea cual sea la forma que tome: hacia fuera o hacia adentro, horizontal o vertical, sexual o social, constante o discontinua, personal o colectiva, liberadora o más enajenante, hiriente o mortal". (21)

El recurso del método no queda aparte de esta definición porque:

"La violencia es un 'Bumerang', termina por destruir y a veces por corromper al que la utilice, aunque haya resultado inevitable la entrega de estas fuerzas". (22)

El primer magistrado pertenece a este violento momento histórico de América Latina, forma parte de este sistema y termina perseguido por la misma destrucción que él provocó en la iniciativa del poder, continuando también una escuela tradicional de dictadores que le precedieron y preparando el camino para el siguiente en un mismo evento que aparentemente nunca terminará.

"Tumbamos a un dictador -dijo El Estudiante-: 'Pero sigue el mismo combate puesto que los enemigos son los mismos. Bajó el telón sobre un primer acto que fue larguísimo. Ahora estamos en el segundo que, con otras decoraciones y otras luces, se está pareciendo ya al primero". (23)

El dictador termina sus días en la oscuridad, la soledad, en el exilio, fuera de todas sus tierras: el espíritu, el cuerpo sano de antes, el país; traicionado por todos, abandonado por todos igual que América, igual que su pueblo,

en una mala jugada del destino donde la historia es espiral.

Al concluir la lectura de El recurso del método, me quedó una fuerte sensación de que Carpentier termina conmoviéndose, incluso encariñándose, con su personaje. En distintas escenas le da la oportunidad de mostrar su ternura y su desvalida fuerza espiritual que lo coloca como un ser humano común y corriente. Me pregunto por qué el primer magistrado no es simplemente un ser monstruoso. Cuando el primer magistrado está en el despacho con el estudiante, en un momento dado, muy sutilmente, el autor deja entrever a través de la recia máscara del dictador, una veta un tanto melancólica que vuelve a esconder minutos después. Son apenas rasgos que sobre todo crean una imagen, dejan un sabor sutil, apenas perceptible, pero real:

"El Primer Magistrado hizo un gesto de despedida, no queriendo arriesgarse a tenderle la mano por temor a un desaire: -'No sabes cuanto lo siento. Un joven tan valioso como tú. Lo peor es que te envidio: Si yo tuviese tu edad, estaría con los tuyos. Pero tú no sabes lo que es gobernar estos países. No sabes lo que es arar con un material humano que..." (24)

Algo semejante creo percibir en la actitud de García Márquez respecto a su protagonista en El otoño del patriarca: un ser tan mal querido, siempre tan solitario, tan sumamente triste. García Márquez también se apiada del gran patriarca. Lo vemos, por ejemplo, cuando Patricio Aragonés está sufriendo:

"Lo acompañó en la lenta agonía, los dos solos en el cuarto, dándole con su mano las cucharadas de alivio para el dolor".

Y más adelante, Aragonés le dice en el lecho de muerte:

"Nunca lo he querido como usted se imagina sino desde las Temporas de los Filibusteros en que tuve la mala desgracia de caer en sus dominios estoy rogando que lo maten aunque sea de buena manera".
(25)

Es en estos momentos cuando los autores filtran su estremecimiento ante la definitiva condición intrascendente y transitoria de las vidas de estos personajes, débiles en el fondo, carentes de una verdadera solidez en ninguno de los aspectos que conforman su humanidad. Son seres manipulados por el sistema, personajes históricos que siguen una inercia inconscientemente. Esta terrible inconsciencia es lo que conmueve, tanto a los autores que le dan vida a este personaje, como a su lector, que mira más allá de la primera maldad, de la injusticia y el abuso del poder, que lo hacen sentirse grande y poderoso.

SEPTIMA JORNADA

LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA

"Las islas surgieron del océano, primero como islotes aislados, luego los cayos se hicieron montañas y las aguas bajas, valles. Más tarde las islas se reunieron para formar una gran isla que pronto se hizo verde donde no era dorada ni rojiza. Siguieron surgiendo al lado las islitas, ahora hechas cayos y la isla se convirtió en archipiélago: una isla larga junto a una gran isla redonda rodeada de miles de islitas, islotes y hasta otras islas. Pero como la isla larga tenía una forma definida dominaba el conjunto y nadie ha visto el archipiélago, prefiriendo llamar a la isla isla y olvidarse de los miles de cayos, islotes, isletas que bordean la isla grande como coágulos de una larga herida verde. Ahí está la isla, todavía surgiendo de entre el océano y el golfo: ahí está". (1)

UNA SOCIEDAD DE ESCLAVOS HASTA FINALES DEL SIGLO XIX...

"Cuando la inmensa mayoría de los pueblos de habla española comenzaron el camino de la emancipación, Cuba vivía aun en una sociedad típicamente esclavista. A pesar de que ya se habían decretado varios acuerdos internacionales para abolir la esclavitud en Cuba, cada año había un aumento de negros esclavos en proporción al crecimiento de las riquezas. La clase dominante estaba interesada en la independencia, pero se retraía ante el temor de que los esclavos se sublevaran como había sucedido en Haití. Por esto, Cuba fue la última colonia americana de España que logró la independencia". (2)

LOS CRIOLLOS COMIENZAN LAS LUCHAS

1868: Primer intento de independencia, iniciada y liderada por los criollos que procedían de familias ricas y eran poseedores de una cultura política.

GUERRA DE INDEPENDENCIA. PRIMERAS BASE DEL NUEVO GOBIERNO

1895: Guerra de independencia cubana. Continua-

ción de la Guerra de los Diez Años. En Nueva York Tomás Estrada Palma preside un gobierno en el exilio, apoyando expatriados, el más importante de estos fue José Martí. Este, en 1881 se refugió en Nueva York donde trabajó para juntar aliados y armas que utilizaría en el ataque de 1895. José Martí establece las bases jurídicas que formarán el partido revolucionario cubano encaminadas a crear una nación capaz de asegurar la felicidad del pueblo a través de la democracia.

PALABRAS DE MARTI. EL GOBIERNO: TAN
DISTINTO Y SEMEJANTE A LOS DEMAS
COMO LO SEA EL PAIS MISMO

"...y el buen gobernante en América no es el que sabe cómo se gobierna el alemán o el francés, sino el que sabe con qué elementos está hecho su país, y cómo puede ir guiándonos en junto para llegar, por métodos e instituciones nacidas del país mismo, a aquél estado apetecible y donde cada hombre se conoce y ejerce, y disfruten todos de la abundancia que la Naturaleza puso para todos en el pueblo que fecundan con su trabajo y defienden con sus vidas. El gobierno ha de nacer del país. El espíritu del gobierno ha de avenirse a la constitución propia del país. El gobierno no es más que el equilibrio de los elementos naturales del país".
(3)

CUBA ERA UN PAIS DE ELEMENTOS DISIMILES
QUE HABIA QUE AMALGAMAR

"Qué difícil era juntar a los cubanos. Juntar a los veteranos del 68 con la gente nueva que aspiraba a los mandos del futuro ejército insurrecto. Juntar a los optimistas con los pesimistas que encendían la querrela en los centros inmigrados. Juntar a los intelectuales con los obreros. Juntar a los blancos con los negros. Juntar a los oportunistas con los abnegados. ¡Martí lo consiguió!"
(4)

INDEPENDENCIA DE ESPAÑA;
INVASION NORTEAMERICANA

20 de mayo de 1902. Se concede la independencia formal de Cuba. También se instalan bases navales

norteamericanas y se añade a la nueva constitución la famosa enmienda Platt en la que el gobierno cubano se compromete a autorizar que el poder de los Estados Unidos interviniese en la isla y en la administración fiscal, así como en las relaciones diplomáticas de la nueva república. El país, en 1902, sólo había cambiado de amo".

SITUACION DE LA CUBA INDEPENDIENTE

"En la sociedad cubana se notarán inseguridad, falta de elementos sólidos en la arquitectura de las clases, rápido crecimiento, composición étnica compleja, estructura familiar débil, clero insuficiente, religiosidad compleja y formal, nivel de vida bajo, gran porcentaje dedicado al peonaje, etc. Todos estos factores sociales han motivado una viciada estabilidad política, traducida en sistemas electorales falsos, revueltas, excesivo burocratismo, despilfarro en los gastos públicos, gran multiplicación de partidos políticos y deformación de la idea constitucional". (5)

ALGUNOS JOVENES DE ESTA EPOCA, FORMAN UN GRUPO IMPORTANTE DE DENUNCIA Y TRANSFORMACION

"1923. Tienen lugar dos acontecimientos de gran importancia para el proceso cultural del país (...): la reforma universitaria y la Protesta de los trece. La primera trascendió en seguida sus limitados fines inmediatos y se transformó en un fecundo esfuerzo de educación popular a través de la Universidad Popular José Martí. (La segunda) constituye la incorporación del grupo más valioso de la juventud intelectual a la lucha política, con la denuncia pública de los errores del presidente Alfredo Zayas, en un manifiesto que redactó Rubén Martínez Villena". (6)

UNA DE LAS DICTADURAS MAS VIOLENTAS

1925-1953. Gobierno del general Gerardo Machado. Clausuró la universidad, hubo serias huelgas, con sus consecuentes encarcelamientos.

UN TAQUIGRAFO...

1923. Golpe de estado de Fulgencio Batista.

EL BURDEL DE LOS ESTADOS UNIDOS

"En Cuba eran cada vez más abundantes el juego y la prostitución; la discriminación racial se hacía cada vez más aguda por la influencia americana; el poder y la administración funcionaban para servir a los intereses norteamericanos de igual manera que los casinos, hoteles y mujeres cubanas eran para consumo de los viajeros norteamericanos. Estados Unidos derramaba sobre Cuba sus peores defectos". (7)

CRISIS DE 1929. LATINOAMERICA RESIENTE EL TEMBLOR

"A medida que Latinoamérica se incorporaba como área dependiente al sistema económico que se estaba haciendo mundial, se hacía más vulnerable a las crisis generales de ese sistema. En 1929 comenzó la más devastadora de todas las crisis (...). Aun más que la primera guerra mundial, la depresión reveló la fragilidad del orden mundial al que Latinoamérica había buscado tan afanosamente incorporarse". (8)

LOS ACONTECIMIENTOS DEL MUNDO OBLIGAN A LATINOAMERICA A FORMARSE UNA IDEOLOGÍA Y A TOMAR UNA POSTURA DETERMINADA ANTE ELLOS

"El ascenso mundial del fascismo (uno de cuyos episodios, la guerra civil de España, debía tener amplio eco en América española) la alternativa que para sus avances ofrece la izquierda revolucionaria, constituyen el primero de los marcos político-ideológicos dentro de los cuales una Latinoamérica que sigue siendo sensible al ritmo del mundo debe buscar su nuevo camino". (9)

LAS VENAS ABIERTAS

"Nuestra derrota estuvo siempre implícita en la victoria ajena, nuestra riqueza ha generado siempre nuestra pobreza para alimentar la prosperidad de otros: los imperios y sus caporales nativos. En la alquimia colonial y neocolonial, el oro se transfigura en chatarra y los alimentos se convierten en veneno". (10)

LA INDEPENDENCIA DEPENDIENTE

"Cuba compraba en Estados Unidos no sólo los automóviles y las máquinas, los productos químicos, el papel y la ropa, sino también arroz y frijoles, ajos y cebollas, grasas, carne y algodón. Venían helados de Miami; panes de Atlanta y hasta cenas de lujo desde París. El país del azúcar importaba cerca de la mitad de las frutas y las verduras que consumía (...) la riqueza del subsuelo -níquel, hierro, cobre, manganeso, cromo, tungsteno- formaba parte de las reservas estratégicas de los Estados Unidos (...) Había en Cuba en 1958, más prostitutas registradas que obreros mineros. Un millón y medio de cubanos sufría el desempleo total o parcial (...)" (11)

CUBA AMANECE CON UNA REVOLUCION

"Enero de 1959. El 'Movimiento 26 de julio' ocupa la Habana. Esta revolución por las características especiales de Cuba tenía que definirse como antiimperialista y agrícola". (12)

LA OPOSICION DE LOS ESTADOS UNIDOS

1961. Estados Unidos advierte a las naciones del mundo occidental: todo país cuyas naves prosigan el transporte de mercancías a la Cuba castrista, perderá ayuda americana.

Enero de 1962. La OEA expulsa a Cuba de las organizaciones del hemisferio.

UN INTENTO FALLIDO

20 de febrero de 1961. Tiene lugar un desembarco de núcleos anticastristas a 50 Km aproximadamente del este de Guantánamo.

