

EL RECURSO DE LA HISTORIA (A PROPÓSITO DE CARPENTIER)

En el siempre revelador y ya clásico prólogo a *El reino de este mundo* (1949) Alejo Carpentier incluye algunas ideas que dan cuenta, de manera diáfana y madura, de varios aspectos de su poética; su vocación por la historia y una peculiar caracterización de la historia de América Latina son, en primer término, ingredientes esenciales de sus quehaceres intelectuales y literarios:

Porque es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes —incluso secundarios—, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y cronologías. Y, sin embargo, por la dramática singularidad de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron, en determinado momento, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?¹

En efecto, a partir de este relato y de este manifiesto, el narrador cubano va a descubrir en la historia, esencialmente en la historia de América Latina un inagotable acervo de materiales, prodigiosas fuentes, que le servirán para establecer y conformar una nueva lectura, un nuevo rostro histórico literario de esta región del mundo; su lectura y posterior reescritura de esta historia

¹ ALEJO CARPENTIER, "Prólogo", *El reino de este mundo*, Letras Cubanas, La Habana, 1984, pp. 30-31.

son determinadas, paralelamente, por una propuesta de apariencia contradictoria: lo real maravilloso, postulado que habrá de servir para interpretar y explicar su concepción de la historia latinoamericana y, en última instancia, para construir su imagen del mundo afroindiohispanoamericano.

Los arduos trabajos por conocer y utilizar una sustantiva documentación histórica en *El reino de este mundo*, fueron ampliamente demostrados por Speratti-Piñero quien coteja e investiga textos históricos y semihistóricos para dar cuenta cabal, con rigor y acuciosidad, del apego carpenteriano para disponer de innumerables fuentes para su elaboración novelesca. Con precisión, la estudiosa muestra las fuentes históricas evidentes, otras incorporadas de manera subrepticia y un tercer grupo que aparece altamente transfigurado; con toda esa demostración, adjudica al autor el calificativo de libresco, término que conviene a su afinidad histórica².

Alejo Carpentier, allá por los años treinta, bajo la poderosa influencia de los movimientos nacionalista y regionalista, tar apegados al realismo y al naturalismo esquemáticos y simples lleno además de fe en la referencialidad y objetividad geográfico-social tan en boga, publica *Ecue-Yamba-Ô* (primera versión: cárcel de La Habana, agosto 1-9 de 1927; versión definitiva: París enero-agosto de 1933), "libro que, afirma el mismo Carpentier se resiente de todas las angustias, desconciertos, perplejidades y titubeos que implica el proceso de un aprendizaje"³.

A partir de esta primera experiencia narrativa y de su notable actitud autocrítica, el autor cubano asume, con seriedad, su conocimiento superficial y escaso sobre algunos aspectos de los materiales narrados; al mismo tiempo que apunta y descubre su verdadero campo, proyecto y sujeto de trabajo: "Mi novela primeriza [...] tenía todos los defectos del nativismo de la época. Y me digo: «No, hay una asignatura que va a ser el estudio sistemático de América»"⁴.

² "Los intereses y preocupaciones de Carpentier se trasiegan de un libro a otro hasta convertir al autor en fuente de sí mismo, hecho que resulta probado si se compara *La música en Cuba* con *El reino de este mundo* y *El reino de este mundo* con *El siglo de las luces*", EMMA SUSANA SPERATTI-PIÑERO, *Pasos hallados en "El reino de este mundo"*, El Colegio de México, México, 1981, p. 2.

³ ALEJO CARPENTIER, "Prólogo", *Ecue-Yamba-Ô*, Arte y Literatura, La Habana, 1977, p. 10.

