

HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANISTICOS



UNIVERSIDAD DE NUEVO LEON

Año I

Nº 1

1960

que estos judíos pasan casi inadvertidos, sin más ni más, entre otros centenares de hombres asociados con la Bolsa. Finalmente, en la novela catalana hay sólo una alusión pasajera a los judíos en la vida mercantil de Barcelona. El párrafo en que ocurre esta referencia describe el deseo de algunos financieros de quitarles el poder a unos banqueros judíos.¹⁹

Para concluir. No importa la designación, que sea Bolsa, Bourse, Borsa, o Stock Exchange. Esta institución económica, por su tremenda fuerza e influencia, ha encendido la imaginación de un grupo de novelistas de primera categoría, animándoles a crear cuatro novelas de alta calidad literaria. De la novela de Zola citamos estas palabras que parecen encerrar la filosofía implícita en las cuatro obras:

*Mon Dieu! au-dessus de tant de boue remuée, au-dessus de tant de victimes écrasées, de toute cette abominable souffrance que coûte à l'humanité chaque pas en avant, n'y a-t-il pas un but obscur et lointain, quelque chose de supérieur, de bon, de juste, de définitif, auquel nous allons sans le savoir et qui nous gonfle le coeur de l'obstiné besoin de vivre et d'espérer?*²⁰

¹⁹ *La febre d'or*, p. 190.

²⁰ *L'Argent*, p. 428.

ALEJO CARPENTIER: REALISMO MAGICO

Dr. FERNANDO ALEGRÍA

University of California, Berkeley, Cal.

DEBO CONFESAR que, hasta hace muy poco tiempo, el nombre de Alejo Carpentier entrañaba para mí un recuerdo brumoso de ciertas intensas búsquedas literarias durante mis años universitarios en Chile. Allá por 1934 o 1935 llegó hasta nosotros su novela *Ecue-Yamba-O*, historia afro cubana y, momentáneamente, nos deslumbró. A semejanza de un ventarrón de apasionantes corrientes folklóricas, con algo de emoción popular y casi, casi revolucionaria, su obra venía arrasando con todo lo cursi y lo falso de una pseudo-tradición cubana imitada del castañuelismo andaluz y mantenida torpemente por críticos que, confundiendo la literatura con el *couplet*, aún consideraban al negro como un personaje de *La cabaña del Tío Tom* y no como una herida en el costado mismo de la sociedad cubana. Naturalmente, aun en esos años, nos dimos cuenta de que Carpentier narraba sus cosas con cierta perspectiva de erudito que no garantizaba la autenticidad de su mundo —con algo del despego de los blancos-negros de la pseudo poesía folklórica uruguaya o de los rumbistas de Puerto Rico— pero su experimento conmovía e inquietaba, avanzando como un tractor que abría caminos en montes, selvas, plantaciones y suburbios donde la novela cubana rara vez había osado asomarse. Lo exótico de *Ecue-Yamba-O*, lo primitivo mezclado a lo social y engalanado con una atrayente imaginería creacionista, nos sedujo. En aquella época mi generación leía el *Cocktail negro* de Claude MacKay

y *El Emperador Jones* de Eugene O'Neill; no acabábamos aún de descubrir el jazz en todas sus acepciones y variantes geográficas, pero lo seguíamos desde New Orleans a Chicago y lo buscábamos ya en el Harlem afrohispano.

Sin pasar más allá de esta impresión literaria —presintiendo acaso, pero sin distinguir con claridad aquello de estético-social que bullía en *Ecue-Yamba-O* y que más tarde iba a expandirse y profundizarse en audaces interpretaciones de la mitología tropical-americana— Carpentier se nos apareció entonces como un pionero, ligeramente extraño y un tanto descastado en su propia patria.

No volví a leer nada suyo hasta 1958. Requerido por un editor hube de ponerme al día en su obra. Leí *Los pasos perdidos*: la primera página con asombro, las siguientes, hasta el comienzo del viaje a América, con desgano y, tal vez, con antipatía; desde allí hasta el final con la emoción profunda e inolvidable de haber descubierto para mí una obra de genio, y digo “descubierto” porque no vine a saber sino después de concluir la lectura que el libro había alcanzado un éxito sorprendente en Francia, Inglaterra y los Estados Unidos. Busqué sus otros relatos y la impresión se afianzó: me pareció increíble que durante años de teorizar sobre la decadencia del super-regionalismo descriptivo de la novela americana y sobre el advenimiento de una nueva forma de novelar hecha de realidades esenciales, de universal comunión en el drama social y filosófico del hombre moderno, concebida en la actividad portentosa, a veces subterránea, a veces sobrenatural, de la vieja mitología india, negra y blanca de nuestros pueblos, no hubiese yo sabido del trabajo admirable de este cubano, de sus creaciones seguras, de su maravilloso poder para dar forma a la intuición más quintaesenciada en rápidas, firmes y espléndidas estructuras de un estilo barroco sólo comparable en la literatura hispanoamericana contemporánea al de Miguel Angel Asturias, en la prosa, y al de Pablo Neruda, en el verso.

Le he seguido ahora la pista con mayor cuidado. Sé de su vida

a través de un ensayo de su compatriota Salvador Bueno.¹ Carpentier nació en La Habana en 1904, hijo de un arquitecto francés y de una rusa, profesora de idiomas e inclinada “hacia las letras”. Niño aún, viajó por Francia, Austria, Bélgica y Rusia. Después de hacer sus estudios secundarios en el Liceo Janson de Sailly se especializó en teoría musical y arquitectura. Regresó a La Habana con el propósito de obtener allí un grado universitario, pero no tardó en partir una vez más a Francia. La música le atrae especialmente, tanto en su aspecto creativo como histórico.² Carpentier lucha por generar un movimiento autóctono que supere la mecánica imitación del vanguardismo europeo. Escribe cuatro “escenarios” para obras del compositor Amadeo Roldán: *La rebambamba* (1928), ballet en dos actos; *El milagro de Anaquillé* (1929), *Mata-cangrejo* y *Azúcar*, poemas coreográficos.

En 1927, a raíz de su participación en actividades políticas antidictatoriales, Carpentier fue encarcelado. En la prisión escribió el primer borrador de su novela *Ecue-Yamba-O*, editada en Madrid en 1933. Libre de persecuciones, viajó nuevamente a Europa en 1928. Francia le atrae irresistiblemente y le da base a su formación intelectual hasta el punto de que en Cuba no falta quién le considere un desarraigado, pero, como dice Bueno:

“...este desarraigado encontrará sus fuentes nutricias en una suma de culturas: lo europeo occidental, lo hispánico y lo africano en la mezcla rica de sus circunstancias ambientales. En la casa hogareña los diálogos y los libros traerán ecos de aquellas viejas culturas europeas, lo bretón y lo eslavo en conjunción fructífera. Afuera, en la calle, en la ciudad, entre los amigos que surgen, entre las gentes que pasan y conversan, va alimentándose con lo colonial español y con el trasplante africano que, a fin de cuentas, forman la esencial cubanía”. (*Op. cit.*, p. 157).

En París se dedica a la radio-difusión colaborando con Louis Barrault, Artaud, Desnos y otras figuras destacadas del ambiente

¹ Cf. *La letra como testigo*, La Habana, 1957. El ensayo se titula “Alejo Carpentier, novelista antillano y universal”, pp. 153-179.

