

ANÁLISIS OBJETIVO (O MATERIAL) DEL PRIMER CARPENTIER (1933 - 1962)

Rafael Bosch

1. QUE ES UN ANÁLISIS OBJETIVO

La valiosa narrativa de Alejo Carpentier ha sido hasta ahora muy comentada en dos o tres aspectos que han recibido recensión muy elogiosa, sin duda merecidamente, por parte de la crítica internacional.

El factor que ha recibido mayores elogios, el estilístico (entendiendo por estilística la forma del lenguaje)¹, es el rasgo superficialmente más evidente de este escritor extraordinario, si bien, a nuestro entender, no es el más decisivo para juzgar el mérito de su obra².

El entusiasmo por el manejo cuidadoso y poético del lenguaje en las narraciones de Carpentier proviene generalmente de críticos que son consciente o ingenuamente formalistas³. Para todos ellos, la literatura es lenguaje, o eso creen creer, y un escritor muy atento a los matices de su lenguaje es un escritor magnífico sin discusión (dentro de esta clase de concepciones). El crítico formalista, naturalmente, no se da cuenta de que, cuando cree adherirse simplemente a un estilo minucioso de lenguaje, lo que despierta realmente su simpatía es la ideología que suele haber, por lo menos superficialmente, tras ese estilo. Un estilo poético cuidado es un retorno al pasado al menos parcialmente, y al mismo tiempo es un signo de subjetividad más o menos lírica⁴. Si estos elementos, de indudable importancia relativa⁵, se interpretan de una manera absoluta y poco sutil, el conservadurismo formalista cree siempre, ante una obra de ese estilo de lenguaje, mirarse en el espejo de su propio tradicionalismo y de su propia fuga subjetiva de la realidad. En algunas

1. Una verdadera ciencia del estilo literario tiene que abarcar muchas otras cosas además del lenguaje (es decir, las imágenes evocadas por el lenguaje, su contenido y estructura), pero el concepto de estilística es hoy una mera referencia al lenguaje.

2. Cf. nuestro número 6.

3. Aquí incluimos a los formalistas propiamente dichos, como los esclavos, además de tendencias teóricas afines, como el *New Criticism*, y otras posiciones menos articuladas o más difusas.

4. Cf. nuestro número 6.

5. Véase la misma referencia que las notas 3 y 4.

ocasiones tal conservadurismo se equivoca en gran parte, y eso es precisamente lo que ocurre en el caso de Alejo Carpentier.

Lo que parece cierto es que los factores ideológicos de la notable obra del escritor cubano han recibido muy poca atención de la crítica, con excepción de un aspecto particular. Tal aspecto lo constituyen el empleo temático-formal de “motivos”, en el sentido de las artes figurativas o espaciales⁶, y ciertos elementos simbólicos. Si el manejo del lenguaje es uno de los aspectos formales de la expresión literaria, “motivos” y símbolos son factores de la forma representativa o temática. Desde el punto de vista progresivo y materialista, toda forma artística, ya sea expresiva, ya representativa, es secundaria —no de un modo absoluto, pero sí en sentido relativo y dialéctico— con respecto a los contenidos ideológicos de la obra artística. Nuestra tarea metódica debe emprender primero el análisis de los contenidos para derivar de allí a consideraciones formales de todo género.

Tales contenidos representativos (es decir, los factores representativos con abstracción de la forma temática) poseen un doble carácter: o son ideología en el sentido estricto (ideas subjetivas del autor) o son imágenes que reflejan el mundo (ideas de la obra, cuyo carácter o significado objetivo puede ser fácilmente establecido en razón de la articulación total de la obra).

Así, pues, estos contenidos por una parte están formados por la ideología del autor, las ideas que éste tiene como intelectual inscrito en grupos determinados por la clase social y la lucha de clases. Entender objetivamente esta ideología quiere decir estudiar la base material, histórico-económica, de su sociedad y unos pocos rasgos esenciales de la biografía del escritor. Pensamos también que esta posición ideológica puede estar explícita o meramente implícita en la obra. Tal esfera de la ideología del autor se relaciona dialécticamente con otro factor ideológico o de contenido, es decir, el que hemos enumerado en segundo lugar: la articulación o sistema de imágenes que expresan los pensamientos fundamentales de la obra (las imágenes como contenidos), es decir, en la obra narrativa, tales elementos como: los personajes y sus relación con su ambiente, su desarrollo en acciones y mentalidad o psicología, sus relaciones recíprocas, su lenguaje, su aspecto fenoménico y su naturaleza profunda, el tipo de mundo en el que viven, sus actividades laborales y sociales, su ideología y su significación cultural.

Este pensamiento en imágenes⁷ es el aspecto decisivo de la ideología del arte, porque es la ideología que pertenece propiamente al plano artístico. Si hay un conflicto entre la ideología personal o intelectual del autor y la ideología concreta, imaginativa, de los contenidos fundamentales de la obra, si hay un conflicto entre ideología personal y representación artística de la realidad, los lectores y críticos tenemos que juz-

6. Es decir, motivos en el sentido decorativo (no psicológico), o como los motivos conductores (*leitmotiven*) de la música wagneriana.

7. En un sentido fundamental y amplio, toda la obra artística puede definirse como “pensamiento en imágenes” (para esta definición de Belinsky, cf. nuestro libro *El trabajo material y el arte*, México 1973). Pero aquí acentuamos el pensamiento como contenido nada más.

gar dando el privilegio a esta última. Si la ideología del autor ha violentado la representación de la realidad en la obra con importancia o frecuencia, tanto peor para la obra. En las buenas obras literarias (y tanto más en las grandes) o hay perfecta o prevaleciente armonía entre ideología e imagen de la realidad, o al menos domina esta última, de modo que la ideología no distorsiona demasiado el reflejo del mundo. Tal reflejo es el sentido objetivo último de la representación de la realidad y de la expresión artística; esa imagen de la realidad es el fundamento básico de la obra artística misma y de su objetividad.

Por lo tanto, hacer un análisis objetivo de un autor o su obra requiere empezar por la ideología implícita o imaginativa de la obra. En el caso de Carpentier, no creemos que esto se haya hecho nunca de manera fundada. Se ha hablado ligeramente, por parte de varios críticos, de la ideología personal del escritor. Pero esto es comenzar por un factor derivado y relativamente subjetivo. Un autor no escribe nunca lo que piensa, sino lo que queda escrito, se dé cuenta de ello o no. A la hora de analizar la significación de una obra, lo que nos debe importar es lo que hay implícita y objetivamente en ella, no lo que el autor quiso o cree que quiso decir allí. Este es el primer material que tenemos que contrastar con los criterios de la historia socioeconómica y con los datos más esenciales de la biografía. A partir de aquí tiene que venir todo lo demás.

Los contenidos actuantes, la ideología en imágenes, objetiva, de la obra, son el factor primordial al cual se supeditan las ideas e intenciones subjetivas del autor. Esta es para nosotros la base de todo análisis objetivo, el tipo de análisis que creemos que no se ha emprendido con la obra de Carpentier. Esta es la labor que debemos iniciar cuanto antes.

2. PEQUEÑA BURGUESIA Y REVOLUCION

Desde sus comienzos en 1933, la obra narrativa de Alejo Carpentier manifiesta una fuerte preocupación pequeñoburguesa por las responsabilidades de la revolución.

En la historia real de los pueblos, la revolución, la lucha de clases, es la base del progreso; pero en la imagen ideológica del burgués el progreso viene primero, y por lo tanto es evolutivo, en tanto que la revolución puede ser una consecuencia ya indeseable, ya necesaria y bienvenida, de la falta de progreso. Esta es hoy la posición prevaleciente en la pequeña burguesía occidental, de modo que no debe extrañarnos que la posición de Carpentier oscile siempre entre la problemática del progreso y el recurso a la revolución. Esta oscilación ideológica nos explica la base de toda su obra.

Tal oscilación no debe entenderse como una dicotomía o como una paradoja. Es así, sin embargo, en términos de misterio, como ha sido presentada la cuestión hasta ahora. Por ejemplo, dicen Luis Harss y Barbara Dohmann:

Indudablemente hay una dualidad en Carpentier: las alternativas políticas militantes, en momentos inesperados, con el estudio ecuménico para el cual la esencia de la historia es que se repite —lo cual puede ser enojosamente reaccionario. Así es, por ejemplo, que las revoluciones se convierten en establecimien-

tos, los cuales, eventualmente, al darse la vuelta al círculo, sucumben a nuevas revoluciones. El progreso es relativo, un concepto cronológico que sólo puede medirse dentro de un contexto histórico dado, en un período de tiempo más o menos finito. En una escala absoluta, fuera del tiempo, no hay movimientos de adelanto— ni de retroceso, sólo el vaivén del péndulo desde un punto suspendido en el espacio hasta su antípoda. En el centro de las edades del hombre, el pasado y el futuro son cada cual epítome del otro⁸.