⁴ ALEJO CARPENTIER, "Conciencia e identidad de América", en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Siglo XXI, México

Sin duda, la mayor lección que le legó la escritura de esta primera novela fue, precisamente, la necesidad de ahondar en el estudio del contexto latinoamericano, conocimiento que busca satisfacer primordial y profundamente en la historia. En el mismo sentido, Carpentier habla de su formación histórica elemental y primaria, “de la pedagógica edificación de los manuales escolares”; al evocar, en forma autobiográfica, aquellos estudios señala su escasísimo y casi ausente conocimiento de la historia de su país y de su continente:

Y no había manuales de historia de Cuba. Es decir, que mi generación, la que fue al colegio en la misma época que yo, creció desconociendo literalmente la historia de Cuba y la historia de América, lo cual era un *handicap* bastante desfavorable⁵.

Esta información personal, que revela con notable transparencia la situación de la cultura, el estado de la educación y la enseñanza en Cuba, es clave también de la ineludible e insistente preocupación de este escritor por cubrir este enorme vacío y satisfacer su conocimiento, ya verdadera apetencia, sobre la historia nacional y la del continente, su inadmisible ausencia de conformación histórica; como si Cuba y América Latina recién hubieran nacido al mundo a principios del siglo xx; de nueva cuenta, en forma enumerativa, el narrador insiste en recordar la deplorable y crítica situación de su experiencia escolar:

Pero ocurría una cosa: como la independencia la tuvimos solamente en 1902 [Carpentier, aclaro, nació en 1904] no había tiempo todavía, cuando yo cursé mis primeras letras, de hacer textos ajustados a la nueva realidad cubana. No se habían hecho manuales de historia de América. Es decir, en los colegios de mi infancia, en La Habana, estudiábamos de acuerdo con los libros que estaban vigentes y se usaban en la España de fines del siglo xix: la *Gramática* de la Real Academia, los textos de literatura y preceptiva, los libros de historia, libros de historia en los cuales evidentemente no se daba ninguna importancia a las independencias de América porque los autores eran españoles y más bien soslayaban el problema pasando evasivamente sobre figuras como Bolívar, San Martín, O'Higgins, etc., que apenas se mencionaban⁶.

1981, p. 99.

⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁶ *Loc. cit.*

Alejo Carpentier pone el dedo en la llaga y descubre, puntualmente, sus mal orientados y peor cimentados conocimientos sobre Cuba y América; su falta de sólida información histórica; vacío intelectual y crítico que busca satisfacer por su propia intuición y de manera personal. Los vastos espacios blancos de su cultura histórica dan por resultado, al paso de los años, esa larga, espléndida y minuciosa exposición de motivos y variaciones sobre el pasado de nuestro continente.

De acuerdo con la misma metáfora escolar, Carpentier se impone realizar un curso sobre América Latina, magna empresa de estudio y reflexión sobre los sucesos más memorables y las acciones más célebres en documentos y testimonios de mayor significación del pasado americano; su vocación autodidacta, entonces, lo familiarizó con innumerables fuentes históricas que se traducen, se trastocan en su propia obra narrativa, prodigioso recuento de sucesos y acciones dignas de evocación y de memoria que pasan a estructurar su discurso narrativo:

Yo seguí en aquellos días en mi estudio de América. Asignatur difícil, por la dificultad de conseguir libros, textos agotados, historias generalmente reducidas a panegíricos de grandes hombres o ataques virulentos contra hombres del pasado. Libros incompletos: monografías sin la suficiente documentación, cierta frivolidad histórica que transforma la historia de América en una sucesión de episodios más o menos gloriosos, sangrientos, sublimes, detestables, anecdóticos casi siempre, y en el mejor de los casos, hermosa crónica de batallas y hermosa crónica de gestas heroicas⁷.