² Carpentier es autor de *La Música en Cuba*, México, 1946, obra consagrada por su valor histórico y crítico.

artístico francés. Le atrae el cinematógrafo también; escribe el texto y prepara el *montaje* y la sincronización de una película documental titulada *Le Vaudou*.³

En 1944 publica un relato breve *Viaje a la semilla*. Visita Haití en compañía del actor francés Louis Jouvét, y producto de este viaje es su novela *El reino de este mundo*, editada en México en 1949. Se radica, por fin, en Caracas donde desempeña un cargo en una empresa publicitaria.

Allí escribe *Los pasos perdidos*, publicada en México en 1953, que, traducida al francés, recibe el "Prix du Meilleur Livre Etranger" en 1956, y cuya traducción al inglés fue elogiosamente acogida por la crítica de los Estados Unidos y lleva ya seis o más ediciones en Inglaterra. Ultimamente, Carpentier ha publicado una novela corta, *El acoso* (Buenos Aires, 1957) y *Guerra del tiempo* (México, 1958), volumen este último que incluye *El acoso* y los cuentos *El camino de Santiago*, *Viaje a la Semilla* y *Semejante a la noche*. Tiene en preparación otra novela titulada *El siglo de las luces*.

Se advierte en la obra de Carpentier cierto desarrollo evolutivo relativamente fácil de identificar. Desde *Ecue-Yamba-O* hasta *El acoso* muévase en una búsqueda —vertical y horizontal— de las raíces mitológicas americanas para enfrentarlas en un afán de comprender los signos secretos que dividen su facultad creadora y su conciencia social. Fundamentalmente, le obsesiona la idea de traspasar los límites del tiempo, de superarlos y conseguir una síntesis histórica monumental en que el hombre cambia de circunstancia pero no de esencia y, en el fondo, repite una eterna fábula cuyo diseño es posible captar y fijar en la obra de arte. En el terreno literario su evolución va desde el exotismo científico de

³ El héroe de *Los pasos perdidos* realiza una obra cinematográfica semejante, cf. pp. 34-35. Nuestras citas son de la primera edición de esta novela: México, 1953.

Ecue-Yamba-O hasta la abstracción neosimbolista de *El acoso*. Examinemos los detalles del proceso.

Ecue-Yamba-O es una novela semi-documental sobre el mundo mágico primitivo de un sector de la población negra en Cuba. Parte importante juegan en ella los ritos religiosos, las ceremonias de iniciación, las fórmulas de encantamiento, el substrato ñáñigo de gentes que viven en una etapa de representación colectiva, preológica y mística, en el medio mismo de una civilización moderna. Refiriéndose al aspecto científico de la novela afirma Salvador Bueno:

"Aparentemente la obra posee carácter documental. Quiere revelar los misterios de la religiones afrocubanas. Por eso el texto literario está acompañado por fotografías de símbolos ñáñigos, de objetos rituales, tambores y oraciones. Lo folklórico predomina en esta obra, cuyas últimas páginas acogen un necesario glosario de términos afrocubanos. Sin embargo, nota esencial en esta novela resulta la estilización de la vida cubana que en ella aparece. Las costumbres, el lenguaje, el escenario físico y humano están artísticamente elaborados" (*Ibid.*, p. 163).

Producto característico de la tradición africana que mantienen viva sus antepasados, Menegildo Cué, el héroe, representa en su pasión y muerte el destino de su raza. Menegildo va de la exaltación a la derrota, del juego asparentoso de puñales, sones y guitarras, al abismo iluminado de los mitos que consagra desangrándose. El sexo, la violencia, la oración mágica, le preparan para el martirologio. Enamorado de Longina, una negra que vive amanecida con un haitiano, busca febril y en celo la ocasión del combate con su rival. Le asesina a puñaladas y va a parar a la cárcel.

"Serían las cinco de la tarde cuando la pareja de la guardia rural arrestó a Menegildo. No se le acusaba —por casualidad— de hacer propaganda comunista ni de atentar contra la seguridad del Estado. Era sencillamente que el haitiano Napoleón había sido hallado en una cuneta de la carretera, casi desangrado, con un muslo abierto por una cuchillada..."

¿Menegildo acusado de comunista? Menegildo ha visto cómo

una empresa yanqui usurpa las tierras de los campesinos cubanos, incluso las de su padre. El negro pierde sus plantaciones de caña de azúcar ante el poder ilimitado de la compañía que avanza con su aparatoso material técnico de último modelo. Los abuelos recibieron cierta compensación a cambio de las tierras; sus descendientes, en cambio, pasaron a ser peones, y, muy pronto, esclavos. Menegildo ve el robo de que es víctima su padre y presente, a su vez, que su propio hijo, a quien no llega a conocer, habrá de heredar la esclavitud no escrita que es su patrimonio, perpetuando así en una cadena interminable de menegildos la dominación extranjera sobre los despojos de la riqueza nacional.

“¿Acaso valía menos un negro que un americano? Por lo menos los negros no chivaban a nadie ni andaban robando tierras a los guajiros, obligándolos a vendérselas en tres pesetas. ¿Los americanos? ¡Sanamanbiche! Ante ellos llegaba a tener un verdadero orgullo de su vida primitiva, llena de pequeñas complicaciones y de argucias mágicas que los hombres del norte no conocerían nunca.

“...¿de qué había servido la Guerra de Independencia, que tanto mentaban los oradores políticos, si continuamente era uno desalojado por esos hijos de la gran perra...? ¡Era tan sabido que, al fin y al cabo, sólo los yanquis, ambos del Central, lograban beneficiarse con las magras ganancias de aquellas zafras ruinosas!

“Y los trabajadores y campesinos cubanos, explotados por el ingenio yanqui, vencidos por la importación de braceros a bajo costo, engañados por todo el mundo, traicionados por las autoridades, reventando de miseria, comían —cuando comían— lo que podía cosecharse en los zurcos horizontales que fecundaban las paredes de la bodega”.

Carpentier no rehuye el conflicto económico y social. Lo examina con franqueza y responde con agresividad, sin caer en los excesos de la literatura propagandística. La injusticia social es un ingrediente más de la rutina sangrienta en que se consume Menegildo. De la política va, sin transición, al rito ñáñigo y en el frenesí de estas corrientes que le turban con visiones místicas, pri-

sionero de fuerzas ancestrales que, sin el color ni el prestigio del mito antiguo, se revuelven hoy en la alcantarilla del suburbio, bajo la luz infecta de viejos faroles, al ritmo de húmedos tambores y en una bruma de licor barato, Menegildo cae con la yugular cortada de un tajo durante una riña a muerte entre los iniciados del “Sexteto de Física Popular” y los del “Alma Tropical”...

A su espalda quedan los consorcios llenándose de dinero; se esconden en las sombras de sus mansiones suntuosas los agiotistas criollos; los negros rezan, cantan y procrean en la tierra colorada y verde; mueren en la miseria de los bohíos; mientras en el conventillo de la ciudad persiste la rumba eterna. El sacrificio de mujeres poseídas y apuñaleadas, de terroristas traicionados, de lustrabotas de sabia perversión, de presidiarios hermafroditas, todos entregándose orgiásticamente a un dios negro y a un demonio blanco que insisten en su demanda de sangre secreta y derrotada.