Nosotros no creemos en tal dualidad como una contradicción inexplicable o misteriosa. Se trata simplemente del reflejo en el escritor, como portavoz de una fracción de clase, de las contradicciones del progreso en la América Latina de hoy y de las últimas décadas.

Ahora bien, progreso y revolución son ideas que van necesariamente unidas en los países del tercer mundo, pues objetivamente no puede allí haber más progreso que el revolucionario. No se trata ya de que todo progreso sea siempre consecuencia, siquiera indirecta, de un proceso revolucionario, sino que materialmente no puede hoy haber en tales países progreso que no esté directamente vinculado a los movimientos revolucionarios. Las contradicciones del progreso tienen, pues, que ser entendidas principalmente como contradicciones revolucionarias.

El concepto de revolución en las sociedades en estado de dependencia colonial o semicolonial es hoy necesariamente amplio. Incluye aspectos de lucha por la independencia total, factores de reivindicación política contra gobiernos antidemocráticos y tiránicos, elementos de reivindicación socioeconómica que fomentan el surgimiento de movimientos de oposición sensibles a las injusticias clasistas y hasta a la lucha de clases, reivindicaciones de libertades civiles y de expresión y reunión, y, por lo menos en parte, formas de conciencia y de práctica tendentes al derrocamiento del sistema socioeconómico. Excepto este último elemento, todos los otros pueden ser factores de la revolución burguesa; solamente este último aspecto —es decir, la lucha por el derrocamiento del sistema socioeconómico— es privativo de la revolución proletaria.

Pero, en las sociedades del tercer mundo, es natural que todos estos factores se den hasta cierto punto unidos y confundidos, y que las manifestaciones de la revolución burguesa y las de la revolución proletaria se influyan mutuamente, hasta el punto de confundir a veces incluso ciertas motivaciones y finalidades⁹.

Ahora bien, ¿qué quiere decir revolución burguesa en el tercer mundo, incluida América Latina? Evidentemente no podemos hablar aquí de revolución burguesa en el sentido estricto de la palabra, como un desarrollo de la lucha de clases conducente a la conquista del dominio social por parte de la gran burguesía. Hoy día la gran burguesía de los

8. *Into the Mainstream*, Harper and Row, New York 1967, p. 49. Traducción nuestra.

9. Liberales radicales como Franz Fanon y muchos de sus seguidores hablan a menudo de revolución (así, en abstracto) sin distinguir nunca entre revolución burguesa y proletaria, como si la mera lucha independentista lo decidiera todo política y económicamente.

países en estado colonial y semicolonial está ya, naturalmente, en el poder, pero ese poder es débil¹⁰ porque depende de las clases dirigentes de los países imperialistas. Tanto en las sociedades en estado colonial como en las colonias totales, la clase dominante es hoy por lo general una burguesía compradora, débil y dependiente, de la que no puede esperarse ninguna iniciativa ni colaboración a empresa revolucionaria alguna ni siquiera en sentido independentista. Las únicas oportunidades de revolución burguesa en tales sociedades dependen, por lo tanto, en general, de la pequeña burguesía¹¹.

Las modernas revoluciones latinoamericanas se han debido siempre a movimientos de reivindicación pequeñoburguesa (con excepción de la revolución cubana, donde —al menos desde los años 30— han funcionado elementos de revolución proletaria que acabaron predominando). Ahora bien, la pequeña burguesía no puede desarrollar un movimiento político realmente independiente, por falta de una base económica autosuficiente. La única base económica relativamente autónoma de la pequeña burguesía es la pequeña producción mercantil (y el pequeño comercio que le va adscrito), y ésta es siempre una forma secundaria de producción, al principio con respecto a la producción feudal y luego en relación con la producción capitalista. No puede haber, pues, una revolución pequeñoburguesa en cuanto tal. En los movimientos políticos, la pequeña burguesía se ve obligada, para defender los intereses que le son propios, a unirse o a la gran burguesía o al proletariado (o a diferentes fracciones o alianzas de clase, según las circunstancias de las luchas de clases). A veces, claro está, ciertos sectores de la pequeña burguesía se unen a la burguesía mientras otros sectores se unen al proletariado. Esta es la contradicción inherente a la pequeña burguesía moderna. A veces, como ya señaló Marx, en el momento decisivo la pequeña burguesía abandona su alianza con el proletariado; a veces actúa como una fuerza revolucionaria aliada al proletariado, como en la época de la “nueva democracia” en China. En cualquier caso, su posición es vacilante, por falta de base económica independiente.

Esa vacilación es la expresión de la contradicción principal que tiene hoy la pequeña burguesía de las sociedades colonizadas. Esa contradicción de opciones revolucionarias y reaccionarias se refleja naturalmente en la ideología de clase: por una parte está la opción revolucionaria, que hoy tiene que ser plena y conducir a la defensa total de la revolución proletaria; por otra parte está la opción reaccionaria de la alianza con la gran burguesía (ya sea financiera, comercial, industrial o semifeudal); y en tercer lugar hay que considerar las posiciones confusas y mezcladas, que reflejan el carácter extremo de las opciones y la natural colaboración de las varias posiciones progresistas y revolucionarias de la clase pequeñoburguesa.

10. Esa debilidad se manifiesta en el subdesarrollo, en el crecimiento de factores económicos atrasados (feudales) y otros rasgos retardatarios.

11. Solamente cuando se produce un gran desarrollo industrial, la sociedad en estado colonial o semicolonial puede desarrollar transicionalmente ciertos elementos de burguesía nacional aportados por la gran burguesía, como ocurre hoy en España.

La ideología de los autores puede reflejar estas contradicciones de manera diferente, pero de algún modo tiene que reflejar esta doble opción, y a veces ha de reflejar también la vacilación entre revolución pequeñoburguesa y revolución proletaria. Hasta los años 40, los escritores latinoamericanos podían soslayar la decisión de estos casos: desde los años 50 esto ya no es posible. En último término, ésta es la base de lo que se ha llamado "la nueva novela hispanoamericana": la necesidad inconsciente de la opción mientras el crecimiento de la revolución proletaria en las sociedades hace imposible al ideólogo no confundir elementos de respuesta a esa revolución con las inquietudes propiamente pequeñoburguesas de los escritores. El resultado natural ha sido que la mayor parte de esos escritores han vacilado en medio de grandes gestos de apoyo a la revolución y han apoyado en último término y como escritores a la reacción (cuando no han sido casi puramente reaccionarios como Cabrera Infante o Leñero).

Unos pocos escritores han reaccionado de manera diferente, más positiva. Uno de los casos más evidentes es el de Alejo Carpentier, cuyas contradicciones entre revolución y reacción y entre posiciones cerradamente burguesas y posiciones de interés por la revolución proletaria, aun sin resolverse nunca, han producido una obra de significación progresista. La preocupación en torno a la revolución, desde un punto de vista pequeñoburgués, es la constante, o la idea recurrente y dominante, en la narrativa de Carpentier. Por esto el progreso es concebido en su obra como algo más básico y universal que la revolución, pero el tema revolucionario reaparece a la larga inevitablemente en su producción. Y reaparece de una manera ambigua, como es natural dada la base pequeñoburguesa del escritor, pero por lo general esta ambigüedad no invalida la realidad representada, sino que le da una dimensión especial objetivamente aceptable. Veamos cómo puede defenderse así la mayor parte de la obra de Carpentier.

3. LA TEMATICA DE LAS OBRAS: LA MATERIA DE LA REALIDAD Y LA PERSPECTIVA

En su primera novela, *Ecue-Yamba-O* (Madrid, 1933), Carpentier contrapone las creencias y prácticas supersticiosas de los negros cubanos con la descripción del estado de miseria económica y violencia policíaca de que son víctimas.

A pesar de que la protesta social está aquí enmascarada por una abundancia casi asfixiante de elementos mágico-religiosos, es imposible negar la importancia de la obra como contribución crítica al movimiento revolucionario de la Cuba contemporánea (el libro se publicó el año de la caída del dictador Machado, probablemente poco después de ésta). Ciertamente ésta, la obra más claramente revolucionaria de Carpentier (a pesar de su erudita y abrumadora investigación de las prácticas de brujería), no es su mayor éxito de ejecución. La curiosidad espiritualista hace insoportable la lectura de la mayor parte del libro.