Arduo y vasto territorio son los materiales sobre la historia americana; inabarcable arsenal, abundancia sin límites, que conformó en este intelectual una visión de mundo y una singular formulación literaria. La narrativa de Carpentier, en efecto, construye siempre invocando, glosando o recurriendo a un número de crónicas, documentos y testimonios de América Latina; los relatos carpenterianos se transmutan en forma de historia. Contar, referir, narrar, biografiar, construir una memoria americana, todo es uno en Carpentier. Como si tratara de llenar aquellas lagunas de desinformación histórica de sus primeros años, sus narraciones abundan desmesurada, reiteradamente referentes históricos; el escritor construye su propio inventario

⁷ *Ibid.*, p. 101.

sobre América. En fin, escribe una literatura vigorosamente alimentada, conformada por la historia. "Ignoraba entonces", dice, "la esencia del mundo americano". Y se puso a tantear la incógnita:

Me consagré durante años a leer todo lo que encontraba sobre América, desde las cartas de Cristóbal Colón, hasta los autores del siglo XVIII, pasando por el Inca Garcilaso de la Vega. No hice otra cosa por años, creo, que leer textos americanos. América se presentaba como una enorme nebulosa que yo trataba de comprender, pues sentía que mi obra se desarrollaría allí, que iba a ser profundamente americana⁸.

Otro detonante de su impecable americanidad se produce, como con Miguel Ángel Asturias y otros intelectuales latinoamericanos, en París con su íntima relación con los protagonistas del movimiento surrealista⁹; artistas que ponderaron las culturas ancestrales y obligaron a leer a la América profunda, a calar detrás de las apariencias, a realizar una arqueología del saber, a desentrañar el pasado; movimiento estético que sitúa en primer plano la actualización de los acontecimientos pretéritos:

"Lo carcomía el deseo de expresar el mundo de América", de hacer que sus riachuelos perdidos afluyeran al mar. Agradece a los surrealistas su despertar del sueño milenario; ellos le revelaron su verdadera imagen. Los que habían viajado a América, a México en particular, habían vuelto con flamantes noticias de las viejas civilizaciones. Acaso el interés que sentían por lo primitivo no tardó en convertirse en una afectación, pero en él desencadenó un impulso atávico. América era su vocación¹⁰.

La relación del novelista con este movimiento fue una valiosa toma de conciencia para insistir en la búsqueda de una verdad estética y replantear el problema de la existencia; la incisiva necesidad de formular la expresión humana en forma profunda lo obligó a rastrear el ayer; a poner los ojos en la historia, a buscar elementos de la imaginación, del sueño, del subconsciente y del

⁸ LUIS HARSS, "Alejo Carpentier o el eterno retorno", en *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966, p. 55.

⁹ Cf. IDA RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *El arte contemporáneo, esplendor y agonía*, Pormaca, México, 1964.

¹⁰ LUIS HARSS, *op. cit.*, pp. 54-55.

inconsciente en circunstancias históricas; mediante la relectura de textos anteriores, construye una visión profundamente nueva, sólidamente arraigada en el pasado.

Entre todos los logros de esta fatigosísima tarea de estudio, Carpentier pudo convertir esa enorme erudición histórica y literaria sobre América Latina en una bien asimilada experiencia intelectual; supo separar los materiales inútiles, la ganga para quedarse únicamente con materias primas sutilmente depuradas; de tal suerte que toda esa información pudiera convertirse, sin más en materiales de una literatura original y propia. En el momento mismo de escritura, ese largo enunciado de verdades históricas catálogo de acontecimientos, como él mismo lo denomina “cotejo de fechas y cronologías”, se convierten en circunstancias creadas, recreadas literalmente por el autor. Su bibliofilia sufre un cabal metamorfosis y da por resultado una literatura cuya originalidad y significación no tienen cuestionamiento.

A diferencia de los modelos históricos anteriores, la concepción de la historia de las culturas de América Latina en Carpentier adquiere un carácter de conjunto integral; no se trata de un simple suma o agregación de distintas naciones o estados; sino de un conjunto de países que responde a perfiles semejantes, a experiencias similares, a sociedades hermanadas por circunstancias históricas y culturales análogas. En este sentido, su visión social e histórica postula a su país como parte inseparable del conjunto como una sociedad afín, semejante en muchos rasgos, con muchos aires de familia, al resto de América Latina:

De ahí que la historia de nuestra América haya de ser estudiada como una gran unidad, como la de un conjunto de células inseparables unas de otras, para acabar de entender realmente *lo que somos, quiénes somos, y qué papel es el que habremos de desempeñar en la realidad que nos circunda y da un sentido a nuestros destinos*¹¹.

