

RITA DE MAESENEER

¿Cómo leer a Alejo Carpentier en el siglo XXI? *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, de Anke Birkenmaier

1. Carpentier ante la crítica

Alejo Carpentier (1904-1980), cuyas obras siempre han sido precursoras e innovadoras, ya no puede asombrarnos con sus novedades: Juan Rulfo nos ha enseñado que solo en la ficción pueden hablar las voces de ultratumba. El escritor cubano se ha convertido en un clásico. Sus grandes frescos históricos han marcado la (nueva) novela (histórica) latinoamericana y a los lectores de Carpentier más de un fragmento se nos queda grabado en la memoria. ¿Cómo no recordar la alucinante descripción real maravillosa de la salvación de la hoguera del rebelde negro Mackandal en *El reino de este mundo* o la arquitectónica escena de apertura de la llegada de la nave al Caribe que trae tanto la guillotina como la proclamación de la abolición de la esclavitud en *El Siglo de las Luces*? ¿Y qué lector de *Concierto barroco* no se acuerda del pintoresco Amo mexicano, quien encuentra su americanidad en el carnaval de Venecia, y de Filomeno, quien «canibaliza» con su percusión de utensilios de cocina los ritmos clásicos de Vivaldi, Scarlatti y Händel?

La obra de este autor «multicultural, plurimedial, barroco y heterogéneo» (Dill) intrigó e inspiró a los críticos, y sobre todo desde la década

* Agradecemos a la Fundación Alejo Carpentier el envío de este texto.

de los 70 aparecieron ensayos agudos y libros muy nutridos sobre el autor cubano. Uno de los estudios fundacionales viene de la mano del profesor cubano de la Universidad de Yale, Roberto González Echevarría. En su *The Pilgrim at Home*, de 1977, analiza la forja del ideario de Carpentier –quien fue a libar en Oswald Spengler, Fernando Ortiz, la cábala, los surrealistas y los existencialistas–, su manera alegórica de escribir, su intento fracasado de buscar un centro mediante la escritura, siempre mediata, entre muchas otras ideas. Críticos como el venezolano Alexis Márquez Rodríguez o la brasileña Irlemar Chiampi analizaron su concepto del barroco y su deseo de «decir América». Muchos debatieron sobre la visión circular o en espiral de la historia impregnada de dimensiones míticas, la búsqueda infructuosa de los orígenes y la difícil tarea de hacer hablar al negro. Aun otros estudiosos indagaron en la tensión entre el acá y el allá en este escritor, puente entre Europa y América. La vasta erudición que volcaba Carpentier en su obra creativa con una fruición cada vez más desbordante generó un sinfín de estudios comparativos e intertextuales. En varios libros y ensayos (Sally Harvey, Ariel Dorfman, por ejemplo) se abordó su relación con Proust, otro gran constructor de monumentales catedrales del pasado siempre en busca de tiempos perdidos. En *Alejo en Tierra Firme. Intertextualidad y encuentros fortuitos*, el cubano Leonardo Acosta tiende puentes entre Carpentier y Thomas Mann, entre otros escritores. Yo misma me he dedicado a investigar el mosaico de textos que exhibe Carpentier en *El festín de Alejo Carpentier. Una lectura culinario-intertextual*. Muchos críticos discutieron también la actitud política e ideológica de Carpentier, quien se había comprometido con la Revolución Cubana a partir del inicio y había ocupado desde 1966 hasta su muerte el puesto de ministro consejero en la embajada de Cuba en París. Las lecturas variaban desde una defensa acérrima de la adhesión de Carpentier a las ideas socialistas hasta un cuestionamiento y relativización de este compromiso ideológico. Y no olvidemos el tan traído y llevado concepto de lo real maravilloso que hizo correr mucha tinta. Hasta provocó en Seymour Menton, nuevo Bernal, la redacción de una

Historia verdadera del realismo mágico con el fin (ilusorio) de aclarar de todo en todo este concepto basado en la mirada, de por sí subjetiva.

Hacia finales del siglo pasado se fue aplacando un tanto la fiebre de publicaciones. Pero los centenarios, en este caso del natalicio de Carpentier en 2004, para bien o para mal siempre implican un interés renovado (aunque no siempre innovador). En aquel año se celebraron varios coloquios y se generó un *boom* en los escritos sobre Carpentier. Aparecieron libros de síntesis con fines didácticos como *Alejo Carpentier*, de Selena Millares. Vieron la luz números especiales de revistas, como *Cuadernos Hispanoamericanos* o *Foro Hispánico*. Se publicaron reediciones, por ejemplo, de *El peregrino en su patria* de González Echevarría en la editorial Gredos. Igualmente se propusieron acercamientos particulares. Pienso en las actas sobre la relación de Carpentier con España, que recogen las contribuciones al congreso celebrado en la Universidad de Santiago de Compostela, sede de la Cátedra de Cultura Cubana Alejo Carpentier, desde 1994. También se efectuaron estudios centrados en un solo libro, sobre todo *Los pasos perdidos*, lectura obligatoria para la maestría en estudios hispánicos en Francia en 2003 (Vásquez, 2003; Ponce, 2002).

En estas publicaciones se seguían discutiendo los temas clave que parecen no tener solución definitiva. Curiosamente, lo que más polémica levantó no se refería a la obra sino a la vida de Carpentier. En un artículo de 2004 el profesor González Echevarría retomó la revelación ya divulgada antes por Guillermo Cabrera Infante y Gastón Baquero según la cual Carpentier no había nacido en La Habana sino en Lausana (Suiza) y comentó las implicaciones de esta mentira de Carpentier y su deseo de fabricar su cubanidad. Es cierto que aún no se ha escrito la biografía definitiva de Carpentier, cuya vida da lugar a muchas fabulaciones, hasta mitificaciones, por ejemplo, en lo que atañe a su supuesta formación en un liceo francés o a la enigmática desaparición del padre bretón. ¿Y qué secretos nos guarda la misteriosa maleta de Carpentier cuyas valiosas pertenencias fueron rescatadas en Francia en 1989 después de cuarenta y cuatro años? Parece que incluye cartas a su madre, llamada cariñosamente Toutouche, y

grabaciones de voces de poetas, difíciles de restaurar, según comentó la documentalista de Carpentier y actual catedrática Carmen Vásquez. En la avalancha de publicaciones con motivo del centenario también me llamó la atención la mayor presencia de especialistas de otras áreas. Desde hace poco es accesible en formato de libro la tesis de la investigadora granadina Inmaculada López Calahorra: se acercó a la obra carpenteriana desde su especialidad, la literatura clásica. Le permitió destacar relaciones no solo con determinadas figuras como Prometeo, presente en *Los pasos perdidos* mediante el intertexto *Prometheus Unbound*, de Shelley, o la importancia de *Medea*, de Séneca, en *El arpa y la sombra*. También recalcó la presencia del ideario clásico. Así, la idea de querer mejorar lo que es de *El reino de este mundo* tendría una relación estrecha con el estoicismo. También algunos musicólogos se interesaron por la obra de Carpentier. Carlos Villanueva, de la Universidad de Santiago de Compostela, contextualiza y cuestiona los conocimientos de la música española de Carpentier en un análisis muy nutrido, recogido en las actas del congreso celebrado en ese lugar.

Como todo escritor mayor, Carpentier no escribió con miras a confirmar alguna teoría literaria efímera. Su obra más bien puede ser (re)leída a la luz de los sucesivos presupuestos teóricos. Su deseo de crear una novela totalizadora en *Los pasos perdidos* remontando el Orinoco y regresando a la vez en el tiempo bien puede ilustrar la modernidad; mientras que la desconstrucción de Colón en *El arpa y la sombra* refleja ideas posmodernas. Incluso se puede adoptar una mirada poscolonial para leer a Carpentier. Steve Wakefield en *Carpentier's Baroque Fiction. Returning Medusa's Gaze* arguye que el barroco es una manera de cuestionamiento del eurocentrismo, un *strike back*. Una actitud poscolonial *avant-la-lettre* se encuentra asimismo en la subversión por parte de los subalternos. Así, la zamba, la Mayorala Elmira, que sigue fielmente al dictador por todas partes en *El recurso del método*, ridiculiza el ostentoso lujo de París: se pregunta, por ejemplo, por qué hay que vender un mango envuelto en «un lecho de algodones finos» como si fuese una joya, cuando en su tierra se venden de «a

cinco por medio» en carretas (Carpentier, 1983; VI: 312). Algunos críticos tuvieron el valor de acercarse a la obra carpenteriana desde los presupuestos del género. Es una empresa bastante frustrante en el caso del escritor cubano cuya visión sumamente tradicional y patriarcal se destaca a todas luces: Rosario, de *Los pasos perdidos* es la mujer dócil que sirve a su hombre, mientras que Ruth representa el papel de la esposa, la «oficial» abnegada, y Mouche completa la tríada como la amante supuestamente liberada. En *The Logic of Fetishism. Alejo Carpentier and the Cuban Tradition*, James Pancrazio dio un paso aún más audaz. A partir de especulaciones prestadas al psicoanálisis y a las teorías *queer* formuló la tesis de que los travestismos y las transgresiones serían fundamentales en la literatura cubana y en Carpentier, quien se travestiría en Jacqueline, seudónimo adoptado para sus tempranos artículos de moda, en Vera de *La consagración de la primavera*, en el yo (masculino) de *Los pasos perdidos*.

2. Anke Birkenmaier: *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*

Esta ingente bibliografía sobre Carpentier debe de aterrizar a los jóvenes estudiosos, ya que parece que casi todo queda dicho. ¿Cómo enfrentarse entonces a este gigante de la literatura en el siglo XXI? La investigadora alemana Anke Birkenmaier aceptó este reto al escribir una tesis bajo la tutela de González Echevarría en la Universidad de Yale. Fruto de esta investigación es su libro *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Apareció en 2006 en la importante editorial Iberoamericana/Vervuert de Madrid/Fráncofort y recibió el Premio Iberoamericano de Lasa en septiembre de 2007.

Anke Birkenmaier estudia desde las primeras obras de Carpentier hasta *Los pasos perdidos* las huellas del surrealismo. Interpreta este término en un sentido amplio, ya que abarca movimientos e ideas vigentes en los años 20/30. Se concentra en su influencia en los autores latinoamericanos que vivieron en París en aquella época. No se limita por tanto a la conflictiva relación de Carpentier con (las ideas de) Breton. Más particular-

mente desarrolla la tesis de que el trabajo de Carpentier junto al poeta surrealista Robert Desnos para la radio francesa incidió de manera decisiva sobre su obra creativa. Arguye que en ella se encuentra una oralidad mediatizada que se inspira tanto en la voz del «otro» latinoamericano (los negros y los indígenas) como en la voz del inconsciente aprovechada por los surrealistas en su escritura automática y que se manifiesta a través de medios como la radio y el gramófono. Ya es sorprendente de por sí ver asociado a Carpentier, este monumento de erudición libresca, a una suerte de oralidad (incluso mediatizada). De este libro muy bien documentado que trata un abanico amplísimo de temas clave para el autor cubano me limitaré a destacar únicamente algunos de los apartados en los que Birkenmaier llega a abrir pistas poco pisadas por los estudiosos de Carpentier.

Un primer gran logro de este análisis es que la autora ha tenido en cuenta también textos desconocidos o poco estudiados. En el primer capítulo, «El etnógrafo surrealista: traducción para dos», Birkenmaier estudia los rasgos surrealistas y etnográficos en los primeros textos de Carpentier, escritos en parte en francés y en parte en español, entre ellos, su libreto para Marius-François Gaillard, *Poèmes des Antilles*. En su comentario de los poemas muestra de manera clara los procedimientos surrealistas (montaje, enumeración caótica, asociación rara) y apunta la dificultad de decir/traducir al público el mundo de las Antillas mediante palabras, un problema efectivamente aún no resuelto hasta hoy en día. Según Birkenmaier, la cultura afrocubana estaría presente por las remisiones a instrumentos de música, al canto (una forma de oralidad mediatizada), y por la transmisión de conceptos universales como la magia, el ritmo, la música, la religión. En el tercer capítulo, «Entre surrealismo y arte popular: los años de oro de la radio», nos presenta otra vertiente inexplorada de Carpentier: su trabajo de libretista y su colaboración en los estudios Phoniric. Son iluminadores sus comentarios sobre el libreto para Varèse escrito por Desnos y Carpentier «The One All Alone», perífrasis para referirse a un astrónomo envuelto en una catástrofe cósmica que deja a la masa en la tierra en la oscuridad, y su compa-

ración con un libreto parecido de Artaud, «Il n'y a plus de firmament».

Birkenmaier también ha vuelto a las primeras ediciones, por ejemplo, la de *¡Écue-Yamba-Ó!*, que incluye una serie de fotos sobre ritos afrocubanos. Sus comentarios sobre estas ilustraciones bastante «surrealistas» y no siempre muy vinculadas a la narración, son sumamente acertadas para probar la problemática posición de Carpentier como etnógrafo. Birkenmaier arguye que en este texto el autor remeda y critica a la vez la etnografía. Observa y exhibe al otro a la manera de Ortiz. Defiende la causa afrocubana a la vez que da muestras de racismo, sobre todo en la descripción del protagonista negro, Menegildo, muy estereotipadamente potente, dado a la magia y rebelde. Según Birkenmaier, Carpentier muestra a los blancos cubanos y a los europeos la cultura afrocubana, «traduce» el mundo de allá. De hecho, habría que reflexionar más sobre esta actividad difícil que es la traducción y sobre el público destinatario. Me pregunto si Carpentier verdaderamente traducía a pie de igualdad, y si realmente hablaba como cubano, concepto que queda sin definir.

Una tercera aportación importante del libro es que gracias a un rastreo minucioso de fuentes Birkenmaier llega a indagar más en los movimientos que influyeron en Carpentier. En el segundo capítulo, «Collège de Sociologie, Carpentier y el mito moderno», la autora insiste en las relaciones de Carpentier con el Collège de Sociologie (1937-1939) integrado por su amigo Bataille, Caillois y Leiris. Este grupo quería hacer revivir el mito como respuesta ante la estética de los fascistas. Carpentier se inspiraría sobre todo en las ideas de Caillois quien propone una visión cíclica, una sucesión de orden y caos, de prosperidad y destrucción, de violencia y tranquilidad, y las aplica a *El reino de este mundo*. En esta novela lo cíclico es confrontado con un hecho histórico, la Revolución Haitiana, y es desvirtuado al final cuando el poder de Ti Noel es borrado por un gran viento y la historia se convierte en teleológica. En la constelación de influencias Birkenmaier añade, por tanto, la contribución del Collège de Sociologie a las ideas ya estudiadas, como las de Spengler y su *La decadencia de Occidente*. Muy logrado es su análisis de la impronta del Bureau

d’Ethnologie Haitienne, fundado en 1941 por el escritor y antropólogo Jacques Roumain. Según la autora, el contacto con los integrantes del Bureau, para quienes Carpentier era «ethnologue et musicien», marcó su visión de lo real maravilloso más que su visita a Haití en 1943 y propició una visión más comparativa y menos nacional que la del antropólogo cubano Fernando Ortiz. Concretamente, los cantos del vodú en *El reino de este mundo*, provienen directamente de fuentes como *Haiti Singing*, de Courlander, de 1939, obra que Carpentier llegó a conocer gracias a su contacto con los antropólogos haitianos.

Otro enfoque que no es fácil de adoptar es la contextualización dentro de los movimientos cubanos. Birkenmaier sí aborda el tema de manera matizada y discute la posición de Carpentier y del pintor Wifredo Lam en comparación con los origenistas como Lezama Lima, menos interesados en lo afrocubano, más elitistas y más insulares. Birkenmaier se atreve asimismo a adentrarse en un camino sumamente resbaladizo: me refiero al estudio de las ideas «teóricas» de Carpentier recogidas en sus ensayos y artículos periodísticos. Así, coteja las ideas de Carpentier sobre la radio tales como las sugiere en sus artículos periodísticos con las de Adorno. Desbroza las reflexiones de Adorno y Carpentier sobre la música popular y el jazz, lo cual le hubiera permitido dialogar con Timothy Brennan, quien compara también a ambos pensadores en su prólogo a la traducción al inglés de *La música en Cuba* (44-52).

En su conclusión, Birkenmaier reflexiona sobre la introducción de nuevas voces orales en conflicto con su reproducción de manera mecánica y escritural, por cierto uno de los problemas clave en la ciudad letrada latinoamericana. Esta tendencia, que ya se encuentra en Carpentier, la comenta también en «El perseguidor», de Cortázar, *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, *El hablador* y *La tía Julia y el escribidor*, de Vargas Llosa. Birkenmaier termina meditando sobre el papel importante del autor cubano a partir de la afirmación: «Carpentier se encuentra en la coyuntura de las negociaciones entre la literatura, la ciencia, la política y la cultura popular» (256).

3. El porvenir de Carpentier

El libro de Birkenmaier señala claramente cuál es una de las tareas más urgentes para hacer avanzar los estudios carpenterianos: editar la obra carpenteriana de una manera consecuente que tenga en cuenta todos los textos, también de la primera época, las sucesivas ediciones, y luego, contextualizarla.

La editorial Siglo XXI Editores ya hizo el intento de publicar las obras completas que cuentan con dieciséis volúmenes. Resulta que no son tan completas, ya que no incluyen todos los artículos periodísticos y presentan más de una diferencia con otras ediciones anteriores. De los artículos periodísticos de la columna «Letra y Solfa» se han editado siete tomos en Cuba, pero la agrupación por áreas (música, literatura, artes visuales) y la falta de anotaciones tampoco favorecen la fácil consulta. El otro paso imprescindible es la consulta de manuscritos y documentos preparatorios, tanto los donados por Carpentier a la Biblioteca Nacional José Martí, de La Habana, como los guardados por la viuda de Carpentier. Hasta ahora estos documentos han sido de acceso casi exclusivo para unos (s)electos investigadores cubanos y unos pocos extranjeros entre los que tuve el privilegio de figurar.

Quisiera ilustrar la importancia del escrutinio de todos estos papeles mediante mi limitada experiencia propia. Para preparar mi libro *El festín de Alejo Carpentier. Un estudio culinario-intertextual* (2003), Lilia Esteban de Carpentier (1913-2008) me dio la autorización para hojear parte de las carpetas concernientes a *La consagración de la primavera* y consultar a fondo dos versiones (parciales) de «El camino de Santiago». Uno de los dos antetextos de este cuento impresionante ponía como subtítulo «Auto sacramental en once actos» (1952), lo que me permitió leerlo desde esta perspectiva y más precisamente como una reescritura de «Viaje del alma», auto sacramental incluido en la novela bizantina *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega. Además, en una carpeta que incluía documentación sobre *La consagración de la primavera* yo, ciudadana «belga», tuve una experiencia casi real maravillosa. Es sabido que la casa de la Tía se inspira en la

mansión de los condes de Revilla de Camargo, el actual Museo de Artes Decorativas en La Habana. Para evocar la fiesta en dicha casa con el tema «París en 1900» celebrada en honor a Machado al inicio de *La consagración de la primavera*, descubrí que Carpentier había seguido de muy cerca la descripción de una celebración organizada en 1950 en homenaje al rey belga Leopoldo III. En una de las carpetas de *La consagración de la primavera* encontré un artículo: «Fiestas inolvidables: Un gran acontecimiento social: el baile “París en 1900” (28 de enero de 1950)», *Diario de la Marina* del 22 de diciembre de 1953. La ironía de esta base documental no puede ser más grande, ya que era una fiesta para un rey que ya en aquel entonces era muy discutido a causa de su colaboración con los alemanes, hasta tal punto que abdicó en 1951. A la vez demuestra el poder de asimilación, transformación y traslación que marca la poética de Carpentier, este *bricoleur* por excelencia.

De paso, quiero aprovechar esta «tribuna» para expresar una gran preocupación mía. Al sacar este recorte de prensa de la carpeta mugrienta y cubierta de polvo se me deshizo casi la hoja. Todos sabemos que a pesar de los cuidados del fondo carpenteriano por la excelente bibliotecaria Araceli García-Carranza, las condiciones de conservación son muy precarias en la Biblioteca José Martí, de La Habana. Retomando las palabras de Sofía de *El siglo de las luces* solo puedo exclamar: «¡Hay que hacer algo!» Por suerte, parece que se van a poner manos a la obra. Me informaron de la Fundación Alejo Carpentier, ahora bajo la dirección de Graziella Pogolotti, que están en el proceso de revisar, clasificar, escanear todo el material guardado meticulosamente por la viuda hasta su fallecimiento en febrero de 2008. ¡Ojalá esa excelente iniciativa se aplique a todos los documentos carpenterianos y no llegue demasiado tarde!

Los investigadores de Carpentier somos conscientes de que estos numerosos textos por estudiar son valiosísimos y permitirían llenar algunas lagunas en la trayectoria carpenteriana, establecer verdaderas ediciones críticas, corroborar determinadas conjeturas y arrojar nueva luz sobre la obra en su totalidad y calibrar

mejor el ideario carpenteriano en toda su riqueza y su complejidad. Solo cuando dispongamos de todo este material, se podrá proceder a una crítica genética que ya ha dado muchos frutos en otros autores. Pienso, por ejemplo, en el estudio de los *Notebooks*, de Joyce, para *Finnegan's Wake*, que permiten aclarar este texto enigmático y ver la cocina de la escritura de Joyce, o en la investigación de Julia Romero sobre Puig. Tampoco creo que unas ediciones más cuidadas solo sean útiles para un grupo reducido de investigadores, sino que muchos lectores comprenderán mejor a este autor gracias a esta contextualización más elaborada. Lo prueba el éxito de las ediciones en Cátedra o Castalia, anotadas con mayor o menor fortuna.

También otras vías pueden ser exploradas más a fondo, por ejemplo, en lo que atañe al papel de Carpentier dentro de la literatura cubana y caribeña. La angustia de la influencia es más grande de lo que se piensa, incluso si los mismos autores no la confiesan abiertamente. El dominicano Carlos Esteban Deive (1935), autor de un libro sobre la Independencia de Haití, *Viento negro. Bosque del Caimán*, de 2003, se asombró cuando le comenté una serie de coincidencias con *El reino de este mundo* más allá de la semejanza temática. Su estilo barroco y arcaico y algunos personajes como la estrambótica cantante Angiolina Falconelli, remedo de la actriz *mademoiselle* Floridor, no pueden sino recordar a Carpentier (De Maeseneer: «Carlos Esteban Deive y Alejo Carpentier»). El escritor cubano Antonio José Ponte (1964) me confirmó que en su ensayo de 1996 *Las comidas profundas* su intento de buscar orígenes mediante reminiscencias literarias se asemejaba al método de Carpentier, autor al que dijo haber leído de joven, pero luego haber abandonado por «sus defectos de novelista francés». Para hablar del hambre, Ponte recurre a citas del diario de Virginia Woolf durante la guerra o del poema épico *Espejo de paciencia*, de Silvestre de Balboa, quien habla «de aquellas hicoteas de Masabo, / Que no las tengo y siempre las alabo». Esta manera de proceder se corresponde con la de Carpentier: para evocar un bucán de un cochino salvaje en *El siglo de las luces* casi copió un fragmento de una comilona parecida del padre Labat en su *Voyage aux Isles*, de 1722 (De Maeseneer:

«El bucán de los bucanes», «Los contextos culinarios en *Las comidas profundas* de Antonio José Ponte»).