Pero los méritos de la parte directamente social del tema son innegables. La acción transcurre en el ambiente de dictaduras como las de Menocal y Machado. La novela describe un bohío, un central azucarero (haciendo historia de la economía del azúcar), los negros haitianos que van

a cortar la caña. Nace en el bohío Menegildo, y aprende luego las costumbres, ritos y creencias de los negros brujos. A los dieciséis años, Menegildo se enamora de Longina, amante del haitiano Napoleón. Este lo ataca y lo deja por muerto. Después, Menegildo mata a Napoleón. La guardia rural lo detiene y va a la cárcel en La Habana. Sale absuelto por influencias, y se va a vivir con Longina, pero muere en una pelea entre dos sectas de brujos. Longina queda sola y le nace un hijo de Menegildo.

La novela muestra no sólo tales hechos como la absolución del homicida por la influencia de un "sargento político" y un concejal, sino tales espectáculos como los magistrados panzudos que "cada semana venían a exhibir sus togas, quevedos y berrugas ante los presos, para recordarles que representaban a una señora de senos potentes que acumulaba polvo y telaraña en los platillos de sus balanzas de mármol, mientras su prole uniformada ganaba medallas y galones disolviendo manifestaciones proletarias a matracazos"¹². El libro desvela el ambiente de explotación económica y política y el estado de desesperación que lleva a la delincuencia.

La siguiente obra narrativa de Carpentier, *Viaje a la semilla* (La Habana, 1943) es un relato casi puramente ensayístico donde se da cauce a la preocupación del escritor por la idea del tiempo. Casi el único contenido del relato consiste en que algunos momentos de una vida se cuentan del revés, empezando por la muerte de un gran burócrata colonial y terminando en su nacimiento y la reintegración al vientre materno. Aparte de lo que puede haber de sugerencia freudiana, se trata de una obra insignificante, cuyo único sentido es el de un esfuerzo por pensar la vida humana como un retroceso. Carpentier introduce así por primera vez la problemática reaccionaria en su narrativa, pero de un modo todavía carente de toda importancia (diga lo que diga la crítica conservadora).

La segunda novela de Carpentier, *El reino de este mundo* (México, 1949) sí consigue la plena introducción de la temática reaccionaria. Es una evocación antirrevolucionaria de las luchas independentistas de Haití. La revolución haitiana de 1793-1820 es presentada como una lucha ciega, inhumana y sin sentido. El Carpentier de 1949 sigue fuertemente preocupado por la revolución, aunque ahora su actitud predominante es el rechazo consternado y temeroso. Ya hemos disputado la idea de que ésta sea una mera dualidad misteriosa e inexplicada: para nosotros es el reflejo en la personalidad y mente del escritor de la contradicción entre posiciones progresistas y reaccionarias en la pequeña burguesía latinoamericana de nuestro tiempo. A la larga, predominará en el escritor cubano la complejidad de la unidad y contradicción de estas dos posiciones, pero al principio aparecen como actitudes separadas: revolucionaria (*Ecue-Yamba-O*) y reaccionaria (*El reino de este mundo*). El escritor Alejandro Carpentier está simplemente formándose, y su personalidad y obra no han alcanzado sus formas definitivas.

El relato se inicia con la situación preliminar de la revolución. En la plantación de un tal Lenormand de Mezy, el protagonista, que es el esclavo negro Ti Noel, presencia cómo el hechicero Mackandal dirige una conspiración para envenenar a los amos y es finalmente ejecutado en la

12. *Ecue-Yamba-O*, Xanadu, Buenos Aires 1968, p. 239.

plaza pública. Más adelante, llegan a la hacienda ecos de que algo está pasando en Francia y que se ha declarado que los negros deben ser libres. Tras participar en ceremonias de brujería, los negros de la plantación de Lenormand de Mezy se rebelan, se apoderan de los combustibles y bebidas, violan a la señora de la casa y parten después de haber matado al contador, que se les había opuesto pistola en mano. Lenormand de Mezy se esconde en un pozo seco. Mientras se aclara la confusión de la situación y se toman algunas medidas de represalia, incluyendo matanzas a machete ejercidas en algunos de los negros rebeldes y capturados, el francés decide irse a Cuba. Se lleva a Ti Noel y otros esclavos porque no ha querido que se les ejecutase a causa de su valor económico. Llegan a Haití el general Leclerc y su esposa Paulina Bonaparte. Se produce una epidemia, y Paulina huye a la isla de Tortuga, donde muere poco después su marido. Empieza entonces una gran represión de los hacendados contra los negros: hacen que los perros destrocen a los hombres y violan a las mujeres. Ti Noel regresa a Haití: es hecho prisionero por negros que lo llevan a trabajos forzados en La Ciudadela, que se está haciendo construir el negro Henri Christophe en las montañas, donde se ha proclamado rey. Ante una rebelión de sus oficiales, el reinado de Henri Christophe sucumbe, el rey se suicida de un tiro en la sien, la multitud destruye La Ciudadela y el palacio de Sans Souci, saqueándolo, empresa en que participa Ti Noel. Después Ti Noel se pierde en la selva y acabará devorado por algún buitre. La visión de la revolución es aquí, pues, en lo esencial, totalmente negativa, en términos de los caracteres y acontecimientos.

Parece natural, pues, que el tema revolucionario no se enfoque directa ni centralmente en el libro largo que sigue, *Los perros perdidos* (México, 1953), que es predominantemente una alegoría simbólica, aunque con muchos elementos novelísticos. Su asunto es la contradicción entre las sociedades industriales avanzadas (la sociedad capitalista) y las sociedades primitivas, así como el anhelo del hombre enajenado de la sociedad desarrollada por recobrar la sencillez y vitalidad de los tiempos primigenios. Como se ve, es una nueva reflexión sobre el progreso y el retroceso sociales. Obra mucho más compleja y rica que el *Viaje a la semilla*, señala el comienzo del Carpentier maduro.

El relato es en primera persona, y se inicia en una gran ciudad que no se nombra pero que es obviamente París. El protagonista narrador es un músico, casado con una actriz de teatro (Ruth) que está siempre representando la misma obra. El músico se aburre por tener que trabajar en algo rutinario e indeseado (la publicidad), y no le saca de su enfado la relación con una amante, Mouche. El protagonista habla con el curador de un Museo Organográfico para convencerle de que se le envíe a la selva a fin de estudiar su teoría del "mimetismo-mágico-rítmico". El narrador y Mouche llegan en avión a una capital sudamericana, asisten a una función de ópera y, al salir a la calle, ha estallado una revolución, de carácter totalmente incomprensible. Esto confina a los personajes en el hotel, donde se encuentran tan incómodos que deciden aceptar la oferta de una pintora canadiense para ir a casa de ésta, en el pueblecito de Los Altos. Allí se reproducen escenas de esnobismo en grupos como los que ya habíamos conocido en París. Al día siguiente salen en autobús para la selva, luego se embarcan para navegar un río, y mientras

tanto han conocido a otra mujer, mezcla de varias razas (en parte india y negra), Rosario, a la que el protagonista se va aficionando mientras va cansándose de Mouche. Atraviesan, con otros viajeros, el Valle de las Llamas, donde se extrae el petróleo, pasan por la villa de Santiago de los Agunaldos y atraviesan Puerto Anunciación. Mouche y Rosario se disgustan a causa de las tendencias lésbicas de la primera, Mouche retrocede y abandona el viaje y el narrador y Rosario se hacen amantes. Llegan a un poblado indio, donde hay esclavitud. El narrador viaja por la selva y llega a una ciudad. Ha estado escribiendo un *Treno*, y se le acaba el papel. Un día aparece un avión, que lo busca al creerlo perdido en la selva. Regresa a su ciudad con la intención de volver a reunirse con Rosario. Encuentra imposible reintegrarse a la ciudad moderna. Se decide a volver a la selva, pero a medida que se va acercando, comprende que ya no puede identificarse con la vida primitiva tampoco.

