

Alejo Carpentier, teórico de la literatura latinoamericana

Alejo Carpentier es conocido universalmente como máximo representante, precursor e iniciador¹ de la moderna narrativa latinoamericana. Alexis Márquez Rodríguez, Carlos Rincón, Rodríguez Coronel y otros críticos subrayan, además, la importancia de la labor teórica del gran narrador cubano, refiriéndose a lo *real-maravilloso*, a la teoría de lo barroco, la teoría de los contextos etcétera².

Basándome en los resultados de dichos investigadores, quiero mostrar que Carpentier es el primero en elaborar una teoría coherente de la cultura, del arte y de la literatura en América Latina.

Su preocupación teórica no era del todo académica, sino eminentemente práctica. Confiesa que «desde mis primeros balbuceos siempre tuve la seguridad absoluta de que sería escrito»³. Escritor tiene aquí el sentido de actividad principal, de *oficio*, de profesión especial, de especialista dentro de una sociedad caracterizada por la división de actividades y oficios, con la subsiguiente acumulación de capacidades y habilidades requeridas por la respectiva actividad y oficio, o sea la actividad y el oficio de escribir. Pero el deseo de hacerse escritor «profesional» encontraba dramáticas dificultades. Los novelistas criollos no tenían, a su juicio, bastante desarrollada su facultad de escritura («habilidad», técnica). Así constata en 1931 que «novelistas como Miguel de Carrión y Lo-

¹ Márquez Rodríguez, Alexis: *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México D.F., 1982, pág. 17.

² Rincón, Carlos: La poética de lo real-maravilloso americano en: *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Serie Valoración Múltiple, La Habana 1976, págs. 123-177; Rodríguez Coronel, Alejo Carpentier: novela y revolución en: *Revista de la Universidad de La Habana* (n.º 214) 1981, págs. 95-118.

³ En: *Recopilación...*, pág. 58.

veira se han resentido siempre de cierta debilidad de *métier*⁴ (oficio). Al mismo tiempo recuerda: «Todo arte necesita de una tradición de oficio»⁵. Esta tradición del oficio del narrador, con la correlativa acumulación de capacidades y habilidades técnicas, hacía falta en la América Latina, o sea, hacía falta a sus escritores, que no eran, por tanto, escritores «profesionales» con los conocimientos técnicos requeridos. Por eso recomienda en su periodismo de los años veinte y treinta la apropiación de los métodos y técnicas narrativos de los franceses que sí tenían una tradición de oficio. En efecto, ya en 1709, un tal Alain Lesage puso, al inscribirse en el registro civil de París, bajo el rubro «oficio» la palabra «écrivain», escritor⁶. A partir de Lesage abundan en Francia cada vez más los escritores «profesionales» que acumulan —y transmiten a sus colegas— sus capacidades, habilidades y técnicas adquiridas mediante su actividad de escritura —actividad que iba calificándose con el mayor tiempo disponible para ella si se la ejerce como actividad principal, profesional, y no al margen de otras actividades vitales. Es por eso que, mientras los cubanos pecan por sus defectos profesionales, «los escritores franceses, en cambio, se salvan siempre por la perfecta técnica de sus producciones»⁷. Y agrega:

«Conocer técnicas ejemplares para tratar de adquirir una habilidad paralela... tal habrá de ser siempre nuestro credo por los años que corren— mientras no dispongamos, en América, de una *tradición de oficio*»⁸. De ahí su tentación de hacerse, como sus también bilingües compatriotas Lafargue y Heredia, escritor francés⁹, de ahí también su afán de apropiarse de las técnicas narrativas más recientes de los franceses, materializadas en sus obras. A estas alturas era lógico que Carpentier tenía que preguntarse ¿porqué no existía tal tradición de oficio en la América Latina, y porqué existía en Francia, y en Europa? Y al no existir una tradición novelística, ¿qué otras tradiciones literarias, artísticas y culturales había en el Nuevo Mundo?

Por otro lado veía que tampoco existían vastos sectores de lectores, o sea gente dotada de capacidad y necesidad de lectura. No podía no ver el analfabetismo de las masas incapacitadas para la lectura. Y la burguesía que sí tenía esta capacidad no sentía la correspondiente necesidad de lectura. Basándose en sus experiencias con los hijos de la burguesía que conoció en la universidad, que no sólo no leían, sino que despreciaban el

⁴ Carpentier, Alejo: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México D.F., 1981, pág. 56.

⁵ *Ibid.*

⁶ Klemperer, Víctor: *Historia de la literatura francesa del siglo XVIII* (en alemán), t. 1, Berlín 1954, pág. 163.

⁷ *La novela latinoamericana en vísperas*, pág. 57.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, pág. 144.

oficio del escritor y al mismo escritor¹⁰, afirma más tarde: «... saben leer, desde luego, nuestras burguesías adineradas... Pero leen poco. Sus aficiones intelectuales, cuando las tienen, se orientan preferentemente hacia la pintura y la música»¹¹.

Al comprobar así el subdesarrollo de la capacidad y necesidad de lectura en la América Latina, que correspondía extrañamente con la deficiencia de los novelistas, tenía que preguntarse igualmente ¿por qué es así, por qué no existía el mismo afán de lectura que en Europa ya imperaba a partir del siglo XVIII, siglo de la «manía de lectura»?¹². Las razones comunes de ambos fenómenos las entreveía sin duda en las estructuras político-sociales atrasadas y en el dominio de una burguesía azucarera enemiga de la literatura. Esta convicción motivó, entre otras cosas, su militancia en el Grupo Minorista que se proponía, en sus comienzos, renovar las estructuras políticas para renovar las estructuras culturales¹³.

De la solución de ambos problemas relacionados entre sí, del desarrollo de escritores y de lectores, dependía en gran medida el futuro del novelista Carpentier. De ahí su estudio de la historia —política, cultural, artística, literaria— de la América Latina. Al estudio de esta asignatura de la «asignatura América», dedicaba ocho años¹⁴. Se trataba desde luego en primer lugar de adquirir conocimientos necesarios para la elaboración de sus libros futuros. Pero además, la Historia de América contenía las razones, las causas de la situación actual de la cultura, y también de las deficiencias de la cultura escritural, tipográfica. El conocimiento de las causas significaría para Carpentier eliminarlas, combatirlas, y conocer causas significaría para Carpentier eliminarlas, combatirlas, y conocer la tendencia y la perspectiva del desarrollo ulterior de la novela, del novelista y del lector en la América Latina.

A sus estudios teóricos e históricos de la «asignatura América» hay que agregar sus experiencias empíricas vividas en Haití (1943) y durante sus viajes en Venezuela (1947). Son las tres fuentes de su teoría de lo *real maravilloso*, contenida en el ensayo-prólogo al relato *El reino de este mundo* (1949). Lo real-maravilloso es, además de definición de la realidad latinoamericana, como sostiene con razón Márquez Rodríguez¹⁵, *in nuce* una teoría (e historia) de la cultura, del arte y de la literatura latinoamericanos.

Para Carpentier, la cultura latinoamericana aparece como una sucesión de tipos históricos, cuyo primer tipo —emplea varias veces los émi-

¹⁰ Recopilación de textos..., pág. 53.

¹¹ *La novela latinoamericana en vísperas...*, pág. 31.

¹² *Gesellschaft-Literatur-Lesen (sociedad-literatura-lectura*, en alemán). Ed. M. Naumann, Berlín 1973, págs. 202-208 («Das unselige - Lesen». «La lectura endiablada»).

¹³ *Recopilación de textos...*, pág. 50.

¹⁴ *La novela latinoamericana en vísperas...*, pág. 99.

¹⁵ Márquez Rodríguez, Alexis, *op. cit.*, págs. 50-51.

mágico cultivados por negros haitianos o por indios venezolanos. En el prólogo-ensayo abundan los términos «mitología», «mítico», «magia», «ritual», referidos al vodú afroamericano. En *Los pasos perdidos*, el protagonista, al hablar de los indios, se percata de la «pervivencia de cierto animismo... una conciencia de muy viejas tradiciones, un recuerdo muy vivo de ciertos mitos»¹⁶.