Hay más tareas pendientes. Como ya señalé, la biografía de Carpentier queda por escribirse y acaso contribuya a desmitificarlo. También se requeriría de todo un equipo de investigadores para desmenuzar las referencias intertextuales y los antetextos de manera sistemática y evaluar su papel. A este respecto sería decisivo el aporte de la especialista carpenteriana Carmen Vásquez, quien colaboró estrechamente con el autor, al lado del papel de la Fundación Alejo Carpentier. Por muy estudiados que sean los textos de Carpentier, estas observaciones que se originan en mi lectura del libro de Birkenmaier y en mi propio quehacer como estudiosa de Carpentier indican lo intrigante que sigue siendo este escritor que da mucha tela que cortar. Efectivamente, el fondo bibliográfico sobre Carpentier no deja de crecer. La investigadora cubana Luisa Campuzano publicó en 2007 los ensayos de una serie de especialistas en *Alejo Carpentier: acá y allá*. Versan sobre las fuentes, el mito, la historia, la intermedialidad en el escritor cubano. La tesis más reciente sobre el autor de la que tuve noticias se leyó en noviembre de 2008: Nelly Rajaonarivelo volvió a estudiar el denso entramado intermedial en «*La consagración de la primavera d'Alejo Carpentier comme rêve d'œuvre totale: système et sacre des arts*». Terminó dando la palabra al escritor cuando comentó en un artículo de 1955 las conmemoraciones de Schiller y Cervantes: «Pero lo que no se habrá llegado a decir, en fin de cuentas, quedará para alimentar innumerables libros de autores del futuro» («Cinco conmemoraciones»: 153). 

Bibliografía

- Acosta, Leonardo: *Alejo en Tierra Firme. Intertextualidad y encuentros fortuitos*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2004.
- Baujín, José Antonio, Francisca Martínez y Yolanda Novo (eds.): *Alejo Carpentier y España. Actas del Seminario Internacional. Santiago de Compostela 2-5 de marzo de 2004*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela Publicaciones, 2005.
- Birkenmaier, Anke: *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, Madrid/Fráncfort, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Brennan, Timothy: «Introduction», Alejo Carpentier: *Music in Cuba*, Alan West-Durán (trad.), Minneapolis, Minnesota UP, 2001, pp. 1-56.
- Carpentier, Alejo: *Obras completas*, México, Siglo XXI Editores, 1983-1994, 16 vols.
- : «Cinco conmemoraciones», *Letra y solfa: literatura, autores*, La Habana, Letras Cubanas, 1997, pp. 152-153.
- Campuzano, Luisa (ed.): *Alejo Carpentier: acá y allá*, Pittsburgh, serie Antonio Cornejo Polar, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2007.
- Chiampi, Irlemar: *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Collard, Patrick y Rita De Maeseneer (eds.): *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*, Amsterdam/Nueva York, Rodopi (*Foro Hispánico* 25), 2004.
- Dill, Hans-Otto: «Carpentier multicultural, plurimedial, barroco y heterogéneo. Ensayo bibliográfico», *Iberoamericana*, VII, No. 25, 2007, pp. 199-215.
- Dorfman, Ariel: *Hacia una liberación del lector latinoamericano*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.
- González Echevarría, Roberto: *Alejo Carpentier. The Pilgrim at Home*, Ithaca/Londres, Cornell UP, 1977.
- : *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*, Madrid, Gredos, 2004.
- Harvey, Sally: *Carpentier's Proustian Fiction: The Influence of Marcel Proust on Alejo Carpentier*, Londres/Madrid, Támesis, 1994.
- López Calahorra, Inmaculada: *Alejo Carpentier y el mundo clásico*, Granada, Universidad de Granada, 2006.
- Maeseneer, Rita De: *El festín de Alejo Carpentier. Una lectura culinario-intertextual*, Ginebra, serie Románica Gandensia, Librairie Droz, 2003.
- : «Carlos Esteban Deive y Alejo Carpentier». *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 649/650, julio-agosto de 2004, pp. 69-77.

- _____ : «El Bucán de los Bucanes» y *des mangailles de sauvage*: sobre dos festines en Alejo Carpentier», *Ciberletras*, No. 14, 2005, en: <www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v14/demaeseener.htm>.
- _____ : «Los contextos culinarios en *Las comidas profundas* de Antonio José Ponte», *Revista de Estudios Hispánicos*, No. 41, 2007, pp. 441-456.
- Márquez Rodríguez, Alexis: *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México, Siglo XXI Editores, 1982.
- Menton, Seymour: *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Millares, Selena: *Alejo Carpentier*, Madrid, Síntesis, 2004.
- Rajaonarivelo Nelly: «*La consagración de la primavera* d'Alejo Carpentier comme rêve d'œuvre totale: système et sacre des arts», tesis de doctorado tutorada por Benito Pelegrin, Provenza, Universidad de Provenza, 2008.
- Pancrazio, James: *The Logic of Fetishism. Alejo Carpentier and the Cuban Tradition*, Lewisburg, Bucknell UP, 2004.
- Ponce, Néstor (ed.): *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain: Los pasos perdidos (Alejo Carpentier), La vorágine (José Eustasio Rivera)*, París, Éditions du Temps, 2002.
- Vásquez, Carmen (ed.): *Alejo Carpentier et Los pasos perdidos*, París, Indigo & Côté-femmes Éditions, 2003.
- Wakefield, Steve: *Carpentier's Baroque Fiction. Returning Meduza's Gaze*, Woodbridge, Tamesis, 2004.

ORLANDO MONTALBÁN (La Habana, 1978): Mención. *Doble Impresión*, 2009. Xilografía (matriz), dimensiones varias



Doble Impresión

LUISA CAMPUZANO

La Historia a contrapelo: el Descubrimiento y la Conquista según Alejo Carpentier*

Obsedido por la historia como discurso abarcador de la experiencia humana en su múltiple diversidad, permanente pensador en diacronía, iniciador y a la vez renovador de la nueva novela histórica hispanoamericana, Alejo Carpentier no podía dejar de ocuparse, en su subversiva reescritura de la historia de la América Latina como parte constitutiva, y no como eslabón subordinado del devenir mundial, de dos acontecimientos tan trascendentes, complejos y controvertidos como el Descubrimiento y la Conquista. A ellos dedica, respectivamente, dos novelas bastante breves y muy conocidas, escritas en los 70: *El arpa y la sombra* (1979) y *Concierto barroco* (1974). Pero el Descubrimiento y la Conquista también habían sido abordados por Carpentier con anterioridad en otros dos textos, menos o nada recordados por la crítica en lo que a esta temática se refiere: el subcapítulo [XXIV] de *El Siglo de las Luces* (1962), y el drama *La aprendiz de bruja*, escrito en francés en 1956, y traducido y publicado en español en 1983.

Sometiéndome a la cronología, tirana pero también auxiliar de Clío, comenzaré por el análisis de los textos relativos al Descubrimiento, y los trataré en el orden en que fueron escritos. Después aplicaré idéntico procedimiento a los referidos a la Conquista. En el momento en que lo considere necesario, me detendré –como sucederá de inmediato– en cuestiones de orden histórico, histórico-literario o teórico.

En su vertiente crítica, la nueva novela histórica hispanoamericana, iniciada con *El reino de este mundo* (1949) por Alejo Carpentier (Menton: 20), se basa, al igual que su predecesora decimonónica, en el rigor documental con que se presentan y analizan los hechos narrados, y en

* Conferencia pronunciada en el Seminario Internacional *Alejo Carpentier y España*, Santiago de Compostela, 2-5 de marzo de 2004.

la atención que se presta a recrear los contextos sociales y culturales en que ellos se producen. Pero a diferencia de la «vieja» novela histórica, la «nueva» se constituye textualmente como cuestionamiento enfático y subversivo de la historia oficial, y por ende, como relato metahistórico muy marcado por la perspectiva político-ideológica del autor, por el momento en el que la escribe, y por su poética, que en el caso de Carpentier implica –lo que de hecho es enfatizado en el famosísimo prólogo de *El reino de este mundo*– toda una dimensión real-maravillosa.

El Siglo de las Luces, hacia el final de cuyo cuarto capítulo dirigimos de inmediato nuestro análisis, es –sin dejar de ser por ello mucho más– el ejemplo paradigmático de esta primera etapa crítica de la nueva novela histórica hispanoamericana. Pero antes de acercarnos a las páginas de *El Siglo...* que centrarán nuestra atención, conviene detenernos en esta novela como totalidad significativa, para lo que propongo como marco referencial algunas consideraciones y conclusiones extraídas de mis análisis anteriores (Campuzano: 67-84).

I. *El Siglo de las Luces*

En primer lugar, debe tenerse en cuenta que esta es la primera novela hispanoamericana en la que se realiza una lectura de la historia europea desde una perspectiva *otra*, latinoamericana, que a su vez redimensiona, universalizándola, la propia historia de América y, en particular, la del Caribe.

En segundo lugar, que esta lectura desde esa otra perspectiva, o desde esa «inversión de perspectivas» – como la llamara un politólogo francés en su temprana reseña de la novela (Debray: 388)–, es una lectura desconfiada de la tradición, una lectura subversiva, que en cierta medida equivale a la mirada «desde abajo», un poco a lo «intrahistoria» de Unamuno, pero que no solo es clasista –la mirada de los humildes, de los subalternos sociales (Rivas: 107)–, sino también étnica –la mirada de los africanos esclavizados– (Hutcheon: 78-79), y geográfica o geopolítica, una mirada desde el Sur, desde el «lejano Occidente». Perspectiva que equi-

vale también a la «mirada estrábica» de las feministas; y siguiendo la fértil metáfora propuesta por Walter Benjamin en sus «Tesis sobre la filosofía de la historia», a la «lectura al revés» o el «cepillado a contrapelo» adoptados por los estudios poscoloniales. En el campo de la Historia, núcleo original de esos estudios, el objeto privilegiado de estas lecturas al revés lo constituyen las fuentes coloniales a partir de las cuales debe reescribirse la historia de los pueblos colonizados (Ashcroft, Griffiths, Tiffin: *passim*). Carpentier, pues, practicó en *El Siglo...* una especie de «lectura desde abajo» *avant la lettre*, a través de la cual reinsertó en la Historia, por el camino de la ficción, a los que consideró sus verdaderos protagonistas: las gentes sin historia.

En tercer lugar, que la más importante consecuencia de esta lectura al revés del desarrollo de la Revolución Francesa en el ámbito americano es la desconstrucción de la idea de que la historia latinoamericana es dependiente de la europea. Y esto lo hace Carpentier mediante la incorporación estratégica del concepto de cimarronada (Chevigny: 181). Así, el suizo Sieger, personaje que en ocasiones sirve de vocero al yo carpenteriano, les dice a los franceses: «Todo lo que hizo la Revolución Francesa en América fue legalizar una Gran Cimarronada que no cesa desde el siglo xvi. Los negros no los esperaron a ustedes para proclamarse libres un número incalculable de veces» (276).

Por último, quisiera recordar que una primera consecuencia práctica de esa cepillada a contrapelo de las fuentes coloniales es la puesta en primer plano del conflicto abolición/reinstalación de la esclavitud en las Antillas y la Guayana francesas, para emplearlo como piedra de toque destinada a valorar en todo su conjunto la obra de la Revolución y de los revolucionarios. A partir de ella se organiza el cuerpo narrativo que transmite esta valoración, el cual ocupa los capítulos II, III, IV y VI, es decir, el núcleo central de la novela. Así, el decreto del 16 Pluvioso del año II, que declara abolida la esclavitud en las colonias de Ultramar, y la ley del 30 Floreal del año X, que restablece la esclavitud, se constituyen en los términos *post quem* y *ante quem* se desarrolla la acción de la novela en este escenario; y es a tenor de sucesos relacionados positiva o negativamente

con la abolición de la esclavitud, que Esteban y Sofía – personajes protagónicos de ficción a través de quienes se orienta la perspectiva del narrador– entran y salen del ámbito francés del Caribe, acompañan o abandonan a Victor Hugues –personaje protagónico histórico que entre 1792 y 1809 fue agente de la Convención, el Directorio, el Consulado y el Imperio en América–, y, finalmente, suscriben o rechazan las ideas y la práctica de la Revolución.

Tanto la entrada de Esteban al espacio caribeño, como su salida varios años más tarde, están simétricamente enmarcadas por sendas reflexiones sobre el descubrimiento de América. La primera corresponde a Victor Hugues, y a ella volveremos más adelante. Pero la reflexión que cierra este periplo, considerada «un microcosmo semántico que condensa los significados esenciales de *El Siglo de las Luces*» (Giovannini: 187) o aún más, «una síntesis de los temas fundamentales de Carpentier» (Acosta, 1981: 37), es de Esteban, quien en viaje de Paramaribo a La Habana, «frente a las Bocas del Dragón, en la noche inmensamente estrellada, allí donde el Gran Almirante de Fernando e Isabel viera el agua dulce trabada en pelea con el agua salada desde los días de la Creación del Mundo» (289-290), recuerda las palabras de Colón en la *Relación* de su tercer viaje: «La dulce empujaba a la otra por que no entrase, y la salada por que la otra no saliese» (290). Y bajo la poderosa orientación metafórica de esta cita textual colombiana, que de momento parece no tener ninguna connotación especial, sino simplemente denotar el choque del caudal del río con las olas oceánicas, Esteban, mientras contempla cómo se precipitan los grandes troncos arrastrados por la corriente fluvial, comienza a recordar, con lenguaje y ritmo solemnes, la centenaria marcha de los caribes desde la profunda selva continental hasta la desembocadura del Orinoco y su navegación por las Antillas, de isla en isla, rumbo a las tierras de los mayas, odisea llena de valor, coraje y sacrificios que queda interrumpida cuando

en el horizonte empiezan a dibujarse unas formas raras, desconocidas, con alvéolos en los costados, y aquellos árboles crecidos en lo alto, sosteniendo

paños que se hinchaban o tremolaban, ostentando signos ignorados. Los invasores topaban con otros invasores, insospechados, insospechables, venidos de no se sabía dónde, que llegaban a punto para aniquilar un sueño de siglos. La Gran Migración ya no tendría objeto: el Imperio del Norte pasaría a manos de los Inesperados. En su despecho, en su ira visceral, los Caribes se lanzaban al asalto de esas enormes naves, asombrando con su audacia a quienes las defendían. Se trepaban a las bordas, atacando con una encarnizada desesperación, inexplicable para los recién llegados. Dos tiempos históricos inconciliables se afrontaban en esa lucha sin tregua posible, que oponía el Hombre de los Totems al Hombre de la Teología. [292-293]

A este primer planteo del Descubrimiento como una interrupción y desvío de la historia autóctona, sigue su representación como apropiación del Caribe mediante «la Imposición de los Signos Cristianos» (293-294) con los que se legitima su subordinación a un nuevo destino, el de los invasores victoriosos. Y esta representación se produce de acuerdo con dos modelos perfectamente codificados: el auto sacramental y el vitral –teatralidad y visualidad, según Graziella Pogolotti (20-21)–, los dos grandes lenguajes metafóricos, traslaticios, operativos de Carpentier:

Las islas mudaban de identidad integrándose en el Auto Sacramental del Gran Teatro del Mundo. La primera isla conocida por el invasor [...] había recibido el nombre de Cristo [...] con la segunda habíase remontado a la Madre [...] Las Antillas se transformaban en un inmenso vitral, traspasado de luces, donde los Donadores estaban ya presentes en el contorno de la Fernandina y la Isabela [...]. [293]

Establecidos mediante esta dinámica interdiscursiva los nuevos perfiles semánticos del «Archipiélago Teológico» (293) en que se había convertido inesperadamente el Caribe, la cita del comienzo: «La dulce empujaba la otra [...]» se repite, pero restituyéndola ahora a su contexto original, como introducción al próximo desarrollo:

lo descubierto era, tenía que ser, el Paraíso Terrenal. Y al servicio de esta conclusión, se cambia la perspectiva enunciativa, y a través de Esteban se escucha hablar cada vez más a Colón. Primero, desde su biblioteca: todo lo que ha leído el Almirante es llamado a capítulo en citas entrecomilladas tanto de sus propios comentarios críticos, textuales, como de las obras consultadas –entre las que está, por supuesto, la famosa traducción colombina de los versos proféticos de Séneca, futuro *leitmotiv* de *El arpa y la sombra*–, e igualmente mediante abundantes paráfrasis de otros textos y alusiones a ellos. «De súbito el Descubrimiento cobraba una gigantesca dimensión teológica» (295), acota seguramente Esteban, antes de volver a entregarle la palabra al Almirante que concluye así este desarrollo:

Así pues, el Rey y la Reina, los Príncipes y sus Reinos, tributen gracias a nuestro Salvador Jesucristo, que nos concedió tal victoria. Celébrense procesiones; háganse fiestas solemnes; llénense los templos de ramas y de flores; gócese Cristo en la tierra como se regocija en el cielo, al ver la próxima salvación de tantos pueblos entregados hasta ahora a la perdición. [295]

Pero otro tema colombino, el del oro, se suma abruptamente a los anteriores, para signar el destino del Nuevo Mundo como motor del desarrollo y bienestar del Viejo: «El abundante oro de estas tierras acabaría con la abyecta servidumbre en que el escaso oro de Europa tenía sometido al Hombre», lo que constituye el argumento definitivo para concluir «que se había llegado por fin, después de una agónica espera de siglos, a la Tierra de Promisión...» (296). Mas este desarrollo se corta abruptamente con la imagen de Esteban, otra vez ante las Bocas del Dragón –que ahora se describen como «devoradoras de tantas expediciones [...] en busca de aquella Tierra de Promisión» (296)–, reflexionando sobre cómo desde los tiempos de los caribes se había buscado, sin encontrarlo, ese Mundo Mejor, tras el cual él también había marchado, para regresar, al fin, cansado, con un malestar profundo.

Este excursus de evidente densidad filosófica, de concepción obviamente metafórica, como muchas otras páginas de *El Siglo...*, ha promovido abordajes que se mueven en tres direcciones fundamentales: la de quienes lo discuten desde una perspectiva de filosofía política y encuentran en sus páginas un pesimista discurso sobre la falibilidad de la eterna utopía de un mundo mejor (Dumas: 209-210); la de quienes lo leen como «una visión positiva de la conquista española» en la medida en que representa «una simbiosis de culturas» (Armbruster: 207; Giovannini: 187); y la de quienes vemos en la recuperación y puesta en circulación textual de «la epopeya trunca de los caribes» un contra-discurso que rechaza una concepción unilateral y eurocentrista de la historia (Acosta, 1981: 45-46).

Como sabemos, casi diez años antes de su inclusión en *El Siglo de las Luces*, el mito de la migración caribe había aparecido en *Los pasos perdidos* (1953):

Una tarde descubrí con asombro que los indios de aquí conservan el recuerdo de una oscura epopeya que fray Pedro está reconstruyendo a fragmentos. Es la historia de una migración caribe en marcha hacia el Norte, que lo arrasa todo a su paso y jalona de prodigios su marcha victoriosa. Se habla de montañas levantadas por la mano de héroes portentosos, de ríos desviados de su curso, de combates singulares en que intervinieron los astros. [269-270]

En una página de los múltiples manuscritos y borradores de *Los pasos perdidos*, atravesada por una cruz en lápiz negro, y con este letrero escrito a mano, con lápiz rojo, en su borde superior: «(refundir)», aparece una versión más amplia de este pasaje:

5 de julio

Hice un sorprendente descubrimiento: los indios de este valle son descendientes de Caribes. Yo siempre había creído que estos pueblos de la selva no tenían historia. [tachado: Resulta ahora que] Pero, anoche, un anciano llamado por el Adelantado a compartir nuestra velada junto al fuego, se ha puesto a narrar una

especie de saga. En un español erizado de gerundios –por no saber usar los pretéritos del verbo– nos narró en términos maravillados la gran migración Caribe del siglo XIV, la marcha de sus guerreros hacia el Norte al grito de: «Solo el Caribe es gente», el comienzo de la empresa marina que llevó sus avanzadas hasta las Antillas. Cita los nombres de [tachado: Caudillos] los Héroes de esa oscura epopeya. Les atribuye obras gigantescas. Habla de quien desvió el curso de un río, de quien detuvo un meteoro, de quien abrió un paso al pie de una montaña. Todo portento de la selva es debido a la prodigiosa energía de la raza conquistadora, que dejaba las mujeres fecundadas a su paso, sobre los cadáveres de sus [tachado: esposos] varones muertos. Es una gesta de sangre, de exterminio, de una bárbara y sombría grandeza. Aparecen los Aquiles, los Héctor, los [tachado: Roldanes] Argonautas de la Selva, mezclados con mitos que fueron los del hombre en todas partes. Deslumbrado por la revelación, me propongo recoger el relato de boca del viejo bardo. Al regresar a la choza, revuelvo mis cosas, en busca del menor trozo de papel.¹

Parte, pues, de este pasaje se incorpora al texto definitivo de *Los pasos...*; otros elementos de él se retoman en el excursus de *El Siglo...* que acabamos de comentar, y aparecen, igualmente, en otras páginas de la novela, pero con una alta carga irónica, junto con algunos otros rasgos o anécdotas bastante significativos de la epopeya caribe, relacionada también en ellas con el Descubrimiento. Estas páginas son las que muestran a Victor Hugues en plena campaña político-militar por el Caribe, «reparti[endo] escarapelas y prometi[éndoles] cuanto quisieran» a los caribes, «frustrados conquistadores de las Antillas», «magníficos marineros, muy conocedores de un archipiélago que recorrían con sus veloces barcas desde mucho antes de que aparecieran las naves del Gran Almirante de Isabel y Fernando»; y quienes «le agradaban por su orgullo, su agresividad, su altanera divisa de

“Solo el Caribe es gente” –y más ahora que llevaban cucardas tricolores en el amarre del taparrabos» (185), es decir, recolonizándolos tácticamente, integrando en la modernidad al mundo premoderno, en nombre de la Revolución Francesa, porque se temía una agresión naval inglesa.

Pero volvamos ahora, porque ya es tiempo de concluir esta parte, a la primera reflexión acerca del Descubrimiento que encontramos en *El Siglo...*, la del Victor jacobino, emisario de Robespierre, que trae la Revolución a América. Esta reflexión se inicia como réplica a la protesta de Esteban porque a bordo de la nave también viajaba la guillotina:

«Sí; también llevamos la máquina. ¿Pero sabes lo que llevaré a los hombres del Nuevo Mundo?» Hizo una pausa y añadió, apoyado en cada palabra: «El Decreto del 16 Pluvioso del año II, **por el que queda abolida la esclavitud**. De ahora en adelante, todos los hombres, sin distinción de razas, domiciliados en nuestras colonias son declarados ciudadanos franceses, con absoluta igualdad de derechos». [...] «Por primera vez una escuadra avanza hacia América sin llevar cruces en alto. La flota de Colón la llevaba pintadas en las velas. Eran el Signo de una Esclavitud que se impondría a los hombres del Nuevo Mundo, en nombre de un Redentor que había muerto –dirían los capellanes– para salvar a los hombres, consolar a los pobres y confundir a los ricos. Nosotros [...], nosotros los sin-cruces, los sin-redentores, los sin-Dios, vamos allá, en barcos sin capellanes para abolir los privilegios y establecer la igualdad. [...]» [149-150]

Al margen de la alta carga significativa de este texto en la economía narrativa de *El Siglo...*, y del ateísmo y anticlericalismo que proclama frente a la supuesta religiosidad de la empresa colombina, tema del que hablaremos más adelante, su presentación como contradiscurso del Descubrimiento desde un nuevo relato, el de la Revolución, justifica la perspectiva con la que Esteban constata, ante las Bocas del Dragón, la falibilidad de la eterna y siempre renovada utopía de un mundo mejor.

¹ Biblioteca Nacional José Martí: CM: Alejo Carpentier, No. 65, p. 187. Tuve la autorización de Lilia Carpentier para consultar estos manuscritos y la generosa ayuda de Araceli García-Carranza.