En rigor entiende a la historia como un instrumento de indagación; como un medio para el conocimiento del hombre y de mundo, definición que, sin expresarlo de manera explícita, hace extensiva, se traspasa también a la literatura, de ahí que ambas expresiones: historia y literatura, aparezcan, en la narrativa carpenteriana, tan íntimamente trabadas; parentesco que deriva, creo, de sus posibilidades como formas de conocimiento

¹¹ ALEJO CARPENTIER, “Conciencia e identidad...”, p. 87; cursivas m

de la cultura y como medios para explicar e interpretar al hombre y su mundo.

Otras puntualizaciones sobre la Historia y la historia de América Latina se apoyan, no sólo en un tratamiento de conjunto; su obra narrativa busca y logra siempre ese carácter de unidad de lo latinoamericano, sino también en comprender la historia como una suma de referentes económicos, sociales y culturales que no pueden separarse y que, de manera íntegra, explican al hombre:

Lejos quedaron los tiempos en que veíamos nuestra historia como una mera crónica de acciones militares, cuadros de batallas, intrigas palaciegas, encumbramientos y derrocamientos, en textos ignorantes del factor económico, étnico, telúrico, de todas aquellas realidades subyacentes, de todas aquellas pulsiones soterradas, de todas las presiones y apetencias foráneas —imperialistas por decirlo todo— que hacían de nuestra historia, *una historia distinta a las demás historias del mundo*¹².

Otro factor definitivo y definitorio para la interpretación de la historia en este novelista cubano es la idea del mestizaje; desde la perspectiva de Alejo Carpentier la historia de América Latina, y en consecuencia su literatura, es el resultado de una combinación étnica y cultural; un continente donde convive una sociedad miscelánea, donde la heterogeneidad se manifiesta de manera constante:

Historia distinta, desde un principio, puesto que este suelo americano fue teatro del más sensacional encuentro étnico que registran los anales de nuestro planeta: encuentro del indio, del negro y del europeo de tez más o menos clara, destinados en lo adelante a mezclarse, entremezclarse, establecer simbiosis de culturas, de creencias, de artes populares, en el más tremendo mestizaje que haya podido contemplarse nunca...¹³

Un ejemplo muy preciso de la obsesiva relación entre la historia y la literatura expresada y construida por Alejo Carpentier, lo constituye la novela *Concierto barroco* (1974), ceñido relato de apenas ochenta y tres páginas, que tiene como antecedente un libreto dramático musical y éste, a su vez, una crónica. En cierto

¹² *Ibid.*, p. 81; cursivas mías.

¹³ *Loc. cit.*

sentido, esta novela representa una culminación de un muy largo y logrado ejercicio que, desde 1949, año de publicación de *El reino de este mundo*, hasta 1979, fecha de aparición de *El arpa y la sombra*, cumple un ciclo de narraciones donde la información y recreación históricas juegan un papel protagónico.

*Concierto barroco*¹⁴ está construido a la manera de un juego de cajas chinas: un texto contiene a otro, y éste a otro; con un notable y complejísimo trabajo de intertextualidad¹⁵, su autor pone en juego, una vez más, su erudición que lo dota de enormes recursos para la elaboración de su trama histórica. Este texto utiliza de manera fundamental una representación operística, *Montezuma* de Antonio Vivaldi, para la construcción de este relato; ésta a su vez, se basa en un libreto escrito por Alvisè Giusti, argumento operístico que tiene como fuente documental primaria la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís¹⁶. Con esta observación se corrobora una peculiar forma de utilizar recursos ya existentes para construir el relato: "El poeta Alvisè Giusti, autor de este «drama para música», estudió la crónica de Solís, que en mucha estima tiene, por documentada y fidedigna el bibliotecario mayor de la Marciana" (p. 68).