Si entendemos por cultura todo lo creado por el hombre más allá de lo creado por la Naturaleza, y por cultura intelectual toda información producida y almacenada más allá de cualquier programación genética, información necesariamente depositada en un sistema semiótico de significantes¹⁷, entonces mito, magia y ritual son obras, productos inmateriales materializados en signos, en lenguajes, que contienen las experiencias y el saber acumulados por los hombres en su praxis vital, es decir, producidos por los hombres, exteriorizados por ellos; y que deben ser interiorizados, adquiridos, por los hombres, los cuales necesitan, para la apropiación de los contenidos, de conocimientos del lenguaje. Esta interiorización individual, mediante un proceso de aprendizaje, es necesaria, puesto que como fenómenos culturales el mito y el ritual mágico no son informaciones genéticamente, biológicamente programadas, «heredadas». Así, requieren ambos fenómenos un proceso de «recepción» o «consumo» individual, tal como existe un proceso de «producción» y reproducción social de los mitos y rituales. Pero los jóvenes interiorizan, imitando a los viejos, mediante su «iniciación» los mitos y rituales mágicos: como tales, son «consumidores» o receptores; los mismos individuos reproducen y transmiten como viejos, agregando a las experiencias heredadas su propio saber, las mitologías y prácticas mágicas: como tales son «productores». Las actividades de producción y de recepción, aunque ya distintas, son realizadas primitivamente por las mismas personas, y, por lo tanto, no requieren la separación completa de las personas del productor (autor) y receptor (consumidor). Si se considera la ejecución de un ritual mágico la producción, o por lo menos la reproducción del mismo, entonces Carpentier, al hablar de la «danza colectiva en América», dotada de un «hondo sentido ritual»¹⁸ quiere decir con eso que todos los individuos, el «colectivo», son productores o reproductores —a la vez que receptores desde luego, puesto que la danza colectiva tiene, como subraya, al mismo tiempo un «sentido iniciático»¹⁹. Es decir, en este estadio histórico cultural no hay esta separación característica entre escritura (producción) y lectura (recepción), ni entre productor (escritor) y recep-

¹⁶ Carpentier, Alejo: *Los pasos perdidos*, La Habana 1974, pág. 148.

¹⁷ Lotman, Yuri: *Kunst als Sprache (el arte como lenguaje, alem.)*. Leipzig 1981, págs. 23-33.

¹⁸ Carpentier, Alejo: *El reino de este mundo*. La Habana, S. A. (Festival del libro cubano), pág. 11.

¹⁹ *Ibid.*

tor (lector) que lo preocupa en la Cuba de los años veinte y treinta. En *Los pasos perdidos* aparece, sin embargo, en la selva un «hechicero» que dirige y opera un acto ritual funeral. Pero los miembros de la tribu, los familiares del difunto, no son meros «espectadores», no constituyen un «público» con un papel más o menos pasivo: *participan* todavía en la ceremonia, en la reproducción del ritual. El curandero no es exclusivamente productor, ni los demás exclusivamente receptores. Bien mirado, los demás asistentes al ritual no son ni siquiera destinatarios de su «función» (que no es, por lo tanto, «función»). El ritual que dirige el hechicero esta dirigido al muerto, al que quiere resucitar: la magia tiene el efecto de «ahuyentar a los mandatarios de la muerte»²⁰. Estos mandatarios son, en última instancia, los destinatarios del ritual mágico.

El ritual afrocubano o indio es, por lo tanto, un acto religioso, animístico, tal como la mitología es una narración religiosa. Por eso, ambos fenómenos son culturales, pero no son prácticas artísticas, sino religiosas. El problema de su estatuto artístico surge como tal porque la mitología es una narración, el ritual un baile, un canto, un himno, ejecutado, además, ante una estatua: baile, canto, estatua son términos del campo del arte. Formalmente, la mitología y el ritual mágico tienen, por lo tanto, estructuras artísticas. En el prólogo-ensayo, Carpentier habla de «toda una mitología, acompañada de himnos mágicos»²¹, del «hondo sentido ritual» de la «danza colectiva en América»²² (los subrayados son nuestros). Pero no se deja engañar por las apariencias de la estructura. Niega el carácter artístico de estos fenómenos. Por eso dice terminantemente: «Quienes atribuyen un valor *artístico* a ciertos documentos etnográficos americanos andan errados, desvirtuando lo que, primitivamente, servía a otra cosa»²³, la religión. Por eso, la música, el canto, el baile fueron «otra cosa»: «Cuando una música se nos muestra “en estado puro” de función ritual primigenia, no puede ser considerada todavía como música»²⁴. Lo mismo vale para la escultura antigua: «...una estatua, antes de ser estatua (es decir, *obra de arte*) fue *otra cosa*»²⁵. Esta otra cosa fue la religión; fue «personificación inteligible de la Divinidad, objeto de culto... modo de acceso a la Trascendencia»²⁶. Entonces, el hechicero tampoco es artista, sino sacerdote, los asistentes al ritual no participan en una producción artística, sino en una actividad religiosa. Carpentier no considera el ritual dotado de un contenido artístico aunque tenga la forma de una obra de arte (de un baile, canto), sino pregunta: ¿cuál es la *función* de esta estructura? Sustituye la usual dialéctica forma-contenido

²⁰ Carpentier, Alejo: *Los pasos perdidos*, pág. 215.

²¹ Carpentier, Alejo: *El reino de este mundo...*, pág. 11.

²² *Ibid.*

²³ Carpentier, Alejo: *La novela latinoamericana en vísperas...*, pág. 166.

²⁴ *Ibid.*, pág. 165.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

por la dialéctica, casi-teleológica, de medio y fin. La funcionalidad de la estructura, y la finalidad a la que sirve el medio, no son artísticas, sino religiosas.

Pero Carpentier considera la finalidad religiosa del ritual y del mito no sólo en su aspecto trascendente, sino como eminentemente práctica, aunque muchas veces desde luego ilusoria, y de necesidad vital. Repite muchas veces la función iniciática e invocatoria del ritual mágico, que fue; además, en vez de arte, «plegaria, acción de gracia, encantación, ensalmo, magia»²⁷. Los Dioses invocados, agradecidos, aplacados, cuya protección y ayuda fueron reclamadas mediante el ritual, eran personificaciones de la Naturaleza en estas religiones animistas. La Naturaleza era, para esta gente, medio inmediato de su subsistencia: los rituales tenían, por tanto, relación directa con la reproducción material de su vida, así como con la reproducción de la especie (fertilidad).

Comprendiendo esta función y finalidad práctica, relacionada con la producción material, del ritual, Carpentier enseña, en *El reino de este mundo* que la música de los tambores no es música, sino sirve para ritmar el «apasionamiento del maíz» y el corte de la caña: el baile de los negros pisando el maíz es trabajo, no es arte: los negros que tocan los tambores no son músicos, sino obreros especializados en este trabajo que forma parte del trabajo general; y los mismos tambores no son instrumentos de música, sino instrumentos de trabajo. Del mismo modo, los cantos de ordeño venezolanos que menciona Carpentier en un ensayo sobre el folklore musical²⁸ son parte integrante de la producción de leche, tal como los cantos de las lavanderas, mencionados en *Los pasos perdidos*, del trabajo de las mujeres.

Lo mismo podría decirse de la función religioso-mágica de los tambores y caracoles descrita en *El reino de este mundo* o en *Semejante a la noche*. Además, ambos instrumentos son instrumentos de comunicación hasta con fines políticos: sirven para la comunicación entre los negros sublevados en su lucha contra los colonialistas franceses o para anunciar los preparativos de la guerra de Troya. En *Los pasos perdidos*, los pretendidos instrumentos de «música» son «una jarra... usada por ciertos indios en sus ceremonias funerales» o un botuto con la función de «llamar a los pescadores extraviados en los pantanos»²⁹.