La simbología de la historia es clara. El cansancio vital del musicólogo que trabaja en una compañía publicitaria (como el propio Carpentier) es auténtico como lo es su deseo de integrarse en la vida primitiva, cercana a la naturaleza; pero una vez que el protagonista ha cumplido su deseo, su vida ha dejado de tener sentido, e intenta sin satisfacción reintegrarse a la civilización y luego volver sin contento a la vida primitiva. Para el escritor, el hombre moderno (que él ve solamente en la sociedad capitalista) está enajenado y sueña naturalmente con la vida primitiva; éste es un bello sueño, pero irrealizable, sin sentido ni posible satisfacción en último término. Carpentier se ha planteado aquí el problema del retroceso no sólo como la negación del progreso sino también como retorno limitado pero idealizado a la Edad de Oro (una Edad de Oro concebida sin duda en términos burgueses, no revolucionarios). Carpentier ha aclarado aquí por primera vez su posición ante el progreso, y así podrá fijar de nuevo, más maduramente, su posición ante la revolución, lo que hará en las dos obras subsiguientes.

El acoso (Buenos Aires, 1956) es una novela corta sobre la fuga de un terrorista, perseguido por la policía y por sus propios compañeros de conspiración, que saben que los ha delatado bajo tortura. La acción describe su fuga y su muerte, y está lleno de recuerdos. Es probablemente una obra demasiado larga para su tema, bastante escaso, pero está escrita con la misma seguridad que *Los pasos perdidos*. La revolución ha vuelto a asomar la cabeza, aunque sólo sea como una aventura fatídica. *El acoso* reaparece en la colección de relatos *La guerra del tiempo* (México, 1959), junto con el *Viaje a la semilla* y dos nuevas narraciones: *El camino de Santiago* y *Semejante a la noche*. El último es un ejercicio intelectual, no muy diferente de *Viaje a la semilla*: un marino que va a partir para una expedición de conquista se presenta primero como griego, luego como español de la conquista de América, luego como francés del reinado de Luis XIV y finalmente vuelve a ser griego antiguo. Nos hallamos simplemente ante una negación idealista (en sentido filosófico), y conservadora, del tiempo y de la individualidad histórica. En última instancia esta "exploración del tiempo" representa simplemente un momento de gran confusión y de meditación estéril por parte del escritor. En cuanto a la visión del tiempo, no es mucho mejor *El camino de Santiago*, que narra la aventura americana de un ex-soldado español de Flandes, volviendo después al tiempo de antes de su partida y crean-

do así un retroceso y una nueva opción. Esta obsesión por el tiempo, que muchos interpretan como profundidad psicológica, se queda en un ejercicio formal, bien lejos de la riqueza temática de *Los pasos perdidos*. Pero la acción de este cuento tiene cierta substancia, y la época está muy bien representada a pesar de cierta insistencia unilateral sobre las creencias de disidentes (un hugonote y un judaizante).

Llegamos así a la culminación de la producción del primer Carpentier, a su obra maestra, la novela *El siglo de las luces* (México, 1962). En ella, el escritor vuelve a la esfera de *El reino de este mundo*, pero ahora ha conseguido integrar sus limitaciones pequeñoburguesas con la adhesión a la revolución. ¿Cómo es posible esto? Veámoslo.

Los protagonistas, los hermanos Carlos y Sofía, y su primo Esteban, viven en una residencia de La Habana, bajo la autoridad severa del padre de los hermanos, rico comerciante muy odiado por su hija. El comerciante, que está muriendo, ha nombrado un albacea, Don Cosme. Con la libertad que les da la enfermedad mortal del padre, los jóvenes se entregan a juegos tontos y desordenados. Se recibe la visita de un comerciante de Puerto Príncipe, Víctor Hughes, que se hace amigo de los jóvenes. El padre muere. Víctor atrae a los jóvenes hacia la masonería y las ideas revolucionarias de la época. Descubre las malas intenciones de Don Cosme que quiere apoderarse de su fortuna. Intenta violar a Sofía, pero cura a Esteban de su terrible asma. Don Cosme lo denuncia por masón, lo que obliga a Víctor a huir de las autoridades, y con él se van Esteban y Sofía. En el barco, Sofía se hace voluntariamente amante de Víctor. Llegan a Santiago de Cuba, donde se han refugiado muchos hacendados blancos de Haití ante la insurrección de los esclavos. Dejando a Sofía, Víctor se lleva a Esteban a Haití y se encuentran con que Puerto Príncipe ha sido destruido por las llamas, incluyendo el almacén de Víctor. Ambos se van a Francia y participan en los clubs revolucionarios. Esteban se hace masón, pero se siente muy mal impresionado por la violencia de la Revolución. Mientras tanto, Víctor practica la violencia y la defiende como necesaria. El Directorio manda a Víctor como jefe civil de una expedición armada a las Antillas francesas que han caído en manos de los ingleses. Las tropas francesas reconquistan Guadalupe, y Víctor, nombrado ahora jefe militar, se erige en dictador y, tras instalar la guillotina, comete muchas crueldades. Luego se hace también corsario y obtiene grandes riquezas. Esteban va a Cayena por encargo de Víctor a llevar un dinero y allí encuentra prisioneros que fueron antes revolucionarios. Luego Esteban se va a la Guayana holandesa y finalmente regresa a La Habana. Mientras tanto, Víctor cae en desgracia en Guadalupe pero es nombrado gobernador de la Guayana francesa. Esteban se encuentra con que su prima Sofía se ha casado y su marido ha salvado a la familia de la ruina. Declara su amor a su prima, que lo rechaza. El marido de Sofía muere de unas fiebres, y Sofía huye para reunirse de nuevo con Víctor en Cayena, mientras Esteban entretiene a las autoridades que la investigaban. Cuando Víctor recibe y cumple órdenes de París para restaurar la esclavitud por la fuerza de la represión, Sofía lo abandona. En la última parte de la novela, Carlos ha ido a España buscando a Sofía y Esteban. Se encuentra con que han vivido en Madrid, en casa de una aristócrata, la condesa de Arcos, probablemente como amantes. Después, se han unido al pueblo en la rebelión del 2 de Mayo de 1808, y probablemente han perecido en la lucha.

Como puede verse, el panorama de la revolución, desde los tiempos de *El reino de este mundo*, se ha ampliado mucho en cuanto al número de sociedades o países implicados: no solamente Haití sino también otras posesiones francesas en América, Cuba, Francia y España. Esto da evidentemente una visión más flexible y rica de un gran período revolucionario en la historia de Occidente. Por otra parte, las alternativas de talante revolucionario y antirrevolucionario en los protagonistas (incluyendo la conducta contrarrevolucionaria de Víctor hacia el final) expresan mejor que la novela anterior la posición de la burguesía ante la revolución (y por lo tanto las alternativas y vacilaciones del propio escritor). Si Carpentier falló en *El reino de este mundo* sobre todo por una unilateralidad antirrevolucionaria que ni siquiera expresaba su verdadera posición personal, la complejidad de *El siglo de las luces* revela mucho mejor las contradicciones burguesas ante la revolución, y, de este modo, la riqueza de la visión proporciona la necesaria objetividad artística, al mismo tiempo que refleja mejor la actitud individual del escritor. Esa actitud personal, que la otra vez (en *El reino de este mundo*) distorsionaba la imagen de la revolución por temor a su violencia (temor que naturalmente nace de la incomprensión pequeñoburguesa de la violencia revolucionaria y de la violencia social en general), ahora (en *El siglo de las luces*) se convierte en algo objetivo y por lo tanto valioso al presentarse no solamente como un elemento de la visión del escritor sino materializado en los personajes mismos. Los primos Sofía y Esteban expresan posiciones semejantes a las del autor, pero ahora el autor ha sabido pintarnos las vacilaciones pequeñoburguesas ante las situaciones revolucionarias, y podemos juzgar esas vacilaciones con independencia de lo que el autor piense. Además, el autor no se limita a subscribir los escrúpulos de sus protagonistas: en parte al menos los mira críticamente al mostrar la inconsecuencia de su conducta.

Una obra de arte o literatura, una novela o una narración larga, no está constituida sólo, desde el punto de vista de la realidad reflejada, por los materiales que contienen la referencia a esa realidad. Está también el aspecto bajo el que es considerada, la visión o perspectiva. El mérito principal de la obra narrativa de Carpentier consiste en haber tratado cuestiones importantes de la problemática de nuestra época: progreso y revolución, retroceso y reacción. En una ocasión, el autor ha errado al darnos una imagen totalmente distorsionada de la revolución por medio de una perspectiva crítica antagonística y unilateral (en *El reino de este mundo*); en el resto de su obra sus distorsiones de la realidad objetiva son sólo parciales, y el autor ha conseguido decirnos muchas cosas que nos ayudan a comprender la realidad. Esto, naturalmente, a través de sus prejuicios. Tales prejuicios son ante todo de un carácter social general: incluyen un egoísmo y egotismo burgueses que apenas se disimulan, una cierta obsesión sexual "machista" que es muy peyorativa para con la mujer, un pesimismo prevaleciente y un cansancio vital que mira al mundo como algo muerto y carente de sentido, y una tendencia a pensar en términos de ideas y no de realidades. Pero de vez en cuando, en partes importantes de su obra, el autor ha sabido superar estas limitaciones mostrando una simpatía humana por sus personajes que es a la vez objetiva y profunda. Esta capacidad de distanciarse y mirar a la realidad con sentimientos complejos distingue netamente a Carpentier de los escritores típicos de la llamada "nueva novela hispanoamericana".