¿PODRAN LOS GUERRILLEROS?

"Al irme de Cuba yo era pesimista; sin duda porque no estaba convencido de que todas esas anomalías ministalinistas se hicieran sin que Fidel lo supiera, ni de que éste pudiera poner rápidamente el orden. Tenía la impresión de que Cuba se deslizaba por la pendiente de la facilidad, copiando con la

mayor fidelidad posible los métodos soviéticos en materia económica, policíaca, informativa y de la vida intelectual..."

Mi decepción era tanto más grande cuando yo venía de América Latina y había visto, durante mi viaje a México, Venezuela y Guatemala, las enormes esperanzas que había despertado la revolución cubana. Cuba se había convertido en el símbolo de una libertad que pasaba por la victoria sobre los Estados Unidos. Esta revolución había actuado como el despertador de este continente y señalaba, tal como se afirmaba, su entrada en la historia. Su irradiación se dejaba notar en todos los medios (...). Se trataba de un estado de espíritu que buscaba su propia vía, con los ojos puestos en Cuba". (14)

CUBA REPRESENTA UN PROBLEMA PARA LA URSS

La empresa de Cuba era desastrosa para la URSS, pero ya no podía echarse para atrás.

a) En el plano diplomático: Rusia quería disminuir la tensión con Estados Unidos. Cuba constituía un núcleo de "desacuerdo suplementario", y Castro no ayudaba a disminuir el problema.

b) En el plano militar: "Rusia se compromete a defender una isla situada a 10,000 Km de su fortaleza principal y a las mismas puertas de su adversario número uno: los Estados Unidos.

c) En el plano doctrinal: Al admitir en su campo una joven revolución, no ortodoxa y muy activa, Kruschev introducía en el mismo una nueva fuente de disensión, cuando aun no había podido absorber las ya existentes.

e) En el plano económico: Rusia se encuentra apoyando a un país que tiene años de vivir totalmente al estilo americano, y se plantea ahora como el escaudote de la eficacia soviética en América Latina, cuando que era uno de los países en el que menos "pegaban" los mecanismos soviéticos. (15)

ALGUNOS DATOS...

"Se construyeron ciento setenta hospitales nuevos y otras tantas policlínicas y se hizo gratuita la asistencia médica; se multiplicó por tres la cantidad de estudiantes matriculados a todos los niveles y también la educación se hizo gratuita; las becas benefician hoy a más de trescientos mil niños y jóvenes y se han multiplicado los internados

y los círculos infantiles. Gran parte de la población no paga alquiler y ya son gratuitos los servicios de agua, luz, teléfono, funerales y espectáculos deportivos. Los gastos en servicios sociales crecieron cinco veces en pocos años. Pero ahora que todos tienen educación y zapatos, las necesidades se van multiplicando geométricamente. La presión del consumo, que es ahora consumo de todos y no de unos pocos, también obliga a Cuba al aumento rápido de las exportaciones, y el azúcar continúa siendo la mayor fuente de recursos". (16)

HACER LA REVOLUCION SIGNIFICA...

"En verdad la Revolución está viviendo tiempos duros, difíciles, de transición y sacrificio. Los propios cubanos han terminado de confirmar que el socialismo se construye con los dientes apretados y que la revolución no es ningún paseo. Al fin y al cabo, el futuro no sería de esta tierra si viniera regalado. Hay escasez, es cierto, de diversos productos: en 1970 faltan frutas y heladeras, ropa; las colas, muy frecuentes, no sólo resultan de la desorganización de la distribución. La causa esencial de la escasez es la nueva abundancia de consumidores: ahora el país pertenece a todos. Se trata, por lo tanto, de una escasez de signo inverso a la que padecen los demás países latinoamericanos". (17)

1959: APENAS ES EL COMIENZO

"Estamos en un momento decisivo de nuestra historia. La tiranía ha sido derrotada, la alegría es inmensa. Y, sin embargo, queda mucho por hacer todavía. No nos engañemos creyendo que en adelante todo será fácil. Quizás en lo adelante todo sea más difícil". (18)

CUBA DESDE CUBA: ESTA REVOLUCION ES PARA HOY

"Nosotros no estamos haciendo una revolución para las generaciones venideras, nosotros estamos haciendo una revolución con esta generación, independientemente de que los beneficios de esta obra beneficien a las generaciones venideras y se conviertan en un acontecimiento histórico. Nosotros no estamos haciendo una revolución para la poste-

ridad porque es una revolución para ahora y para los hombres y las mujeres de ahora". (19)

FIDEL HABLA SOBRE LA LIBERTAD

"Permítanme decirles en primer lugar que la revolución defiende la libertad; que la revolución ha traído al país una suma muy grande de libertades; que la revolución no puede ser por esencia, enemiga de las libertades; que si la preocupación de alguno es que la revolución vaya a asfixiar su espíritu creador, que esa preocupación es innecesaria, que esa preocupación no tiene razón de ser". (20)

"Llegaremos tan lejos cuanto seamos capaces de llegar". (21)

La novelística de Carpentier abarca su análisis hasta los primeros años de la Cuba revolucionaria. Hasta ese momento evolucionan sus personajes imponiéndole a la historia de Latinoamérica un símbolo, una interpretación determinada. Cuba es el ejemplo representativo de toda esta historia. Cuba peregrina termina su larga caminata en un punto de llegada que es el punto cero, apenas el momento de arranque donde las condiciones por primera vez después de tantos siglos, son apropiadas para emprender el nuevo camino, al nuevo mundo. El día primero de enero de 1959, al arribar a la ciudad de Santiago de Cuba, dijo Fidel Castro:

LOS PASOS ENCONTRADOS

"¡Al fin hemos llegado a Santiago! Duro y largo ha sido el camino, pero hemos llegado. Esta vez no se frustrará la Revolución".

Estas palabras de Fidel nos remontan obligatoriamente a aquel cuento de Carpentier "El camino de Santiago", donde por primera vez pensé en la idea de la historia de Latinoamérica como una larguísima peregrinación; y la estrecha relación de los personajes de Carpentier como representantes o encarnaciones de los diversos pasos rituales que han de darse en la marcha. En aquella narración se trata de Santiago de Compostela, lugar santo a donde concurren hombres de todo el mundo en dura peregrinación por una promesa en busca de un milagro. Nos remonta también a La consagración de la primera:

"Oh -dijo el gato-: puede usted estar segura de llegar, con tal de que camine durante un tiempo bastante largo".

La constante presencia del viaje en todas las novedades de Carpentier no es gratuita.

UN DIALOGO EN LA HABANA

(Lukacs-Carpentier)

He considerado interesante y pertinente utilizar algunos planteamientos de La teoría de la novela de George Lukacs para ubicar a nuestro autor dentro de una determinada "intención poética". ¿Cuál es, en última instancia el resultado final del ejercicio literario de Carpentier, la finalidad de Carpentier como escritor, a través de las novelas que hemos estado analizando? Para esto, es importante esbozar aquellos dos mundos que Lukacs plantea en su teoría.

El primero es el mundo de la epopeya. Para Lukacs hubo una edad en la que el ser humano vivía en armonía con el universo, un mundo homogéneo y equilibrado donde el hombre "ignora el tormento efectivo de la búsqueda y el peligro real del descubrimiento; no se juega; no sabe aún que puede perderse y no sueña jamás que es necesario buscarse". (22) El hombre épico no conoce la angustia ni la desolación; se sabe seguro, porque la estructuración total de su mundo vive en perfecta coherencia con sus valores y sus propias exigencias internas.

Aclara Lukacs que el mundo de la epopeya no es la ausencia de dolor. Los dioses siguen sin comprender a los hombres, y estos continúan el reclamo de su unidad perfecta; pero los dioses existen, y sobre todo, viven cercanos al hom-

bre "como el padre frente a su pequeño hijo". El hombre de la epopeya sí siente el miedo, pero no conoce la oscuridad del caos; su estatura moral y estética alcanza las cimas de este universo armónico que le rodea, por eso, es el único verdadero héroe de la historia que "se esfuerza por endurecer en acero púrpura su sangre que corre a borbotones, para forjar una coraza capaz de disimular para siempre sus heridas..." (23)

Esto es lo que su mundo y sus dioses le exigen y el hombre épico cuya interioridad se extiende sin conflicto a lo externo, responde sin el menor cuestionamiento. La homogeneidad se logra en virtud de que el hombre conoce sus límites, tiene una exacta medida de los caminos del mundo a su alcance y una visión completa de los medios y capacidades personales que tiene para reconocerlos.

"Para Rosario no existe la noción de estar lejos de algún lugar prestigioso, particularmente propicio a la plenitud de la existencia. Para ella, que ha cruzado fronteras sin dejar de hablar el mismo idioma y que jamás pensó en atravesar el océano, el centro del mundo está donde el Sol a mediodía, la alumbra desde arriba. Es mujer de tierra, y mientras se ande sobre la tierra, y se coma, y haya salud, y haya hombres a quien servir de molde y medida con la recompensa de aquello que llama 'el gusto del cuerpo' se cumple un destino que más vale no andar analizando demasiado, porque es regido por 'cosas grandes', cuyo mecanismo es oscuro, y que en todo caso rebasan la capacidad de interpretación del ser humano". (24)

Nada resulta lo suficientemente grave para romper con aquella homogeneidad. El alma tiene la capacidad de si-

tuarse como parte integrante de este sistema de equilibrio. Nunca se separa en ser solitario, solamente cuando se distingue como personaje arquetípico, emblema de una comunidad. Este es el objeto de la epopeya: cantar el destino de un pueblo, no el de una psicología individual. Ningún personaje, en este paisaje de almas uniformes y ordenadas, puede elevarse demasiado por encima de los demás; entonces, cuando un individuo se manifiesta en un acontecimiento determinado, éste será relevante en la medida en que su presencia es decisiva para la felicidad o la desdicha del pueblo. El héroe, como portador de ese destino, es el recipiente donde se cristalizará, en su propia vida representativa, el destino de su raza que él ha recogido. Esta situación, en vez de aislarlo, por el contrario lo ata mucho más a esa comunidad.

Para Lukacs no es esto un universo de ficción creado por la literatura, es el mundo real lo primero que existe, después surge Homero, el rapsoda, el cantor que "abre los brotes de esa primavera ya pronta a despuntar", el escritor que ayuda a que las cosas floten "ya libres de todo lazo", pero no es él quien forja las leyes. Así, del modo inverso, cuando en una época de caos el escritor pretende un mundo de armonía en su obra, todo es insuficiente, "no alcanza el verso para cubrir el abismo con un tapiz de flores".

Lukacs reconoce que el mundo de la epopeya es ya irrecuperable. El círculo se quiebra, y un universo mucho

más amplio empieza a conformar al hombre rodeándolo infinitamente. Así, el hombre se convirtió en creador al perder precisamente la inmortalidad, dice Lezama Lima, ahora es un buscador de lo realmente desconocido, un terminador de lo interminable, de lo imperfecto por esencia. El hombre y las cosas son, entonces, "aproximaciones siempre inacabadas". Algo ha sucedido en el mundo cuando la belleza, que antes brotaba de una manera directa y evidente, ahora tiene que ser creada y descubierta por el nuevo hombre del "mundo degradado".

"Lo que dejamos atrás, atrás de las montañas impacibles, de las montañas que se encogen de hombres ante lo que ahora miro, de las montañas que se nos presentan de cara o cruz, me doy cuenta de ello, es el Girasol de Van Gogh. Pero aquí se acaban los girasoles, las pinceladas de sol en sol mayor, los trigales apresados en el instante de su estremecimiento, la casi alegre luz de los cementerios marinos y la tragedia menor de quien se corta la oreja de un navajazo". (25)

El hombre es en este mundo de la novela, un artista solitario. Las palabras textuales de Lukacs dicen lo siguiente:

"Hemos descubierto la creación de formas y, desde entonces, falta siempre la terminación en aquello que abandonan nuestras manos cansadas y decepcionadas". (26)

"El desaliento que rinde el ánimo y ablanda las corvas, con una repentina sensación de cansancio irrebasable. Impresión de que seguir andando es inútil, y, sin embargo, un último resabio de la voluntad: tal vez, un poco más adelante, encuentre una ventana providencialmente abierta..." (27)



En este sentido la idea del héroe da un viraje importante a los ojos de Lukacs, es héroe porque es mucho más lúcido que el personaje épico, quien se mueve en un mundo de fácil espontaneidad, ingenua e inconscientemente; Lukacs explica esto diciendo que el mundo de la novela es "la forma de la virilidad madura" en oposición a la "infantilidad" de la epopeya. Esto es, que el hombre maduro es el que vive en un mundo abierto tomando en sus manos el riesgo de su propia existencia, el niño vive el mundo seguro, curado, bajo la protección de los dioses.