Todos estos ejemplos muestran que la mitología y el ritual mágico con sus formas aparentemente artísticas sirven fines *prácticos*, vitales, sean éstos religiosos o relacionados con la producción material, la propagación, la comunicación, la política. Son necesarias actividades vitales, y como tales no son artísticas ni estéticas. Por eso, Carpentier dice, refiriéndose a la música como parte del ritual primigenio, que es «una músi-

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, pág. 166.

²⁹ Carpentier, Alejo: *Los pasos perdidos*, págs. 294-295.

ca muy distinta de la que hoy tenemos por música deparadora de un goce estético»³⁰. El goce estético es, pues, característica función de la obra de arte, es su finalidad suprema, que es otra que las finalidades y funciones inmediatamente prácticas que caracterizan la mitología y magia.

El arte deparador de un goce estético *nace*, sin embargo, para Carpentier, de la mitología y del ritual mágico. (Según el hispanista Krauss, el mito se transforma en *epos*, el ritual en tragedia)³¹. Por eso dice Carpentier que «la música, antes de ser música, servía otras finalidades, era otra cosa, «antes de cobrar (por decadencia de sus funciones (prácticas, HOD) más bien que por adquisición de nuevas dignidades) una categoría *artística*»³². Así explica que «en Europa occidental, el folklore danzario (es decir, el arte popular, HOD) ha perdido todo carácter mágico e invocatorio»³³. El arte pierde sus funciones inmediatamente prácticas, en el sentido de que no *es* más, como el mito o la magia, producción material, religión, política, comunicación social en general, sino que las *refleja*. Pero lógicamente no puede aparecer algo nuevo —el arte— por pura decadencia, por sola pérdida, a no ser que este nuevo ya existía antes, aunque no era la finalidad o funcionalidad dominante: vale decir que tanto el goce estético como la forma artística —ya mencionada— preexistían en la mitología y la magia, sin ser su finalidad (del mismo modo, las funciones *prácticas* subsisten desde luego en las obras de arte, sin ser la finalidad última). La mitología y magia no son, por lo tanto, no-estéticas y no-artísticas, sino más bien pre-estéticas y pre-artísticas. Así se explica que Carpentier nos habla de «música antes de ser música», que repite la opinión de Malraux «que una estatua, antes de ser estatua (es decir: *obra de arte*) fue otra cosa»³⁴.

Así podríamos decir, empleando la terminología carpenteriana, que la mitología es «epos antes de ser epos», el ritual «tragedia antes de ser tragedia», el baile «danza antes de ser danza», y los instrumentos de música arcaicos que emplean los negros y los indios, los tambores y las caracolas, «instrumentos de música antes de ser instrumentos de música».

Esta transición hacia un «arte deparador de goce estético», hacia «el arte como tal» (que no es, desde luego, idéntico con «arte puro» o «arte-por-el-arte»)»³⁵ la describe Carpentier en *Los pasos perdidos*, cuando el hechicero quiere ahuyentar a los Mandatarios de la Muerte. Después de un

³⁰ Carpentier, Alejo: *La novela latinoamericana en vísperas...*, pág. 165.

³¹ Krauss, Werner: *Die literarischen Gattungen* (Los géneros literarios), en: *Essays zur französischen Literatur* (en alemán), Berlín-Weimar, 1968.

³² Carpentier, Alejo: *La novela latinoamericana en vísperas...*, pág. 166.

³³ Carpentier, Alejo: *El reino de este mundo*, prólogo, pág. 11.

³⁴ Carpentier, Alejo: *La novela latinoamericana en vísperas...*, pág. 165.

³⁵ Carpentier ya se había pronunciado en su artículo sobre el meridiano intelectual de nuestra América, aparecido en 1927, contra un «arte puro o arte deshumanizado». En: *La novela latinoamericana en vísperas...*, pág. 227.

«silencio ritual, preparador del ensalmo», el aullido del curandero se transforma en palabra, ritmo y «el embrión de una melodía»³⁶. El «Treno» que produce el hechicero es, para el protagonista, el «Nacimiento de la música»³⁷, del Arte. Es el treno precursor del treno del doctor Fausto, verdadera obra artística deparadora de goce estético, bien conocida a Carpentier muy conocedor de la famosa obra de Tomás Mann.

Este paso significa que las demás actividades no-artísticas, contenidas en los mitos y rituales, se separan de la actividad artística por la vía de una especie de división de las actividades inmateriales, para constituirse como política, como religión, filosofía, ciencias, etc. El mismo Carpentier lo refleja: el «hechicero» es sustituido por el sacerdote, el jefe político, el sabio, etc., de un lado, y por artistas —arpistas, juglares, cantores— del otro. Eso significa lógicamente que los demás, los no-artistas, no pierden sus facultades y necesidades artísticas, pero desarrollan exclusivamente aquellas reproductoras o receptoras, se convierten en «público», como vemos en muchas escenas de *Los pasos perdidos*. Este arte como tal aparece ya en la Antigüedad (europea e india) y se extiende hasta la Edad Media. Subraya Carpentier que «no es el hombre renacentista quien realiza el Descubrimiento y la Conquista, sino el hombre medieval»³⁸. El arte medieval aparece en sus relatos que tratan del Descubrimiento y la Conquista (*El arpa y la sombra. El camino de Santiago*) y en aquellas regiones de *Los pasos perdidos* habitadas por gente medieval. Dice el protagonista:

Medievales son los juegos de diablos, aseos de tarascos, danzas de Pares de Francia, romances de Carlomagno, que tan fielmente perduran en tantas ciudades que hemos atravesado recientemente... desde la tarde del Corpus en Santiago de los Aguinaldos, vivo en la temprana Edad Media³⁹.

Los artistas medievales son «juglares que cantaban décimas que hablaban de Carlomagno, de Rolando, del obispo Turpín»⁴⁰, versiones populares de canciones de gesta medievales. Cantan y hablan.

Pero vemos que son a la vez cantores y declamadores, músicos y poetas, que además son muchas veces bailarines. No es música pura, ni literatura pura, ni danza pura, sino un arte todavía sincrético, que compren-

³⁶ Carpentier, Alejo: *Los pasos perdidos*, pág. 202.

³⁷ Sobre las relaciones entre la obra de Mann y la de Carpentier, véase Acosta, Leonardo, *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*, La Habana 1981 (El Doctor Fausto se interna en la selva). El protagonista dice: «Yo buscaba más bien una expresión musical que surgiera de la palabra desnuda, de la palabra anterior a la música... y que pasara de lo hablado a lo cantado...», *Los pasos perdidos*, pág. 247. Sobre el origen mágico del arte dice: «Lo que he visto confirma, desde luego, la tesis de quienes dijeron que la música tiene un origen mágico... (he visto) cómo podía originarse un tema musical de una práctica extramusical.» *Ibid.*, pág. 282.

³⁸ Carpentier, Alejo: *Los pasos perdidos*, pág. 194.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 142.

de todos o varios géneros artísticos. Carpentier nos habla de música que es «poesía-danza»⁴¹ sincretismo de poesía danza y música, o hasta de música es «narración escandada»⁴², o sea sincretismo de música, ritmo, y narrativa. Es decir, Carpentier no habla ni siquiera de narrativa oral, sino de narrativa cantada y ritmada. El protagonista vio en el Tren «ciertas posibilidades de acoplar la palabra con la música»⁴² tal como el Doctor Fausto, de Tomás Mann. Por eso menciona Carpentier siempre la unión por lo menos de música y literatura.

La verdadera literatura oral, el próximo tipo histórico, no es, en realidad, una literatura cantada, musicalizada, sino una *lectura hablada*. No sabemos si Carpentier pensaba en eso al advertir que «en Europa se ha perdido una tradición oral que nosotros hemos recogido y conservado»⁴³.