Como una sombra lujuriosa y tierna, de suaves relieves, fuerte en su primitiva pasión y en su silencio, la imagen de la negra Longina parece acaparar el único símbolo amable en la historia: de algún modo se presiente que, acaso, en la amplitud de su entrega y en el heroísmo, tenacidad y vigor escondido de su fe en Menegildo, hay una esencia de la tierra que rehusa reconocer la destrucción impuesta desde afuera y se afirma, se aprieta en su propia entraña y, con irresistible energía, suelta una semilla nueva y victoriosa. Esta mujer-sombra en cuya presencia se atisba solamente un mensaje, se tornará espléndido tipo de mujer-símbolo en *Los pasos perdidos*.

Juan Marinello considerando a Carpentier “tan ansioso de primitivismos como esclavo de refinamientos” le censuró su falta de definición política en *Ecue-Yamba-O*.

“Ni nuestro negro ni nuestro pueblo —dijo Marinello— enseñan su estatura en *Ecue-Yamba-O*. Menegildo, sin perder su perfil pudo comunicarnos su gran pena de hombre sitiado, y los guajiros del ‘San Lucio’ la angustia de su desahucio. La novela,

a pesar de sus logradísimas bellezas, queda en libro de episodios, pudiendo haber sido libro de esencias".⁴

Marinello se refiere, con marcado rigor, a una condición marginal que, aún en los más apasionados instantes del relato, mantiene Carpentier: condición de observador técnico y erudito, artesano ingenioso que sabe combinar con refinado instinto las especies agridulces del mundo afrocubano, que pinta con sangre, que suelta olores sexuales y humos de iniciación ñáñiga a intervalos artísticamente medidos, y que ordena sus mitos en poses de inequívoco orden surrealista para tomarles la trascendental instantánea. Tan gráfico es su mundo de locuras vegetales, tanta realidad adquieren sus ornamentos barrocos de yeso, mármol y esmeralda, que de pronto Carpentier se nos aparece como un prodigioso *meteur en scene*, como un docto y genial decorador interior y exterior. La verdad que en *Ecue-Yamba-O* no se refiere aún al camino de su propia reintegración en la patria, ni a sus aventuras por encima del tiempo en busca de los mitos que revelándole el derrotero circular entre la selva y la civilización unirán las mitades de su personalidad creadora. Tal será el mensaje de *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*. Por el momento recorrió la patria negra goloso de hallarle el sentido a las visiones de su infancia, acumuladas y absorbidas, sin llegar a comprenderlas. Fotografió sus pesadillas, documentó sus presentimientos, le dio orden y sentido a sus simpatías; no se identificó con ese mundo porque no era del todo suyo. Le tocaba íntimamente, hasta pudo comprometerle, pero no cambiarle en un sentido de salvación o perdición definitivas.

El reino de este mundo es una fabulosa novela de aventuras basada en episodios verídicos de la historia de Haití. El propósito de Carpentier en este relato es demostrar que el mundo fantástico de la poesía maldita, de la tradición gótica inglesa, del surrea-

⁴ Cf. *Literatura hispanoamericana*, México, 1937, p. 175.

lismo *negro* —uso la palabra tanto en su sentido literal, como en su sentido de literatura esotérica— es una *realidad* en América. En el prólogo declara Carpentier:

“Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo *real maravilloso*. Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución. Conocía ya la historia prodigiosa de Bouckman, el iniciado jamaicano. Había estado en la Ciudadela La Ferrière, obra sin antecedentes arquitectónicos, únicamente anunciada por las *Prisiones Imaginarias* del Piranesi. Había respirado la atmósfera creada por Henri Christophe, monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas, muy afectos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas. A cada paso hallaba lo *real maravilloso*. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo *real maravilloso* no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. Lo *real maravilloso* se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy...

“Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías.

“Sin habérmelo propuesto de modo sistemático, el texto que sigue ha respondido a este orden de preocupaciones. En él se narra una sucesión de hechos extraordinarios, ocurridos en la isla

de Santo Domingo, en determinada época que no alcanza el lapso de una vida humana, dejándose que lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles" (pp. 12-16).

El realismo mágico de Carpentier se afirma, entonces, en una autenticidad que es, a la vez, ideológica y material. Esto que, a primera vista, puede parecer inofensivo, encierra —como se verá más tarde en *Los pasos perdidos*— una profunda escisión en un complejo cultural que ha comprometido hasta ahora a la expresión artística americana.

Carpentier escribe, como los cronistas españoles de la Conquista, para un público europeo. Le domina la obsesión de probar a gentes que subsisten ya de la quinta esencia del artificio, que en América existe un depósito activo de fuerzas mitológicas —a veces dormidas bajo una capa de occidentalismo superficial— cuyo funcionamiento, en el terreno del arte, da *realidad* a todo un sistema de símbolos que la cultura europea no concibe sino en un plano estático, abstracto. Lo que en la tradición surrealista es *caos organizado*, en su obra es un caos natural e irracional; el artificio es realidad, lo exótico se convierte en primitivismo auténtico.

De la utopía europea le interesa a Carpentier particularmente el pseudo-primitivismo romántico francés. Juzgado a la ligera, el novelista cubano pudiera impresionar como un hombre culto, un occidental atraído por lo exótico americano, un creador que, antes de producir su fábula, procede a estudiarla con minuciosidad de arqueólogo. Desde este punto de vista, su obra pudiera aparecer como una idealización del mundo mitológico americano. Las referencias a *Atala* y a *Paul et Virginie* son frecuentes en *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*. La idea básica de esta última novela —el hombre corrompido por la supercivilización, que descubre en la selva su verdadero ser y el idílico ambiente para crear su obra maestra, que *nace* a una vida sana, pura, primitiva, cristalizando su vitalidad creadora en el arte y en una pasión rústica y terrenalmente sensual— descrita así, superficialmente, podría identificarse como un rebrote del enciclopedismo romántico francés. Sus

lectores europeos —la Sitwell le ha llamado “uno de los más grandes escritores de nuestra época”— es posible que buscáran en sus obras la gota de elixir bárbaro que Montaigne y Voltaire gustaron en *La Araucana*, siguiendo fascinados el proceso de un segundo descubrimiento de América, de una América en que se preserva y exalta la civilización mitológica para proveer de renovada sangre los restos exangües de una cultura hastiada de sí misma. Contra el artificio venenoso, he aquí el mito en carne y hueso. El mensaje de Carpentier se reduciría a una admonición dirigida contra los surrealistas: Dejad los trucos de salón, venid a vivir la realidad delirante de la América mágica, venid a sumergiros en la nueva leyenda negra salvadora.

Todo esto queda corto, sin embargo, porque hay algo más que considerar, algo de importancia fundamental: Carpentier pertenece, en cuerpo y alma, a este organismo mitológico en que funciona su obra literaria. Pronto dará testimonio de esta dependencia esencial de su genio creativo y de la aventura en que intenta definir su concepción del arte y de la vida por encima de los límites del tiempo: ese testimonio y esa aventura constituyen la médula de *Los pasos perdidos*. Carpentier no está solo en la empresa. El mismo año en que aparece *El reino de este mundo* se publica en Buenos Aires *Hombres de maíz* de Miguel Angel Asturias. Ambos, Carpentier y Asturias, regresan desde Europa, una Europa erudita e investigadora, al mundo totémico, mágico, barroco y tropical de ciertas zonas de América. Ambos estudiaron la red mitológica en que iban a penetrar —no del todo despojados de artificio y de retórica— para buscarse el alma en un activo ritual nahualístico, aderezado con exorcismos y revoluciones. Ambos vienen con crujidos de pergaminos y diplomas a comprobar la realidad de una visión entrevista en salas de conferencias francesas.