II. *El arpa y la sombra*

Hacia la década de los 70, la nueva novela histórica hispanoamericana comienza a mostrarse más desafiante en relación con el discurso historiográfico tradicional y sus héroes y mitos sacralizados. Exhibiendo «una estética de la irreverencia, la desmesura y el gesto irónico» (Pacheco: 210), en su reescritura paródica hace de la intertextualidad una de sus armas más eficaces, al tiempo que se vale de múltiples recursos, como la producción intencional de anacronismos, la introducción del fantástico, diversas formas de fragmentación temporal y, en general, de todos los procedimientos literarios que contribuyan a subvertir los valores de la historia oficial.

En este contexto, hitos como el Descubrimiento y la Conquista, y figuras como la del dictador, de larga data en las letras hispanoamericanas, se constituyen en temas favoritos que dan lugar a nuevos ciclos narrativos –del descubrimiento, de los conquistadores, del dictador– muy frecuentados hasta comienzos de los 90.

Con *El recurso del método* y *Concierto barroco*, novelas publicadas, ambas, en 1974, se abre una nueva época en la narrativa de Alejo Carpentier, prácticamente detenida después de *El Siglo de las Luces*. Y en esta nueva época el humor alcanza una singular dimensión, hasta entonces inexistente en su obra, y la textura literaria, siempre densa, ostenta una intertextualidad marcadamente paródica, irónica, desacralizadora.

Centrada en la figura histórica de Cristóbal Colón, pero desarrollada en un escenario y un tiempo ajenos a aquellos en los que se produjo su hazaña, *El arpa y la sombra* (1979) aborda el tema del Descubrimiento a través de la documentada lectura a contrapelo principalmente de los textos del Almirante y de la literatura hagiográfica dedicada al «revelador del mundo», y también, por supuesto, de la biblioteca del Descubridor, que ya conocimos citada o aludida por él en un pasaje de *El siglo...* Y para ello, por supuesto, Carpentier también se vale de la más importante bibliografía moderna sobre el tema (Acosta, 1980 y Durán Luzio: *passim*).

Construida de acuerdo con una estructura tripartita colocada bajo la orientación de un epígrafe tomado de

La leyenda áurea: «En el arpa, cuando resuena, hay tres cosas: el arte, la mano y la cuerda. En el hombre: el cuerpo, el alma y la sombra», esta novela articula dos discursos: el de la canonización de Colón, que se reparte entre las secciones primera y tercera; y el de la desmitificación del Descubridor, que ocupa la porción central de la novela, casi dos veces más extensa que las otras.

Si bien el punto de arranque extratextual de esta novela pudo ser, como lo ha demostrado Klaus Müller-Bergh (275-295), la reacción de Carpentier ante la mitificación propuesta por *El libro de Cristóbal Colón*, del poeta y dramaturgo católico Paul Claudel –cuya relación personal con Carpentier y los artículos de este sobre el francés son muy conocidos–, no cabe duda de que, como ha advertido Donald Shaw, lo que capta el interés del autor, permite organizar la construcción semántica de *El arpa y la sombra*, y le otorga su alta capacidad desacralizadora, es el proyecto neocolonial y manipulador del muy reaccionario papa Pío IX en relación con la América Latina y su descubridor (120). Cuando joven, el futuro papa había sido testigo de la gestión realizada por Bernardo O'Higgins, libertador de Chile, para que, tras la independencia, la Iglesia chilena tuviera una relación directa con Roma, y no a través de España, como había sucedido durante todo el período colonial. Por ello, al llegar al trono de Pedro, Pío IX promovió la canonización de Colón como forma de reanudar, por la vía espiritual, los lazos de dependencia entre Europa y la América Latina.

El proyecto de canonización de Colón será, pues, el tema de la primera parte de la novela, que se desarrolla, de acuerdo con códigos bastante realistas, en el transcurso del fin de una tarde y las primeras horas de una noche «de 1854 o de 1869 o de 1877» (Durán Luzio: 100), en el Vaticano, con retrocesos que recuperan la juventud del futuro papa y su viaje a Chile. La tercera parte, también desarrollada en el Vaticano en el lapso de unas horas de 1892, escenifica en tono de esperpento valleinclanesco (Shaw: 121), con hilarantes anacronismos, elementos fantásticos, personajes históricos que fungen de testigos, y en presencia de los fantasmas de Colón y su coterráneo y colega Andrea Doria, el juicio en que se decide que la beatificación,

paso previo a la canonización, no se efectuará, porque Colón tuvo un hijo bastardo.

La segunda parte, subtitulada «La mano», se desarrolla en una pobre posada de Valladolid, a comienzos del siglo xvi, en el breve espacio de tiempo necesario para que llegue el sacerdote que Colón, en trance de muerte, ha pedido llamar. Y moribundo, pues, como Adriano o Virgilio en textos memorables, el Descubridor repasa, en un largo monólogo, su vida, pero no en busca de verdades, de consuelo, de explicación para sí mismo, sino de argumentos que emplear en el juicio inaplazable al que de inmediato habrá de presentarse: «Como yacente en lápida de piedra espero a quien habré de hablar muy largo [...] Y habrá que decirlo todo. Todo, pero todo» (43). Sin embargo, como va quedando claro desde el principio, esta será tarea difícil si no irrealizable, «porque (y esto no sé si podrá entenderlo un fraile...) a menudo el hacer necesita de impulsos, de arrestos, de excesos [...] que mal se avienen [...] con las palabras que [...] inscriben un nombre en el mármol de los siglos» (43).

Su acto de contrición –(Roberto González Echevarría, 1993: 377)– comienza con una afirmación tajante, que en su primera parte lo presenta como sumo pecador, pero que en la segunda tiende a exonerarlo ante los ojos del lector, cuya complicidad demanda la propuesta crítica, desacralizadora, pero al mismo tiempo ingeniosa, irónica, del autor: «De los pecados capitales, uno solo me fue siempre ajeno, el de pereza» (46). Y esta complicidad con el lector aumenta de inmediato cuando el moribundo agrega «Porque en cuanto a la lujuria, en lujuria viví [...]» (46), y narra pormenorizadamente sus primeras aventuras de navegante como repertorio de encuentros eróticos en todas las latitudes, lenguas y colores, lo que va creando la atmósfera apropiada para llegar, mucho más adelante, a la historia amorosa que le proporcionará los dineros necesarios para llevar a cabo su proyecto transoceánico; el tórrido romance con la reina católica –también infructuosamente propuesta para ser canonizada, desde tiempos del franquismo–, que alguno de los estudiosos de *El arpa...* considera un tratamiento *a lo burlesco* de lo que en Claudel aparece tratado *a lo divino*: la «unión

mística» entre Colón e Isabel a través de todas las investigaciones hagiomásticas destinadas a encontrar una predestinación en el propio nombre de Cristóbal Colón, identificado con *Columba Christum Ferens*: «la paloma que lleva, que transporta a Cristo» (Dufour: 108-109).

Captada así la benevolencia del lector, empieza a develarse poco a poco, primero desde la rememoración de sus experiencias previas al Descubrimiento, y después desde su lectura y comentario de los borradores de sus propios diarios, cartas y relaciones de viaje que «tiene bajo la almohada» (88), es decir, desde los pre-textos (González Echevarría, 1988: 446-447) de la crónica, cuyo canon latinoamericano él inicia, que todo lo que ha hecho está marcado y comprometido por la mentira, que siempre ha sido un farsante:

[...] cuando me asomo al laberinto de mi pasado en esta hora última, me asombro ante mi natural vocación de farsante, de animador de antrujos, de armador de ilusiones, a manera de los saltabancos que en Italia, de feria en feria [...] llevan sus comedias, pantomimas y mascaradas. Fui trujamán de retablo, al pasear de trono en trono mi Retablo de Maravillas. [126]

A la construcción de sus mentiras y de este autorretrato del Almirante como simulador, concurren desde el Antiguo Testamento, Séneca e Isidoro de Sevilla, hasta viajeros y cartógrafos más cercanos a su tiempo; pasando, por supuesto, por casi todos los géneros de la literatura española de esa época que se ha ido desprendiendo del Medioevo (Cvitanovic: 197-208) con sus pícaros –«Cristobalillo» (85)–, se llama a sí mismo, a semejanza del Lazarillo y el Estebanillo (Capote: 10); sus goliardos, cuya sabiduría celebra en la hedonista lección de vida del Arcipreste de Hita a la que tan gozosamente se acoge; sus caballeros –«¿y qué fui yo [dice], sino un Andante Caballero del Mar?» (154)–, y llegando, anacrónica y muy divertidamente, a textos posteriores, de Cervantes y de García Lorca. Con todo ello urde sus mentiras, destinadas, primero, a encontrar el apoyo que pudiera ofrecerle cualquier rey a su proyecto, el cual no

podía resultar más seguro, ya que en un viaje a Islandia le habían revelado la existencia hacia el Oeste de tierras inexploradas y el rumbo que debía tomar para encontrarlas. Pero después de haberlas alcanzado volverá a mentir, para convencer a los Reyes Católicos y al mundo de que las tierras que le habían salido al encuentro estaban llenas de oro, podían proporcionar esclavos, ofrecían una gran masa que merecía conocer los Evangelios, y albergaban en su seno el Paraíso Terrenal. Y en relación con lo anterior, conviene recordar que el Colón de Carpentier es judío o, por lo menos, converso, y que, muy lejos de lo que afirmara, ya sabemos por qué, Victor Hugues en el pasaje de *El Siglo...* comentado, no llevaba capellán en sus naves.

«La lectura de un texto como *El arpa y la sombra* no tiene fin» (González Echeverría, 1988: 450-451). No solo, pienso, porque es la novela de la fundación, del inicio; sino también porque, como dijera Ángel Rama (1980: 13), «esta novela es la interrogación del escritor [...] que Carpentier dirige a sus propias palabras», en el momento en que –continúo citando a Rama– «apela a *La leyenda áurea* para decir, austera-mente, que está despidiéndose, que está ya en el borde de la sombra, que está por dejar el arpa [...]». Años después González Echeverría, retoma esta idea de Rama para escrutar esta despedida, esta mirada entre dos moribundos, entre dos fundadores, la que, como todo juego de espejos, se multiplica ad infinitum, de modo tal que, en efecto, en el espacio ilimitado el creador y su criatura todavía podrían estar mirándose... (1991: 119-134).

Pero nosotros tenemos que concluir. Y para hacerlo subrayando la actitud siempre transgresora y subversiva de Carpentier en relación con el Descubridor, quiero comentar muy brevemente su presencia en dos textos carpenterianos situados en los polos inicial y final de su narrativa: *¡Écue-Yamba-Ó!* (1933) y *La consagración de la primavera* (1979). Pero antes un breve excursus: como dijera el autor en alguna entrevista –y lo corrobora la fecha inscrita en la página final del único mecanuscrito de *El arpa...* conservado en la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana–, él

terminó de escribir esta novela antes que *La consagración de la primavera*, que es, por tanto, posterior y última.

En *La consagración...* nos encontramos con una versión reducidísima de una parte sustantiva del monólogo colombino de *El arpa...*, muy agudamente analizada por Rita De Maeseneer en su notable libro (264), la cual reproduzco a continuación como testimonio de la presencia del Almirante no solo en los textos de Carpentier, sino en el imaginario y la referencialidad de la América Latina y, en este caso, de Cuba, de cuya situación política, económica y social está hablando Enrique:

todo iba de lo mejor en el mejor de los mundos posibles para aquellos grandes usufructuarios de una tierra que el Almirante de los Reyes Católicos hubiese descrito como «la más hermosa que ojos humanos hubiesen visto» en buena prosa de genovés cazarro, que al regresar de un primer viaje a estas Indias, que no lo eran, con visión de buen publicista y anticipada técnica a lo Cecil B. De Mille, montaba para sus soberanos, en el gran teatro de un palacio de Barcelona, el primer *West-Indian Show* de la Historia, con presentación de indígenas y papagayos, tiaras de plumas, collares de semillas, algún oro en bandeja, y una larguísima piel de majá que debió de parecer portentosa a quienes solo hubiesen visto, en materia de sierpes, alguna viborilla de dos cuartas... [34]

Por otra parte, si en *El arpa...* Colón, el fundador, desaparece en el aire de la plaza de San Pedro barrido por la Historia, en *¡Écue-Yamba-Ó!*, el Almirante desaparecía mucho más violentamente, con toda la furia que un joven escritor de la vanguardia podía acumular para hacer que se fundieran las letras de su nombre: COLÓN, con las de otro verdadero prodigio americano descubierto por él: CIGARROS, en una fusión producida por las ráfagas de un muy severo y caribeño huracán, divinidad mayor de la mesurada mitología taína, que con las letras que iban quedando indemnes componía, a manera de firma, la palabra CICLÓN (Barradas: 81-95).

III. *La aprendiz de bruja*

En abril de 1956 Carpentier termina de escribir, en francés, para el teatrista Jean Louis Barrault (Vásquez, 1986: 53-54), su único drama: *La aprendiz de bruja*, en el que el tema de la conquista de México, se aborda a través del personaje de doña Marina, «lengua» de Hernán Cortés.

No he podido precisar si en particular esta o cualquier otra pieza teatral le había sido pedida expresamente por Barrault, quien visitaría Caracas en mayo de ese año, o si Carpentier la había escrito por decisión propia, con la intención de aprovechar la presencia del director francés en la ciudad para someterla a la consideración de este viejo amigo, con quien cerca de veinte años atrás, durante la Guerra Civil Española, había puesto en escena, en París, la *Numancia*, de Cervantes. No cabe duda de que el hecho de haberla escrito en esa lengua destinaba *La aprendiz de bruja* a la escena francesa, pero lo cierto es que solo se estrena a mediados de los 80, en La Habana, con bastante poca fortuna, después de haber sido traducida por Carmen Vásquez y publicada, con prólogo de Graziella Pogolotti, en el tomo IV de sus *Obras completas*.

Colocada en el contexto de su abundante producción de esa década, *La aprendiz de bruja* testimonia el interés contemporáneo de Carpentier por la historia americana en los primeros tiempos de conquista y colonia, temática que desarrolla en «El camino de Santiago», largo relato parcialmente publicado alrededor de 1954, y que reaparecería, como hemos visto, en páginas relevantes de *El Siglo de las Luces*, novela que comienza a escribir en torno a 1955. Y, sobre todo, evidencia su curiosidad por las cosmogonías y los mitos indoamericanos, a cuyo estudio se había dedicado intensamente en los años de escritura de *Los pasos perdidos*, novela publicada en 1953, y a uno de cuyos pasajes es posible atribuir la elección del título de este drama, que, si aceptamos esta hipótesis, no procedería directamente de la balada de Goethe:

Fray Pedro me pregunta [refiere el protagonista narrador de *Los pasos perdidos*] si he leído un libro

llamado el *Popol-Vuh*, cuyo mismo nombre me era desconocido. «En ese texto sagrado de los antiguos quichés –afirma el fraile–, se inscribe ya, con trágica adivinación, el mito del robot; más aún, creo que es la única cosmogonía que haya presentado la amenaza de la máquina y la tragedia del Aprendiz de Brujo». [264]

Por otra parte, Carpentier conocía desde muy joven y de muy cerca, la historia y la cultura mexicanas, y tuvo la oportunidad de participar, en diferentes escenarios, de los debates que en torno a la conquista, los largos siglos coloniales y su influencia en la conformación de la desigualdad social, los conflictos étnicos y la complicada identidad de un país conformado por varias naciones y hablante de multitud de lenguas, se suscitaban permanentemente al calor de la acción política y los proyectos culturales de la Revolución que había estallado en 1910 y mantendría, con altibajos, su vigencia reivindicativa hasta entrados los 40.

En 1926, con veintiún años, viajó a México. La conmoción que produjo esa visita en su concepción del mundo americano, de las artes y de su propia identidad, que estaba entonces en apurado y desafiante proceso de formación, aparece expuesta en el quinto capítulo de *La consagración de la primavera*, desde la perspectiva de Enrique, su protagonista narrador, vocero del yo-carpenteriano. Allí no solo leemos la ficcionalización de documentadas experiencias personales del autor, como su descubrimiento del arte de Diego Rivera y José Clemente Orozco en su relación simultánea con la política revolucionaria y con la tradición pictórica autóctona –a lo que Carpentier dedicaría tres artículos publicados ese mismo año y el siguiente en las revistas *Carteles*, *Social* y *Avance* de La Habana (Vásquez, 1993: 679)–; sino también la escenificación, menos probable en ese espacio y ese tiempo mexicanos –muy anteriores a los del viaje a Haití de 1943–, del destellar de ciertas ideas que va a incorporar al texto del «Prólogo» de *El reino de este mundo* en su reescritura de comienzos de los 60, como suscitadas por su encuentro con Paulina Bonaparte en la Ciudad del Cabo, las ideas de «la posibilidad de establecer ciertos sin-

cronismos posibles, americanos, recurrentes» (1966: 94-95), que en *La consagración de la primavera*, repito, aparecen como sugeridas, incitadas por la realidad mexicana:

[...] tenía, por primera vez en mi existencia, la impresión de vivir en un Tiempo Reversible. O, en todo caso, en un Hoy que si era Hoy para muchos, no era Hoy para todos. Convivían los días de un Calendario de piedra muy antigua y los días de los almanques de papel traídos por el cartero. Había un latente y siempre activo enfrentamiento [...] entre una Cosmogonía de Cinco Soles y una Creación de Siete Jornadas ... Estas indias que cargaban con cestas, cántaros y niños en los andenes de las estaciones que cruzaba nuestro tren... ¿eran mujeres del año que ahora transcurría, o mujeres de los años 1400, 1100, 800, 650, de nuestros cómputos gregorianos? [...] ¿Son ellas o son los de mi raza, quienes están fuera de época? [50]

En esta reconstrucción de la memoria personal, la sustitución, como referente, de la hermana menor de Napoleón por las indígenas, y la colocación del álter ego del autor en el espacio de la extrañeza étnica: «los de mi raza», no deja de ser interesante, y si bien nos aleja peligrosamente de nuestro tema, contribuye a iluminar, desde el hoy de la escritura de *La consagración de la primavera*, lo importante que fue para el joven Carpentier esta inmersión en el México verdaderamente profundo de los años 20. Mucho más si tenemos en cuenta que menos de dos años después iniciaría su larga estancia en Francia, durante la cual no solo siguió ocupado del tema contemporáneo mexicano, a través de artículos publicados en distintas revistas (Vásquez, 1993: *passim*), sino que se dedicó, como comentara en muchas ocasiones, al estudio de la «signatura-América, desde las Cartas de Cristóbal Colón, pasando por el Inca Garcilaso, hasta los autores del siglo XVIII» (véase García-Carranza: 15-16).

La aprendiz de bruja se abre con un largo epígrafe construido a partir de media docena de fragmentos, entrecomillados e identificados, de la *Historia verda-*

dera de la conquista de la Nueva España, de Bernal Díaz del Castillo, autorizado «dosier doña Marina» de ese archivo de los cronistas al que, como se sabe, recurre tantas veces Carpentier. Y este epígrafe indica, de entrada, que toda la trama girará en torno a Mali(n)tzin, la Malinche o, en este caso, siempre, doña Marina –como la llamaron los conquistadores–, traductora y amante de Cortés, madre de su hijo, y por tanto, personaje histórico muy controvertido y siempre actual, actuante, en el imaginario popular y el debate intelectual de México; y también más allá de la frontera, donde funciona como icono cultural en la construcción identitaria de las chicanas y mexicano-americanas. Más mito que historia, paseando su pena de Llorona por las noches de México, usada para asustar a los niños, la Malinche ha representado, por una parte, la imagen de la traición y la entrega al extranjero –el «malinchismo»–; por otra, la de la creación de la identidad mestiza, ya rebajada –es la primera madre de los hijos de la «chingada»–, ya positiva –es la madre del primer mexicano–. Como mediadora entre dos culturas, es lógico que Mali(n)tzin resultara, al mismo tiempo, muy inquietante y muy atractiva para Carpentier, también él mediador entre culturas. Al elegir como elemento de estructuración dramática de su pieza al personaje de doña Marina, el autor opta decididamente por presentar la Conquista desde la visión de una vencida, como conflicto, pues, por una parte, de identidad existencial, pero también como conflicto desencadenado por la responsabilidad individual, por el peso de una decisión personal, como la del aprendiz de brujo, que acaba dominándola y enfrentándola a todo su pueblo. El que sigue es el diálogo final entre la Malinche y fray Bartolomé:

MARINA. [...] ¿Queréis hacer de mí una santa? (*Se levanta*)... Una aureola es lo único que le falta a la guardarropía que me prestan. ¿Cómo queréis verme? ¿Cómo heroína? (*Interpreta cada uno de los papeles*) Miradme con los ojos de vuestros soldados... ¿Cómo traidora detestable? Preguntádselo a las gentes de la costa... ¿Como enfermera sublime? Que os respondan los lisiados de la guerra... ¿Como

puta entregada al enemigo? Con pronunciar mi nombre en el mercado de México... ¿Santa, además? ¿Por qué no? Bastaría con que se hablara un poco de mí en Roma.

OLMEDO. Hija, habéis sido el instrumento de la Providencia. Como Rajab, la mujer de Jericó.

MARINA. Esa es otra que debió de preguntarse, al verse entre montones de cadáveres: «¿Quién soy? ¿Cuál ha sido mi papel en este asunto tan terrible...? [...]» Y, en fin, ¿Cortés...? ¿Qué he sido yo para Cortés? [...] ¿Viví para el Bien? ¿Para el Mal? Llegaron todos aquí hablando de la Historia. Se cebaban con la Historia. ¡La tragedia de la Historia es que quienes la hacen, nunca saben para quién trabajan...! [27]

Con protagonistas españoles de relevancia histórica, como Hernán Cortés, Bartolomé de Olmedo, Gonzalo de Sandoval y Jerónimo de Aguilar, que tienen como contrapartes indígenas a figuras innominadas, más cercanas al mito y a lo maravilloso que a la historia, como la Dama-de-Alta-Condición y el Hombre-del-Espejo, la conquista de México se representa en algunos de sus momentos más importantes: desembarco de los conquistadores en Tabasco; matanza de Cholula; muerte de Moctezuma y retirada de Tenochtitlán; instalación de Cortés en su palacio de Coyoacán, como Gobernador y Capitán General de la Nueva España...

Entre los personajes indígenas merece especial destaque el tratamiento dado a la Dama-de-Alta-Condición, contrafigura y *ananké* trágica de la Malinche, a quien esta traiciona, ofreciéndole a Cortés la información que ella le diera y que él empleará para justificar la sangui-naria matanza de Cholula. También el Hombre-del-Es-pejo, precisamente por su condición de adivino, va a desempeñar un importante papel desde el punto de vista de la dramaturgia, anticipando escenas, rememorándolas, creando cierto *suspense*.