En la Antigüedad, en el Helenismo, en la Edad Media domina la literatura leída en alta voz. «Incluso la literatura cortesana estaba destinada a la lectura hablada»⁴⁴, a la que correspondía desde luego la *escritura hablada*. Visto el poco número de los —carísimos— manuscritos y el gran número de analfabetos, cada lectura estaba destinada a otros oyentes, por lo cual los hombres no aprendían la lectura silenciosa. La velocidad de lectura correspondía, por lo tanto, a la velocidad del discurso hablado. ¿Sabía Carpentier esto? A este estadio cultural corresponde por lo menos Rosario, a veces caracterizada como mujer medieval. El protagonista de *Los pasos perdidos* observa la rapidez con que Mouche doblaba las páginas, y la lentitud de lectura de Rosario, que llevaba los ojos pausadamente, del comienzo al extremo de los renglones, con el movimiento de labios de quien deletrea, hallando aventuras apasionantes en la sucesión de palabras que no siempre se ordenaban como ella hubiese querido⁴⁵.

Comparada con la lectura silenciosa y rápida de Mouche, la mujer moderna, parece una lectora oral. Compárese esta descripción carpentieriana con la imagen que da San Agustín del obispo Ambrosio de Milán.

⁴¹ Carpentier, Alejo: *La novela latinoamericana en vísperas...*, pág. 165.

⁴² *Ibid.* En *Los pasos perdidos*, el poema halla su propia música en «la escansión y la prosodia», pág. 247.

^{42a} *Ibid.*

⁴³ El pasaje entero enseña que Carpentier no diferencia, *grosso modo*, entre literatura hablada y literatura cantada. Refiriéndose a «un trovador popular, analfabeto, en Barlovento de Venezuela, cantando sombrero en mano, de cara al mar, con fervor de oficiante, las historias de Carlomagno y de la ruina de Troya», continúa diciendo: «obsérvese que en Francia, por ejemplo, cuna de *La Canción de Rolando*, no quedará nadie —me refiero a quien no sea letrado o erudito— capaz de recitar de memoria algunas de sus estrofas. Como Maurice Chevalier, seguramente, jamás canto la ruina de Troya. En Europa se ha perdido de modo evidente una tradición oral que nosotros hemos recogido y conservado. «Carpentier, Alejo, *Tientos y diferencias*, La Habana 1974, 2.ª ed., pág. 21.

⁴⁴ *Gesellschaft-Literatur-Lesen (sociedad-literatura-lectura)*, pág. 187.

⁴⁵ Carpentier, Alejo: *Los pasos perdidos*, pág. 122.

Dice que le extrañó mucho comprobar con sus propios ojos que Ambrosio leyó sin hablar, que «sus ojos recorrieron las páginas... voz y lengua descansando»⁴⁶. A la época de Ambrosio y Agustín, la época de la exégesis de las Santas Escrituras, los fieles tenían, además, una creencia ciega, casi mágica, en la verdad de «lo que está escrito» (tal como los negros haitianos tienen una creencia mágica en la verdad del verbo hablado, de manera tal que desconocen la *ficción* literaria). Así dice Rosario, refiriéndose al libro *Genoveva de Trabant*: «Lo que los libros dicen es verdad»⁴⁷.

Así, la lectura casi hablada del libro manuscrito o impreso realizada por Rosario corresponde históricamente a la tercera etapa cultural que significa el tránsito hacia la lectura silenciosa, individual, no destinada a otros oyentes, que permite una velocidad de lectura mayor (etapa que coincide con la ficción propiamente literaria característica para la novela).

Esta etapa comienza en la misma América con el Descubrimiento, acontecimiento que se produce recién después de la invención de la imprenta. Es una literatura escrita, destinada a la lectura silenciosa e individual, que conoce cierto auge con la novela romántica del siglo diecinueve. Se diferencia mucho de la cultura, el arte y la literatura oral o cantada anteriores: los cantores, actores, lectores en alta voz reproducían y distribuían al mismo tiempo las «obras» respectivas, es decir las transportaban hacia el público mediante su voz, lengua, boca, gestos, mímica, con su propio cuerpo. Necesariamente, el público estaba físicamente presente, *escuchaba*, por ejemplo, la lectura hablada.

El libro impreso cambia las cosas: la reproducción es realizada en vez de una persona, por la imprenta, que materializa la obra en muchos ejemplares, en objetos transportables que pueden llevar un mensaje hacia todas partes, hacia muchos lectores distantes: la comunicación estética no está más limitada por la simultánea presencia física del reproductor y del público en el mismo lugar. El libro ofrece la posibilidad —y necesidad— de un consumo masivo y simultáneo en muchos lugares. Para tal efecto, necesita, sin embargo, de una red de distribución, de editoriales y librerías, además de lectores.

Pero en la América Latina, desde la Colonia hasta bien entrado el siglo XX, había pocos lectores; había imprentas, pero pocas editoriales; faltaba una red de librerías para la distribución. Los primeros libros escritos en, y sobre el Nuevo Mundo estaban destinados a lectores fuera de América, al público europeo, y, las más de las veces, editados en Europa. Eso explica, según Carpentier, la opción de los cubanos Heredia y Lafargue por el idioma francés⁴⁸.

⁴⁶ *Gesellschaft-Literatur-Lesen*, págs. 186-187.

⁴⁷ Carpentier, Alejo: *Los pasos perdidos*, *ibid.*

⁴⁸ Carpentier, Alejo: *La novela latinoamericana en vísperas...*, pág. 144. Carpentier dice que en aquella época, «en que La Habana no disponía de editoriales ni de librerías... los poemas de Heredia no hubieran trascendido nunca». *Ibid.*

La situación en Cuba no había cambiado en los años veinte y treinta. Escribe Carpentier que el escritor en aquellos años —con cuyo examen empezamos el presente estudio— «tenía que costear la edición de sus libros, distribuirlos... y recogerlos, al cabo de algún tiempo, cuando éstos, por la indiferencia general ante la producción nuestra, no se había vendido... no teníamos editoriales en el sentido cabal del término»⁴⁹. En otras palabras: el escritor era productor, reproductor y distribuidor de su obra, tal como el juglar medieval —pero con un producto absolutamente moderno, que no podía ser reproducido y distribuido como una obra cantada u oral^{49a}. Nicolás Guillén (en los años 30) y José Donoso (en los años 50 todavía) corrieron la misma suerte⁵⁰. Esta situación que preocupaba tanto al joven Carpentier origina la falta de una tradición de oficio en un país sin imprentas, editoriales, librerías.

Y lectores no los había, como ya señalamos al comienzo de nuestro trabajo. Las masas eran analfabetas, y las minorías —la burguesía fundamentalmente— leían poco. Cuenta Carpentier:

En años de mi adolescencia... conocí gente de nuestra burguesía adinerada...que no leía cosa alguna, nunca, en ningún momento...⁵¹ el escritor era un personaje despreciado por la burguesía cubana. Ciertos condiscípulos, en la Universidad, me aconsejaban «que olvidara eso; que eso no servía para nada; que no daba dinero»⁵².

⁴⁹ *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier...*, pág. 53. Carpentier recuerda que los jóvenes intelectuales de los años veinte estaban obsesionados por una sola idea: «...irse de estos países latinoamericanos sin casas editoriales, sin público lector, sin revistas realmente serias». En: *La novela latinoamericana en vísperas...*, pág. 102.