Entre el mundo homogéneo griego y el heterogéneo de la novela, Lukacs marca un importante momento de transición que nos alumbra bastante estos conceptos: Dante.

LA DIVINA COMEDIA conserva aún este universo cerrado, no distante, acabado en sí mismo; pero sus personajes son ya individuos que comienzan a levantarse sobre los demás con una conciencia propia, rebelándose contra una realidad que empieza a aprisionarlos. Esa individualidad, continúa Lukacs, se manifiesta primero en la periferia, es decir, en los personajes secundarios; estos personajes son "unidades parciales que conservan su propia vida lírica".

El héroe de Dante no es una "figura suprema de la sociedad", ni su destino necesariamente condiciona al de su comunidad. Lo que su héroe vive está inserto en una "unidad simbólica", pero no de un grupo de hombres, sino de su pro-

pio destino humano.

La novela plantea el mundo del distanciamiento total entre la "interioridad subjetiva" del héroe y el "convencionalismo del mundo objetivo". Esto se concreta en la eterna nostalgia personal del individuo por lograrse como una esencia acabada cuya lucha da como respuesta el retorno hacia esa misma nostalgia.

La novela, pues, no puede hablar de una totalidad acabada y cerrada en sí misma como un sistema perfectamente armónico; su belleza consiste en que "busca descubrir y edificar la totalidad secreta de la vida", es decir, aquello que el sujeto, en su intimidad, y a través de sus miradas personales, es capaz de asir del mundo objetivo externo. Nuestro conocimiento de la vida se dará en este mundo novelesco, a través de los ojos del personaje; es este sentir personal respecto al mundo, lo que indica el espíritu del personaje, y también la estructura del mundo que provoca esa "totalidad secreta". La novela en este sentido, es como el río subterráneo que en su recorrido secreto va recogiendo todo aquello que no sale a la luz, y que permanece, desde ese momento, en su silencioso cauce.

Esta condición subterránea de la novela se comprueba por lo que Goldman, en su análisis sobre la teoría de la novela que se incluye como apéndice en mi edición, dice respecto a los valores que rigen la novela. Según su interpreta-

ción, estos valores nunca quedan manifiestos de una manera explícita, ni en el mundo ni en la conciencia del héroe. La cosmovisión del autor implícito, es la fuerza motriz subyacente en los mecanismos de la obra. Por eso Goldman señala que "la estructura novelesca analizada por Lukacs, es una forma literaria de la ausencia". (28)

Sin embargo, estos valores actúan efectivamente en el universo, su presencia está allí, manifiesta en la conciencia del autor. Si estos valores se encontraran sobre la tierra, a la luz, manifestados clara y explícitamente en las palabras y en la conciencia de estos personajes, la obra se tornaría muy probablemente en poema épico, dejando atrás el valor implícito que sólo el lector descubre, propio de la novela.

Así, el "espíritu fundamental" de la novela, es decir, todo aquel mundo degradado que ha dado lugar a estas nuevas formas en prosa, "se objetiva como psicología del héroe novelesco". Lo único que conocemos en la novela es esta subjetividad de la que hablábamos, que como encarna el mundo, es, para nosotros, lo objetivo. Estos héroes, "individuos problemáticos" los llama Lukacs, están siempre en una actitud de búsqueda, que se resuelve, finalmente, sólo como un "hecho psíquico". Para el individuo ningún fin se le parece de una manera inmediata, y entonces cada sentido de sus acciones se pierde, o se hace extraño y ajeno a él. El mundo

para el sujeto sigue siendo "inabordable e incognoscible en su verdadera esencia". (29)

"...yo, el mal ubicado, el indeciso, el sin casta, visto con recelo por aquellos a quienes más deseaba acercarme a causa de su apellido, en las amistades que se me atribuían la casa en que había vivido, etc., etc.,...". (30)

Todos los momentos épicos se transforman en líricos porque lo único homogéneo parte de la pura interioridad del sujeto. Estos son instantes luminosos de encuentro entre el alma y la naturaleza, sólo instantes que fuera del lirismo jamás podrían producirse.

El individuo problemático aparece necesariamente, cuando lo que separa a los hombres es ya un "foso infranqueable".

"Cuando los dioses se han callado y ni el sacrificio ni el éxtasis pueden desatarles la lengua, forzar su secreto, cuando el mundo de la acción se separa de los hombres y esa autonomía los vuelve huecos, ineptos para asumir el verdadero sentido de los años y refractarlos en símbolo cuando la interioridad y la aventura están para siempre disociadas". (31)

"Cuando ahora despertaba, tarde en la mañana, tras de un sueño denso y pastoso, conseguido con somníferos, regresaba a un mundo intolerablemente desprovisto de sentido, todo me parecía ajeno, deshabitado, huero, inerte, irritante, inútil, sin valor ni calidad, en un aire que no podía respirarse por dos bocas". (32)

Se entiende por qué, entonces, por oposición, el héroe de epopeya no es jamás un individuo. El mundo le otorga

fines evidentes, y los dioses le ayudan para que los obstáculos no representen un serio peligro.

El individuo problemático no tiene ideas, sino ideales, es decir, lo irrealizable que no puede ser un hecho concreto, sino solamente psíquico. Para este sujeto todo lo que descubre será, no algo asible, sino, simplemente, un "objeto de búsqueda". La propia individualidad será su verdadero fin, la búsqueda de lazo de unión entre su ser real y su deber-ser.

"...y ese tercero en discordia no era una persona semejante a mí ante quien me hubiese defendido ferozmente -o una circunstancia, una rivalidad a las cuales siempre hubiese medio de sobreponerse- sino una idea, algo impalpable, sin carne donde herir, sin imagen destructible, algo pavorosamente llamado idea (ideal, diría Lukacs). Fuerza invisible y casi abstracta que me arrebatava lo único que me fuese indispensable en el mundo". (33)

Para Lukacs, es la forma biográfica la que puede plasmar esta "realidad singular" que el mundo novelesco ha creado. La biografía, según él, es la única manera de equilibrio pues la figura central tiene sentido sólo en su relación personal con el mundo: dos entidades aisladas en busca de una unidad de "caracteres propios": mundo contingente e individuo problemático, en retroalimentación.

El mundo de la novela es nuestro mundo fáctico, movido por elementos socioeconómicos y naturales concretos; nuestra época es, según Lukacs, época de novela. Por lo que el

escritor es en su definición de hombre actual, un individuo problemático en actitud de búsqueda. Su novela, si es auténtica, tiene que reflejar los conflictos de un hombre en relación al mundo heterogéneo e inarmónico en el que vive. Su personaje es representativo de estos conflictos y la biografía se convierte en una autobiografía del autor implícito en la obra y de la sociedad en la que se inserta. El personaje central evidencia una crisis, la encarna, pero como una "entidad coral", esto es, que, a través de su palabra, entona la problemática de su autor con el mundo novelesco.

"Circunstancia es lo que, viniendo de fuera, lo tuerce a uno, lo obliga a hacer lo que no quiere, lo zarandea a uno de la ceca a la meca, debo decir que, en mi caso, la circunstancia es la que jode..."
(34)

El individuo se encamina dentro de un proceso que lo lleva hacia la búsqueda, finalmente, o, tal vez por principio, de sí mismo. En la medida en que este mundo heterogéneo pierde significación el personaje se dirige hacia un conocimiento de sí mismo. Esta nueva sabiduría adquiere una fortaleza que se constituye como un cálido sentido de vida. Es en este momento cuando vale, a los ojos de Lukacs:

"Poner en juego una vida entera, el único salario por el cual vale la pena librar tal combate".
(35)

"La novela es la epopeya de un mundo sin dioses", dice Lukacs. Su personaje vive la auténtica aventura de saber

se solo, alejado de todo cuidado sobrenatural; el mundo abandonado por Dios parece absurdo, vacío, "poseído por el demonio", su significación y sustancia se quiebran en la conciencia del héroe. Lukacs aclara esto diciendo:

"Que Dios ha abandonado el mundo, lo vemos en la inadecuación entre el alma y la obra, entre la interioridad y la aventura, en el hecho de que ningún esfuerzo humano se inserta ya en un orden trascendental". (36)

"Había días en que, al regresar a mi cotidiana soledad, aún amodorrado, buscaba con el brazo derecho, la tibieza de un talle dormido, hallando sólo la frialdad de sábanas decertadas, y ante el yermo de mi propio cuerpo, puesto en aislada y estúpida unicidad, me alzaba sobre el encogimiento de mi agobio, hallándome tan vacío por dentro como vacío hallaba el espacio de mi vivienda". (37)

Sin embargo, hay cierto espíritu en algunas novelas que tiende a un mundo de epopeya. Este no puede tener, según Lukacs, otra categoría que la de un "ideal utópico", porque esta nueva disposición espiritual no es capaz de romper las formas y estructuras firmes en este mundo; no obstante, alcanza en un plano histórico, concreto, a trascenderlas.

La utopía, consiste en creer que el mundo exterior puede conformarse y hacerse a la medida de un alma profunda, "afinada", etc. La utopía pretende que la civilización, formada de estructuras sociales correctas, racionales, etc., puedan adaptarse, además a los deseos y necesidades de las almas. Para Lukacs la utopía sólo se justifica, desde un punto de vista épico, sólo si "en la situación presente del

espíritu o lo que es lo mismo, en un mundo pasado o mítico, pero presentemente representable y figurable, es absolutamente imposible que encuentre ninguna satisfacción". (38)

"Y como visitante que en un vasto museo transita de cuadro a cuadro, de testero a vitrina, andaba por esta Habana que, de pronto, se hacía recuento de mis raíces. Tabla de llaves era para el entendimiento de mi esencia puesto que en ella había nacido y crecido (...) deteniéndome ante cuanto, para mí, reavivaba un recuerdo, me rememorara una imagen, o me hiciera hojear, de derecha a izquierda, de índice a prólogo, el libro inicial de mi propia historia". (39)

Esto último habla de algo que le preocupa a Lukacs en alto grado: hasta qué punto se justifica moralmente el pensamiento de un mundo mejor. El problema estético de la obra literaria se reduce, en última instancia, a un problema de ética. Por eso, según Lukacs, la ética del autor es un elemento estructurante en el género de la novela. Efectivamente, el autor parte del convencimiento de que su mundo está en crisis, y procura contribuir a su solución. Participa entonces, estéticamente a partir de obras -novelas- que dan cuenta de esta ruptura: héroe degradado en un medio corrupto, que aspira a un ideal.

"Pero vivo agriado, divorciado de mí mismo. No me realizo como el artista que debiera ser. No tengo los modos de afirmarme a una manera propia, (...) nada de lo que hago corresponde a lo que quisiera hacer. No amo mi trabajo, y en eso está la mayor miseria que pueda conocer el hombre. He vendido mi alma al diablo". (40)

Lukacs utiliza el término ironía de los primeros teó-

ricos de la novela, para señalar el fenómeno del autor con respecto a su novela. Este se disocia en dos subjetividades: el recreador del mundo degradado, al que le aporta su propia nostalgia y que se identifica básicamente con la búsqueda de su protagonista; y el otro que es capaz de separarse y mirar con objetividad la propia subjetividad, lúcidamente:

"El carácter extraño y hostil que el mundo exterior y el mundo interior presentan uno para el otro no es abolido, sino solamente reconocido como necesario". (41)

La ironía resulta del hecho de que el autor conoce a la vez el carácter irrealizable y absurdo de la búsqueda del héroe, lo convencional de los hechos, etc. Y sabe, finalmente el fallo previo del viaje en marcha, porque el "individuo problemático" busca siempre "valores absolutos" sin conocerlos y vivirlos integralmente y sin poder, por eso mismo, acercárseles". (42)

Las dos facetas del autor, entonces, se dan por identificación; el autor que es como su protagonista, que sufre y padece junto a él; y el que conoce, de antemano, el fracaso de la búsqueda. La ironía es la que permite este desdoblamiento.

Lukacs hace además una pequeña clasificación de los tres tipos básicos según él, de novela que existen. La primera que analiza es la que pertenece al idealismo abstracto.