En el realismo mágico de Carpentier y Asturias no se encierra idealización alguna de origen romántico: por el contrario, ese realismo vive de una constatación de hechos históricos que se tornan leyendas en la imaginación del pueblo y actúan, luego, como mitos

desde una subconsciencia colectiva. Este fondo etnológico y social de su creación artística la marca distintivamente y la diferencia del realismo mágico de un poeta como Jorge Carrera Andrade, por ejemplo, cuya poesía florece a ras de tierra sin tocar las corrientes subterráneas del pasado americano. Más cerca de la concepción de Carpentier y Asturias se halla el realismo afrocubano de Nicolás Guillén, aunque éste rehúsa perderse en la eternidad mitológica afirmado, como está, a un ritmo de modernas circunstancias que poco afectan al criterio trascendentalista de aquéllos. La magia de Carpentier y Asturias puede ser genuina experiencia metafísica, es decir, compromiso personal no sólo en el reino de éste sino también del otro mundo.

Sin el auto de fe anti-retórico del prólogo, *El reino de este mundo* podría considerarse como una pequeña obra maestra de literatura gótica, una floración surrealista cargada de elementos negros, rica de ornamentación onírica, lujuriosa en su densidad vegetal y en la sangrienta tonalidad de su sensualismo. Pero, como se ha dicho, cada personaje, cada episodio —la época, el ambiente, el paisaje— todo posee una realidad histórica esencial. El arte —¿podría decirse el truco?— consiste en la disposición de los elementos y en el enfoque con que ellos son presentados al lector. Así por ejemplo, de la escena inicial nos queda la imagen de un escape de peluquería donde se exhiben cabezas de cera rizadas y de una vidriera adjunta donde un carnicero expone cabezas de animales degollados. En una escena pletórica de sugerencias el novelista destaca deliberadamente esas cabezas y logra el efecto de extravagancia deseado. Seleccionando los episodios, presentando a sus personajes —Mackandal, Ouckman, Henri Christophe, Paulina Bonaparte— en un momento culminante de sus increíbles aventuras, ordenando los objetos y el paisaje desde un ángulo que agudiza la incongruencia y el absurdo poético, la historia adquiere en manos de Carpentier un aire de locura, un frenesí de pesadillesco movimiento, una riqueza de asociaciones que tan pronto tocan a los sentidos como al intelecto.

El mundo de violencia, de tiranía sangrienta, de violaciones, ase-

sinatos, que es la isla descrita por Carpentier, emerge esquemático, directo, alucinante. Vive en un lenguaje de símbolos tan vibrantes, aún en su escueta dureza y en la suspensión del tiempo en que el autor los fija a través de luces y sombras, que el relato se desprende espontáneamente de la historia y nos queda mirando con todas las caras de su múltiple realidad. Tal acto de simbolismo en el corazón de la historia de América no tiene, que yo sepa, sino un antecedente: *El matadero* de Esteban Echevarría y, tal vez, un paralelo: *El señor Presidente* de Asturias.

Los pasos perdidos es la más alta expresión de lo que tradicionalmente se ha llamado la novela artística en Hispanoamérica. La corriente preciosista del modernismo con su búsqueda de lo exótico y fantástico, la reactualización del indigenismo americano en su complejo acoplamiento con el espíritu español renacentista, ideas y formas de literatura que sobreviven al romanticismo y a la tradición dariana, se armonizan en la obra de Carpentier y, cobrando la luminosidad de una alegoría vaciada en perfecto marco estético, adquieren también la hondura y la trascendencia de una aventura del espíritu que atañe directamente al hombre contemporáneo.

El héroe de Carpentier es un hombre consumido en el vacío espiritual y la espantosa presión que genera la decadencia del mundo moderno. Su rutina consiste en mantener la eficiencia de la angustia, en dar sólida respetabilidad al cinismo, en embellecer la mentira y la simulación, en coronar la podredumbre colectiva e individual con un halo de serena superioridad burguesa. En el fondo, los hilos que sostienen su representación están a punto de cortarse, la angustia es ya desesperación, el vacío es casi locura. Postergando el desenlace va de la cama de su esposa a la cama de su querida deteniéndose en el trayecto para reponer fuerzas en un bar. Su esposa desempeña a conciencia el papel de la ruina disfrazada de próspera respetabilidad. Durante la semana actúa

como actriz principal de un drama cuya acción sucede en el sur de los Estados Unidos. El domingo celebra el rito sexual con su esposo. La querida, dedicada a la astrología y otras ciencias afines, es la exquisita simuladora del espíritu y sostiene el calor sensual de su cuerpo con arreglos de luces, música, cuadros y varios aspectos de decoración interior.

A punto de sucumbir definitivamente, el héroe parte a un lugar de las selvas americanas —el Orinoco, según la explicación del epílogo de la historia— con el propósito de descubrir unos instrumentos musicales primitivos que le servirán para probar su tesis sobre el origen de la música. Le acompaña su querida. Primero la ciudad hispanoamericana, donde presencian una sangrienta revolución, y luego la selva actúan como un ácido que al entrar en contacto con la humanidad cansada de la pareja produce una reacción súbita. Se acentúa la “muerte en vida de ella”: sin el decorado interior, expuesta a la luz implacable del trópico, se deshace como maniquí de cera, se sueltan los nudos de su carne, se afloja la sensualidad y acaba, arrastrándose, impotente, consumida por la fiebre palúdica, rechazada por el hombre y por la mujer —asedia también a la campesina con la tentación de la lujuria— buscando refugio en la guarida original de sus barrios existencialistas.

El hombre, en cambio, rompe la campana de vacío que le apresa en la decadencia y emerge al mundo que llevaba ancestralmente pulsando en su sangre. He aquí el camino de su salvación. Enmurallado entre dos culturas —una que va en la sangre y otra en los libros—, enmudecido por años de simulación y honorable inconsciencia en medio de una fosa común donde sólo el instinto le guardó con vida, comienza a reconocer paulatinamente su lugar de origen, a comprender su razón de vida, a buscar la final reintegración. Fúgase de la indecente esterilidad del artista nativo pegado a una cultura extranjera como caracol que absorbe la coloración de máscara de las disonancias y abstracciones, resuelto a parodiar una decadencia que le queda grande. Descubre, en cambio, entre sombras primitivas, la expresión de harpistas, flautistas

y bongoceros que le abren la huella hacia una zona del mundo americano donde ha de captar la verídica imagen de sí mismo, transfigurada en los espejos de la selva.

Refiriéndose a su propia obra en una entrevista con Salvador Bueno, Carpentier ha dicho:

“En ese libro el argumento sólo tiene una función de elemento estructural, de factor de unidad. En *Los pasos perdidos* domina una idea: la de una evasión posible en el tiempo.

“Ante mis preguntas —añade Bueno— aclaraba Carpentier:

“En dicha novela una crisis de conciencia, padecida por el personaje central que habla en primera persona, le hace encontrar un modo de evasión que le conduce más allá de todo lo imaginable.