Esta cualidad de distanciamiento y simpatía distingue a Carpentier del subjetivismo absoluto y totalmente distorsionador de Cortázar y García Márquez, de Fuentes y Vargas Llosa. Esto mismo puede decirse (dentro de las presentes consideraciones sobre su perspectiva temática) de su posición ante la revolución, tal como se presenta en el material de su obra: a diferencia de autores como los mencionados, la posición política de Carpentier, tal como se observa en la realidad que su narrativa representa, es mucho más razonable que la de ellos. Carpentier no reclama que lo reconozcamos como un rebelde total: protesta solamente de la injusticia política y la deshumanización social. La mayoría de los “nuevos novelistas hispanoamericanos” se parecen a los miembros más conservadores de la generación española del 98 en que confunden la rebeldía con el temple neurasténico o histérico, se quejan de todo para finalmente conformarse con todo y querer cambiar solamente el mundo interior de los sueños y las palabras. Carpentier critica pocas cosas, pero muy fundamentales. Como los protagonistas de *El siglo de las luces*, el escritor desea el triunfo de la revolución, pero por incompreensión pequeñoburguesa teme lo que cree que son sus excesos y sus desviaciones hacia el autoritarismo. Ahora bien, en último término, apoya la revolución de tal modo que pinta a sus personajes muriendo al servicio de ella, a pesar de sus engaños. Esto responde ciertamente a una perspectiva un poco irracional e irracionalista pero no deja de ser un apoyo último y definitivo a la revolución.

Una parte de esta perspectiva distanciadora y que se esfuerza en ser objetiva es la visión de los personajes como tales. Cuando se cuenta el tema y argumento de las obras se da la impresión de que la fisonomía de personajes y acontecimientos está trazada con precisión. Por el contrario, cualquier lector de Carpentier sabe que sus personajes aparecen borrosos en una perspectiva difusa y confusa. No son personajes vivos sino personajes pensados, o, para decirlo con más justicia, son personajes llenos de vida, pero ésta es la vida de las ideas, no la de la realidad. He aquí por qué coinciden tan fácilmente en Carpentier el soliloquio subjetivo, basado en la mente y los sentimientos de un personaje, con el soliloquio anónimo que representa la visión del autor, en gran parte identificado con los personajes. Y como tanto autor como personajes coinciden en una visión enajenada de la realidad y consciente de esa enajenación muy llena del *tedium vitae* de las recientes décadas de nuestro siglo, el resultado es muy semejante a la “enumeración caótica” de algunos poetas contemporáneos. Pero de vez en cuando las emociones y acciones de los personajes imprimen un fuerte movimiento de emoción y esperanza a sus vidas cansadas. Así se expresa el esfuerzo progresista por superar sus limitaciones coercitivas y deshumanizantes.

En suma, la temática de Carpentier es la necesidad de aceptar y defender el progreso hasta el punto de la revolución en tiempos de cansancio y desengaño. No se trata, pues, de una dualidad estática y metafísica, sino de una dialéctica interna de las situaciones sociales y los personajes individuales.

4. LA IDEOLOGIA DEL AUTOR

La ideología de un escritor es el resultado de su evolución personal dentro de la historia social: está condicionada por la pertenencia

de clase y más secundariamente por el origen de clase, y en último término ambos factores conducen a establecer la clase a la que se sirve, que no es siempre la clase a la que se pertenece ni de la que se parte. Establecer la ideología de un autor requiere, aunque sólo se digan unos pocos rasgos esenciales, el recurso a la historia socio-política y a la biografía.

Como sabemos, la revolución cubana se inicia en la tercera década del siglo pasado, y conduce, a través de una serie de represiones por parte del gobierno español y de alzamientos por parte de los nacionalistas cubanos y de los sectores más explotados de la población, hasta un momento especialmente decisivo con la intervención norteamericana de 1898, que pocos años después llevaría a la independencia política casi total (pues quedaba la enmienda Platt que permitía las intervenciones norteamericanas contra la soberanía cubana, y esto, como se verá, no era una concesión política meramente teórica). A continuación de la independencia (mayo de 1902), las corporaciones norteamericanas se apoderaron de las bases de la economía cubana, principalmente de la industria azucarera. Al surgir, en 1906, la primera insurrección contra el conservadurismo y corrupción gubernamentales y el intervencionismo estadounidense, Norteamérica envió tropas a la isla, que quedó de nuevo bajo administración norteamericana hasta 1909. En 1912, después de la insurrección de Oriente, la intervención militar se reprodujo. Uno de los presidentes más destacados en el período subsiguiente fue Mario García Menocal, que se mantuvo en el poder de 1913 a 1921, iniciando un llamado "gobierno de negociantes", señalado por el privilegio, la corrupción y la represión, que se benefició al principio enormemente del auge azucarero, y que después entró en crisis en tiempos de mayor penuria económica (al desarrollarse la producción de azúcar de remolacha en Europa). Todavía Menocal logró nombrar a su sucesor, Alfredo Zayas, que gobernó del mismo modo de 1921 a 1924. En esas fechas, tuvo que ceder el paso a su opositor, el negociante Gerardo Machado, que gobernó de 1925 a 1933, continuando la política de expansión económica de la burguesía compradora en medio de la depresión mundial, lo que dio nacimiento a una fortísima oposición a la que él respondió con la represión policíaca más sangrienta que ningún otro dictador hubiera puesto en práctica hasta entonces. En el período siguiente, los Estados Unidos, bajo el presidente Roosevelt, se vieron obligados a reconocer las presiones de la situación cubana, y cedieron un poco en la explotación económica de la isla, principalmente mediante la abolición de la enmienda Platt. Este período está dominado por la figura de Fulgencio Batista, presidente en 1940-44 y 1954-58. La llegada al poder de Batista, mediante un golpe militar y una elección apoyada por todos los elementos democráticos, fue una indicación de la necesidad del cambio y de la imposibilidad de efectuarlos por medios no revolucionarios. Batista llegó al poder en 1952 y se confirmó en elecciones fraudulentas dos años después, como una simple confirmación de que la vía democrática preconizada por Grau San Martín y otros era imposible sin revolución y cambio total de las estructuras, como lo demostró el triunfo de la revolución cubana, con Fidel Castro, en 1959, tras el derrocamiento del sangriento régimen de Batista. Esta era también la única posibilidad de romper con la dependencia semicolonial cubana y también una situación que obligó a romper con esa dependencia económica.

Los datos esenciales de la vida de Carpentier han sido publicados por la revista *Bohemia*¹³. Nació en La Habana en 1904, hijo de padre francés, arquitecto, y de madre rusa. Lee en su adolescencia sobre todo a escritores franceses. En 1921 trabaja como periodista en *La discusión*, y en 1923 forma parte del grupo minorista, constituido por escritores radicales. Firma la Protesta de los trece (intelectuales) contra Zayas. Luego ingresa en el Movimiento de Veteranos y Patriotas que conspira contra el gobierno, y trabaja para la revista *Hispania*. Tras tiempos difíciles, llega a ser jefe de redacción de la revista *Carteles* y viaja a México. En 1927 firma un manifiesto contra Machado y es encarcelado: en la cárcel concibe y empieza a escribir *Ecue-Yamba-O*. Se hace corresponsal en París de las revistas *Carteles* y *Social* y pasa allí unos diez años, volviendo a Cuba en 1937. Publica el primer capítulo de *Los pasos perdidos* en 1943, y desde 1946 se radica en Caracas, donde vive hasta 1959, principalmente como director de relaciones públicas de una poderosa agencia de publicidad, escribiendo sus libros, publicando artículos de tema cultural en el diario *El nacional* y dedicándose en parte a estudios musicales, que había iniciado en el conservatorio de La Habana. En 1959 regresa a Cuba, y ocupa cargos culturales importantes del gobierno en La Habana y en París.