Aquí el sujeto, ciego, no comprende la distancia que existe entre el ideal y la idea, entre el espíritu universal y el alma individual. Es incapaz de entender la imperfección como una realidad. El héroe resulta más estrecho que su mundo, ninguna de sus acciones puede transformarlo. El héroe obsesionado por una idea, no puede ser "sino una serie ininterrumpida de aventuras elegidas por él mismo y en las cuales se precipita, pues le importa menos vivir que hacer frente a la aventura". (43)

Dice Lukacs que este tipo de héroe sólo puede ser un aventurero, por tanto incapaz de permanecer estático en una contemplación que lo lleve a interiorizar sus actos. La aventura, por sí misma, es "inadecuada", no posee "ningún poder de reputación". El alma del héroe se va empequeñeciendo.

"Vamos allá", gritó, arrancando sables y puñales de la panoplia. Esteban trató de detenerla: "no seas idiota: están ametrallando. No vas a hacer nada con esos hierros viejos". "¡Quédate si quieres! ¡yo voy!" "¿Y vas a pelear por quién?" "¡Por los que se echaron a la calle!". (44)

El romanticismo de la desilusión, es el segundo tipo de novela que señala Lukacs.

Aquí la relación entre el alma y la realidad también es inadecuada. El alma es "más amplia" que lo que la realidad le propone. El héroe se siente insatisfecho. Ya no se trata de un apriori abstracto que pretende constituirse en acto, sino de una realidad puramente interior, válida en sí

misma, y considerada como lo único verdaderamente existente en oposición con el realismo donde todo era exceso de actividad que se despliega al exterior; en el romanticismo hay una tendencia a la pasividad, que esquivada, más que asumida, los conflictos exteriores.

El protagonista renuncia a toda lucha por realizar su subjetividad en el mundo. De antemano, esta lucha se considera como "sin salida y degradante". Es evidente que el fracaso es una consecuencia necesaria y esto justifica su desesperanza. En el romanticismo, el sujeto se reconoce como la única fuente de sus propios ideales y, a su vez como único elemento digno de acoger, en sí mismo, la realización de ellos.

La psicología es el único medio de expresión que el autor encuentra para este tipo de novela, porque es el puro psiquismo la única esencia de la obra. Según Lukacs, en estas novelas:

"No queda sino una hermosa -aunque irreal- mezcla de voluptuosidad y de amargura de desolación y de sarcasmo, pero no hay unidad; imágenes y aspectos, pero ninguna totalidad de vida". (45)

El tercer tipo es la novela de la educación.

Este es el punto medio entre las dos anteriores: la reconciliación del hombre problemático con la realidad concreta. El idealismo se amplía, se hace más flexible. El

romanticismo se va virtiendo ya no en la contemplación, sino en la acción, ejerciendo una influencia en la realidad. El alma empieza a superar su soledad, al tener posibilidades de unión y comprensión en una "íntima comunidad humana".

Después de años de lucha, los individuos solitarios empiezan a quedar atrás. Ahora se trata de un ajuste entre los hombres que conquistan la madurez dentro de un proceso educativo. En este momento, la posición central del héroe se relativiza, ya no es sino "contingente". Los hombres de su comunidad comparten de igual manera sus aspiraciones. El es el centro porque a través de sus descubrimientos se manifiesta más claramente "la totalidad del mundo".

La novela de la educación se adecúa a las nuevas exigencias de la humanidad, como son "un equilibrio entre la acción y la contemplación, entre la voluntad de intervenir eficazmente en el mundo y la aptitud receptora con respecto a ésta". (46)

"Pero se terminaron para mí, los tiempos de la ignorancia, esta vez no vivo en un escenario, sino dentro del público, (...). Traspuse las fronteras de la ilusión escénica para situarme entre los que miran y juzgan..." (47)

Lukacs señala que, en cuanto el personaje pierde la fe, y el autor comienza a fundar su acción sobre el destino de un hombre solitario que no interviene de manera profunda en las comunidades, la estructura literaria se modifica y

la obra se acerca otra vez a la novela de la desilusión. Sin embargo, lo que puede distinguir una novela de otra, es que el aviso del héroe a la soledad, no significa "un hundimiento total o un envilecimiento de todos los ideales, sino la toma de conciencia del divorcio que separa la interioridad y el mundo". (48)

"Yo burguesa y nieta de burgueses, había huído empeñosamente de todo lo que fuera una revolución, para acabar viviendo en el seno de una revolución. (Inútil me había sido infringir el precepto de Gogol: 'No huyas del mundo donde te ha tocado vivir'...). Enrique burgués, y nieto de burgueses, había huído de su mundo burgués, en busca de algo distinto que, a la postre, era la revolución que volvía a unirnos ahora. Los dos girábamos ya en el ámbito de una revolución, cuyas ideas fundamentales coincidían con las de la grande y única Revolución de la época. Ocurre hoy lo que nunca creí posible: que yo hallase mi propia estabilidad dentro de lo que se enunciaba en Español, en Francés, en Inglés con una palabra de diez letras -sinónimo para mí, durante tantos años, de caldero infernal, tengo la impresión de que la hora presente se me ensancha, se me aclara, ofreciéndome un tiempo nuevo en cuyo transcurso futuro llegaré acaso a ser: ¡por fin!- la que nunca fui". (49)

UN PROBLEMA CARPENTERIANO:
LOS PERSONAJES Y EL NARRADOR

Vera y Enrique, los últimos personajes del trabajo literario de Alejo Carpentier, están dotados hacia el final de la novela, de una visión clara de este cómo y este dónde desenvolver su potencia vital.

El protagonista de toda novela refleja los conflictos del autor con su realidad, dijimos anteriormente, entonces la confrontación con estos personajes nos abre una tercera posibilidad de lectura simbólica: la propia biografía de Alejo Carpentier. Esta se traduce, se lee entre las líneas de sus novelas, y se transparenta casi página tras página en La consagración de la primavera, donde evidentemente el autor ha llegado ya, a una madurez ideológica a través de la cual se entrelazan otros muchos aspectos humanos y literarios. Desde que Carpentier comienza la redacción de esta novela, existe la convicción, entre otras, de que la revolución cubana es el primer camino auténtico de lucha que América Latina ha adoptado a lo largo de su historia, porque las nuevas estructuras sociales van acordes, según su propia visión, con las exigencias de las almas, tanto económicas como morales. Sin esta seguridad previa Carpentier no pudo haber comenzado a escribir La consagración. Su ironía en este caso, consiste en conocer desde un principio, hacia dónde se encaminaban todos los tormentos y búsquedas de Vera y Enri-

que.

En esta novela, pienso, encuentra Carpentier esa "justificación moral" para escribir sobre aquel mundo mejor que todos sus personajes anteriores estaban buscando. Aquí se esboza una respuesta por primera vez factible y concreta. Este es el mecanismo ético que modifica en su más íntimo rasgo literario, a la novela: tener la convicción de que culminará en un hallazgo profundo y verdadero del "nuevo mundo".

Por todo esto, La consagración puede definirse también como una novela de la educación, ya que sus protagonistas son ese equilibrio entre la reflexión y la acción, donde cada fracaso y cada éxito tienen un fundamento intelectual que les ayuda a no hundirse definitivamente en una soledad insalvable. De los tres tipos de novela que Lukacs reconoce, la novela de la educación representa el equilibrio, la "reconciliación" entre el hombre y su mundo circundante, un estado intermedio entre el idealismo y el romanticismo.

"El ideal que vive en el corazón de ese hombre, y que determina su acción -dice Lukacs- tiene, pues, por contenido y por fin descubrir en las estructuras sociales, lazos y realizaciones para la parte más íntima de su alma". (50)

Así, Enrique, en una postura semejante frente a los acontecimientos en su país, supera, poco a poco, su soledad. Se trata de una conquista, una lucha ardua y prolongada por obtener la "madurez". Tanto para Lukacs, como para Garpen-

tier, los hechos que conduzcan a esta armonía no pueden plantearse más que de una manera radical: una conquista.

La única novela de la educación en la obra de Carpentier es La consagración de la primavera. Ni Sofía, ni Esteban, ni Ti Noel, por ejemplo, alcanzan esta "revolución" de la que habla Lukacs. Se acercan mucho más a un idealismo abstracto, en momentos, cuando su fuerza es mayor que las posibilidades de realización que el mundo les plantea. Este es, precisamente, el móvil de acción que impulsa a Sofía a lanzarse a la calle, por arrojar toda esa fuerza acumulada que no encontró nunca un espacio viable de realización. Sofía es la acción desesperada, sin reflexión, sin fundamento racional. Es la pasión que busca un cauce que ni la época ni ella misma pueden proporcionarle.

El idealismo abstracto se caracteriza, precisamente, por un "exceso de actividad desplegado hacia el exterior y que nada podía impedir..." (51)

El romanticismo tiende a "esquivar, más que a asumir, los conflictos y las luchas interiores; la tendencia a acabar, en el interior del alma y por sus propias fuerzas, con todo lo que puede afectarla". (52)

"Apretar los dientes, apretar los puños, aquietar el vientre, para detener ese correrse de las entrañas, ese quebrarse de los riñones, que me pasa el sudor al pecho; (...) apretarme sobre mí mismo, sobre los desprendimientos de dentro, sobre lo

que me rebasa, bulle, me horada; contraerme sobre lo que taladra y quema, en esta inmovilidad a que estoy condenado..." (53)

La novela de la educación busca, además del equilibrio entre la acción y la reflexión, algo que también queda claramente expuesto en La consagración: el trabajo de los hombres se orienta a un fin específico: crear una realidad capaz de educar a otros miembros de la comunidad, esto es, favorecer su desarrollo a través de un medio educativo. Poseer la voluntad de esta formación es precisamente lo que ofrece un clima de seguridad que ninguna de las otras clases de novela posee. En este análisis de la novela como novela histórica, tratemos ahora de acercarnos un poco a los agentes de transformación, a los creadores, en última instancia, de aquella narración que por su boca conocemos: los narradores.

El narrador es quien engendra el discurso de ficción literaria de la historia. Hemos admitido hasta aquí que hay un universo de ficción literaria que representa el fenómeno histórico latinoamericano. No existen en una obra de ficción (historicista o no) los acontecimientos en bruto; hay una entidad bien conocida, el narrador, contándolo todo.

De hecho, lo único que existe es su actividad de contar. Lo cual significa en literatura inventar, hacer el mundo, la novela que conocemos. Este, en Carpentier, quiere decir que el narrador crea su novela como ficción histórica;

hace un espacio y un tiempo en los cuales lo relevante es el proceso y el acontecimiento, las realidades histórico-políticas; forma, además, a sus personajes como seres históricos; su cotidianeidad se encadena, a través de aquel que lo narra, a los movimientos de su propio presente y su más íntimo sentir, que siempre está integrado a la corriente de la historia, se nos revelará por el discurso del narrador.

Es pertinente ahora decir que en La consagración de la primavera, el narrador y los personajes centrales (Vera y Enrique) son uno mismo. Es una novela escrita en primera persona, en dos primeras personas. Los sujetos de la narración son los principales sujetos de lo narrado. La elección de esta posibilidad narrativa tiene repercusiones importantes en la formación de la novela, en su sentido. Sucede, como dice Butor, que el autor delega sus funciones narrativas en "alguien" dentro de su misma obra.

"El mismo (el narrador) es una ficción pero entre este pueblo de personajes ficticios, todos naturalmente en tercera persona, él es el representante del autor, su persona. No olvidemos también que es el representante del lector, exactamente el punto de vista en el cual el autor le invita a situarse para apreciar tal serie de acontecimientos, para gozar de ellos, para aprovecharlos". (54)

De suerte que en novelas como la de Carpentier todos: el autor, los personajes y el lector, tenemos la misma estatura como personas que participan del mismo fenómeno estético, relacionándose entre sí. Somos individuos sostenidos en

un nivel de visibilidad semejante. Tenemos, los tres, una comprensión parcial de los acontecimientos que vemos suceder. Todo esto porque el narrador es una primera persona que funciona de acuerdo a sus características de limitación subjetiva. Carpentier elige esta primera persona deliberadamente para transmitir una particular opinión de las cosas, una "cosmovisión". Advertimos que a Carpentier le interesa que la voz de la narración ubique al mundo en una intimidad que sólo puede conseguirse cuando se refiere como aquello que es mirado y experimentado en profundidad por un individuo. Quizá una tercera persona tradicional, tendrá una óptica más amplia de los hechos, pero no una intensidad, ni un compromiso del "hombre entre los hombres" de la primera persona.