“Y a ¿dónde conduce esa evasión? —le pregunté.

“Una vez hallada la suprema independencia ante el Tiempo, ante la Epoca, el protagonista habrá de hallar, dentro de la misma lograda evasión, las razones que le harán desandar lo andado, regresando al punto de partida”.⁵

Y en una carta dirigida al mismo crítico cubano, Carpentier puntualiza aún más:

“Todo esto responde a mi preocupación actual por universalizar el escenario americano, por abrirlo, ampliarlo, extenderlo... Ahora hay que orientarse hacia un concepto más ecuménico de lo americano” (*Ibid.*, pp. 178-179).

Su peregrinaje en la selva es extraña parábola. Como en la famosa novela de José Eustasio Rivera, *La vorágine*⁶, el descubrimiento de la selva se realiza en un viaje del héroe, hombre de la ciudad, que camina apremiado por intensas emociones de índole sensual y estética, hacia una meta líricamente presentida.

⁵ Citado por Bueno, *op. cit.* p. 173.

⁶ Carpentier —por intermedio de su personaje central— hace una curiosa referencia a una “novela sudamericana” que muy bien pudiera ser *La vorágine* de Rivera: “Tengo en mi maleta una novela famosa, de un escritor suramericano, en que se precisan los nombres de animales, de árboles, refiriéndose leyendas indígenas, sucedidos antiguos, y todo lo necesario para dar un giro de veracidad a mi relato”. (*Los pasos perdidos*, p. 293).

Arturo Cova y el héroe anónimo de Carpentier son fugitivos de una decadencia; ambos llevan, como una categoría kantiana, la concepción artística en blanco para encajar en ella el mundo primitivo que desconocen pero que les arrastra con un poder sobrenatural. Ambos se acompañan de una mujer que representa lo que, subconscientemente, anhelan destruir. Las mujeres y ellos revelan su índole más secreta en el contacto con la presencia mitológica de la naturaleza y con seres de brutal fascinación que la selva usa diabólicamente para perderles. Mas, no ha de confundirse el móvil fundamental de una y otra obra. La selva de Rivera está vista a través del vocabulario preciosista del modernismo romántico y de la conciencia social surgida en la crisis del capitalismo que siguió a la primera guerra europea. La selva de Carpentier, sin constituir una idealización literaria, como la de Hudson, por ejemplo, es un mundo mitológico interpretado por encima de la historia y descrito en un lenguaje pleno de símbolos de ascendencia surrealista pero de base concreta, contemporánea, autóctona. Ambos novelistas, el colombiano y el cubano, expresan la mitología tropical americana, en el mismo sentido en que la expresan también Miguel Angel Asturias y Eugene O'Neill —éste en su drama *The Emperor Jones*—; pero la raíz romántico-social de Rivera se convierte en raíz romántico-esteticista en la obra de Carpentier.

En *Los pasos perdidos* el héroe marcha con un Adelantado, un fraile y una mujer, como el colonizador español de antaño. Al igual que en la Conquista, hay quien busca el oro, quién la Fuente de la Juventud, quien funda misiones y quien las puebla. Pero también va con ellos un griego que lee *La Odisea*. La verdad es que, mientras en un plano la expedición repite la hazaña de la Conquista —en pleno siglo XX— y descubre el secreto de la cúpula fabulosa de dos culturas, en otro plano, de más honda proyección, el héroe duplica la aventura de Ulises y la visión de cada soñador que buscara en nuestro continente la Tierra Prometida, llámese El Dorado, La ciudad de los Césares, Cibola o Santa Mónica de los Venados. Encuentra él la fuente de la felicidad,

pero, bajo el implacable ojo de Dios, la abandona, creyendo que ha de regresar, sin advertir que abandonándola, aunque sea efímeramente ha renunciado a ella, pues ella no puede durar sino el instante milagroso de la posesión.

Las dos aventuras nos apasionan. Participamos en la fundación de la ciudad en la selva, quisiéramos quedarnos con el héroe y establecer nuestro rancho en la aldea que crece poco a poco, querríamos advertirle su error cuando sube al avión de los exploradores que vienen a rescatarle. Más tarde —cuando al igual que el héroe de *Lost Horizons*, la famosa novela de James Hilton— lucha por regresar, merodea por los caminos de la selva, a lo largo de las corrientes del Orinoco, arriesgándolo todo por encontrar el paso secreto en la maraña y el sendero que ha de llevarle a la ciudad escondida, nos conmueve el fervor dramático de su hazaña y sufrimos con él los efectos de la tremenda decepción.

En otro plano, el de la aventura espiritual, Carpentier también procede con genuina emoción y acabado arte. El proceso del descubrimiento del mundo que lleva en su ancestro es auténtico en toda su complejidad. El lenguaje es el primer obstáculo grave. Las páginas iniciales de su relato, escritas en un idioma en que los ornamentos verbales no consiguen ocultar un cierto balbuceo gramatical, contienen frases como éstas:

“Supe que allí vivía el nuevo Presidente de la República y que, por muy pocos días, me había faltado de asistir a los festejos populares...” (p. 52).

“Mouche se antojó de un hipocambo” (p. 54).

“No quedaba una revista, una novela policíaca, una lectura distrayente...” (p. 68).

“Quien hubiera abierto una puerta, de súbito, habría promovido fugas de insectos todavía inhábiles en correr sobre maderas” (p. 70).

El mismo Carpentier constata sus momentos de extravagancia sintáctica: “He aquí, pues, el idioma que hablé en mi infancia; el idioma en que aprendí a leer y a solfejar; el idioma enmohecido

en mi mente por el poco uso, dejado de lado como herramienta inútil, en país donde de poco pudiera servirme" (p. 53).

Muy luego, sin embargo, la gramática y sus pequeñas trampas desaparecen como barca vieja en la tumultuosa corriente del barroco americano y dejamos de notar las incongruencias y los errores, no nos damos cuenta ya cuando un vocablo es inventado, traducido del francés o desenterrado de las arcas espléndidas del español clásico. El idioma de Carpentier se levanta como una catedral en la selva, se asienta o vuela, se ilumina o se ensombrece, se enjoya hasta cegarnos, se retuerce o se estiliza, resuena en infinitas cadencias, estalla en colores, o se afirma en pátina de pintura antigua. Es, al fin, instrumento mágico.

Mariano Picón Salas, impresionado por el lenguaje de *El reino de este mundo*, ha dicho:

"Sólo con algunos de los mejores esperpentos de Valle Inclán se podría comparar en la prosa hispánica de nuestro tiempo el casi escorzado estilo plástico en que está escrito. Un estilo que a fuerza de maestría da alternativamente no sólo el color o las medias tintas, sino hasta ofrece —cuando es necesario— ese lujo de los maestros que se llama el garabato. Un estilo que cuando lo necesita, puede formar su propia perfección".⁷

No es el idioma de Carpentier una acumulación de sonidos sopladados en cuerno sonoro y hueco, al modo del preciosismo verbal de comienzos de siglo que se ha denominado tradicionalmente *tropicalismo*. Lo "tropical" en el lenguaje es como un crecimiento vegetativo que aparece en la superficie de las palabras: una mancha de hongos, o una apretada formación de corolas de pasajera estabilidad; es una impostación de la voz y una traducción del gesto en vocablos. En la obra de Carpentier no observamos esta invasión vegetal en la estructura del lenguaje. El frenesí de sus extensas y minuciosas descripciones es racional; en el fondo, encierra un dominio de la exaltación; es, en una palabra, estilo.