Por otra parte, resalta, entre los españoles, la desmedida ambición de Cortés, quien sin esperar autorización del Rey había partido a la conquista de México, y continuaba aspirando a los mayores reconocimientos; su crueldad, puesta de manifiesto en la matanza de Cholula; quizá en la misteriosa muerte de su mujer, Catalina

Suárez, llegada sorpresivamente de Cuba; y, sobre todo, en su calculado alejamiento de doña Marina cuando ya no le era necesaria. Pero los otros personajes de relieve, aunque participan de las acciones propias de la Conquista, no comparten esos rasgos de crueldad ni parecen movidos por las mismas motivaciones, sino que más bien exhiben, tal vez demasiado enfáticamente, una filiación literaria que remite a la novela de caballería, la picaresca, la crónica, así como la comedia, y que los hace actuar en consonancia con estos modelos. De este modo, Gonzalo de Sandoval, como otros conquistadores, se comporta a tenor de los códigos transmitidos por la literatura caballeresca que lleva consigo a todas partes, que lee en cualquier momento, la misma que lo impulsó a incorporarse a la aventura del Nuevo Mundo. Jerónimo de Aguilar, náufrago de la expedición de Grijalbo quien junto con doña Marina va a constituir la cadena de comunicación entre Cortés y los aztecas –Aguilar, que solo sabe la lengua de la costa, traduce para Malitzin, que conoce esta y el náhuatl, lo que dice Cortés, y viceversa–, Aguilar, repito, aparece como un pícaro medio transculturado, que se viste de indio, y en la medida en que es una especie de secretario del conquistador, prefigura la imagen de Peralta y su relación con el Primer Magistrado de *El recurso del método*. Y esta literaturización llega al extremo de incluir entre los personajes del drama al propio Bernal Díaz del Castillo, cuya identidad descubrimos en la última escena, cuando en su papel de cirujano, que es el que ha venido desempeñando a lo largo de la pieza, mientras atiende a doña Marina en su lecho de muerte, se revela como el escritor en proceso de la *Historia de la conquista de la Nueva España* y comenta con la Malinche de qué modo, sin juicios ni interpretaciones, pero con algunas dudas, la va a presentar en su crónica (25). Un ejemplo similar de incorporación de caracteres marcadamente literaturizados es el del personaje histórico de Guidela, que Carpentier secuestra de la expedición de Pánfilo de Narváez e incorpora a la de Cortés, como ha señalado Carmen Vásquez (1986: 59-60), no solo porque introducirá el motivo de la peste –viruela en el referente histórico– que diezma a la población indígena, sino también porque como bufón añade el elemento cómico que

faltaba, y como negro, completa el múltiple y complejo paisaje étnico que la Conquista desencadenará. Por su parte, el fraile mercedario Baltasar de Olmedo, interlocutor privilegiado de doña Marina, empeñado en su salvación, se entrega ciegamente a la misión evangélica, que no le deja ver lo que ocurre desde otra óptica que no sea la de la redención de los indios.

Al margen de posibles consideraciones relacionadas con la eficacia o ineficacia dramática de esta pieza –que no estoy capacitada para valorar–, no cabe duda de que en *La aprendiz de bruja* hay evidentes omisiones, de carácter general, como la de Moctezuma, marginado al papel de personaje mudo que apenas comparece en escena, brevemente, en el momento de su traslado de la prisión a la terraza donde será lapidado, y la de Cuauhtémoc, su sucesor, audaz contrincante de los españoles que ni siquiera es mencionado. Lo mismo ocurre, pero ya no en sentido general, abierto, sino en relación con un elemento fundamental para la caracterización del personaje archiprotagónico de doña Marina, que, sin embargo, está ausente y ni siquiera es aludido en este drama: su hijo Martín Cortés, a partir de cuya existencia se estructura buena parte de la significación contemporánea de la Malinche como fundadora, para bien o para mal, del linaje mexicano.

No dudo que Alejo Carpentier, al retomar la dramatización de la conquista de México como asunto parcial de un texto narrativo en el que nos detendremos de inmediato, haya intentado responder algunas de las preguntas e inquietudes que debió de haberle suscitado la escritura y poca fortuna escénica de este drama.

IV. Concierto barroco

Casi veinte años más tarde, en *Concierto barroco*, una noveleta que corre aceleradamente hacia el futuro, Carpentier vuelve al tema de la conquista de México, pero de modo indirecto, enfocándola a partir de la recepción por un criollo del siglo XVIII de dos ficciones históricas basadas en ella: un cuadro y una ópera, ambos de factura italiana.

Descendiente de inmigrantes que se habían hecho ricos en México, el Amo, uno de los protagonistas,

mucho más rico que sus antepasados y, por ello, gustoso expositor de sus riquezas, aunque marca con sus iniciales los cubiertos de plata, y exhibe en su gran salón de señor barroco un retrato caligráfico, hecho de letras, es un personaje innominado. No tiene apellido ni linaje que mostrar, no puede hablar, como Filomeno, el negrito palafranco de la habanera villa de Regla que le servirá de criado en su viaje de placer a Europa, de las hazañas bélicas, recogidas por la historia, de su ilustre bisabuelo Salvador Golomón. Tan solo recuerda el Amo que es «[n]ieto de gente nacida en algún lugar situado entre Colmenar de Oreja y Villamanrique del Tajo» (27).

Su viaje tiene por meta el carnaval de Venecia, reflejo especular de México, ciudad lacustre como esta, frontera también, en su momento, del Oriente, y, además, ciudad ya puesta en relación con aquella por Cervantes, en *El licenciado Vidriera*, y antes por Francisco Cervantes de Salazar, en su *Segundo diálogo...* y Bernal Díaz del Castillo, en su *Historia...* (Campuzano: 61). En Venecia, el Amo, disfrazado de Moctezuma, conocerá a Vivaldi, quien se entusiasma con la idea de componer una ópera sobre este tema ideal para posibles desarrollos «exóticos», que el Amo, bien pasado de copas, solo puede detener cuando se trata de elefantes. Pero volvamos atrás.

En vísperas de su partida, el Amo se despide de su palacete de Coyoacán con un inventario minucioso de sus bienes, y en la descripción de sus cuantiosas riquezas, se detiene particularmente en un cuadro, «el cuadro de las grandezas» que

estaba allá, en el salón de los bailes y recepciones, de los chocolates y atoles de etiqueta, donde historiábase, por obra de un pintor europeo que de paso hubiese estado en Coyoacán, el máximo acontecimiento de la historia del país. Allí, un Montezuma entre romano y azteca, algo César tocado con plumas de quetzal, aparecía sentado en un trono cuyo estilo era mixto de pontificio y michoacano, bajo un palio levantado por dos partesanas, teniendo a un lado, de pie, un indeciso Cuauhtémoc con cara de joven Telémaco que tuviese los ojos un poco almendrados.

Delante de él, Hernán Cortés, con toca de terciopelo y espada al cinto –puesta la arrogante bota sobre el primer peldaño del solio imperial–, estaba inmobilizado en dramática estampa conquistadora. Detrás, Fray Bartolomé de Olmedo, de hábito mercedario, blandía un crucifijo con gesto de pocos amigos, mientras Doña Marina, de sandalias y huipil yucateco, abierta de brazos en mímica intercesora, parecía traducir al Señor de Tenochtitlán lo que decía el Español. Todo en óleo muy embetunado, al gusto italiano de muchos años atrás [...]. [11]

Si despojamos esta descripción de todos los adjetivos que, que como el embetunado al cuadro, la oscurecen, lo que queda ante nuestros ojos es la diáfana sencillez de un códice azteca en su despliegue espacial: Moctezuma sentado en su trono, bajo un palio. A su lado, Cuauhtémoc. Frente a él, Hernán Cortés, que tiene a sus espaldas a fray Bartolomé de Olmedo y a doña Marina, cada uno con atributos o posturas que los identifican. Es decir, los protagonistas principales de un drama que está a punto de llegar a su desenlace.

Desde tiempos de la vieja novela griega, la *ékphrasis* de la pintura es un modo de anticipar, una prolepsis de la trama que va a desarrollarse, la cual, en *Concierto barroco*, como sabemos, no puede ser la Conquista, que ya pasó, ya fue, sino la batalla que ante otra representación de la Conquista, también «al gusto italiano», es decir, la ópera prometida por Vivaldi, habrá de librar el Amo.

Así pues, el séptimo capítulo se ocupa, íntegramente, del ensayo general de *Montezuma* (1733), la ópera que con libreto de Alvise Giusti, basado en la *Historia de la Conquista de México*, de Mosén Antonio de Solís, «que fuera Cronista Mayor de Indias» (61), ha compuesto Vivaldi. El Amo, que ha prestado su disfraz al protagonista, concurre lleno de curiosidad, pero a medida que transcurre la acción, descubre que la verdad histórica ha sido completamente tergiversada. Cambian de sexo y papel algunos personajes: Teutile, general de los aztecas, se convierte en una hija de Moctezuma enamorada de Ramiro, hermano menor de Hernán Cortés, lo que desvía la acción de la ópera hacia esta trama amo-

rosa, y también la atención del Amo, que ahora es llamado «indiano», hacia la refutación y rectificación de lo que está presenciando: «Pero Teutile es un hombre y no una mujer», «¡pero si Teutile, carajo, era un general mexicano!...» (62). Aparecen personajes como Astrano, «otro “general de los mexicanos” a quien jamás mencionaron Bernal Díaz del Castillo ni Antonio de Solís en sus crónicas famosas» (63-64), y desaparecen algunos, no menudos, por cierto, como Guatimozín (Cuauhtémoc) y doña Marina, descartados, el primero, porque «[h]ubiera roto la unidad de acción», y la segunda porque «[l]a Malinche esa fue una cabrona traidora y el público no gusta de traidoras»; además de que los dioses cambian de nombre. Por razones fonéticas o eufónicas: Huitzilopochtli se convierte en Uchilibos (69).

Cuando termina la representación nada menos que con el perdón de Cortés a los vencidos, el juramento de fidelidad de Moctezuma al rey de España, el matrimonio, por supuesto, de Teutile y Ramiro, y el triunfo de la fe cristiana, el indiano protesta a gritos: «Falso, falso, falso, todo falso [...] Ese final es una estupidez. La Historia...». Pero Vivaldi le replica que «La ópera no es cosa de historiadores» (68), «No me joda con la Historia en materia de teatro [dice]. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética...» (69). Pero como el indiano insiste, y le pregunta a Vivaldi si para él «la Historia de América no es grande ni respetable», el compositor le responde que «[e]n América, todo es fábula: cuentos de Eldorados y Potosíes, ciudades fantasmas, esponjas que hablan, carneros de vellocino rojo, Amazonas con una teta de menos, y Orejones que se nutren de jesuitas...» (70).

Como contemporáneo de la Ilustración, Vivaldi esgrime la razón, sin percatarse de que no han sido los americanos, sino precisamente los europeos quienes han construido y codificado en sus bestiarios aun anteriores al Descubrimiento, esa imagen, mezcla de deseo y terror, de una *terra incognita* poblada de monstruos, que Colón y otros navegantes, descubridores y conquistadores, apegados a la autoridad de la letra y empoderados por ella, ratificarán y ampliarán en sus cartas y relaciones, añadiéndoles la marca de veracidad de su propia experiencia y perpetuando en tiempos

de las Luces, la falacia de engendros inconcebibles, de los que se burla Voltaire, precisamente en uno de los propios ejemplos que Vivaldi, alguacil alguacilado, cita.

Por otra parte, pero muy en relación con lo anterior, al pronunciarse por la ilusión poética frente a la verdad histórica, Vivaldi proclama el derecho de Europa y, por extensión, del pensamiento y la cultura hegemónicos, a continuar construyendo la otredad, la extrañeza de los mundos que conquista, que coloniza, que saquea, los que diseña primero como bestiarios; para luego orientalizarlos, y ahora demonizarlos... El Indiano, al defender la «verdad de la historia», reivindica un arma con la que el nacionalismo construirá, a partir del siglo XIX, esa independencia blanca, rica, criolla, para cuyo logro él regresará a México. Independencia que se consolidará con los mismos relatos sacralizadores que siglo y medio después la nueva novela histórica va a desconstruir, no solo a partir de la distinción aristotélica entre historia y ficción que el propio Carpentier reclama desde la contratapa de *El arpa y la sombra* como legitimación, sino también a partir de los nuevos conceptos en torno a la ficcionalización de la historia puestos en circulación precisamente por estos años.

En el entorno de 1500, con la expansión ibérica hacia el Oeste, es decir, con el conjunto de acciones de las cuales el llamado descubrimiento de América es, sin duda, la más conocida, surge el sistema mundial moderno (Quijano y Wallerstein: 549), el cual se consolida en el largo siglo XVI como primer proyecto de globalización económica, política y cultural. Asentado, según estos autores, en cuatro aspectos interconectados: la colonialidad (su instrumentalidad política global), la etnicidad (construida como otredad a partir y en función de la sumisión política y laboral de los colonizados), el racismo (consecuencia duradera de lo anterior) y el concepto de novedad (de los espacios y gentes «descubiertos» y por lo tanto menos maduros, inexpertos), el nacimiento de este sistema, que Mignolo llama modernidad/colonialidad (2002: 158), descubriendo la segunda de sus caras, determina que, por mucho tiempo, Europa ocupe el lugar de la enunciación y el resto del mundo quede en el lugar de lo enunciado (Mignolo, 1998: *passim*). Revertir esta situación

enunciativa a partir de distintas estrategias, fue quizá el objetivo principal de la obra de Carpentier.

La Habana-Santiago de Compostela-La Habana, marzo de 2004 

Bibliografía citada

Primaria

Carpentier, Alejo: «La aprendiz de bruja», trad. de Carmen Vásquez, *Tablas*, No. 4, La Habana, octubre-diciembre de 1985 (Libreto, No. 8, p. 1-28).

_____: *El Siglo de las Luces*, La Habana, Ediciones R, 1963.

_____: *Tientos y diferencias*, La Habana, Ediciones Unión, 1966.

_____: *Concierto barroco*, México, Siglo XXI Editores, 1974.

_____: *¡Écue-Yamba-Ó!*, La Habana, Letras Cubanas, 1977.

_____: *El arpa y la sombra*, La Habana, Letras Cubanas, 1979.

_____: *Los pasos perdidos*, ed. de Roberto González Echevarría, Madrid, Cátedra, 1985.

_____: *La consagración de la primavera*, La Habana, Letras Cubanas, 1987.

Secundaria

Acosta, Leonardo: «El Almirante, según don Alejo», *Casa de las Américas*, Año 21, No. 121, julio-agosto de 1980, pp. 26-40.

_____: *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*, La Habana, Letras Cubanas, 1981.

Armbruster, Claudius: *Das Werk Alejo Carpentiers. Chronik der Wunderbaren «Wirklichkeit»*, Fráncfort, Vervuert, 1982.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (eds.): *The Post Colonial Studies Reader*, Londres/Nueva York, Routledge, 1995.

Barradas, Efraín: «Cigarro, Colón: Ciclón Ciclo: Nota para una relectura de *¡Écue-Yamba-Ó!*», *Sin Nombre*, Año 12, No. 2, San Juan, julio-septiembre de 1981, pp. 81-95.

- Campuzano, Luisa: *Carpentier entonces y ahora*, La Habana, Letras Cubanas, 1997.
- Capote, Zaida: *Tres ensayos ajenos*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- Chevigny, Bell G.: «Historia e imaginación en “El camino de Santiago”», *Imán*, Año 3, La Habana, 1986, pp. 173-181.
- Cvitanovic, Dinko: *Carpentier. Una revisión lineal*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1997.
- Debray, Régis: «Alejo Carpentier y el realismo», *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Casa de las Américas, 1977, pp. 387-394.
- Dufour, Gérard: «Le viol de Clío», *Sud*, Año 12, 1982, serie Coloquios: *Alejo Carpentier et son oeuvre*, pp. 103-111.
- Dumas, Claude: «*El Siglo de las Luces* de Alejo Carpentier, novela filosófica», *Cuadernos Americanos*, Año 25, No. 4, México, julio-agosto de 1966, pp. 187-210.
- Durán Luzio, Juan: «Un nuevo epílogo a la Historia: *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier», *Casa de las Américas*, Año 21, No. 125, marzo-abril de 1981, pp. 100-110.
- García-Carranza, Araceli: *Biobibliografía de Alejo Carpentier*, La Habana, Letras Cubanas, 1984.
- Giovannini, Arno: *Entre culturas: Los pasos perdidos de Alejo Carpentier*, Berna, Peter Lang, 1991.
- González Echevarría, Roberto: «Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana», *La Torre*, Año 2, No. 7, San Juan, julio-septiembre de 1988, pp. 439-452.
- _____: «Últimos viajes del peregrino», *Revista Iberoamericana*, Año 57, No. 154, enero-marzo de 1991, pp. 119-134.
- _____: *El peregrino en su patria*, México, UNAM, 1993.
- Hutcheon, Linda: *A Poetic of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Londres/Nueva York, Routledge, 1988.
- Maeseneer, Rita De: *El festín de Alejo Carpentier. Una lectura culinario-intertextual*, Ginebra, serie Románica Gardensia, Librairie Droz, 2003.
- Menton, Seymour: *Latin America's New Historical Novel*, Austin, Texas UP, 1993.
- Mignolo, Walter D.: «Globalization and the Relocation of Languages and Cultures», *The Cultures of Globalization*, F. Jameson y M. Miyoshi (eds.), Durham, Duke UP, 1998, pp. 32-53.
- _____: «The Many Faces of Cosmopolis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism», *Cosmopolitanism*, Carol A. Breckenridge, Sheldon Pollock, Homi K. Bhabha et al. (eds.), Durham/Londres, Duke UP, 2002, pp. 157-187.
- Müller-Bergh, Klaus: «Paul Claudel y *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier: un enfoque intertextual», *Imán*, Año 3, La Habana, 1986, pp. 275-295.
- Pacheco, Carlos: «La historia y la ficción hispanoamericana contemporánea: perspectivas y problemas para una agenda crítica», *Estudios*, Año 9, No. 18, Caracas, julio-diciembre de 2001, pp. 205-224.
- Pogolotti, Graziella: «El teatro en la narrativa de Alejo Carpentier», *La Gaceta de Cuba*, Año 35, No. 3, La Habana, mayo-junio de 1997, pp. 20-21.
- Quijano, Aníbal e Immanuel Wallerstein: «Americanity as a Concept, or the Americas in the Modern World-System», *International Social Science Journal*, No. 134, noviembre de 1992, pp. 549-557.
- Rama, Ángel: «La sinfonía de “Los adioses” de Alejo Carpentier», *Revista de la Universidad de México*, Vol. 34, No. 10, junio de 1980, pp. 1-13.
- Rivas, Luz Marina: «La novela intrahistórica y el Caribe hispánico en la ficción femenina», *Estudios*, Año 9, No. 18, Caracas, julio-diciembre de 2001, pp. 103-124.
- Shaw, Donald: *Alejo Carpentier*, Boston, Twayne Publishers, 1985.
- Vásquez, Carmen: «*La aprendiz de bruja*, drama en tres actos de Alejo Carpentier», *Revista de Estudios Hispánicos*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1986, pp. 53-70.
- _____: «Alejo Carpentier: Los artículos de *Le Cahier*», *La Torre*, Año 7, No. 27-28, San Juan, julio-diciembre de 1993, pp. 673-694.

ÓSCAR RIVERA-RODAS

La Revolución en el pensamiento de Picón Salas

*¡Qué contemporánea resulta esta historia
de los pueblos débiles y pequeños en busca de su libertad
y las grandes naciones tratando de limitársela y
condicionarla!*

MARIANO PICÓN SALAS, 1952

*Martí, el primer
gran escritor de Hispano-América que define la nueva
voluntad*

que impondrá a la Historia la idea socialista

MARIANO PICÓN SALAS, 1955

*[...] tan soñada Revolución formaba parte
de un inconcluso capítulo de la Independencia nacional
que no terminó cuando Bolívar y Sucre dieron en el Perú
las últimas batallas contra los españoles*

MARIANO PICÓN SALAS, 1959

En vísperas del advenimiento de la Revolución Cubana, concretamente en los años de 1957 y 1958, Mariano Picón Salas (Venezuela, 1901-1965) escribía su antepenúltimo libro: *Regreso de tres mundos. Un hombre en su generación*, que apareció en México en 1959; esto es, hace cincuenta años, los mismos de la Revolución. Uno de los ensayos está dedicado a la mayor expectativa y esperanza de los países latinoamericanos, a cuya realización se han entregado en arduas y sangrientas luchas a través de siglos, y que en los años finales de la década de 1950, para el pensador venezolano, seguía siendo una promesa para el futuro. Esa expectativa y esperanza era la Revolución.

De honda reflexión vital, por su carácter autobiográfico, aunque no limitado solo a una historia individual y subjetiva de su autor, ese libro es realmente una exploración meditativa en la Historia y la cultura de la región hispanoamericana a partir del tiempo que le tocó vivir a su autor: la primera mitad del siglo xx. Picón Salas bordeaba los sesenta años, muchos de sus compañeros de generación habían desaparecido bajo la fuerza de lo que llamaba «torpe muerte segadora» y comprendía que «la paradoja humana consiste en que cuando pretendemos haber aprendido más y estaríamos aptos para desarrollar el aprendizaje, nos estamos acercando a ese desaprender y olvidar que es el morir».¹ En esas circunstancias, con la imagen de la muerte en las cercanías, repasa los momentos más importantes de su existencia dentro del acontecer histórico y cultural de Hispanoamérica. Intentaba dejar un testimonio que compendiaría el pensamiento que había desarrollado en su vida intelectual. «Cuando ese extraño demonio de intranquilidad que visita a los escritores empezó a dictarme este libro tuve dos peligrosas ilusiones: la de presentar un testimonio desnudamente sincero y la de que mi experiencia sirviera de alerta y enseñanza a los otros»,² escribía.

Cuando la Revolución era palabra

Para Picón Salas, la Revolución es una categoría de la Historia del continente latinoamericano que permitirá completar el capítulo de la Independencia iniciada en largas meditaciones de finales del siglo xviii; es, en consecuencia también, idea propia e irrenunciable en el pensamiento latinoamericano cuya realización todavía se espera. En sus escritos resalta como uno de los temas que más le afligieron y al que dedicó el octavo ensayo de su libro de 1959. En su exposición titulada «La palabra Revolución», se percibe un profundo desencanto por la historia de fracasos de la Revolución en la

América Latina, cuando para Cuba dejaba de ser una esperanza porque ya era una realidad. Según la fecha registrada al final del ensayo inicial, el libro fue escrito en «Caracas-Río de Janeiro: 1957-1958».³ Eran los últimos años de la primera etapa de la Revolución Cubana, la de la acción armada; después vendrían las transformaciones políticas, económicas y sociales. Eran también los últimos años de la dictadura de Fulgencio Batista quien todavía ordenaba a sus fuerzas militares mercenarias descargar sus armas, por aire y tierra, sobre la Sierra Maestra. La reflexión de Picón Salas en esos momentos de su agitada vida internacional podría parecer para nuestro tiempo, cincuenta años después, una paradoja; pero era un reclamo urgente para la Historia latinoamericana. Por lo contrario, frente a esa necesidad, entonces como ahora, no haber logrado la revolución era la mayor paradoja de la Historia de los países latinoamericanos. No puede sorprender que el pensador venezolano iniciara su reflexión sobre el tema mencionándolo solo como palabra, mero signo y referente lingüístico, como lo es todavía para la mayor parte de los países de la región, o un mito respecto al que perduran las esperanzas. Iniciaba su ensayo frente a ese signo: «La palabra Revolución tuvo vibrante vigencia explosiva en los años que precedieron a la Segunda Guerra Mundial. Y tanto las gentes de izquierda como las de derecha invocaron míticamente ese vocablo que les permitiría forjar de nuevo el mundo a su imagen y semejanza».⁴ Pero aunque acaso la palabra Revolución se diluía en el pasado, entre el desencanto y la frustración de haberla buscado y perseguido a lo largo de los siglos latinoamericanos, lo evidente para Picón Salas era que «[e]l capitalismo se estaba destru-

1 Picón Salas: *Regreso de tres mundos. Un hombre en su generación*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 9.

2 *Ibíd.*, p. 10.

3 *Ibíd.*, p. 17. Picón Salas había llegado en junio de 1958 a Río de Janeiro como embajador en Brasil de la Junta Provisional del Gobierno de Venezuela, tras el derrocamiento de la dictadura militar de Marcos Pérez Jiménez, en enero del mismo año, contra la cual había firmado, junto a otros intelectuales y encabezándolos, un manifiesto dirigido a la opinión pública. Al año siguiente, cuando aparece su libro, se traslada a París como embajador permanente de Venezuela ante la Unesco, designado por el presidente Rómulo Betancourt.

