

13  
24

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

El Proyecto Estético Ideológico en

La consagración de la primavera



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS

T E S I S

que para obtener el título de

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS OCT. 7 1985

presenta

LILIA LETICIA GARCIA PEÑA



MEXICO, D.F.

1985



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 está 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.

## INDICE

1. IDEOLOGÍA Y LITERATURA .....	1
Concepto de Ideología.....	1
Ideología y Literatura.....	9
El Escritor y la Sociedad.....	12
El Realismo en Literatura ¿Manifestación de una Contra- ideología?.....	17
Notas al Capítulo 1.....	20
2. REALISMO: EL PROBLEMA VISTO EN SU EVOLUCION HISTORICA.....	22
El Realismo del Siglo XIX y la Novela de la Tierra. Su Procedimiento Narrativo.....	22
1848, Ruptura de las Fuerzas Populares-Burguesas. Naci- miento del Arte Moderno.....	28
Estética Marxista. Propositiones Teóricas Generales.....	36
El Problema del Realismo en la Estética Marxista.....	43
El Realismo Socialista.....	49
Vanguardia Artística y Vanguardia Política. Los Caminos se Bifurcan: Vanguardia y Occidente. Realismo Socialista y Mundo Socialista.....	52
Notas al Capítulo 2.....	55
3. LA NARRATIVA DE CARPENTIER ANTERIOR A LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA.....	57
Narrativa de Carpentier Anterior a <u>La consagración de la     primavera</u> . Obras Más Auténticamente Realistas y Marxistas.....	57

Ubicación de la Novela de Carpentier en el Realismo Maravilloso Como una Técnica de Profunda Aprehensión de La Realidad y el Contacto con Textos de Mabilie Como Muy Posibles Inseminadores de sus Teorías Americanistas.....	69
Notas al Capítulo 3.....	78
4. LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA ¿NOVELA MARXISTA?.....	80
Literatura y Revolución Cubana.....	80
Carpentier y su Generación.....	93
Carpentier, el Surrealismo y el Marxismo.....	99
<u>La consagración de la primavera ¿Novela Epica?</u> .....	106
Notas al Capítulo 4.....	119
BIBLIOGRAFIA .....	121

## INTRODUCCION

Un texto literario sugiere siempre más de lo que dice y por ello ha de ser considerado a la luz de una actividad teórica que construya, distinga y contraste, que lo correlacione con la totalidad narrativa del escritor y con la realidad histórica. Una actividad teórica que no vea sólo hechos sino más allá, la móvil relación entre sus elementos que pone en relieve la densidad, el fluir y la extensión del espacio, el tiempo y el movimiento.

La literatura, íntimamente relacionada con el ritmo del mundo, la guerra, el trabajo, la religión, el erotismo, etcétera, señala la eterna proximidad del hombre con el hombre.

El texto es una clave social inseparable de su efecto estético, constituye un proceso dialéctico de representación porque asume la realidad desde las contradicciones sociales, pero también "modeliza" el mundo con un lenguaje complicado. Este proceso de representación halla su fundamento en la conciencia colectiva, en la historia social y con esto se devuelve a la literatura su dimensión histórica concreta.

La consagración de la primavera es una producción social significativa, se presenta como un sistema conceptual que reproduce determinadas relaciones ideológicas y como un mundo de ideas políticas.

Estas páginas plantean ciertas proposiciones acerca de la relación entre la literatura y el "compromiso social" ubicada, específicamente, en el marco de la revolución cubana. Esto me ha conducido a estudiar problemas tan importantes y estrechamente relacionados como el realismo en la estética marxista, el surrealismo, el concepto de ideología y todos los de-

más que se apuntan en el índice.

Pido perdón por las muy posibles apreciaciones equivocadas de las que quizá con más experiencia y trabajo pueda arrepentirme o disentir después. Todo está escrito, sin embargo, con el profundo respeto que Alejo Carpentier y la literatura misma me impone y por ello, consciente de mis limitaciones no juzgo ni a Carpentier, ni los aspectos políticos, lo que he hecho es exponérmelos a mi misma. Comparto en cambio con quienes nombro en este trabajo la preocupación por el destino político, social, económico y estético del mundo.

## 1. IDEOLOGÍA Y LITERATURA

### Concepto de Ideología

El término ideología no sólo se suele emplear con sentidos diferentes, sino que en muchos casos estos sentidos son absolutamente contradictorios entre sí.

El estudio sistemático de las ideologías queda reservado a la edad moderna. En la filosofía de la moderna la exigencia de un conocimiento objetivo de la naturaleza estuvo acompañada de la búsqueda de los elementos ateóricos perturbadores del pensamiento y se atendió, cada vez más, a la función social de determinados complejos de opiniones y representaciones.

La doctrina de los ídolos de Bacon consiste esencialmente en demostrar que al conocimiento humano le está vedado un progreso continuo hacia el entendimiento verdadero de la naturaleza de las cosas, hasta que no realice un análisis sistemático universalmente válido de aquellos factores que estorban al pensar. En contra del antropomorfismo de la filosofía tradicional, Bacon exige una ciencia libre de prejuicios.

Fue característico de la filosofía ilustrada de los siglos XVII y XVIII, procurar un conocimiento libre de cualquier enturbiamiento y distinguir en las representaciones religiosas una fuente de prejuicios contrarios a la razón. La crítica de los materialistas franceses ataca todos aquellos dogmas que pretenden representar afirmaciones válidas bajo la premisa de que en la difusión de prejuicios sólo están interesados quienes extraen provecho de la ofuscación que producen.

Hobbes reflexionó sobre el significado de la religión para la vida política. Spinoza cree que impedir el libre discernimiento es el mejor medio para legitimar el despotismo y la esclavitud como instituciones que-

nidas por Dios. Holbach y Helvetius creen que la religión no constituye un poder integrador de la sociedad, sino que atenta contra el bienestar de los ciudadanos.

La polémica de la filosofía de la ilustración se concentró en tono a la iglesia porque en la Francia feudal y absolutista, hasta la Revolución francesa, el clero estaba íntimamente ligado al sistema político y la religión sirvió para justificar todas las relaciones de poder establecidas.

Un tema central para los teóricos del materialismo francés fue el de las instituciones sociales, políticas y estatales con relación a sus efectos sobre la conducta de los individuos.

La teoría del engaño del clero y la doctrina de los ídolos de Bacon son sólo un primer paso hacia el despeje del problema de las ideologías.

La crítica de la religión de Feuerbach es aún tributaria de la de la ilustración, de manera similar parte de un concepto estático del hombre. Feuerbach sitúa el origen de la fe en Dios en la tendencia a conponizar los deseos y anhelos más secretos en un sujeto supraterrrenal. De acuerdo con él, la religión sólo se superará si aquellas energías humanas gastadas en adornar el cielo se emplean en favor de la felicidad terrena del hombre.

La idea ya elaborada por Feuerbach de que la vida religiosa constituye la forma de conocimiento de los hombres en un determinado estadio de desarrollo histórico, constituye también un motivo central en la interpretación psicoanalítica de los fenómenos religiosos. En la teoría de Freud las fuerzas que contribuyen a modificar el mundo exterior, a aderezarlo mitológicamente, son reconocidas como elementos inconscientes. Ninguno de los dos se conforma con revelar formas ideológicas, más bien tratan de determinar su función.

Además de la comprensión del mecanismo proyectivo, encontramos en Freud la teoría de la racionalización que presenta una relación estrecha



con el problema de las ideologías. Por medio de la racionalización comportamientos alógicos cobran la apariencia de racionales en una sociedad, en una cultura donde las acciones pulsionales soportan un tabú y caen fuera del código moral convencional provocando la permanente compulsión de los individuos de justificar, de racionalizar tales deseos y acciones prohibidas.

La función de las racionalizaciones es equiparable a la de las derivaciones de Pareto que ocultan ante sí mismo y ante los demás el origen irracional del obrar. Tanto las racionalizaciones como las derivaciones constituyen velos ideológicos.

Al parecer, hay consenso en que el término ideología se incorpora a la vida intelectual a partir de Destutt de Tracy. No hay duda de que Marx conoció la obra de Tracy, además conocía muy bien el cambio de significado de la palabra ideología, según el cual después de haber designado una disciplina filosófica científica se había convertido en expresión peyorativa. Sin embargo, nunca dio una definición del término.

En Marx podemos distinguir dos sentidos diferentes bajo el término ideología; en el uso de estos dos sentidos no hay ambigüedad, sino dos planos contextuales (1):

En la Ideología Alemana el término está instrumentalizado en función de englobar el conjunto de la filosofía anterior para oponerlo a el punto de vista propugnado por Marx y que esta obra denomina ciencia positiva, es un sentido impregnado de connotaciones peyorativas.

En la Ideología alemana Marx, con Engels, procura demostrar el carácter ilusorio de una revolución meramente teórica. Quiso probar no sólo el carácter irreal de las especulaciones de la filosofía poshegeliana, sino más allá, la necesidad de tales teoremas idealistas impuesta por la situación de Alemania en aquella época.

Marx descubre en la esfera de conceptos de la metafísica alemana un mecanismo semejante al de las representaciones religiosas de Feuerbach. También aquí operan construcciones mentales que aparecen como fuerzas trascendentes de la historia. La historia aparece como la obra de las ideas

y no como resultado de la acción y de la vida en común de los hombres reales. Esta inversión presentada por los ideólogos alemanes constituye para Marx la expresión teórica de una inversión real, propia de la sociedad mercantil capitalista. En esta sociedad, el proceso de producción de la vida material se ha independizado de la vida de los hombres.

Este sentido forma parte de un contexto en que la oposición se establece entre ideología y ciencia positiva, en la cual la opción valorativa es bastante clara.

El otro sentido, que se puede denominar neutro, en tanto no implica valoración positiva o negativa, es un sentido de distinción que surge cuando la función del término tiene como fin diferenciar, por oposición, al conjunto de las relaciones de producción que forma la estructura económica de la sociedad, de la manera como se reflejan esas relaciones en una superestructura determinada por esas mismas condiciones, superestructura que tiene un ritmo de evolución subordinado. Este sentido es el que aparece, por ejemplo, en La crítica a la economía política (2).

Surge de un contexto en que la oposición no reviste condiciones valorativas sino distintivas, se reduce a oponer formas ideológicas a condiciones económicas de producción. En otras palabras, ideología frente a estructura económica.

Dentro de las reformulaciones de que ha sido objeto la crítica de Marx, encontramos que hacia fines del siglo XIX, mientras las tendencias ortodoxas y revisionistas de la social democracia alemana proporcionaban la interpretación oficial de la teoría de Marx (Kautsky y Bernstein), después de la primera guerra mundial ciertos autores marxistas emprendieron en Alemania una revalorización total de la crítica de la ideología y del materialismo histórico.

Lo característico de la doctrina de las ideologías del marxismo vulgar era denunciar de antemano todo producto intelectual como instrumento de la lucha de clases perdiendo de vista los aspectos históricos verdaderamente inherentes a la ideología. La tendencia de análisis e interpreta-

ción de Marx en el siglo XX se opone a tal proceder.

Aquella teoría de la sociedad que no se satisface con la mera descripción de los datos inmediatos, sino que busca mediaciones de cada fenómeno social con la totalidad concreta es la continuación de la teoría de Marx y la representan Bloch, Lukacs y Korsch, entre otros. Esta considera que la transformación de la crítica de las ideologías en una cosmovisión acaba da tal como se emprendió dentro de la social democracia de fines del siglo XIX equivale al abandono del principio dialéctico y a una dogmatización.

"La ideología consiste en un conjunto de coherencia relativa de representaciones, valores y creencias, exactamente lo mismo que los hombres participan en una actividad económica y política, participan en actividades religiosas, morales, estéticas y filosóficas" (3).

La ideología impregna todas las actividades del hombre comprendiendo entre ellas la práctica económica y política, las actitudes frente al trabajo, las actitudes y los juicios políticos, la resignación, la rebelión, la conducta familiar. Une a los hombres con sus condiciones de existencia y a los hombres entre sí, les sirve para soportar o asumir su estado miserable o privilegiado.

La ideología es una codificación de la realidad a través de un discurso que encubre una estrategia de clase.

Las formas ideológicas son las relaciones dominantes materiales apresadas como pensamientos y sirven a la defensa de lo que una vez devino en contra de lo deviniente, por lo tanto, presiona la eternización de relaciones de poder históricamente condicionadas en la medida en que se atribuye a ciertos teoremas una validez universal.

Las ideologías no son una colección de rasgos accidentales que pudieran analizarse aisladamente. Son sistemas de pensamiento que nos instalan en un terreno histórico y social dado.

El término ideología se emplea para caracterizar aquello que Marx y Engels entendieron concretamente por conciencia falsa (4), idea o serie de ideas que no se corresponden con la realidad y que falsean un sistema

objetivo mediante una visión deformada.

También aparece en la literatura marxista como nombre colectivo para designar la conciencia social de una clase.

Otro de los rasgos característicos de la ideología consiste en magnificar la tendencia individualista, es decir, en explicar el conjunto social y su comportamiento con apoyo en motivaciones de validez personal, lo colectivo histórico desaparece y así, los lenguajes ideológicos expresan la realidad a partir de la cual se desarrollan de forma parcial sobre una base subjetiva, "transforman el sentimiento en significación" (5).

Las ideologías velan, deforman el registro de los hechos. La crítica de las ideologías conduce a descubrir su función de velo, cotejando lo que el hombre dice y hace y captar en lo real las razones de tal desfase. Dicen Marx y Engels que "cuanto más tirantes son las formas de intercambio en relación a las fuerzas productivas, tanto más se falsea la conciencia que originalmente corresponde a esta forma de cambio. Y cuanto más la desmiente la realidad con mayor energía se la hace valer y más hipócrita, más moral y más sagrado se torna el lenguaje de la sociedad" (6).

La ideología tiene un papel encubridor de intereses materiales y de la verdadera estructura de las relaciones sociales. La deformación, que algunas veces es consciente, consiste en la falsedad socialmente necesaria de la ideología considerada como representación de lo real.

La representación del mundo que da la ideología se encuentra necesariamente deformada debido a que se encuentra socialmente orientada, a causa de los imperativos sociales que al mismo tiempo representa.

La función social de la ideología no es ofrecer a los hombres un conocimiento cierto de la estructura social sino simplemente insertarlos de algún modo en sus actividades prácticas. Así, en tanto la ideología comprende elementos de conocimiento o está orientada y falseada, manifiesta una adecuación-inadecuación respecto de lo real.

Puesto que tiene por función disimular las contradicciones reales, reconstituir sobre un plano imaginario un discurso relativamente cohe-

mente y puesto que en la ideología los hombres expresan, no sus relaciones con sus condiciones de existencia, sino la forma en que viven esas relaciones, en la ideología la relación real se halla inevitablemente inmersa en la relación imaginaria.

No hay experiencia para saber si el mundo sin clases será también un mundo sin ideologías o si, por el contrario, siempre existirán porque el conocimiento que el hombre tiene del universo, de la esencia de las cosas y sus relaciones, nunca comienza sino en lo aparente por buenos que sean sus instrumentos teóricos. Creemos que el nivel ideológico representa una realidad indispensable en una formación social, que la ideología tiene por función asegurar el lazo de cohesión social que une a los hombres en una sociedad sin clases como en una sociedad con clases y que ninguna sociedad carece de soportes ideológicos, sólo cambian y se reconstituyen cuando una clase se vuelve revolucionaria. Negar esto significaría caer en un error dogmático y afirmar que la conciencia socialista está a salvo de falsedades. Se genera una nueva ideología por la acción de nuevas relaciones sociales. Es decir, junto con la lucha por la revolución social se lleva a cabo otra entre la ideología de la clase en el poder y las nuevas ideas de la clase revolucionaria.

Citando a Lenin: "a lo largo del proceso de la adquisición de conciencia revolucionaria y organización de la lucha política, se gesta y perfecciona una contraideología cuyos objetivos son liberarse de la ideología dominante (17).

Es interesante la palabra contraideología y mucho más precisa que "otra" ideología. Hay que trazar una distinción entre la ideología revolucionaria de clase, el sistema de ideas y valores que alimentan su praxis revolucionaria y la teoría científica marxista que aunque está genéticamente relacionada con ella no se reduce a una mera manifestación estructural, sino que se convierte en el instrumento y el método que la explica.

Así, la ideología revolucionaria o contraideología es una ideología fundada científicamente que no se reduce a una oposición con la ideolo

gía burguesa, sino que puede comprenderla en su carácter histórico, explicarla y situarla en su dimensión objetiva para que su rechazo sea una superación dialéctica porque tiene su fundamento en una teoría científica que le da base y la autocorriga.

### Ideología y Literatura

"Los individuos se hacen los unos a los otros tanto física como espiritualmente, pero no se hacen a sí mismos" (8), dicen Marx y Engels y es que, efectivamente, no hay ser humano más que en contacto con seres humanos. Los hombres se intergeneran recíprocamente y de manera incesante, la realidad social es esa intergénesis, esa correlación de los humanos. Para conocer las fracciones de nuestra realidad social cuya exteriorización vemos, pero cuya naturaleza no comprendemos, el primer requisito es suponerla organizada y nunca producto del azar.

El estudio de la organización, comportamiento y productos de los seres humanos en sociedad crea el campo para un conjunto de disciplinas que corresponden a las ciencias sociales.

Dentro del conjunto de los productos humanos existe un sector integrado por las obras literarias, la presencia de las obras literarias como fenómenos sociales plantea la necesidad de estudiar la especificidad por medio de la cual ejercen su fuerza social y a partir de ella determinar su función concreta dentro de la vida social.

La obra literaria debe considerarse como una forma específica de trabajo humano, lo cual implica que se le conciba como una forma de transformación del mundo y no sólo como medio para conocerlo. Es una forma de respuesta del hombre en su condición de ser social e histórico ante la realidad, por ello la obra literaria es reflejo de la concepción del mundo (9) e integra en este sentido la superestructura ideológica, actuando sobre ella al reforzar o criticar elementos y valores ideológicos.

El texto es un sistema ideológico, es un testimonio explícito de

la presencia social del autor, de las respuestas a las preguntas que le plantea su tiempo, su medio político, cultural, su situación personal. De ninguna manera se reduce la literatura a sociología o economía, como dice Macherey "el análisis de una obra literaria no puede conformarse con los conceptos científicos que sirven para describir el proceso histórico ni tampoco con conceptos ideológicos" (10). Sin embargo, la literatura procede de fenómenos históricos analizables y una vía fecunda para estudiarla es considerarla en su funcionamiento sociohistórico.

Entonces, en la literatura se plantea un problema de carácter ideológico siempre que no olvidemos el hecho literario en cuanto hecho artístico. La obra transcribe en un lenguaje específico un contenido social, aunque esta transcripción no sea siempre voluntaria o consciente y en su mismo centro es donde revela la necesidad de recurrir más allá. Conocerla no es, pues, "encontrar o reconstituir un sentido latente, es constituir un saber nuevo que añada a la realidad de donde parta y de la que habla alguna cosa más" (11), tomar distancia frente a ella y admitirla en toda su diversidad de sentidos, en su conjunto de significaciones, derivarlas en conceptos aunque no se hable con ellos en la obra.

Uno de los contextos en que más abundan las evidencias sobre la condición ideológica es la novelística. La novela es un producto social que como tal forma parte del proceso de producción y dinámica de clases, creada por un autor que traduce una visión del mundo. Los teóricos marxistas han prestado siempre gran atención a la novela quizá porque contiene más que cualquier otro género elementos claves para comprender la realidad social estrechamente ligada al sistema burgués (12), pero que también suele atacar a la clase dominante.

No hay que confundir el contenido temático explícito de una obra con la concepción del mundo implícita en ella, es decir que sólo con una interpretación pueril puede concluirse que la novela es burguesa cuando trata sobre la burguesía y, lo que es más común suponer, que es proletaria cuando trata sobre los trabajadores.



Goldmann se plantea en torno al núcleo literatura y sociedad cuál es el sujeto de pensamiento y cuál es el sujeto de la acción y para ello propone tres caminos (13):

a) Ver el sujeto en el individuo que es una actitud equivocada.

b) Ver el sujeto en la colectividad.

c) Ver la colectividad como sujeto real.

Así, para Goldmann los verdaderos sujetos de la creación cultural son los grupos sociales y no los individuos aislados, por ello la novela tiene que ser el instrumento de la desalienación colectiva, hacer que el hombre se enfrente a sí mismo y rescate su libertad.

La escritura produce significados, los manifiesta; pero las condiciones necesarias existen con anterioridad, por eso la comprensión de las obras literarias impone al investigador la necesidad de insertarlas dentro del marco de esas condiciones necesarias del orden de pensamiento que llamamos ideología y así "comprender una obra es aclarar su relación con una ideología dentro de la estructura social global. (14).

### El escritor y la Sociedad.

Podría decirse que todos los hombres son intelectuales porque todos participan de una concepción del mundo, observan una línea de conducta moral y contribuyen a mantener o modificar un concepto universal, a suscitar nuevas ideas, pero no todos tienen en la sociedad la función de intelectuales. El intelectual es un "tipo humano cuya función es pensar sobre las cosas, la sociedad y los hombres, para ejercer públicamente una función de crítica basada en la calidad personal y en el esfuerzo mental que supone su pensamiento" (15). El intelectual es un producto histórico, es sin duda una creación de la cultura burguesa y ofrece su mayor auge en la etapa liberal; coincidente con el máximo esplendor de la burguesía, de manera tal que corresponde al siglo XIX y primeras décadas del presente, la fase de mayor desarrollo de los intelectuales como grupo social. (16).

Ahora bien, ¿son los intelectuales un grupo social autónomo e independiente o todos los grupos sociales tienen sus propias categorías de intelectuales?

La creencia en la supuesta autonomía de la intelectualidad es la base ideológica que explica una serie de sus características costumbres como capa social. Su peculiar espíritu de secta. El espíritu de secta y la creencia en una ubicación extraclassesista hace que la intelectualidad, si bien se proclama profundamente crítica sea muy poco autocrítica.

Dice Gramsci que todo grupo social que surge sobre la base original de una función esencial en el mundo de la producción económica establece junto a él, orgánicamente, uno o más tipos de intelectuales que le dan ho

mogeneidad, no sólo en el campo económico sino también en lo social y lo político. Toda la filosofía idealista se relaciona con los supuestos que orientaron a los intelectuales a creerse autónomos e independientes de la clase dominante. En realidad, una de las características sobresalientes de todo grupo en desarrollo hacia el poder es su lucha por conquistar, asimilar la ideología del intelectual y esto se produce con más eficacia cuando el grupo dado crea sus propios intelectuales. El intelectual sólo es comprensible por los procesos de los cuales hace parte y por los cuales es lo que es.

Mariátegui dice que la literatura de un pueblo se alimenta y se apoya en un sustrato económico, político y para Marinello lo político es lo vital y lo literario o es parte de lo vital o sólo existe para el literato que es una manera de no existir.

Yo creo que la creación artística es análisis de todos los símbolos sociales que en ella se cristalizan. La literatura es una de las actividades más conectadas con la política y los procesos ideológicos. El escritor es siempre, aun a pesar suyo, un actante político. Toda literatura es política y responde a una visión del mundo determinada por intereses de clase. El texto depende así de determinadas intenciones y es vehículo de pensamiento que esconde todo un proceso entre el escritor y la sociedad.

"Hombre y obra coinciden en sus juicios, en sus actitudes, en su posición ante la problemática total de la sociedad que les enmarca en el camino que siguieron, en las dificultades con que tropezaron. Un hombre se encuentra ante una realidad que le condiciona, que acepta o contra la que lucha por transformarla, el creador toma la realidad para su obra, la interioriza y entresaca sus notas definitorias" (17).

En un mundo afectado de contradicciones sociales tan profundas todo depende de todo -como dice Fischer- no es posible permanecer al margen. El hombre vive y lucha en el mundo social y la función del arte consiste en ayudarlo a representarse en sus relaciones con la naturaleza, la sociedad y consigo mismo.

Las relaciones entre los escritores y la política tienen un carácter

ter esencialmente histórico. La significación política del escritor varía según el contexto específico de que se trate. En las épocas de grandes cambios la interrelación de política y escritores se acrecienta. Cualquiera que sea la respuesta de los escritores, su obra tiene un significado político y no puede escapar a una crítica política que ponga de manifiesto como percibe el escritor los grandes requerimientos sociales de su tiempo.

La teoría marxista de la literatura carece de una estrategia que permita vincularla plenamente al proceso revolucionario. Hasta ahora la literatura ha tenido muchos problemas para integrarse a la revolución socialista. Sucede, también, que por su formación el escritor no se despoja fácilmente de sus privilegios ni de la "superioridad" de su trabajo.

El trabajador intelectual vive preso de las contradicciones de su ser social, goza del privilegio injustificado de ser miembro del grupo que monopoliza la cultura. La ideología de los pequeños burgueses es fácilmente identificable ya que, por lo general, toman partido político de una manera obvia; el rasgo común que puede identificar a estos intelectuales es el sentido voluntarista, subjetivista y exento de capacidad para totalizar situaciones históricas. Por ello, la conciencia de este sector tiende a ser moralizante y, a veces, irresponsable aunque esté bien estructurado el discurso o sea generosa la acción política práctica. Enemigos de una élite oligárquica burguesa pretenden ser miembros de una élite intelectual de la revolución cuando ésta es superior a sus concepciones y no han sido capaces de insertarse en su historicidad.

Es simplista decir que la teoría que sustenta un autor es la del grupo al que pertenece y mucho más pensar que están desligados de su clase. En realidad, la mayoría de los intelectuales actúa fuera de su grupo social, por esto, sin perder de vista su origen social, no hay que preguntarnos a qué grupo pertenecen, sino a cuál sirven y representan con sus obras.

La acción del escritor es limitada y además, el hecho de que un escritor haga suya la causa proletaria, por ejemplo, no significa que ésta lo acoja. De cualquier forma su función consiste en arrebatar a las clases he-

gemónicas la dirección cultural y por ello no puede hacerse a un lado la calidad de las obras, las obras que carecen de valor artístico resultan ineficaces en su efecto social por más progresistas que sean desde el punto de vista político.

El escritor en cuanto intelectual, individuo con un cuerpo de ideas políticas, con un conjunto de valores éticos, con una serie de acumulaciones y reflejos culturales, en cuanto ser consciente de una problemática nacional y mundial tiene un cuerpo de ideas y valores que repercute en su obra.

Cuando los lenguajes del escritor y del pueblo se hacen comunes, el texto es el gran espacio verbal donde la revolución cultural se convierte en una actividad significativa.

Carpentier tiene una perspectiva muy precisa acerca de la función del escritor y la literatura en la sociedad.

Carpentier piensa que Balzac, Zola, Proust y Joyce eran señores de sus mundos, los novelistas actuales están retrasados con respecto a su mundo y si la novela deja de alcanzar a su época, si no puede traducirla, fixar la, ni expresarla ¿de qué sirve escribir novelas?. Esto no quiere decir que la novela en general esté en crisis, está en crisis donde se le somete a los viejos modelos, pero está viva donde se convierte en novela épica y se sustrae a la anécdota demasiado particular expresando realidades que son las del tiempo que vive el novelista.