La evolución de Carpentier ha sido, como en muchos otros casos, la de un liberal que participa en su juventud penosa en movimientos amplios de protesta social y que después —por un tiempo— va situándose en posiciones más cómodas; pero la originalidad del desarrollo de Carpentier consiste en que esa evolución personal no le lleva ni al conservadurismo ni al anarcoindividualismo de tantos radicales que vacilan —a menudo inconscientemente— entre la izquierda y el radicalismo de extrema derecha. Carpentier se distingue por mantener un liberalismo genuino, desradicalizado, pero cuya nueva cautela no impide la constante preocupación por las responsabilidades del progreso y la revolución. Desvinculado de la revolución cubana de los años 20 y 30, que le llevó a escribir *Ecue-Yamba-O*, pasa por un momento de vacilación. En *Viaje a la semilla* (1943), quiere explorar las posibilidades artísticas de la “narrativa del tiempo” iniciada por Proust y continuada por Virginia Woolf y tantos otros. El sentido de esta narrativa, como lo muestran muy claramente los casos de Proust y Joyce, es hacer del tiempo un objeto de “experiencia interior”, psicológica, suprimiendo la primacía natural del tiempo exterior, de las acciones humanas. Se trata, pues, de una negación del hombre social realizada por artistas divorciados de las masas y de los factores del cambio social. En sí, el movimiento es, pues, netamente conservador, lo cual no significa que no aporte valores parciales de interés para el progreso humano, al ahondar a veces en la conciencia del tiempo. Pero Carpentier está en un momento de desorientación y adaptación, y su esfuerzo se queda en un ejercicio formal, que hasta cierto punto es un eco del período neutro y confuso de la primera presidencia de Batista. Este período de adaptación y desorientación incluye la búsqueda a ciegas de *El reino de este mundo* en 1949. La Segunda Guerra Mundial ha terminado y vivimos en la época de endurecimiento del imperialismo occidental que lleva a la guerra fría y a la expansión político-económica y militar de los Estados Unidos en buena parte del mundo, lo que incluye

13. Cf. *Bohemia*, La Habana, 24 de Mayo de 1963, y 9 de Julio de 1965.

a América Latina. Es la época de la conferencia de Bogotá y la formación de la OEA (1948), poco después de la conferencia de México (1945). Carpentier sigue pensando en la revolución, pero ahora le parece un sueño de libertad imposible, impracticable y traicionado por los responsables de llevarlo a cabo. Se hace en realidad una reflexión sobre el fracaso de la revolución cubana durante esa época; pero ciertamente la visión del fracaso no es objetiva ni válida. Sin embargo, es un testimonio de que el escritor cubano sigue pensando en la revolución. Esta preocupación habrá desaparecido momentáneamente pocos años después, en 1953, o, mejor dicho, toma otra forma. La revolución carece de significado, piensa Carpentier (en el capítulo pertinente de *Los pasos perdidos* es difícil distinguir a los revolucionarios del gobierno —como era difícil distinguir a Batista de Machado), pero ¿tiene sentido el progreso? El escritor, o el ideólogo, concluye que no, que el progreso no tiene sentido pero es inevitable y necesario, aunque lleva al mundo no revolucionario, capitalista, a la farsa y el cansancio de la deshumanización. En 1956, la perspectiva ideológica de Carpentier ha cambiado, como tenía que cambiar un escritor sensible a los acontecimientos de su tiempo. La revolución sigue en marcha, aunque haya parecido lo contrario. En 1954 se habían producido los movimientos revolucionarios de Guatemala y de Panamá, sofocados por las intervenciones norteamericanas, y, sobre todo, en 1953 Castro dirige el asalto al cuartel Moncada y, libertado y exiliado en 1955, dirige el desembarco de Granma y la iniciación de las acciones de Sierra Maestra en 1956. Carpentier reacciona vivamente a los acontecimientos. *El acoso* será el testimonio de esta renovación de la preocupación revolucionaria. Eso no quiere decir que tal preocupación refleje la realidad contemporánea con una visión profunda que ayude a comprender los acontecimientos de la época. Desgraciadamente no es así, y hay que reconocer que la actitud de Carpentier lo inclina hacia un mundo marginal que no ayuda a interpretar los acontecimientos históricos. A lo que sí ayuda —y ése es el valor de esta novela corta— es a captar los peligros del terrorismo. Especialmente Lenin ha discutido el terrorismo como una actividad meramente complementaria de la acción política, que debe limitarse a enemigos odiados del pueblo, y que tiene el inconveniente de que el terrorista apresado o torturado puede convertirse en un delator. Carpentier, en *El acoso*, no está diciendo nada que no pueda aceptarse desde un punto de vista revolucionario. Se equivoca, históricamente, al hacer de su terrorista un miembro del partido, y en algún que otro detalle secundario, pero no parece que puedan sacarse consecuencias mera ni principalmente reaccionarias de su obra, como sugieren los editores argentinos, cuando nos dicen:

“... en esta novela se refleja el drama de una generación esperanzada y heroica, surgida en los días de la lucha contra el dictador Machado, y que desmoralizada por los juegos de la política —una vida peligrosa exenta, sin embargo, de propósitos perdurables— perdió sus ideales y su pureza para cometer los peores crímenes contra el hombre”¹⁴.

14. *El acoso*, Losada, Buenos Aires 1956, Nota de los editores en la solapa de la portada.

Es improbable que el escritor influyera en el tono tradicional moralizador y antisocial de esta curiosa nota. En todo caso, si suponemos que el propio Carpentier sea el autor o el inspirador de esas líneas conservadoras, éste sería un caso obvio de la decisión que hemos dicho que tenemos que tomar cuando hay una contradicción antagónica entre el material y la ideología de un autor: es preciso que nos pronunciemos por el escritor, o por su obra, y contra la ideología. El valor objetivo de esta novela corta está por encima de cualquier nota ideológica reaccionaria que se le adscriba o como prejuicio o como conclusión.

Dos años después, *La guerra del tiempo* reproduce *El acoso* junto con tres relatos de los cuales dos son nuevos. Uno de ellos, *Semejante a la noche*, es tan escueto que apenas puede decirse que tenga acción. Un joven que va a partir para una empresa lejana se encuentra con la oposición de su amada, que no quiere que se vaya y tener que esperarlo. En vista de ello, busca una prostituta con la que pasar la última noche antes de la navegación, de modo que cuando regresa a su vivienda y se encuentra allí a su novia que se le ofrece, está cansado y tiene que rechazarla con excusas falsas de respeto a su virginidad. Esta viñeta apenas refleja un concepto escéptico de la vida y las motivaciones personales de los seres humanos, pero además la acción está presentada como perteneciente a tres jóvenes diversos en diferentes sociedades en diversos momentos históricos, de lo que se podría sacar la consecuencia antihistórica de que la vida humana no cambia y las motivaciones psicológicas son universales. En realidad, Carpentier parece esgrimir este argumento conservador (tan obviamente falso y trivial) sólo para el fin de hacer nuevos juegos con el tiempo, pero todo se queda, como en *Viaje a la semilla*, en un puro ejercicio de construcción de un valor ideológico y constructivo muy cuestionable.

Más interés tiene el otro relato, *El camino de Santiago*, en que después de una experiencia triunfante pero desazonadora, Juan el romero, que se ha transformado en Juan el indiano, vuelve a España y se encuentra con otro Juan el romero que va a partir a enriquecerse en las Américas como él lo hizo años atrás. Es verdad aquí, como dicen Harss y Dohmann¹⁵, que la historia se repite, pero aunque se cuenten las dos partidas de los dos Juanes en términos casi iguales, no necesitamos pensar que la historia se repita literalmente, que el destino del segundo Juan vaya a ser igual que el del primero: bastará con pensar que el autor ha querido darnos idea de la repetición de motivaciones semejantes en un tiempo histórico en que permanecen las motivaciones sociales. En cierto modo, y como ya llevamos dicho, es como si se repitiera la opción para un solo personaje y la resolviera en el mismo sentido, pero esto es un símbolo de la igualdad de motivaciones dentro de unos límites sociales y temporales. En el fondo, la verdadera temática del tiempo, más que en estos cuentos, está en *Los pasos perdidos*, o por lo menos aparece allí más profundamente. Es que no se trata de un mero movimiento pendular en que, en términos generales, no haya progreso ni retroceso, como piensan Harss y Dohmann. Por el contrario, para Carpentier hay progreso, y el retroceso es solamente una manera de pensar y sentir; ahora bien, el progreso es contradictorio e inquietante, y por eso in-

15. Véase el texto citado a que se refiere nuestra nota 8.

cita a pensar en el retroceso. Si la historia se repitiera exactamente de la misma manera, eso sería, como piensan los citados críticos, “enojosa-mente reaccionario”. Pero esto sólo parece ocurrir en *Semejante a la noche*, y no vuelve a suceder en ninguna obra de Carpentier. Ciertamente no es lo que ocurre en *Los pasos perdidos*: allí se juega con adelantos y retrocesos que parecen caprichosos, pero en última instancia se impone el tiempo real, irreversible, nos guste o no. En general, las exploraciones del tiempo en Carpentier no son meras concesiones al puro tiempo interior, sino complejidades contradictorias —presentadas de modo más o menos filosófico— entre el tiempo interior y el exterior. Ciertamente los relatos de *La guerra del tiempo* no se pueden comparar en valor con *El acoso*. El Carpentier de 1958 está en un nuevo momento de vacilación. Esa vacilación se resuelve con el triunfo de la revolución cubana. En 1959, Carpentier se traslada a su país, se vincula a la revolución, y publica *El siglo de las luces*, donde las contradicciones del pequeño burgués en torno a la revolución se resuelven finalmente de una manera positiva, a pesar de todos los celos expresados.