El Carpentier de La consagración de la primavera, ha colocado sus afectos en un narrador en primera persona (en otra primera persona que no es la suya). Así, el escritor que está imbuído en el mundo histórico, se separa para mirar a distancia una nueva subjetividad; la de su objeto creado. Sólo así, tal vez, podía reflejarse con mayor plenitud el espíritu de Carpentier. Su batalla por obtener algún conocimiento confiable desde su posición personal. Y para expresarse de una manera comprensible, pues, en realidad, no se trata de que su obra literaria sea un reporte de su intimidad sino de su colectividad humana. El éxito de Carpentier consiste en haber logrado que esta novela trascendiera el

círculo de la individualidad y produjera, finalmente, un conocimiento estético de Latinoamérica.

De hecho, los discursos de los narradores toman la forma de diario, con lo que Carpentier logra el "conocimiento confiable" desde lo más íntimo de sus protagonistas, que es una manera de hablar desde el centro de su misma persona. En un momento dado, Vera nos descubre esto y dice:

"Escribes unas memorias que a nadie se destinan y que, por la imposibilidad de decirlo todo a partir de ciertas experiencias compartidas, se detendrán en el umbral de los años más significantes de tu intimidad de mujer, que precisarían de palabras mayores para explicar lo que a menudo emana de lo irracional". (55)

Es así que, en la novela hay un interesante juego de portavoces. Sabemos que La consagración es la novela de Carpentier sobre la revolución cubana, su punto de vista. El texto quedó organizado en función de dos protagonistas hacia los que se extienden relaciones autobiográficas: protagonistas que también son los narradores y en esta modalidad son sus portavoces; ellos dicen buena parte de lo que Carpentier quiere decir sobre la revolución cubana. Sabemos que no son portavoces incondicionales, pues en ocasiones cada quien opina distinto; sin embargo, ellos son básicamente el conducto por el que Carpentier se expresa.

Lo anterior es una respuesta de la actitud novelística de Carpentier en su ambiente nacional. El se asumió como

novelista a la historia cubana, se comprometió a ser el portavoz de la marcha de Cuba en la historia. Expresar ideas individuales nunca desligadas de la comunidad que hace la marcha. Su labor consistió en comprender las fuerzas sociales progresistas y referirlas con el mayor apego posible.

Una de las fallas que percibo en la novela es la con fusión de identidades resultantes de que Vera y Enrique enuncien la misma esfera conceptual. Por compartir la comunicación del pensamiento histórico y de la sensibilidad de Carpentier, se desvanecen sus límites. Las personalidades narrativas de ambos empiezan a mezclarse y hay momentos en que no sólo queda afectado el discurso "ensayístico", sino también el narrativo y el "poético". Lo que no significa que se despersonalice el estilo narrativo; se pierden las identidades individuales de Vera y Enrique como narradores y surge, en estos momentos, un supranarrador impersonal. Hay alguien que cuenta la novela, pero ese alguien ya no se reconoce ni en Vera ni en Enrique, las supuestas personalidades narrativas. Lo mismo llega a suceder en sus identidades de personaje: se presentan algunas actitudes tan comunes a los dos que no se ubican en el área de su individualidad, sino de esa entidad que los engloba y confunde. Incoherencia que se repite cuando vemos que Vera posee una información cultural, inexplicable en ella (por la biografía precisa que conocemos) y que sólo sería verosímil en Enrique, el otro miembro de la realidad confusa.

El mismo Carpentier en ocasiones es atrapado por este mecanismo. Se mezclan perjudicialmente las personalidades del autor implícito con las de sus protagonistas. En esos momentos hay una sola conducta referida a tres individuos, lo que los anula como tales. Este es un resultado negativo que Carpentier no pudo evitar probablemente debido a su actitud de portavoz de la historia latinoamericana.

LA EPICA FALLIDA

La consagración de la primavera y la obra de Carpentier en general, han quedado referidas dentro del género de novela histórica; cada uno de sus textos se ciñe de manera particularmente adecuada a todos los principios que destaca Lukacs de la novela histórica clásica.

- a) La creación de personajes en cuya conciencia se percibe su propia existencia como algo condicionado históricamente.
- b) La idea del progreso donde las fuerzas sociales en oposición, desempeñan un papel decisivo, y la historia como un proceso móvil que se extiende a todos los fenómenos de la vida humana.
- c) Afán por mostrar "poéticamente" la realidad histórica. Para ello se basa en la elaboración literaria de las grandes crisis de la historia.
- d) El hallazgo del "héroe mediocre" como protagonista.
- e) Humanización de tipos histórico-sociales. Los rasgos típicamente humanos en que se manifiestan abiertamente las grandes corrientes históricas.
- f) Representación del sentido histórico a través de momentos que lo muestren más que la representación de grandes acontecimientos históricos (bata-

llas, tratados, golpes de estado, etc.) por sí mismos.

Sin embargo, el término "novela histórica" me resulta insuficiente para abarcar, en toda su magnitud, hasta su última instancia, la intuición poética que ha conducido a Carpentier a través de su obra. Hay situaciones que rebasan estos principios de novela histórica, por eso quizás sea más conveniente acuñar un nuevo término para hablar de la ficción histórica en Alejo Carpentier: La épica fallida.

La marca que distingue a la épica fallida de la novela histórica lo da un exceso. El autor de épica fallida añade nuevos elementos a los primarios de la novela histórica, lo que distorsiona la pureza del modelo y lo recrea hasta provocar otro subgénero. Ese exceso radica sobre todo en una intención (misma que está contenida en la obra y que, además, logra su estructuración): el deseo o la necesidad del autor, por convicciones ideológicas, de decir que el final del proceso histórico novelado, esa sociedad, con sus individuos, accede a un sistema social justo y equilibrado que nos recuerda las "civilizaciones cerradas" de que habla Lukacs en su Teoría de la novela. La consagración propone al final de cuentas, un mundo armónico, cerrado sobre sí mismo, capaz de atrapar todos los hilos dispersos por las individualidades perdidas, y hacer con ellos algo homogéneo que abarque desde el mayor orden económico y social, hasta la estabilidad emocional psíquica y moral de los hombres que forman

cada comunidad. Esto es que "el alma" logre situarse frente al mundo como un elemento acorde a lo que él puede ofrecerle en sus distintas etapas evolutivas que en su momento deberán alcanzar el grado máximo, en extensión y en profundidad, de paz y autenticidad esenciales.

"Yo sí me entiendo". Instalaba mi dominio particular en el contexto de mi dominio geográfico e histórico. Mis dominios". (56)

Los personajes de La consagración se suman, se mimitizan, conscientemente a su geografía y a su momento histórico en tal acuerdo de elementos que bien podría llegarse a las armonías de la epopeya que Lukacs explica, cuando todo se desarrollara plenamente.

Este exceso en la intención podemos ejemplificarlo con las palabras de Fidel Castro que Carpentier incluye en la novela como las palabras que sus personajes hacen suyas y empiezan a compartir íntegramente.

"¡Nosotros, con nuestra Revolución, no sólo estamos erradicando la explotación de una nación por otra nación, sino también la explotación de unos hombres por otros hombres! ¡Nosotros hemos condenado la explotación del hombre por el hombre, y también erradicaremos en nuestra patria, la explotación del hombre por el hombre!... Compañeros obreros y campesinos: ésta es la Revolución socialista y democrática de los humildes, por los humildes y para los humildes. Y para esta Revolución de los humildes, por los humildes y para los humildes, estamos dispuestos a dar la vida". (57)

En el mundo novelesco, "distante" por definición,

los personajes, extraviados, intentan encontrar una patria en la vida ordinaria donde la novela histórica los ubica. Es esta peregrinación como metáfora del viaje largo que cada uno emprende para alcanzar un fin determinado y específico; se trata de un peregrinaje, aventura, en el sentido radical que le otorga Lukacs, ya que la búsqueda eterna de la patria latinoamericana tiene una finalidad concreta que se cumple con dificultad por los sujetos históricos latinoamericanos. Esta busca épica de y en La consagración es visible en su estructura formal: el uso de sus narradores.

Es probable que Carpentier, en lugar de alcanzar este final mundo armónico, haya creado en época de novela, una "balada", es decir, una especie de "epopeya personal" donde "cada personaje canta su destino singular, el acontecimiento particular donde su destino se ha revelado". (58)

Es un apriori que no alcanza la totalidad y que, sin embargo, sí rebasa el simple mundo novelesco. La balada lo trasciende y toca los umbrales de aquello que puede ser una epopeya, porque "una simple piedra en el conjunto del edificio" no logra abolir la distancia ni vencer la heterogeneidad, pero sí descubre la estructura y la belleza de ese edificio. Las cosas cobran, pues, otro orden, y cada piedra, cada canto, se entrelaza con otro, bajo un mismo hilo conductor que puede provocar finalmente, una epopeya.

En La consagración, Vera y Enrique son los cantores

de su propio destino: lo objetivo para el lector radica en la psicología de cada uno de ellos, porque sólo a través de su voz y su conciencia, conocemos aquel mundo que Carpentier quiere mostrarnos. Al referirse a la condición de esencial búsqueda que tiene el héroe novelesco, dice Lukacs:

"Este simple hecho indica que ni los fines ni los medios pueden ser inmediatamente dados o que, cuando son dados en un modo psicológico inmediato inquebrantable, lejos de constituir un saber evidente apoyado sobre correlaciones reales o sobre necesidades éticas, no son sino hechos psíquicos sin el correspondiente necesario ni el mundo de los objetos ni el de las normas". (59)

De acuerdo, sólo conocemos objetivamente hechos psíquicos, pero Carpentier también se ha encargado de formular a estos protagonistas conforme una categoría arquetípica, porque si lo que pretende es una epopeya, tiene que abolir cada vez más al individuo y destacar aquello que habla de la comunidad (lo mismo si se trata solamente de una novela histórica), cosa que obliga al autor a trascender este puro psiquismo subjetivo y esforzarse por buscar en cada discurso narrativo el discurso del autor implícito. Es decir, hay momentos en La consagración donde quien nos habla es el propio Carpentier; Vera y Enrique por ser personajes cuasi-épicos y emblemáticos, por una relativa simplicidad en su vida de personajes-narradores (aunque se cubran de una cierta esfericidad, dada por el acontecimiento externo en el que las circunstancias los insertan), desvanecen sus personalidades y lo relevante, entonces, es aquello que se dice; aquella

opinión, esa información y, en general, la cosmovisión del autor implícito que conocemos por su conducto en la obra. Es a Carpentier a quien el lector quiere conocer en estas dos facetas que lo constituyen: una femenina, temerosa ante los cambios, huidiza, apasionada, etc., y una masculina ambigua, desclasada social y espiritualmente, indecisa, adolescente.

Vera y Enrique son vicarios de Carpentier; en un desdoblamiento literario, concemos en última instancia el pensamiento del autor implícito. Es cierto, esto es también subjetividad, pero una subjetividad mucho más amplia; como decíamos en nuestro análisis de la novela histórica, lo que conoceremos al final de todas nuestras lecturas, es la opinión que tiene Alejo Carpentier como autor implícito sobre lo que significa la búsqueda de patria que América Latina le exige. Este autor, el literario, se ha revelado siempre con una coherencia firme en la relación de una novela con otra. Esto es precisamente lo que nos permite establecer relaciones de conjunto.

En cierta manera, hemos visto las novelas de Carpentier como capítulos de una sola obra narrativa. Aquí se representa literariamente el ciclo completo de la historia latinoamericana, según Carpentier, desde 1492 -El arpa y la sombra- hasta 1959 -La consagración de la primavera. Esta lectura la permite el hecho de que Carpentier mantuviera una

sola visión de la historia: América en un proceso evolutivo hacia su autonomía. Es ese proceso lo que reporta novela tras novela. Así, esta suma novelística se constituye, verdaderamente, como la épica fallida americana de Carpentier. Cada novela es un punto en que se muestra el avance del desarrollo. Todas ellas refieren crisis sociales -cual más, cual menos- de la vindicación americana, que finalmente, desde el ámbito literario, no pudo lograrse. Son pasos (perdidos) en la consecución de la epopeya americana: la "civilización cerrada" y la obra literaria que la refiriera.

Por otra parte, el tipo de narradores que Carpentier crea en La consagración también forma parte del anhelo de que hemos hablado, que se va haciendo cada vez más claro hasta que es totalmente develado en las últimas páginas de la novela. Allí descubrimos su intención épica y, simultáneamente, allí mismo, su problemática irrealización.

No corresponde una realidad literaria, no se crean los espacios donde esa intención se lleve a cabo, sólo un vacío, el definitivo e indudable incumplimiento de una promesa. La pregunta que cabe hacerse en este momento es: ¿por qué Alejo Carpentier detuvo su escritura en los umbrales, sin alcanzar a mostrar que aquello que comenzaba a surgir era el Nuevo Mundo?