En la literatura del Inca Garcilaso de la Vega, su función fue fixar el pasado inmediato; en la de Sarmiento denunciar la presencia del caudillo bárbaro en tierras de América mostrando peligros que más tarde habrán de afirmarse en terribles realidades; en la de Martí, la función social del escritor se encuentra ilustrada por una tarea de definición, fixación y enunciación. Y se pregunta Carpentier si ahora la función del escritor puede ser más alta que la de definir, fixar, criticar y mostrar el mundo que le ha tocado vivir. Naturalmente que para ello hay que entender el lenguaje de ese mundo y el lenguaje que es inteligible hoy al escritor es el de la his

toría que se produce en torno a él, se trata de percibir lo que en su propio medio le concierne a uno directamente y de escoger entre los diferentes compromisos que nos solicitan. Hay malos compromisos, el compromiso en falso, el compromiso incierto, el compromiso ferviente. Un escritor puede equivocarse y hasta muy seriamente, dejar en ello el fruto de toda una vida intelectual, pero es seguro que el compromiso es inevitable. El "sí" y el "no" dependen de principios, lo importante está en no equivocarse en materia de principios porque de su mantenimiento dependen los años futuros.

Los escritores comprenden el lenguaje de las masas de los hombres de su época. Están en capacidad de comprender ese lenguaje, de interpretarlo y darle una forma, recibir el mensaje de los movimientos humanos, comprobar su presencia y describir su actitud colectiva. Carpentier cree que en esta comprobación de la presencia, en este señalamiento de la actividad se encuentra, en esta época, el papel del escritor. Ocuparse de ese mundo, de ese pequeño mundo, de ese grandísimo mundo es la tarea del novelista actual. Entenderse con él, con ese pueblo combatiente, criticarlo, exaltarlo, amarlo, tratar de comprenderlo, tratar de hablarle, de hablar de él, de mostrar en él las entretelas, los errores, las grandezas, las miserias. De hablar de él más y más a quienes permanecen sentados al borde del camino, inertes, esperando no sé que o quizá nada, pero que tienen necesidad de que se les diga algo para removerlos (18).

### El Realismo en Literatura ¿Manifestación de una Contraideología?

Si hemos hablado del carácter ideológico de la literatura y del compromiso político del escritor cabe ahora preguntarnos si el realismo como proyecto literario puede ser la expresión de un compromiso social ideológicamente identificado con la lucha revolucionaria de izquierda.

Hace mucho tiempo leí en alguna parte que la mejor novela es la que entrega la más profunda realidad con la mayor eficacia artística. Desde entonces me ha preocupado entender el realismo en literatura, el realismo en la narrativa porque encuentro plena y difícil la función del escritor realista: elemento activo de su tiempo, su función reveladora de proyectar claramente los cambios colectivos y los grandes objetivos sociales.

Hay maneras distintas de entender el realismo literario, para Carlos Salinari el arte realista es aquel que "cuando una clase ha establecido su hegemonía y ha hecho oficial (universal y eterno) un modo propio de juzgar la realidad, de concebir las relaciones sociales, de valorar los comportamientos, rompe el telón de la oficialidad, establece una confrontación entre la falsa y edulcorada representación de lo real proporcionada por la clase dominante con los datos de la situación concreta, desmitifica los llamados valores universales..." (19).

El arte, para Lukacs es una de las formas de las que dispone el hombre para reflejar lo real y el arte realista es el gran arte, su estética representa dentro del marxismo el logro más fecundo de la concepción del arte como forma de conocimiento.

Contázar cree que la auténtica realidad es mucho más que el contexto sociohistórico y político, que la realidad puede rebasar ese contexto

y que una obra puede situarse en niveles de creación imaginarios y míticos o metafísicos y no por ello ser menos responsable o estar menos inserta en la realidad, concretamente latinoamericana.

Para Sánchez Vázquez, el realismo es el arte que sirve a la verdad tanto por su forma como por su objeto (20) y aunque el arte realista parte de la existencia objetiva de una realidad no se detiene ahí, ni se atiene exclusivamente a la realidad exterior sino que construye una nueva realidad.

Marx y Engels vieron en los realistas del siglo XIX la manifestación artística más próxima a la lucha revolucionaria. Aunque nunca afirmaron que a la historia de la literatura sólo tuvieran acceso las obras realistas.

Se considera un falso realismo el que copia la realidad o el que busca en la realidad no lo que es sino lo que debería ser cayendo en el idealismo. El verdadero realismo no mitifica la realidad.

El realismo es una actitud, no es un método, es una forma de presencia en el mundo: la del materialismo dialéctico que se identifica con las clases progresistas.

Clase Inferior	Clase Superior
Prospectivismo valorativo de la conciencia del tiempo	Retrospectivismo valorativo de la conciencia del tiempo
Consideración del devenir	Consideración del ser
Consideración mecánica	Consideración teleológica
REALISMO	Idealismo
Materialismo.	Espiritualismo
Modo de pensar que rastrea contradicciones. Dialéctico.	Modo de pensar que rastrea identidades

El realismo en literatura es un problema de las ideologías y en los capítulos siguientes, con el fin de analizar finalmente La consagración de la primavera, su tendencia realista y la ubicación ideológica de



*Carpentier, trataré de explicar cuáles son los límites del realismo y si puede establecerse una equivalencia entre corrientes no realistas e ideología reaccionaria y realismo e ideología revolucionaria.*

NOTAS AL CAPITULO 1

- 1) Nelson Osorio, "Las ideologías y los estudios de la literatura hispanoamericana" en Revista Casa de las Américas p.64
- 2) Nelson Osorio, op. cit., p.65
- 3) Nicos Hadjinicolaou, Historia del arte y lucha de clases, p.11
- 4) Marx y Engels desarrollaron el concepto de ideología más bien como crítica de la conciencia burguesa, conciencia falsa de su propio papel histórico.
- 5) Nelson Osorio, op. cit., p.71
- 6) Mario Monteforte, "Las ideologías" en Literatura, ideología y lenguaje. Estudio realizado bajo la dirección de Mario Monteforte, p.215
- 7) Mario Monteforte, op. cit., p.200
- 8) Sergio Bagú, Tiempo, realidad social y conocimiento, p.8
- 9) Aunque de ninguna manera puede reducirse a un reflejo de la realidad, pues al mismo tiempo la integra.
- 10) Nicos Hadjinicolaou, op. cit., p.162
- 11) Mario Monteforte, "Ideología y literatura" en Literatura, ideología y lenguaje, p.237
- 12) Se considera expresión característica de la cultura burguesa según Barraza en "Los contemporáneos" en Literatura, ideología y lenguaje, p.119
- 13) Elraín Subero, Literatura del subdesarrollo, p.36
- 14) Jacques Leenhardt, Lectura política de la novela, p.26
- 15) José Antonio Maravall, "El intelectual y el poder" en Cuadernos del Idioma, p.6
- 16) José Antonio Maravall, op. cit., p.7
- 17) Andrés Sorel, "El mundo novelístico de Alejo Carpentier" en Homenaje a Alejo Carpentier. Editado por Helmy Giacomán.
- 18) Todos estos conceptos de Carpentier provienen de "Papel social del novelista" en Literatura y arte nuevo en Cuba de Barnett y otros.

19) Carlo Salinari, Prólogo a los Escritos sobre arte Marx y Engels, p. 12

20) Adolfo Sánchez Vázquez, Las ideas estéticas de Marx, p. 36

## 2. REALISMO : EL PROBLEMA VISTO EN SU EVOLUCION HISTORICA

### El Realismo del Siglo XIX y la Novela de la Tierra. Su Procedimiento Narrativo.

En general la novela del siglo XIX era "secular por su perspectiva, racional por su método y social por su contexto" (1).

Auerbach señala en Mimesis (2) que Luisa Miller de Schiller ya no se limita a recoger, o por lo menos así parece al principio, los elementos superficiales de la vida social con el fin de dar forma al destino personal, privado y trágico, sino que remueve todos los fondos sociales y políticos de la época. Se diría que es el primer intento de hacer resonar en un destino particular toda la realidad del momento, pero Luisa Miller no es aún una obra verdaderamente realista. La insuficiencia de su realismo se debe al género mismo del drama burgués. Este género se hallaba ligado a lo personal, lo trágico, lo enternecedor y lo sentimental y no podía abandonar lo, circunstancia que se oponía a una ampliación del escenario social y la inclusión de los problemas políticos y sociales generales. Sin embargo, por este camino es por donde se llegó a la irrupción de lo político y lo social en un sentido más amplio: El lazo amoroso, emotivo y totalmente particular, ya no se encontraba ahora con resistencias de parientes u obstáculos morales privados sino con un enemigo público, el orden social.

En cambio en Stendhal, como continua diciendo Auerbach, los caracteres, las actitudes y las relaciones de los personajes están estrechísimamente ligados a las circunstancias históricas de la época. Las condiciones políticas y sociales se hallan entretreídas de una forma tan real y exacta en la acción como en ninguna otra novela anterior. Si tenemos presente que el realismo no puede representar al hombre más que ensartado en una reali-

dad total, en constante evolución política-económica-social, habremos de considerar a Stendhal como un fundador. El pueblo sin embargo, por muy realistas que sean sus obras respecto de todo lo demás, no existe ni un sentido romántico nacional, ni en un sentido socialista: sólo pequeños burgueses e incidentalmente figuras decorativas como soldados o domésticos.

Balzac que poseía tanta capacidad creadora y mucha mayor proximidad a lo real, tomó como tarea propia la representación de la vida de su tiempo y puede ser considerado al lado de Stendhal como creador del realismo. No se limita como Stendhal a situar a los hombres, cuya suerte se cuidaba de narrar, en el marco que exactamente les correspondía histórica y socialmente, sino que concibe esta trabazón como necesaria: todo espacio vital se le figura como un ambiente sensible y moral que impregna el paisaje, la habitación, los muebles, los vestidos, caracteres, ideas, acciones y destinos de los hombres, por lo cual la situación general de la época aparece como una atmósfera total que empapa todos los espacios vitales particulares.

En la generación siguiente que empieza a figurar en los años cincuentas se señala una violenta reacción, era propio del temperamento de Balzac agitado, cálido; era propio también del estilo de vida romántico ver por todas partes fuerzas secretas demoníacas e intensificar la expresión de las mismas hasta lo melodramático. En Flaubert el realismo se hace imparcial, impersonal y objetivo (3). Oímos hablar al escritor pero no exterioriza opiniones ni hace comentarios, su papel se limita a seleccionar los episodios y verterlos en palabras con profunda veracidad. Los objetos son vistos tal como los ve Dios, la creación es una obra de arte realizada sin partidismo y el artista realista debe imitar los procedimientos de la creación.

En los primeros grandes realistas del siglo: Stendhal, Balzac y Flaubert apenas si aparece el pueblo y cuando aparece es visto desde arriba. Pero la estilística realista no podía detenerse ante el cuarto poder, debía proseguir la evolución política y social. A los hermanos Goncourt, grandes burgueses semiaristócratas, los sedujo el tema del pueblo pero se les escapa todo lo

leo y lo repulsivo.

Zolá es veinte años más joven que la generación de Flaubert y Goncourt, pero está influido por ellos. Zolá contrasta enérgicamente con el grupo de los realistas estéticos.

Todo lo que dice Zolá, lo dice con la mayor seriedad y sentido moral, el conjunto no es un pasatiempo o un capricho artístico, sino la imagen verdadera de la sociedad de la época tal como la ve. Podría uno asombrarse ante la objetividad del relato que encierra algo rotundo y casi cruel, indcándonos lo desconsolador y desdichado de las alegrías de los hombres de Germinal: son alegrías pobres y toscas, embrutecimiento de la vida sexual y odio revolucionario que tiende a explotar.

El arte se halla únicamente al servicio de la verdad que se convierte al mismo tiempo en llamamiento a la acción encaminada a la reforma social.

Zolá fue el último de los grandes realistas. Ya en la última década de su vida la reacción antinaturalista se hizo muy fuerte y además, no había ningún otro que pudiera compararse con él.

En Rusia, Dostoievsky aceptó la imposición de que era deber inminente de la narrativa rusa ser realista y reflejar auténticamente los dilemas sociales de la vida rusa, pero insistía en que su realismo era diferente del de Goncharov, Turguenev y Tolstoi. En los dos primeros veía simples pintores de lo superficial o lo típico, cuya visión no penetraba en las profundidades esenciales; las realidades transmitidas por Tolstoi le parecían arcaicas y sin relación con la angustia de su tiempo.

En el realismo hispanoamericano de Emilio Rabasa, José López Portillo y Rojas, Federico Gamboa, Cambaceres o Blest Gana el esquema de la literatura era determinista. Las fuerzas que separan a los amantes son fuerzas sociales corruptas. La naturaleza se convierte de una manifestación benévola de la divinidad en una energía malévola.

En Hispanoamérica, los escritores realistas también sufrieron la influencia del positivismo y más aún, de un tipo más rígidamente determinis

ta que el positivismo europeo. "Cuando recordamos, por ejemplo, el caso de Francisco Bulnes, que estableció una teoría según la cual los pueblos que comían maíz eran inferiores a los que comían trigo, podemos tener cierta idea de hasta que punto se sentían indefensos los intelectuales en relación con las fuerzas, las leyes y los fenómenos que según ellos gobernaban su existencia y la de sus sociedades. Los novelistas de esta época no veían sus personajes en términos de libertad y ambigüedad, sino más bien como un desarrollo particular de una ley universal. La única función del lector era seguir el desarrollo como un observador pasivo que se veía obligado a aceptar las conclusiones preestablecidas del autor"(4).

La tradición realista hispanoamericana que muestra la influencia del realismo europeo de Balzac, Zola, Dickens, etcétera, es de corta duración y a partir de Rubén Darío entra en crisis. Sin embargo, revive en el siglo XX, ligado en México al muralismo, con Azuela, López y Fuentes y el regionalismo de Gallegos, Giliraldes y Rivera.

En un lapso de menos de quince años cuyo eje es la década de los veinte, se funda la novela latinoamericana contemporánea: Los de abajo de Azuela (1916), Un perdido de Barrios (1918), Raza de Bronce de Arguedas (1919), La vorágine de Rivera (1924), Don Segundo Sombra de Giliraldes (1926), Macunaima de Mario de Andrade (1928) y Doña Bárbara de Gallegos (1929). Con ellas nace una nueva novela y nacen sus modalidades definidoras: El indigenismo, criollismo, regionalismo, naturalismo urbano. Pero todos estos matices concurren, sin embargo, en una tendencia común, la documental, que trata de ofrecer un inventario de la realidad de cada país sea orográfica, social agrícola, política con una actitud siempre demostrativa y retratista. Por un lado, las novelas de dicho periodo funcionan como actas de acusación y denuncia y por otro, traen un mensaje de identidad nacional. Postulan una moral y una fe, cuando no una militancia. La literatura cayó en la trampa del simplismo, la pedagogía y el mensaje.

Ocupado con la denuncia de la realidad y queriendo contribuir de modo inmediato a transformarla, el realismo concibió al arte como un arma

directa. Importaba lo que habla que decir, se cultivó con abstinación la aberrante separación entre significado y forma para negarle siempre valor a la forma. Y si comprendió bien su compromiso social se desentendió de sus obligaciones con la literatura. Era por lo general, una literatura lineal, escueta, ordenada casi siempre de modo cronológico y una exposición de principios.

La literatura latinoamericana y en especial, los géneros narrativos nacieron así comprometidos fundamentalmente con la realidad social. Una misión de sus problemas y males mayores, una función testimonial de las aspiraciones colectivas. En el primer momento, la realidad física y social fueron el sujeto casi exclusivo de la producción novelesca, que dio la novela de dimensión épica, en la que el espacio geográfico se integró con los sectores humanos de la realidad social también vista y descrita exteriormente.

Con la Novela de la Tierra, cuyo momento central está marcado por Doña Bárbara, La vorágine y Don Segundo Sombra, el realismo consolida su imperio e ideológicamente es sinónimo de crítica social. Su contradicción fundamental es que persigue un contacto con el lector a través de identificaciones sucesivas que deberían culminar en una adhesión del lector, pero éste por el contrario no puede dejar de ser espectador, fundamentalmente inmodificado. El tema lo puede haber sacudido en su sentido ético, pero la palabra literaria no lo ha tomado en su totalidad. (5).

Esta novelística tiene pues un afán de crítica social, son documentos y alegatos e ilustran el conflicto del hombre y la naturaleza. Las motivaciones íntimas de la conducta aparecen subordinadas a la naturaleza. La naturaleza y el paisaje dominante tal modo que los individuos casi desaparecen, sus conflictos se tornan demasiado generales y hasta abstractos. Sus pasiones se anonimizan. "El hombre concreto suele ser una cifra pequeña en un mundo casi siempre muy ancho y ajeno" (6).

Estas novelas se ajustan a los cánones novelísticos del siglo XIX y "eran ya en el momento de su publicación un anacronismo. Por su técnica



de narración, por su perspectiva sociologizante, parecen un libro del siglo XIX extraviado en los años de la vanguardia"(7). Trascienden fines y objetivos puramente literarios y la ética del novelista se convierte en un problema estético para la obra. Son novelas de tesis, alegóricas, los personajes tiene valor simbólico y sus planteamientos psicológicos son esquemáticos.

Para este realismo la unidad de lo que se narra reside en el punto de vista del que lo hace. Es la mirada realista la que analiza lo exterior, lo ordena y lo jerarquiza. Esta mirada se deposita en un narrador. Así, como lo que la mirada ve nos es contado de modo que parezca verdadero, el tiempo en el que se va llevando a cabo es arreglado para que también parezca verdadero, generalmente de modo lineal y cronológico y el espacio es concebido como un marco o perspectiva puro. La conjunción de las tres convenciones se dirige al lector para que no pueda dejar de tener una respuesta unívoca.

En 1928, Macunaima hacía explotar la concepción aún demasiado apegada al realismo del siglo XIX de los llamados Novelistas de la Tierra. Mientras estos se sometían a contar una historia, a crear situaciones verosímiles, a desarrollar un paisaje y una aventura coherentes, Mario de Andrade se instalaba en pleno mito por encima de las convenciones del realismo.

"El intento de Mario de Andrade resultaba no menos sino más real que el trabajo demasiado mimético de sus compañeros de continente (Gallegos Güiraldes y Rivera). Al prescindir del realismo, Andrade estaba dándonos una lección: El realismo no es la realidad sino una forma literaria, una convención. Y lo que le interesaba a Andrade no era imitar la realidad sino descodificarla" (8).

Tierra de Nadie de Juan Carlos Onetti anuncia la nueva manera de novelar que explora las complejidades de la naturaleza humana y extiende la frontera del realismo.

1848, Ruptura de las Fuerzas Populares Burguesas:  
Nacimiento del Arte Moderno

El arte moderno nació por ruptura y no por evolución del arte del siglo XIX. La ruptura no fue sólo estética sino también histórica e ideológica, el nuevo arte nació de la polémica que estalló cuando se quebró la unidad espiritual y cultural del siglo XIX.

En el siglo XIX predominó una tendencia revolucionaria en el pensamiento filosófico, político, literario, artístico y en la acción de los intelectuales. En los años precedentes a 1848 las ideas de la Revolución Francesa se afirman y en esta época maduran los modernos conceptos de pueblo y libertad, los intelectuales captan la presión de las fuerzas populares como un elemento decisivo de la historia moderna. La claridad, la evidencia y el compromiso debían ser fundamentos del arte y la literatura que entonces eran vistas como el espejo de la realidad y la expresión del pueblo.

En este periodo de esencia revolucionaria la realidad fue el problema central de la producción estética. El rechazo del romanticismo fue intransigente y la realidad histórica se convirtió en contenido de la obra y determinaba la fisonomía de ésta.

De Sanctis somete la estética hegeliana a dura crítica y enriquece el pensamiento estético que ve en el contenido una realidad viva y en el arte una representación objetiva de no deformada de la realidad.

El subjetivismo romántico, volviendo a los años que preparan el 1848, fue severamente juzgado. Sólo un romanticismo fundado en el curso vehemente de la historia como el de Víctor Hugo podía hallar adhesión. La conciencia entre arte y pueblo, arte y sociedad era más viva que nunca.

Castagnary señala en 1848 "Levanté la bandera del realismo, la única capaz de poner el arte al servicio del hombre"(19).

Nacía el socialismo científico y el espíritu de la ciencia se difundía por todas partes y disciplinas y se imponía en todos los campos la exigencia de una visión veraz.

El realismo tenía su origen en estas circunstancias históricas y regla fundamental fue el vínculo directo con todos los aspectos de la vida abandonándose la mitología y la evocación histórica.

Es importante destacar la unidad histórica, política y cultural de las fuerzas populares-burguesas en 1848 porque de la crisis de esta unidad nace el arte de vanguardia y el pensamiento contemporáneo.

En el centro mismo del movimiento que tiene su eje en 1848 ya existían contradicciones que se agudizarían y serían la causa de la crisis. Las razones de la crisis se hallan en la historia, sus signos se hacen evidentes después de 1871, después de los trágicos acontecimientos de la Comuna de París. La discordia entre los intelectuales y su clase se agudiza y es un hecho la ruptura de la unidad revolucionaria del siglo XIX, durante largos años sus consecuencias dominarán los problemas del arte.

En Van Gogh, Ensor y Munch los signos de la crisis se manifiestan con particular evidencia, cerraban un ciclo y abrían otro. El mundo en el que maduraron los sentimientos de Van Gogh fue la realidad que constantemente había observado: Los hombres trabajando en minas y campos, parece lógico que se orientase hacia un realismo cargado de sentido social. Puede decirse que antes de llegar a París en 1886 está al lado de los valores del 48. Van Gogh llega a París con las pasiones de un hombre del 48 e identificado con el arte realista y encuentra un ambiente totalmente distinto del que había dado lugar al arte que el admiraba. Siente que los artistas ya no están integrados sino opuestos a la sociedad y advierte en los impresionistas la fractura que se va estableciendo entre arte y sociedad. Destruída la base histórica sobre la cual los intelectuales se habían formado, entran en crisis dentro de ellos mismos los valores espirituales que parecían perma-

mentes. Van Gogh es el primer caso evidente y da paso a la gran corriente artística de contenido, el expresionismo. Enson y Munch también perciben la crisis al igual que Ibsen.

Se cerraba así una época y se abría otra. ¿Cómo se comportarían los intelectuales? ¿Qué camino tomarían los artistas? Era la pregunta a comienzos del siglo.

El arte oficial burgués nace y se consolida cuando la burguesía, una vez conquistado el poder se prepara a defenderlo de cualquier ataque. El arte oficial aun manteniendo a menudo una apariencia realista sólo podía ser antirrealista porque su función no era la expresión de la verdad sino su ocultamiento.

Los artistas a quienes había afectado profundamente el golpe a las ideas revolucionarias se opusieron a la manifestación de la cultura burguesa oficial. El distanciamiento de los intelectuales de las posiciones culturales y políticas de su propia clase los llevó a vivir una protesta manifiesta sobre todo en la evasión.

Uno de los modos de evadirse de una sociedad que se había vuelto insostenible era hacerse salvajes, no se trataba del concepto que en el siglo XVIII se difundió del salvaje: un concepto dirigido contra lo que limitaba la libre espontaneidad del hombre (10). El mito del Buen Salvaje ya no es un argumento para modificar una sociedad puesto que la sociedad parece irremediablemente perdida y ahora es exclusivamente vehículo de evasión. El mito del salvaje y lo primitivo son parte del intento de reencontrarse a sí mismos fuera de una sociedad hipócrita, convencional y corrupta.

Así, gran parte de la vanguardia tiene su origen en esta situación. Al abandonar el terreno de su clase y no hallar otro al cual adherirse se transforman en "deracines". Existe, sin embargo, un alma revolucionaria de la vanguardia. La auténtica vanguardia hunde sus raíces en la aspiración de un estado de pureza y la voluntad de hallar un lenguaje virgen al margen de la tradición convertida en patrimonio del arte oficial. Utilizaron para ello todo lo que no fuera Grecia clásica o tradición, todo lo bárbaro.

El exotismo, el negrismo, el infantilismo o el arcaísmo fascinó a los artistas.

Escandalizar al burgués fue una práctica común de los artistas de vanguardia. De los síntomas aislados de la rebelión se pasó a la organización de los movimientos de la rebelión, cuya vida constituye la historia de las vanguardias artísticas: Expresionismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo, futurismo y abstraccionismo.

Nos concentraremos en el movimiento surrealista por ser el más estrechamente ligado a este trabajo.

El surrealismo intenta lo que Dadá por su propia naturaleza no había podido hacer. Dadá hallaba su libertad en la constante negación, el surrealismo intenta dar a esta libertad el fundamento de una doctrina, plantea una búsqueda experimental y científica y un sistema de conocimiento.

El objetivo del surrealismo es subvertir las relaciones de las cosas, contribuyendo a precipitar la crisis general de conciencia y por otra parte, crear un mundo donde se encuentre lo maravilloso, donde el hombre alcance una libertad incondicional.

El esfuerzo surrealista tendió a encontrar una mediación entre arte y sociedad, mundo externo y mundo interno, entre fantasía y realidad. Un punto que permitiera remediar los efectos de la crisis. En el expresionismo y el dadaísmo se halla el sentimiento de la ruptura pero sólo en el surrealismo la búsqueda de la solución fue un empeño específico.

El arte auténtico de hoy—escribe Breton en la época de la guerra de Marruecos en 1926—está ligado a la actividad social revolucionaria, tiende a la destrucción y confusión capitalista y agrega que en el estado de crisis actual del mundo burgués el arte debe justificarse como consecuencia lógica del arte de ayer y al mismo tiempo someterse lo más posible a una actividad de interpretación que haga estallar en la sociedad burguesa su malestar.

Según los surrealistas el problema de la libertad presenta dos facetas: Libertad individual y libertad social, por lo tanto también deben ser

buscadas dos soluciones aunque la libertad social es premisa indispensable para alcanzar la libertad individual.

De 1923 a 1925 dos nombres presiden la investigación teórica de los surrealistas: Marx y Freud. Marx como teórico de la libertad social y Freud como teórico de la libertad individual.

Pueden contemplarse dos esencias del surrealismo: El alma heredera del romanticismo y la que quiere acoger el mensaje de la revolución socialista. El surrealismo está muy lejos de ser un todo único teóricamente compacto y estas dos almas continúan siendo el reflejo de la situación histórica real de fractura entre arte y vida, arte y sociedad y llevan con frecuencia a soluciones unilaterales o puramente literarias o puramente políticas.

Es imposible comprender este movimiento sin tener presente este hecho: "transformar el mundo dijo Marx, cambiar la vida dijo Rimbaud, para nosotros estas dos consignas son una sola" (11). El surrealismo pretendió resolver dialécticamente la oposición entre sueño y acción, de ahí la profunda admiración por Lautréamont quien dijo: "La poesía debe tener como objetivo la verdad práctica".

El surrealismo se inclinó resueltamente hacia la política en verano de 1925, un año después de la publicación del primer manifiesto de Breton. En 1927, Anagón, Breton, Eluard, Peret entraban en el Partido Comunista Francés. En 1930, la revista Revolución Surrealista se transformó en Le Surrealisme au Service de la Revolution y los surrealistas se declararon fieles a las directrices de la Tercera Internacional. Sin embargo, en 1933 Breton y Eluard abandonan el partido aunque la orientación general del movimiento no varía, de modo que la guerra de España unirá a todos los surrealistas contra el fascismo franquista.

Junto a la revolución social está la revolución individual que debe liberar al hombre de la opresión que deforma nuestra naturaleza. A esta revolución Freud aportó sus estudios sobre el sueño y la vida del inconsciente. El sueño representa una porción de tiempo no inferior a la vigi-

lía. ¿Por qué no hallar un punto de encuentro entre estos dos estados, dando lugar a una surrealidad? Pero es necesario aprender a liberar las fuerzas de nuestro inconsciente incluso en el estado de vigilia, así el surrealismo es un medio de liberación total del espíritu.

Breton nos da la definición exacta de surrealismo: "Es un automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente o por escrito, o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento sin la intervención de la razón, ajena a toda preocupación estética o moral" (12).