No es difícil notar en su obra concomitancias de peso con la

⁷ Citado por Bueno, pp. 169-170.

obra de otro eminente escritor barroco: Miguel Angel Asturias. Carpentier parece seguir a Asturias cuando intenta sugerir la transición de un ser desde su condición humana a su condición de mito. Por ejemplo, dice Carpentier en *Los Pasos perdidos*:

"Ya aparecían junto al hogar, llamados por Montsalvatje, los curanderos que cerraban heridas recitando el ensalmo de Bogotá, la Reina gigante Cicañocohora, los hombres anfibios que iban a dormir al fondo de los lagos, y los que se alimentaban con el solo olor de las flores. Ya aceptábamos a los Perrillos Carbunclos que llevaban una piedra resplandeciente entre los ojos, a la hidra vista por la gente de Federmann, a la Piedra Bezar, de prodigiosas virtudes, hallada en las entrañas de los venados, a los tatunachas, bajo cuyas orejas podían cobijarse hasta cinco personas, o aquellos otros salvajes que tenían las piernas rematadas por pezuñas de avestruz..."

"Las Amazonas habían existido: eran las mujeres de los varones muertos por los caribes, en su misteriosa migración hacia el Imperio del Maíz. De la selva en los Mayas surgían escalinatas, atracaderos, monumentos, templos llenos de pinturas portentosas, que representaban ritos de sacerdotes-peces y de sacerdotes-lan-gostas..." (pp. 174-175).

Este lenguaje en que se evidencia la intención de trascendentalizar por medio de palabras símbolos es común en cierta zona de la novela hispanoamericana contemporánea: lo emplean Agustín Yáñez, Manuel Rojas, Eduardo Mallea, entre otros; escritores afanados en crear síntesis poderosas y profundas, amalgamas de hombres y ambientes, de visiones que superan lo circunstancial y cotidiano. En esta ambición lingüística —a menudo desorbitada, no pocas veces grandilocuente, o pesada o árida, siempre difícil— no ha de verse un signo de lo que suele llamarse "tropicalismo" con obvio desdén. Si "tropicalismo" es desatarse, el estilo a que me refiero es unificador; si "tropicalismo" es cubrir el vacío con densa parodia de frenesí lírico, el estilo de Carpentier, Asturias y los otros novelistas nombrados, es desnudar la honda veta espiritual para definirla en una rígida estructura poética.

No obstante, la palabra "tropicalismo" bien entendida debiera ser en este caso tan válida como la palabra "barroco", al menos en cuanto se refiere al estilo de Carpentier y Asturias. Pues la savia con que crean sus obras el cubano y el guatemalteco es autóctona. Su estilo, en verdad neobarroco, representa la adaptación de una forma artística europea a la idiosincracia nativa de América, para ser más exactos, de una América tropical. Acaso se hace indispensable intentar una redefinición de lo tropical y a la luz de la obra literaria de Carpentier y Asturias reivindicar ese concepto rescatándolo del venenoso aire en que flota actualmente para conferirle una significación positiva, digna y trascendente.

Quienes hablan de "tropicalismo" político para referirse a las revoluciones en miniatura tan características de Centro América, en realidad se refieren a un tipo de irresponsabilidad individual y colectiva que no es ajena al resto del mundo hispánico; así como quienes hablan de "tropicalismo" cuando aluden a una sensualidad fácil y pueril, o cuando censuran una exuberancia en las costumbres, en el modo de vestir, o de hablar, una falta de reserva, un entusiasmo inconsecuente, en verdad parecen disfrazar el temor de reconocer una actitud mestiza en los llamados pueblos "blancos" de Sudamérica cargándosela a quienes la llevan accidentalmente más a flor de piel.

Consideremos como legítimo el uso del vocablo *tropical* para designar la variedad del barroco que constituye el estilo de Carpentier. *Tropicalismo* en su obra —como en la de Asturias— sería el nombre para una expresión artística en que el fondo mágico de las culturas primitivas de América se funde con la belleza formal de la tradición barroca europea en un espléndido intento de interpretar el espíritu y la realidad ambiente del hombre del Caribe y de la América Central en la época contemporánea. Ningún otro estilo sirve para tamaña empresa: ni las viejas normas costumbristas, ni el seco y rudo regionalismo, ni el impresionismo modernista. Se necesita un instrumento para crear mitos o para rescatarlos del pasado pre-colombino, para hacer vi-

vir al hombre y al paisaje en la unidad esencial que exige la creación artística moderna, para llevar la voz de la América indígena al intelectualismo cansado de la Europa de hoy. Eso mismo que hace a Carpentier "extraño", y a Asturias "difícil" en la literatura hispanoamericana, eso que les distancia de la crítica oficial, es precisamente aquello que les comunica con lo más genuino en el pensamiento estético de proyección universal. No de otro modo pueden interpretarse los elogios de Paul Valéry sobre las *Leyendas de Guatemala* de Asturias y los de Edith Sitwell acerca de las novelas de Carpentier.

En el plano lingüístico Carpentier despierta misteriosas resonancias que pronto invaden el mundo de las sensaciones y del intelecto. De las palabras suéltanse substancias que tocan al héroe y le alteran. A medida que se interna en la selva va perdiendo un alma y le va saliendo otra; como culebra que cambia la piel. Le vemos avanzar por las Tierras del Caballo:

"Al penetrar en un pueblo donde mucho se habla de coleadas y manganas, advertí que habíamos llegado a las Tierras del Caballo. Era, ante todo, ese olor a pista de circo, a sudor de ijares, que por tanto tiempo anduvo por el mundo, pregonando la cultura con el relincho. Era ese martilleo de sonido mate que me anunció la proximidad del herrero, aún atareado sobre sus yunques y fuelles, pintado en sombra, con su mandil de cuero, ante las llamas de la fragua. Era el bullir de la herradura al rojo apagada en el agua fría, y la canción que ritmaba la hincada del corcel con zapatos nuevos, aún temeroso de resbalar sobre las piedras, y los encabritamientos y resabios, logrados a brida, ante la joven asomada a su ventana, luciendo una cinta en el pelo. Con el caballo había reaparecido la talabartería, perfumada de cueros, fresca de cordobanes, con sus operarios atareados bajo colgaduras de cinchas, estribos vaqueros, arcones de guadamecí y cabezadas para domingos con tachuelas de plata en la frontolera. En las Tierras del Caballo parecía que el hombre fuera más hombre. Volvía a ser dueño de técnicas milenarias que ponían sus manos en trato directo con el hierro y el pellejo, le enseñaban las artes de

la doma y la monta, desarrollando destrezas físicas de qué alardear en días de fiesta, frente a las mujeres admiradas de quien tanto sabía apretar con las piernas, de quien tanto sabía hacer con los brazos. Renacían los juegos machos de amansar al garafón relinchante y colear y derribar al toro, la bestia solar, haciendo rodar su arrogancia por el polvo. Una misteriosa solidaridad se establecía entre el animal de testículos bien colgados, que penetraba sus hembras más hondamente que ningún otro, y el hombre, que tenía por símbolo de universal coraje aquello que los escultores de estatuas ecuestres tenían que modelar y fundir en bronce, o tallar en mármol, para que el corcel de buen ver respondiera por el héroe sobre él montado, dando buena sombra a los enamorados que se daban cita en los parques municipales. Gran reunión de hombres había en las casas de muchos caballos cabeceando en los soportales; pero donde un solo caballo aguardaba en la noche, medio oculto entre las malezas, debía el amo haberse quitado las espuelas para entrar más quedo en la casa donde le aguardaba una sombra. Me resultaba interesante observar ahora que, luego de haber sido la máxima fortuna del hombre en Europa, su máquina de guerra, su vehículo, su mensajero, el pedestal de sus próceres, el adorno de sus metopas y arcos de triunfo, el caballo alargaba en América su grande historia, pues sólo en el Nuevo Mundo seguía desempeñando cabalmente y en enorme escala sus oficios seculares" (pp. 139-141).