La ideología de Carpentier lleva una pesada carga cultural. El escritor la ha ido asimilando probablemente desde su niñez y la ha enriquecido con largos años de estudio, meditación y publicación. Esta es en gran parte una carga que estorba. No poderse referir a nada directa y espontáneamente, sino a través de recuerdos y asociaciones de base cultural, es un destino difícil. Podría haber matado toda inspiración, como ocurre en el caso de Jorge Luis Borges, que se limita por impotencia a escribir literatura de la literatura. Sin embargo Carpentier ha sabido escapar a ese peligro. A través de la literatura, la música, la erudición histórica, ha sabido llegar a la interpretación de la vida, y a una interpretación que se reconoce profunda sin necesidad de estar de acuerdo con ella.

En Carpentier sobresale el intelectual, pero no domina de tal modo que ahogue al artista. Es así, como un intelectual pequeñoburgués que representa a la fracción de su clase que evoluciona siempre en torno a la revolución y finalmente decide integrarse con la clase revolucionaria, a pesar y por encima de sus limitaciones burguesas, como hay que entender la evolución ideológica de su obra.

Las notas que hemos esbozado sobre la historia de su tiempo y sobre su vida personal hubieran podido ir también, como dijimos al principio, antes de la consideración temática de su obra. Las hemos puesto en el presente apartado por razones de espacio y distribución, pero ahora el lector debe volver a considerar esos datos aplicándolos a la interpretación tanto de la temática como de la ideología. Es así como podrá decidir si tenemos razón o no en nuestra interpretación del contenido temático de la obra y de las ideas del autor.

5. LA FORMA TEMÁTICA

Casi todas las observaciones que se han hecho sobre la forma temática en Carpentier se han referido a los “motivos” de la estructura narrativa. Casi todas estas observaciones se han hecho a propósito de *El acoso* y del paralelo entre la acción del protagonista perseguido y

el desarrollo del concierto en que se toca la Sinfonía Heróica de Beethoven. Generalmente, no se ha considerado ni siquiera el hecho de que la sinfonía que se toca sea la Heróica, y que esto constituya un contrapunto a la idea del héroe en cuanto reflejada por las acciones y meditaciones del protagonista. Se ha notado de diversas maneras, por ejemplo, la alternancia de monólogos interiores y recuerdos entre los elementos paralelos del comienzo y el final de la sinfonía, siendo otro elemento de paralelismo entre principio y final el monólogo del taquillero. Apenas se ha dicho nada más sobre los aspectos fundamentales de la forma temática en Carpentier. Tratemos, pues, de señalar algunos datos básicos.

Cuando se compara a Carpentier con los miembros de la "nueva novela hispanoamericana" se buscan ciertas coincidencias innegables pero no totalmente decisivas. Carpentier ha leído a los mismos literatos que los otros escritores latinoamericanos de hoy (por ejemplo, se ha mencionado a su propósito a Albert Camus). La sociedad que Carpentier pinta es un mundo de personajes solitarios, encerrados en sí mismos, vistos en términos de pensamientos interiores y pasiones a menudo egoístas y hasta egoístas. Pero estos personajes no son los productos totales del subjetivismo absoluto que vemos en Joyce o Camus, en Kafka o Robbe-Grillet, en Donoso, o en Onetti, o en Bioy-Casares. Los personajes de Carpentier son mucho más objetivos y realistas por el hecho de que mantienen relaciones recíprocas, así como relaciones con las tendencias ambientales e ideológicas de su entorno. Los personajes de Carpentier, por ejemplo, no son rebeldes ni conservadores por naturaleza, sino que los hacen una cosa u otra, o las dos, las circunstancias de su vida personal y familiar y de su ambiente social. Su soledad no es total y metafísica, sino relativa y fundada solamente en el reconocimiento constante de los factores sociales de la enajenación del hombre moderno en la sociedad capitalista. Si el protagonista de *Los pasos perdidos* está cansado de su vida y anheloso de vivir de un modo más intenso y auténtico es por causa de su trabajo rutinario (en una empresa publicitaria), del trabajo rutinario de su esposa, que es a la vez para él una rutina tanto como lo es su amante, de las conversaciones sobre cultura con conocidos esnobistas, del temple y aspecto de todas las personas con quienes trata. La fuga del perseguido en *El acoso* está marcada por causas y desarrollos reales y necesarios, para no hablar del realismo de la persecución social en *Ecue-Yamba-O*. Los protagonistas de *El siglo de las luces* son sólo unos pocos y apenas hay más personajes, de modo que su relación con la sociedad es un poco sumaria y abstracta, pero existe. Existe una causalidad social, y una influencia de unos personajes sobre otros. Lo que es más, en las obras largas existe un desarrollo de los caracteres, a menudo con bastantes cambios (*Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*). Carpentier tiende no solamente al soliloquio sino al monólogo interior (y a combinaciones de estos dos procedimientos narrativos) en sus últimas obras de este período que estamos considerando (1933-1962), pero este recurso o perspectiva, que acentúa la subjetividad lírica, no es usado por él como una base de subjetividad absoluta. La subjetividad, en Carpentier, es un campo de exploración y un recurso expresivo, pero no usurpa la construcción temática de las obras, que es siempre un argumento objetivo que da la forma fundamental al tema.

La personalidad es presentada, en la narrativa de Carpentier, en términos casi exclusivos de sentimientos íntimos, de "experiencia interna" en el sentido idealista y psicologista de la palabra. Pero no nos engañemos sobre esta tendencia formal que no es más que un énfasis especial de enfoque: la inclinación hacia el subjetivismo lírico en la perspectiva personal no es la "constitución" subjetiva del mundo. No, los personajes de Carpentier viven en un mundo regido por los acontecimientos sociales, por mucho que éstos sean enfocados dentro de una perspectiva subjetiva. Esa base subjetiva de la visión permite siempre o casi siempre la distancia entre autor y personajes o por lo menos entre personaje y personaje o entre el personaje y su mundo. La visión personal no lo define todo, sin análisis ni contraste. Esto establece una diferencia esencial entre Carpentier y los cultivadores de la "nueva novela hispanoamericana". Ellos son incapaces de establecer entre sí mismos y sus personajes la necesaria distancia estética. Carpentier puede presentarlos a la vez desde dentro y desde fuera. Cuando su descripción del ambiente se hace general, ciertamente hay elementos de confusión entre la visión del autor y la de sus personajes, pero nunca es una mera indiferenciación que borraría toda frontera entre los mundos subjetivos y el objetivo o intersubjetivo. Esto hace que el subjetivismo de Carpentier, a pesar de su indudable tono lírico, no sea meramente lírico como ocurre en tantos narradores latinoamericanos de hoy.