Seguía planteando el problema de la expresión figurativa. Para Breton "una concepción demasiado estrecha de la imitación dada como objetivo del arte es el origen del grave malentendido... al creer que el hombre no es capaz más que de reproducir con mayor o menor fortuna la imagen de lo que le impresiona, los pintores se han mostrado demasiado conciliadores en la elección de sus modelos. El error cometido fue pensar que el modelo no podía tomarse más que en el mundo exterior. La obra, para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales sobre los que hoy todos los espíritus están de acuerdo, se inspirará pues en un modelo interno o no podrá existir" (13). Las cosas ya no proporcionan emoción ni consuelo al hombre, están fijadas en la esclavitud de una sociedad equivocada y ellas mismas son esclavas de la lógica convencional.

En la poesía la base de la operación creativa surrealista es la imagen. No se trata de la imagen tradicional que toma como punto de partida la similitud sino la que apunta a la disimilitud. Es decir, que aproxima dos hechos o realidades lo más lejanas posibles entre sí.

Por ello el artista surrealista viola las leyes del orden estructural y social al acercar dos términos de la realidad que parecen inconciliables poniendo en marcha la imaginación de quien observa por los caminos de la ulucinación y el ensueño.

Al hablar de arte surrealista hay que observar que se trata de un arte siempre figurativo. No se puede ser surrealista sin comprometerse de

algún modo en una representación.

El problema de la relación entre sueño y representación es fundamental para el arte surrealista. ¿Cómo debía comportarse el artista frente al sueño? ¿Debía contentarse con copiarlo fielmente, reproducir la imagen irracional dictada por el inconsciente sin añadir ni quitar nada? Dalí hablaba de pintura como una "instantánea en colores de la concreta irracionalidad", ¿no llevaría ésta posición a los surrealistas a un nuevo género de naturalismo descriptivo? La instantánea de Dalí quedó desacreditada y fue incluso expulsado del surrealismo en 1936. Breton tuvo que reconocer que "la fijación de las imágenes del sueño ha demostrado ser en la experiencia la menos segura y la más abundante en errores" (14). La noción de automatismo sufre también revisiones hasta admitir algunas intenciones premeditadas. Así se transforma el automatismo puro y se abandona la fidelidad naturalista en la transcripción de los sueños.

El grupo de los surrealistas se rompió aunque Breton intentó inútilmente mantenerlo unido. Los disidentes se acercaron al Partido Comunista Francés, mientras Breton estrechaba relaciones con Trotsky.

El punto conclusivo del pensamiento de Breton sobre las relaciones entre arte y revolución se halla expuesto en el manifiesto Por un Arte Revolucionario Independiente, escrito en colaboración con Trotsky.

Para Breton no se trataba en absoluto de negar la realidad y preferir una visión imaginaria sino de ensancharla introduciendo en ella el sentido de lo maravilloso, él definió la surrealidad como la realidad absoluta. El realista cree hacer honor a la realidad y a la verdad distinguiendo en el mundo exterior ante todo lo que tiene de insignificante y sórdido. El surrealista, sin negarse a ver éste aspecto de las cosas, que por lo demás atribuye a un contexto económico que hay que cambiar, no acepta su prioridad y quiere al contrario captar cuanto de sorprendente y fabuloso hay en el exterior. Puesto que la realidad exterior y la realidad interior están en contradicción en la sociedad, el surrealismo se asigna como tarea intentar poner en presencia una de otra, negar la preeminencia de una sobre



otra, actuar sobre ambas realidades de manera sistemática que permita captar el juego de su atracción e interpenetración recíprocas. El secreto del surrealismo consiste en favorecer la ósmosis entre lo real y lo imaginario. Lo insólito aflora en lo real, aparece sobre el fondo de lo cotidiano. Lo insólito no excluye sino que exige la observación minuciosa de dicho fondo.

### Estética Marxista. Propositiones Teóricas Generales

El siglo XIX, a mediados y fines, es un siglo que trata de explicar al hombre como ser en cambio y también a los pueblos. La revelación del hombre como ser histórico se manifestará en todos los filósofos de la época, todo pensarán en el hombre como movimiento o quehacer. (15).

Algunos como Kierkegaard acentúan el lado espiritual del hombre pero la mayoría: Comte, Marx, Nietzche lo suprimen e interpretan al hombre a partir de sí mismo, tienden a negar a Dios y a divinizar al hombre.

Schopenhauer, Comte, Feuerbach, Marx, Kierkegaard y Nietzche parten de la afirmación del hombre en su historicismo arrancando de Hegel.

Feuerbach es quien más claramente contribuye a formar una izquierda hegeliana y es también quien más claramente aparece como pensador de transición entre el hegelianismo y el marxismo. Discípulo y crítico de Hegel Feuerbach ejemplifica la sustitución de la religión por un humanismo nuevo donde no hay más Dios que el mismo hombre. Hegel empieza por la noción de ser abstracto, según Feuerbach, la filosofía debe empezar por la noción de ser sensible.

La filosofía de Karl Marx coincide con el desarrollo pleno del capitalismo europeo, es precisamente una reacción contra su opresión y busca la realización total del hombre en la sociedad comunista. El método que emplea Marx es el de la dialéctica hegeliana, pero Marx se mantiene dentro de los términos concretos de la historia humana mientras que Hegel piensa que las contradicciones son abstractas y puramente intelectuales.

Marx no nos ha dejado un tratado de estética, sin embargo mostró profundo interés por los problemas estéticos y artísticos manifiesto en nu-

meras y frecuentes reflexiones profundas sobre estos temas. Si bien estas reflexiones no se orientan a una completa sistematización teórica, sí son, en cambio, aspecto esencial de su concepción del hombre y transformación revolucionaria de la sociedad.

Según Prestipino, las anotaciones esparcidas en las obras de Marx y Engels son de tres clases (16):

A) Las que tienen carácter de juicio general sobre el arte sin referirse a obras o artistas en particular. Aquí se pone de manifiesto la génesis del arte a partir del trabajo y la relación establecida históricamente entre la expresión artística y los modos de producción y que induce a considerar al arte como superestructura (aunque relativamente autónoma respecto al desarrollo general de la sociedad).

B) Las que se refieren a obras en particular o a autores en particular y que Marx y Engels consideran que han alcanzado la expresión característica completa. Aquí encontramos las fórmulas de lo típico y el realismo y las observaciones se dirigen al contenido cognoscitivo

C) Las ocasionadas por documentos caracterizados menos por su valor literario o artístico y que por eso pueden compararse con otras formas de comunicación social, aquí el interés se desplaza hacia las implicaciones ideológicas.

Y el mismo Prestipino nos señala tres perspectivas diversas que podemos distinguir en Marx y el marxismo posterior:

La perspectiva sociológica que se refiere a las relaciones sociales y busca, en consecuencia, los elementos ideológicos en la obra de arte.

La perspectiva gnoseológica que se dirige al contenido de verdad del arte como reproducción de realidades objetivas.

La perspectiva praxeológica que investiga la génesis material-formal del arte a partir de la actividad productiva.

Al abondar las ideas estéticas de Marx no podremos apreciar sus posibilidades si reducimos la doctrina marxista a una economía y política ignorando su marco filosófico. Este fue un error de los teóricos de la social

democracia alemana de finales del siglo XIX. Kautsky y Bernstein ponían los problemas estéticos en manos de una filosofía idealista con lo que trataban de solucionar un aparente vacío que dejaba el materialismo histórico. El marxismo sólo les ofrecía una explicación del condicionamiento del arte por hechos económicos porque desnaturalizaban la tesis sobre el papel determinante de las relaciones económicas.

La situación cambia a comienzos del siglo XX cuando Lafargue, Mehring y Plejanov pretenden por primera vez rescatar el contenido del marxismo y empiezan a vislumbrar la fecundidad de las ideas estéticas de Marx.

"En el rescate de la herencia filosófica de Marx, mutilada por los teóricos revisionistas de la Segunda Internacional, corresponde un lugar importante a Lenin" (17). Lenin desarrolló los principios gnoseológicos marxistas con su teoría del reflejo en Materialismo y empiriocriticismo (1909). La teoría leninista del reflejo no es la clave de la estética marxista pero contribuye a esclarecer las relaciones entre la concepción del mundo del artista y la verdad que su obra puede ofrecer.

Del análisis de las ideas de Lenin se desprende que el arte como las demás formas ideológicas se halla históricamente condicionado pero que sus verdades pueden tener cierta validez objetiva. Es decir, para Lenin el arte no es sólo expresión ideológica sino que puede dar una verdad acerca de la realidad.

Los años de 1931-1933 son una época importante para el estudio y la divulgación de las ideas estéticas de Marx. se publica la Ideología alemana y los Manuscritos económico-filosóficos de 1844, se crean condiciones favorables para el estudio profundo, científico, no dogmático del tema. Sin embargo, estas condiciones se debilitan gravemente en los años posteriores al periodo staliniano por los métodos dogmáticos tanto en teoría estética como en práctica artística. Por los años treinta se llegó al realismo socialista que en "sus inicios significó un intento de generalizar y sintetizar la experiencia artística acumulada después de la revolución de octubre y respon-

den definitivamente a la necesidad de crear un arte nuevo al servicio de la nueva sociedad y nutrido, por lo tanto de la nueva ideología socialista. Conducía a propugnar un realismo capaz de reflejar la realidad en su movimiento y contradicciones. El nuevo realismo habría de ser por ello socialista" (18).

Sin embargo, el realismo socialista fue tornándose cada vez más rígido y llegó incluso a ser un viejo realismo con un contenido nuevo, contradicción que en cambio nunca existió en Brecht, Siqueiros o Prokofiev. La estética del realismo socialista fue normativa y por ello incompatible con el verdadero marxismo.

Después del XX congreso del PCUS, con la crítica de los métodos dogmáticos de Stalin se inicia un proceso de restauración de los principios marxistas-leninistas que ha dado ya fecundos resultados. Quienes se dedican a la estética marxista deben contribuir al esclarecimiento de las ideas estéticas de Marx y sobre su base, nutriéndose constantemente de la experiencia artística, construir una verdadera estética marxista.

### Interpretaciones estéticas marxistas fundamentales

A) El arte como ideología. -El marxismo siempre ha insistido en la naturaleza ideológica del arte, sin embargo una de las deficiencias más frecuentes entre los estudiosos marxistas al enfrentarse a fenómenos artísticos es la sobre estimación del factor ideológico y la minimización del universo específico de la obra de arte.

Así pues, las relaciones entre arte e ideología presentan un carácter complejo; deben rehuirse los dos extremos, el ideologizante y el que ignora al marxismo. Creer con la teoría marxista que las posiciones ideológicas del artista pueden determinar su creación no implica reducir la obra a sus elementos ideológicos y menos aún valorarla estéticamente por ellos, porque si bien una obra pone claramente al descubierto sus elementos clasistas, rebasa las condiciones históricas sociales que la propiciaron.

B) El arte como forma de conocimiento. -Mientras que de acuerdo a la concepción ideológica el arte expresa la visión del mundo de su autor: su tiempo, su clase, etcétera, en la concepción cognocitiva se enfatiza su capacidad de acercamiento a la realidad.

La función cognoscitiva de la literatura fue subrayada por Marx y Engels en sus análisis sobre escritores realistas del siglo XIX, señalaron el carácter cognoscitivo del arte sin separarlo del contenido ideológico. El arte capta los rasgos esenciales de la realidad, pero sólo en un plano estético puede hablarse del arte como forma de conocimiento y se diferencia del contenido científico por la plena concordancia con la realidad objetiva de éste.

El proceso de conocimiento implica también un proceso de creación, no copia la realidad sino que crea otra nueva. El arte tiene vida propia y los problemas cognoscitivos así como los problemas ideológicos que el artista plantea tienen que ser resueltos artísticamente. Olvidar esto es reducir el arte a ideología o a forma de conocimiento.

Destacando que lo estético como relación entre el hombre y la realidad se ha ido forjando históricamente en el proceso de transformación de la naturaleza y creación de un mundo de objetos humanos, no pueden ignorarse las relaciones entre arte y sociedad porque el arte es un fenómeno social y estas relaciones son históricas y no eternas.

La naturaleza problemática de las relaciones entre arte y sociedad surge, por una parte, de los valores intrínsecos y extrínsecos que encierra al mismo tiempo la obra de arte; el artista responde a su tiempo, a su cultura, a su clase, pero es también, si es gran arte, de resultados universales.

Si el arte se define en términos marxistas dentro del desarrollo de los condicionamientos recíprocos de las modalidades estructurales y superestructurales no es posible una definición de arte válida para todos los tiempos y todos los lugares. Es cierto que según la concepción materialista de la historia lo más relevante es el aspecto económico, pero no es el único factor determinante. Los diferentes aspectos de la superestructura influyen

también en la evolución histórica, reaccionan unos sobre otros y sobre la base económica.

El análisis marxista no debe reducirse a extraer la ideología de una obra artística, no debe reducirse al condicionamiento social-económico olvidando la experiencia concreta

C) El arte como creación. -Marx vió claramente la relación entre arte y trabajo a través de su naturaleza creadora común. La concepción de arte como forma peculiar de trabajo pone de manifiesto la capacidad creadora del hombre. "No puede haber arte por el arte, sino arte por y para el hombre puesto que éste es por esencia un ser creador, crea los productos artísticos porque en ellos se siente más afirmado, más creador, es decir, más humano (19).

Marx se preocupó particularmente en sus Escritos económico-filosóficos de 1844 por lo estético y la relación estética del hombre. Lo que Marx buscaba no parece haber sido lo estético en sí mismo, aunque llegara a la conclusión de que era una dimensión esencial. Buscaba el hombre social concreto que en la sociedad capitalista por sus condiciones económicas se deshace o se niega a sí mismo. Buscando lo humano perdido Marx encuentra lo estético como un camino, una esfera de la verdadera existencia humana. El hombre no podría dejar de asimilar el mundo artísticamente, sin abandonar al mismo tiempo su condición humana. En la relación estética el hombre despliega la fuerza de su subjetividad.

El sujeto se exterioriza y se reconoce a sí mismo objetivándose en el arte. Marx reivindica la objetividad y se separa de Hegel en este punto. Para Hegel la existencia de un objeto implica siempre algo ajeno al sujeto; Marx distingue entre objetivación y enajenación. La primera responde al proceso de autocreación del hombre, le sirve para ascender a lo humano. En la enajenación el hombre se degrada en su humanidad, es una objetividad que se vuelve contra él. En el marco de las relaciones económicas y sociales capitalistas el hombre no se reconoce en el producto de su trabajo, es un trabajo enajenado.

La estética alemana idealista veía en el trabajo una necesidad vi-

tal y en el arte la expansión de fuerzas creadoras. Marx concibe a ambos como actividades creadoras mediante las cuales el hombre produce objetos que lo expresan. La oposición sólo es válida cuando se habla de trabajo enajenado. Hay sin embargo una línea divisoria: "En el trabajo el hombre asimila bajo una forma útil las materias que le brinda la naturaleza. El arte como trabajo es creación de una nueva realidad donde domina sobre todo la utilidad espiritual, es decir su capacidad de expresar al ser humano en toda su plenitud sin las limitaciones de los productos del trabajo" (20).

El arte es una necesidad humana que Marx despoja del carácter metafísico que el idealismo hegeliano le había atribuido para ponerlo en relación con el hombre concreto, histórico y dota a la relación estética entre sujeto y objeto de un carácter histórico y social.

La práctica como fundamento del hombre capaz de transformar la naturaleza es también el fundamento de su relación estética con la realidad.

El análisis marxista del arte ha de partir de lo concreto que es la síntesis de múltiples determinaciones, de la lectura de la obra que se presenta como una serie de impresiones subjetivas sin orden ni validez general. Por medio del análisis, la obra se descompone en elementos abstractos donde se manifiestan las relaciones culturales, históricas, sociales. Cuando el crítico posee datos objetivos las determinaciones abstractas lo conducen de nuevo a lo concreto. (21).



### El Problema del Realismo en la Estética Marxista

Por tratarse de un material muy abundante, trato de simplificarlo enunciando los conceptos básicos por incisivos ya que el objetivo de este apartado es una información básica general que resume el concepto de realismo para los teóricos marxistas. Me baso principalmente en Sánchez Vázquez, Brecht, Bandinelli, Morawsky, Garaudy. Sus aportaciones fundamentales han sido recopiladas por Sánchez Vázquez en sus dos tomos de Estética y Marxismo. El tono de presentación de las ideas puede inducir a pensar que se están dando normas para la literatura, pero no soy yo quien pretende ésto de ninguna manera sino, en todo caso, los propios teóricos marxistas.

a) De todos los conceptos artísticos el concepto más ambiguo es el de realismo. Entre los ejemplos de confusión puede citarse a Gombrich o a Huyghe. El malentendido más frecuente tiene su origen en la utilización del mismo término para designar por un lado una categoría artística y por otra una tendencia particular del siglo XIX. Esta última acepción es la que han retenido los partidarios del arte moderno en sus intentos de desdeñar el realismo. Ahora la polémica no cesa y ello se debe sobre todo a que la estética marxista sostiene el arte realista.

b) El realismo es una categoría artística en la medida en que se basa en los valores estéticos fundamentales y conduce a una creación distinta autónoma y coherente. El realismo como categoría artística debe ser distinguido del realismo como movimiento artístico del siglo XIX.

c) La palabra realismo aparece en el siglo XIX al nacer este movimiento en Francia, pero ya desde hacía tiempo existía el realismo como categoría artística. Diferentes obras de estética de Aristóteles, De Vinci, Durero,

Diderot, Lessing, pese a las diferencias históricas o individuales contienen algunas tesis comunes: Que el arte figurativo cumple una función cognoscitiva que deriva de su contenido, que este contenido y esta función implican una elección de objetos naturales y una condensación de objetos y de acontecimientos representados. El proceso artístico es de naturaleza dialéctica (sujeto-objeto) y en su curso el artista penetra en la esencia de la realidad que en el arte se presenta siempre individualizada. Que semejante interpretación del proceso artístico se aleja tanto de la concepción naturalista que presupone la identidad del arte y de la naturaleza y conduce a la imitación exacta, como a la concepción idealista que recomienda la combinación de los rasgos más bellos de los objetos distintos a fin de lograr una imagen artística lo más próxima posible a la idea absoluta o subordina el proceso artístico a la idea recurriendo a la naturaleza sólo para encontrar un pretexto en ella.

De acuerdo con estas tesis el arte realista es un arte recreativo o reproductor que representa la esencia de un fenómeno en forma de cosas o acontecimientos individuales tal como son accesibles a las facultades naturales de la percepción de un ser humano.

A estas tesis habría que agregar la propuesta por Diderot y Madame de Stael. La esencia de los fenómenos no sólo puede ser captada en su aspecto individual sino también en su aspecto social. El artista no debe tomar como objeto los caracteres sino las condiciones sociales, tiene la misión de revelar la verdad sobre el pueblo y para el pueblo, debe poseer una orientación histórica y social.

Fueron Marx y Engels quienes hicieron la síntesis de las ideas propuestas hasta entonces. La correspondencia de ellos con La Salle en 1859 y las cartas de Engels de la década del 80 se refieren particularmente a todas las teorías fundamentales propuestas por sus predecesores y al mismo tiempo exponen ideas que habrían de conducir al realismo socialista. Según Morawsky no hay razón para hablar del realismo socialista como una consigna de orden político. Su teoría es la continuación sobre nuevas bases de las

teorías de Diderot, Lessing, Madame de Staël, sobre el arte.

f) La categoría artística del realismo no es una categoría normativa.

g) Un arte no es realista si no representa más que el aspecto superficial del fenómeno considerado. La estética marxista combate del modo más resuelto todo naturalismo, toda tendencia que se contente con la reproducción fotográfica de la superficie inmediata percibida del mundo y también la concepción que, partiendo de que debe rechazarse la mera copia de la realidad y de que las formas artísticas son independientes de esa realidad superficial, llega al extremo teórico y práctico de atribuir a las formas artísticas una independencia absoluta.

h) Un arte no es realista si introduce una ontología de carácter sobrenatural o extra natural. Esto no quiere decir que los símbolos o los elementos fantásticos no tengan sitio en una obra realista. El Quijote, por ejemplo, es una obra realista porque muestra la caducidad de la institución y el espíritu caballeresco. No existe la delimitación rigurosa entre el arte moderno y el concepto de realismo; ciertos métodos de creación artística utilizados en el futurismo o el cubismo pueden tener la enorme ventaja de captar la esencia de lo real.

i) El realismo es relativo tanto a la época histórica como a los diferentes datos de la realidad objetiva de esa misma época.

j) Es realista el entendimiento que estudia las fuerzas impulsoras, la actividad que pone en movimiento las fuerzas impulsoras y la exposición del motivo de una acción.

k) Las obras realistas son obras de combate, combaten toda clase de esquematismos porque con ellos no es posible el dominio de la realidad.

l) El detalle realista entrega lo peculiar, aquello que puede ser más o menos prescindible en el marco de la representación total, pero que caracteriza a una determinada figura o aquello que es necesario hacer resaltar en una situación dada, un hecho cualquiera que adquiere importancia de acuerdo a su contexto.

m) El realista en el arte es también un realista fuera del arte. El escritor realista se comporta de manera realista en todas sus relaciones, tiene en consideración la situación social de sus lectores, la clase a que pertenecen, su actitud frente al arte, examina su propia situación en la lucha de clases, busca afanosamente su material y lo somete a crítica. No arranca al lector de su realidad para internarlo en la suya propia y comprende la realidad en su multiplicidad y contradicción.

n) El arte auténtico tiende a ser profundo y abarcante, da forma al vivo proceso dialéctico en el cual la esencia se muta en fenómeno, se encuentran en interacción y son momentos de un proceso constante.

ñ) Para Engels, el realismo significa además del detalle, la reproducción fiel de caracteres típicos en circunstancias típicas, cada cual es un tipo pero también un hombre singular determinado. El tipo no es, según Marx y Engels, el tipo abstracto de la tragedia clásicista, ni la figura idealizada, pero aún menos lo que ha hecho de él la literatura de Zola. El tipo se caracteriza porque en él confluyen en contradictoria unidad todos los rasgos fundamentales de la estructura social. En la representación del tipo se unen lo concreto y la ley, lo individual y lo social y así reciben adecuada expresión artística las tendencias principales de la evolución social.

o) El realismo es para la concepción marxista la materialización artística de la esencia.

p) Las obras realistas llevan a conciencia el proceso social. Los realistas acentúan el momento del devenir y piensan históricamente, representan la contradicción en los hombres y en sus relaciones mutuas, se interesan por los cambios en los hombres y en sus relaciones, representan la base material de las ideas, son humanistas. El arte socialista siempre requiere de nuevos medios de expresión para expresar nuevas realidades.

q) No puede hablarse de realismo como un problema de solución unilateral. Una obra puede ser realista en su apreciación de la realidad social y no serlo en su contenido, puede serlo en su temática y no en el carácter de su función social histórica.

n) La verdad científica se alcanza cuando se elimina de nuestra representación de lo real toda huella de subjetividad, pero no se puede trasladar esta definición a la estética porque:

*Arte*

Vale por su humanidad.  
Exige la presencia del hombre.  
El acto creador del hombre es un medio  
y no un fin.

*Ciencia*

Vale por su objetividad.  
Exige la ausencia del hombre.  
El acto creador del hombre es un  
fin.

s) Si, como dijimos en las primeras páginas, para Marx el arte es una prolongación del trabajo, el arte no es sólo un reflejo o imitación de la naturaleza, el hombre se transforma a sí mismo, transforma o más bien, forma sus propios sentidos. Por lo tanto, la realidad no puede ser definida de una vez y para siempre y menos aún nuestra percepción de ella. El realismo no tiene riberas porque su desarrollo no tiene término, como tampoco conoce término el desarrollo de la humanidad y su realidad.

t) Sólo puede ser un verdadero realista y con mayor razón un realista socialista-es decir, un realista que ha cobrado conciencia de la significación profunda de nuestra época, que es la época del paso al socialismo y de su responsabilidad con respecto de ese paso-quien haya asimilado todas las conquistas anteriores de la humanidad y quien después de haber integrado ese rico legado de formas de expresión y de creación elaboradas por el trabajo de los hombres de todos los siglos y de todos los pueblos sepa descubrir el lenguaje propio para la expresión de realidades y valores de nuestro tiempo. Además, será preciso que no mutile la realidad en ninguna de sus dimensiones. La realidad exterior e interior no pueden ser dissociadas, toda gran obra engloba esos dos componentes y si renuncia a esa tensión no quedará más que un naturalismo fotográfico o un subjetivismo fantástico.

u) Puede existir un realismo abstracto (Garaudy) porque no se le puede prohibir a un artista captar lo real a cierto nivel de abstracción o presentarnos una contradicción de lo real apegada a la apariencia sensible. Esta concepción implicaría la ausencia de un arte auténtico que no sea rea-

lista, es decir, que se elabore sin referencia a la realidad exterior. Rechazar la oposición entre realismo y abstracción no significa que nada se oponga al realismo. Se opone todo lo que idealiza el presente o esquematiza de modo arbitrario el porvenir, por ejemplo.

v) No se le piden al artista panfletos de propaganda inmediata, ni consignas para el combate cotidiano, cosas respetables, pero de un orden que no es el suyo. El realismo no es un método sino una actitud, la del materialismo dialéctico que descansa en el concepto de que el mundo existía antes de mí y seguirá existiendo cuando yo haya desaparecido, este mundo y la visión que se tenga de él se hayan en perpetuo devenir.

x) La novela realista burguesa contiene muchas cosas que deben aprenderse; su técnica permite la exposición de cuadros bastante ricos de una época pero el punto de vista burgués se mantiene. Una de las razones que vuelve tan difícil para los escritores socialistas la adopción de técnicas propias de los realistas burgueses es porque este tipo de exposición impide casi todo intento de conformar una opinión no burguesa. La técnica no es algo externo que pueda separarse de la tendencia, la técnica de la identificación afectiva de la novela burguesa del siglo XIX es totalmente inseparable para el escritor socialista, el individuo en quien debía llevarse a cabo la identificación se ha transformado porque se comprende que el destino del hombre es el hombre y el medio de alcanzarlo la lucha de clases.

y) La premisa de la nueva literatura debe ser forzosamente histórica, política, popular.

z) Los escritores socialistas pueden captar la vida diaria y convertirla en patrimonio del conocimiento social de su clase o pueden mostrar los ideales de clase pero condición siempre importante es el talento y el saber artístico.

### El Realismo Socialista

Es la culminación de un tipo de desarrollo teórico práctico que ve nía consolidándose principalmente desde la época de Lenin dentro del campo del materialismo histórico. De 1917 a 1934 la revolución bolchevique se consolida y adquiere sus rasgos fundamentales. En el ámbito del partido éste lapso contempla una pugna entre la llamada oposición de izquierda y la tendencia al mando de Stalin, que termina con el triunfo de ésta última.

Este periodo se caracteriza por la paulatina liquidación de la autonomía organizativa del proletariado ruso, los soviets, y por el incremento del poder del partido comunista. Se pensaba que la "intelligentsia" tenía la función de introducir la conciencia revolucionaria en las masas, dado que éstas no eran capaces de adquirir por sí mismas su propia conciencia de clase. El realismo socialista forma parte de una evolución que culmina con el control total del PCUS sobre las actividades económicas, políticas y culturales. Del hecho que el partido se presentase como único intérprete de las masas se desprenden implicaciones que ayudan a entender la proyección del realismo socialista sobre la elaboración y transmisión de ideología.