4 *Ibíd.*, p. 98.

yendo de sus propias contradicciones y podía compararse al barco zozobrado arrasado de un oleaje furioso. La marejada ha subido hasta el timón; paraliza las máquinas, desata el incendio y los pilotos solo buscan en el océano la roca donde encallar». ⁵ Esta visión le hacía aferrarse aún a expectativas de su pasado y de su juventud. El texto de Picón Salas hace ver que la Revolución es un hecho político-social inevitable porque tiene sus raíces en un estado histórico de necesidad anímica e intelectual del ser latinoamericano, un estado de necesidad colectiva que se realizará a partir de un advenimiento primero; y no deja de ser un relato del conflicto que implicaba la meditación sobre tema tan importante, en un momento en que la cultura hispanoamericana atravesaba por un período sin referencia histórica por su carácter cosmopolita. Enfrentarse a esa experiencia vital en la carencia de historicidad y reflexionar sobre ella era un conflicto de conciencia. Para él –como para los mejores escritores de su generación– reconocer ese conflicto, y enfrentarlo, fue también superarlo.

Siervos coloniales de grandes potencias

Profundo desencanto social e intelectual manifestaba el casi sexagenario pensador venezolano hace cincuenta años. Brillante historiador de la cultura regional, no desconocía los males sociales de los pueblos, males que solo podían ser resueltos por una auténtica acción revolucionaria. Desde ese presente de desencanto volvía la reflexión a los años de su juventud y al recuerdo de los anhelos de reformas sociales de su generación para los pueblos del Continente:

Traduciendo mi sentimiento juvenil de aquellos días, «Revolución» se llamaba lo que transformaría progresivamente los males de la sociedad. Que hubiera menos miseria; que la máquina –ya no monopolizada por el capitalismo– aliviara la pesada carga de agobiante trabajo manual que aún pesa sobre las masas proletarias; que no hubiera gentes sin nutri-

ción, vivienda y vestido, y no sólo las minorías adineradas o subvencionadas tuvieran derecho a la educación y la cultura. ⁶

En plena mitad del siglo xx, y ante la renovada explotación que habían desatado los países poderosos y sus consorcios capitalistas en las naciones del mundo, Picón Salas reconocía que reflexionar sobre la Revolución era reconocer el inconcluso capítulo de la Independencia iniciada en el siglo xix. En nuestro mundo latinoamericano, escribía en *Regreso de tres mundos...*,

servilmente atado a las grandes potencias que imponen al mundo sus sistemas de economía y estilo de vida, tan soñada Revolución formaba parte de un inconcluso capítulo de la Independencia nacional que no terminó cuando Bolívar y Sucre dieron en el Perú las últimas batallas contra los españoles. [103]

No obstante del estado de frustración y desaliento que expresaba Picón Salas, y que no era solo un sentimiento individual o personal, sino colectivo, como lo señaló desde el inicio de su reflexión, la Revolución en la América Latina era cada vez más una imperiosa necesidad, porque sus pueblos reclamaban justicia social, y la Historia otra imperiosa necesidad: concluir la Independencia que no se alcanzaría sin cambios revolucionarios. El estado de frustración moral de los pueblos tenía una larga historia que corría pareja con los fracasos de la no lograda Revolución, que no era solo un ideal o solo una palabra, sino una realidad inevitable. El pensamiento de Picón Salas sigue un permanente recorrido dialéctico entre la historia pasada de los pueblos de la región en su búsqueda de la Independencia y su logro efectivo e imperioso en el presente. Desde la instancia de ese presente de finales de la década de 1950 interrogaba sobre la condición degradada de los pueblos latinoamericanos sin comprender por qué, en semejante condición, no se realizaban las acciones prácticas para superarlas:

5 *Ibíd.*, p. 98.

6 *Ibíd.*, p. 103.

Pero ¿no trabajamos todavía como siervos coloniales para las grandes potencias y los consorcios; no les entregamos todas nuestras materias primas para que ellos las transformen, manufacturen y vendan; no pagamos a precio de usura las líneas de ferrocarril y los empréstitos que nos concedieron?⁷

El «inconcluso capítulo» de la Independencia de las naciones de la región revelaba la carencia de responsabilidad moral e intelectual, con la que se trataba de desconocer la explotación, el despojo y el ultraje de estos países por los capitalismo de naciones poderosas. Esa falta de responsabilidad moral no era solo incumbencia de hombres y mujeres de los países expoliados, sino también de hombres y mujeres de las mismas potencias expoliadoras. Desconocer que la riqueza de estas procedía precisamente de sus operaciones degradantes en aquellas era –y es– carencia de responsabilidad moral. Para el latinoamericano, además, esa irresponsabilidad moral en semejantes condiciones estaba mostrando no reconocerse siervo colonial de grandes potencias y consorcios. De ahí que insistía en tener una visión histórica de América, gracias a la cual se revelaría la «conciencia de lo que somos». Así lo escribió en un artículo de febrero de 1953, después de participar en un Coloquio sobre Historia de América, en La Habana, en enero del mismo año, organizado por el Instituto Panamericano de Geografía e Historia y bajo la dirección del historiador mexicano Silvio Zavala. Afirmaba que era necesidad primordial lograr «una visión histórica que contemple los sucesos desde la propia América, y no haciendo de esta porción del mundo un simple y tardío apéndice de la Cultura europea»;⁸ la historia de América permitiría descubrir «los signos comunes» de los países de la región «para entender el pasado y definir las circunstancias y presiones en que vivimos y no para flotar en la borrasca de los hechos confusos; historia para esclarecer la conciencia de lo que somos».⁹

7 *Ibíd.*, p. 103.

8 Picón Salas: *Crisis, cambio y tradición; ensayo sobre la forma de nuestra cultura*, Caracas-Madrid, Edime, 1955, p. 93.

9 *Ibíd.*, pp. 95-96.

El reconocimiento de la realidad y la Historia propias permitiría a los hispanoamericanos cambios sociales con los cuales se completaría el capítulo inconcluso de la Independencia. La Historia común se remontaba a las invasiones europeas del siglo xvi. Historia común del pasado colonial que aclarara la condición presente, en plena mitad del siglo xx, para proyectar un futuro de superación y desarrollo. De ahí que en sus reflexiones y los recuerdos, escritos en vísperas de 1959, afirmaba:

Aquel capitalismo erigido sobre pirámides de universal miseria ¿no apoyaba dictaduras y regímenes de fuerza en casi toda la América Latina para que las masas no pidieran más alfabeto, más salario o más comida? Como tosco mayoral dotado con los millones de cada regalía e instrumentos de suplicio para atemorizar a su pueblo, un Juan Vicente Gómez cuidaba en Venezuela los pozos de petróleo, así como los dictadores de Centroamérica vigilaban las plantaciones de bananos. ¿Qué íbamos a hacer los intelectuales ante la explotación y despojo que padecían nuestros pueblos? Casi llegábamos a admirar a tantos bandidos de la Revolución Mexicana, héroes de la «balacera», al estilo de Pancho Villa, asaltando los trenes donde escapaban los expoliadores, «afusilándolos», sin darles tiempo a encomendarse a la Virgen de Guadalupe.¹⁰

La reflexión sobre estas condiciones históricas, políticas y sociales debía ser condición insoslayable para el estudio y el pensar. Ni la literatura ni la filosofía debían estar reñidas con la sociología y la política, precisamente porque todo intelectual se debe a su realidad e historia, y su pensamiento no debía realizarse en la intemporalidad o universalidad, sino frente a su propia identidad e historicidad. La realidad inmediata de explotación y despojo, en su reclamo urgente de cambio, hacía contingente toda otra realidad natural o sobrenatural o metafísica confinada en la intemporalidad y la

10 Picón Salas: *Ob. cit.* (en n. 1), p. 104.

abstracción. La realidad concreta hacía también contingentes los proyectos privados y demandaba la atención a proyectos sociales de cambio; más aún, ofrecía problemas que resolver como el sufrimiento cotidiano de los pueblos bajo explotación y despojo. Esa realidad, con toda su fuerza empírica, era un estado mental de anhelos y deseos que reclamaban cambios, Revolución.

Nos parecía nuestro deber –contra esa fuga de la historia que practicaron otras generaciones como la de los modernistas– esclarecer la situación histórica y prepararnos para los cambios ineludibles que traería el tiempo. Junto a nuestros libros universitarios de letras y filosofía, colocamos algunos de política y ciencia económica.¹¹

Imperialismo, capitalismo y corrupción

La reflexión que el mismo Picón Salas experimentó ante la «conciencia de lo que somos» le permitió denunciar, ya en sus años juveniles, que «aquel capitalismo erigido sobre pirámides de universal miseria» se establecía y fortalecía mediante la organización y financiamiento de dictaduras y regímenes de fuerza en la América Latina que evitaban que los pueblos no alcanzaran el alfabeto, el salario justo, la salud, la alimentación adecuada y el bienestar general; «aquel capitalismo erigido sobre pirámides de universal miseria» entorpecía el desarrollo de los cambios sociales que solo la Revolución podía realizar, porque el crecimiento del capitalismo en el tráfico del mundo se podía medir también por el crecimiento de la corrupción que urdía en los países que pugnaban por completar su Independencia e iniciar su desarrollo.

Ya en 1931, en un opúsculo titulado *Hispano-América, posición crítica*, denunciaba lo que llamaba «el carácter de nuestra época (tráfico mundial, capitalismo, imperialismo)»¹² ante el cual sucumbía con fre-

cuencia la escasa moral de los caudillos como Juan Vicente Gómez, en Venezuela, y Porfirio Díaz, en México. Desafortunadamente, el intelectual bajo estos regímenes representaba «lo que esos letrados chinos que seguían a Gengis Khan con la única misión de iluminar manuscritos. El intelectual es el amanuense, el hombre que encuentra la retorcida perífrasis o la expresión ampulosa para velar o estilizar la torva voluntad del jefe».¹³ El caudillo pasaba de la condición de mando que había conseguido mediante el atropello, en el interior del país, a la condición servil de los sistemas capitalistas e imperialistas en el tráfico mundial; y no solo se caracterizaba por su ideología simple y sus ideas escuetas, también por su doble función política: «El papel que este ejerce en el interior es diametralmente opuesto al que cumple en relación con lo exterior, por ejemplo con el imperialismo norteamericano»; y explicaba:

La bárbara energía que despliega en sus relaciones con los nacionales se torna por contraste en ciega sumisión cuando entra en contacto con la fuerza externa más poderosa. Sabe que sólo ese halago a los intereses del imperialismo puede sostenerlo, y el jefe de horda se transforma así en dócil administrador de la penetración imperialista. Hay de parte a parte –Caudillo e Imperialismo– un tácito contrato bilateral de muy claro contenido. Así la fuerza de Gómez en Venezuela no serían ya tan sólo las masas rurales en que se afirmara, sino su docilidad ante la presión del capitalismo extranjero.¹⁴

En esa dualidad interna y externa, los caudillos eran «jeques o jefes de horda primitivos» cuyo reverso era un oficio servil y dócil al capitalismo. Por otra parte, además de esa conducta doble y contradictoria del caudillo ante su pueblo y el imperialismo, se debía denunciar junto al servilismo en un lado, el ejercicio de la

11 *Ibíd.*, p. 104.

12 Originalmente fue una conferencia pronunciada en noviembre de 1930, en la Universidad de Concepción, Chile. Publicado después en *Hispano-América, posición crítica. Literatura y actitud americana; sentido americano del disparate y*

sitio de una generación, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1931, p. 8.

13 *Ibíd.*, p. 8.

14 *Ibíd.*, p. 9.

corrupción capitalista en el otro lado. La historia del capitalismo ha demostrado que la producción de capital para provecho propio se ha apoyado también en la producción de corrupción. Los alambiques del laboratorio moral del capitalismo destilan la corrupción y la filtran en utilidad y provecho, también en beneficio propio.

En semejantes condiciones de abatimiento moral y de corrupción procedente de las grandes potencias era difícil esperar en el interior de las naciones débiles un ambiente cultural genuino, o un nivel elevado de pensamiento. Más aún cuando el intelectual era solo un amanuense del caudillo. La figura de este excedía a la nación, y la historia nacional, distorsionada, se sometía a la del caudillo. El joven escritor señalaba en 1931 esa relación de los caudillos y la historia:

La historia nacional se pone en función de ellos y es como el prólogo que los aclara o el escenario donde destacan. Tanto Gómez como Díaz han disfrutado en sus países de una Sociología *ad usum delphini*, Sociología que del caos de nuestra vida americana puede tomar los hechos, deformarlos y servirlos a beneficio del caudillo.¹⁵

Entre esas deformaciones, el joven denunciaba, la superposición de los pequeños grupos en el poder a los de la realidad económica de las naciones, dando lugar a

una burguesía de estructura nueva que no llegó al grado burgués por evolución interna o desarrollo natural, sino por circunstancias providenciales: amistad con el caudillo, juego de intereses externos como los del imperialismo, que volcándose en un medio de economía natural improvisaron antes de que se realizara el tránsito de la agricultura a la industria, una riqueza mágica, brotada del suelo, como la del petróleo.¹⁶

Así, la organización de los pueblos hispanoamericanos que trataban de salir del caos y comenzar su desarrollo se

complicaba, se enredaba y dificultaba aún en las primeras décadas del siglo xx, debido a las fuerzas corruptoras extranjeras que, al depravar a los caudillos, buscaban silenciar y detener los procesos de cambio que esperaban los pueblos. El joven venezolano escribía:

Enriquecimiento desapoderado de unos pocos (los palaciegos que utilizó como agentes el Imperialismo) y empobrecimiento de otros (la vieja gente nativa que mantuvo la tradición agraria de la tierra), es el panorama económico que ya se observa en dichos países. Huelga decir la dificultad de una conciencia para levantarse con su verdad, en medios como esos donde la estructura aún bárbara de la organización social se complica con las fuerzas, corruptoras, silenciadoras, del Imperialismo.¹⁷

La busca de una conciencia de moral revolucionaria, dispuesta a levantarse contra esa realidad social injusta, desigual y vergonzosa, fue constante en el pensamiento de Picón Salas. En diciembre de 1933 escribía el «Prólogo y digresiones sobre América» para su libro de 1935, que reunía un conjunto de textos orientados por esa necesidad y a los que denominó «Ensayos en busca de una conciencia histórica». Enfocado sobre las relaciones de la América Latina y Estados Unidos exhortaba, especialmente a los jóvenes de su generación en el Continente, a alcanzar «el ulterior destino que nos acerca», tras la última fase de un proceso, aunque distante todavía en esos momentos, por el que se superaría la fuerza corruptora y silenciadora del imperialismo. Ese proceso se realizaría en fases y a través de una concepción dialéctica de la Historia:

Primero debemos unir en una voluntad nacional los miembros dispersos de un mismo grupo (tesis); oponernos a las fuerzas que la obstaculicen (antítesis), y podremos convivir con ellas cuando cada grupo actúe en pie de igualdad dentro de una común y más vasta proyección universal (síntesis). Lati-

15 *Ibíd.*, p. 9.

16 *Ídem.*

17 *Ibíd.*, p. 9.

noamericanismo, Antiperialismo, Americanismo Integral son las obligadas etapas de esta concepción dialéctica de nuestra Historia.¹⁸

En 1950 volvía a reflexionar sobre las relaciones desavenidas de la América hispánica y la América anglosajona y recordaba los años del surgimiento del imperialismo estadounidense y su afán de dominio mediante nuevas modalidades de violencia y colonización: «Como todos los imperialismos, el norteamericano había nacido en el turbio légamo de negocios, de intereses comerciales sin escrúpulo, de aventura autónoma que conocieron los Estados Unidos entre 1870 y 1900».¹⁹ Señalaba cómo desde sus inicios ese nuevo imperialismo acudía a recursos de doble intención como la primera Conferencia Panamericana. Ciertamente, aprobada por el Congreso estadounidense y sancionada el 24 de mayo de 1888 por el Presidente de ese país, el primer punto de interés de esa conferencia sería «conservar la paz y fomentar la prosperidad de los diversos Estados americanos». No obstante, desde que se redactó esa escritura, los Estados Unidos han sido el país que ha cometido las mayores agresiones contra los territorios y la paz de los países americanos. Picón Salas reconoce el gesto corrupto de los delegados de este país en esa primera reunión a través de las crónicas de José Martí:

Aun la primera Conferencia Panamericana de 1889 que tuvo un admirable cronista e historiador en José Martí, no logró ocultar bastante qué asalto y ofensiva de financieros ansiosos de dominar nuevos mercados, de desalojar a Europa en el comercio de Sur América; qué tratos y seguridades para abrir el canal interoceánico quería el capitalismo de los Estados

Unidos a la sombra meliflua de los tratados y discursos diplomáticos.²⁰

Así comenzaba también la difícil convivencia de la América Latina con un vecino poderoso y desleal afanado en acrecentar su conducta imperialista.

De ahí que en vísperas de 1959, Picón Salas escribiera con añoranza y desencanto:

Era hermoso pensar que hasta en nuestras tierras adormecidas de la América Latina el mundo iba a cambiarse, y en los puestos de mayor sacrificio se necesitaban los jóvenes. Que se liquidaría un pasado de convenciones y mentiras para imponer la verdad. Quedaba algo de proclama, de pólvora para las futuras batallas, de propaganda subconsciente, en nuestras reflexiones de entonces.²¹

La Revolución no realizada, como larga frustración, no se debía a falta de talentos que la realizaran. Porque los hubo, con preparación y planes respecto a lo que se debía hacer con la agricultura, los recursos naturales, la economía a fin de conseguir los cambios sociales. Pero acaso con demasiado optimismo y menos sentido práctico como para prever las trampas de las naciones poderosas, o de la propia naturaleza humana. Su testimonio lo señala:

Conocí en esos años juveniles gentes que se prepararon tanto para el día de triunfo o de apocalipsis, que anticiparon todos los esquemas, todos los cálculos, todos los planes, a fin de que la nueva sociedad saliera de sus manos como un vestido bien hecho. No había dudas para su fe; no esperaban que les pusiese una trampa la cambiante naturaleza humana, y decidían de antemano qué iba a hacerse con las tierras, las minas y los bancos: cómo orientarían la cultura y asegurarían por milenios la prosperidad y concordia de las multitudes. Cualquier argumento

18 Picón Salas: «Hispano América: posición crítica», *Intuición de Chile y otros ensayos en busca de una conciencia histórica*, Santiago de Chile, Ercilla, 1935, p. 11.

19 Picón Salas: «Américas desavenidas», *Cuadernos Americanos* 4/50, julio-agosto de 1950. Cito de *Dependencia e independencia en la historia hispanoamericana*, Caracas, Ediciones de la Librería Cruz del Sur, 1952, p. 84.

20 *Ibíd.*, p. 84.

21 Picón Salas: *Ob. cit.* (en n. 1), pp. 104-105.

en contra lo recibían como escrúpulo de intelectual pusilánime, de hombre que todavía no se templaba en el yunque ardoroso de la Revolución.²²

La reflexión de Picón Salas emergía en un tiempo de crisis mundial; de la experiencia del joven que en su pasado había visto el desplome de la civilización europea durante las dos guerras del siglo xx provocadas por la barbarie de sus imperios; y la experiencia actual del hombre maduro que contemplaba otra catástrofe: el derrumbe de los valores morales. «Cuando ya parecía universal la democracia, en viejas naciones europeas se imponía el totalitarismo leviatánico. En comarca de filósofos y músicos como Alemania, los verdugos ascendieron a jefes de Estado».²³ Los antiguos imperios europeos ya no podían esconder su condición mercenaria. Recuerda cómo, en ese tiempo, «se abusó desconsideradamente de la palabra “Revolución”; cuando en ella se escondía el afán de violencia e ilegalidad de los endemoniados; cuando aun el retroceso histórico que impusieron muchas tiranías osó llamarse “revolucionario”».²⁴ En Italia, *il duce* Mussolini hablaba también de «revolución». Y los nazis llamaron revolucionario su terror.

Los «revolucionarios» fascistas y nazis ya ni siquiera necesitaban estudiar el materialismo histórico [agrega], sino creer en el duce o el führer. ¿Qué importaba en Italia que un pensador como Croce estuviera esclareciendo los mitos de nuestra edad histórica y tratando de moderar con filosofía la obcecación de los fanáticos?²⁵

El poder político «perdía todo fundamento moral y se trocaba en estrategia para inquirirlo y conservarlo».²⁶ La crisis de sentido y de racionalidad que desató el conflicto bélico provocado por el espíritu mercenario de los

imperios europeos alteró también el proceso histórico de los pueblos del mundo.

Contra el optimismo de nuestra ilusión revolucionaria, ¡cuánta sangre y oprobio, diáspora cruel y retorno a estadios más bárbaros, en el civilizadísimo siglo xx! ¡Qué anacrónicos se habían hecho en pocos años, libros que leímos en nuestra adolescencia y pintaban la civilización como coloquio de gentes benévolas, finamente irónicas, corteses y tolerantes [...]!²⁷

Cosmopolitismo y visión abstracta

Los mejores escritores y artistas de la generación de Picón Salas, latinoamericanos nacidos en el inicio del siglo xx y en una cultura inmersa en un cosmopolitismo confuso y alejado de la propia realidad e Historia, no podían evitar una reflexión conflictiva porque carecían, precisamente, de lo que solo la Revolución puede dar: el sentido de historicidad e identidad. Herederos de una tradición cultural cosmopolita, surgida en las dos décadas finales del siglo xix como un proceso inicial de descolonización de la tradición española, de clausura y murallas, y de un pasado inaceptable porque no era otro que el sistema ignominioso impuesto por los imperialismos europeos en el siglo xvi, los más brillantes escritores hispanoamericanos finiseculares habían caído en un nuevo colonialismo voluntario al practicar variadas formas de imitación europea a las que por error consideraban cosmopolitas y universales, aunque ciertamente excedían los estrechos límites de la literatura parroquial española. Ante ese nuevo colonialismo cultural, la generación de Picón Salas no podía tener otra meditación que no fuese conflictiva, porque ese neocolonialismo cosmopolita y falsamente universal carecía de sentido en la historia propia de los pueblos hispanoamericanos. De ahí que los más lúcidos intelectuales de ese momento se dieron a la tarea de resolver dicho conflicto abriendo caminos propios para el pensamiento regional. No era solo materia de la literatura y del arte, era problema de conciencia, de la

27 *Ibíd.*, pp. 105-106.

22 *Ibíd.*, p. 105.

23 *Ibíd.*, p. 106.

24 *Ibíd.*, p. 110.

25 *Ibíd.*, p. 108.

26 *Ibíd.*, p. 109.

razón y del pensar que, sin embargo, tampoco debía seguir el camino de una filosofía especulativa, intemporal y universal, ontológica y metafísica, a la europea, pues la conciencia del hispanoamericano debía iniciar su reflexión de frente a su propia Historia.

Mi choque con los sectarios fanáticos, los gélidos hombres de partido a quienes solía encontrar en cafés y reuniones nocturnas ofreciendo las teorías del último folleto, procedía de amor a la justicia y de la casi imposible pureza que asociaba a la palabra «Revolución». Mis estudios universitarios de Filosofía estaban impregnados de moral kantiana.²⁸

Aquellas teorías de los últimos folletos sectarios, así como la propia moral kantiana del joven escritor, estaban delatando ese ambiente de confuso europeísmo y cosmopolitismo de la cultura hispanoamericana.