¶ En su novela demuestra la necesidad de que se lleve a cabo el proceso histórico revolucionario, que ya es inmi-

nente: derrocar un gobierno dictatorial -como tantos que se han dado en Latinoamérica- en vías de la instauración de otro régimen que subsane estos conflictos. En la medida en que esto queda justificado literariamente (es verosímil de acuerdo al mundo de La consagración de la primavera), el autor no muestra con eficacia y verosimilitud literarias esta armonía que se está esperando desde la primera novela. Sin embargo, es imposible defender la situación. Argumentando que nuestro autor pretendía dejar a sus lectores con estas dudas. Es evidente que el papel de La consagración dentro de su novelística, es concluyente y fundador. Lo que Carpentier hace es una "petición de principio", ya que el lector no puede "ver" la nueva justicia cubana, porque el autor se ha detenido abruptamente en un "happy end" precipitado; entonces le pide que le crea. Tal es la promesa incumplida.

Los personajes intuyen, presienten, tienen la sensación de que aquello que se vislumbra es "Santiago", el punto final de la peregrinación, pero nada hay que pueda revelarnos esta verdad más que el acto de fe que los protagonistas hacen respecto a los hechos.

"...pero sentíamos esa alegría interior, esa impresión de libertad, de disponibilidad, de tránsito hacia algo nuevo que significa todo gran cambio de vida, toda huida fuera de un ámbito que, en el fondo, lejos de procurarnos una independencia mediante beneficios, cada día nos impone una mayor servidumbre". (60)

Así pues, ese mundo en el que cree Vera, no existe

en la novela, no está creado literariamente, sino apenas como una aspiración de los protagonistas.

"Vivimos un momento trascendente en días de pasmosas transformaciones. Un hombre nuevo nos está naciendo ante los ojos. Un hombre que, pase lo que pase, ha perdido el miedo al mañana". (61)

El autor pretende que su lector acepte estas imágenes no como fenómenos psíquicos, sino como una realidad histórica fáctica.

A Carpentier dejó de asistirlo la ironía lukacsiana: el desdoblamiento crítico del autor en dos entidades, una que comulga con la angustia de sus héroes, y otra, consciente de las limitaciones que reducen, modifican o imposibilitan la realización triunfante de sus afanes. Carpentier -el escritor de La consagración- también cree en esa "consagración de la primavera"; apuesta en favor de ese logro en la historia latinoamericana, y se une en la misma fe que sus protagonistas, sin preocuparse por crear literariamente aquella nueva Cuba postrevolucionaria, para eliminar eso que sólo radica en la creencia y pasar al plano de la necesaria ironía crítica. Esto daría señas de distancia entre las aspiraciones de los personajes y sus logros. Esa era la única posibilidad de salir airoso en el final de su novela, sin verse obligado a pedirle la lector la misma fe en fantasmas de orden y triunfo social.

Hemos visto que la obra de Carpentier es una ficcio-

nalización de la historia de su sociedad. Ante ellas -la historia y la recreación estética- se ha formado una posición bien definida y coherente. Sin querer extenderme demasiado, recordemos a grandes rasgos cuál es la perspectiva marxista de la historia, misma que nuestro autor adoptó en sus novelas. Se trata de un proceso evolutivo que, por medio de contradicciones dialécticas apunta a la obtención de un equilibrio social y económico. Una obra literaria es la recreación y reproducción estética de ese movimiento histórico, y es, además, una manera de conocer y comprender, comunicando ese conocimiento, los fenómenos que se van sucediendo: la literatura, pues, como un sistema artístico de análisis social; sin embargo, la actitud científicista de Carpentier no prosigue el análisis de la sociedad cubana post revolucionaria que tan precisa y claramente aplicó al sistema burgués cubano. Y es ahí, al abandonar el estudio de la realidad de su país, al confiar tan sólo en las creencias de sus personajes y, en fin, en el mito que a partir de entonces se ha formado en Cuba, cuando deja de haber conocimiento en su novela. Obtiene así una obra incoherente consigo misma; pues no mantiene una sola actitud ante la historia y el arte. Al final de la novela contradice las pautas que conducían la escritura y propone, en ese momento, bases distintas; repentinamente pide confianza acrítica al lector para que acepte la nueva Cuba, y continúa identificado con los protagonistas insertos en ese nuevo sistema social que ellos eligen; todo esto sin mayores fundamentos previos que justifi-

quen estas nuevas formas de adaptación.

De alguna manera hemos estado atisbando no solamente la personalidad del auto implícito en La consagración, sino también al Carpentier histórico-real que está detrás de todo esto. Cabe decir, entonces, algunas cosas no ya respecto a las fallas intrínsecas de la obra, sino en relación del autor y la época literaria a la que pertenece, que seguramente tiene influencia en este subgénero que hemos dado en llamar épica fallida. Hablo particularmente de esta tradición de escritores latinoamericanos que pertenecen a la fórmula de escritor-maestro.

Escritores como Faustino Sarmiento, Rómulo Gallegos, José Hernández y otros, tienen, entre otras características, la de ejercer una labor pedagógica en su obra literaria. Ellos buscan formar e informar de una nacionalidad, asumiéndose como guías de los hombres latinoamericanos. Se han ocupado, naturalmente, de temas que poseen una determinada relevancia histórica.

El estudio de la novelística de Carpentier -sobre todo si se hace con las bases que yo me he propuesto- conduce siempre, de alguna manera inevitable, finalmente, a contemplar de frente América, su historia. Quizá esto pertenezca a las intenciones de Alejo Carpentier, pues su obra -no quiero insistir- es una larga mirada sobre América, inteligente y amorosa; y al tratar nosotros con la representación que de

ella hace su obra, constantemente el estudio literario ha po
dido mirar esa América. Y ahora regreso sobre ella. Las
"crisis", las "tensiones", los "movimientos políticos", etc.,
están seleccionados admirablemente, de suerte que -siempre
hay "lagunas"- dan las señas suficientes para trazar el reco
rrido. Y también -además del sentido individual de cada
etapa- su sentido. Infiero, creo que con razón, que no es a
la obra del cubano a quien debo llamar "épica fallida", no
sólo a ella. Es América, desde siempre y hasta nuestros
días un intento de encarnar en algún hoy o mañana inminente
o al menos de haberlo hecho en algún día pretérito, la "ci
vilización cerrada", plena y segura en su triunfo, a que el
hombre siempre aspira. Europa fue quien dio esa búsqueda co
mo legado, así nos definió. Desde los conquistadores -los
Colón, los Pizarro, los Cortés y los innumerables huestes
anónimos también convencidos- América surgió, al otro lado
del Atlántico, a la cultura occidental, como la anhelada rea
lización de Utopía que Europa se había convencido que necesi
taba con apremio. La América colonial, era otra promesa de
fortuna, de honra al plebeyo, al noble bastardo, al "apesta
do" de civilización al europeo. No importaban, al embarcar
se, las leyendas negras, las historias de los fracasos tan
repetidos; ellos venían a hacer la América. Pero importaban
al llegar, al buscar su lugar, la idea del mundo perfecto pa
ra instalarse en él con sencillez; no existía ese mundo. Se
padecieron más utopías, más concreciones imaginarias de lo

que no era ni podía ser, más invenciones -percederas- de América. El régimen francés revolucionario -la guillotina y el Decreto-, el Caribe negroide evocando su Africa original, el mundo natural americano anterior a los primeros aventureros de la conquista. América ha existido en función de esa promesa impuesta desde fuera, en su condición de una decepción europea. Tan enraizada está la promesa del nunca jamás que quizá la manera de hacer una América auténtica sea integrar a su organismo ese sueño: inventarse ella misma como Utopía, ser el sueño de ella misma y luchar por obtenerlo. Esa es, al menos, la opinión que reconozco en Carpentier. Cuba, 1959... La consagración de la primavera. Pero tan esencial como puede ser a América la aspiración de la sociedad plena, lo es al mundo épico (utopía que Carpentier busca en el presente) su irrealdad, su "carácter ideológico" (Lukacs). El mundo épico nunca se cumple, venga de donde venga, América es una épica fallida. Cuba, 1959 ¿La consagración de la primavera?... América.

Aquí se encuentra, entonces, una actitud épica, la cual explica, en su contexto latinoamericano, el lugar de la figura de Alejo Carpentier.

La nación que subyace en la obra carpenteriana (aquella que se busca formar e informar) es Latinoamérica. La primera pregunta que puede plantearse a este respecto es: ¿Qué tanto existe la nación latinoamericana como tal? Esa es de hecho, la constante que flota en cada novela que nues

tro autor ha escrito.

Es claro que la "nación latinoamericana" no manifiesta, con toda evidencia, su realidad contundente. Para eso, para que existiera en su unidad nacional histórica, es que estos autores y Carpentier en particular, escriben. Se trata, precisamente, de contribuir a la formación de esa América.

La finalidad de mi trabajo es mostrar la respuesta (o las respuestas) de Carpentier a esta pregunta. Respuesta que se contempla solamente bajo la totalidad de su novelística.

Su opinión se constituye por su visión de conjunto sobre la vida latinoamericana a través del tiempo. La verdadera América, nos dice, empieza a surgir con la revolución social de Cuba en el año de 1959.

Por otro lado, el proyecto épico-nacionalista de Carpentier refuerza a su manera la idea de la épica fallida. El "enseñar divirtiendo" que es la consigna de todos los escritores pedagogos, en ocasiones muestra abiertamente y al desnudo una intención didáctica que se pretende quede cubierta por el artificio literario. No es sólo que las "lecciones" que el maestro dé, tengan que pasar inadvertidas para que funcionen literariamente, que se justifiquen cuando el autor educa subrepticamente, engañando al lector. Aunque esto sucede con frecuencia, la explicación es otra, dado que

la "enseñanza", pertenece a un universo estético, ha de estar procesada estéticamente: todo en una obra de arte debe cumplir una función retórica que permita su presencia. Sin menoscabar la obra como tal, añadiendo lastres. De hecho se trata, como dice Booth de que:

"En cualquier novela 'descubridora de verdad', y especialmente, en las novelas que tratan de llenar a los jóvenes a las penosas verdades de la edad adulta, el problema es hacer del descubrimiento una consecuencia convincente de la experiencia".
(62)

En La consagración las "lecciones" sobre arte y política aparecen en forma más o menos burda y esto constituye uno de los errores más grandes de estrategia en la novela. Aún cuando todo quede cubierto bajo la apariencia de que son los protagonistas quienes están viviendo y aprendiendo el mundo artístico y político del siglo XX, considero que existen fragmentos enteros que por sí mismos no son arte si no fallas en el discurso literario. Me refiero a pasajes inverosímiles como:

"Los ángeles caídos de Boeuf-sur le-toit, ayer contertulios de Marie-Laure de Noailles o de la princesa Bibesco, nos llegaban al Boulevard Raspail con las miradas encendidas, crispadas y duras, resueltos a incendiarlo todo, buceando en un tajante repertorio de citas recién memorizadas, donde la frase de Marx o de Engels se hacía tanto más irrefutable cuanto más se la oponía a las falacias y errores de Feuerbach, Duhring o Kautsky -aunque se notara siempre una cierta blandura de tono en quienes, a ratos, se acordaran de Plejanov o de Trotski. Un nuevorrquismo verbal de axiomas, adictos, anatemas, condenas, emplazamientos, sentencias de muerte -que nunca pagaban de

la imaginación- había venido a sustituirse a las ya viejas querellas en torno a la pintura figurativa o no figurativa, al neoclasicismo o el atonalismo en música. Y gran revuelo causó en ese mundo ergotante y agitado, subversivo a horas fijas (hasta el cierre de los cafés), la noticia de que André Bretón, habiéndose resuelto a ingresar en el partido comunista, había sufrido la afrenta, allí, de ser integrado en una célula de técnicos y trabajadores gasistas, cuando lo esperado por el maestro del Surrealismo era que se le hubiese recibido con todo su equipo poético -o, al menos, que se le hubiese situado en categoría ajustada a sus videncias intelectuales". (63)

Otro punto digno de reflexión para entender el fracaso de Carpentier como autor de la epopeya americana, es recordar la ley tácita de que siempre el material de la epopeya, es el pasado. Virgilio y Homero, nuestros clásicos, lo supieron, su obra lo muestra brillantemente. Pero Carpentier, al igual que Alonso de Ercilla, intentó dignificar con un relato épico su presente americano. Son los dos adelantados que llegaron demasiado pronto al territorio donde vive la posible civilización esplendente de América. La araucana y La consagración de la primavera son, pues, épicas primaverales que, por lo mismo, no podían madurar. Ese es, en este sentido, el valor y el límite de su labor literaria: arriesgar el poema nacional cuando esa nación no provee todavía la sustancia del canto.