La revolución propuso el imperativo de crear un arte acorde con la nueva sociedad. la reacción entusiasta de la intelligentsia no se hizo esperar, desde 1920 se dieron muchas corrientes que implicaban el proyecto de llevar la revolución más allá de las transformaciones económicas y sociales. Los primeros años fueron un periodo libre de experimentación en las artes, La existencia de diversas corrientes: futuristas, constructivistas, realistas y de organizaciones como PROLET CULT, LEFF, RAPP eran la expresión de una busqueda común: "El afán de romper radicalmente con el arte del pasado y ponerlo

al servicio de la fuerza motriz del proletariado y el afán de vincular el destino del arte a la revolución no sólo por su contenido ideológico sino también por sus innovaciones formales"(22).

Se reclamaba un arte comprensible a las masas populares, pero el nivel general de atraso desde donde arranca la revolución determina que las masas no participen en la discusión artística y por ello el escritor se va convirtiendo en un educador de masas.

Lo anterior coincidía con un propósito general del arte de sintetizar la experiencia artística de la revolución y de crear un arte nuevo nutrido de la ideología comunista, lo que conducía a propugnar un nuevo realismo capaz de reflejar la realidad en su desarrollo y contradicciones internas. También coincidía con una necesidad política, utilizar la realidad para impulsar en el pueblo ruso el optimismo para la edificación de un país industrial moderno. El hecho de que la construcción de la sociedad hubiera arrancado desde cero en un medio de iletrados hacía necesaria la utilización del arte y la literatura como instrumento de ideologización y propaganda política.

El realismo socialista, en tanto reflejaba la realidad y mostraba un contenido ideológico más directo, se perfilaba como el modo de expresión artística más adecuado y efectivo. Todo esto procede de un hecho político fundamental, el XVIII congreso del Partido en 1934. Era el momento del triunfo definitivo de la burocracia, una simple equivalencia permitía trasladar el control político al campo del arte, las letras y todos los discursos.

El realismo socialista fue proclamado ese mismo año en la URSS durante el Primer Congreso de Escritores Soviéticos. Se expusieron las líneas y métodos que debían regir la actividad literaria, era una decisión política y no literaria. Se ajustaba perfectamente a los intereses del Stalinismo y formaba parte de una maniobra política que tendía a ahogar toda oposición al equipo burocrático instalado en el poder.

Es una literatura socialista que no oculta su carácter de clase impregnado de optimismo y de pasión por los héroes que construyen la nueva vi-



da (obreros, el partido, etcétera), representa la realidad en su desarrollo revolucionario. Desde su perspectiva la verdad y el carácter histórico concreto de la representación artística deben aunarse a la tarea de transformación ideológica y educativa de los trabajadores en el espíritu del socialismo. Rompe con el romanticismo que representaba personajes y vidas inexistentes llevando al lector lejos de las contradicciones reales de la vida y lanzándolo a un mundo utópico. El realismo socialista se fundamentó en la intención de educar a la juventud en un espíritu vigoroso y revolucionario y de oponer a la literatura burguesa, hipócritamente libre, una literatura verdaderamente libre, porque no ha de ser el interés material ni el deseo de hacer carrera lo que la motive sino la simpatía hacia los trabajadores. Es el partido quien dice que es la literatura más rica en contenido, la más avanzada y la más revolucionaria; es optimista en su esencia porque es la literatura de la clase ascendente.

Sin embargo, el realismo socialista pronto se convirtió en elemento de conservatismo rígido y receloso. "Se tradujo en la simplificación de la capacidad creadora y de la temática a unos cuantos temas propagandísticos. Era más una idealización de la realidad o una representación ajustada a cierta idea del socialismo" (23).

Así, la cultura general se convirtió casi en un tabú y se proclamó una representación formalmente exacta de la naturaleza y mecánica de la realidad social que se quería mostrar: La sociedad ideal sin conflictos ni contradicciones. Se anula la auténtica investigación artística y se reduce a una apropiación del presente socialista.

Muchas de las contradicciones del realismo socialista nacen del hecho de que ni sus ideólogos ni sus artistas lograron elaborar una estética de clase ni un lenguaje de clase. Paradójicamente impuso una estética profundamente burguesa: La forma de un lenguaje y una técnica del siglo XIX que la burguesía había abandonado hacía mucho tiempo.

Vanguardia Artística y Vanguardia Política. Los Caminos se  
Bifurcan: Vanguardia y Occidente. Realismo Socialista y Mundo  
Socialista

Muchos escritores y teóricos del arte proletario rechazan el arte de vanguardia al que denominan, sin distinción, arte decedente. Así como Plejanov no comprendió el arte moderno, así también hoy los que se adhieren a sus teorías estéticas rechazan la vanguardia por considerarla como el fruto decadente de una época decadente. A sus juicios les falta un planteamiento dialéctico, porque la historia del arte demuestra que aún en épocas decadentes se puede comprobar un florecimiento del arte y que por el contrario las épocas de ascenso social y político pueden ser estériles artísticamente, porque la base económica no actúa sobre la superestructura de un modo automático. El arte se halla sujeto también a sus propias crisis y transformaciones. Esta época decadente maldita es en realidad una época revolucionaria. Época de desintegración de una sociedad antigua y de una vieja cultura, de esta desintegración nace un orden nuevo.

En el campo del arte contemporáneo coexisten hoy dos tendencias opuestas formuladas con los términos de realismo y abstracción. Estos no son fenómenos que hayan aparecido sólo en el arte actual, las tendencias hacia la forma abstracta se encuentran tan documentadas desde la prehistoria hasta nuestros días como las tendencias naturalistas. Pero que ambas se encuentran proclamándose la más legítima expresión de la época es un hecho típico de la sociedad contemporánea y denuncia por sí mismo las contradicciones de ella y la incertidumbre de sus bases culturales. Realismo y

abstracción son dos modos distintos de concebir la forma y la sustancia de la expresión artística prevaleciendo una sobre otra.

Entre los artistas no figurativos deben diferenciarse aquellos que prosiguen una confusa y romántica polémica antiburguesa que es aceptada con sumo placer entre los ambientes burgueses que sin riesgo alguno se complacen en mostrarse desprejuiciados. El pequeño burgués enfurecido por los horrores del capitalismo es, como el anarquismo, un fenómeno social específico de todos los países capitalistas. La inconstancia de este revolucionarismo, su infructuosidad, su aptitud para transformarse rápidamente en sumisión, en apatía, como también en atracción frenética a favor de ésta o a aquella corriente de moda, es conocida. Junto a ésta categoría de artistas no figurativos, cuya confusa ideología puede tomar diferentes aspectos, existe un grupo más coherente, más seriamente comprometido que buscan una forma absoluta perfecta. A Bianchi, teórico del arte proletario, le parece bastante documentada la aspiración metafísica e irracional como fundamento de las teorías abstractistas. Le parecen coherentes artísticamente y totalmente justificadas desde el punto de vista cultural, pero expresión inaceptable para quien no busca la evasión de dicho mundo sino su transformación y sabe que tal transformación es posible y acepta la condición inherente a tal posibilidad: Lucha tenaz, paciente, larga, efectiva y no simbólica. Si el peligro del realismo consiste en caer en el verismo fotográfico, el peligro del abstractismo es el de caer en el suprematismo de Malevich quien por último pintó un cuadrado blanco.

La vanguardia nace en Europa de la crisis del mundo capitalista. Sucede que nuestras sociedades atrasadas no presentan ni pueden presentar crisis similares ¿Vamos por eso a prescindir de lo que esa vanguardia ha conquistado? ¿vamos a recluirnos en expresiones folklóricas?. En el caso de Cuba a los términos de vanguardia-de por sí bastante conflictivo-y subdesarrollo se añade el de revolución. Una de las infelicidades de este siglo ha sido precisamente la separación entre las dos vanguardias, política y estética, las cuales habían demostrado que pueden fertilizarse mutuamente en

los primeros años de la revolución rusa (con Eissenstein, Mayakovsky, etcéra). El resultado ha sido la bifurcación entre una cultura oficial, realista y convencional y una cultura de vanguardia marginada y acusada de antirrevolucionaria.

NOTAS AL CAPÍTULO 2

- 1) George Steiner, Tolstoi o Dostoyevski, p. 21
- 2) Erich Auerbach, Mimesis.
- 3) Erich Auerbach, Mimesis, p. 454
- 4) Jean Franco, Historia de la literatura hispanoamericana, p. 217
- 5) Noé Jitrik, "Destrucción y formas en las narraciones" en América Latina en su literatura, p. 222
- 6) Emir Rodríguez Monegal, "La nueva novela de Latinoamérica. La pluma busca otros horizontes: La temática de la narrativa latinoamericana se aleja del campo para concentrarse en la ciudad" en La crítica de la novela iberoamericana contemporánea, p. 25
- 7) Emir Rodríguez Monegal, "Doña Barbara: Texto y contextos" en Relectura de Rómulo Gallegos, p. 214
- 8) Emir Rodríguez Monegal, "Anacronismos: Mario de Andrade y Guimarães Rosa en el contexto de la novela hispanoamericana" en Revista Iberoamericana, p.
- 9) Mario de Micheli, Las vanguardias artísticas del siglo XX, p. 17
- 10) El hombre natural de Rousseau era la integración del mito de "El buen salvaje" en una ideología política.
- 11) Mario de Micheli, Op. Cit., p. 176
- 12) Mario de Micheli, Op. Cit., p. 179
- 13) Mario de Micheli, Op. Cit., p. 182
- 14) Mario de Micheli, Op. Cit., p. 190
- 15) Según designación de Ortega y Gasset en Xirau, Introducción a la historia de la filosofía, p. 313
- 16) Prestipino, La controversia estética en el marxismo, p. 26
- 17) Adolfo Sánchez Vázquez, Las ideas estéticas de Marx, p. 17
- 18) Adolfo Sánchez Vázquez, Op. Cit., p. 23

19) Adolfo Sánchez Vázquez, Op. Cit., p. 47

20) Adolfo Sánchez Vázquez, Op. Cit., p. 66

21) Carlo Salinari, Prólogo a los Escritos sobre arte. Marx y Engels, p. 70

22) Víctor Godínez, "El escritor y la política" en Literatura, ideología y lenguaje. Estudio realizado bajo la dirección de Mario Monteforte, p. 144

23) Víctor Godínez, Op. Cit., p. 151

3. NARRATIVA DE CARPENTIER ANTERIOR A LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA

Narrativa de Carpentier Anterior a La Consagración de la Primavera: Obras más Auténticamente Realistas y Marxistas.

Hasta ahora he explicado la técnica narrativa del siglo XIX, la ruptura del arte moderno, el realismo en la estética marxista y también como el realismo socialista se fundamenta en las técnicas realistas del siglo XIX, resultando de ello una postura anacrónica. También he afirmado que el mundo socialista rechaza el arte de vanguardia acusándolo de antirrevolucionario y reserva el privilegio de ser popular y comprometido sólo a un arte de tendencia realista a la manera del siglo XIX.

Los realistas que señalaron con inigualable acierto que todo arte está inevitablemente comprometido quisieron significar una voluntad expresa de contenido y el suyo fue políticamente justo, porque, si bien no en todas partes se llamó socialista, entendió que al describir o analizar la realidad social debía advertirse la existencia de fuerzas que la cambiaran en un futuro que no es utopía sino historia. Pero fue socialmente sectario, se reservó la exclusividad del compromiso y no quiso tener compañeros de ruta (Combatió al surrealismo a pesar de su expresa declaración de fe). Este realismo confundió la visión realista de la realidad con la visión realista del arte e identificó una conducta revolucionaria con una forma artística conservadora (1).

Bajo el punto de vista de lo expuesto en capítulos anteriores esa posición es antimarxista, sectaria, demasiado limitado en su concepción y estático en las formas no es el realismo tradicional y tampoco el socialista el que reproduce más fielmente la realidad y más fiel resulta por ejemplo el cubismo que descubre que las cosas tienen otra cara.

La narrativa anterior a La Consagración de la primavera sería reaccionaria y burguesa para aquella postura, pero yo creo que en tanto capta valiéndose de las técnicas surgidas en la vanguardia, con más profundidad y agudeza la realidad, es más plenamente marxista.

En las siguientes líneas enmarcaré a Carpentier en la renovación de la narrativa contemporánea latinoamericana.

Hacia los años veintes se desarrolla en Europa una tendencia nacionalista en la novela y paralelamente se desarrolla en América una corriente que se concreta en obras como Don Segundo Sombra, Doña Bárbara, La vorágine y Los de abajo. Pero de pronto, en la literatura mundial aparece Joyce quien marca una nueva sensibilidad que revierte a América y sumerge a la literatura en aspectos de la vida y la conciencia antes ignorados.

Para Alberto Moravia la novela ha muerto, pero lo que "ha muerto no es la novela, sino precisamente la forma burguesa de la novela y su término de referencia: El realismo que supone un estilo descriptivo y psicológico de observar a los individuos en relaciones personales y sociales" (2). La muerte del realismo burgués anuncia el advenimiento de una realidad literaria mucho más poderosa. Neruda une la magia, las revelaciones inconscientes y la revolución; en García Márquez la capacidad de narrar con un realismo preciso hasta transformar la realidad en leyenda sin que la leyenda pierda aspecto de realidad; en Rulfo la apariencia es realista y la verdadera sustancia es onírica.

Sólo dos escuelas se han empeñado en prolongar el realismo burgués y sus procedimientos: El realismo socialista y la antinovela francesa (El Nouveau Roman).

El mundo es ancho y ajeno de Ciro Alegría es la última expresión de una forma documental y Tierra de nadie de Juan Carlos Onetti anunciaba en 1941 la novela de hoy.

En el tránsito de la literatura naturalista y documental se da la síntesis crítica de la sociedad y la imaginación. El nuevo escritor emprende un camino a partir de una evidencia: La falta del lenguaje y la necesi-



dad de su invención, esto exige una diversidad de exploraciones verbales. "Nuestra literatura es verdaderamente revolucionaria en cuanto le niega al orden establecido el léxico que éste quisiera y le opone el lenguaje de alarma, renovación, desorden y humor: El lenguaje, en suma de la pluralidad de los significados y de la constelación de alusiones y de la apertura" (3).

La narrativa de América Latina representa cambios profundos y se caracteriza por una progresiva metamorfosis del arte mimético en arte simbólico. Resulta ser un caso extremo de lo que Auerbach llama sentido figurado de la literatura moderna (4). Auerbach distingue entre la claridad general de la mentalidad griega y la incomprendibilidad profunda del Antiguo Testamento, donde todo es, problemático y oscuro. Auerbach dice que esta oscuridad vuelve a aparecer en la literatura contemporánea.

En una palabra, las cosas se hunden en el sentido de las cosas, nace una nueva realidad artística que por sus muchas facetas es subjetiva en cuanto a lo que se refiere al mundo, pero es una realidad mucho más trascendente de la que nos ofrece el realismo. Roa, Rulfo o Carpentier dan nuevo sentido trascendente a la realidad histórica o particular que les sirve de punto de partida.

Hay, así, una obsesión por huir de las tradicionales estructuras del relato lineal temporal y espacialmente y dejar amplio margen a la interpretación subjetiva del lector. Se emplea el discurso vivido o monólogo interior para reproducir el contenido de conciencia. El autor se presenta como vacilante, como si la verdad de sus personajes no le fuera mejor conocida que a ellos mismos o al lector, olvidando la actitud de los autores que interpretan con seguridad objetiva los estados y acciones de sus personajes. La intención de aproximarse a la realidad objetiva mediante muchas impresiones subjetivas de diversas personas y en tiempos diferentes es esencial para este procedimiento.

En la nueva novela también resalta el contraste entre la brevedad del suceso externo y la riqueza de los episodios interiores por ejemplo en Virginia Woolf.

Se abandonan las opciones antinómicas engendradas por el romanticismo social, civilización y barbarie; pobres y ricos, la novela actual es una conciencia diferente y así el héroe no es el personaje víctima arbitraria del destino, ser aislado de la ficción romántica, ni tampoco el mero engranaje de la presión social. El personaje es individuo y sociedad.

El eje de la ficción ha rotado de la naturaleza al hombre, han cambiado las relaciones entre el individuo y el paisaje. A medida que el personaje se va cargando no exactamente de conciencia social pero sí de sociedad, su actitud ya no es de sumisión. Es decir, el paisaje puede permanecer estático pero la mirada cambia. En los novelistas actuales el punto de gravedad del mundo narrativo parece haberse desplazado desde esa naturaleza a lo creado por el hombre. "La visión algo despersonalizada de los narradores de principios de este siglo se ha personalizado ahora, grandes y complejos seres de ficción asoman el rostro en medio de la multitud anónima de las grandes ciudades, la realidad y el sueño se entrecruzan en crueles vigilias" (15).

Otros novelistas han elegido caminos distintos a los narradores que han buscado las raíces escondidas de la ciudad, han fijado su mirada en la misma naturaleza que parecían haber agotado los narradores del realismo documental. Por un proceso de interiorización del que no se excluyen las más refinadas técnicas de análisis psicológico o los procedimientos literarios de la nueva vanguardia, descubrieron nuevas relaciones entre la naturaleza americana y sus hombres. De ahí que su realismo ya no pueda calificarse de documental sino de mágico o maravilloso.

Con Carpentier las formas superficiales del realismo quedan definitivamente superadas y rezagadas. No se somete pasivamente al objeto sino que integra una concepción más amplia de la realidad mediatizada y subordinada a ella pero dinámica y llena de tensiones. Posee un realismo integral y su realidad de ficción no falsea la realidad real. Supera la imagen fotográfica, el alegato y la protesta social. Prescinde de lo que se ha llamado según Teodoro Adorno, el informe como ficha del sociólogo.

La realidad es captada y expresada por medios genuinamente estéticos; representa "el abandono de la realidad tal cual aparenta ser en busca de la realidad tal cual es"(6).

Aparecen las motivaciones íntimas de la conducta humana y responde a las interrogantes capitales. Tiende a la integración del hombre con el medio, fiel al tiempo histórico que le tocó vivir, crítica la posición del hombre en el capitalismo: "Liberado por seis semanas de la empresa nutricia que me había comido ya varios años de vida, no sabía como aprovechar el ocio" dice en Los pasos perdidos.

Su obra es de un realismo indirecto, no está frente al lector sino que sucede frente al lector, con trazos concretos plasma las formas y les infunde la más poderosa sensación de realidad.

Aborda una realidad humana profunda:

La soledad: "Era la primera vez en once meses que me veía sólo, fuera del sueño, sin una tarea que cumplir de inmediato, sin tener que correr hacia la calle con el temor de llegar tarde a algún lugar. Estaba lejos del aturdimiento y la confusión de los estudios en un silencio que no era roto por músicas mecánicas ni voces agigantadas, nada me apuraba y por lo mismo me sentía el objeto de una vaga amenaza"(7).

El tiempo: "Atado a mi técnica entre relojes, cronógrafos y metrónomos... buscaba por instinto, al hallarme cada tarde en la calle ya anochecida, los placeres que me hacían olvidar el paso de las horas"(8).

El amor: "El recuerdo de su viaje me produjo una repentina irritación. Era ella realmente a la que yo estaba persiguiendo ahora, la única persona que deseaba tener a mi lado en esta tarde sofocante y anublada"(9).

Aspira al perfeccionamiento técnico y a la renovación y afinamiento de las estructuras narrativas, por ejemplo, la utilización del tiempo del recuerdo en Los pasos perdidos: "El texto caído al pie de esas montañas, luego de volar por sobre las cumbres me venía de no sabía donde con sonoridades que no eran de notas sino de ecos hallados en mí mismo"(10).

La aparente pérdida de su actitud comprometida con el contorno se

ra compensada con la visión e interpretación del mundo íntimo del hombre que faltaba en su más profunda dimensión ontológica y existencial al realismo americano.

Posee una actitud revolucionaria porque con la imitación fiel el realismo protestaba contra la realidad social pero estéticamente se solidarizaba con ella y la aceptaba. Carpentier, en cambio, lleva hasta sus últimas consecuencias el deseo de cambiar la realidad y comienza por desconfiar de ella, no es una literatura que tolere la misma realidad sino que se rebela contra su propia estructura y la rigidez de su lógica y concibe la creación como una realidad donde rigen otras leyes de tiempo, espacio, du ración y movimiento.

Según Brecht, la realidad, puesto que incluye al hombre que tiene la manía de pensar y soñar, es infinita y así es en Carpentier, porque al ocuparse de negros e indígenas descubre que su mentalidad se fundaba en mi tologías hechas de dioses telúricos, augurios, etcétera(11).

El lenguaje subterráneo y decisivo en la novela es el espacio y tiempo en que realmente ocurre ésta. Busca y crea un lenguaje, reestructura o redescubre su propia lengua. "Es el que mejor ejemplifica esa comunión fundamental entre la creación verbal y la representación del mundo que inventa. Para él, nominar es crear. Los nombres de las cosas son las cosas mismas y esa es una obsesión que explica su arraigo. América es un continente atestado de objetos que esperan su designación para empezar a ser en el mundo del arte. la obra de Carpentier cobra sentido en esa ordenación del caos natural, en el paso de la génesis a la historia"(12).

El mundo de Carpentier no es sensorial sino mítico, está levantado entre lo real y lo fabuloso. "A comienzos del siglo XX, la influencia del naturalismo francés de Zola fue capital- escribe Carpentier- él iba a una mi na o a un lugar de trabajo determinado y luego escribía una novela sobre lo que acababa de ver. Pero es necesario desprenderse de la mera observación. Así, en mi novela Ecué-yamba-ó seguí un camino absolutamente paralelo y quise escribir una novela sobre los negros de Cuba, pero después me he o-

puesto a la reedición de este libro porque considero que mi visión es falsa por parcial y poco profunda, se me escaparon por completo el animismo, lo maravilloso que tiene lugar tan grande en la vida de los campesinos cubanos, una visión rural y localista de un país no significa nada".

En Ecué-yamba-ó, como novela antiimperialista, se denuncia la explotación de los campesinos cubanos por las empresas azucareras norteamericanas, sin embargo está más cerca de la novela primitiva, documenta y denuncia. En El Reino de este mundo, en cambio, el político y el observador social es también un artífice que juega con las estructuras narrativas y recrea la geografía del Caribe.

Carpentier prefiere los personajes que encarnan ciertas aspiraciones y objetivos colectivos y por lo tanto, se pueden dar como arquetipos o personificación de mitos. El mito se parece al discurso filosófico en cuanto divide la situación en una serie de imágenes conectadas y deja que el lector deduzca las consecuencias últimas. En otras palabras, el mito nos coloca en el límite de lo decible y a la orilla de los significados que las palabras fundan sin acabar de decirlo.

El mito en Carpentier es también una forma de abordar la realidad de una manera profunda, ya Cassirer en Las ciencias de la cultura nos explica que es innegable e indiscutible que el hombre vive la realidad de este doble modo. "Por qué se le hace tan duro a la teoría-dice Cassirer-reconocer este hecho... toda la explicación teórica del universo se atiene en sus primeras manifestaciones a otro poder: El del mito. Para imponerse frente a este poder la filosofía y la ciencia se ven en el trance de reemplazar en detalle las explicaciones míticas por otras, de combatir y rechazar en bloque la concepción mítica del ser y del acaecer. No tienen más remedio que atacar al mito desde su raíz. El mito no reconoce uniformidad... para él, el universo puede adquirir una faz distinta en cada momento... los rasgos de la realidad cambian según se vean por el prisma del amor o el odio, la esperanza o el miedo, alegría o temor. Cada una de estas emociones puede hacer brotar una nueva forma mítica, un dios del instante"(13).

En *Carpentier*, el personaje importa como símbolo y no es manipulado. El desierto, la selva, los olvidados pobres siguen presentes en sus ficciones pero se sitúa mejor frente a la condición humana, trasciende el opaco regionalismo, ensancha su visión de hombre. "Los personajes se convierten en espectadores de sí mismos y las relaciones personales son más directas, sofocantes y conflictivas porque son unos ensimismados testigos, hasta los extremos más neuróticos, de sí mismos" (14).

En cuanto al tiempo, la narración de *Carpentier* es generalmente lineal, progresiva como en Los pasos perdidos o El reino de este mundo pero a veces es anticronológica como en Viaje a la semilla; narración en zig zag hacia atrás y hacia adelante como en El acoso; narración circular en donde el final vuelve al comienzo en Semejante a la noche; narración en espiral en donde la acción jamás termina en El camino de Santiago o sensación de tiempo detenido en Ecué-yamba-ó.

*Carpentier* ha declarado que la novela de amor no le ha interesado jamás, lo que le interesa en realidad es el análisis de las relaciones que mantienen la naturaleza, la historia y el hombre. Para él, el acontecimiento sobrepasa al hombre y a través de las ideas el hombre vuelve a apoderarse de lo real. "En el sentido de la frase del epígrafe de El siglo de las luces: Las palabras no caen jamás en el vacío, Victor Hugues es la encarnación de esas relaciones dialécticas que sostienen el hombre y la historia, es el mecanismo de un gran movimiento histórico que lo sobrepasa. El acontecimiento triunfa sobre el hombre, pero la idea termina siempre por triunfar sobre el acontecimiento" (15). ¿El principio que sustenta El siglo de las luces? Los hombres pueden flaquear pero las ideas siguen su camino y encuentran al fin su aplicación.

Sus narraciones son producto, en gran medida, de una profunda investigación histórica, pero no es un historiador ni un novelista histórico, ese constante interés por la historia lo lleva a atender aquellas etapas en que se producen cambios violentos. El mismo se confesó como hombre de muy poca imaginación y juzgó sus obras como el montaje de cosas vividas y ob-

servadas. Así, por ejemplo, El arpa y la sombra posee rigurosa base documental.

Decía también, apasionarse por los temas históricos por dos razones: Porque para él no existía la modernidad en el sentido que se le otorga, el hombre es a veces el mismo en diferentes épocas y situarlo en su pasado puede ser también situarlo en su presente. La segunda razón es que amó los grandes temas, los grandes movimientos colectivos, porque ellos dan la más alta riqueza a los personajes y a la trama.

En el realismo maravilloso de Carpentier no hay, pues, idealización alguna de tipo romántico, por el contrario; ese realismo vive de una comprobación de hechos históricos que se tornan leyenda en la imaginación del pueblo y actúan luego como mitos desde un subconsciente colectivo. Este fondo etnológico y social marca distintivamente la obra de Carpentier.

Sin embargo, aunque sus novelas son históricas en ocasiones desafía la historia. "Cuando Desnoes le preguntó por qué había colocado al conde de Pozos Dulces en el siglo antes de que hubiera nacido, Carpentier respondió: Porque me gustó en nombre" (16). Introduce también anacronismos e incongruencias cronológicas como cuando en Concierto barroco habla de una amistad entre Vivaldi, Scarlatti y Handel efectivamente histórica y real, pero los pone a platicar junto a la tumba de Stravinsky.

Lo que realmente importa a Carpentier es la historia, las luchas del hombre y no las de la naturaleza, es la expresión de la realidad americana formulada desde un ángulo histórico y social. La novela histórica rige su producción literaria, ya en los márgenes contemporáneos: El recurso del método y La consagración de la primavera o en la reconstrucción de los orígenes burgueses de la modernidad: El reino de este mundo y El siglo de las luces. "Queda estrictamente delimitado el ciclo histórico que ha atraído al autor y ahora son proporcionadas diversas claves sobre todo en La consagración, para ver el enlace causal de sus distintos momentos: Se trata del ciclo de las revoluciones contemporáneas, operando estas fuerzas europeas sobre el continente americano desde la expansión renacentista de Es

pañá, pasando por el periodo clave de las revoluciones burguesas en su ápice francés para llegar a la revolución socialista y su triunfo en América. De cómo la dinámica burguesa se transforma en dinámica socialista, podría ser la insignia del vasto ciclo..."(17).

La orientación histórica va acompañada por la teoría de lo real maravilloso.