Cabe destacar que la experiencia lectora del joven escritor había descubierto en el modernismo, con la excepción única de José Martí, una absoluta falta de responsabilidad moral por su carencia de sentido histórico y por la omisión de la realidad de los propios países de la región en las obras de aquel período, aunque su calidad literaria de extremado esteticismo y cosmopolitismo era indudable, por lo cual Picón Salas no dejó de reconocer el lugar de importancia que llegaron a ocupar en la historiografía de la literatura hispanoamericana y en la lengua castellana con un estilo único y propio. Ese descubrimiento lo realizó en sus años todavía de adolescencia. En 1930, cuando todavía no había cumplido treinta años, publicó un artículo en el que expresaba claramente su opinión sobre los escritores que le precedían:

Al cosmopolitismo y la visión abstracta de nuestros escritores de hace veinticinco o treinta años, sucede hoy una visión concreta de la realidad americana. Antes nuestros escritores llegaban a lo americano de vuelta de lo europeo; partían del viejo mundo para justificar el nuevo, y España para los conservadores y puristas del tipo que fue frecuente en Co-

lombia, y Francia para los radicales en Política y modernistas en Literatura, fueron arquetipos en que quisieron moldear su América.²⁹

Las generaciones cosmopolitas que le precedieron, si bien intentaron renunciar a la tradición estrictamente española y colonial, habían asumido el camino del escape a otros países. No se puede desconocer que estos escritores realizaban sus proyectos privados gracias a su poderosa imaginación. Los más se habían instalado real o imaginariamente en metrópolis de Occidente, mientras otros pocos prefirieron el Oriente. Definían así, en la pluralidad de sus anhelos estéticos, su identidad cosmopolita. Pero su origen no eran aquellas metrópolis, sino América. Además, por factores políticos y culturales compartían un origen en una sola Historia común. Cualquier proyecto privado debía estar en relación con el proyecto colectivo de la Independencia, en el que lo individual no podía prescindir de lo social, del que emergía la verdadera identidad colectiva, sin desconocer las identidades nacionales que también son colectivas. De este modo, los proyectos privados estaban determinados ya por el proyecto social. La propia identidad latinoamericana, al emerger de su Historia, debía ser producto de un cambio social, la Revolución, como proyecto colectivo. Los escritores modernistas, aunque renovadores de expresión y temas, no lograron asumir la responsabilidad moral de tomar en cuenta la realidad de sus propios países y de la región en su conjunto. De ahí que en el mismo año de 1930, Picón Salas había escrito:

Cada época, cada generación viene a realizar sus propios problemas, a buscar en el mundo intereses nuevos, y cuando no lo hace y se contenta con seguir bordando en el telar de la tradición, podemos hablar de estancamiento y decadencia. De aquí la importancia de la posición revolucionaria; todo gran

28 *Ibíd.*, p. 102.

29 «Literatura y actitud americana», *Hispano-América, posición crítica*, p. 25. El artículo fue escrito a propósito del libro de Luis Alberto Sánchez (Perú, 1900-1994), *Don Manuel* (1930), una biografía sobre Manuel González Prada (Perú, 1844-1918).

pensador, todo gran artista, en cierto sentido, *es*, necesita *ser* un revolucionario.³⁰

En el caso paradójico de los cosmopolitas a quienes se refería el joven venezolano, si bien habían abandonado el «telar de la tradición española» en busca de novedad, estaban acogidos en telares y tradiciones de otros países europeos, modernos y antiguos. Ese giro, que habían realizado para evitar el estancamiento en las letras de la España conservadora, les hizo caer en la copia o réplica de modalidades europeas. Renovadores de estilo y temas en lengua castellana, no fueron escritores y artistas revolucionarios, inspiradores de cambios reales. El joven Picón Salas alentaba superar esa conducta que replicaba modalidades de una Europa a la que no pertenecían, aunque por efecto del expansionismo imperialista desatado en el siglo xvi los pueblos latinoamericanos, así como de otras regiones del mundo, hubiesen sido sometidos a la cultura de los europeos. Salir a buscar modelos foráneos para imitarlos o replicarlos, abandonando la realidad propia de sus pueblos, implicaba irresponsabilidad moral. Ni espíritu revolucionario ni responsabilidad mostraban las visiones abstractas de los cosmopolitas. En 1930 señalaba además el contraste entre la debilidad de esa literatura y el vigoroso arte de los muralistas mexicanos:

Junto a esta exaltación de americanidad que se echa a andar, por ejemplo, en las firmes espaldas de un Diego Rivera, creador de mitos, forjador de una nueva fantasía revolucionaria, continúan bordoneando como insectos que se quemarán a la llama, los propulsores de un arte sin realidad criolla que comen el alpiste manido de unas fórmulas de capilla europea, sin asidero en nosotros.³¹

El abandono de las capillas europeas y los despliegues de exhibición cosmopolita permitirían a los artistas y escritores hispanoamericanos el reencuentro con

su propia realidad y con su historia. Era necesario asumir la condición radical de seres humanos que habían sido sometidos a la explotación colonial por las invasiones y los asaltos de los imperialismos europeos desde el siglo xvi, e integrarse en una lucha revolucionaria común de descolonización y reencuentro con la propia identidad. El joven venezolano escribía:

En la concatenación con el pasado que necesitan las naciones para continuar su ritmo histórico y que se llama la tradición, ahora nos interesan los hombres que ya intuyeran ese destino que dormía en sus pueblos, y contra el europeísmo y el elegante desarraigo de otras generaciones, irguieran –como una fuerza revolucionaria– su voluntad de «criolledad».³²

La verdadera tradición de estos escritores y artistas se encerraba en la propia Historia de sus pueblos que supieron conciliar razas y culturas en condiciones de opresión. De ahí que en los años de su madurez, y escritos publicados en 1959, recordando los años de aquella juventud, reiteraba serenamente: «Ya no bastaría mirarnos en el espejo de una Europa hermosa y arquetípica para huir de nuestra propia congoja –como los estetas del modernismo– porque tan limpio cristal de la civilización también estaba foscamente empañado».³³ Europa no representaba el modelo que ella misma construyó e impuso en América durante su ocupación imperialista, carente de toda ética que creía tener como efecto de sus dogmas, creencias y prejuicios, carencia con la que después alentó sus propias disputas internas, las guerras más bárbaras y los actos más destructivos contra la humanidad en pleno siglo xx. Esa Europa no podía ser modelo de civilización, ni de cultura. De esa Europa carente de moral «los problemas y la zozobra humana brotaban ahora como cráteres abiertos por los obuses, en lo que antes parecía encantado jardín».³⁴

32 *Ibíd.*, p. 27.

33 Picón Salas: *Ob. cit.* (en n. 1), pp. 38-39.

34 *Ibíd.*, p. 39.

30 *Ibíd.*, pp. 23-24; el énfasis es suyo.

31 *Ibíd.*, p. 24.

La recuperación de la propia historicidad latinoamericana en el siglo xx tampoco era tarea fácil por la complejidad de pensamiento y convulsión emocional que conllevaba el reencuentro con el destino histórico, en una realidad dependiente y deformada por los intereses de países poderosos. La conciencia latinoamericana debía, por sí misma, descolonizarse; reconocer que su condición de dependencia no solo es humillante mientras se observa el bienestar de las naciones que originaron el colonialismo y la explotación; reconocer también que poseía anhelos, deseos y creencias, estados mentales con los que podía impulsar y orientar el cambio de esa condición. La tarea de escritores y artistas debía armonizar la belleza con la justicia, el ideal con la realidad, la moral con la política, el pensamiento con la práctica social. Tal es el conflicto que Picón Salas señala en vísperas de 1959 como dilema moral del intelectual latinoamericano: concertar el proyecto privado con el proyecto social:

Entre la angustia de conciliar la belleza con la justicia, entre una áspera e interminable expedición a la Utopía, entre nuevos desengaños y tensiones, iba a trazarse nuestro derrotero. Y cambios en la moral y en la política; convulsión de valores, sistemas que no acaban de fijarse, nuevas marejadas de imprevisible crueldad y creciente nostalgia del hombre que cada día sabe menos lo que espera. Fatiga, aventura, prueba constante de inseguridad, ¿no ha sido el signo de nuestra generación? ¿Qué vive ahora de lo que aún parecía sólido en 1918? ¿A qué filosofía o a qué fe podemos encomendarnos?³⁵

Esta atmósfera de incertidumbre intelectual y desazón social y moral prevalecía en los países latinoamericanos en 1957-1958. La ambición de los imperios del Viejo Continente había destruido con sus guerras sus propias filosofías. El delirio de poder y dominio sobre el mundo desbocó los propios fueros de la mente occidental originando nuevos imperialismos. Hacia la mi-

tad del siglo xx, los pensadores europeos que se daban a la tarea de recuperar su tradición filosófica solo podían recoger restos de sus sistemas obsoletos, pero sobre todo inservibles para ellos mismos, en historias de la filosofía, o abrir discusiones analíticas sobre métodos e instrumentos del pensar como el lenguaje; algunos pocos todavía creían en metafísicas, mientras los más audaces intentaban crear una filosofía que se pareciera a las ciencias.

Martí: pensamiento socialista, democrático y ético

Desde la perspectiva de ese tiempo, Picón Salas es uno de los pensadores de su generación que con mayor talento ha denunciado y analizado el panorama de la cultura y las ideas en Hispanoamérica de la primera mitad del siglo xx. Recordando las lecturas de su juventud, en el mismo libro de 1959, escribe con respeto pero con clara verdad: «Nunca Rubén Darío era más “colonial”, más hispanoamericano, que cuando pretendía ser más parisiense y cosmopolita».³⁶ Profundo conocedor del modernismo, este venezolano sabía que

los grandes escritores del modernismo conocieron otra época distinta y se alimentaron de fábulas y mitos que ya no serían los nuestros. Encarnaron una aventura muy personal del arte saliendo a buscarlo –argonautas enfebrecidos– más allá de su frontera americana de selvas, montañas y cruel soledad. Habían perdido la esperanza en sus pueblos [...] y preferían desterrarse en un mundo artificioso donde la retórica o la contemplación estética del pasado los alejase de la realidad.³⁷

La pérdida de la esperanza en un orden de igualdad social y de justicia había arrojado a los mejores escritores hispanoamericanos fuera de sus propios países;

35 *Ibíd.*, p. 39.

36 *Ibíd.*, p. 35.

37 *Ibíd.*, p. 37.

de nada les había servido lograr cambios fundamentales en la literatura y en la lengua castellana porque los cambios sociales que esperaban para superar aquellas modalidades crueles de existencia excedían los límites del arte y la literatura, y solo podía darlos la Revolución. Esa pretensión de ignorar que se podía tener esperanza en un orden social menos cruel que los modernistas de finales del siglo XIX cultivaron, fue asumida por la mayoría de los vanguardistas que irrumpen en los años de 1920, y transmitida como herencia intelectual a los escritores de la generación de Picón Salas, cuyas mentes más preclaras se niegan a aceptarla. Interrumpir el cosmopolitismo cultural era un modo de recuperar los caminos a la Revolución y al cambio social. Y aun de ese mismo gesto cosmopolita el pensador venezolano extrae una lección, porque en el movimiento modernista estaba presente, contrastando con los demás, como excepción única, el mensaje y la lucha del revolucionario José Martí: «En vano un José Martí, el alma más pura y ardorosa que viviera en Hispanoamérica en la época de nuestros padres, se había sacrificado, caballero en su caballo blanco, por un orden moral y una justicia que aún no nacían en nuestras acongojadas naciones».³⁸

El pensamiento y el ejercicio del combate de Martí, por un orden moral y justo en las sociedades latinoamericanas, permitía a Picón Salas fundamentar en 1959 juicios nuevos respecto a los grandes escritores del modernismo y a la cultura que habían desplegado en su exilio voluntario e «irresponsabilidad moral, carente de sanciones», aunque no dejaba de comprender que esa falta de obligación cívica se explicaba por las condiciones sociales derivadas de la corrupción política de sus países, vicio cuyo origen estaba en las operaciones renovadas de los imperialismos político-económicos surgidos desde la segunda mitad del siglo XIX. El capitalismo conseguía mediante dádivas la alianza de los caudillos latinoamericanos. Los efectos sociales de esa alianza pronto se hicieron sentir y muchos de los intelectuales se dieron a una fuga imaginaria o real:

38 *Ibíd.*, p. 37.

La mayor parte de ellos, sintiendo acaso la fealdad o la imposibilidad de existir en sociedades advenedizas o semibárbaras, preferían evocar los cuadros, las estatuas, el refinamiento de la lejana vida europea. ¿Qué iban a hacer entre tiranos, verdugos y plebe analfabeta, estos grupos de platónicos? Huían de sus ciudades de techos bajos, de adobe sin nobleza, de gallinazos que velan sobre los tejados y los campos desiertos la hora de la carroña; huían de las cárceles de Caracas o de Guatemala; de Estrada Cabrera o Cipriano Castro a forjarse sus Florencias y Romas ideales. Se exilaban voluntariamente en la irresponsabilidad moral, carente de sanciones. Nos decían a los jóvenes (yo todavía los alcancé a oír) que no había llegado, y que acaso no llegaría nunca, la auténtica hora de la cultura.³⁹

Picón Salas señalaba que el pensamiento y el arte latinoamericanos no podían estar desligados de una responsabilidad moral o conciencia colectiva de identidad e historicidad. Las manifestaciones esteticistas y cosmopolitas no escondían un individualismo y una voluntaria dimisión o apartamiento de la realidad propia a la que despreciaban, y por la que no mostraban interés por cambiar. «Las más bellas páginas de nuestra Literatura de entonces contenían, de cierto modo, la renuncia de su destino histórico», escribe, aunque también reconoce y reitera que su «excepcionalidad y rareza ante lo tosco y mediocre del ambiente hacían que alegaran un fuero de aristocracia estética o de inmoralismo. Podrían defenderse diciendo que no eran más inmorales que los tiranos y verdugos suramericanos del siglo XIX, pero sí más elegantes».⁴⁰

La ausencia de responsabilidad moral, o renuncia al destino histórico de los escritores de finales del siglo XIX se había impuesto como tradición aparente, que después era percibida por jóvenes lectores inteligentes, con la responsabilidad de no retomarla o continuarla. Esos textos no eran portadores de una tradición propia, sino una copia de la experiencia europea, aunque

39 *Ibíd.*, p. 37.

40 *Ibíd.*, p. 38.

reelaborada en un refinado cosmopolitismo del que carecían las literaturas nacionales europeas. Porque el latinoamericano, lector sin prejuicios, está genuinamente interesado en el conocimiento de otras culturas, porque en los orígenes de la suya están concertadas habi- tudes aborígenes y europeas, concertación y funda- ción de su propia diferencia. El escritor venezolano lo testimonia en otro libro:

Cualquier hispanoamericano (valga mi modesto tes- timonio) se sentía en la Europa de antes de la catás- trofe con una actitud más cosmopolita, más libre y desprejuiciada ante las culturas extrañas, que los na- cionales de los grandes países europeos quienes exaltaban lo alemán para negar lo francés o lo inglés y viceversa. A través de los libros que estudiába- mos, debíamos realizar la conciliación en nosotros, de esas grandes culturas en perpetua polémica. [...] Ningún prejuicio nos inhibía como al francés de leer el libro alemán, o al contrario.⁴¹

Esa lectura libre y desprejuiciada, sin duda, originó el cosmopolitismo hispanoamericano. Bien declaraba Rubén Darío en su «Divagación» (poema escrito en 1894 e incluido en *Prosas profanas y otros poemas* [1896]) que amaba «más que la Grecia de los griegos / la Grecia de la Francia», esto es, una Grecia que era más de sí por ser francesa, o una Francia que excedía a sí misma por ser griega; del mismo modo como invitaba a su amada «cosmopolita, / universal, inmensa, única, sola / y todas», a gozar un «amor alemán» «—que no han sentido / jamás los alemanes». Ese cosmopolitismo de los escritores modernistas, concluiría provocando una gra- ve crisis cultural en la primera generación de intelectua- les nacidos en el siglo xx, la de Picón Salas: «Seríamos, quienes estudiábamos nuestro bachillerato y deseábamos ya ser escritores al final de la primera guerra europea, los primeros golpeados de esa tormenta moral».⁴²

De ahí que en sus escritos de hombre maduro, de 1957 y 1958, en contraste con la ausencia de moral modernista, hubiera señalado el caso excepcional del único modernista hispanoamericano que se había sa- crificado «por un orden moral y una justicia que aún no nacían en nuestras acongojadas naciones», José Martí, cuya herencia no fue solo intelectual pues había sacrificado su vida por la Revolución de su tierra natal, con el pensamiento puesto en «nuestra América».

Martí, ciertamente, no solo era un modelo moral de escritor y pensador, sino un héroe comprometido con la libertad e independencia de su país y de la América Latina. A principios de la década de 1950, Picón Salas había escrito un ensayo en que señalaba la dimensión socialista y ética de la obra y el pensamiento del ilustre cubano: «Si Martí es no solo paradigma de la más noble humanidad que haya producido la América española, sino hombre-problema en sí mismo, es porque en las coordenadas de su espíritu se cruzaban lo heroico y lo estético».⁴³ La dimensión extraordinaria del escritor y héroe cubano le hacía escribir al venezolano: «Ser místi- co en una edad positivista, y sin negar, tampoco, las razones pragmáticas de la época es una de las tantas sorpresas martianas». Y agregaba:

Al pensar en el drama de su vida en que se equili- bran maravillosamente el sacrificio, la inteligencia y la ternura, lo he llamado alguna vez «místico en New York», que es uno de los sitios del mundo en que parece menos explicable el misticismo. Y místico con blusa de obrero, con cotidiana y casi mecaniza- da obligación de trabajador de cuello blanco, místi- co que marcha a su trabajo en el ferrocarril subte- rráneo y es apretujado y aventado —él aparentemente tan pálido y tan endeble— por la multitud Moloch que pugna por el empleo, el dinero, la comida y el sexo.⁴⁴

41 Picón Salas: *Europa-América. Preguntas a la Esfinge de la Cultura*, México, Cuadernos Americanos, 1947, p. 214.

42 Picón Salas: Ob. cit. (en n. 1), p. 38.

43 «Arte y virtud en José Martí», publicado en ob. cit. (en n. 8), p. 186.

44 *Ibíd.*, p. 187.

Ese misticismo de Martí era explicado en términos muy pragmáticos:

este místico [...], perdido en una época materialista, es el primer gran escritor de nuestra lengua que se acerca en las dos últimas décadas del siglo XIX a definir todo el horror del gran capitalismo tentacular: a esclarecer con suma perspicacia la colisión del nuevo impacto imperialista sobre los países hispano-americanos. Así, en su espíritu –como en el de muy pocos artistas–, se integraba toda la contradictoria variedad de lo humano.⁴⁵

Resulta obvio decir que el pensamiento y la formación literaria del escritor venezolano eran producto de sus lecturas. Lo que no es muy obvio es su discernimiento desde muy joven ante esas lecturas. Realizadas en pleno período vanguardista de la historiografía hispanoamericana, que había recogido el cosmopolitismo heredado de los modernistas y llevado a extremos absurdos a través del juego intrascendente de ideas disruptas y enunciados inacabados, esas lecturas le permitieron reconocer en la década de 1930 manifestaciones colonialistas en la literatura y el pensamiento hispanoamericanos. De ahí que insistió hasta sus años de madurez en la necesidad de la descolonización intelectual, que debiera empezar asumiendo la conciencia de la propia Historia regional. Asumir esa conciencia propia no debía ser la mera recuperación de crónicas de sucesos, sino asumir un conjunto definido de ideas, una ideología extraída de esa Historia: un pensamiento socialista latinoamericano consecuente con la filosofía que ya había sido iniciada por José Martí:

el primero gran escritor de Hispano-América que define la nueva voluntad que impondrá a la Historia la idea socialista. Superando el particularismo provincial de las letras hispano-americanas en el siglo XIX, este cubano transido es el mejor y desvelado vigía

45 *Ibíd.*, p. 187.

46 *Ibíd.*, p. 188.

de las nuevas formas históricas que ya afloran en el horizonte.⁴⁶

Para definir esa nueva forma de historia por la que debe conducirse el pensamiento hispanoamericano, Martí no había acudido a las corrientes del pensar occidental, sino a la observación de la propia realidad continental y la reflexión pragmática sobre la propia sociedad latinoamericana y también sobre la sociedad angloamericana, que como vecina hacía ostentación de su democracia. Muy pocos observadores, de generaciones anteriores, habían realizado esa tarea que Picón Salas reconoce y elogia. José Martí, escribe:

es el ingenio latino que penetra con más sagacidad en el turbulento problema de la democracia y la plutocracia yanqui, y al comentar en su brillante periodismo toda la vida de la época: movimiento obrero, crisis política estadounidense en los días de Grant, primera conferencia panamericana o nueva visión de la realidad en la pintura impresionista, toca ya las estructuras de la Historia venidera. Ninguno de los escritores de su generación fué más contemporáneo y a la vez más profético.⁴⁷

En otra referencia posterior a esta tarea de Martí, «quien conocía de los Estados Unidos todo lo bueno y todo lo malo», si bien denunciaba «la codicia agresora, [...] también sabía mostrarnos la otra América de Emerson, Lincoln o Whitman» de los Estados Unidos de entonces; y siendo «el último libertador latinoamericano» enseñaba «la lección de ascenso democrático, de esfuerzo creador, de educación para todos [...]».⁴⁸

Desde principios de la década de 1950, Picón Salas señalaba el carácter «contemporáneo» y «profético» de la obra de José Martí, pero sobre todo una perspectiva definida de lectura y estudio de su pensamiento socialista, democrático y ético.

47 *Ibíd.*, pp. 188-189.

48 Picón Salas: *Los malos salvajes. Civilización y política contemporáneas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1962, p. 102.

Revolución, historia y filosofía

En enero de 1950, Picón Salas asistía en México al Congreso Internacional de Filosofía, en la Universidad Nacional Autónoma, en calidad de comentarista de las ponencias presentadas en la sesión dedicada a la filosofía americana. La reacción irónica de algunos participantes anglo-europeos sobre la posibilidad de una filosofía americana constituyó el punto de partida para su exposición. Inició su respuesta con las siguientes afirmaciones:

La circunstancia de que en este coloquio de filósofos al que asisto como modesto comentarista de hechos de la Cultura, se inquiera si «existe la posibilidad de una Filosofía americana» parece trasladar la cuestión al tiempo futuro, como si nuestro Continente aún no tuviese pretérito y viviera envuelto en esa imprecisa niebla de ahistoricidad de la que habló Hegel. Pero cuando Hegel nos emplazaba a tan imprevisible cita en el porvenir y decía que no se ocupaba de nosotros porque no era profeta sino filósofo, aún estábamos asidos a Europa como lejanos apéndices coloniales y acaso no pudo advertir, por falta de perspectiva, que para la Historia mundial la independencia de América era tal vez más importante que el unitario fortalecimiento de su Estado prusiano.⁴⁹

Ciertamente, desde el siglo xvi, los filósofos y políticos europeos, en su mayoría, no pudieron entender que su conocimiento de América había modificado fundamentalmente la información sobre el mundo de que disponían hasta entonces, así como nunca llegaron a comprender, a causa de sus dogmas y prejuicios, las concepciones morales de los pueblos americanos. Aún en el siglo xix Hegel desconocía que aquellos pueblos

tenían siglos de Historia, y que cuando él escribía sus «lecciones de filosofía de la historia universal» la mayoría de ellos ya había ingresado a una nueva etapa de su historia con el rechazo de la colonización europea. El proceso ideológico de los pueblos latinoamericanos debía tener más importancia para la «historia universal» de Hegel, pero lo desconoció. Sin embargo, para la historia universal que escribía, y en clara demostración de sus prejuicios, su «mundo germánico» era equiparable al «mundo griego» o a todo el «mundo oriental».⁵⁰

En su intervención de 1950, Picón Salas reafirmaba que la filosofía hispanoamericana tendría que originarse en la reflexión de su pasado. La conciencia regional se ubicaba ante su Historia para realizar su pensar, que ya había sido iniciado a finales del siglo xviii en la búsqueda y la lucha por la Independencia. Además, añadía que a un siglo de las afirmaciones de Hegel, cuando los países europeos pugnaban por salir de la crisis moral y racional en la que habían caído a causa de sus guerras, esa crisis demostraba «la ineficacia de su Filosofía», lo cual «nos obliga a una mayor concentración del espíritu americano y nos otorga el derecho de mirar los problemas desde nuestra propia situación vital».⁵¹

Sin embargo, Picón Salas prevenía del absurdo de creer que la América Latina podría iniciar su filosofía sobre la tabla rasa del rechazo de la filosofía. Advertía:

No es que América pretenda una tipicidad humana, orgullosa o vanidosamente opuesta a la del europeo, ni que incurramos en aquellos romanticismos y mesianismos étnicos y nacionales a que no fuera inmune el propio Hegel. Se trata sólo de saber si la presencia del hombre en este continente donde se produjo un choque y conciliación de razas y pueblos ante el cual parecen pequeñas y provinciales las experiencias de la historia clásica, no provocó y está provocando una

49 Este comentario fue publicado inmediatamente en *Cuadernos Americanos*, 2/50, marzo-abril de 1950, pp. 156-162, con el título «Aventura de las ideas en América», del que cito, p. 156. Después fue republicado en su libro citado en nota 19: *Dependencia e independencia en la historia hispanoamericana* (1952).