^{49a} En *Los pasos perdidos*, el protagonista-compositor ni siquiera puede producir sin papel pentagramado, es decir sin escritura, lo cual no entiende el Adelantado en la ciudad de la selva, hombre acostumbrado todavía a una música *no escrita*. Cuando el protagonista necesita papel, el Adelantado «me ofrece la guitarra de su hijo Marcos. Según veo, no establece relación alguna entre el hecho de componer y la necesidad de escribir», págs. 255-256. El protagonista oriundo de una gran ciudad con un arte desarrollado, moderno, necesita escribir (música) para realizarse: «La necesidad de escribir música es tan imperiosa que empiezo a trabajar sobre lo apuntado, viendo renacer los signos musicales, por tanto tiempo olvidados, bajo la mina de mi lápiz», (pág. 254). Por otro lado, esta música que ya conoce la diferenciación de producción y reproducción (ejecución) necesita la ejecución para ser verdaderamente música: fenómeno desconocido para la «música anterior»: «De nada sirve la partitura que no ha de ser ejecutada», pág. 259. La imposibilidad tanto de escribir sobre papel como verse «ejecutado» determina, entre otras cosas, la huida del protagonista de la selva. Estas diferencias culturales determinan también la incomprensión entre el compositor y su amada Rosario. Las murallas que los separan «eran los mil libros leídos por mí, ignorados por ella; eran creencias de ella, costumbres, supersticiones, nociones, que yo desconocía...», pág. 130.

⁵⁰ Donoso, José: *Historia personal del «boom»*, Barcelona 1983, relata que su primer libro, publicado en 1955, se vendía «parándome en las esquinas para ofrecérselo a conocidos que pasaban mientras mis amigos y amigas hacían lo mismo en otros barrios», pág. 27.

⁵¹ *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier...*, pág. 43.

⁵² *Ibid.*, pág. 53.

El primer magistrado, en *El recurso del método*, prefiere a la literatura la pintura y la música, además de estimar sobre todo el arte europeo, y ante todo el arte del siglo diecinueve, no-vanguardista. Cuando Carpentier volvió en 1936 a Cuba, tuvo que regresar a París, pues: «Qué podía hacer aquí un escritor donde hasta este término era un insulto.»⁵³

Pero a partir de los años 50, la situación ha cambiado, según Carpentier. Refiriéndose sobre todo a México y Argentina, dice:

Y se da el caso, nuevo en el mundo de la edición, de que existen países, nulos hace unos veinte años para el mercado de libros, que se han vuelto extraordinarios consumidores de la letra impresa⁵⁴.

Existen editoriales y librerías, porque existen lectores, consumidores, procedentes de la clase media citadina.

...nuestra creciente clase media, casi inexistente a mediados del siglo pasado, ha cobrado una importancia capital en nuestras ciudades en perenne expansión. Clase media que va del pequeño empleado al profesional, del bachiller al universitario, a más de un inmenso público femenino que, desde hace unas pocas décadas, ha ido accediendo a todos los sectores de la cultura⁵⁵.

Pero también los productores materiales, los obreros sobre todo, han adquirido en determinados centros industriales y urbanos cierta cultura escritural. Muchos países tenían ahora necesidad de científicos, técnicos, empleados y, como dice Carpentier, «de trabajadores calificados, capaces de leer, al menos, un pliego de instrucciones para el uso de un extinguidor de incendios...»⁵⁶

Todo esto explica en parte, el llamado «boom», aunque en sus comienzos radicaba más bien en editoriales europeas, españolas y menos en la divulgación masiva en la misma América Latina. De todos modos, el «boom» tenía sus repercusiones en América Latina. Contribuía a la adquisición, por parte de los escritores latinoamericanos, de una tradición de oficio, de técnicas y métodos narrativos. Entre estos autores hay que contar al mismo Carpentier, que era ya un autor mundialmente renombrado, cuando sus libros apenas circulaban en la Cuba de los años 50, donde era todavía un escritor casi desconocido.

Todo esto nos explica que Alejo Carpentier se incorporara al proceso revolucionario en Cuba como escritor⁵⁷. Después del triunfo de la revo-

⁵³ *Ibid.*, pág. 65.

⁵⁴ Carpentier, Alejo: *La novela latinoamericana en vísperas...*, pág. 31.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Carpentier, Alejo: *La novela latinoamericana en vísperas...*, pág. 22.

⁵⁷ Según Carpentier, la posición revolucionaria, de izquierda, de muchos intelectuales latinoamericanos se debe al hecho de que no puede ignorar —a menos de quererlo ignorar— que vive en un continente donde «el índice de analfabetismo alcanza... cifras pavorosas». *Ibid.*, pág. 29.

lución se llevaron a cabo importantes cambios en la reproducción, multiplicación y distribución de libros, cambios en los cuales participó activamente como director de la Editorial Nacional (Imprenta Nacional). Surgió una industria del libro, se construyeron imprentas cuya producción anual asciende ahora a unos 40 millones de ejemplares, que constituye un progreso inmenso comparada con la producción anual anterior de apenas un millón de libros. Se fundaron editoriales y, además, una red de distribución de libros —librerías y bibliotecas— en todas las provincias. Pero eso no hubiera tenido sentido sin la campaña de alfabetización y la reforma de la enseñanza que crearon no sólo la capacitación, sino también la necesidad de lectura en amplios sectores de la población. Carpentier dice al respecto:

En mi país, Cuba, donde ya no queda un solo analfabeto, se despliega y eso es complemento de lo otro —una eficiente estrategia para desarrollar la afición a la lectura (la necesidad de lectura, *Hod*), atrayendo al lector hacia los centros de venta y abaratando los precios. Así, en Cuba, los escritores de algún renombre ven agotarse, en pocos días, las ediciones que de 50, 60 y 100.000 ejemplares se hacen de sus obras nuevas⁵⁸.

Claro que este desarrollo significa un estímulo muy grande para los mismos escritores y, a la larga, su crecimiento numérico y cualitativo. Es decir que los saltos cualitativos en la esfera de la distribución de libros y en la capacitación de lectores se traducen dialécticamente en cambios en la esfera de la misma producción.

Así, Carpentier describe la historia de la cultura, del arte y de la literatura (épica) latinoamericana como una sucesión de tipos históricos que va desde sus formas primigenias hasta nuestros días. Pero esta historia es una *teoría* sólo en la medida en que explica las *razones* del desarrollo descrito y establece *criterios* para una conceptualización.

Las posiciones teóricas explícitas —en su ensayística y en su narrativa— o implícitas (en su narrativa) están basadas en las categorías y conceptos siguientes: el concepto de la literatura como actividad, el concepto de la funcionalidad de la literatura, las categorías dialécticamente opuestas de sincretismo e independización, y el concepto del carácter predominantemente estético de la literatura y del arte en general.

El concepto de la literatura como actividad se desprende de su definición de la literatura como «acción escrita»⁵⁹. Dice: «Escribir es un modo de acción»⁶⁰. La actividad literaria es, por tanto, una modificación y especialización de la actividad humana en general. Si la civilización humana es un progreso realizado a través de la división social del trabajo y de las actividades, entonces la historia de la literatura es el proceso de su parti-

⁵⁸ *Ibid.*, pág. 32.

⁵⁹ *Ibid.*, pág. 43.

⁶⁰ *Ibid.*, pág. 49.

cularización y modificación mediante la división social de las actividades: separación de la actividad artística de aquella inmaterial en general, separación de la actividad literaria de aquella artística en general. De ahí se desprende lógicamente que este proceso de división de trabajos y modos de actividades es necesariamente acompañado de la división subsiguiente de todas estas actividades particularizadas, especificadas y modificadas en una modalidad activa, productiva, y otra más bien pasiva, relativamente receptiva. Así llega a la oposición dialéctica de escritura y lectura.

Tal como la actividad fundamental del hombre tiene la finalidad y funcionalidad suprema de la reproducción de su vida, así la división de las actividades obedece a una particularización y modificación de esta necesidad fundamental: la finalidad y funcionalidad del arte, y de la literatura, es la satisfacción de las necesidades artísticas y literarias de los receptores o lectores, que son reproducidos así, por la recepción y la lectura como tales.