A Carpentier se le ha acusado de antimarxista porque algunos personajes, como el viajero de Los pasos perdidos se identifica con el mito de Sísifo, en tanto lleva a cabo una faena incesante que no concluye nunca y que parece conducirlo al fracaso. O por las menciones de la serpiente como símbolo, así en El reino de este mundo: "Encarnación de la serpiente que es eterno principio, nunca acabar" o "En la urbe sagrada de Widah se rendía culto a la cobra, mítica representación del rueda eterno". Son imágenes que parecen indicar un eterno retorno que gira sin término. Hay, sin embargo, una explicación: El viajero de Los pasos perdidos no fracasa en la búsqueda de la libertad sino en una vía evasiva y en El reino la interpretación es más dialéctica que cíclica y consiste, al igual que en El siglo de las luces, en la negación de un acontecimiento al que le suceden otros hechos en ciclos que se reiteran en un orden superior.

Cuando en una entrevista en L'Express se le preguntó si creía en el porvenir, él respondió que la vida se lleva a cabo siempre con miras a un posible porvenir (18) y en Los Recontres Internationales de Ginebra en 1967 declaró que "el gran trabajo del hombre sobre esta tierra consiste en querer mejorar lo que es, sus medios son limitados pero su ambición es grande. Es en esa tarea en el reino de este mundo donde podría encontrar su verdadera dimensión y quizá su grandeza"(19).

Es precisamente una afirmación de Ti Noel en El reino de este mundo lo que resume su fe, la visión de la historia y del hombre: "Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse tareas. En el reino de los cielos no hay grandezas que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incognita 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" (20).

Las obras de Carpentier reflejan las largas etapas de la formación histórica de todo un continente, sin embargo la historia es un telón de fondo en el que se sitúa el proceso de una intriga novelesca. La gran originalidad de Carpentier consiste en haber sustituido el análisis psicológico clásico por un nuevo tipo de recurso dramático: El enfrentamiento de una individualidad y de lo que el propio Carpentier llama un contexto.

Su concepción histórica está cargada de una profunda crítica, impone una absoluta claridad a los hechos que relata, tiende por lo tanto a trascender los límites del tiempo histórico, temas y preocupaciones de nuestra época prevalecen en el pensamiento de sus personajes, así los personajes obedecen muchas veces a una simbología; Hugues, el ambicioso de mando que simboliza la praxis; Esteban, el intelectual y entre ambos, Sofía la sabiduría que encarna la teoría renovadora y revolucionaria.

La escena de El siglo de las luces en la cual Sofía sale impetuosa a pelear es similar a la escena final del Reino. Carpentier entrega su propia concepción de la historia, que en definitiva no es de repetición, los círculos se rompen y la trayectoria cíclica se supera porque el hombre que parece repetir el ciclo, traza una espiral lenta y difícil en busca de la mayor felicidad.

Mucho se le ha criticado también a Carpentier la utilización de un estilo barroco por ser éste un arte que niega la dinámica y el movimiento (21) y entonces es difícil pensar que cuando una revolución asegura la transformación real de la sociedad y pone en ejecución efectiva sus grandes ambiciones, la escritura que la testimonee esté signada por el barroco. Sin embargo, hay que aclarar que la visión barroca que analiza Maravall es un fenómeno de época determinado por factores específicos del siglo XVII y en América, Carpentier lo define como un rasgo permanente y estable originu-

nado por características circunstanciales de nuestra realidad natural e histórica. Sin embargo, tal especificidad del barroco americano no excluye que entre ambos existan rasgos comunes y más en el caso de un escritor que poseyó un espíritu esencialmente americano en vinculación tan estrecha y temprana con la cultura europea. Es común, por ejemplo, que la obra de Carpentier presente una estructura laberíntica (Maravall plantea el laberinto como un recurso típico del barroco ya sea como tema o estructura literaria) como en El acoso o en Los fugitivos o que los personajes desemboquen irremediablemente en un punto determinado. Esto no supone un pesimismo social, es decir no implica que Carpentier no crea en la movilidad histórica. Así, Vera huye constantemente de la revolución pero siempre vive dentro de ella:

"Reinstalada en mi casa ... pienso en el misterioso determinismo que rige la prodigiosa urdimbre de destinos distintos, convergentes, paralelos o encontrados, que, llevados, por un inapelable mecanismo de posibilidades, acaban por incidir en razón de acontecimientos totalmente ajenos a la voluntad de cada cual. 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" (22).

El fatalismo de Carpentier es un fatalismo histórico, los personajes de El reino de este mundo, Los pasos perdidos o El acoso estaban históricamente destinados a fracasar, los de La Consagración a triunfar.

Sin embargo y de cualquier forma, expresa o latente, es sus estructuras narrativas e ideológicas, la obra anterior a La consagración de la primavera de Carpentier revela la revolución social:

"Exasperados por el miedo, borrachos de vino por no atreverse ya a probar el agua de los pozos, los colonos azotaban y torturaban a sus esclavos en busca de una explicación. pero el veneno seguía diezmando familias... la carroña se había adueñado de toda la comarca" (23).

Ubicación de la Novela de Carpentier en el Realismo Maravilloso  
como una Técnica de Profunda Aprehensión de la Realidad y el  
Contacto con Textos de Mabilie como muy Posibles Inseminadores  
de sus Teorías Americanistas

Lo real maravilloso se entiende como la unión de elementos dispares procedentes de culturas heterogéneas, configura una nueva realidad histórica que altera los patrones convencionales de la racionalidad occidental. La expresión fue acuñada por Carpentier y está expuesta en el prólogo al Reino de este mundo. La motivación de su conciencia de la realidad americana se liga a la dosis personal que culminó su experiencia surrealista:

"Me pareció una tarea vana mi esfuerzo surrealista. No iba a añadir nada a este movimiento. Tuve una reacción contraria, sentí ardientemente el deseo de expresar al mundo americano... Me dediqué largos años a leer todo lo que podía sobre América... América se me presentaba como una enorme nebulosa que yo trataba de entender porque tenía la oscura intuición de que mi obra se iba a desarrollar aquí, que iba a ser profundamente americana... He dicho que me aparte del surrealismo porque me pareció que no iba a aportar nada a él, pero el surrealismo significó mucho para mí. Me enseñó a ver texturas, aspectos de la vida americana que no había advertido, envueltos como estábamos en la ola del nativismo traída por Giraldes, Gallegos y Rivera. Comprendí que detrás de ese nativismo había algo más, lo que llamo los contextos: Contexto telúrico, épico-político, él que halle la relación entre ambos escribirá la novela americana" (24).

Aunque Carpentier dice separarse de los surrealistas en su concepto de maravilloso, principalmente en cuanto a lo prefabricado de lo insó

lito surrealista, no es difícil encontrar puntos de identificación con las reflexiones de un surrealista: Le miroir du merveilleux de Pierre Mabilie.

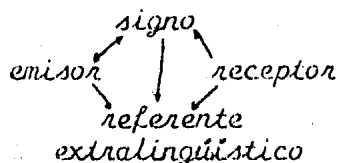
Mabilie define lo maravilloso como una realidad externa e interna al hombre. A pesar de que su interpretación monística del mundo lo lleva al final a generalizar que lo maravilloso está en todas partes, es en el alma popular, en el folklor donde sitúa sus referencias transhistóricas sobre el tema. No sólo rechaza la convención culturizada de los contrarios (percepción e imaginación, naturaleza y sobre naturaleza) sino reivindica la presencia de lo maravilloso en la realidad, sosteniendo que no podemos captarla al estar entorpecidos por los hábitos de lo cotidiano.

Carpentier y Mabilie coinciden también al vincular la fe y lo maravilloso, lo maravilloso reside en la fe espontánea de la colectividad, lo maravilloso es naturalizado por la fe espontánea del creyente. En cuanto a las fuentes de lo maravilloso, Mabilie señala la cultura popular como lugar privilegiado donde subsisten la fe primitiva y las expresiones más fidedignas de las inquietudes de la humanidad. Carpentier confirma esta tesis con su enaltecimiento de los mitos.

La relación entre el signo narrativo y el referente extralingüístico (lo real maravilloso) se postula desde una perspectiva realista. No se trata de un regreso a lo real sino de expresar una ontología de América o su esencia como entidad cultural.

La teoría que sigue es el resumen de El realismo maravilloso de Irlemar Chiampi.

Irlemar Chiampi considera la formulación de los principios que rigen el funcionamiento de la narrativa realista maravillosa en el conjunto de las relaciones lingüísticas incluidas en el acto de la codificación y la lectura del signo narrativo.



Jerzy Pelc propone dos tipos de relación entre el narrador o emisor y el referente extralingüístico: lo que se narra es objeto real de las observaciones o algo ficticio, objeto de las ideas. Estos dos tipos de relación se equiparan a los de la narrativa fantástica y realista lo que ayudará a la deducción de una poética propia del realismo maravilloso.

Para caracterizar al realismo maravilloso, el auxilio de la literatura fantástica es una estrategia conveniente ya que está suficientemente estudiada por los teóricos del relato y los efectos emotivos que provocan son neutralizados o negados en el realismo maravilloso, pero también comparten trazos como la problematización de la racionalidad (desarreglo de la causalidad del espacio y del tiempo).

Lo fantástico es, básicamente, un modo de producir en el lector una inquietud física (miedo) a través de una inquietud intelectual (duda). Hay normas confirmadas por lo novelesco mimético que componen una especie de sistema estable del lector, cuya seguridad es amenazada por los terrores de lo sobrenatural que puede llegar a ser y en esa posibilidad Cortázar vio la esencia del género.

En la literatura fantástica los códigos son relativizados y el lector se halla ante la imposibilidad de optar por cualquiera de las dos alternativas: Explicación racional o sobrenatural, frente a una significación ausente. La lectura se torna conflictiva, no porque lo insólito sea inquietante en sí mismo sino porque conduce a la neutralización de la función referencial, los contrarios convergen pero no en armónica convivencia puesto que su equilibrio aparente significa la fuga angustiante del sentido. Lo fantástico desestabiliza el sistema estable del lector cuestionándose la jerarquía culturizada entre lo real y lo irreal sin que en su lugar se reponga una certeza.

Al contrario de la poética de la incertidumbre, el realismo maravilloso desaloja cualquier efecto emotivo de miedo o terror sobre el efecto insólito. Lo insólito en la óptica racional deja de ser lo desconocido para incorporarse a lo real.

En la narrativa realista la causalidad es explícita (continuidad entre causa y efecto), en la fantástica se cuestiona, en la maravillosa está ausente (todo puede pasar). El realismo maravilloso no cuestiona la causalidad para eliminarla, no es conflictiva como en la literatura fantástica, pero tampoco es explícita como en el realismo sino difusa. El régimen causal del realismo maravilloso está dictado por la discontinuidad entre causa y efecto, en el espacio y en el tiempo. La percepción de la continuidad entre lo real y lo irreal no deriva de la simple inserción del relato maravilloso en el relato realista, sino de la destrucción de la causalidad explícita. En el realismo maravilloso el objetivo de problematizar los códigos socio-cognoscitivos del lector sin crear paradoja, se manifiesta en las referencias frecuentes a la religiosidad, en cuanto modalidad cultural, capaz de responder a la aspiración de verdad. Así por ejemplo en El reino de este mundo.

Todorov aborda el problema de la función social de lo fantástico, la liberalidad de tratar los temas no aceptados por la literatura oficial no conlleva necesariamente a una mutación ideológica. Por detrás de la apariencia de contracultura, de la negación de las leyes burguesas (jurídica, científica y moral) se esconde una posición conservadora que mantiene vigentes los deberes sociales. Como contrapartida el realismo maravilloso propone un "reconocimiento inquietante" pues el papel de los mitos, magia y tradiciones populares consiste en traer de nuevo lo colectivo oculto o disimulado por la represión de la racionalidad. El realismo maravilloso proyecta tocar la sensibilidad del lector como ser colectivo. El efecto de lo maravilloso restituye una función comunitaria de la lectura, ampliando la esfera del contacto social y los horizontes culturales del lector.

Los trazos básicos de ese momento de renovación en que los motivos de la literatura fantástica se tornan cádicos—Borges, Bioy Casares, Cortázar—se manifiestan en la disolución de la duda racional, la emoción del miedo no se significa en el discurso. Sin embargo, tales transformaciones no deben suponer una evolución de lo fantástico y tampoco se debe deducir que el realismo maravilloso sea otra versión de lo fantástico.

La inquietud conceptual borgiana inicia la revisión de la metafísica de lo real y de lo imaginario que impulsa a una nueva modalidad de ficción: "Me puse a hojearlo y sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré, porque ésta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar y Tlön y Orbis y Tertius" (Borges, Ficciones).

Una anotación del elemento emotivo se presenta todavía en el texto, pero con una inflexión crítica e irónica del propio efecto de lo fantástico, que lo convierte en epitafio de la literatura fantástica y apunta hacia nuevos caminos de ficción.

Se puede decir, sin riesgo de exagerar, que la renovación del lenguaje de ficción hispanoamericano tiene como eje la problematización de la perspectiva narrativa y la consecuente crítica del propio acto de contar. Las obras del realismo maravilloso manifiestan, en mayor o menor grado, el fenómeno del desenmascaramiento del narrador. El cuestionamiento del acto productor de la ficción involucra la revisión de la convención novelesca de lo real. La superación de las técnicas de ocultamiento del narrador se caracteriza por la autoreferencialidad de los mecanismos de enunciación y por la explicación del metatexto como procesos que aseguran una nueva concepción de lo real, a través del dislocamiento del interés del lector de la historia hacia el sujeto de la enunciación.

El examen de la modernidad del realismo maravilloso debe comenzar por la confrontación de sus mecanismos de cuestionamiento de la enunciación con los de ocultamiento de la voz generadora del texto, peculiar del realismo tradicional. En el realismo tradicional, el poder de control moral y emocional sobre el lector provienen de la autoridad autoral. La omnisciencia absoluta de la enunciación persigue un proyecto de edificación moral y política del receptor. Disfrizado de Dios, el narrador se conduce como el creador del universo, ejerciendo pleno dominio sobre el lector y marcando una función ideológica: La enunciación de la narrativa es la propia visión del mundo.

Se puede pensar que la sustitución de esta perspectiva por la re-

presentación en primera persona signifique la liberación y en muchos casos, aparece como una solución más justa y poética, pero por ejemplo Ricardo Giliraldes en Don Segundo Sombra no consigue instaurar una voz crítica, el narrador protagonista es un yo que intenta quebrar la ilusión realista, sin conseguir la posición crítica del acto de contar.

El desmascaramiento al que Itlemar Chiampi se refiere, se consuma con la problematización de la voz que opera sobre el acto de contar, solamente ese proceso permite obtener la superación del carácter monológico de la ficción en que una conciencia única apunta a fijar la verdad de una ideología.

El realismo maravilloso construye su performance de la voz a partir del cuestionamiento de su performance de la perspectiva. (25).

Es un lugar común de la crítica hispanoamericana el reconocimiento de dos direcciones contradictorias en la novela: La artística (europeizante, idealista, subjetiva y estética) y la realista (regionalista, social, moralizante). Esta bipartición arrastra consigo otra confusión generalizada que consiste en atribuir a la renovación del lenguaje de ficción hispanoamericana la continuidad de la tradición fantástica (obligatoriamente incluida en el primer grupo) y la ruptura con la tradición realista. En realidad, un lenguaje narrativo se puede renovar por la revisión simultánea de las tradiciones realista y fantástica, cuyos sistemas de significación se tornan insuficientes para traducir la complejidad cultural de América.

Visto así el problema, tanto la literatura realista como la fantástica, por conservar la presencia del logos monolítico en la ficción, traducen la misma concepción antinómica de lo real y lo irreal. Solamente el cuestionamiento integrado de las relaciones que el signo literario envuelve, hace posible la apertura para nuevas búsquedas ficcionales.

Esto no significa que toda novela que problematiza el acto narrativo se incluya en el realismo maravilloso, para eso son necesarios los trazos específicos de su relación semántica. En el lenguaje barroco del realismo maravilloso se destacan modos peculiares de tensionar la enunciación y proble



matizar el acto productor de la ficción. es frecuente, por ejemplo, la proliferación de los significantes. La perspectiva crítica de una lengua inventiva contiene profundas vinculaciones con la coyuntura ideológica y social. Además de la erotización de la escritura que el gozo verbal supone, un profundo sentido revolucionario late en el lujo descriptivista, en las contorsiones y los arabescos, en la exuberancia léxica, o en el ritmo tenso y enérgico de la frase barroca.

Tanto la función metadieгética de la voz (el autocuestionamiento de la enunciación) como el efecto de maravilla (la búsqueda de la contigüidad entre naturaleza y sobrenaturaleza) son elaboraciones discursivas que apuntan a destruir las oposiciones afianzadas por la tradición realista y fantástica. En ambas elaboraciones se hace patente el proyecto del realismo maravilloso de abolir las polaridades convencionales (narrador y narratario, razón y sin razón) de modo de configurar una imagen del mundo libre de contradicciones y antagonismos.

La translingüística trata del estudio del signo en su totalidad concreta sin hacer abstracción como hace la lingüística de las facciones vivas del signo, de su referencia contextual (cultural, social). Con esa perspectiva procede Chiampi al examen de las relaciones semánticas en el realismo maravilloso para caracterizarlo como diálogo mantenido entre el signo y el referente extralingüístico

Importa examinar el sistema de interpretantes en el cual tiene su lugar histórico el interpretante realismo maravilloso. Esto implica una identificación del referente extralingüístico con el objeto cultural América; tal procedimiento se legitima con la constatación de que en América la continuidad y la renovación de la producción ficcional está marcada por la búsqueda de significar la identidad del continente americano. Lo que interesa ahora para la cuestión semántica del realismo maravilloso es el ideograma del mestizaje, la idea de la cultura americana como síntesis aruladora de contradicciones, el realismo maravilloso enuncia poéticamente esa síntesis. Siendo una distorsión de la lógica habitual, la ideología del realismo mara-

villoso persigue el cuestionamiento de la concepción racional positivista de la constitución de lo real y coincide con lo que Lotman llama estética de la oposición. (26).

Recapitulemos brevemente, considerando dentro del esquema de la narrativa en cuanto conjunto dinámico que interrelaciona al emisor, signo, receptor y referente extralingüístico ese tipo de discurso se caracteriza al nivel de las relaciones pragmáticas (emisor-signo-receptor) por:

a) Por la producción de un efecto de maravilla que apunta a establecer relación metonímica entre las lógicas empírica y metaempírica del sistema referencial del lector.

b) Por la enunciación problematizada a través de la función metadieética de la voz, engendrando el diálogo entre narrador y narratario.

Y se caracteriza al nivel de las relaciones semánticas (signo--referente extralingüístico) por:

a) Unidad cultural integrada al sistema de ideogramas del americanismo cuyo significado básico es la no disyunción.

b) Por la remodelización de ese significado en su forma discursiva a través de la articulación sémica no contradictoria de las isotopías natural y sobrenatural.

c) Por la manifestación de la combinatoria sémica en dos modalidades: La desnaturalización de lo real y la naturalización de lo maravilloso.

Los procedimientos del relato maravilloso son:

Narración tética (representación de lo real) como soporte de la narración no tética.

Suspensión de la duda sobre el evento insólito.

Retórica barroquista. (27)

Causalidad interna

Marcas de autoreferencialidad de la enunciación sea por la explicitación de una crisis de la enunciación o por la multiplicación de los puntos de vista y las voces.

Así, tanto el efecto de lo maravilloso (Percepción metonímica de nu

tural y sobrenatural) como la enunciación problematizada (diálogo narrador y narratario), como el referente-discurso de lo real maravilloso (concepción no disyuntiva de los componentes culturales) y el signo narrativo (articulación sémica no disyuntiva) muestran que el realismo maravilloso presenta relaciones entre los polos de la comunicación narrativa fuertemente marcadas por la no contradicción de los opuestos.

NOTAS AL CAPITULO 3

- 1) Jorge Adoum, "El realismo de la otra realidad" en América Latina en su literatura, p. 208
- 2) Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana, p. 17
- 3) Carlos Fuentes, Op. Cit., p. 32
- 4) Este sentido figural está ampliamente explicado en Mimesis de Auerbach y también se explica en Peter Earle, "Camino oscuro: La novela hispanoamericana contemporánea" en La crítica de la novela iberoamericana contemporánea, p. 82
- 5) Emir Rodríguez Monegal, "La nueva novela de Latinoamérica" en La crítica de la novela iberoamericana contemporánea, p. 26
- 6) Citado por Augusto Roa Bastos en su artículo "Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual". Es un concepto de Engels.
- 7) Alejo Carpentier, Los pasos perdidos, p. 11
- 8) Alejo Carpentier, Op. Cit., p. 12
- 9) Alejo Carpentier, Op. Cit., p. 15
- 10) Alejo Carpentier, Op. Cit., p. 74
- 11) Jorge Adoum, Op. Cit., p. 212
- 12) José Miguel Oviedo, "Una discusión permanente" en América Latina en su literatura, p. 433
- 13) Ernest Cassirer, Las ciencias de la cultura, p. 40
- 14) Peter Earle, Op. Cit., p. 79
- 15) Claude Fell, Estudios de la literatura hispanoamericana, p. 10
- 16) Alexis Márquez, Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier, p. 435
- 17) Angel Rama, "La sinfonía de los adioses" en Revista de la Universidad de México, p. 2
- 18) Salvador Bueno, Notas para un estudio sobre la concepción de la historia en Alejo Carpentier, p. 2

- 19) Salvador Bueno, Op. Cit., p.3
- 20) Alejo Carpentier, El reino de este mundo, p.143
- 21) Para ampliar este concepto de barroco, véase José Antonio Maravall, La cultura del barroco.
- 22) Alejo Carpentier, La consagración de la primavera, p. 575
- 23) Alejo Carpentier, El reino de este mundo, p.46
- 24) Cesar Leante, "Confesiones sencillas de un escritor barroco", en Homenaje a Alejo Carpentier. Editado por Helmy Giacomán.
- 25) Admitiendo dos niveles operativos de análisis de texto, el de la historia o relato y el del discurso, se puede desdoblar la actividad del narrador en dos instancias diferenciadas, como foco narrativo o como voz. La relación entre el narrador y la historia (designada como foco, punto de vista o perspectiva) se refiere al modo como el narrador ve los acontecimientos, los enfoques de los personajes y la acción, analizar esta instancia implica responder a la pregunta ¿quién ve?. Para analizar la voz del narrador implica responder ¿quién habla? enfocándose no al enunciado sino a la propia enunciación, la relación del narrador-narratario, la constitución de la situación narrativa, su tiempo, su modo de producir los significantes y la relación entre el sujeto de la enunciación y el discurso.
- 26) Lotman considera que en la estética de la identificación, el conocimiento artístico está ligado a la simplificación o sea el código de modelización de lo real es conocida a priori por el lector, en la estética de la oposición se destruye el sistema habitual del lector, más no el principio de sistematicidad para una complicación de los modelos de lo real.
- 27) Para ampliar los procedimientos de la retórica barroquista, véase "Lo barroco y lo neobarroco" de Severo Sarduy en América latina en su literatura.

#### 4. LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA ¿NOVELA MARXISTA?

##### Literatura y Revolución Cubana

Para muchos críticos, la revolución cubana surgida en el marco de la desestalinización posibilitó el reconocimiento de discusiones de carácter teórico y el replanteamiento de muchas tesis fundamentales. Así, por ejemplo, Sánchez Vázquez dice que la rebeldía artística en el marco del conformismo social se hace cómplice del orden burgués y que la burguesía se empeña en presentar el divorcio entre la vanguardia política y artística como un hecho incontrovertible, la política seguida por las vanguardias leninistas ha contribuido a afianzar esta escisión, se parte de la tesis justa: se halla ligado al hombre como ser creador y por lo tanto a la lucha por crear una nueva sociedad socialista, pero se ha manejado erróneamente el concepto de vanguardia y como consecuencia, las vanguardias artísticas reaccionan preservándose de todo virus político y la vanguardia política vuelve la espalda a las significaciones de la revolución artística. Continúa explicando Sánchez Vázquez que esta situación se ha modificado lentamente. Es posible que las dos vanguardias se busquen y necesiten mutuamente siempre y cuando se vea al arte y la revolución como dos expresiones indisolublemente ligadas de la actividad creadora del hombre. Afirma que tal parece que la revolución cubana brinda una respuesta práctica, demostrando que la separación entre ambas vanguardias no es inexorable. De aquí se desprende una doble lección:

-La revolución crea las condiciones necesarias que posibilitan que el arte sea un patrimonio social y sienta las bases para acabar con la dicotomía arte de vanguardia / arte de masas.

-Que problemas como la libertad de creación, tan vitales para el ar

te, son en definitiva problemas políticos que exigen al artista un compromiso político revolucionario, aunque esto no significa que su creación deba convertirse en instrumento de la política.

Por otra parte, Lisandro Otero cree que la revolución cubana ahondó la discusión de los años treinta e inauguró así una política artística nueva y distinta de la que dominaba en el campo socialista, no sólo tolerando sino promoviendo las discusiones en torno a la participación de los intelectuales en el proceso de cambio. Los primeros años de tal proceso traen consigo importantes cambios en las relaciones escritor-política y la experiencia revolucionaria se aparta en el terreno del arte del realismo socialista.

Según Fernández Retamar, a los ojos de la revolución los intelectuales tienen que recuperar el tiempo perdido, recuperarse a sí mismos, hacerse intelectuales de la revolución en la revolución. El intelectual está obligado a asumir una posición revolucionaria, pero si la adhesión de un intelectual de verdad quiere ser útil, debe ser crítica, porque la revolución no es una cosa hecha para siempre que se acepta o se rechaza.

Los críticos de esta tendencia también nos dicen que para tener una idea de lo que hoy es la literatura cubana debemos remitirnos a lo que era antes de la revolución, investigar la situación social y política de Cuba antes de 1959. Existía, nos dicen (1), una burguesía colonial y al no existir una burguesía propiamente dicha, tampoco existía una ideología burguesa, una ideología que respondiera nacionalmente a sus intereses, no podían guiarse por una representación del mundo y de sus relaciones con él y tampoco podían alentar en sus escritores una visión coherente mediante sus estructuras jurídicas, religiosas, políticas, etcétera. No existían por lo tanto, escritores de la burguesía porque no existía una cultura burguesa ni un mercado para la cultura burguesa. Una parte de la clase media era la que mostraba algún interés hacia la literatura, esa pequeña burguesía tenía un programa político avanzado, pero no todo lo avanzado que los males requerían. No puede decirse que los escritores respondieran del todo a la pequeña burguesía, tampoco que fueran auténticamente revolucionarios y aunque rechazaban las

estructuras de la burguesía colonial, eran influidos por ciertas modalidades del pensamiento burgués internacional en lo estético y lo moral.

El divorcio entre los escritores y la sociedad produjo una actitud crítica, pero la rebeldía se refugiaba en comentarios de café, el escritor era un desclasado. El acercamiento al pensamiento marxista los llevó a apreciar los valores nacionales de la cultura, el folklóre, la música y la arquitectura colonial; pero también eran sensibles a la penetración cultural yanqui y las modalidades estéticas europeas. En esas contradicciones transcurrieron sus años de formación. En el aspecto práctico la enajenación más total impedía su manifestación como escritores (trabajaban en radio o escuelas para subsistir) y así, esa generación escribió para engavetar. Emigraron a París, Nueva York y Madrid entre 1950 y 1958.

En 1959 comenzaron a regresar de su autoexilio ideológico, supuestamente identificados con la revolución, pero era más bien un escape emocional, porque no existía un análisis consciente.

En 1961, muchos escritores temieron las experiencias dogmáticas y burocráticas de otros países socialistas y por eso Fidel Castro dirigió sus "palabras a los intelectuales" aunque, según los defensores de la revolución eso no podía suceder porque en la Unión Soviética sí existió una burguesía nacional, ideología y escritores burgueses y en Cuba, la lucha tenía un enemigo inexistente.