50 Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831): *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (1833-1836). Versión castellana: *Lecciones sobre filosofía de la historia universal*, prólogo de José Ortega y Gasset, advertencia y versión de José Gaos, Madrid, Alianza, 1980.

51 «Aventura de las ideas en América», ob. cit. en n. 49, p. 156.

problemática; nuevas interrogantes y situaciones que pueden preocupar al filósofo.⁵²

Lo que postulaba era la validez de un pensamiento americano arraigado en su temporalidad histórica y su moral práctica. Señalaba además líneas precisas de reflexión:

Cómo se han desarrollado las ideas en América; sobre qué grandes temas se cargó el acento de nuestra perplejidad, qué orientación en el hacer ha determinado el estilo de vida americano, me parecen motivos dignos de planteamiento filosófico. Y si por un ambicioso anhelo de intemporalidad nuestros pensadores no quisieran verlos o esclarecerlos, justificarían aquella popular caricatura del filósofo a quien se le quemó la casa mientras él permanecía ensimismado.⁵³

Asimismo mostraba las etapas por las que habían atravesado ya las ideas en el pensar de la región, a partir de las tendencias escolásticas que habían traído las invasiones europeas en el siglo xvi. Reafirmaba el sentido temporal e historicista de la evolución de esas ideas en América según el curso de sus acontecimientos históricos. Ya existía una historia de las ideas en la obra de un núcleo importante de escritores hispanoamericanos:

A una cultura de monjes y cortesanos doctores, carente de sentido histórico como fue en gran parte la de la época colonial, debían oponer ellos otra endilgada hacia el pueblo en que el hombre americano configurara su apetencia de libertad. Este es el valor ejemplar de la obra de Bello, de Varela, de Luz y Caballero, de Hostos, de Varona, cuya eficacia no puede negarse porque hoy pidamos mayor rigor técnico y más especialización a los estudios de Filosofía. Que por el apremio de su circunstancia histórica no pudiesen ofrecernos sistemas tan cerrados y

coherentes al estilo europeo, no significa que no existiese pensamiento filosófico. ¿Con qué otra cosa argumentaba América su derecho a la insurgencia política contra sus viejas metrópolis y trataba de organizarse bajo nuevos módulos?»⁵⁴

Los países hispanoamericanos debían cumplir previamente tareas muy prácticas como la culminación de su Independencia según las condiciones propias del siglo xx para lograr los cambios sociales indispensables. La circunstancia histórica apremiaba también al cambio de conciencia; se debía asimilar el atributo de ser colonizado para superar la dependencia social, económica y cultural. Después podría dedicarse a organizar los métodos mentales para filosofar. Continuaba su exposición en el congreso de 1950:

Pero creo que después de esta «praxis» inicial y necesaria, también llegaremos en un proceso histórico normal a la más libre altitud metafísica. Vale la pena pensar si el problema de la negación del pasado para fundar nuevos métodos mentales y elaborar lo que historicistamente llamamos la Filosofía americana, no ha sido más agudo y violento en Hispanoamérica que en los Estados Unidos. Al emanciparse de su metrópoli, los anglo-americanos heredaron los métodos del pensamiento inglés plenamente impregnados ya de la ciencia natural y del experimentalismo moderno, mientras que nosotros debíamos conquistar horizontes culturales que nos fueron prohibidos».⁵⁵

Precisamente por el carácter dramático del acontecer desde el siglo xvi, y la herencia moral derivada de esa historia, el hombre de esta región no podía prescindir de la Revolución:

Esta palabra que parece tan peligrosa, descortés y chocante a nuestros vecinos del Norte es bastante usual entre hispanoamericanos. Por su frecuente

52 *Ibíd.*, p. 156.

53 *Idem.*

54 *Ibíd.*, p. 160.

55 *Idem.*

empleo casi no nos asusta, y hasta pensamos que antes que se realice esa síntesis, ese convivio e integración de filosofías y humanidades escindidas [...] habrán ocurrido en más de un país hispanoamericano otras y numerosas revoluciones.⁵⁶

Así también Picón Salas señalaba la contingencia de la Filosofía ante la Revolución. Podrán faltar filosofías, pero ocurrirán revoluciones. La misma Historia latinoamericana demuestra que el cambio social a través de la Revolución, intentado en múltiples momentos, es una prioridad. Además, la filosofía en la América Latina necesita un espacio de justicia y equidad para realizarse con libertad y con metas propias, desde una conciencia con identidad e Historia: «No es secreto para nadie que muchos de estos pueblos no podrán seguir bajo su desnivelada estructura social, y pensadores y filósofos deberán atender a reclamos cada vez más patéticos de la coyuntura histórica».⁵⁷

Claro está. No era válido en esas circunstancias repetir los caminos de la filosofía europea, ineficaz para resolver sus propios problemas sociales. O entretenerse en la ontología metafísica e intemporal del ser. O dar un salto imposible de la explotación y el despojo a un pensar clásico. Era más válido responder en qué consiste ser en una sociedad precaria. O en qué consiste ser en la explotación y el despojo por obra de otro ser. O pensar, acaso, en la moral de las naciones que alcanzaron la opulencia por la iniquidad y expoliación de otras naciones que buscaban su libertad y desarrollo.

56 *Ibíd.*, p. 161.

57 *Idem.*

Conclusión

Tal era el panorama al cual la reflexión de Picón Salas se enfrentaba en las vísperas de 1959. El testimonio de este escritor permite reconocer que pensar en la necesidad de la Revolución para lograr el cambio social, liquidar «el pasado de mentiras», e imponer la verdad, no es solo necesidad social sino categoría del pensamiento y de la Historia en la América Latina. Más aún, la Revolución, por haber estado presente en la historia del pensamiento latinoamericano como proyecto, expectativa y esperanza, tiene también lugar preeminente en la Historia continental, desde las invasiones europeas, pero de modo sobresaliente desde la segunda mitad del siglo XVIII, es decir, cuando se empezaron a crear los métodos mentales y a planificar racionalmente la Independencia. Sin embargo, para el pensador venezolano que reflexiona en 1959, la Revolución permanecía frustrada ciento cincuenta años. Pensar este hecho confería cierto tono de desencanto a su reflexión, que ya se pudo advertir en sus ensayos de los años iniciales de 1950. En 1952 había escrito: «¡Qué contemporánea resulta esta historia de los pueblos débiles y pequeños en busca de su libertad y las grandes naciones tratando de limitársela y condicionarla!».⁵⁸

En los albores del siglo XXI, la Revolución permanece patente en la Historia latinoamericana. Y cuando la Revolución Cubana cumple cincuenta años, el capítulo de la Independencia de las demás naciones permanece todavía inconcluso, ante la expectativa social que ya cuenta doscientos años. **C**

58 *Dependencia e independencia en la historia hispanoamericana*, ob. cit. en n. 19, p. 161.

ANA PIZARRO

Discursos al margen de la historia*

Para Ana Crespo y Antonio Fernández Ferrer

Euclides da Cunha, el gran escritor brasileño de *Os sertões*, de 1902, quiso escribir, del mismo modo que lo hizo con el sertón de Bahía, la gran épica de la Amazonía. No logró hacerlo, pero quedaron de este intento los textos mayores de lo que iba a ser *Um paraíso perdido* y que terminó siendo finalmente *A margem da história*, texto publicado de manera póstuma. Ponía en escena allí la travesía vital del seringueiro, el trabajador que extrae el caucho y en donde el poder del barón del caucho, el «coronel de barranco», el regatón, se ejerce sobre grupos humanos y sobre los cuerpos en la tortura, la violación, el asesinato, en el momento en que el salto tecnológico de las comunicaciones, a fines del siglo XIX, lleva esta materia prima a sus más altos índices en el mercado internacional y la Amazonía es la gran proveedora. Otros textos panamazónicos darán cuenta en distintas perspectivas del horror: novelas como *La vorágine*, de 1924, de José Eustasio Rivera, las de César Uribe Piedrahita y otras en Colombia; el gran texto de denuncia, sin pretensiones estéticas pero sólido en su dimensión ensayística, de Carlos Valcárcel en el Perú, titulado *El proceso del Putumayo y sus secretos inauditos*, de 1915; o el gran texto *La selva*, del portugués José María Ferreira de Castro, en 1930, entre varios otros.

Las narrativas de la selva han tenido en la literatura, con diferentes perspectivas históricas y de relación del individuo con este medio, clásicos antecedentes a nivel internacional en la obra de Rudyard Kipling con sus *Cuentos de la selva*, de 1894, o Joseph Conrad, con *El corazón de las tinieblas*, de 1899, y *Nostramo*, de 1904. Curiosamente, este último autor, tuvo contacto en el Congo con uno de los personajes fun-

* Texto leído como conferencia en el marco de las Octavas Jornadas de Literatura Latinoamericana *Latinoamericanismo y globalización* (Jalla 2008), celebradas en Santiago de Chile en el mes de agosto.

damentales en las denuncias de las relaciones de trabajo en la selva amazónica: el enviado del gobierno británico Roger Casement. Los relatos enfrentan a los personajes con la travesía por el medio selvático y ella es un descenso a los infiernos. Pero el infierno no es la selva, sino el sujeto mismo.

La historia del período del caucho ha sido curiosamente soslayada, insuficientemente estudiada por nuestra disciplina; los textos que de allí surgen, escasamente releídos y sistematizados. Varios personajes están en la escena de estas varias décadas de la historia de la América Latina y de la Amazonía en el sentido amplio de los ocho países que la componen. De aquellos, nos interesan dos en este momento: por una parte, el barón del caucho; por otra, el seringueiro.

En el área alta de los Andes, en la cabecera de los ríos que alimentan al Amazonas, entre el Putumayo y el Caquetá, se diseñó una zona estratégica de la explotación del caucho, debido a la existencia de nutridos *manchales* o lugares de importante presencia de árboles productores de esta resina. También debido a constituirse esta en una zona en donde las demarcaciones fronterizas nacionales entre Perú y Colombia no estaban claras, lo que permitía movimientos de dudosa legalidad.

Varios personajes surgieron como mitología de la historia de esta zona. Se trata de *aviadores* —«enganchadores»— cuyos nombres han permanecido en los imaginarios y la historia desgarrada del área: uno de ellos es Fitzcarrald, cuya imagen ha sido divulgada por el cine de Werner Herzog; otro es el peruano Julio César Arana. Están también los nombres del boliviano Nicolás Suárez y algunos brasileños, como el coronel seringalista José Julio de Andrade, quien vivió en el Palacete Bibi Costa, construido por Francisco Bolonha, en Belém, llamado «el castillito».

Sobre Isaías Fermín Fitzcarrald se ha tejido mucha mitología. Parece haber nacido en 1862, hijo de un marino norteamericano y una criolla peruana. Su padre hacía trabajo de regatón esporádicamente. Luego se interna en la selva, también en un momento en que, durante la guerra con Chile, se le acusa de ser espía chileno. Luego hay un período de ocho a diez años en que se sabe poco de él, hasta que se le ve aparecer por

Iquitos. En 1888 reaparece y es uno de los más importantes caucheros del Ucayali. Está asociado con la casa brasileña de Manuel Cardozo da Rosa, con cuya hija se casa.

Su poder y fortuna van en aumento con las exploraciones en busca de nuevas zonas caucheras. En 1893, con una flotilla de canoas y la ayuda de indígenas, se adentra por el río Mishagua hasta llegar al Madre de Dios. El año 1895 rehace la ruta, esta vez con un vapor que hace desarmar y cargar para pasar el istmo, acontecimiento que luego será ficcionalizado por el cineasta alemán Herzog. A los veintiséis años ya tiene una situación como cauchero reconocida en Iquitos:

En este proceso de conquista de la selva [escribe el historiador Stefano Varese] Fitzcarrald hizo uso de la fuerza, la violencia, el sometimiento y el engaño para doblegar a una serie de grupos nativos a los que puso bajo sus órdenes. Un mecanismo típico que se usó contra aquellos grupos que se negaron al sometimiento voluntario fueron las famosas correrías.¹

Estas consistían en verdaderas cacerías en las cuales, bajo el mando de algún cauchero, blancos e indígenas asaltaban poblados de nativos, matando, llevándose a las mujeres y a los niños entre ocho y catorce años para venderlos en doscientos a cuatrocientos soles cada uno. Los adultos que no se resistían eran llevados como peones del caucho.² Pronto se le empieza a llamar el «rey del caucho»: manda a sus hijos a estudiar a París y se apropia de indígenas de distintos grupos.

Es difícil seguir las peregrinaciones de Fitzcarrald por la montaña [continúa Varese]; cada cierto período cambiaba la zona de trabajo: el Pachitea, el Alto Ucayali (donde estableció su casa matriz, lujosa y rodeada de delicados jardines cuidados por jardineros

1 Stefano Varese: *La sal de los cerros. Una aproximación al mundo campa*, Lima, Universidad Peruana de Ciencias y Tecnología, 1968, p. 90.

2 Guido Pennano: *La economía del caucho*, Iquitos, CETA, 1988, pp. 158 y ss.

chinos), el Tambo, el Apurímac, el Urubamba, el Madre de Dios, el Purús. Para moverse con rapidez de un lugar a otro de su vasto «imperio», Fitzcarrald y sus dos socios habían organizado una flotilla de botes y habían armado un vapor que podía surcar la mayoría de los ríos de la selva central. En él se podía tomar el mejor vino francés y descansar en cómodos camarotes.³

Con el inicio del auge del caucho comenzaba también el sueño de la riqueza a corto plazo, y ahora se trata de la Rioja, un poblado de la selva alta, en donde Julio César Arana, un muchacho peruano de clase media, trabaja con su padre en una tienda de «sombros de Panamá», el clásico sombrero de los caucheros de la época. En 1884 está en Tarapoto junto a su cuñado, Pablo Zumaeta, en un puesto de operaciones para las caucheras. Allí se hace regatón –individuo que tiene el crédito de las grandes casas comerciales de la ciudad y entrega los suministros a los trabajadores del caucho, a precios usurarios, cobrando su precio en materia prima– en los ríos Yavarí, Purús y Acre. Sus ganancias aumentaban con el aumento del precio del caucho. En 1896 ya controlaba una serie de áreas caucheras y tenía el crédito de varias firmas comerciales de Iquitos. Ese año, a la vez que se estableció en Iquitos, se constituyó J.C. Arana y Hermanos con nexos comerciales en el exterior: Lisboa, Nueva York y Londres, entre otros países.

En 1899, quien llegó a ser llamado «el socio de Dios», desplazando a caucheros colombianos de la zona, instaló su poder en el Putumayo, río casi inexplorado y con las tres cuartas partes navegables. Esta zona, en disputa entre Perú y Colombia, se convirtió en «tierra de nadie», es decir «tierra de Arana». Fueron los tristemente famosos puestos llamados La Chorrera y El Encanto. Por cuestiones estratégicas y la necesidad de contar con el respaldo de la corona británica, formó en Londres, con capitales ingleses, la Peruvian Amazon Rubber Co.

3 Stefano Varese: Ob. cit. (en n. 1).

La mano de obra que utilizaba era la misma de sus predecesores: nativos del lugar. Se calcula que eran unas cuarenta mil personas –boras, huitotos, ocainas, andokes– cuyas colectividades vivían aisladas unas de otras por lenguajes, costumbres y cultura. Para el férreo control trajo a capataces de Barbados, con Winchester en la mano, que se convirtieron en su ejército particular. Estaban bajo el mando de los supervisores de puesto y eran los verdugos que llevaban a cabo los castigos y ocurrencias del supervisor. Entre 1905 y 1910 los indígenas se vendían en libras esterlinas a precios que iban de veinte a cuarenta libras por cada uno.⁴

Cuando estallaron los escándalos que pusieron en evidencia la situación del Putumayo y quedó en evidencia el horror, Arana hizo una jugada hábil que tenía que ver con la confianza en la modernidad y el nuevo desarrollo tecnológico. Confiado en el mensaje de veracidad que entrega el cine, arte que estaba emergiendo en 1917, contrató y formó en los estudios Pathé de París a un fotógrafo de calle, pero de talento, llamado Silvino Santos, inmigrante portugués, para hacer un documental sobre el Putumayo y mostrarlo en su defensa. Fue el comienzo de un gran cineasta cuyos testimonios son únicos en su fuerza:

Nadie más [anota el historiador de la zona Marcio de Souza] sabría ver a la región amazónica como él, sin *parti pris*, sin ningún preconceito, siempre con los ojos deslumbrados del muchacho que un día, en una aldea de Portugal, abrió el libro de la escuela y vio la foto del río Amazonas.⁵

Es curioso que el «coronel de barranco» haya usado un instrumento de la gran revolución tecnológica de fines del XIX y comienzos del XX como una forma de poder e instalación de su discurso, en donde Civilización, Patria y Progreso se escribían en letra mayúscula de acuerdo con los más puros principios del positivismo, y al mismo tiempo que la gran narrativa sobre el barón del

4 Guido Pennano: Ob. cit. (en n. 2), pp. 161-169.

5 Marcio de Souza: *Silvino Santos. O cineasta do ciclo da borracha*, Manaus, EDUA, 2007, p. 12.

caucho haya sido también audiovisual en el siglo xx. Esta vez, en el discurso fílmico de Werner Herzog y la inolvidable locura de Klaus Kinski, en el protagónico de Fitzcarrald. No encuentro sobre este personaje en la literatura sino textos menores.

Sobre el seringuero, en cambio, la situación es otra. Él es el objeto de la explotación más descarnada y ha atraído una atención solidaria de la literatura. Este discurso se enuncia desde sujetos comprometidos en la construcción de sus naciones: de ahí el tono y la función que este quiere asumir: el de la denuncia eficiente, construida para convencer por la razón e interpelar por las emociones, desde la ética humanista de los constructores de nación. Para hacerlo, el sujeto que denuncia se desplaza por puntos álgidos de una nación de aguas y despliega en su temario y su enunciación la dualidad de infierno y paraíso que vieron los cronistas, los misioneros, la Inquisición, los viajeros científicos allí. Solo que aquí el infierno es fundamentalmente el universo de los hombres en sus relaciones y su perfil. El medio no hace sino defenderse de su acometida. El *curupira*, esa figura popular del encantamiento que defiende la selva, invisible en los textos, tiene aquí una presencia permanente. La lectura del sujeto y de su relación con el medio ambiente tiene en la literatura amazónica una lectura con posibilidades enormes de productividad crítica.

En Euclides da Cunha, la escenificación del seringuero lleva a la expresión literaria tensiones de una riqueza inusitada. Aquella naturaleza soberana y brutal, en plena expansión de sus energías, es una adversaria del hombre. Así, este hombre, en la mirada del brasileño, evidencia una carencia pecaminosa de atributos superiores, una falta sistemática de escrúpulos, un corazón débil para los errores. A lo cual la naturaleza incide con su influencia climática –está hablando Euclides, el positivista– en su falta de voluntad y egoísmo, en la súper excitación de las funciones síquicas y sensuales, la debilidad de las facultades, comenzando por las más nobles. Esta imagen, que preexiste en su ideario positivista al encuentro con el seringuero, traspasa la imagen de este, evidentemente, y así le ve aceptar con

su casi armoniosa *gagueira terrível de Calibã*⁶ la imposibilidad de salir del sistema de «enganche», del «aviamento» que lo esclaviza para la vida entera. Da Cunha denuncia del seringalista brasileño, del cauchero peruano, las condiciones de sobrevivencia y de vida: es un hombre que trabaja para esclavizarse.

En esta situación deslinda responsabilidades: cabe por una parte al hombre, por su incapacidad propia, y por otra parte por la limitación que le proyecta la naturaleza, el peso de su infortunio. Pero también denuncia al sistema que lo esclaviza. Euclides describe el trabajo del seringal: la construcción de «estradas» que separan los grupos de árboles, la recolección y entrega a un capataz –el «muchacho de confianza»–, el castigo por no traer suficiente goma, la imposibilidad de cambiar de lugar sin pagar la deuda que se contrae. Es una deuda que comienza desde Ceará, en el caso de los nordestinos migrantes, y no se detiene en la entrega de las herramientas y de lo mínimo necesario para subsistir –una cacerola, una carabina Winchester, porotos, sal, arroz– por tres meses. El escritor informa, hace las cuentas que el seringuero no puede hacer por su ignorancia y por la malicia de los jefes, y concluye: aun cuando su gasto sea mínimo, no podrá pagarlo, «*raro é*» –dice– «o seringueiro capaz de emancipar-se pela fortuna».⁷

Aproximándonos un poco al texto, más allá del marco enunciativo de principios positivistas con que se visualiza al trabajador del látex, un perfil humano, doloroso pero admirable en ese enfrentamiento con la naturaleza y las condiciones que le impone, tensiona el discurso euclidiano:

E vê-se completamente só na faina dolorosa. A exploração da seringa, neste ponto pior que a do cau-

6 «Terrible tartamudeo de Calibán» (todas las traducciones son mías). Euclides da Cunha: *Amazônia: Um paraíso perdido*, São Paulo, Valer/Governo do Estado do Amazonas/EDUA, 2003, p. 53.

7 «Es raro que un seringuero pueda emanciparse mediante la fortuna». *Ibíd.*, p. 52.

cho, impõe o isolamento. Há um laivo siberiano naquele trabalho. Dostoiévski sombrearia as suas páginas mais lúgubres com esta tortura: a do homem constringido a calçar durante a vida inteira a mesma «estrada», de que êle é o único transeunte, trilha obscurecida, estreitíssima e circulante, que o leva, intermitentemente e desesperadamente, ao mesmo ponto de partida.⁸

Y culmina su observación: «O seringueiro é, obrigatoriamente, profissionalmente, um solitário».⁹

Hay una fuerza en este destino trágico que Euclides no tematiza pero que está patente en la tensión enunciativa y que se expresa a cabalidad en ese magnífico ensayo de *A margem da história* que se llama «Judas Asverus». Ahora bien: su predilección va a los caucheros, los del lado peruano, trabajadores por cuenta propia que extraen la resina cortando los árboles, a diferencia de los seringueros, del lado brasileño, que los exprimen sin arrancar:

*Dêste modo o nomadismo impõe-se-lhes. É-lhes condição inviolável de êxito. Afundam temerariamente no deserto; insulam-se em sucessivos sítios e não revêem nunca os caminhos percorridos. Condenados ao desconhecido, afeiçoam-se às paragens ínvias e inteiramente novas. Alcançam-nas: abandonam-nas. Prosseguem e não se restríbam nas posições às vêzes àrduamente conquistadas.*¹⁰

8 «Y se ve completamente solo en la tarea dolorosa. La explotación de la jeringa, en ese punto peor que la del caucho, impone aislamiento. Hay una diversión siberiana en aquel trabajo. Dostoiévski ensombrecería sus páginas más lúgubres con esa tortura: la del hombre obligado a recorrer toda la vida la misma “estrada”, de la cual él es el único transeúnte, camino oscurecido, estrechísimo y circulante, que lo lleva, intermitente y desesperadamente, al mismo punto de partida».