Esta división de actividades y funciones no se realiza mediante cambios arbitrarios, sino por la vía de independizaciones de elementos contenidos anteriormente en una unidad sincrética. La mitología no era arte, sino unidad sincrética de muchos elementos; entre ellos elementos artísticos; su disolución, equivalente a lo que llama Carpentier la «decaencia» de las funciones no-artísticas, no es otra cosa que la independización del elemento de la actividad y de la función artística. El arte como tal constituye a su vez una unidad sincrética de varios artes o géneros artísticos; la independización de estos elementos artísticos sincréticos produce la aparición de los artes, entre ellos la literatura.

De importancia capital es la función específicamente artística de depurar un goce estético. La independización del arte propiamente dicho significa que este goce, ya contenido en la producción y recepción de la mitología y del ritual mágico, pasa a ser la finalidad dominante de la actividad literaria y de la obra de arte. El goce estético, como finalidad, supone la existencia, en el receptor, de una necesidad de gozar estéticamente, independizada de la necesidad de recepción, y al mismo tiempo, de una capacidad de goce, independizada de la capacidad de recepción. A lo sumo, podemos deducirlo del hecho de que opone, de cierto modo, las actividades y finalidades, más bien prácticas, a aquellas artísticas, por lo cual lo estético sería no la ejecución de tales actividades prácticas, sino más bien el goce que produce su ejecución. De ahí tendríamos que derivar el goce específico que produce la propia literatura, diferente del goce estético de los demás géneros artísticos.

En cuanto a la literatura, hay que señalar, además, que Carpentier ve claramente que la industria del libro, imprentas y editoriales, es una rama de la manufactura e industria en general, es decir, producto de la división del trabajo dentro de la misma industria moderna. Al mismo tiempo, la red de distribución, editoriales y librerías, así como los medios de

transporte, constituyen especificaciones, debidas a la división de trabajo, dentro del intercambio de mercancías, o sea del comercio. Por eso habla del «mercado de libros». De ahí que el libro que mediatiza entre el productor y el público es una mercancía, por lo menos con el advenimiento del capitalismo, que generaliza el libro reproducido industrialmente. El autor, el escritor, no puede más, como sus antepasados, los juglares, reproducir su obra por su propia voz y lengua, sino que necesita imprenta y editorial, que asume el costo de la fabricación (su inexistencia en Cuba obligaba al escritor a «costear él mismo la edición y distribución» de sus libros, como dijo Carpentier); el escritor vende su obra (es decir deviene además de creador, *vendedor*), a la editorial, que vende el libro fabricado a los lectores que se convierten así en compradores. A estas alturas, la recepción de la obra necesita, de la parte del público, conocimientos no sólo del lenguaje, sino de lectura, por lo cual excluye culturalmente, por primera vez en la historia, a gran número del público: a los analfabetos. Pero no basta con saber leer, con tener la capacidad de lectura (problematizada por Carpentier en un artículo en *El Nacional*;⁶¹ lo que hace falta es, además, la capacidad de pago. Así, el hecho literario deviene para ambos, los escritores y los lectores, un factor económico; resentido por Carpentier como tal ya al oír decir a sus discípulos universitarios que el oficio del escritor «no daba dinero»⁶². Por otro lado, el precio de los libros puede impedir la adquisición y lectura: por eso alaba tanto el precio abaratado de los libros en Cuba.

Nosotros creemos que este concepto de la cultura, del arte y de la literatura en la América Latina constituye un progreso enorme dentro de las teorías de la literatura latinoamericana, aplicadas en la mayoría de historias de esta literatura. Pero el gran descubrimiento de Carpentier no es éste; es otro. Según lo expuesto hasta aquí podría aparecer el esquema carpenteriano como la línea general del desarrollo de la literatura en el subcontinente, es decir la sucesión de todos los tipos históricos mencionados, desde la mitología y magia hasta la nueva novela, cumbre de la producción épica moderna. De un lado, es verdad. Pero visto así, la historia de la cultura artística y literaria de América Latina se parece mucho a la europea, y a la de la literatura en general. Desde este punto de vista, la cultura latinoamericana repite, por tanto, el movimiento universal, lo cual prueba que en líneas generales el desarrollo histórico del hombre se efectúa según las mismas leyes universales.

Pero el proceso cultural, artístico y literario en la América Latina está

⁶¹ Carpentier, Alejo: *Letra y solfa*, Caracas 1975, págs. 34-36.

⁶² La comercialización y subsiguiente transformación del arte en mercancía, en el capitalismo industrial es mostrada por Carpentier de manera magistral en los primeros y últimos capítulos de *Los pasos perdidos*, refiriéndose sobre todo a la música cinematográfica.

caracterizado, según Carpentier, por una particularidad que no se encuentra en ningún otro lado del mundo. Críticos como Alexis Márquez Rodríguez han señalado con razón que el continente latinoamericano y en particular Venezuela tal como se presenta en *Los pasos perdidos* es un «compendio» de todas las épocas de la humanidad, desde las épocas más primitivas hasta nuestros días. La contemporaneidad y la coexistencia de estas épocas históricas es un hecho que después de las obras de Carpentier se refleja en muchas obras, por ejemplo en *Cien años de soledad*, de García Márquez. Nosotros ampliamos esta visión novelesca carpenteriana especificando que, tratándose de narrativa que no refleja la realidad como tal, sino a los hombres, transformados en personajes de ficción, el escritor cubano presenta necesariamente, en su conjunto de personajes, a los tipos humanos históricos de todos los tiempos, desde el hombre del Neolítico hasta el ciudadano más moderno; desde el cazador armado de arco y flecha hasta el piloto de un avión moderno.

Ahora bien: todos los personajes carpenterianos se caracterizan por sus propiedades, capacidades, necesidades, gustos, goces y sensibilidad que adquieren a través de sus actividades (productivas o receptoras correspondientes). Entre estas actividades, y por tanto capacidades, necesidades, gustos, conocimientos, convicciones, etc. se encuentran igualmente, y en obras como *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos*, y el *Concierto Barroco* de modo particular, aquellas referidas a la cultura, los artes, la literatura, etc. como ya vimos.

Los negros haitianos y los indios venezolanos practican rituales, cuentan o escuchan mitologías; habitantes del campo venezolano cantan versiones populares, medievales de la canción de Rolando o de Carlomagno y sus compaisanos las escuchan atentamente. Yannis el griego lee la *Odissea* de Homero, Rosario *Genoveva de Brabante*, y los espectadores en el teatro de la capital venezolana, al comienzo de *Los pasos perdidos*, constituyen el público de una función romántica, dotado de un gusto perfectamente siglo diecinueve. El protagonista de esta novela sin embargo ha leído seguramente el *Doctor Fausto* de Tomás Mann. En su *ensayo-prólogo* y en su ensayística Carpentier recuerda muchas veces esta contemporaneidad de las formas históricas más diferentes de la cultura, del arte y de la literatura en la misma América Latina. Se puede decir que Carpentier ha descubierto la contemporaneidad y coexistencia de todas estas formas históricas culturales, artísticas y literarias en el Nuevo Mundo. Ahí está la originalidad cultural de la América Latina, que no existe, por lo menos en esta complejidad, en ningún otro continente.

En la mayor parte de Europa y en todos los países industrialmente desarrollados no subsisten más las mitologías y los rituales mágicos. Muy poco subsiste de la cultura y literatura del Renacimiento, de la Edad Media —no hay más juglares y cantores populares que cantan canciones de gesta. En cuanto al romanticismo y al arte finisecular, que tanto entusiasmo al primer magistrado de *El recurso del método*, nada semejante

existe en estado vivo. El mismo Carpentier dijo que en la América Latina se ha conservado una literatura oral que se ha perdido en Europa.