Castro aseguró el respeto del estado a la libertad de expresión artística, no se limitaría el espíritu creador, ni se fijarían normas para la producción artística. Castro diseñó también los límites de la tolerancia oficial: "La revolución debe actuar de manera que todo ese sector de artistas y escritores que sean genuinamente revolucionarios encuentre un campo donde trabajar y expresarse dentro de la revolución. Esto significa que dentro de la revolución todo, contra la revolución nada, porque ella también tiene derecho a existir y frente al derecho de la revolución a existir, nadie." (2).

Así, se deduce que la culpabilidad de muchos escritores consiste en que no son auténticamente revolucionarios y sólo debe preocuparse quien no



esté seguro de sus convicciones revolucionarias.

Parecía que en Cuba se comprende que las vanguardias políticas y artística deben fertilizarse mutuamente, que se puede participar en la causa revolucionaria, aun sin compartir algunos de sus postulados, siempre que se actúe dentro de ella,

Sin embargo, en 1971 fue encarcelado H. Padilla y se temió la vuelta al stalinismo. Este caso coincidía con la necesidad de orientar todas las actividades con mayor rigor, la producción intelectual comenzó a ser objeto de consideraciones más políticas: El problema de la responsabilidad del escritor. Padilla fue pretexto para atacar la revolución, dicen unos. Padilla fue la prueba de la represión intelectual, dicen otros.

En estas primeras páginas del capítulo cuarto hablé de la posición que los marxistas de la revolución cubana guardan con respecto a la literatura en la revolución, ahora hablaré de otras posturas que se oponen a ella o la critican.

Juan Goytisolo nos dice por ejemplo, que Hans Enzensberg escribía que existe en la izquierda "el arraigado hábito de mentir sabiendo que se miente" (3). La gran mayoría de los libros consagrados al tema de la revolución cubana evitan el dilema, la realidad bifronte de la revolución, negando enfáticamente la existencia de una de las dos caras: o paraíso o campo de concentración. Goytisolo señala y resume las ideas principales de tres libros de autores cubanos que con distintos enfoques estudian los orígenes y transformaciones del proyecto revolucionario.

Estos tres libros son: The unsuspected revolution. The birth and rise of castrism de Mario Llerena; El diario de la revolución cubana de Carlos Franqui y Cuba, order and revolution de Jorge I. Domínguez (4).

The unsuspected revolution es un testimonio personal y directo de la evolución política e ideológica del movimiento castrista durante el periodo decisivo que va del desembarco de Granma en 1956 al triunfo en 1959. Su autor se autodefine como "el típico reformista de clase media cabalgando sin darse cuenta en la cresta de una revolución radical desenfrenada". En la

exposición de un desencanto político y califica a Castro como el producto de un ego permanentemente expansivo, sólo le importaba el mando.

Carlos Franqui salvó para el futuro la memoria de la revolución cuando, después de la ruptura con Castro, se llevó de la isla documentos para su libro El diario de la revolución cubana que va desde el asalto al cuartel Moncada en 1953 hasta 1959.

Fue encarcelado por Batista, se unió desde el principio a Castro, fue director del diario Revolución, órgano oficial. Opuesto al sectarismo y defensor de la libertad de creación artística, rompió con Castro cuando aprobó la intervención soviética en Checoslovaquia. En su libro sostiene que Castro admira a Robespierre y que declaraba que eran necesarios unos meses de terror para acabar con un terror que había durado durante siglos.

Aunque Fidel insista en su falta de egoísmo y ambiciones personales, lo cierto es que su preocupación por la jefatura y la necesidad de liderazgo se manifiestan en forma obsesiva. Con tales premisas, su concepción del futuro partido revolucionario excluía a priori toda posibilidad de discusión y democracia interna y así, declaraba que el aparato de propaganda y de organización debe ser tal y tan poderoso que destruya implacablemente a quien trate de crear tendencias, camarillas, cismas o alzarse contra el movimiento.

El caudillismo de Fidel y la falta de organización y programa del movimiento 26 de Julio, preocupaba a algunos de sus líderes como a Ramos Latour (Daniel) o al propio Franqui. Para Daniel el movimiento no era más que un grupo de hombres alrededor de un caudillo más o menos bien intencionado, pero caudillo al fin, carente de un programa definido y una doctrina cierta. Para Franqui contrastando con su viva preocupación por la estructuración del ejército rebelde, Fidel manifestaba ya en 1959 un desinterés profundo por la organización política de el movimiento. Observa que muchas de sus reuniones eran más bien una especie de consulta o una conversación, casi siempre la de Fidel, en las que se daba por sentada una decisión sin que se tomara un acuerdo ampliamente discutido por todos. Bien antes del

triunfo de la revolución, la práctica democrática había sido sustituida por el caudillismo de indiscutida autoridad. El carisma del líder constituyó la fuerza aglutinadora del 26 de Julio, su ideología por el contrario era bastante imprecisa. Che Guevara defendía el libro de Stalin, Los fundamentos del leninismo y Franqui lo atacaba. Fidel Asistía a la discusión sin tomar parte, sólo interviniendo para reafirmar "una revolución para no dividirse y ser derrotada necesita un jefe único. Vale más un jefe malo, que veinte jefes buenos"(15).

Mientras el grupo encabezado por Che y Raúl Castro manifestó de forma temprana sus simpatías comunistas (dominio soviético en vez de yanqui), otro sector (Ramos Latour, Franqui y Faustino Pérez) preconizaba una línea revolucionaria enteramente desligada de Moscú. Si la cuestión del liderazgo personalista de Fidel quedó establecida desde la lucha en la sierra, la futura ideología del movimiento era todavía un problema sin resolver, Fidel no había tomado posición y probablemente no lo hizo sino hasta la primavera de 1959.

Los documentos incluidos en El Diario nos ayudan a comprender la estrategia fidelista de la toma del poder, fundamentada en la creación de un ejército disciplinado enteramente sometido a su mando. El ejército era la columna vertebral de la revolución y el poder civil debía supeditarse al militar o desaparecer. Las consecuencias eran previsibles: una revolución no puede nacer de un caudillo por genial que éste sea. "No nacieron repúblicas libres de los grandes generales de la independencia. No nacieron revoluciones verdaderas de militares rebeldes"(16).

El periódico Revolución en lugar de reflejar la problemática del movimiento revolucionario se convirtió, a pesar de Franqui, en el portavoz oficial de sus dirigentes. Su revista cultural, que era muy independiente, sucumbió dos años después por ataques sectarios. En el campo sindical la independencia fue igualmente efímera, porque Fidel entregó la dirección de los sindicatos a líderes comunistas.

En todos los campos y niveles de vida política, quienes abogaban

por la autonomía del movimiento perdieron sus puestos o fueron encarcelados. Conforme al criterio de Fidel, el ejército se convirtió en el pilar de la nueva Cuba y una vanguardia en torno a un jefe único empezó a gobernar sin freno constitucional alguno.

Cuba, order and revolution de Jorge I. Domínguez aspira a sintetizar los cambios políticos, sociales, económicos, culturales realizados en la isla en veinte años de gobierno revolucionario. Subraya con razón una serie de elementos positivos del cambio como la liquidación del analfabetismo, medicina y educación gratuita, etcétera.

Domínguez señala que las raíces del proceso socialista y el enfrentamiento con la burguesía de 1960 se remontan a los primeros meses de 1959. La explicación más plausible sería la de que el viaje de Fidel a EUA provocó una crisis en el seno de la dirección entre las dos tendencias que revela Franqui y la más radical salió vencedora. Anunció que no admitiría ayuda norteamericana pero la decisión de los líderes cubanos fue exclusivamente económica. Las transformaciones económicas que se emprendieron no implicaban en un principio el carácter socialista de la revolución. El papel de la URSS fue sin duda esencial y presionado por este país, Castro aceptó la formación y desarrollo de un partido elaborado conforme al probado modelo soviético.

En lo que se refiere a la economía cubana, el nuevo estado racionalizó y oficializó este racionamiento mostrando así los dos aspectos de su actuación revolucionaria: El éxito de la redistribución y el fracaso en el desarrollo económico.

Analiza también los bruscos cambios de orientación de la economía cubana de los años sesentas provocados por el conflicto de prioridades entre agricultura e industrialización. Como consecuencia de la política de centralización económica encaminada a favorecer la industrialización se redujo la producción agrícola, sin que aumentara la industrial. El fracaso de la industrialización no sirvió de lección. El voluntarismo y subjetivismo del líder máximo se manifestaron de nuevo. La política había cambiado, la forma de

tomar las decisiones, no. El resultado fue una nueva y fatal exageración, esta vez a favor de la agricultura, particularmente de la azúcar en detrimento de la industria.

El borrador de la primera constitución socialista de Cuba fue aprobado en 1976. Esta constitución claramente inspirada en el modelo soviético garantiza como la de Stalin en 1936, los derechos de libertad de palabra, de asociación, arte pero agrega que ninguno de estos derechos podrá ejercerse contra la existencia y objetivos del estado y la edificación del comunismo. Ello significa un grave límite a las libertades y de hecho la constitución otorga al estado un poder omnímodo sobre los ciudadanos. Los sindicatos, por ejemplo, son una simple transmisión del partido.

Los planes de movilización económica y política, se convirtieron gradualmente en planes de movilización militar con objetivos económicos y políticos, privados de sindicatos verdaderamente efectivos muchos trabajadores se vieron obligados a prestar por la fuerza sus servicios "voluntarios" Forzado por el ausentismo a gran escala, ya que las huelgas son ilegales, Castro abandonó su estilo de movilización militar por una nueva política mucho más pragmática y resucitó los incentivos económicos que implicaban un freno a la política igualitaria aplicada inflexiblemente en los sesentas.

Domínguez señala la emergencia de una nueva clase, la élite gobernante dispone de autoridad legal y práctica ilimitada, fundada en un sistema de jerarquía interna a la sombra de la cual han florecido hábitos y prerrogativas burguesas (coches, restaurantes, casas y viajes)

Según Domínguez, un orden piramidal copiado del soviético preside hoy la vida política de Cuba. La dictadura del proletariado se convierte en la dictadura del partido, la del partido en la del comité central, la del comité central en la del comité ejecutivo y el secretariado y ésta en un secretario general todopoderoso e inamovible.

A los ojos de cualquier observador resulta obvio que la situación de los negros cubanos ha mejorado desde el triunfo de la revolución porque se promovieron matrimonios mixtos, etcétera, pero mientras las relaciones in-

terraciales no presentan hoy en Cuba las asperezas que presentan en Estados Unidos, la conflictividad mantiene todo su potencial. La persistencia del problema racial se manifiesta sobre todo en dos terrenos: cultural, donde es posible detectar muchas actitudes paternalistas y en los pocos negros y mulatos que tienen acceso a las más altas jerarquías de poder, así por ejemplo el primer congreso nacional de educación en abril de 1971 calificó las sectas africanas de semilleros de delincuentes (7).

Las características políticas, sociales podrían resumirse en: Monocultivo, caudillismo, régimen militar, dependencia económica y política de la URSS.

Fue Marinello quien dijo que si la revolución poseía magnitudes sorprendentes, sorprendente debía ser la obra que la expresará y ésta exigía un significado americano y la más lograda virtud artística, por eso la responsabilidad del creador cubano en esta coyuntura llega a lo más alto y comprometido (8). Sin embargo, la cultura cubana no ha producido en estos años la gran obra revolucionaria.

Para Lisandro Otero esto es porque la literatura requiere siempre una sedimentación, un distanciamiento histórico. En sí la problemática cotidiana que transcurre en el contexto de la construcción del socialismo no se ha plasmado en una novela. Sostiene, además, que la función dentro y fuera de la revolución del escritor es escribir, pero el escritor tiene un deber moral frente a su país y sobre todo cuando ocurre un proceso social de transformación; le parece que es un momento en que tiene, aún a costa de una frustración incipiente, temporal, que dedicarse realmente a contribuir a la construcción de la nueva sociedad (9).

Sin embargo, Roque Dalton afirma en El intelectual y la sociedad que hasta ahora el oficio de escritor y artista ha sido fundamentalmente burgués, el escritor objetivamente revolucionario como Brecht o Mariategui han sido la excepción. Escribimos—dice—y lo hacemos en un mundo en que la mayoría no sabe leer no digamos periódicos sino letreros, este es un hecho real agravado porque los mismos escritores son producto de la sociedad bur-

guesa ¿Realmente han escrito para el pueblo, para los indios de Guatemala o los obreros de México? Todo esto no niega la posibilidad de existencia de una literatura revolucionaria, pero las limita.

La inserción lógica del intelectual de la revolución está dentro de esa labor que hay que cubrir para hacer aprehensible el paso de la actividad del constructor del socialismo a la conciencia lúcida sobre sí mismo. Es la práctica social la única actividad en el seno de la revolución que puede transformar totalmente al intelectual para que sea instrumento de transición entre la cultura de élite que heredamos del capitalismo y la cultura integralmente popular.

Seymour Menton explica el desarrollo cultural y específicamente literario entre 1959 y 1971.

Entre 1959 y 1960 se encuentran novelas como El sol a plomo de Humberto Arenal, La novena estación de José Becerra, Bertillon 166 de José Soler Puig, Mañana es 26 de Hilda Perera Soto y El perseguido de César Leante. Son relatos de la lucha que derrocó a Batista, poseen poca preocupación por los objetivos de largo alcance, su desarrollo no tiene nada que ver con la narrativa hispanoamericana de los años cincuenta, tienen un tono sentimental, dramático y un excesivo tono moralizador.

Alberto Baeza Flores, quien militó en la lucha contra Batista y la abandonó en 1960, dice que nunca en la historia de Cuba el escritor y el artista habían sido tan halagados y se les había ofrecido tantas ventajas materiales como bajo el régimen de Castro (10).

Continúa Seymour Menton explicando que entre 1961 y 1962, el desarrollo de la novela cubana se vió profundamente afectado por la proclamación del carácter marxista-leninista de la revolución efectuada en abril de 1961 por Fidel Castro. Los novelistas se esforzaron por justificar este giro hacia la izquierda. De esta época son No hay problema de Edmundo Desnoes y Los días de nuestra angustia de Noel Navarro.

Surge el problema entre la revolución y los escritores, provocado por el conflicto de la protesta de Cabrera Infante por la censura de la

película PM publicada en Lunes, que era el suplemento cultural del periódico Revolución dirigido por Carlos Franqui.

Formaban parte del equipo de Lunes: Cabrera Infante, Heberto Padilla y Alvarez Baraño, quienes eran totalmente favorables a la causa de la revolución y mostraban preocupación por el arte vanguardista y los valores de la izquierda. Ciertamente varios intelectuales que anteriormente habían alabado la revista evitaron intervenir en el debate, como Alejo Carpentier.

En agosto de 1961, se fundó la Unión de Escritores y de Artistas Cubanos para coordinar las actividades de todo artista cubano. En su primer congreso Osvaldo Dorticos reafirmó que el gobierno revolucionario no habría de limitar en lo más mínimo el ejercicio de la libertad formal en el arte. Poco después Lunes dejó de publicarse y sus tres editores principales fueron enviados al extranjero: Cabrera Infante, Pablo A. Fernández y Heberto Padilla.

El periodo de 1963 a 1965 se caracterizó por una especie de auto-censura bajo la cual los autores evitaron temas polémicos y eran reacios a violar la política gubernamental.

La denuncia más categórica del realismo socialista la hizo Edmundo Desnoes en su crónica de 1964 sobre el libro de Soljenitsyn, Un día en la vida de Iván Denisovich. Al orientar la creación artística se impuso un dogma idealista sobre la realidad y el escritor se vio forzado muchas veces a falsear la realidad para que encajara dentro de una teoría.

Hacia 1964 Cabrera Infante, que se instala en Inglaterra, se retira de la revolución.

En 1965, la revista Casa de las Américas efectuó cambios significativos y Fernández Retamar asume el cargo de director.

Entre 1966 y 1968, el gobierno, indudablemente, se preocupaba por las consecuencias conflictivas que la libertad artística confrontaría con la política oficial y desde 1967 comenzó a presionar a los escritores.

Aunque el caso Padilla comenzó en 1961 cuando el gobierno incautó el suplemento Lunes, su fase más dramática empezó a finales del 67 por una



Controversia sobre los méritos de la novela Pasión de Urbino de Lisandro Otero, Padilla denunció severamente la novela y protestó porque no se publicara Tres tristes tigres en Cuba aunque había sido el ganador del premio Seix-Barral de 1964. En 1968 la controversia sobre Padilla se intensificó. En la revista Primera Plana de Argentina, julio, Cabrera Infante se expresó contra la represión intelectual y la ausencia de libertad en general. El 3 de noviembre de 1968 en Verde Olivo, el diario de las fuerzas armadas cubanas, se denunció enérgicamente a Cabrera Infante y a todo aquel ligado a él (Calvert Casey, Rodríguez Monegal y Padilla).

Cabrera Infante en 1969, en Primera Plana, enumera la ausencia de libertad en Cuba y critica la recién adquirida ortodoxia de Lisandro Otero y Fernández Retamar. Explica además que Carlos Barral rompió relaciones con él citando a Carpentier: "Eso que Alejo Carpentier expresó con esprit y acento francés ¿Asilarme en Francia?; Idiota!; Como si yo no supiera que el escritor que se pelea con la izquierda está perdido!" (11).

El problema de la libertad intelectual llegó a su punto culminante el 20 de marzo de 1971 con la encarcelación de Padilla y su liberación con una confesión increíble frente a la cual París y México protestaron. Como era de esperar y como el propio Padilla debe haber previsto, su discurso publicado en Siempre el 19 de mayo de 1971 fue calificada por la izquierda literaria en América Latina y Europa como una confesión al estilo stalinista. Sin embargo, en agosto de 1982 el día 2 en el Excelsior y desde Madrid, Padilla acusó a los servicios secretos cubanos del robo del manuscrito de sus memorias, cuatrocientas ochenta páginas escritas "sin odio, con afán de comprensión, que pone al descubierto las contradicciones de un sistema político."

Entre 1962 y 1970, la literatura alcanzó y se unió a la corriente latinoamericana. De esa época son El siglo de las luces de Carpentier, Cobra de Sarduy y El mundo alucinante de Reinaldo Arenas. En 1966 con la publicación de Paradiso se patentizó una disminución de la represión oficial y esta nueva libertad para el escritor tuvo sus orígenes en la nueva política

internacional de Cuba: intento de independizarse de la Unión Soviética. La breve independencia finaliza en agosto de 1968 y dos meses después en el Congreso de la UNEAC el gobierno formula una nueva política cultural que si sin embargo no detiene el flujo de las novelas de vanguardia hasta finales de 1970. Este auge coincide con el reconocimiento de Cortázar y Vargas Llosa quienes entonces estaban muy identificados con la revolución. Lezama Lima y Carpentier son el núcleo de este grupo que se caracteriza por la utilización de los recursos experimentales para expresar una interpretación revolucionaria de la historia y a la vez crear personajes de complejidad psicológica.

La nueva política que se adoptó en el congreso de la UNEAC se definió claramente en el discurso de clausura y suplantó la de "Palabras a los intelectuales" de 1961:

-El arte es un arma de la revolución.

-La cultura de una sociedad colectiva, es una actividad de las masas y no el monopolio de una élite.

-La revolución libera al arte y la literatura de los férreos mecanismos de la oferta y la demanda.

-La formación ideológica de los jóvenes escritores es una tarea de máxima importancia para la revolución: educarlos en el marxismo-leninismo.

-Valoramos las creaciones en función de su utilidad para el pueblo. Nuestra valoración es política.

-Nuestro arte y literatura serán medios valiosos para la formación de la juventud dentro de la moral revolucionaria.

-El apoliticismo es un punto de vista vergonzante. (12).

### Carpentier y Su Generación

Puede decirse que los integrantes nacen entre 1895 y 1910 y pueden señalarse dos promociones, una nacida en los últimos años del siglo XIX y otra entre 1902 y 1910. La primera se reúne en torno al grupo Minorista y la Revista de Avance. La segunda, iniciada en su mayoría en esta publicación, realizará muchas aspiraciones literarias de la primera. Es una generación eminentemente política y renovadora tanto social como artísticamente y se distingue por conceder un sentido polémico y militante a la cultura.

Los elementos educativos son considerablemente heterogéneos, si recordamos la formación rigurosamente universitaria de J. Mañach y el autodidactismo de Regino Pedroso. Sin embargo, las características más generales de los elementos educativos de la generación podrían ser autodidactismo, rápida incorporación a las teorías políticas y sociales difundidas a raíz de la revolución mexicana de 1910 y la rusa de 1917 y las teorías estéticas de vanguardia.

En cuanto a publicaciones, existen órganos no enteramente literarios como Social. La revista más importante es la Revista de Avance (1927-1930) fundada por Carpentier, Casanovas, Ichaso, Mañach y Marinello. También deben mencionarse El Diario de la Marina dedicado durante años a tareas similares a la Revista de Avance bajo la vigilancia de Fernández de Castro y otras publicaciones contemporáneas como Atuei (1928) y Revista de la Habana (1930); ya con participación de la segunda promoción destacan Gaceta del Caribe (1944) y publicaciones de tendencia política clara como Mediodía (13).

En cuanto a experiencias generacionales, sufren la intensa crisis económica de 1920 a 1921 que obliga a vislumbrar el desajuste de la república

ca: su limitación política, la dependencia económica, el retraso cultural. El negro deja de ser esclavo para integrarse a la clase social oprimida. El inicio de la crisis de Wall Street coincide con fuertes movimientos de protesta entre los medios obreros y universitarios. La situación es un reflejo del derrumbamiento del gobierno de Machado y se sufren las consecuencias de la dictadura.

La primera generación republicana había surgido deslumbrada por el pasado heroico, por las guerras independentistas. Esta generación contempla, por el contrario, las fallas del régimen republicano. Sus defectos se le hacen evidentes a través de la crisis económica que siguió a La Danza de los Millones, al iniciarse los años veinte. Para los integrantes de la segunda generación republicana y sobre todo para su promoción inicial, fue sin duda la experiencia histórica más importante. A raíz de la misma, mostrando cada vez más los desarreglos en la estructura del país se suceden alteraciones que culminan con el derrocamiento del gobierno de Machado.

Carpentier forma parte de una generación, por lo tanto, que en Cuba inició la empresa revolucionaria destinada a lograr la definitiva transformación del país en el campo político, social y artístico-literario. Las alteraciones políticas, sociales y económicas en la república que afectaron a toda la generación significaron esencialmente el empeño por llevar a cabo la revolución que habría de realizarse, "la generación se mantiene por ello en constante tensión política: la política es su necesaria vocación" (14).

Es una generación marcada por el signo de la política y la revolución. Siguiendo a José A. Portuondo, quien se propuso añadir un factor generacional: El quehacer generacional, para esta generación fue un quehacer de índole radicalmente política. La guerra civil española subraya en el plano internacional su actividad política y revolucionaria cuando se convoca a un congreso de escritores en defensa de la cultura que se celebraría en Madrid y Valencia en 1937, concurren cinco delegados cubanos: Marinello, Guillén, Pita Rodríguez, Fernández Sánchez y Alejo Carpentier:

"Yo viajo desde París con César Vallejo, Malraux, Marinello y Pita.

En Valencia recibimos nuestro bautismo de fuego la misma noche que llegamos; la aviación fascista bombardeó la ciudad, las bombas estremecían al hotel. Bajo ese clima se efectuó el congreso, que fue un llamado a la defensa de España, a la libertad y a la lucha contra el fascismo. Los intelectuales del mundo intentamos alertar la conciencia del hombre contra el peligro que se avecinaba" (15).

La generación realizó en un periodo de más de quince años una serie de empresas inauguradas por la Protesta de los Trece que dirigió Martínez Villena y coronadas en lo cultural con la fundación de la Revista de Avance.

Son así los años veintes, años de intensa conmoción, alguna vez se le ha llamado la década crítica por contener hechos importantes como la fundación del partido comunista, la llamada Revolución universitaria, el desarrollo y fracaso del movimiento de Veteranos y Patriotas, apertura de la universidad popular José Martí, el manifiesto del grupo Minorista y la aparición de la Revista de Avance. (16).

El grupo Minorista proclamaba la lucha por la independencia económica de Cuba y estaba en contra del imperialismo yanqui, difundía el arte nuevo y las últimas doctrinas científicas. A pesar de estar muy atraídos por lo cosmopolita y las más novedosas tendencias, buscaban lo propio:

"Los que ya conocían la Consagración-gran bandera revolucionaria de entonces-comenzaban a advertir con razón que había en Regla del otro lado de la bahía, ritmos tan complejos e interesantes como los que Stravinski había creado para evocar los juegos primitivos de la Rusia pagana" (Carpentier) (17).

Carpentier nos informa que se ligó al grupo Minorista en 1923, es decir, desde su formación, al que pertenecerían: Martínez Villena, Roig de Luischerring, Gomez Wongüement y Tallet; era un movimiento intelectual pero que también tenía toda la intención de sanear el ambiente político.

Precisamente por este deseo de acción política, Martínez de Villena redactó la Protesta de los Trece en 1923, Carpentier estaba ahí.

Alfredo Zayas era presidente de la república y protestaron contra la inmoralidad administrativa. Más adelante al producirse el movimiento de Veteranos y Patriotas se sumaron a él. "Pero todo aquel movimiento resultó una comedia, un vodevil de cuarta clase. Los dirigentes de ese movimiento resultaron trasugas. Se decía que había tanques escondidos en las Canteras de Camoas, que pronto se produciría un desembarco... pura patraña. El general García Velez, el "jefe", estaba oculto en una casa de Vedado que toda la policía conocía. No lo detenían porque no les daba la gana o de tan inofensivo que lo consideraban" (18).

En 1927, Carpentier fue encarcelado por haber firmado un manifiesto contra Machado. Estuvo preso siete meses en la cárcel de Prado y allí conoció a Joaquín Valdés quien, como él señala, le enseñó "La Internacional".

En 1927, al salir de la prisión, Carpentier con Marinello, Ichaso y Tallet fundan la Revista de Avance. La Revista de Avance era un exponente de la avanzada del cubismo, de la poesía de vanguardia, de las modernas tendencias musicales. También da a conocer movimientos y personalidades ignorados o poco conocidos dentro de estos campos (19).

Los escritores latinoamericanos de más calidad fueron colaboradores o visitantes de la Revista: Alfonso Reyes, César Vallejo, Mariátegui, Azuela, Asturias, Torres Bodet, Pellicer, Jorge Cuesta, Gnostiza, Maples Arce, Novo y Miró Quesada. También escribieron para ella Unamuno, Lorca, D'Ors y Américo Castro.

En cuanto a la colaboración nacional, sus páginas son un muestrario de los más diversos criterios y estilos: Romero Guerra, Hernández Catá, Medardo Vitier, Carpentier y Pita Rodríguez.

Más allá de lo literario se destacan y afirman valores después consagrados como Roldán y Caturla y en lo plástico participaron Víctor Manuel, Eduardo Abela y Rafael Blanco.

La corriente nacionalista originaría el término afrocubano. Esta fuerte corriente nacionalista no era sólo local, sino mundial.

En América era la época de Don Segundo Sombra, La Voragine y Doña Bárbara.

El espíritu de Diego Rivera presidía las artes plásticas y todo artista en general buscaba plasmar lo nacional. En aquella especie de toma de conciencia nacional fue de vital importancia el hecho de descubrir la relevancia de lo negroide (20).

La poesía mulata iniciada con la publicación de Bailaora de Rumba de R. Guirao en 1928, propaga la corriente deformadora de mostrar en simple reducción fotográfica el elemento negro. Junto a ella se abre camino la interiorización de este mundo tenido por mágico pero asentado en una simple discriminación, que desembocará en Nicolás Guillén.