La ópera *Montezuma* de Vivaldi y el relato de Alejo Carpentier aparecen íntimamente ligados con la historia; en ambos casos se plantea una combinación de acontecimientos históricos oficiales relativos a la historia de la conquista o a la época colonial, combinados con situaciones de ficción elaboradas por Giusti, o por Carpentier.

¹⁴ ALEJO CARPENTIER, *Concierto barroco*, Siglo XXI, México, 1974. Las referencias a esta novela corresponden a esta edición; en adelante cuando se cite esta obra se indicará únicamente las páginas respectivas.

¹⁵ Este trabajo de intertextualidad aquí apenas esbozado puede ejemplificarse con la gran cantidad de recursos culturales incorporados al relato; a la pintura, la música, la arquitectura, el teatro y la literatura entre otros, se literalmente saqueados y bien incorporados a esta narración.

¹⁶ Cf. ANTONIO DE SOLÍS Y RIVADENEIRA, *Historia de la conquista de México población y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*, pról. y apéndice de Edmundo O'Gorman, notas de José Valero Silveira, Porrúa, México, 1968. Esta crónica, cabe aclarar, fue publicada por primera vez en español en 1684; antes de concluir el siglo XVII aparecieron siete ediciones en francés; en italiano aparecen una en Florencia en 1699 y la siguiente en Venecia en 1704. Al respecto el historiador francés Lafaye anota: "Hay que recordar con este motivo que México era conocido en Europa casi exclusivamente por la historia de Solís" (cf. JACQUES LAFAYE, *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional en México*, F.C.E., México, 1977, p. 17).

El poeta italiano Alvisé Giusti ajusta la crónica de Antonio de Solís a las convenciones de la ópera; así de manera libre elige personajes, cambia situaciones, selecciona momentos, trastoca aspectos históricos para adaptarlos a una representación lírica; sin embargo, algunos datos tomados de la versión de Solís siguen estando presentes; Carpentier comenta: “entonces tengo oportunidad de hablar con uno de los más brillantes historiadores de México [...] el Dr. Silvio Zavala. Le enseñé el libreto de Alvisé Giusti y el hombre daba de brincos, porque decía: «pero si lo peor es que es verdad, lo peor es que la batalla naval de Texcoco fue así, lo peor es que hay una cantidad de escenas dentro de la fantasía que son verdad y es un excelente libreto dramático»”¹⁷.

Este singular hallazgo se convierte, entonces, literalmente en un pre-texto para la ficción novelesca y en un modelo para jugar con la historia y las múltiples posibilidades de la ficción narrativa:

Y si escribí recientemente una novela, *Concierto barroco* basada en el gran compositor Antonio Vivaldi, que es un personaje central de esa novela, es porque un buen día descubrí que Vivaldi había escrito la primera ópera basada en la historia de América de toda la historia de la música. En 1733, en efecto, aparece por primera vez Montezuma en la escena universal [...] Todo eso se lo debo a mi viaje al Orinoco, todo eso se lo debo a mi permanencia entre ustedes es decir, a mi verdadera percepción de la realidad americana¹⁸.

Carpentier, en esta novela, reafirma ideas propias respecto a la realidad americana; a través de la primera ópera basada en la historia de México construye su novela y continúa su ardua e infatigable preocupación por entender y formular diversos aspectos y diversos momentos, claves todos, para la construcción de una imagen inédita de América Latina. Su afición y afinidad por los motivos americanos quedan nuevamente confirmadas con este documento musical, Carpentier muestra nuevamente sus ires y venires por las fuentes de la historia para escribir una peculiar visión del continente.

¹⁷ ALEJO CARPENTIER, *Afirmación literaria americanista (Encuentro con Alejo Carpentier)*, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1978, p. 25.