En cuanto a los países africanos y asiáticos, que conservan muchas tradiciones mitológicas y mágicas, arte sincrético y literatura cantada u oral, faltan en ellos períodos como el Renacimiento o el Romanticismo que nunca han conocido. Muchos de estos países no han alcanzado, además, este nivel técnico y cultural con el cual surgen lectores, imprentas, editoriales, librerías —y autores—, puesto que la mayoría de las poblaciones queda analfabeta, y los pocos escritores no disponen de una propia tradición de oficio. Como vimos, la América Latina dispone, al contrario, de una cultura escritural muy antigua, aunque poco divulgada, y en la época más reciente, de un desarrollo considerable de los escritores, lectores, editoriales y librerías.

¿Cómo se explica la supervivencia de formas culturales, artísticas y literarias tan antiguas en la América Latina de mediados del siglo veinte? En sus ensayos, Carpentier no lo dice explícitamente. En el *ensayo-prólogo* se contenta con decir por ejemplo que en la América Latina el baile folklórico ha conservado un «hondo sentido ritual», mientras «en Europa occidental, el folklore danzario... ha perdido todo carácter mágico e invocatorio»⁶³. Este carácter mágico, con finalidad religiosa y práctica, se ha perdido, según Carpentier, en Europa *Occidental* es decir en la parte industrializada y capitalista del Viejo Continente. El capitalismo industrial destruye, por tanto, con sus ciencias naturales, su medicina, su educación científica las creencias mágicas y con ellas, las formas culturales precapitalistas-preindustriales correlativas. En *Los pasos perdidos* leemos la frase siguiente:

Para un pueblo era más interesante conservar la memoria de la *Canción de Rolando* que tener agua caliente a domicilio. Me agradaba que aún quedaban hombres poco dispuestos a trocar su alma profunda por algún dispositivo automático que, al abolir el gesto de la lavandera, se llevaba también sus canciones, acabando, de golpe con un folklore milenario⁶⁴.

Claro que la lavadora automática acaba con la canción de la lavandera, ahora innecesaria, pero anteriormente elemento del mismo trabajo. Del mismo modo, la industrialización de la zafra-azucarera o de la cosecha del maíz hace innecesarios los tambores como instrumentos de trabajo, tal como funcionan todavía en *El reino de este mundo*. El mismo Carpentier menciona en uno de sus ensayos además los cantos de ordeño venezolanos⁶⁵, parte integrante de este trabajo campesino, que desaparecen con toda probabilidad con la ordeñadora automática.

A la inversa puede decirse que para Carpentier, la no-introducción de

⁶³ Carpentier, Alejo: *El reino de este mundo*, prólogo, pág. 11.

⁶⁴ Carpentier, Alejo: *Los pasos perdidos*, pág. 148.

⁶⁵ Carpentier, Alejo: *La novela latinoamericana en vísperas de...*, pág. 166.

la industria moderna y del capitalismo conserva necesariamente las mitologías, la magia, las canciones de gesta medievales, el gusto romántico en las capitales amodorradas de la América Latina, y la literatura cantada y oral. En otras palabras: el atraso económico-social del subcontinente significa, al mismo tiempo, la conservación de los tipos precapitalistas de la cultura, del arte y de la literatura. La existencia de todos estos tipos precapitalistas desde la mitología y magia hasta la literatura oral y el arte finisecular se explica por el hecho de que ni la colonia ni la república han introducido plenamente el feudalismo, lo que significa en determinadas regiones la supervivencia de tipos prefeudales y hasta premedievales.

La deficiente capitalización, industrialización y urbanización del continente en la primera mitad del siglo veinte conllevaba la supervivencia de una cultura, de un arte y de una literatura decimonona en los capitales, que Carpentier describe en ciertos pasajes de *Los pasos perdidos*, de *El recurso del método* y, sobre todo, en el comienzo de *La consagración de la primavera*.

La falta del progreso económico-social y tecnológico significa, en el caso de la América Latina, según Carpentier, la conservación de esta riqueza tremenda en el campo de la cultura y de las artes que no se encuentra en ningún otro lugar, y que constituye la identidad cultural de los latinoamericanos. Así, Carpentier ha descubierto la identidad cultural. De todo esto se desprende que el progreso económico-técnico no constituye, para Carpentier, automáticamente un progreso cultural. Marx, que sostenía igualmente que siempre existe cierta desigualdad entre el desarrollo técnico y el artístico, se burlaba de los franceses del siglo XVIII que pensaban que gracias al progreso enorme de la mecánica ellos podían hacer mejores poesías épicas que los griegos, cuya técnica estaba mucho menos desarrollada, y que por tanto, la *Henriada* valía más que la *Iliada*.⁶⁶ Así, para Carpentier el encuentro con estas vivas tradiciones precapitalistas conservadas gracias al llamado subdesarrollo constituía más bien un arma contra el eurocentrismo y la arrogancia colonialista y neocolonialista⁶⁷.

Pero Carpentier no es tampoco un apologeta del atraso. Si es verdad que el progreso técnico no es idéntico con el progreso cultural, por la misma razón el progreso técnico implica progreso cultural siempre cuando esté vinculado este último a la técnica. La cultura escritural, la repro-

⁶⁶ Marx, Karl y Friedrich Engels, Werke (obras), Berlín, t. 26, 3 (teorías sobre la plusvalía), pág. 257.

⁶⁷ En *Los pasos perdidos* leemos: «Aquellos indios que yo siempre había visto a través de relatos más o menos fantasiosos, considerándolos como seres situados al margen de la existencia real del hombre, me resultaban, en su ámbito, en su medio, absolutamente dueños de su cultura. Nada era más ajeno a su realidad que el absurdo concepto del *salvaje*». pág. 203.

ducción mecánica de las obras de arte, sobre todo de la narrativa, está basada fundamentalmente en la industria y el progreso técnico. La alfabetización masiva, indispensable para el desarrollo de la cultura del libro, es a la vez condición y resultado del progreso técnico. El mismo Carpentier lo dice al observar que la industria moderna necesita a obreros cualificados capaces de leer al menos las instrucciones para el uso de un extintor de incendios. La cultura escritural alcanzada a mediados del siglo XX en la América Latina, con la rápida capitalización, industrialización y urbanización, a las que alude constantemente Carpentier, forma igualmente parte de la identidad cultural de la América Latina, junto con las formas de cultura precapitalistas. Lo mismo podría decirse de la cultura nueva que se edifica en Cuba, la patria del escritor.

Esta extraña, única, maravillosa coexistencia y contemporaneidad de cultura, arte y literatura de todos los tiempos en la América Latina se traduce, según Carpentier en diferencias territoriales o regionales. Las culturas más arcaicas, mágico-mitológicas se encuentran en las selvas, las llanuras despobladas, las montañas; las culturas patriarcales, medievales, en las regiones agrícolas (del «Caballo»); las culturas decimononas y aquellas que corresponden, como la cultura del libro, al capitalismo industrial, en las urbes. La estructura espacial de la cultura en la América Latina materializa, por tanto, las estructuras temporales o históricas. El ejemplo da la estructura de *Los pasos perdidos*, verdadero viaje a través de las épocas de la cultura.

Pero esta separación «espacial» no es absoluta. En su narrativa, en particular en *Los pasos perdidos*, muestra Carpentier más bien una mezcla, un «mestizaje», un «sincretismo» entre mitología, magia, literatura escandada y cantada, literatura oral y literatura «escrita y leída». Rosario por ejemplo aparece, en la escena del velorio de su padre, como una griega, sacada de una tragedia antigua; su atuendo es llamado «romántico»; su lectura es medieval. Claro, el comercio, la comunicación entre los hombres significa también mezcla cultural, artística, literaria. Este «mestizaje» de culturas de diversas épocas de la humanidad se agrega a la mezcla, al «sincretismo» de culturas de diferentes pueblos, etnias y continentes, de europeos ibéricos, nórdicos, italianos, de negros, de indios, de asiáticos y árabes. Más: ambos sincretismos se funden a veces en uno solo, puesto que las diferentes culturas de pueblos y etnias constituyen, muchas veces, al mismo tiempo diversos estadios históricos de la cultura. El «ángel con maracas», encontrado en un concierto celestial en una catedral barroca latinoamericana por el mismo Carpentier, al que alude en *Los pasos perdidos* y en muchos ensayos, expresa el sincretismo de dos culturas, pero al mismo tiempo de dos tipos históricos de la música⁶⁸.