Caturla y Roldán empezaron a componer música utilizando los elementos negros. Carpentier escribe Liturgia y otros poemas y colabora también al descubrimiento de la importancia de lo negro con dos ballets: la rebambaramba y El milagro de Anaquillé, con música de Roldán que no llegan a estrenarse porque tenían que salir negros a escena.

La Revista de Avance cumple un papel importante en la renovación de las tendencias literarias de Cuba, aunque se vea limitada por la misma realidad que quiere cambiar. Deben examinarse las características de la Revista en función del panorama cubano en la segunda década del siglo XX, lo que explica su aparición es la más trascendente revolución americana. Esta revista es quizá la presencia más significativa de un tiempo lleno de inquietudes. Hemos dicho que su propósito capital es actualizar la creación artística pero ese propósito se produce en una época que impone urgencias de otro orden y ella nos prueba como las profundas realidades sociales determinadas por causas económicas imponen su huella (21). Así, en la revista aparece lo político cuando declara su adhesión al grupo minorista, cuando protesta contra el proceso comunista seguido a Tallet y Casanovas.

A pesar de todo lo que representó esta publicación, Carpentier considera que era una revista muy mal orientada porque no había una verdadera selección del material. Se tenía-nos dice-una vaga idea de lo que

debía ser una suerte de órgano de las ideas nuevas: El cubismo en pintura, la poesía vanguardista, las modernas tendencias musicales, pero como de costumbre padecíamos un atraso de años y por ejemplo, se ignoraba el surrealismo cuando este entraba en su mejor fase.



Carpentier, El Surrealismo y El Marxismo

En el capítulo uno precise el concepto de ideología y sus relaciones con la literatura, en el capítulo dos expliqué como, desde mi punto de vista, el mundo socialista opta por una literatura realista socialista como única portadora de ideas revolucionarias y la vanguardia es acusada de reaccionaria y burguesa. Quedó también claro que la narrativa anterior a La consagración de la primavera expresa su ideología revolucionaria pero a través de una técnica identificada con la vanguardia y con la renovación de la literatura latinoamericana de su tiempo. Sin embargo, después Carpentier empieza a definir una línea distinta en su narrativa. Esto se refleja en su actitud hacia el surrealismo en La consagración que reproduce la del partido comunista que ahora comento.

En el comportamiento de Breton lo que suscitó más críticas fue su postura política y fue también el aspecto menos comprendido de su personalidad. En realidad, el postulado revolucionario de Breton fue siempre perfectamente auténtico y es posible observar una línea de conducta firmemente trazada desde el principio hasta el fin.

Al principio, Breton se sentía atraído hacia todo aquello que pudiera simbolizar las fuerzas de rebelión, Breton siempre pensó que esta oscilación entre el anarquismo y el comunismo era exigida por el carácter mismo de la creación poética. Para empezar, Breton y sus amigos tuvieron una cuenta personal que saldar con la sociedad de su tiempo, la guerra. Breton explicó el estado de ánimo de los surrealistas al principio del movimiento

"Por encima de todo éramos presa rabiosa de un rechazo sistemático, encarizado... pero este rechazo no se detenía aquí, no conocía limi-

tes. Más allá de la increíble estupidez de los argumentos que pretendían legitimar nuestra participación en una empresa como la guerra -empresa cuyo resultado no nos interesaba en modo alguno- dicho rechazo afectaba a toda la serie de obligaciones intelectuales, morales y sociales que por todos lados y desde siempre veíamos pesar sobre el hombre en forma aplastante. Intelectualmente era el racionalismo vulgar, la lógica que enseña los objetos de nuestro horror, de nuestra voluntad de saqueo, moralmente eran todos los deberes: Familiar, religioso, cívico; socialmente era el trabajo!"(22).

El número tres de la Revolution Surrealiste se abría con un editorial de Breton: "La Última Huelga" en el que apuntaba la posibilidad de hacer una huelga del espíritu que emprendieran los científicos y los poetas, para protestar tanto contra la condición a que se reduce la sociedad como contra la sociedad por sí misma. Lo que despertó la conciencia política de Breton fue la lectura en 1925 de Lenin, de Trotski. Hasta aquel momento los surrealistas habían concedido poca importancia a la Revolución de Octubre. Breton se empeñó en destacar que las ideas expresadas en la Revolution Surrealiste no estaban en desacuerdo con el espíritu de la revolución rusa. Las dificultades que Breton iba a tener como militante parten de su creencia de que la revolución no es más que un comienzo, que hay que ayudarla en todos los aspectos aportando sugerencias y críticas, inspiradas por un principio de integridad intelectual.

Fue durante el año de 1925 cuando se decidió la orientación de Breton hacia la acción política en el transcurso de sus discusiones con André Masson y otros surrealistas en Provenza, discusiones que dieron como resultado la publicación del folleto "La revolución ante todo y siempre". No obstante, cansado de ver la mala acogida por parte de la prensa del partido comunista al surrealismo, Breton escribió el panfleto "Legítima Defensa" en el que atacaba a L'Humanite y a su director Henry Barbusse, al que acusaba de cretinizar al pueblo por medio de artículos que tratan "la actualidad tan de cerca que no queda nada que ver a lo lejos, que se desgarran hablando de lo particular, que presentan las admirables dificultades de

los rusos como facilidades locas, desaconsejan cualquier actividad extrapoltica que no sea el deporte..."(23). Más tarde, mandó destruir los ejemplares publicados del mencionado folleto, en muestra de buena voluntad cuando creyó que podía esperar que el partido admitiera su sinceridad.

Para concretar las modalidades de la lucha social, Breton se propuso poner en contacto a los surrealistas con diversos intelectuales marxistas, los de la revista Clarté, los de la revista Philosophies, así como los del diario belga Correspondance con el fin de formar con ellos un grupo mixto con una revista común que debía llamarse La Guerre Civile, dicho proyecto no llegó a realizarse, pero su preparación supuso para Breton una nueva comprensión de los problemas.

Cuando Breton decidió entrar en el partido comunista su candidatura fue examinada con inquietud y hostilidad y se le obligó a pasar por una serie de comisiones de control con el fin de justificar ciertas actividades del surrealismo. Los delegados se indignaban por los cuadros que reproducía la Revolución Surrealiste, especialmente los de Picasso y se preguntaban en que sentido había que mirarlos. Por fin tras un largo interrogatorio en el que tuvo que defender al surrealismo de ser un movimiento contrarrevolucionario y anticomunista, recibió su carnet de miembro del partido. La publicación de Al gran día en 1927, selección de cartas dirigidas a los comunistas por Breton, Aragón, Eluard y Peret tuvo como objeto dejar testimonio de la buena fe que había inspirado su adhesión al marxismo.

Con todo, las vejaciones no cesaron y los surrealistas seguían siendo sospechosos para los militantes. Por mucho empeño que pusiera Breton en objetar que ellos eran surrealistas como los einstenianos son relativistas y los freudianos, psicoanalistas; que el surrealismo no era un dogma sino un método de liberación del espíritu, chocaba por todas partes con la incredulidad. Se le impuso una tarea que no era de su competencia: "Me pidieron que hiciera en la cédula del gas un informe sobre la situación italiana especificando que sólo debía basarme en hechos estadísticos y sobre todo, nada de ideología. No pude hacerlo." Desanimado por ver como era ignora

da su condición de poeta y se le negaba sistemáticamente la utilización de sus posibilidades, Breton se retiró del partido seguido de Aragon y Eluard.

De 1928 a 1932, Breton vivió con la ilusión de que el abismo entre él y el partido comunista iba a desaparecer. Se abstuvo de cualquier ataque a la literatura de propaganda de los comunistas. Se propuso como objetivo un trabajo pedagógico consistente en informar a la opinión pública de forma completa. A partir de dicha época sus acciones van dirigidas a dos objetivos:

-Mostrar al público que los poetas no son soñadores inofensivos sino hombres convencidos de la necesidad de grandes cambios sociales, dispuestos a colaborar con todos sus medios para que se realicen dichos cambios y con opinión en los debates revolucionarios y que para los surrealistas los intereses del pensamiento no podían dejar de ir a la par con los intereses de la clase obrera.

-Enseñar a los militantes revolucionarios que es totalmente aberrante tener ideas sociales avanzadas y al mismo tiempo conservar ideas retrogradadas del arte y la literatura. Convencerlos de que el intelectual no debe ser un pensador a sueldo que justifica todos sus actos sino una conciencia libre que impulsa a ensanchar el campo de las preocupaciones. Convencerlos también de que era muy limitante creer que el mundo podía ser cambiado de una vez y para siempre y considerar profanatoria cualquier incursión en ámbitos que quedaran por explorar.

En 1920 se publica el Segundo Manifiesto del Surrealismo y en 1930 Le Surrealisme au Service de la Revolution sustituye a Revolution Surrealiste. En esta ocasión, Breton rompe decididamente con los que acusaba de no estar suficientemente convencidos de la necesidad de un compromiso político o de hacer demasiadas concesiones a la literatura. El segundo manifiesto deja ver al Breton sarcástico, intolerante que condena cualquier clase de arribismo literario o político y reclama al poeta tal pureza revolucionaria que nadie, excepto Lautreamont, cumple para él esta exigencia.

Breton sintió que los hombres profundamente revolucionarios en lo político podían mostrarse reaccionarios ante las audacias del arte. Así, quiso llevar el problema de la libertad de expresión no ya a los medios burgueses sino a la izquierda proletaria donde siente que también está amenazada esta libertad por el prejuicio de que la libertad revolucionaria es la que se limita a ilustrar ciertos hechos sociales o vocear panfletos. Breton dice que la poesía tiene que evitar la narración histórica y la elocuencia, combate la propaganda y la poesía de circunstancias. Para Breton, defender la pureza de la poesía es defender el derecho de cualquier hombre a pensar por sí mismo y decir lo que piensa.

En 1933, Breton pasó a ser miembro del AEAR (Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios) que dirigía Paul Vaillant Couturier, pero fue expulsado poco después por haber dejado publicar en Le Surrealisme au Service de la Revolution una crítica de la película soviética El Camino de la Vida. Tales incidentes que impedían la libre discusión no harían más que alimentar la convicción que expresaría más adelante: "Un sistema está vivo cuando no se considera a sí mismo infalible, definitivo, sino que por el contrario, atiende con cuidado a lo más contradictorio de cuanto le oponen los acontecimientos sucesivos, ya sea para superar esta contradicción, ya sea para reconstituirse menos precario a partir de ella en caso de que sea insuperable." (24).

En 1934, Breton tuvo la iniciativa de reunir un gran número de intelectuales de todas las tendencias y se redactó un texto llamando a la lucha, conjurando a todos los trabajadores a realizar urgentemente una tarea de unidad de acción.

En 1935 Breton tuvo una de las mayores satisfacciones de su vida política cuando fue invitado a Praga junto con Eluard por la Organización Frente Izquierda para pronunciar conferencias ante la inteligencia marxista de la ciudad. Los surrealistas checos le dieron un gran recibimiento. Una se llamó "Situación Surrealista del objeto" y la segunda "Posición

*Política del Arte de Hoy". Declaró en ellas que cualquier intelectual digno de tal nombre se halla poseído por la idea de que vivimos en una época en la que el hombre se pertenece menos que nunca, en la que es cuestionado por la totalidad de sus actos, ya no ante su conciencia sino ante la conciencia colectiva de todos aquellos que quieren terminar con un sistema de esclavitud y hambre.*

*A raíz del Congreso Internacional para la Defensa de la Cultura en 1935, Breton empezó a manifestar su oposición al régimen staliniano. Fundó junto con G. Bataille Contre-Attaque, unión de lucha de intelectuales revolucionarios que incluía marxistas y no marxistas. Las divisiones no tardaron en producirse y la ruptura de dicho grupo se dio en 1936.*

*A medida que iba creciendo la hostilidad hacia Stalin, Breton veía aumentar su interés por Trotski. Su acuerdo fue perfecto en lo relativo a la concepción del papel del artista en la sociedad y redactaron juntos el manifiesto "Por un Arte Revolucionario Independiente", al que se asoció Diego Rivera.*

*Lo primero que hizo a su regreso de México fue fundar la Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente, pero la FJARI se desorganizó casi inmediatamente pues las fuerzas antistalinistas no llegaron a unificarse, después llegó la guerra acabando con todas las empresas de este tipo.*

*El Comité Americano de Ayuda a los Intelectuales lo alojó en Marsella junto con otros artistas de vanguardia. Los asuntos militares, el asesinato de Trotski, la instauración del régimen de Vichy provocan que Breton se refugie en Estados Unidos y durante su estancia su pensamiento tomó otro rumbo. Obsesionado por el fenómeno de la guerra mundial, se pregunta como los hombres han podido volver a la guerra. Dentro de este espíritu de regeneración social, Breton invocó el socialismo romántico. En Charles Fourier encontró quien le indicaba el camino mejor. Breton escribió la Oda a Charles Fourier. Esta oda marca una etapa dentro de su pensamiento poético (prescinde del automatismo) y político (afirma que la utopía es más eficaz*

que el pragmatismo).

A su regreso a París en 1946 se dio cuenta de que la acción política se planteaba para él en otros términos. Aragon y Eluard eran miembros del partido comunista y sufrió los ataques de sus compañeros.

Breton se acercó entonces a la Federación Anarquista y colaboró en su diario La libertaire. Cuando le preguntaron

«¿Abadi usted a Marx?»

El respondió:

- No, por fatiga

- ¿Y a Robespierre?

- Sí, mirándole a los ojos. (25).

Cansado y desengañado del marxismo, siguió siempre fiel al culto de la libertad.

### Realismo socialista y surrealismo.

He dicho hasta aquí que a partir de la primera guerra mundial se abre uno de los periodos donde imperan más búsquedas imaginativas que durante ningún otro periodo de la historia del arte, todas inspiradas en la ruptura con las formas artísticas convencionales realistas. Toda la discusión política e intelectual estuvo afectada por los problemas económicos y por la lucha contra el fascismo. Los acontecimientos de 1930 a 1940 repercutieron profundamente en la intelectualidad que según Hauser quedó dividida en reaccionarios y comunistas. Entre los que se proclamaban marxistas el único que se había separado ruidosamente del partido era el surrealismo, con el objeto de hacer más sólida la acción en la lucha, el partido convocó a un congreso para la defensa de la cultura. Cuando se anunció, los surrealistas pidieron que se incluyera en el programa una discusión sobre "el derecho a buscar en literatura y arte nuevos modos de expresión. Alertados contra quienes dudaban de la eficacia y propósitos del congreso fueron expulsados por los organizadores quedando proscrita toda condena del realismo socialista.

La Consagración de la Primavera ¿Novela Épica?

Creo que en La consagración de la primavera se hace presente la misma actitud que el partido comunista toma frente al surrealismo y al arte en general. Es La consagración la obra donde se plasma abiertamente el resultado de las transformaciones en la ideología de Carpentier ante la revolución cubana.

La consagración contrasta con Los pasos perdidos, El siglo de las luces o El reino de este mundo, novelas cuyas características han sido señaladas en el capítulo 3. Esas obras producto de un escritor eminentemente político y revolucionario artística y socialmente y realista según la auténtica teoría marxista (explicada en el capítulo 3, también) son capaces de expresar las tensiones y contradicciones de una sociedad y penetrar la realidad. Más que reflejar simplemente la historia, restauran al individuo concreto e iluminan críticamente las relaciones de poder y las revoluciones.

Esas obras ceden su lugar a un texto panfletario, tendencioso y de una técnica literaria que parece obedecer a un realismo socialista. Sarduy declaró que "una revolución que no inventa su propia escritura ha fallado porque la escritura es una fuerza que desmitologiza" (26), La consagración no es la invención de una escritura, en sus grietas y en sus inconsistencias revela su inconclusión y sus silencios.

Carpentier vive una década en París (1929-1939) como miembro de la Lost Generation hispanoamericana que tuvo figuras relevantes como Asturias, Vallejo y Uslar Pietri.

Se reintegra a Cuba de 1939 a 1945.



Reside en Venezuela de 1945 a 1959, este periodo corresponde a su plenitud narrativa. Se ubican en él: El reino de este mundo (1949), Los pasos perdidos (1953), El acoso (1956), Guerra del tiempo (1958), El siglo de las luces (publicado en 1962 pero terminado en 1959), La música en Cuba (1946), Letra y Solfa (artículos recopilados en 1975 pero escritos en Venezuela y publicados en El Nacional durante los años cincuentas.

"Lo que aseguró su expansión productiva fue el encuentro de una teoría que rescatara la perspectiva vanguardista en curso en Europa superando las contradicciones internas, sincretismo muy característico de los comportamientos culturales latinoamericanos y que encontró dándole cabida dentro de ella a la realidad latinoamericana a la cual Carpentier se sintió definitivamente perteneciente gracias a la época parisina como era previsible... siempre y cuando esa realidad permitiera la integración de la perspectiva intelectual europea forjando un puente cultural, rico, complejo y ambiguo" (27).

Entre el periodo venezolano y el siguiente, francés también, se sitúa la experiencia de la revolución cubana. Carpentier sigue ligado a sus fuentes: Los años veintes en Cuba, los años del grupo Minorista, la Revista de Avance, la lucha contra el machadato, la creación del partido comunista cubano, el descubrimiento de la vanguardia artística europea junto con el ejercicio de la literatura social.

El periodo francés por la instalación de Carpentier en París representando al gobierno cubano constituye una reorientación en su creación representada por El recurso del método y Concierto barroco (1974) y La consagración de la primavera y El arpa y la sombra (1978).

La consagración de la primavera se anunció desde 1964 como El año 1959, enlaza la guerra civil española con la revolución cubana manejando mucho material autobiográfico.

Desde los años sesentas Carpentier venía pensando en una nueva teoría de la novela. En la conferencia "Un Camino de Medio Siglo" afirmó: "Una nueva temática multitudinaria colectiva, espectáculos de lucha y con-

tingencia, de movimientos de masas, de confrontaciones entre grupos humanos se ofrece al novelista contemporáneo. Creo que la actual novela latinoamericana tiende a lo épico y la futura novela latinoamericana habrá de ser **épica por fuerza**. . . Nuestra novela habrá de ser de acción grande, pública, multitudinaria digna yo. . . En La consagración de la primavera trataré de expresar el epos de la revolución cubana" (28).

Con esta novela acepta abiertamente los derivados estéticos de las doctrinas políticas del partido, que ya he discutido en la primera parte de este capítulo, y su estilo se hace entonces ética, "la ética del novelista se convierte en el problema estético de la obra" (Lukacs).

Si Carpentier nos dice que la novela ha de ser épica por fuerza y pretende a través del elemento épico y el realismo (¿socialista?) manifestar una ideología política socialista, creo conveniente recordar lo que acerca de la épica nos dice Bakhtin (29).

La novela es el único género que continua desarrollándose, comienza por explicar Bakhtin, mientras que la épica es un género que ha completado su desarrollo. La épica es más vieja que el lenguaje escrito y el libro, la novela nace siendo receptiva a nuevas formas de percepción en silencio, la lectura.

La épica se caracteriza por tres rasgos constitutivos:

-Sirve como tema un pasado nacional épico.

-La tradición nacional y no la experiencia personal sirve de punto de partida.

-Una absoluta distancia épica separa el mundo épico de la realidad contemporánea. Esto es, del tiempo en que el autor y su público vive.

El mundo de la épica es el pasado heroico nacional, el mundo de los principios y los orígenes en la historia nacional. La épica no es nunca una obra acerca del presente. Es el punto de vista reverente de un descendiente y su estilo está infinitamente lejos del discurso de la contemporaneidad. El mundo representado de los héroes está sobre un plano completamente diferente al de quien escucha, es inaccesible en tiempo y valor, se

hallan separados por la distancia épica, y el espacio entre ellos se llena con la tradición nacional. Retratar un evento en el mismo plano tiempo-valor emprende una revolución radical, salir del mundo de la épica para entrar al mundo de la novela.

En la épica es la memoria y no el conocimiento lo que sirve de origen al impulso creador, la tradición del pasado es sagrada. La novela en contraste, se determina por la experiencia y el conocimiento.

Al pasado épico se le llama pasado absoluto porque es monocrónico y jerárquico, carece de relatividad, de progresiones temporales que puedan conectarlo con el presente. No hay lugar en la épica para la apertura, la indecisión o la indeterminación. Se da como tradición sagrada y por eso no permite una evaluación personal.

El mundo épico es conclusivo, completo e inmutable. Sólo puede aceptarse con reverencia y es imposible tocarlo realmente, por ello el mundo épico alcanza un grado de conclusión radical no solo en su contenido, sino también en sus valores y en sus significados. La interrelación de los tiempos es importante, el énfasis valorativo no está en el futuro y no sirve al futuro, lo que importa es el recuerdo futuro del pasado, un mundo que se opone a un pasado meramente transitorio.

La idealización del pasado posee algo de aire oficial, es un símbolo de autoridad mientras la novela está asociada a un pensamiento no oficial. En la risa popular están las raíces auténticamente folklóricas de la novela, la risa destruye cualquier distancia jerárquica, porque la imagen lejana no puede ser cómica, para hacerla cómica hay que acercarla. La risa derriba el miedo y la devoción y concede libertad para investigar y evaluar.

Después de resumir el concepto de épica de Baxtin, es claro que la intención épica de Carpentier cae en un plano definitivamente antimarxista porque consagra el pasado, la autoridad, la tradición y niega la libertad, porque se fundamenta en un punto de vista reverente y se erige sobre una verdad tomada como lo conclusivo, completo e inmutable.

Sin embargo, aun dentro de la misma intención épica hay en La consagración elementos que no cumplen con ella. En algunos aspectos, lejos de ser una novela épica es una novela intelectual sobre los intelectuales del siglo XX, critica al intelectual que deserta para hacer dinero (Juan Antonio) pero sin querer quedan igualmente criticados los intelectuales positivos con su retrato de Enrique por su debilidad desde la cual es difícil que resulte veraz la tesis que en él se apoya sobre la conversión del intelectual a la lucha revolucionaria.

Ni la novela de Carpentier es la crónica de la revolución castrista ni carece de protagonistas. "Aborda más bien todo un paseo por el amor y muerte europeos y americanos por un periodo lo suficientemente largo como para abarcar en Cuba a Machado, Batista y Castro y en el espacio a Alemania Estados Unidos, Francia, España, México y Cuba. Se trata de un ambicioso panorama .... y muy bien podría haber sido titulado El siglo de las sombras (30)

No desaparecen los protagonistas, duplica las voces narradoras creando un contrapunto femenino a Enrique y este esquema no contribuye, como se propone, la superación de la narrativa tradicional. Presenta un esquema narrativo convencional y aunque las voces protagonistas son dos y no una, esto plantea más inconvenientes que ventajas, porque la voz de Carpentier termina por fundir la narración de Enrique con la de Vera, porque "la de Vera, mujer no demasiado perspicaz en el análisis de la historia y de las historias que vive, narra con demasiada inteligencia" (31), Vera es un artificio retórico sin precedentes en la obra siempre bien estructurada de Carpentier.

La revolución le da sentido a La consagración que concluye con la plena adhesión de Vera y Enrique al castrismo, donde se podrán realizar no sólo como personas sino también como pareja: El construirá edificios para el gobierno y ella pondrá La consagración de la primavera. Alcanzan la estabilidad y viven un "happy end":

"Tengo la impresión de que la hora presente se me ensancha, se me aclara, ofreciéndome un tiempo nuevo en cuyo transcurso futuro llegaré a se

ser acaso por fin-la que nunca fui. Puede usted estar segura de llegar con tal de que camine durante un tiempo bastante largo, dijo a Alicia el gato de Lewis Carrol. Pero-¡caray!- que accidentado y difícil fue el camino!"(32).

El intento de hacer del ballet de Stravinsky una legítima expresión popular y americana fundamentándose en que sólo el pueblo negro revolucionario es capaz de darle plena significación, me parece un símbolo demasiado débil y artificial de la revolución cubana. Se supone que se consagra la revolución, el pueblo y se identifica el arte de vanguardia europeo y la transformación revolucionaria de un pueblo.

"Bajo la sangre vertida de la Virgen Electa-en ceremonia agónicamente propiciatoria-habría la Tierra que sacarse las entrañas ante el sol naciente de un nuevo año, de un nuevo ciclo nutricional, para dar sustento a los hombres que viviendo, procreando y muriendo sobre su faz, la adoraban"(33).

Vera observa que el corpus de la cultura no es sino uno universal descansando en unas pocas nociones primordiales de entendimiento común a todos los hombres. Transforma el sacrificio de Electra en un pas de deux como danza de la vida:

"Lo que acababa de ver me había abierto un mundo de posibilidades. En unos segundos se había modificado mi visión tradicional de La Consagración... No, ahora no veía yo este desenlace como un rito sacrificial sino como el ascendente rito vernal, propiciador de fecundidad, que debió ser en sus principios... Por lo tanto, el holocausto pedido por Roerich debía transformarse-a mi modo de ver-en un enorme pas de deux que fuese llevado una danza agónica hacia una Danza de la Vida-recordándose que la dicotomía Muerte-Vida, ilustrada por las más altas literaturas de todos los tiempos, seguía inseparable de la magnificación amorosa..."(34)

A pesar de la variación, no oculta su carácter conservador. No nos remite al espíritu renovador e inventivo de la vanguardia, sino a los objetos culturales que ella aportó y que los años han convertido en clásicos inofensivos. La fidelidad a los productos-dice A. Rama-pero no al estilo.

La novela no es tampoco un folletín propagandístico de consumo popular porque es una historia de y para intelectuales. Afronta el drama político de los intelectuales: "Y entonces los escritores... escribirán novelas donde más de un soldado-filósofo meditará una noche... sobre el destino del hombre... el más acá y el más allá... el sentido de la guerra, el horror de la guerra, el poder energético, o vitalizante o desmoralizador de la guerra -y habrá hasta quien, en tal oportunidad, cite a Nietzsche o a Jung... y hasta se lance por los disparaderos de la ontología y la escatología ¡todo falso! Literatura de retaguardia. El hombre que va a la guerra deja sus filosofías en el ropero del primer cuartel donde habrá de vestir el uniforme porque quienes hacen la historia no tienen tiempo para meditar sobre la ca l a v e r a d e Y o r i c k" (35).

La adhesión definitiva al partido comunista explica el lugar privilegiado a escenas del movimiento surrealista, en las cuales Carpentier, al igual que hemos explicado lo hace el partido, condena este movimiento. Los surrealistas son constantemente atacados en La consagración que reduce qu i e l e s t é t i c a "romanticismo ajeno a las auténticas aspiraciones de la época". Hay quien dice que la actitud de Carpentier es terrorismo cultural stalinista o también que hace méritos frente a las autoridades: "Pero lo más imprevisible, lo más desconcertante para mí fue descubrir, un buen día, .. que el romanticismo había vuelto a instalarse entre nosotros, en círculos donde los términos de inspiración, videncia, sueño, hipnosis, pasión, delirio poético cobraban una vigencia nueva: mundo de instintos liberados, de voliciones des at ada s, de anhelo de tempestades, en total entrega a la emoción, al amor-mito al sexo-mito, a la pulsión mitificante... Había caído... en un nuevo romanticismo, yo que de todo romanticismo había renegado para siempre por creer que (era) ajeno a las auténticas aspiraciones de la época" (36)

"La palabra Libertad, había dicho Breton, es la única que aún tiene el poder de exaltarme. ¿Y que libertad, en fin de cuentas, me había traído Breton? ¿la de poder pegar tres plumas de gallo sobre un lienzo revestido

de arena? ¿La de mostrar un incendio de jirafas en medio del desierto, una taza forrada de piel de conejo, dos relojes blandos, un maniquí de mujer con fauces de león en la pelvis o un combate de hombres-pájaros, hombres-peces y hombres-hojas de nogal en los salones de clubes victorianos?" (37)

Las contradicciones en que desde 1930 han entrado las dos vanguardias por la sabida oposición soviética a aceptar el arte moderno, no son registradas por la novela de Carpentier a pesar de que ella trata justamente de la actividad artística. Esta elisión hace del problema real un fantasma.