Llegados a este punto (casi punto final) es impone una perentoria aclaración. Los juicios aquí expuestos (que no son finales) atañen estrictamente al trabajo estético que Alejo Carpentier ha desarrollado al contemplar un proce

so histórico y no pueden aplicarse a tal proceso en sí. Lo digo porque es mi voluntad dejar perfectamente claro que, para mi, una cosa es evaluar críticamente un texto sobre la revolución cubana y otra muy distinta y muy ajena condenar tal revolución en la que tantas esperanzas y tanta solidaridad hemos depositado los hispanoamericanos. Por lo demás, bien está la tarea de Alejo Carpentier; bien está pues en un continente en el que sus supuestos historiadores se han dedicado a escribir novelas vergonzantes, digno y justo es que los novelistas sean los que nos pongan en camino, al rotular nuestra fe de bautismo, de insertarnos finalmente en un proceso histórico.

NOTAS

LA NOVELA HISTORICA

- (1) Lukacs. La novela histórica, p. 25.
- (2) Carpentier. La consagración de la primavera, p. 509.
- (3) Lukacs, op. cit., p. 36.
- (4) Ibid., p. 36
- (5) Ibid., p. 35
- (6) Ibid., p. 38
- (7) Ibid., p. 51
- (8) Ibid., p. 235
- (9) Ibid., p. 55
- (10) Ibid., p. 86
- (11) Ibid., pp. 52-53
- (12) Carpentier. La consagración de la primavera, p. 492.
- (13) Ibid., p. 474
- (14) Ibid., p. 473

PRIMERA JORNADA: EL ARPA Y LA SOMBRA

- (1) O'Gorman E. La invención de América, p. 94
- (2) Ibid., p. 71
- (3) Ibid., p. 75
- (4) Uslar Pietri. "Lo criollo en la literatura". Incluido en Literatura Hispanoamericana de Anderson Imbert, p. 726.
- (5) Sejourne Laurette. América Latina. Antiguas culturas precolombinas, p. 17.

- (6) Cristóbal Colón. "Diario de viaje". Incluido en Literatura Hispanoamericana. Anderson Imbert, p. 13.
- (7) Picón Salas. De la conquista a la independencia, p. 49.
- (8) Carpentier. El arpa y la sombra, p. 14.
- (9) Ibid., p. 43
- (10) O'Gorman. La idea del descubrimiento de América, p. 309.
- (11) Carpentier, op. cit., p. 154
- (12) Ibid., p. 155
- (13) Ibid., p. 51
- (14) O'Gorman. La invención de América, p. 75
- (15) Sandoval Rodríguez. Las crisis políticas latinoamericanas y el militarismo, p. 40
- (16) Carpentier, op. cit., p. 52
- (17) O'Gorman, op. cit., p. 141
- (18) Lukacs. La novela histórica, p. 39
- (19) Ibid., p. 39
- (20) Carpentier, op. cit., p. 53
- (21) Ibid., p. 164
- (22) Lukacs, op. cit., p. 46
- (23) Carpentier, op. cit., p. 52
- (24) Ibid., p. 164
- (25) O'Gorman, op. cit., p. 38
- (26) Ibid., p. 94
- (27) Ibid., p. 135

SEGUNDA JORNADA: CONCIERTO BARROCO

- (1) Herring. Evolución histórica de América Latina, p. 214
- (2) Anderson Imbert. Literatura Hispanoamericana, p. 157
- (3) Uslar Pietri. "Lo criollo en la literatura". Incluido en Literatura Hispanoamericana, Anderson Imbert, p. 727
- (4) Picón Salas. De la conquista a la independencia, p. 177
- (5) Anderson Imbert, op. cit., p. 155
- (6) Picón Salas, op. cit., p. 195
- (7) Harss Luis. Los nuestros, p. 66
- (8) Uslar Pietri, op. cit., p. 729
- (9) Harss Luis, op. cit., p. 54
- (10) Carpentier. Concierto barroco, p. 11
- (11) Carpentier, op. cit., p. 28
- (12) Carpentier. Ibid. p. 29
- (13) Carpentier. Ibid. p. 36
- (14) Carpentier. Ibid. p. 63 (los subrayados son mfos)
- (15) Carpentier. Ibid. p. 77
- (16) Carpentier. Ibid. p. 63
- (17) Carpentier. Ibid. p. 76
- (18) Carpentier. Ibid. p. 42
- (19) Carpentier. Ibid. p. 44
- (20) Carpentier. Ibid. p. 61
- (21) León Portilla Miguel. La visión de los vencidos, p. 67
- (22) Carpentier. Op. cit., pp. 75-76

- (23) Carpentier. Ibid. p. 76
- (24) Carpentier. Ibid. p. 77
- (25) O'Gorman. La invención de América, p. 155
- (26) Picón Salas, op. cit., p. 227
- (27) Picón Salas. Ibid., p. 233
- (28) Carpentier, op. cit., p. 80

TERCERA JORNADA: EL REINO DE ESTE MUNDO

- (1) Herring Hubert. Evolución histórica de América Latina, p. 103
- (2) Herring Hubert. Ibid. p. 125
- (3) Charles, Casimir. Problemas dominico-haitianos y del Caribe, p. 12
- (4) Herring Hubert, op. cit., p. 103
- (5) Herring Hubert. Ibid. p. 151
- (6) Herring Hubert. Ibid. pp. 495-496
- (7) Herring Hubert. Ibid. p. 128
- (8) Belmonte. Historia contemporánea de Iberoamérica, p. 295 T. 2
- (9) Herring, op. cit., p. 496
- (10) Herring. Ibid. p. 497
- (11) Herring. Ibid. p. 499
- (12) Herring. Ibid. p. 152
- (13) Carpentier. El reino de este mundo, p. 105
- (14) Florinda Friedmann de Goldberg. Prólogo de El reino de este mundo de Alejo Carpentier, p. 13
- (15) Cf. Prólogo de El reino de este mundo
- (16) Cf. Prólogo de El reino de este mundo, op. cit., p. 12

- (17) Prólogo de El reino de este mundo, op. cit., p. 13
- (18) Prólogo de El reino de este mundo, op. cit., p. 15
- (19) Dorfman. Imaginación y violencia en América, p. 105
- (20) Carpentier, op. cit., p. 64
- (21) Carpentier. Ibid. p. 167
- (22) Lezama Lima. La expresión americana, p. 23
- (23) Carpentier, op. cit., p. 79
- (24) Carpentier. Ibid. p. 168
- (25) Prólogo de El reino de este mundo, op. cit., p. 15
- (26) Prólogo de El reino de este mundo. Ibid. p. 29
- (27) Prólogo de El reino de este mundo. Ibid. p. 56

CUARTA JORNADA: EL SIGLO DE LAS LUCES

- (1) Declaración de los Derechos Humanos
- (2) Diderot y D'Alambert. La enciclopedia, p. 141
- (3) Diderot y D'Alambert. Ibid. p. 173
- (4) Picón Salas. De la conquista a la independencia, pp. 176-177
- (5) Picón Salas. Ibid. p. 186
- (6) Picón Salas. Ibid. p. 200
- (7) Picón Salas. Ibid. p. 227
- (8) Carpentier. El siglo de las luces. Apéndice, pp. 363, 364, 365
- (9) Diderot y D'Alambert, op. cit., p. 265
- (10) Dorfman. Imaginación y violencia en América, p. 127

- (11) Picón Salas, op. cit., p. 198
- (12) Dorfman, op. cit., p. 131
- (13) Dorfman. Ibid. p. 132
- (14) Dorfman. Ibid. p. 131
- (15) Harss. Los nuestros, p. 75
- (16) Picón Salas, op. cit., p. 197
- (17) Picón Salas. Ibid. p. 202
- (18) Picón Salas. Ibid. p. 203
- (19) Picón Salas. Ibid. p. 205
- (20) Carpentier. El siglo de las luces, p. 259
- (21) Carpentier. Ibid. p. 303
- (22) Harss, op. cit., p. 64
- (23) Fuentes. La nueva novela hispanoamericana, pp. 50-51

QUINTA JORNADA: LOS PASOS PERDIDOS

- (1) Carpentier. "El papel social del novelista", en Literatura y arte nuevo en Cuba.
- (2) Carpentier. Tientos y diferencias, p. 284
- (3) Fuentes. La nueva novela hispanoamericana, p. 95
- (4) Fuentes. Ibid. p. 98
- (5) Fuentes. Ibid. p. 32
- (6) Morán Fernando. Novela y semidesarrollo, p. 218
- (7) Carpentier. Tientos y diferencias, p. 12
- (8) Harss. Los nuestros, p. 52
- (9) Harss. Ibid. p. 57
- (10) Fuentes, op. cit., p. 45
- (11) Fuentes. Ibid. p. 50

- (12) Carpentier. "El papel social de novelista",
En Literatura y arte nuevo en Cuba, p. 165
- (13) Alegría Fernando. Literatura y revolución,
p. 43
- (14) Carpentier. Los pasos perdidos, p. 203
- (15) Dorfman. Imaginación y violencia en América,
p. 111
- (16) Carpentier, op. cit., p. 239
- (17) Dorfman, op. cit., p. 114
- (18) Carpentier, op. cit., p. 163
- (19) Dorfman, op. cit., p. 112
- (20) Carpentier, op. cit., p. 43
- (21) Carpentier. Ibid. p. 241
- (22) Carpentier. Ibid. p. 7
- (23) Carpentier. Ibid. p. 143
- (25) Carpentier. Ibid. p. 69
- (26) Carpentier. Ibid. p. 71
- (27) Carpentier. Ibid. p. 234
- (28) Dorfman, op. cit., p. 143
- (29) Carpentier, op. cit., p. 140

SEXTA JORNADA: EL RECURSO DEL METODO

- (1) Belmonte. Historia contemporánea de Iberoamérica, p. 51 T. 1
- (2) Manuel Fraga Iribarne. Citado por Belmonte en
Historia contemporánea de Iberoamérica, p. 86
- (3) Belmonte, op. cit., p. 191, T. 3
- (4) Belmonte. Ibid. p. 295, T. 2
- (5) Halperín Donghi. Historia contemporánea de América Latina, p. 376

- (6) Carpentier. El recurso del método, p. 11
- (7) Del Valle Inclán. Tirano Banderas, p. 20
- (8) Del Valle Inclán. Ibid. p. 29
- (9) Asturias. El señor presidente, p. 36
- (10) Carpentier. El recurso del método, p. 36
- (11) Benedetti. El recurso del supremo patriarca, p. 17
- (12) Carpentier, op. cit., p. 236
- (13) Ibarquentoitia. Maten al león, p. 133
- (14) García Márquez. El otoño del patriarca, p. 51.
- (15) Carpentier, op. cit., p. 53
- (16) Carpentier, op. cit., p. 355
- (17) Benedetti, op. cit., p. 11
- (18) Carpentier, op. cit., p. 11
- (19) Carpentier. Ibid. p. 84
- (20) Carpentier. Ibid. p. 28
- (21) Dorfman. Imaginación y violencia en América, p. 18
- (22) Dorfman. Ibid. p. 25
- (23) Carpentier, op. cit., p. 326
- (24) Carpentier. Ibid. p. 243
- (25) García Márquez, op. cit., p. 27.