¹⁸ ALEJO CARPENTIER, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, p. 108.

En *Concierto barroco*, su autor muestra el proceso intelectual y afectivo de un indiano con relación a México, su país de origen y el descubrimiento de su amor a la patria. Este indiano, que funciona como *alter ego* ideológico del autor, exalta y valora múltiples aspectos de México y de América, sin miedo de compulsarlos y situarlos con los del resto del mundo.

Las andanzas de un rico y erudito indiano y su criado son, en rigor, la anécdota para hablar no sin orgullo frente a Madrid y Venecia sobre la historia y la cultura americanas. Anécdota que va a desembocar en el encuentro de estos personajes con tres músicos: Antonio Vivaldi, Jorge Federico Händel y Domenico Scarlatti, y en la creación de la ya mencionada ópera italiana: *Montezuma* con evidente asunto americano.

Entre otros múltiples tópicos, esta novela se da tiempo, en si elocuente brevedad y rigurosa síntesis, para discutir, como parte del argumento, el tema de la relación historia y literatura tan caro al escritor cubano. De manera sorprendente, al concluir la función del último ensayo de la ópera, capítulo 7, más digno de ser leído que visto, el indiano, indignado y exaltado, entabla un discusión con Vivaldi, responsable de la ópera: “Y gritando «falso, falso, falso, todo falso», corre hacia el preste pelirrojo [. . . —«¿Falso. . . qué?» —pregunta, atónito, el músico. —«Todo. Ese final es una estupidez. La historia. . .» —«La ópera no es cosa de historiadores»” (p. 68).

En efecto, la representación musical, narrada extraordinariamente, juega a lo grande una invención de la historia, pensada específicamente para los cánones operísticos de aquel siglo y condimentada, no sin humor, por las observaciones de los personajes y los comentarios del narrador:

Pero en eso, agachando la cabeza bajo las oriflamas aztecas que cuelgan sobre las tablas del espectáculo, aparece Teutile, personaje mencionado en la *Historia de la Conquista de México* de Mosén Antonio de Solís, que fuera Cronista Mayor de Indias. —“¡Pero resulta que aquí es hembra!” —exclamó el indiano, advirtiendo que abría tan las tetas bajo la túnica ornada de grecas (p. 61).

No sólo se establecen cambios de sexo, desaparecen también personajes protagónicos, Cuauhtémoc, por ejemplo, no está incluido; toda la historia se maquilla, se afeita, para ser representada por bajos, barítonos, sopranos y contraltos; todo encamina a lograr una equilibrada composición de acuerdo con las normas

de la literatura operística italiana del siglo XVIII; así también el final de la ópera, respecto a la crónica, sufre notabilísimas modificaciones:

Y cuando parece que habrá de asistirse a una nueva matanza, sucede lo imprevisto, lo increíble, lo maravilloso y absurdo, contrario a toda verdad: Hernán Cortés perdona a sus enemigos, y, para sellar la amistad entre aztecas y españoles, celébranse, en júbilos, vítores y aclamaciones, las bodas de Teutile y Ramiro, mientras el Emperador vencido jura eterna fidelidad al Rey de España (pp. 67-68).

La larga serie de alteraciones y modificaciones a una verdad histórica, a una historia oficial, ampliamente conocida por el rico indiano, provoca su enojo y su iracundo enfrentamiento con el músico italiano, quien displicente responde de manera precisa y pone los puntos sobre las íes en aquel arrebatado por la precisión histórica del mexicano, tan identificado con su terruño. “El indiano, aunque algo bajado de tono, seguía insistiendo: «La historia nos dice...» —«No me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética...»” (p. 69).