Vemos cómo el héroe invade las Tierras del Perro (pp. 147-148); presenciamos con algo de estupefacción la lenta y penetrante atadura de dos mundos —ahora, no el español y el indio del siglo XV, sino el europeo y el nativo del siglo XX— cruzados ambos por signos mágicos y cabalísticos: a veces científicos, psicológicos y filosóficos, a veces religiosos y sexuales. Uno de ellos, el de la decadencia europea, persigue al otro con voracidad sensual. Le ha descubierto a la distancia, le imita poniéndose sus máscaras ritualísticas sobre sus facciones de ser rubio y diurno. En instantes de paroxismo estético le ha dedicado un culto mezclando con extravagancia el oriente y el occidente, la magia, la supers-

tición y la máquina teatral. De ese culto quedan máscaras negroides colgadas en departamentos de lujo a las orillas del Sena; quedan cerámicas, cueros, maderas y ópalos en tiendas de moda, quedan acordes de piano, soplidos de saxofón y exabruptos de tambores en pequeñas *boites* tenebrosas.

Los pasos perdidos conducen al héroe de Carpentier a descubrir la verdad detrás de esta parodia y en sus palabras recobra vida aquello que feneció en hábiles pero artificiales conatos de arte primitivo y en aproximaciones automáticas del surrealismo. Lo que pudo ser un cuadro surrealista colgado en una exposición parisiense, es aquí un paisaje de intachable realidad:

"Cumplido el propósito, con magistral manejo del timón y una que otra peña sorteada a la pértiga, me hallé aquel mediodía en una prodigiosa ciudad en ruinas. Eran largas calles desiertas, de casas deshabitadas, con las puertas podridas, reducidas a las jambas o al cabestrillo, cuyos tejados musgosos se hundían a veces por el mero centro, siguiendo la rotura de una viga maestra, roída por los comejenes, ennegrecida de escarzos. Quedaba la columnata de un soportal cargando con los restos de una cornisa rota por las raíces de una higuera. Había escaleras sin principio ni fin, como suspendidas en el vacío y balcones ajemizados, colgados de un marco de ventana abierto sobre el cielo. Las matas de campanas blancas ponían ligereza de cortinas en la vastedad de los salones que aún conservaban sus baldosas rajadas, y eran oros viejos de aromos, encarnado de flores de Pascuas en los rincones oscuros, y cactus de brazos en candelero que temblaban en los corredores, en el eje de las corrientes de aire, como alzados por manos de invisibles servidores. Había hongos en los umbrales y cardones en las chimeneas. Los árboles trepaban a lo largo de los paredones, hincando garfios en las hendeduras de la mampostería, y de una iglesia quemada quedaban algunos contrafuertes y archivoltas y un arco monumental, presto a desplomarse, en cuyo tímpano divisábanse aún, en borroso relieve, las figuras de un concierto celestial, con ángeles que tocaban el bajón, la tiorba, el órgano de tecla, la viola y las maracas. Esto último me dejó tan admirado

que quise regresar al barco en busca de lápiz y papel, para revelar al Curador, por medio de algunos croquis, esta rara referencia organográfica. Pero en ese instante sonaron tambores y agudas flautas y varios diablos aparecieron en una esquina de la plaza, dirigiéndose a una mísera Iglesia, de yeso y ladrillo, situada frente a la catedral incendiada” (pp. 141-142).

En Francia se ha soñado una América y un Africa surrealistas, como Chateaubriand soñó una América romántica. La Atala coronada de plumas y quetzales ha tenido su contraparte en una Atala nocturnal, totémica, cuajada en diamantes o seca en planicies de sol mexicano, abierta y herida por el cúmulo de símbolos fálicos que los poetas-etnólogos le disparan en medio de apasionados trances. Carpentier reconoce la engañosa dualidad, y por intermedio de un personaje, alude a ese veneno de la pueril idealización, o del símbolo superimpuesto que pudiera desvirtuar la autenticidad de la aventura del héroe. Porque este héroe, aunque movido aparentemente por una vieja utopía romántica, aunque en momentos de laxitud sexual confunda el claro de la selva con la selva misma y crea ver en la mujer que le sigue, le cocina, le refocila y le ampara, una especie de alegoría telúrica, algo así como un tambor de guerra de espaldas—, pronto es sacudido por el impacto de las realidades elementales. Tan pronto se aleja de la ciudad escondida, su Atala se acopla con otro colono, pues, según lo expresa el griego de la novela:

“Ella no Penélope. Mujer joven, fuerte, hermosa, necesita marido. Ella no Penélope. Naturaleza mujer aquí necesita varón...” (p. 331).

Los caminos a la ciudad escondida se cierran y cuando vuelvan a abrirse a nada conducen, pues el héroe, aunque vence al tiempo, no descubre el secreto de su propia liberación interior, sino recursos exteriores, avances, señales, ayudas de inconclusa índole. Descubre, sí, el camino de un resignado regreso al viejo mundo.

Como ya se ha dicho, con el título de *Guerra del tiempo* Carpentier ha reunido en 1958 tres relatos breves —*El camino de Santiago*, *Viaje a la Semilla* y *Semejante a la noche*— y su novela corta: *El acoso*.⁸ Carpentier experimenta en estas obras con una idea que parece haberle obsesionado largamente: la de romper los márgenes artificialmente sólidos del tiempo y de integrar el pasado, el presente y el porvenir en una duración, a la vez, estable y voluble, cuyo eje puede ser una persona, un acontecimiento o una vida íntegra. Que esta idea no es del todo original, no hace falta decir; antecedentes de Carpentier son a este respecto: la comedia romántica de John Balderston, *Berkeley Square*, y la novela lírica de Virginia Wolf, *Orlando*. Como al golpe del dedo cambian los planos de un kaleidoscopio, las historias de Carpentier van situándose caprichosamente más allá de las unidades convencionales del tiempo hasta establecer en su movilidad, a través de “años” y aún de “siglos”, un armonioso fluir en que se identifica con alucinante claridad la raíz del destino humano.

Un instante supremo de crisis en *Semejante a la noche* fija la suerte del hombre ante la inminencia de la guerra y la voluntad de vivir. El soldado griego que observa la carga del barco en que partirá a Troya y acercándose al pueblo para despedirse de sus padres se convierte, sin transición, en Adelantado que marcha a América y, durante su entrevista con la novia, se transforma en colono que emigra hacia el Golfo de México, para concluir nuevamente como soldado griego en la caída moral y la vergüenza de la impotencia, ese soldado es el hombre, desde el comienzo de la historia, en trance de muerte, carcomido por el ácido que, debajo de la aventura heroica, va pelando, capa tras capa, la soledad, el vacío, la derrota y el cinismo trágico de quienes le manejan en la sombra y se aprestan a cortar los hilos que le suspenden en el abismo.