SEPTIMA JORNADA: LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA

- (1) Cabrera Infante. Vista del amanecer en el trópico, p. 11
- (2) Cf. Herring

- (3) José Martí. "Nuestra América". Antología Mínima. Selección y notas de Pedro Álvarez Tabío. Ed. de Ciencias Sociales, La Habana 1972. T.I. pp. 307-317
- (4) Belmonte. Historia contemporánea de Iberoamérica, p. 10, T. II
- (5) Belmonte. Ibid. p. 25, T. II
- (6) Belmonte. Ibid. p. 32, T. II
- (7) Morales Padrón. Citado por Belmonte. Ibid., p. 25. T. II
- (8) Halperín Donghi. Historia contemporánea de América Latina, p. 355
- (9) Halperín Donghi. Ibid. p. 357
- (10) Eduardo Galeano. Las venas abiertas de América Latina, p. 5
- (11) Eduardo Galeano. Ibid., pp. 109-110
- (12) Cf. Belmonte, op. cit., pp. 68 a 95, T. II
- (13) Belmonte. Ibid. p. 85
- (14) Karol. Los guerrilleros en el poder, p. 270
- (15) Karol. Ibid., p. 234
- (16) E. Galeano, op. cit., p. 117
- (17) E. Galeano, Ibid., p. 117
- (18) Castro Fidel. La primera revolución socialista en América, p. 37
- (19) Castro Fidel. "Palabras a los intelectuales", en La revolución cubana, p. 365
- (20) Castro Fidel. Ibid., p. 360
- (21) Castro Fidel. La primera revolución socialista en América, p. 318

UN DIALOGO EN LA HABANA

- (22) Lukacs. Teoría de la novela, p. 30

- (23) Lukacs. Ibid, p. 31
- (24) Carpentier. Los pasos perdidos, p. 157
- (25) Carpentier. La consagración de la primavera, p. 18
- (26) Lukacs, op. cit., p. 34
- (27) Carpentier, op. cit., p. 21
- (28) Lukacs, op. cit., p. 187
- (29) Lukacs. Ibid. p. 67
- (30) Carpentier, op. cit., p. 83
- (31) Lukacs, op. cit., p. 70
- (32) Carpentier, op. cit., p. 171
- (33) Carpentier. Ibid. p. 170
- (34) Carpentier. Ibid. p. 182
- (35) Lukacs, op. cit., p. 85
- (36) Lukacs. Ibid. p. 103
- (37) Carpentier, op. cit., p. 112
- (38) Lukacs, op. cit., p. 125
- (39) Carpentier, op. cit., p. 204
- (40) Carpentier. Ibid. p. 304
- (41) Lukacs, op. cit., p. 78
- (42) Lukacs. Ibid. p. 189
- (43) Lukacs. Ibid. p. 106
- (44) Carpentier. El siglo de las luces, p. 357
- (45) Lukacs, op. cit., p. 130
- (46) Lukacs. Ibid. p. 146
- (47) Carpentier, op. cit., p. 507

- (48) Lukacs, op. cit., p. 148
- (49) Carpentier, op. cit., p. 575
- (50) Lukacs, op. cit., p. 144
- (51) Lukacs. Ibid. p. 122
- (52) Lukacs. Ibid. p. 122
- (53) Carpentier. El acoso, p. 148
- (54) Butor. Sobre literatura. En Elementos para una teoría del narrador, de Alberto Paredes, (tesina), p. 40
- (55) Carpentier. La consagración de la primavera, p. 474
- (56) Carpentier. Ibid. p. 553
- (57) Carpentier. Ibid. p. 575
- (58) Lukacs, op. cit., p. 63
- (59) Lukacs. Ibid. p. 64
- (60) Carpentier, op. cit., p. 544 (los subrayados son míos)
- (61) Carpentier. Ibid. p. 546
- (62) Booth. La retórica de la ficción, p. 173
- (63) Carpentier, op. cit., p. 77

BIBLIOGRAFIA

CARPENTIER, Alejo

Concierto barroco. Siglo XXI Editores, S. A.
1a. ed. México 1974, pp. 92.

El arpa y la sombra. Siglo XXI Editores, S. A.
1a. ed. México 1979, pp. 204.

El recurso del método. Siglo XXI Editores, S. A.
14a. ed. México 1977, pp. 343.

El reino de este mundo. Librería del Colegio,
1a. ed. Buenos Aires, Argentina 1975, pp. 168.

El siglo de las luces. Editorial Seix Barral, S.
A., 8a. ed. Barcelona, España 1979, pp. 365.

Guerra del tiempo. Cía. General de Ediciones, S.
A. 7a. ed. México 1970, pp. 275.

La consagración de la primavera. Siglo XXI Editores,
S. A. México 1978, pp. 576.

Letra y solfa. Ed. Síntesis Dosmil, 1a. ed. Caracas,
Venezuela 1975, pp. 348.

Literatura y Revolución. Fondo de Cultura Económica,
1a. ed. México 1970, pp. 243.

Los pasos perdidos. Editorial R. Mus, 1a. ed. Caracas,
Venezuela 1971, pp. 242

"Papel social del novelista", en Literatura y arte nuevo en Cuba. Editorial LAIA, S. A. 2a. ed. Barcelona, 1977, pp. 153-169.

Tientos y diferencias. Calicanto Editorial, S. de R. L. 1a. ed. Buenos Aires, Argentina 1967, pp. 131.

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE y otros

Literatura hispanoamericana. Holt, Rinehart & Winston, Inc. 1a. ed. New York, USA 1960, pp. 780.

ASTURIAS, MIGUEL ANGEL

El señor presidente. Ed. Losada (Biblioteca Clá-

- sica y Contemporánea, 343), 20a. ed. Buenos Aires 1974, pp. 290.
- BARNET, BENEDETTI, CARPENTIER, CORTAZAR y otros
Literatura y arte nuevo en Cuba. "El papel social del novelista". Carpentier. Ed. Jaia, Barcelona 1977.
- BELMONTE, JOSE
Historia contemporánea de Iberoamérica. Ediciones Guadarrama, S. A. 1a. ed. Madrid 1971. T. I, pp. 435.
- BELMONTE, JOSE
Historia contemporánea de Iberoamérica. Ediciones Guadarrama, S. A. 1a. ed. Madrid 1971, T. II, pp. 431.
- BELMONTE, JOSE
Historia contemporánea de Iberoamérica. Ediciones Guadarrama, S. A. 1a. ed. Madrid 1971. T. III, pp. 501.
- BENEDETTI, MARIO
El recurso del supremo patriarca. Editorial Nueva Imagen, S. A., 1a. ed. México 1979, pp. 175.
- BOOTH, WAYNE C.
La retórica de la ficción. Antoni Bosch Editor, S. A. 1a. ed. Barcelona, España 1978, pp. 423.
- CABRERA INFANTE, G.
Vista del amanecer en el trópico. Ed. Seix Barral, S. A. Colección Biblioteca Breve, 1a. ed. Barcelona 1974, pp. 240.
- CASTRO, FIDEL
La primera revolución socialista en América. Siglo XXI Editores, S. A. 3a. ed. México 1978, pp. 327.
- CASTRO, FIDEL
La revolución cubana. Selec. Adolfo Sánchez Rebolledo. Ediciones ERA, S. A., 3a. ed. México 1976, pp. 636.
- CHARLES, CASIMIR, FRANCO, TOLENTINO, MIR
Problemas dominico-haitianos y el Caribe. UNAM. México 1973.
- D'ALEMBERT, DIDEDORT
La enciclopedia (Trad. Jesús Torbado). Ediciones Guadarrama, S. A. 2a. ed. Madrid, España 1974, pp. 281.

- DEL VALLE INCLAN, RAMON
Tirano Banderas. Espasa Calpe Mexicana, S. A.
 Colec. Austral. 9a. ed. México 1976, pp. 220.
- DORFMAN, ARIEL
Imaginación y violencia en América. Editorial
 Anagrama, 2a. ed. Barcelona, España 1972, pp.
 248.
- FERNANDEZ RETAMAR, ROBERTO
Caliban. Editorial Diógenes, 2a. ed. México
 1974, pp. 108
- FUENTES, CARLOS
La nueva novela hispanoamericana. Editorial Joa
 quín Mortiz, S. A. 5a. ed. México 1976.
- FRANCO JEAN
La cultura moderna en América Latina. Joaquín
 Mortiz. México 1971.
- GALEANO, EDUARDO
Las venas abiertas de América Latina. Siglo XXI
 Editores, S. A. 26a. ed. México 1979, pp. 458.
- GARCIA MARQUEZ, GABRIEL
El otoño del patriarca. Plaza James, S. A. Edi
 tores. 1a. ed. Barcelona, España 1975, pp. 271.
- HALPERIN DONGHI, TULLIO
Historia contemporánea de América Latina. Alian
 za Editorial, S. A. Colec. El Libro de Bolsillo.
 7a. ed. Madrid 1979, pp. 549.
- HARSS, LUIS
Los nuestros. Editorial Sudamericana, S. A., 6a.
 ed. Buenos Aires, Argentina 1975, pp. 465.
- HENRIQUEZ UREÑA, PEDRO
Historia de la cultura en la América Hispánica.
 Fondo de Cultura Económica. 1a. ed. 9a. reimpre
 sión. México 1973, pp. 171.
- HERRERA IBAÑEZ, ALEJANDRO
Antología del Renacimiento a la ilustración.
 UNAM. Lecturas Universitarias No. 15. 1a. ed.
 México 1972, pp. 415.
- HERRING, HUBERT
Evolución histórica de América Latina. Editorial
 EUDEBA. México 1968.

- IBARGUENGOITIA, JORGE
Maten al león. Ed. Joaquín Mortiz. 5a. edición,
México 1977.
- KAROL, K. S.
Los guerrilleros en el poder. Seix Barral, S. A.
1a. ed., Barcelona, España 1972, pp. 654.
- LEON PORTILLA, MIGUEL
La visión de los vencidos. UNAM. 4a. ed. México
1969.
- LEZAMA LIMA, JOSE
La expresión americana. Alianza Editorial. Colec.
El Libro de Bolsillo. 1a. ed. Madrid 1969, pp.
191.
- LUKACS, GEORG
La novela histórica (Trad. Jasmín Reuter). Edi-
ciones ERA, S. A., 1a. ed. en español. México
1966, pp. 452.
- LUKACS, GEORG
Teoría de la novela (Trad. Juan José Sebreti).
Ediciones Siglo Veinte. 1a. ed. Barcelona, Espa-
ña 1971, pp. 203.
- MORAN, FERNANDO
Novela y semidesarrollo. Taurus Ediciones, S. A.
1a. ed. Madrid 1971, pp. 431
- MULLER-BERGH, KLAUS
Alejo Carpentier, Estudio biográfico-crítico.
Las Américas Publishing Company, Inc. 1a. ed.
New York, USA 1972, pp. 220.
- OCAMPO, AURORA M.
La crítica de la novela iberoamericana contempo-
ránea. Centro de Estudios Literarios UNAM. 1a.
ed. Ciudad Universitaria, México 1973, pp. 234.
- O'GORMAN, EDMUNDO
La idea del descubrimiento de América. UNAM.
Nueva Biblioteca Mexicana, 2a. ed. Ciudad Univer-
sitaria, México 1976, pp. 417.
- O'GORMAN, EDMUNDO
La invención de América. Fondo de Cultura Econó-
mica. Colección Tierra Firme. 2a. ed. México
1977, pp. 193.
- PAREDES, ALBERTO
Elementos para una teoría del narrador. Tesis pa

ra licenciatura de Letras Hispánicas. México
1980.

PICON SALAS, MARIANO

De la conquista a la independencia. Fondo de Cul-
tura Económica, Colección Popular, 5a. reimpre-
sión de la 1a. ed. México, D. F., 1975, pp. 261

PIRENNE, HENRI

Historia universal. Ed. Jackson.

PRIESTLEY, J. B.

Literatura y hombre occidental (trad. Angel Gui-
llén). Ediciones Guadarrama, S. A. 1a. ed. Ma-
drid 1960, pp. 641.

RODO, JOSE ENRIQUE

Ariel. Editorial Porrúa, S. A. Colección Sepan
Cuantos... 4a. ed. México 1977, pp. 255.

RODRIGUEZ, CARLOS RAFAEL

Cuba en el tránsito al socialismo. Siglo XXI Edi-
tores, S. A. 1a. ed. México 1978, pp. 233.

RODRIGUEZ MONEGAL, EMIR

El Boom de la novela latinoamericana. Editorial
Tiempo Nuevo, S. A. 1a. ed. Caracas, Venezuela
1972, pp. 119.

SANCHEZ, LUIS ALBERTO

Proceso y contenido de la novela hispanoamericana.
Editorial Gredos, S. A. Colec. Biblioteca Román-
tica Hispánica. 2a. ed. Madrid 1968, pp. 629.

SANDOVAL RODRIGUEZ, ISAAC

Las crisis políticas latinoamericanas y el mili-
tarismo. Siglo XXI Editores, S. A. 3a. ed. Méxi-
co 1979, pp. 212.

SEJOURNE, LAURETTE

América Latina -I Antiguas culturas precolombinas-
Editorial Siglo XXI, S. A. 8a. ed. México 1978,
pp. 331.

SOSA, IGNACIO

Latinoamérica en el siglo XX 1898-1945 (Antolo-
gía). UNAM. Lecturas Universitarias No. 19. 1a.
ed. México 1973, T. I, pp. 272.

YURKIEVICH, SAUL

Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Ba-
rral Editores, S. A. Colección Breve Biblioteca de
Respuesta, 1a. ed. Barcelona 1971, pp. 236.