De esta puntual consideración, ambos personajes prosiguen su graciosa e ingeniosa polémica; verdadero enfrentamiento entre dos concepciones intelectuales, entre dos formas de concebir y entender el mundo: un rico minero y un talentoso músico, un americano y un europeo, diálogo entre culturas distintas:

Y fíjese que cuando se habla de los Santos Lugares, ahí sí que hay Historia. ¡Historia grande y respetable! —“Y, para usted, la Historia de América no es grande ni respetable?” El Preste Músico metió su violín en un estuche forrado de raso fucsina: —“En 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...” (p. 70)

Un valiosísimo complemento del indiano es Filomeno, su sirviente negro, quien tiene también una voz propia, una participación significativa y es dueño de una visión distinta, que completa y enriquece a la del indiano; este cubano, portador de una parte representativa de la americanidad, acota a tan enfebrecido diálogo: “—«No hablen más mierdas»” (p. 70).

Sin embargo, ya se ha definido la historia de nuestro conti-

nente; Vivaldi ha enunciado una concepción de la historia americana; precisiones que repiten el *leit motiv* fundamental de la poética de Carpentier: la historia de América Latina como una expresión de lo real maravilloso; de nueva cuenta, ahora, en voz del preste pelirrojo, se define el carácter fabuloso, inusitado, sorprendente de la historia y de la realidad de América Latina. Una concepción donde los elementos objetivos, los datos fehacientes, los rigores documentales y las precisiones cronológicas se confunden con aspectos imaginativos, con referencias fabulosas y elaboraciones míticas:

... regreso a lo mío esta misma noche. Para mí es otro el aire que, al envolverme, me esculpe y me da forma. Según el Preste Antonio, todo lo de *allá* es fábula. —“De fábulas se alimenta la gran Historia, no te olvides de ello”. Fábula parece lo nuestro a las gentes de *acá* porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Lllaman fabuloso cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer —marcó el indiano una pausa—: no entienden que lo fabuloso está en el futuro. Todo futuro es fabuloso (p. 77).

El indiano puntualiza su proceso de identificación con lo mexicano; manifiesta como, a través de un viaje, de la distancia geográfica, de la ilusión escénica —en rigor de la obra artística— se percata de su naciente conciencia de americanidad.

En este sentido, el relato es un ejercicio de recreación histórica del siglo XVIII, que sirve también para documentar el proceso intelectual de un indiano quien, a través de la ópera *Montezum* recibe una verdadera lección de historia y ahonda en su pasado nacional; de un indiano que encuentra en su propia historia elementos para la exaltación del pasado y para su conformación nacional presente. El entusiasmo del indiano por su patria se manifiesta en toda la narración desde el momento mismo de preparación del viaje, durante su estancia en diversas ciudades europeas hasta el momento final, ya en Venecia, donde cristaliza y consolida, en bien razonada exposición, las graves y claras razones para su retorno a casa.

Carpentier, a final de cuentas, realiza una notable concordancia entre su obra de creación y sus trabajos ensayísticos; si reflexiones teóricas sobre el quehacer literario ilustran su praxis literaria; por ello sus narraciones responden a esa tan invocada inclinación por la historia; a una literatura pensada y realizada como lectura del pasado y como una reinvención de la historia

Y el acontecimiento que nos venga al encuentro hallará en nosotros novelistas de América Latina, los testigos, cronistas e intérpretes de nuestra realidad latinoamericana. Para eso nos hemos preparado, para eso hemos estudiado nuestros clásicos, nuestros autores, nuestra historia, y para expresar nuestro tiempo de América hemos buscado y hallado nuestra madurez¹⁹.

En efecto, suscribe el novelista cubano, la narrativa contemporánea de América Latina, se adjudica, no sin méritos propios, el carácter de testimonio, de crónica, de interpretación. De esta manera, la novela participa, junto con testimonios de otras disciplinas, en la construcción de una exégesis del mundo americano.

En estricto sentido, este cubano inventa, dentro de su literatura, la historia; se propone la tarea de imaginarla; se compromete en la labor de ficcionalizar la historia, de historiar la ficción; conjuga la memoria del pasado con el anhelo del futuro; de ahí, en parte esa extraña y sorprendente composición temporal de sus relatos²⁰; narraciones donde confluyen los recuerdos, las evocaciones y las nostalgias que se combinan con los deseos, los anhelos, las esperanzas. Recordar e idear son funciones medulares de la estética carpenteriana: "Imaginar el pasado, recordar

¹⁹ *La novela latinoamericana*, p. 135.