Aunque habría mucho más que decir en este apartado, terminaremos (dada la necesaria concisión de nuestro trabajo que busca sólo aclarar las bases) refiriéndonos al importante aspecto ideológico de la política y su influencia sobre la forma temática. Como hemos visto, según Harss y Dohmann, Carpentier cree que las revoluciones se estancan y detienen, y entran en períodos antirrevolucionarios que son entonces sacudidos por nuevas revoluciones. Esto está así bien planteado, siempre que no se crea que tal reflexión invalida las revoluciones, las hace superfluas o injustificables, de modo que el tiempo se repite y no pasa, porque lo que la revolución parece exteriormente cambiar en el fondo no cambia. No creemos que ésa sea la posición de Carpentier en la época en que lo estudiamos (salvo quizás en *El reino de este mundo*, y ni siquiera allí completamente). Está más allá de toda duda que las revoluciones del pasado, y conocemos muy bien a este respecto las revoluciones burguesas, han llegado naturalmente y como fruto de sus contradicciones internas a un período de estancamiento y detención, y que entonces el impulso revolucionario es continuado y llevado más allá en otras partes¹⁶. Pero ni eso entraña una negación de las conquistas revolucionarias ni creemos que Carpentier se haya planteado esta cuestión como una negación del futuro o una instigación a la inactividad. No olvidemos que los héroes fracasados de *El siglo de las luces* mueren adhiriéndose a un movimiento revolucionario. Ya es bastante limitado que no sepan bien por qué o si vale la pena, pero no hay que exagerar el escepticismo burgués del escritor para dar un giro negativo a su actitud positiva. No tenemos derecho a ver negación donde sólo hay ambigüedad. Esta ambigüedad se aplica también a los modos de acercarse a las si-

16. El mismo Engels, en el *Anti-Dühring*, se hace reflexiones de este carácter, y dice que, por ejemplo, donde la revolución inglesa se detiene, avanza la francesa.

tuaciones presentes, indirectamente, por medio de evocaciones históricas. Hay en esto, aparte de cierta incapacidad para enfrentarse con las realidades actuales, una voluntad muy positiva de meditar, de filtrar las impresiones sobre la vida contemporánea a través de una demanda de racionalidad y explicación analizadoras y lentamente elaboradas. Esto contribuye a dar a las narraciones un carácter indirecto más o menos poético, a envolver la reflexión sobre el presente en el velo del pasado, pero el propósito no es volver la espalda a la realidad sino examinarla más cuidadosamente.

6. LA FORMA EXPRESIVA Y EL LENGUAJE

Como en el apartado anterior, vamos a hablar aquí solamente de algunos aspectos fundamentales en relación con las opiniones prevalentes en torno a la obra de Carpentier. Lo que pretendemos no es agotar el tema en un solo artículo, sino sentar las bases para un estudio serio y objetivo del escritor.

Los comentarios corrientes que sobre él se han hecho nos dicen que Carpentier es un escritor excelente porque "escribe muy bien", porque su lenguaje es de gran belleza, es decir, porque el escritor domina el lenguaje como una cualidad enteramente formal que, con abstracción de todo contenido, es portadora de belleza estética pura. Esta es la teoría que queremos rechazar aquí, para sustituirla por un punto de vista más científico.

No se trata tan sólo de que partamos aquí del principio de que no exista tal belleza pura, independiente del contenido de la obra artística, y que pretender que alguien es un escritor superior por causa de razones puramente estéticas es decir una frase vacía. Tampoco se trata de aducir aquí el principio, que nos parece evidente, de que el fundamento artístico o estético de una obra no es meramente formal; que decir arte no es meramente decir forma sino armonía de contenido material y forma temática y expresiva. No necesitamos aducir tales principios cuando la obra de Carpentier nos demuestra tan claramente en todo momento que el tipo de lenguaje empleado es una consecuencia natural de sus determinaciones temáticas o de contenido, tal como las hemos establecido al principio de este trabajo.

Carpentier utiliza un lenguaje poético, de calidad lírica, de factura cuidada. Los críticos conservadores quisieran que reconociéramos que este tipo de lenguaje es de carácter superior, es el lenguaje literario por excelencia. Hay que oponerse tajantemente a esta generalización vulgar, producto de una falsa rebusca de cultura. La literatura no tiene un lenguaje que sea superior a otros. El mejor lenguaje literario es el que más conviene a los fines de una expresión particular. En general no puede decirse que un lenguaje poético sea el mejor lenguaje para la literatura narrativa. De hecho, y en la medida en que casi toda narrativa moderna está vinculada al desarrollo del género novelístico, lo que está claro es que en general el lenguaje narrativo no debe ser poético sino prosaico: la novela nació para demostrar el lado prosaico de la vida, contra el embellecimiento poético que disimulaba la realidad bajo apariencias idealizadoras, lo que, en último término, servía a las clases explotadoras; la novela, como el principal género de protesta moderno,

introdujo el lenguaje descuidado y prosaico para destruir esa complicidad. Ahora bien, junto a la forma central de la novela hay otros subgéneros y géneros. Las obras narrativas de Carpentier no son siempre novelas, y cuando lo son pertenecen a un subgénero novelístico muy especial. Hemos caracterizado los cuentos y relatos como una especie de ensayos en forma narrativa. *Los pasos perdidos* es probablemente la menos novelística entre las obras largas de Carpentier: tiene sin duda muchos aspectos novelísticos y la apariencia de una novela: ¿cómo podría ser de otro modo en nuestros tiempos, que han heredado la novela como el género principal de la literatura, narrativa o no? Dijimos que *Los pasos perdidos* nos parecía fundamentalmente una alegoría narrativa, pues en esta obra la simbología del pasado y el presente no surge del desarrollo de la narración sino que impone ese desarrollo, que está supeditado a las ideas. La novela debe partir de la observación de la realidad, y cualesquiera consecuencias simbólicas que se extraigan de ahí deben ser eso: consecuencias. Los otros tres libros largos de Carpentier son evidentemente novelas, como es novela corta *El acoso*. Pero incluso en su obra más inserta en la tradición central de la novela y en la base material realista de los años 30, *Ecue-Yamba-O*, Carpentier tiene maneras peculiarmente indirectas de acercarse a los acontecimientos y personas. En general Carpentier hace una combinación peculiar de observación e ideología, y su novela pertenece a un género mixto de observación objetiva y reinterpretación personal, ideológica y poética. Es así una mezcla de realismo material y de reconstrucción ideal y lírica: no es, desde luego, la primera vez que se ha hecho esto, ni siquiera en lengua española o dentro de las culturas hispánicas, pero Carpentier tiene su perspectiva personal y su originalidad de lenguaje y enfoque. Esto hace que sus novelas sean de un género especial, en cuya base se mezclan el camino central de la novela (la realidad material en sentido estricto) con aspectos importantes de elaboración ideológica y lírica. Ahora bien, así como la visión objetiva queda modificada por esos elementos más subjetivos, los factores idealizadores y líricos quedan necesariamente afectados por su conjunción con la objetividad del estudio (lo que explica que no pueda predominar un subjetivismo absoluto en el conjunto). Por ello, se explica bien que el lenguaje cuidado y minucioso de Carpentier no sea meramente poético, a pesar de lo mucho que tiene de poético; es un lenguaje que también introduce deliberadamente el prosaísmo dentro de la poesía, como tiene que hacerlo cualquier narrador realista.

El carácter poético de ese lenguaje resulta de la perspectiva de la vida como algo meditado cuidadosamente, juzgado a través de largos años de reflexión. Carpentier no escribe de modo fácil y espontáneo, y no reacciona inmediatamente a los acontecimientos que le importan. Esta soledad y lentitud de la creación convierte en pasado temporal todo lo que toca: hablar del pasado es una manera de establecer distancia objetiva con respecto al material de la vida que se convierte en material literario. Se refleja aquí de nuevo el juego recíproco entre lo pasado y lo presente, y por eso errarían los críticos conservadores que quisieran dar a esta tendencia a situarse en el pasado una interpretación meramente conservadora, puesto que Carpentier se sitúa en el pasado no para huir hacia él sino para juzgar el presente, que es lo que en último término le interesa. Esta es la razón de que su lenguaje deba ser poético, pero también esto explica que deba introducir el prosaísmo den-

tro de la poesía. En todo caso, advertimos así que el recurso a la forma expresiva poética no es una mera inmersión en el pasado, de espíritu conservador, sino una distanciación en el pasado para tratar de comprender mejor el presente, en una lejanía favorecedora del análisis.

El lenguaje no es la única forma expresiva de la obra literaria. El lenguaje sólo es la base material de la forma expresiva. Remite a conceptos elementales que evocan imágenes complejas, y la forma de estas imágenes (de las que derivamos los conceptos superiores y finales sobre el sentido de la obra) es el principal aspecto de la forma expresiva de la literatura¹⁷. El contenido de estas imágenes nos da el tema y la forma temática de la obra, lo que, con la añadidura de la forma expresiva (el modo de manifestación de las imágenes, en términos conceptuales y lingüísticos) nos da el estilo artístico, que no es un concepto meramente formal. Todo esto es lo que tendríamos que estudiar en Carpentier en vez de limitarnos a estudiar su lenguaje en términos formalistas y vacíos de contenido. Pero incluso el estudio de su lenguaje nada más, debe dar razones causales como las que hemos empezado a proponer aquí.

17. Cf. nuestro libro, ya mencionado, *El trabajo material y el arte*.