⁶⁸ El ángel maraquero, descrito también en *Los pasos perdidos*, es para Carpentier símbolo de «ciertas simbiosis de culturas», pág. 144.

En Europa Occidental, por el contrario, no existe tal contemporaneidad de etapas históricas de la cultura. Cada época cultural ha «matado» la anterior. Dice Carpentier que «el medievo francés» está presente «en la catedral de Notre Dame, el espíritu renacentista en Florencia, el espíritu de la contrarreforma en Praga, el espíritu del gran siglo francés en Versailles, el espíritu del segundo imperio en la Opera de París... Todo eso está presente, pero en Piedra»⁶⁹, vale decía como recuerdo y tradición, pero no como presente vivo. Pero la diferencia entre ambas culturas estriba, además en el hecho observado por Carpentier de que en la América Latina el nivel cultural casi siempre está en retraso en comparación con la cultura contemporánea en Europa Occidental. Que el nivel más moderno latinoamericano corresponde a un nivel ya desaparecido en el Occidente. Esto es el fenómeno examinado al comienzo de nuestro trabajo: el descubrimiento de Carpentier de que la novela, «género tardío», tiene tradición de oficio en Europa, pero no en la América Latina, lo cual explica sus debilidades de «métier».

Carpentier comprueba así una «desigualdad» cultural, artística y literaria entre Europa y la América Latina, una desigualdad «exterior» que complementa la «desigualdad» interior ya examinada, al interior del mismo subcontinente. Esta desigualdad o «desajuste» histórico⁷⁰ desempeña un papel fundamental en sus obras de ficción, en la dimensión cultural, artística y literaria (en la «identidad cultural») de latinoamericanos, de los «criollos», de un lado y de los europeos del otro. La comparación y muchas veces la confrontación entre ambos tipos culturales deviene una constante de sus libros. Esta confrontación narrativa, es decir entre los personajes de ficción, es posible porque este «desajuste» cultural —que no significa, repetimos, ningún juicio de valor, sino muy al contrario un balance objetivo— no es el producto del desarrollo independiente de ambas culturas, sino el resultado de la imposición de la cultura europea por la Conquista, la Colonia y el neocolonialismo, lo cual explica la lucha entre las culturas indígenas y nacientes culturas criollas, de una parte, y la cultura colonialista, europea de la otra; lo cual explica también la mezcla, el mestizaje, el «sincretismo» entre ambas culturas.

En *El reino de este mundo* por ejemplo, los negros haitianos tienen un nivel histórico de su cultura mitológico-mágica que todavía no diferencia, como ya señalamos, entre finalidad religiosa, política, económica y artística. El colono francés Lenormand de Mézy ya ha diferenciado su actividad artística de sus actividades económica, religiosa, política, que ya tienen lugares separados, la finca, la iglesia, la casa del gobernador —y el teatro. Las idas y vueltas hacia y del teatro constituyen el movimiento épico del relato. Así no comprende las prácticas mitico-

⁶⁹ Carpentier, Alejo: *La novela latinoamericana en vísperas...*, pág. 155.

⁷⁰ Carpentier, Alejo: *Tientos y diferencias*, pág. 24, habla de «desajustes cronológicos» como «contexto» típicamente latinoamericano.

mágicas, sincráticas, de los negros (que no quiere comprender, además, por su arrogancia señorial y su ideología racista-colonialista), no comprende, se puede decir, que la música de los tambores no es música, sino música antes de ser música, que,

un tambor podía significar, en ciertos casos, algo más que una piel tendida sobre un tronco ahuecado. Los esclavos tenían, pues una religión secreta que los alentaba y solidarizaba en sus reledías. A lo mejor, durante años y años, habían observado las prácticas de esa religión en sus propias narices, hablando con los tambores de calendas, sin que él sospechara⁷¹.

Lenormand considera el teatro, exclusivamente como fuente de goce estético: casi podríamos decir que el teatro forma parte de su consumo de lujo: ya es «el arte como tal, deparador de goce estético». Además es solamente espectador, público: los actores y cantantes, los «reproductores» son, por otro lado, ya exclusivamente, profesionalmente «de oficio» artistas. Como tales, ya fingen sus papeles: como personas no son idénticos con los papeles: ya producen una «ficción». Esto explica, a la inversa la incompreensión del arte operático y teatral europeo por los negros. La borracha esposa de Lenormand, ex actriz, necesita para su «función» de tragedia clásica un «público», en el cual debe convertirse por la fuerza la dotación de esclavos. Los esclavos confunden la actriz con su papel, la ficción con la realidad y se comportan, por tanto, no como «público», sino como los destinatarios de un mensaje real, que se refiere a la pura y cruda realidad. Cuando la actriz habla de sus «crímenes» y «manos homicidas», identifican el papel con su ama, pensando que la señora de Mezy «debía haber cometido muchos delitos en otros tiempos y que estaba probablemente en la colonia por escapar a la policía de París»⁷².

Al nivel de la literatura escrita, Rosario, la mujer medieval, repite esta misma identificación de ficción y realidad al decir: «Lo que los libros dicen es verdad.»⁷³

El desajuste cultural «externo» entre la América Latina y los países capitalistas desarrollados es resultado del desigual desarrollo de la cultura universal. Y tal como el desajuste cultural «interno» dentro de la misma América Latina se debe, entre otras cosas, a la desigualdad del desarrollo económico-social y científico-técnico, así el desajuste cultural externo se debe a la desigualdad económico-social y científico-técnica entre ambas partes del mundo capitalista. La división internacional del trabajo impuesto por el colonialismo y neocolonialismo reserva a los países de Europa Occidental y de la América del Norte precisamente aquellas activi-

⁷¹ Carpentier, Alejo: *Dos novelas, El reino de este mundo*, pág. 69, *ibid.* pág. 58.

⁷² *Ibid.* pág. 58.

⁷³ Carpentier, Alejo: *Los pasos perdidos*, pág. 122. Jitrik no ve la significación teórica de las oposiciones entre «lecturas», «funciones», «canciones», etc. Noé Jitrik, *La memoria compartida*, México D.F., 1982 (Blanco, negro ¿mulato?), págs. 175-213.

dades y facultades relevantes para la cultura del libro, la escritura, la lectura, mientras los países latinoamericanos están todavía condenados a aquellas actividades que necesitan menos alfabetización, conocimientos científico-técnicos etc., así como formación moderna en general.

La cultura artística vinculada con el libro, la escritura y la lectura ocupará por lo tanto, y a pesar de muchos progresos logrados en los años sesenta y setenta, el lugar que le corresponde, sólo con una división internacional del trabajo más justa. Carpentier creía en este futuro, rechazando la idea «falsa por lo demás, de que somos países fatalmente sometidos a dependencias y neocolonialismos»⁷⁴. Lamentaba mucho una «centralización absurda de la cultura»⁷⁵ en los países industrialmente desarrollados. Sin duda alguna, una futura cultura universal incluirá, para Carpentier, elementos de todas las culturas. La misma América Latina es, vista su cultura mestiza, sincrética, en cierta manera un modelo. En el *Concierto barroco*, Carpentier anticipa una feliz fusión de ambas culturas en una cultura universal, que se ha realizado, sin embargo, en su ficción literaria, a principios del siglo XVIII. Este relato es —como el nombre de una fonda en *Los pasos perdidos*— un «recuerdo del porvenir».

HANS-OTTO DILL
Humboldt Universität
Berlín (R.D.A.)

⁷⁴ Carpentier, Alejo: *La novela latinoamericana en vísperas...*, pág. 28.

⁷⁵ *Ibidem*, pág. 44.