⁸ “El camino de Santiago” se basa en una frase tomada del libro de Carpentier *La música en Cuba*: “En 1557 La Habana no contaba con más músico que un Juan de Amberes que tocaba el tambor cuando había un navío a la vista...”

“Viaje a la semilla” se publicó previamente en La Habana en 1944 y fue incluido en la *Antología del cuento cubano* de S. Bueno.

El peregrino que va a Santiago de Compostela —*El camino de Santiago*— es un hombre que vive, en la experiencia de un semejante, aquello que debió experimentar él mismo más tarde. Lo que ha de suceder después está ya vivido en éste y otros relatos de Carpentier. He aquí la intriga básica y el sorprendente efecto de su fabular. Luchando contra el tiempo, ingeniándose para desarmarlo como reloj, pieza a pieza, y rearmarlo como un reloj que marcha al revés o da saltos de siglos, en *Viaje a la semilla* Carpentier cuenta la vida de su personaje al revés. Parte de una casa que dismantelan y, como en una película cuya acción retrocede gracias a un truco del proyector, la casa se reconstruye, vuelve el héroe a habitarla, se rejuvenece, alcanza una vez más la adolescencia, la infancia, se ve junto a su madre, luego penetra en ella, se instala en su vientre y termina en la obscuridad uterina reintegrado a la semilla original.

El acoso es una síntesis de estos experimentos con la noción del tiempo y una aplicación perfecta de las teorías de Carpentier a la técnica de la narración literaria. No conozco en la literatura americana una demostración tan maestra de virtuosismo técnico como la que ofrece el cubano en esta extraña novela. El equilibrio entre los diversos episodios que se van acumulando como una carga dramática en torno a los personajes es el resultado de una tensión que Carpentier mantiene hasta el último instante de la historia. Todo en este drama del terrorista acosado por sus verdugos parece depender de una voluntad diabólica que va dejando caer los minutos como granos de un reloj de arena y con cada uno aproxima la ejecución fatídica. Los episodios, las palabras, los gestos, van buscando el lugar que les corresponde en el *puzzle* hasta que, al integrarse en la imagen final, se ha producido el desenlace y la historia entera se ilumina en toda su genial complejidad. El substrato ético del drama está, como en las alegorías de Kafka, acumulado en la atmósfera del relato, intenso como un presentimiento o como un eco de algo que aún está por decirse. Nada tiene sentido por sí mismo —ni aun en la perfección clásica del detalle— sino en la concatenación última y total donde los signi-

ficados ocultos se definen, donde el tiempo —detenido un instante, mejor dicho 46 minutos, duración de la Sinfonía Heroica de Beethoven, durante cuya ejecución ocurre el drama— reasume su marcha circular, incitándonos a recomenzar la lectura de la historia, asimilándonos nosotros mismos a ese transcurrir que refleja el paso de la vida.

El esquema del relato —si lo organizamos cronológicamente y en abstracto— es de una sencillez engañosa: se inicia la Sinfonía Heroica de Beethoven en una sala de conciertos; llega un individuo a la carrera, echa un billete entre las rejillas de la taquilla, y entra al teatro; dos hombres le siguen, y sin perderle de vista, se instalan en una fila trasera. El boleterero, que no logra identificar a quien le ha dado ese billete sin esperar el cambio, sale durante la ejecución de la Sinfonía en busca de una mujer. Esta le revela que el billete es falso; regresa al teatro, escucha los últimos momentos del concierto. Termina la música. Aplausos. Sale el público. Los dos hombres que llegaron atrasados se dirigen a un palco donde se esconde el del billete y le acribillan a balazos. Compare el lector este esquema con la organización que le da a los hechos Carpentier. ¡La sorpresa será mayúscula! Carpentier narra la historia en un monólogo interior continuado de los dos personajes centrales: el terrorista perseguido y el boleterero de la sala de conciertos. Desde adentro de ellos va surgiendo la tela de araña en que se mueven los asesinos, la vieja negra del Mirador, Estrella, la prostituta, los revolucionarios, los espías. Un mundo de portentosa intensidad dramática emana del condenado a muerte, le sale como sangre, un hilillo primero, una mancha y el desborde posterior. Hechos verídicos de la historia moderna de Cuba —el complot del cementerio para asesinar a las autoridades, el fusilamiento del delator— se entrelazan con la crónica pesadillesca de los terrores del acosado, con los pormenores de su encierro muriéndose de hambre, y la fuga a través de las calles de la ciudad. Los mundos de ambos personajes centrales se tocan a cada instante en hechos de apariencia insignificante pero preñados de fatalismo, se tocan hasta confundirse, pero no esencialmente, sino como dos

círculos concéntricos que, flotando, se traspasan para separarse luego.

En esta novela en que Carpentier —como O'Flaherty en *The Informer*— revela en la crisis de un hombre, perseguido por la jauría de terroristas que traicionó, la desnuda y brutal soledad básica de la condición humana, culmina su genio de narrador. Su obra anterior no supera a esta novela en perfección artística y emoción genuina. Las técnicas modernas del relato, el contrapunto, el *flash-back*, el monólogo interior y la asociación libre de ideas, están utilizadas con dominio admirable. Su tradicional exuberancia barroca viene medida y domeñada por un frío y calculador poder de discernimiento estético. Nada falta aquí ni nada sobra. El lenguaje no se desprende de la obra como ornamentación postiza, por el contrario, se ciñe a ella, se le junta y la integra como carne al hueso, revela con dolor la médula y deja vibrando en su parquedad ecos que van a perseguirnos, insistentes, punzantes, como el recuerdo del desamparo sangriento del acosado.

VIRGILIO EN MEXICO

Dr. JOAQUÍN ANTONIO PEÑALOSA

1

AQUEL A QUIEN TEODORO HAECKER llamó padre de Occidente, encarnación de Roma y alma naturalmente cristiana, vive en México desde su incorporación a la cultura occidental, cuando el nombre y la poesía del Mantuano florece ya en los primeros colegios de enseñanza superior de los misioneros, y en los albores mismos de la Imprenta y de la Universidad.

Don Manuel Toussaint soñó con la aventura de ir siguiendo, a través de cuatro siglos, la presencia del Cantor de Eneas. Tal como otros consagraron sus empeños en rastrear las huellas de Horacio o de Ovidio en México, como en el caso de Gabriel Méndez Plancarte, sin que olvidemos a Ovidio en su paso por las letras españolas, de Antonio Alatorre; y, entre otras muestras, *El Quijote en México* de Julián Amo, *San Juan de la Cruz en México* de Alfonso Méndez Plancarte, *Manzoni en México* de Federico Escobedo.

De los clásicos latinos, ninguno como Horacio ha interesado al espíritu mexicano. Quizá por su sentido del equilibrio, por su "tono menor", por su incidencia en el tema de la muerte, o simplemente por el deslumbramiento de su arte bruñido y puro.

Ningún otro clásico latino, después de Horacio, ha interesado