²⁰ Sin duda el manejo y la concepción del tiempo utilizados por Carpenter representan uno de sus aportes de mayor originalidad y, simultáneamente, una clave central para su visión de la historia; en su mencionado *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* incluye: "Ante esta presencia del pasado en nuestro presente, viviendo en un hoy donde ya se perciben los palpitos del futuro, el novelista latinoamericano ha de quebrar las reglas de una temporalidad tradicional en el relato para inventar lo que mejor convenga a la materia tratada, o valerse —las técnicas se toman donde se encuentran— de otros que se ajusten a sus enfoques de la realidad. Sin imitar a sus creadores en cuanto a estilo o factura, puede, a la manera de un Proust, dilatar al extremo los momentos válidos del presente en función de la memoria; puede, a la manera del *Orlando* de Virginia Wolf, conjugar distintas épocas y tiempos en el curso de un mismo relato, cosa que en América Latina se puede realizar en contemporaneidad, con los hombres con quienes convivimos en un país, sin siquiera tener que pasar de épocas en épocas; puede a la manera del Samuel Beckett de *Esperando a Godot* y si su angustia lo lleva a ello, detener el tiempo en función de espera, mostrando acaso que Godot puede estar presente sin que nos percatemos de ello. En la materia virgen que nuestra América ofrece al novelista, las posibilidades que tiene de manejar el tiempo sin salirse de una realidad, sin forzar los elementos constitutivos del *epos*, son infinitas" (p. 156).

el futuro: un escritor conjuga los espacios, los tiempos y las tensiones de la vida humana con medios verbales”²¹.

El proyecto literario, con mayor precisión narrativo, de Carpentier parece asimilar algunas ideas sobre la historia escritas por Huizinga, en el sentido de entender que la cultura tiene como condición vital e ineludible estar sustentada por los acontecimientos del pasado: “En toda cultura —escribe— viven ciertas imágenes de la realidad de otro tiempo que afectan a la comunidad cultural de hoy y le llegan al corazón”²².

El novelista latinoamericano ejerce así una estricta y singular apropiación de las tradiciones, de las lecciones del pasado; construye un deslumbrante ejercicio de actualización de la memoria; aquí y ahora está nuestro pasado; “Volvamos los ojos hacia nuestra América. Aquí lo épico, lo épico terrible o lo épico hermoso es cosa cotidiana. El pasado pesa tremendamente sobre el presente, sobre un presente en expansión, que avanza quemando las etapas hacia un futuro poblado de contingencias”²³.

La historia de nuestra América es un elemento determinante del presente y también del futuro: los marca, los define, los configura. La historia contemporánea, tan llena de violencias, inseguridades e incertidumbres, pierde su noción de certeza para quedar determinada por una voluntad evocativa y creadora, para adquirir un rango de mera posibilidad. De ahí, en parte, su profunda identidad y comunión con la literatura: “Porque para fundar la ciudad de la sociedad civil, vamos a necesitar más que nunca una sabiduría imaginativa acerca de nuestro pasado. De ahí que se destaque hoy la vocación histórica de la más nueva novela hispanoamericana”²⁴.

IGNACIO DÍAZ RUIZ

Universidad Nacional Autónoma de México

²¹ CARLOS FUENTES, “Los hijos de Don Quijote”, *Nexos*, 1991, núm. 157, p. 46.

²² JOHAN HUIZINGA, *El concepto de la historia y otros ensayos*, F.C.E., México, 1977, p. 38.

²³ ALEJO CARPENTIER, *La novela latinoamericana...*, p. 154.

²⁴ CARLOS FUENTES, *op. cit.*, p. 48.