9 «El seringero es, obligatoriamente, profesionalmente, un solitario». Ob. cit. (en n. 6), p. 89.

10 «De este modo, el nomadismo se les impone. Les es condición inviolable de éxito. Se meten temerariamente en el desierto; se aíslan en sucesivos sitios y nunca vuelven a ver los

Entre estos hombres fuertes que admira el escritor brasileño, y los expoliados de las estradas, de quienes no perdona la sumisión, hay una jerarquía. Civilización, barbarie: la dualidad preside los principios, pero tensiona los lenguajes al aproximarse a la realidad. El cauchero no solo es un tipo inédito en la Historia, dice, es sobre todo antinómico y paradójal, es un civilizado que se barbariza, de una brutalidad elegante, de galantería sanguinolenta; es, en la mirada de Euclides, el héroe de una tierra sin ley.

El discurso del escritor brasileño no tiene imaginaria previa: tiene principios con los que quiere medir la realidad y el resultado es un lenguaje que, siendo aparentemente denostador, humaniza la supuesta barbarie del trabajador del látex, tanto en su intento descriptivo del universo real y simbólico de ellos como en su denuncia. El seringero rudo, dice, no se rebela, no blasfema, no abusa de la bondad de su dios con peticiones. «*E mais forte, é mais digno. Resignou-se á desdita. Nao murmura. Nao reza*».¹¹ Tiene la convicción de que Dios no puede bajar, a ensuciarse, en medio de aquellos matorrales. La celebración que muestra en «Judas Asverus» es una pieza maestra. El Judas construido de paja, ramas y restos de vestimenta es primero esculpido minuciosamente:

E principia, ás voltas com a figura disforme: saliente-lhe e afeiçoa-lhe o nariz; reprofunda-lhe as órbitas; esbalte-lhe a fronte; acentua-lhe os zigomas; e aguça-lhe o queixo, numa massagem cuidadosa e lenta; pinta-lhe as sobranceiras, e abre-lhe com dois riscos demorados, pacientemente, os olhos, em geral tristes e cheios de um olhar misterioso; desenha-lhe a boca, sombreada de um bigode ralo, de guias decaídas aos cantos. Veste-lhe, depois, umas calças e

caminos recorridos. Condenados a lo desconocido, se aficionan a los parajes inviables y enteramente nuevos. Los alcanzan: los abandonan. Prosiguen y no se restringen a las posiciones a veces arduamente conquistadas». *Ibíd.*, p. 101.

11 «Es más fuerte, es más digno. Se resignó a la desdicha. No murmura. No reza». *Ibíd.*, pp. 118-119.

*uma camisa de algodão, ainda servíveis; calça-lhes umas botas velhas, cambadas [...].*¹²

El detalle en Euclides es minucioso, acumulativo, casi monótono, pero no logra serlo porque en la suma de elementos que van configurando la imagen agrega dimensiones que hacen una interlocución pasional: las rayas que «abren» las cejas son incisiones en el cuerpo del monigote, un cuerpo que se está moldeando con cariño, es su arte, pero al mismo tiempo con signos de herida, con instrumentos que «profundizan», se incorporan en él, insertándole así su dolor, su menosprecio, su rabia. Se retira y lo mira de lejos, apreciando su obra. Se acerca nuevamente. Le viste, dice, con «una camisa de algodón todavía utilizable». Es decir, entrega a ese cuerpo la vida que aún late en la vestimenta que lo cubre pero al mismo tiempo lo transforma en hombre, le da pulsión de vida (conocemos cómo se ha trabajado con el lenguaje de la vestimenta por Gilda de Melo e Souza, Roland Barthes o, en nuestro país, Pía Montalva). «Y el monstruo, dice, lento y lento, en una transfiguración insensible, se va volviendo hombre». Pero la adición que profundiza es una constante de esta escritura que cala a cada segundo más hondo en la sensibilidad del lector y va aún más allá:

Repentinamente o bronco estatuário tem um gesto mais conmovedor do que o parla! ansiosíssimo, de Miguel Ângelo [la comparación con el arte ilustrado agudiza los términos comparados]; arranca o seu próprio sombreiro; atira-o à cabeça de Judas; e os filhinhos todos recuam, num grito, vendo retra-

12 «Y comienza, primero con la figura deforme: le hace sobresalir la nariz, que mira con admiración; le profundiza las órbitas; le moldea la frente, le acentúa los zigomas, agudiza la quijada con un masaje lento y cuidadoso; le pinta las cejas, se las abre lentamente con dos rayas, con paciencia, los ojos, en general tristes y llenos de una mirada misteriosa; le dibuja la boca, sombreada con un bigote escaso, con las puntas caídas en los bordes. Le viste, después unos pantalones y una camisa de algodón todavía utilizables; le calza unas botas viejas, deformes». *Ibíd.*, p. 121.

tair-se na figura desengonçada e sinistra do seu próprio pai.

*É um doloroso triunfo. O sertanejo esculpiu o maldito à sua imagem. Vinga-se de si mesmo: [y los dos puntos aquí abren la explicación] pune-se, afinal, da ambição maldita que o levou àquela terra; e desafrenta-se da fraqueza moral que lhe parte os ímpetus da rebeldia recalcando-o cada vez mais ao plano inferior da vida decaída onde a credulidade infantil o jungiu, escrabo, à gleba empantanada dos traficantes, que o iludiram.*¹³

Luego, el Judas que así se esculpió es lanzado al río de pie, en una embarcación. Desde los bordes, la muchedumbre comienza a apedrearlo.

Proyectan en él su suerte, hasta destruirlo, sin piedad: «Un solo anatema vibra durante veinte siglos sobre este Judas: “¡Camina, desgraciado!”».

El sistema serial que organiza su discurso es implacable, en cada tramo va profundizando el efecto, y al final lo corona con una expresión precisa, dura y mayor, que cierra la serie.

El oficio mayor de Euclides no para aquí. Es una segunda dimensión la que da a este texto la lectura de conjunto. Es la de una tensión que está entre el pensamiento positivista que ve en el trabajador sucio y empantanado la rudeza como inferioridad y, al mismo tiempo y contradictoriamente, la altura moral de quien enfrenta en medio de los matorrales la vida y que está en el detalle: la dignidad del gesto, la grandeza del hombre que enfrenta la desdicha en soledad, íngrimo, estoico,

13 ¡Repentinamente el bruto escultor tiene un gesto más conmovedor que el *parla!* de Miguel Ángel: arranca su propio sombreiro, lo tira a la cabeza de Judas, y en ese momento los hijos pequeños retroceden al ver retratarse en la figura siniestra, descalabrada, el bulto de su propio padre. // Es un doloroso triunfo. El sertanejo esculpió al maldito a su imagen. Se venga así de sí mismo: se castiga de la ambición maldita que lo llevó a aquella tierra; y se venga de la debilidad moral que le parte los ímpetus de la rebeldía desplazándole cada vez más al plano inferior de la vida decaída en donde la credulidad infantil le puso el yugo, esclavo de la gleba empantanada de los traficantes que lo engañaron». *Ob. cit.* (en n. 6), p. 122.

en su dualidad de barbarie y humanidad. Es esta tensión la que da fuerza y dialoga en una estética mayor. La estética mayor que vio también el cineasta de *Fitzcarrald* en la figura del barón del caucho al dimensionarla no solo en su filiación de expoliador sino en planos plurales.

Hemos trabajado durante varios años los discursos amazónicos y hoy está en la editorial un libro: *Amazônia: el río tiene voces*. Hemos dado lugar con esta investigación a un documental del cineasta Sebastián Sepúlveda llamado *El Arenal*.

Todo esto nos lleva a otras reflexiones. Hemos hablado de textos de literatura al margen de la historia. Ahora quiero hablar de la crítica literaria y de la cultura al margen de la historia. El trabajo crítico y de investigación que acabo de presentarles tiene su origen y responde a una postura frente a nuestro quehacer. Sobre este quehacer intelectual me permito hacer algunas observaciones.

Se trata tal vez de una insistencia en planteamientos que tienen su origen en las propuestas críticas desarrolladas por nuestros intelectuales del siglo xx y sobre todo de aquellas que emergen en el fervor y la secuencia de acontecimientos políticos a nivel internacional de los años 60: la lucha por los derechos civiles, la descolonización africana, entre los mayores de estos, y la movilización social así como la sensibilidad de autoconciencia que ellas fueron impulsando en la América Latina.

Pero no se trata de repetir las cuestiones de principio que dieron incluso fundamento a la existencia de estas Jornadas de Literatura Latinoamericana, que hoy nos convocan. Se trata de ir más allá de lo que ha sido el desarrollo de la investigación literario-cultural desde entonces, en las que los planteamientos tanto de José Carlos Mariátegui como de Frantz Fanon se hacían presentes en Roberto Fernández Retamar, en Ángel Rama, en Antonio Cornejo Polar, tan inspirado también en las fundamentales propuestas de Aníbal Quijano, propuestas que hoy nutren, muchas veces sin el reconocimiento adecuado, a trabajos con perspectiva continental.

Nuevas situaciones se han producido en el paisaje crítico a partir de entonces: por una parte, se ha configurado

el comienzo de una relación crítica entre Hispanoamérica y Brasil. Se trata de un flujo creciente –hoy tenemos aquí gran cantidad de estudiosos del área lusoamericana– que hace que en ese país circule, se traduzca y se reflexione también sobre la base de las conceptualizaciones y la reflexión que hace el latinoamericanismo, tanto hispanoamericano como internacional. Hoy se abren cátedras de enseñanza de la literatura y la cultura de Brasil en Hispanoamérica, de estudios hispanoamericanos en Brasil, y es un hecho que nuestros estudiantes de Hispanoamérica están comenzando a leer los textos, diría que sobre todo teóricos, en portugués. Tal vez haya entre ellos ya incluso quien sienta la limitación de no haber leído a Antonio Cândido, o de no conocer los nombres de Roberto Schwarz o Silviano Santiago, para no hablar de la tradición clásica de Sergio Buarque de Holanda o Gilberto Freyre.

Por otra parte, la situación de nuestros honrosos predecesores no contemplaba a través de su discurso un fenómeno que sería masivo posteriormente y que diseñaría un nuevo espacio dentro de los estudios del latinoamericanismo: el de los emigrantes caribeños y latinoamericanos en los Estados Unidos que, en nuestro ámbito, se definiría como el imaginario de los *latinos*, un espacio cultural significativo por definir un perfil diferente así como poner en evidencia las estrategias de las culturas de entre-lugar, y abrimos así otro campo de estudio.

Pero más allá de eso, el Caribe mismo comienza a configurarse como un terreno sólido: con una producción sistemática, con el acceso masivo de una escritura de mujeres al terreno nacional e internacional –el surgimiento de la teoría crítica feminista que develaba los mecanismos de la subalternidad, sería fundamental en ese momento–, en la elaboración de un pensamiento de gran coherencia que perfila el área: ya no solo René Depestre, ahora Édouard Glissant, Kamau Brathwaite, Patrick Chamoiseau, Derek Walcott.

El cuarto elemento importante de este momento, fundamental en el devenir de la crítica literario-cultural de este continente y de los latinoamericanistas de entonces, fue el hecho de que, paralelamente –aún sin contacto entre ellos–, se estaba desarrollando una reflexión

sobre otras periferias con pasado colonial, con nombres que hablaban en general desde el primer mundo –Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Spivak, entre otros–, cuya situación de entre culturas les permitía evaluar el efecto cultural y textual de los procesos colonizadores. Este es un grupo que se sitúa en una perspectiva crítica inserta en el gran cambio que significa la modernidad tardía y su enfoque de los problemas de la etapa previa.

El surgimiento de este pensamiento crítico, que buscaba perfilar identidades en el corto y largo plazo de la descolonización, iba mucho más allá de nosotros. Era un impulso global que se llevaba a cabo desde Occidente, y que discutía a Occidente como proyecto. En este contexto creo que se inscribe el trabajo de mi generación de latinoamericanistas. Por lo menos de esto se nos acusaba en reuniones internacionales del primer mundo a las que tuve acceso en los años 80 del siglo pasado, que es hoy para nosotros nuestro siglo más presente: el siglo de los principios. La falta de interlocutores en el cuestionamiento de esta perspectiva en el primer mundo tomaría más tarde el rostro destructor de un 11 de Septiembre.

También surgía en Europa un nuevo tipo de pensamiento crítico que tenía que ver sobre todo con los cambios y los efectos en la modernidad: se abrieron los procesos de resignificación, de observación de las subjetividades, se evidenció la llamada crisis del sujeto y su relación con el espacio. Nuevas miradas que releían, resignificaban el pensamiento freudiano y marxista e iban más allá: Michel Foucault, Jacques Lacan, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida.

En este contexto, y a la luz de estas transformaciones en la historia y en la teoría, la crítica que surge del latinoamericanismo ha tenido también su evolución y enfrenta sus peligros.

Uno de ellos es el sobrepoblamiento de discursos teóricos.

No debe interpretarse esto como una postura en contra de la teoría. ¿Cómo podría serlo? De lo que se trata es que la producción literaria y cultural se ve opacada por el interés, más que en la obra primera, en el discurso teórico que la soslaya y que la transforma en un recurso secundario frente al prestigio intelectual de aquel.

Su proliferación y prestigio desplazan a la producción literaria y cultural. Estos discursos han transformado su función de medios para llegar a la comprensión de textos o discursos para ser fines ellos mismos.

Esta situación genera, en el estudioso no advertido de la periferia, la construcción de un sujeto en situación de riesgo. El universo en que este se sitúa es un universo de prestigios y autorizaciones. Ellos provienen de las teorías surgidas en el primer mundo –hablemos fundamentalmente de la escuela norteamericana y francesa– que son las que tienen carta de circulación a nivel internacional. El problema aquí es que el lugar de enunciación de ellas tiene evidentemente que ver con su configuración, y muchas veces ellas responden a tensiones internas de academias, departamentos o instituciones que están en conflictos de poder concreto. Entonces, el estudioso de la periferia absorbe discusiones que no necesariamente responden a las exigencias de su medio sino a conflictos externos a él, incorporándose así a debates estériles.

Esto tiene relación también con el problema de la opacidad de los discursos. Creo que hay dos tipos de opacidad: una productiva que se sitúa en los espacios nebulosos que se ubican, por ejemplo, entre dos conceptos y en el que esta opacidad ejerce una función creativa, de productividad intelectual, es decir es una opacidad que abre instancias de comprensión a través de una sensibilidad difusa, de aquello que no logramos asir totalmente pero que está generando una diferente imagen conceptual. Pero existe también la opacidad autoritaria. El regodeo de la abstracción del lenguaje que genera elites de iniciados, un discurso endogámico en el que el exterior deja de existir. Es la opacidad del lenguaje que obedece a un «enyosamiento» –el término es del escritor español Rafael Sánchez Ferlosio– del teórico o el crítico y que genera como contrapartida en quien lo sigue el «endiosamiento» de él. El crítico de la periferia, entonces, se deja seducir por el lenguaje que se regodea en la abstracción innecesaria «que vale para todo y para nada» y en la opacidad de su mismo discurso. Esta última genera en ellas su prestigio pero al mismo tiempo es un mecanismo de poder. Impone así su autoritarismo. Bastaría leer al respecto

la gran crítica que hace Louis Althusser a Jacques Lacan cuando este decide el cierre de su escuela.¹⁴

Necesito insistir nuevamente en que no estoy contra la teoría, tampoco estoy contra el simplismo de la teoría, más bien estoy abogando por la formación adecuada de un crítico que habla desde la periferia, en las culturas que emergen de procesos coloniales. Hablo de la periferia no como lugar físico o geográfico, desde luego, sino como lugar de enunciación. El crítico de la periferia necesita evaluar y tomar las distancias. Necesita valorar si ese discurso tiene un regodeo narcisístico, si es el producto de alguna pugna local que él difusamente puede percibir o que está soslayada, o si obedece realmente a una perspectiva productiva sobre los problemas que a él le interesan.

Porque estos discursos tienen el prestigio y la autoridad del lugar de donde provienen, pero no por ello son útiles o intocables. El crítico de la periferia necesita trastocar cualquier fe, necesita ser doblemente crítico, así como su espacio es de una cultura dos veces más amplia: maneja los procesos de su propia cultura y necesita además manejar los de la cultura metropolitana, a diferencia del crítico que habla desde el centro, cuyo espacio es la metrópolis y el resto es cultura con diferente estatuto. Porque, no nos equivoquemos de nuevo: la crítica metropolitana o internacional puede ser y es a menudo de gran interés al abrirnos diferentes miradas y perspectivas de análisis, pero necesitamos evaluar adecuadamente su función respecto de literaturas y culturas que están marcadas, entre otras, por la heterogeneidad de sus configuraciones discursivas, por la subalternidad o por las formas de circulación de sus sistemas.

En este seguimiento ventríloco a que nos referíamos, el crítico de la periferia, entonces, adquiere seguridad no por la palabra propia, sino por algo que no es su propia palabra.¹⁵ Se trata de sistemas teóricos

que generan miedos y convocan adhesiones, ofreciendo lugares de protección. Siempre está el miedo que significa la soledad del pensador: miedo a no ser una palabra reconocida, miedo a ser excluido. De allí las adhesiones ciegas. Hay el miedo de no formar parte de una comunidad, de un discurso, de no tener un alero en donde cobijarse en un universo competitivo que exige permanentemente la exposición. La pertenencia significa la adopción de jergas. Detrás de ellas hay siempre un nombre, que por una parte queremos que se reconozca porque nos prestigia, pero que sin que lo advirtamos, nos envuelve en una estrategia que no solo es del saber, sino, como todo saber, también es del poder.

Estas formas de adhesión generan «ventrílocuismos» teóricos, en la expresión de Stuart Hall.¹⁶ Generan críticos que en el temor a la soledad teórica, en el miedo a tener una palabra propia consideran la tarea crítica como el manejo de un repertorio de términos y conceptos autorizantes sin pensar en el objeto –el texto, el discurso de la cultura–, que es lo central de su tarea. Es este objeto mismo el que exigirá y seguramente le podrá sugerir evaluaciones e incluso producciones teóricas diferentes.

El crítico de la periferia necesita desarrollar una ética diferente. Una ética de la crítica «al margen de la historia». Está frente a un objeto de estudio que aún está muy poco trabajado, un espacio casi virgen. Conocerlo no es solo una construcción de saber: es una tarea política. Es conocerse a sí mismo y a su sociedad, a una cultura surgida de las tensiones propias del soslayamiento y la marginación. Es reconocer en él mismo lo que hay de conquistador y lo que hay de conquistado. Es Antonio Cândido quien lo dice: somos al mismo tiempo el conquistador y el conquistado. El crítico de la periferia necesita poner en evidencia aquellos lugares en donde la apariencia toma el lugar de lo real, tan estructuradores de nuestra historia, y abrirlos a la comprensión. Esta labor –en el sentido mayor y menos contingente de lo político– tiene otras implica-

14 Louis Althusser: *Escritos sobre psicoanálisis. Freud y Lacan*, México, Siglo XXI Editores, 1996.

15 Francisco Pereña: *Fragmentos de la vergüenza*, Madrid, Síntesis, 2008.

16 Stuart Hall: «Estudos culturais e seu legado teórico», *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*, Belo Horizonte, UFMG, 2003, p. 215.

ciones éticas. Centrar el objeto de su trabajo en el saber sobre este y no en los honores, la respetabilidad, en algunos países –no en los nuestros desde luego– el mucho dinero y las prebendas, o incluso el pequeño poder que entrega esta labor, centrarse en ese saber significa la interlocución, la apertura a la comprensión del otro, la generosidad, la expansión en lugar de la construcción de murallas teóricas. Su perspectiva es de futuro, porque su objeto lo hace mirar hacia delante. Para ello, necesita del intercambio. No del discurso del poder ni del regodearse frente al espejo, sino de la interlocución, del gesto solidario, porque se está en una labor conjunta, que es políticamente compartida en el más amplio sentido del término. Política en el sentido de compartir un saber sobre nosotros mismos.

El crítico al margen de la historia no debe temer a la soledad teórica. Hay distintas soledades. «No es lo mismo» –dice nuestro poeta Enrique Lihn al hablar a la mujer amada– «estar solo que estar sin ti». Hay distintos tipos de soledad. Hay la acepción del término «soledad», con su inflexión de carencia, de pérdida, y lo que podríamos denominar «solitud», que es la situación de encontrarse solo, sin vacíos por ello, sino con independencia y fuerza, una soledad sin melancolía. Las solidaridades verdaderas se establecen no por la necesidad que implica la primera sino por el gesto libre de la segunda. Es a partir de esta dimensión de la soledad teórica que le será posible ejercer su papel creativo en la reflexión. Este es el establecimiento no de una discusión a partir de los temas y problemas que impulsa el ventrilocuismo teórico sino a partir de una agenda propia. Una agenda de búsqueda de los territorios y los mecanismos de producción de su cultura. En esta tarea deberá incorporar de manera crítica los hallazgos teóricos de otras zonas culturales, pero independientemente de los problemas que estos establecen. Diseñar una agenda propia es problematizar los espacios de su propio objeto de estudio.

La soledad teórica es la plataforma del trabajo crítico que proporciona la libertad de acción para la producción intelectual, que rechaza los discursos vacíos, los deva-

neos lingüísticos, las propuestas elitistas para hacer un discurso de la solidaridad, de la transparencia necesaria.

La crítica literaria y de la cultura no puede ser un patrimonio institucionalizado, es más bien un territorio inestable, que podemos en cualquier momento necesitar desarmar para rearticular, de acuerdo con los flujos, la percepción de la historia social. O de la subjetividad, cuando en un ejercicio de la memoria aparecen diferentes interrogantes, nuevas fuentes que nutren nuestra inquietud. O cuando revisamos las objeciones de la disidencia, porque no es posible hacer de ellas un espacio de patrimonio o de ortodoxia. Aceptar la soledad teórica es también saber que se trata de un trabajo a la intemperie, que deja de lado la arrogancia para aceptar que los saberes están inmersos en la precariedad, en la indeterminación, que no hay saber definitivo, que estamos en una construcción colectiva que apunta a un espacio que nos incorpora pero que va mucho más allá de nosotros mismos.

El trabajo del crítico de la periferia necesita abandonar toda jerga innecesaria, instaurar una agenda que surja de su propio objeto de estudio, ni siquiera en oposición a la impuesta sino en una agenda alternativa. Abandonar toda arrogancia y personalismo porque su construcción apunta al conjunto de la sociedad. Dejar de lado la arrogancia por tener conciencia de que todo saber es provisorio, toda memoria es fragmentaria, que las identidades por las que necesitamos trabajar por provenir de culturas surgidas de situaciones coloniales no están allí para develarlas sino que son procesos, configuraciones que se construyen, se destruyen y se reconstruyen permanentemente. Configuraciones que provienen de raíces múltiples y están felizmente abiertas a la transformación porque el cerrarlas es un acto de totalitarismo y el transmitir su comprensión no es generosidad sino la respuesta a un derecho de nuestras sociedades de conocerse a sí mismas.

Estas son mis sugerencias, tal vez utópicas en nuestras sociedades de impronta neoliberal, pero creo que ineludibles en una propuesta alternativa para el trabajo del crítico al margen de la historia. **C**