¿La novela de tesis corrompe necesariamente la narración? La novela de tesis no tiene porque corromper la estructura, sin embargo en este caso la naturalidad ha sido forzada con la inclusión de frases y personajes. Así, la muchacha judía se introduce para que Carpentier pueda hablar de la complicidad de la sociedad alemana con el genocidio nazi y Enrique no es amante de cualquiera sino de una "gusana" y Vera tenía que ser una bailarina rusa blanca.

Giménez Frontín dice que es una novela de tesis que mina la esencia del intelectual comprometido y politizado, su capacidad de reflexión, su derecho a la crítica y cita como revelador un pasaje de La consagración: La conversación entre Enrique y el trompetista mulato, cuando hablan del pacto germánico soviético y la invasión rusa de Polonia, Carpentier piensa que los críticos y los disidentes, incluso con carnet del partido, no entienden no porque no entiendan, sino porque las cosas no se adaptan a sus particulares elucubraciones.

En la misma novela se advierte de donde surgen las deficiencias, Carpentier sentía evidentemente la necesidad de tomar partido abiertamente, de ofrecer a todos el testimonio de su fe y yo no soy contraria, en absoluto a la poesía de tendencia, pero como los marxistas auténticos señalan, la tendencia debe surgir de la situación y de la acción mismas, sin que se haga explícitamente referencia a ella y el escritor no debería darnos acabada la futura solución de los aspectos sociales que describe.

Carpentier plantea otro problema en la novela, siempre relacionado con los demás, pero que a mi me parece el más importante, pienso que todo lo que he dicho halla en él su fundamento o su causa.

Carpentier hace una reflexión a través de las páginas de La consagración acerca de cual debe ser el estilo del arte revolucionario y comprometido. Valora las corrientes figurativas y no figurativas. Creo que la solución ideológica a la que llega está claramente expresada en el estilo mismo de la novela. Nos recuerda el viejo esquema del siglo XIX, narrador omnisciente y ubicuo que ve al mismo tiempo el derecho y revés de las cosas

"Cierta día, José Antonio, un compañero de estudios muy atraído por las artes plásticas... al ser traído por mi a la casa, había resumido su impresión ante aquella gran pintura española con un ¡Que mierda! ... Hacía tiempo que me barruntaba yo que esas majas, esos gitanos... tenían algo inauténtico a pesar del virtuosismo innegable, pero evidentemente superficial de su factura... ¡Pero que no haya un Picasso, un Juan Gris, en esta casa! Mi desconocimiento de tales nombres me valió el préstamo de veinte y tantos números de una revista francesa-ya no muy reciente-, L'Esprit Nouveau, donde... se mostraban las reproducciones de cuadros desprovistos para mí de todo sentido... todo desprovisto de significado, de asunto y peor aún cuando se alcanzaba a la geometría ascética y huera, superficie sin contenido ni discurso, de un indignante artista que fabricaba sus obras a regla, escuadra y cartabón, encerrando, entre rayas negras, unos rectángulos de color tan uniformes y planos que parecían conseguidos con pintura destinada a usos industriales... Y, una mañana se produjo el milagro: una naturaleza muerta de Picasso, y luego otra de Juan Gris, y luego otra de Braque, empezaron a hablarme, me entraban por los ojos y resonaban en mí. Entendí lo que habían querido lograr. (38)

"Y, sin embargo, esa pintura me creaba un doloroso problema de conciencia. Estaba ahí. Respondía a una realidad. Era engendro lógico, legítimo, del suelo que pisaba yo ahora-que pisabamos todos, en este continente. Y ahora que acababa yo de librarme del asunto, ahora que con tan-



to trabajo había llegado a entender que una pintura no tiene porque representar alguna cosa; ahora que mi sensibilidad había conocido los goces, las alegrías de descubrir la belleza de una libre asociación de formas, de una armonía de colores, de líneas, de volúmenes desprovistos de toda historieta, tenía que verme al encuentro esta pintura altamente figurativa, narrativa furiosamente significativa, planteándome el problema de la legitimidad... y pensaba yo que este hombre (Diego Rivera) había sido amigo de Picasso, Braque y Gris, que había sido cubista durante varios años alabado por Apollinaire y que habiendo dado un gran salto a lo desconocido, ..había regresado a este ámbito de lo resueltamente caracterizado, documental, historicista"(39).

Carpentier opta por lo documental (No valoro aquí a través de la postura de Carpentier, la de Diego Rivera) y su obra La consagración de la primavera parece un anacronismo dentro de la novela latinoamericana renovada y profunda de Rulfo, Cortázar, etcétera y también dentro de su propia obra.

En La consagración se aprecia un acto de conciencia, la aceptación pública de una responsabilidad política con menoscabo de la integridad estética de su trabajo, la revolución se beneficia más con la grandeza de El siglo de las luces o El reino de este mundo, por ejemplo.

Esta novela recuerda al fuerte y obvio realismo social de los treinta y se aleja de la nueva novela latinoamericana que desconfiaba de los programas, los alegatos y los mensajes sin estar por ello marginada de lo social. De acuerdo a lo sostenido en capítulos anteriores, poco vale aquí el acto de militancia, por genuino que sea, sólo tiene significación en la conducta social del escritor, pero no dota de autenticidad a su obra. El escritor que nos interesa es que hace la revolución con su obra. Revolucionarios de la literatura, más que literatos de la revolución, según palabras de Cortázar.

Carpentier se nos aparece aquí como un fotógrafo airado de esa mentira que pasa por institución social, un lenguaje destinado a mostrar el

mundo acaba cubriendo la realidad bajo un falso decorado.

Si el novelista hace la revolución, como Carpentier la hizo en su narrativa anterior, "las perspectivas que se abren son maravillosas: Son las perspectivas de la actual novelística hispanoamericana. . . las grandes novelas que se escriben hoy representan crisis de conciencia. De ahí la falta de límites, la vastedad un tanto vertiginosa en que se mueven, su poder. . . Así, en el realismo maravilloso de las novelas anteriores de Carpentier no hay idealización alguna. Ese realismo vive de una comprobación de hechos históricos que se tornan leyendas en la imaginación del pueblo y actúan luego como mitos desde una subconciencia colectiva" (40).

En El siglo de las luces, Carpentier contrapone al intelectual Esteban, soñador de la revolución con el burócrata Victor, hacedor de la revolución y privilegia al mito revolucionario, entendiendo por mito una profunda constante del ser humano que tiende a transformar el presente. La concepción novelesca del antiguo Carpentier es más fielmente marxista porque la revolución de La consagración, con su aspiración épica, está detenida y consagrada. La dialéctica histórica de su narrativa se sacrifica por una novela de tesis que presta débil servicio literario a la revolución cubana.

Una de las preocupaciones recurrentes en los estudios críticos sobre la obra de Carpentier ha sido caracterizar su concepción de la historia y la perspectiva que orienta su visión de los procesos revolucionarios que sirven de punto de partida a sus novelas ¿Se trata de una concepción marxista de la historia, que define los temas narrados destacando las contradicciones y las opciones del particular momento histórico rescatado como asunto literario o de una postura idealista que se enfrenta con la imposibilidad de acceder al sueño utópico de la sociedad humana perfecta, presentando esos ideales como proyectos permanentemente defraudados y en última instancia negados por una historia repetitiva? y en correspondencia con esto ¿Hay una visión positiva, esperanzada o negativa de las revoluciones como aspiración y proyecto del individuo y de los grupos humanos?.

Gene Bell, un estudiante que participó en el seminario sobre la obra de Alejo Carpentier en Harvard, dirigido por Anderson Imbert, donde ese tema constituyó una gran preocupación, recurrió directamente al autor. y Carpentier le respondió en una carta fechada el 14 de abril de 1972:

"Estimado amigo:

Después de haber escrito la carta anterior me encuentro con el problema que en lo que se refiere a mi obra le plantea su profesor Anderson Imbert.

Le diré que sus preguntas para ser contestadas correctamente casi necesitarían la redacción de un ensayo y por lo mismo que no tengo tiempo en estos momentos recorro a la respuesta de tipo telegráfico.

1. Creo que el marxismo implica una cuestión de actividad, de actitud y de comportamiento. Quisiera recordar a su maestro que en el año de 1927 pasé varios meses en la cárcel de La Habana por mis actividades marxistas, que desde entonces han sido inseparables de mi vida.

2. No creo que un novelista por ser marxista esté obligado a transformar sus novelas en púlpito o cátedra de marxismo. El marxismo en ese caso debe ser algo subyacente que se manifieste, diríamos de manera más o menos directa.

Como bien le dijo usted a su maestro, Marx, después de analizar dialécticamente la evolución de las sociedades en función de factores económicos (y allí está la originalidad y grandeza de su pensamiento) jamás trató de crear una especie de ciudad ideal, ofreciendo normas precisas para la constitución de un nuevo estado como lo había hecho, por ejemplo, el utopista Cabet con su Icaria que llegó realmente a fundarse en el sur de los Estados Unidos.

Y sin embargo, quiero recordarle que aunque su maestro diga que yo no ofrezco en dos de mis novelas un retrato optimista de las revoluciones, en ellas el balance es siempre positivo en favor de las mismas. Yo no puedo rehacer la historia. En El siglo de las luces el personaje de Víctor Hugues, positivo en un principio se vuelve negativo al abrazar la causa del

bonapartismo. Pero en el último capítulo quien triunfa es el pueblo de Madrid alzado contra Napoleón el día memorable fijado por Goya en su cuadro más famoso. Y en fin de cuentas fue de La Guadalupe gobernada por Victor Hugues de donde salió toda la propaganda que sirvió para encender la gran llamarada de las guerras de independencia de América.

En El reino de este mundo se asiste a una serie de revoluciones fallidas, pero que no por ello niegan la aspiración del hombre hacia el logro de un mundo mejor.

Y quiero recordarle que en mi novela El acoso mi personaje central huérfano de ideología, que actúa sin orientación precisa, al pasar una noche frente a las oficinas del partido comunista cubano de las que se ha apartado hace tiempo, piensa que sólo aquello podría haberlo librado del horror presente.

Por lo demás me parece harto fácil juzgar la obra de un escritor sin saber lo que hace o está haciendo en el momento actual. Puede usted decir a su maestro que soy marxista en mi actitud, actividad y en las funciones que desempeño en la vida cotidiana. Y que en cuanto a mi obra publicaré muy pronto una novela de más de seiscientas páginas donde ante la afirmación de una verdadera revolución como es la de Cuba se expresarán mis ideas marxistas (y esto sin cátedra ni prédicas) de una manera que no deje lugar a dudas" (41).

Y es, sí, definitivo que su obra anterior a La consagración de la primavera es auténticamente marxista, pero ante esta novela en la que opta por los lineamientos del Realismo socialista me preguntó lo que leí en alguna parte: ¿Hasta que punto agradece el hombre que le muestren su figura privada de sus recursos de hipocresía y mentira, con todos sus secretos y sus infiernos puestos al descubrimiento? ¿Hasta que punto no prefiere creerse un héroe de la realidad de ficción a ser el protagonista avergonzado de la realidad real?.

NOTAS AL CAPITULO 4

- 1) Especialmente Lisandro Otero, en "Cuba: Literatura y revolución" en Estética y marxismo, tomo 2, p.
- 2) Edmundo Desnoes, "A falta de otras palabras" en Más allá del Boom: Literatura y mercado, p. 257
- 3) Magnus Enzensberg en Juan Goytisolo "Cuba, veinte años de revolución" en Vuelta.
- 4) La información y resumen de estos libros fueron tomados de Juan Goytisolo, "Cuba, veinte años de revolución" en Vuelta.
- 5) Juan Goytisolo, Op. Cit., p. 17
- 6) Juan Goytisolo, Op. Cit., p. 18
- 7) Juan Goytisolo, Op. Cit., p. 22
- 8) Iverna Codina, "Cuba, novela y revolución" en Plural, p. 1
- 9) Lisandro Otero, "Hacia una narrativa de la revolución cubana" en Arte, Ideología y Sociedad, p. 22
- 10) Seymour Menton, La narrativa de la revolución cubana, p. 127
- 11) Seymour Menton, Op. Cit., p. 142
- 12) Seymour Menton, Op. Cit., p. 149
- 13) De revistas de publicación irregular solo se da fecha de aparición.
- 14) Roberto Fernández Retamar, "La poesía vanguardista en Cuba" en Los vanguardismos en América Latina, p. 194.
- 15) Salvador Bueno, Notas para un estudio sobre la concepción de la historia en Alejo Carpentier, p. 3
- 16) Apunta Marinello que esta década exige un examen exhaustivo que ofrecería mucha luz sobre desarrollos posteriores.
- 17) Salvador Bueno, Op. Cit., p. 4
- 18) Cesar Leante, "Confesiones sencillas de un escritor barroco" en Homenaje a Alejo Carpentier. Editado por Helmy Giacoman.

- 19) La revista Social compartió con el órgano de la vanguardia la tarea de informar.
- 20) Desde el fin de la primera guerra mundial se había iniciado una corriente negrista en las artes europeas.
- 21) Puede sorprender la trayectoria de tres editores de la Revista. Mañach, Ichaso y Lizaso acabaron en contra de la revolución cubana, mientras que Martín Casanovas se mantuvo siempre fiel. Debe tomarse en cuenta que la vacilación propia de la pequeña burguesía los llevo a criterios que podrían clasificarse de progresistas. Marinello explica que tan pronto se definieron los campos y la acción política fue polarizándose en contra o pro del imperialismo, los tres obedecen a sus objetivos de clase.
- 22) Sarane Alexandrian, Breton según Breton, p. 107
- 23) Sarane Alexandrian, Op. Cit., p. 110
- 24) Sarane Alexandrian, Op. Cit., p. 114
- 25) Sarane Alexandrian, Op. Cit., p. 125
- 26) Jean Franco, "Del milenio efímero y la vanguardia que fue la literatura latinoamericana 1959-1976" en Nexos.
- 27) Angel Rama, "La sinfonía de los adioses" en Revista de la Universidad de Mexico, p. 1
- 28) Alejo Carpentier, "Un camino de medio siglo" en Razón de ser, p. 37
- 29) Bakhtin, La imaginación Dialógica.
- 30) Gimenez Frontin, "Carpentier y el reino de las sombras" en El Viejo Topo, p. 58
- 31) Gimenez Frontin, Op. Cit., p.
- 32) Alejo Carpentier, La consagración de la primavera, p. 576
- 33) Alejo Carpentier, Op. Cit., p. 186
- 34) Alejo Carpentier, Op. Cit., p. 312
- 35) Alejo Carpentier, Op. Cit., p. 134
- 36) Alejo Carpentier, Op. Cit., p. 71
- 37) Alejo Carpentier, Op. Cit. p. 230
- 38) Alejo Carpentier, Op. Cit. p. 53
- 39) Alejo Carpentier, Op. Cit. p. 64
- 40) Fernando Alegria, Literatura y revolución, p. 90
- 41) Alejo Carpentier, Carta en Casa de las Americas.

BIBLIOGRAFIA

CARPENTIER, Alejo

Concierto barroco. El arpa y la sombra. Aprendiz de bruja. Siglo XXI, México, 1983.

Ecué-Yamba-O. La rebambaramba. Historia de lunas. Manita en el suelo. El milagro de Anaquillé. Siglo XXI, México, 1984.

El derecho de asilo. Lunen, Barcelona, 1979.

El recurso del método. Siglo XXI, México, 1984.

El reino de este mundo. Seix-Barral, Barcelona, 1981.

El siglo de las luces. Siglo XXI, México, 1984.

Ese músico que llevo dentro. Tres tomos. Letras cubanas, La Habana, 1980.

Guerra del tiempo. El acoso. Siglo XXI, México, 1984.

La consagración de la primavera. Siglo XXI, México, 1978.

La música en Cuba. Letras cubanas, La Habana, 1979.

La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo. Siglo XXI, México, 1981.

Letra y solfa. Ediciones Nemont, BS. AS., 1976

Los pasos perdidos. R. Mus editor, Caracas, 1978.

Razón de ser. Letras cubanas. La Habana, 1980.

\*La carta de Carpentier a el estudiante Gene Bell apareció publicada en Casa de las Américas, 125, marzo-abril, La Habana, 1981.

BIBLIOGRAFIA

- ADOU, Jorge *"El realismo de la otra realidad" en América Latina en su literatura. Coordinación e introducción por César Fernández Moreno. Siglo XXI, México, 1978.*
- ALEGRÍA, Fernando *Literatura y revolución. FCE, México, 1976. (Col. Popular 100)*
- ALEXANDRIAN, Sarane *Breton según Breton. Laia, Barcelona, 1974.*
- ALVAREZ VAZQUEZ, et. al. *Ideología y alienación. Comunicación, Madrid, 1971. (Serie C, 2)*
- ALTHUSSER, Louis *"Sobre el concepto de ideología" en Polémica sobre Marxismo y humanismo. Althusser, Semprún, Bernet. Siglo XXI, México, 1976.*
- AUERBACH, Erich *Mimesis. FCE, México, 1979.*
- ALEGRÍA, Ciro *El mundo es ancho y ajeno. Alianza, Madrid, 1982.*
- ANDRADE, Mario de *Macunaima. Seix Barral, Barcelona,*
- ARENAS, Reinaldo *El mundo alucinante. Diógenes, México, 1978.*
- BAGU, Sergio *Tiempo, realidad social y conocimiento. Siglo XXI, México, 1979.*
- BAKHTIN, Mikhail *The dialogic imagination. Editado por Michel Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981.*
- BARNET, et. al. *Literatura y arte nuevo en Cuba. Laia, Barcelona, 1977.*
- BENEDETTI, Mario *"Temas y problemas en América Latina" en América Latina en su literatura. Coordinación e introducción por César Fernández Moreno. Siglo XXI, México, 1978.*
- BUENO, Salvador *Notas para un estudio sobre la concepción de la historia en Alejo Carpentier. Academie Kiado Budapest Publishing House of the Hungarian Academy of Science Acta Litteraria Academiae, 1969.*
- BATIS, Huberto *"Terminó el desfile de Reinaldo Arenas" en Sábado. Suplemento cultural de Uno más Uno, 7 de noviembre, 1981.*



- BOFFA, Giuseppe La revolución rusa. Era, México, 1976
- BRETÓN, André Antología 1913-1966. Siglo XXI, México, 1978.
- BATAJLLE, George El surrealismo como exasperación. Universidad Autónoma del Estado de México, 1982.
- CASSIRER, Ernest Las ciencias de la cultura. FCE. México, 1975. (Breviarios, 40)
- CELORJO, Gonzálo El surrealismo y lo real maravilloso americano. Sep Setentas, 302, México, 1976.
- CODINA, Iverna "Cuba, novela y revolución" en Plural, 86, México, volumen VIII, noviembre de 1978.
- COLLAZOS, Oscar et. al. Literatura en la revolución y revolución en la literatura Siglo XXI, México, 1976.
- COLLAZOS, Oscar Los vanguardismos en América Latina. Ediciones Península. Barcelona, 1977.
- CORONADO, Juan "Carpentier fascinado por América". Los Universitarios, UNAM, 173-174, 1980.
- CORONADO, Juan Viaje al centro de este mundo (Carpentier convertido en continente). Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1981. (Col. Estudios de Literatura, 1)
- CORTAZAR, Julio "Realidad y literatura" en América Latina" en Revista de Occidente 5, Madrid, Abril-junio 1981)
- CORTAZAR, Julio "Confesiones de Julio Cortázar" en Sábado. Suplemento cultural de Uno más Uno, 24 de julio, 1982.
- CABRERA INFANTE "Un retrato familiar" en Revista de la Universidad de México, nueva época 6, México, octubre de 1981)
- CASTRO, Fidel La revolución cubana. Era. México. 1972
- CHJAMPJ, Irlemar O realismo maravilhoso. Editorial Perspectiva, São Paulo, 1980.
- CHJAMPJ, Irlemar "Alejo Carpentier y el surrealismo" en Revista de la Universidad de México, nueva época 5, México, septiembre de 1981.
- DESNOES, Edmundo "A falta de otras palabras" en Más allá del boom: Literatura y mercado. David Vinas, Roma, et. al. Marcha Ediciones, México, 1981.

- DALTON, DEPESTRE, et. al. El intelectual y la sociedad. Siglo XXI, México, 1969.
- DOMENELLA, Ana "El siglo de las luces en Alejo Carpentier y la novela histórica" en Deslindes Literarios Colegio de México, 1982.
- DUROZOS y LECHERBONNIER El surrealismo. Guadarrama, Madrid, 1974.
- DEUTSCHER, Isaac Trotsky, el profeta desarmado. Era, México, 1976. (un capítulo)
- EPPLE, Juan "Marxismo y literatura" en Casa de las Américas 125, La Habana, año XXI, marzo-abril 1981.
- ESCARPIT, Robert Sociología de la literatura. Oikos-Tau, Barcelona. (Col. ¿Qué se?)
- EDWARDS, Jorge "Retrato de familia" en Vuelta. 60, México, noviembre de 1981.
- EARLE, Peter "Camino oscuro, la novela hispanoamericana contemporánea" en La crítica de la novela iberoamericana contemporánea. Selección Aurora Ucampo, UNAM, México, 1973.
- FRANQUI, Carlos Retrato de familia con Fidel. Seix-Barral, Barcelona, 1981.
- FELL, Claude Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea. Sep-Setentas 268, México.
- FERNANDEZ RETAMAR, Roberto "Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana" en Casa de las Américas 89, La Habana, año XV, marzo-abril 1975.
- FRANCO, Jean "Del milenio efímero y la vanguardia que fue la literatura latinoamericana 1959-1976" en Nexos 1, México, enero 1978
- FUENTES, Carlos La nueva novela hispanoamericana. Joaquín Mortiz, México, 1976.
- GARCIA CANCLINI, Nestor La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte. Siglo XXI, México, 1979.
- GIMENEZ FRONTIN, José "Carpentier y el reino de las sombras" en El Viejo Topo. 39, Barcelona, diciembre 1979.
- GONTISOLO, Juan "Cuba, veinte años de revolución" en Vuelta 31, México, junio 1979.

- GRAMSCI, Antonio La formación de los intelectuales. Grijalvo, México, 1981.
- GUIRALDES y GALLEGOS Dos novelas del paisaje. Don segundo Sombra. Doña Bárbara. SEP/UNAM, México, 1982.
- GARCJA CANTU, Gastón "Poesía libre no en libertad" Revista de la Universidad de México, nueva época 6, México, octubre. 1981.
- HADJINICOLAOU, Nicos Historia del arte y lucha de clases. Siglo XXI, México, 1981.
- JITRIK, Noé "Destrucción y formas en las narraciones" en América Latina en su literatura. Coordinación e introducción por César Fernández Moreno. Siglo XXI, México, 1978.
- LABASTIDA, Jaime Producción, ciencia y sociedad. Siglo XXI, Mexico, 1980
- LEENHARDT, Jacques Lectura política de la novela. Siglo XXI, México, 1975.
- LENK, Kurt El concepto de ideología. Amor,untu editores, BS. AS., 1971.
- LEANTE, César "Confesiones sencillas de un escritor barroco" en Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra. Editor general Helmy Giacomán. Las Américas, New York, 1970.
- MARAVALL, José Antonio La cultura del barroco. Ariel, Barcelona, 1975.
- MARAVALL, José Antonio "El intelectual y el poder" en Cuadernos del idioma, Editorial Codex, BS. AS., 1965.
- MARINELLO, Juan Ensayos. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1967.
- MARQUEZ, Alexis "Teoría carpenteriana de lo real maravilloso" en Casa de las Américas 125, La Habana, marzo-abril 1978.
- MARQUEZ, Alexis Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier. Siglo XXI, México, 1982.
- MENTON, Seymour La narrativa de la revolución cubana. Playor, Madrid, 1978.
- MICHELI, Mario de Las vanguardias artísticas del siglo XX. Alianza edit., Madrid, 1979.
- MONTEFORTE, Mario et. al. Literatura, ideología y lenguaje. Grijalvo, México, 1976.

- MARX y ENGELS *La ideología alemana* Ediciones de Cultura Popular, México, 1979.
- MOLINERO, Rita "Entrevista a Reinaldo Arenas" en Sábado, Suplemento cultural del Uno más Uno, 24 de abril de 1982.
- OSORJO, Nelson "Las ideologías y los estudios de la literatura hispanoamericana" en Casa de las Américas 94, enero-Febrero 1976.
- OTERO, Lisandro "Hacia una narrativa de la revolución cubana". Entrevista en Arte, Ideología y Sociedad 5, México, 1978.
- OVEDO, José "Una discusión permanente" en América Latina en su Literatura. Coordinación e introducción por César Fernández Moreno. Siglo XXI, México, 1978.
- PASLER, Jan "Stravinsky's visualization of music. The coreography for Rite of Spring" en Dancemagazine, abril, New York, 1981
- PIERRE-CHARLES, Gerard Génesis de la revolución cubana. Siglo XXI. México, 1978.
- PRJETO, Adolfo Literatura y subdesarrollo, Biblioteca, BS. AS., 1968
- PRESTIPINO, Giuseppe La controversia estética en el marxismo. Grijalvo, México, 1980.
- RAMA, Angel "La sinfonía de los adioses" en Revista de la Universidad de México 10, México, junio de 1980.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir "Doña Bárbara: Texto y contextos" en Relectura de Rómulo Gallegos. Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas, 1980.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir "Historia y ficción en Carpentier y en Borges" en Revista de la Universidad de México 9, México, Enero 1982
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir "Anacronismos: Mario de Andrade y Guimarães Rosa en el contexto de la novela hispanoamericana" en Revista Iberoamericana-
- RIVERA, José La vorágine. Porrua, México, 1980.
- ROA BASTOS, Augusto "Imagen y perspectiva de la narrativa latinoamericana actual" en La crítica de la novela iberoamericana contemporánea. Selección Aurora Ocampo, UNAM, México, 1973

- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir "La nueva novela latinoamericana" en La crítica de la novela iberoamericana contemporánea. Selección Aurora Ocampo, UNAM, México, 1973.
- SALINARI, Carlo Prólogo y selección a Escritos sobre arte. Marx y Engels. Edit. Futura, B.S.A.S., 1976.
- SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo Ideas estéticas de Marx. Era, México, 1980
- SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo Estética y marxismo. Era, México, 1978.
- SARDUY, Severo "El barroco y el neobarroco" en América Latina en su literatura. Coordinación e introducción por César Fernández Moreno. Siglo XXI, México, 1978.
- SAVERIO, Tuttino Breve historia de la revolución cubana. Era, México, 1979.
- SEBAG, Lucien Marxismo y estructuralismo. Siglo XXI, México, 1978.
- STEINER, George Tolstoi o Dostoievsky. Era, México, 1968
- SILVA Ludovico Teoría y práctica de la ideología. Nuestro Tiempo, México, 1978.
- SUBERO, Efraín Literatura del subdesarrollo. Equinoccio, Caracas, 1977
- SOREL, Andrés "El mundo novelístico en Alejo Carpentier" en Homenaje a Alejo Carpentier. Editor general Helmy Giacomari, Las Américas, New York, 1970.
- XJRAU, Ramón Introducción a la historia de la filosofía. UNAM, México, 1981.
- XJRAU, Ramón "Crisis del realismo" en América Latina en su literatura coordinación e introducción por César Fernández Moreno. Siglo XXI, México, 1978.