

## Alejo Carpentier en el contexto histórico y estilístico

En la creación literaria, en la elaboración de una circunstancia humana ficticia de la comunicación emocional, la ironía verbal y la ironía de una situación dramática juegan su papel fundamental que se caracteriza por la sutileza del pensamiento que produce en el agente receptor una delectación, insatisfacción o inquietud. Esta elaboración del lenguaje enaltece tanto la labor artística del escritor como la conciencia del lector sagaz que entre líneas desentraña el mensaje subrepticio intencionado, que distingue entre lo aparente y lo real, entre un propósito y sus logros alcanzados, entre una aspiración estética y las metas que supera toda la obra literaria. Acierta M. H. Abrahams cuando sostiene que «el recurso de un autor por la ironía conlleva un implícito agasajo a la inteligencia del lector, quien está asociado con el autor y la minoría entendida que no se deja engañar por el significado ostensible»<sup>1</sup>. Pero al mismo tiempo una idea o un pensamiento irónico mal interpretado puede conducir a confusiones con la resultante negativa que conlleva cualquier problema de comprensión. Dentro de esta perspectiva interpretativa la ironía se convierte en un desafío a nuestro intelecto, a nuestra capacidad de lector experimentado, a nuestro nivel cultural, a nuestra conciencia. Este desafío está implícito en el juicio de Robert Stanton cuando señala que «la ironía nos hace penetrar en la naturaleza de las cosas»<sup>2</sup>. Esta afirmación expresa el carácter esencial de la ironía, una invitación a las profundidades sintácticas y semánticas del lenguaje en el mensaje expresado, una forma particular de compartir la intimidad del fenómeno literario el cual requiere un complejo ejercicio intelectual necesario para discernir entre las múltiples facetas que puede sugerir y para percibir los efectos estilísticos en el lector.

Si tenemos en cuenta las posiciones adoptadas por M. H. Abrahams y R. Stanton con respecto a los valores estéticos de la ironía en la creación

<sup>1</sup> M. H. ABRAHAMS, *Glossary of Literary Terms* (Nueva York, 1971), p. 81.

<sup>2</sup> ROBERT STANTON, *An Introduction to Fiction* (Nueva York, 1965), p. 65.

literaria, la siguiente declaración de Enrique Anderson Imbert podría considerarse comprometedora: «el narrador que ironiza es porque está en conflicto consigo mismo, dividido en sus juicios y quiere expresarse en dos niveles, con dos perspectivas, confiando en que el lector se ha de divertir ante el espectáculo de esa duplicidad»<sup>3</sup>. En su juicio Anderson Imbert parece reconocer en la ironía un defecto, una deficiencia, una desventaja del narrador y en ninguna manera la relaciona con una cualidad artística, una actividad creativa o resultante positiva de una labor intelectual. Y el hecho de catalogar la ironía coproducto de un «conflicto» en el espíritu creador y su expresión dividida en niveles con dobles perspectivas, podría interpretarse como máscara que oculta una realidad anímica, una forma de huir de las confrontaciones implícitas en las expresiones directas de un criterio o sentimiento. No se puede negar el valor intelectual y el talento necesario que presupone esta línea del pensamiento, esta privilegiada interacción entre el autor que expresa una idea con la particular intención de que el lector corresponda con una interpretación adecuada del verdadero sentido del mensaje expresado. A través de la experimentación con esta figura retórica se dinamiza la relación entre autor y lector mediante la dinámica del contexto; en esta forma la ironía sirve de vínculo para constituir el triángulo lingüístico, sociológico: autor-texto-lector.

El fundamento intelectual de la expresión irónica es categórico en la estructura del lenguaje que determina cada matiz estilístico, cada elemento lingüístico que conforma la compleja totalidad de la obra literaria, particularmente el cuento y la novela. Los finos atributos de la ironía se perciben claramente en el múltiple papel que Stanton distingue, sin embargo enfatiza que «manejada con maestría puede añadir interés, impacto, humor, emociones, profundidad al personaje, ligar la trama a la estructura, definir las actitudes del autor, insinuar el tema»<sup>4</sup>. Desconocer la importancia de esa maestría o el talento para lograr los efectos artísticos a través del pensamiento irónico sería disminuir o ignorar los valiosos aciertos de la literatura universal: la irónica tragedia de Edipo Rey en la obra dramática de Sófocles, las galimatías de Sancho y don Quijote o las del Lazarillo.

En la narrativa hispanoamericana, Alejo Carpentier es el narrador irónico por excelencia y su estilo encaja cabalmente dentro de las propiedades estéticas señaladas por Robert Stanton en su estudio sobre la ironía. Podríamos arriesgar un juicio declarando que Carpentier llega al cultivo

<sup>3</sup> ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *Teoría y Técnica del Cuento* (Buenos Aires, Ediciones Marymar, 1979), p. 118.

<sup>4</sup> ROBERT STANTON, p. 34.

y manejo de la ironía como figura retórica, como poderoso recurso narrativo a través del análisis de los contextos latinoamericanos, de las contradicciones históricas, sociales y culturales de la vida americana, a través de la contemplación de la riqueza natural del ambiente. El desarrollo de su arte narrativo alcanza una etapa culminante con la afirmación de su conciencia ideológica que lo condujo hacia un examen y comprensión de la realidad latinoamericana, hacia una concepción de la problemática del hombre contemporáneo. Tanto su obra como sus planteamientos teóricos son prototipos de un proceso ideológico: «las vías de acceso de la ideología al lenguaje»<sup>5</sup>. Si examinamos esos planteamientos en su ensayo crítico *Tientos y diferencias*<sup>6</sup> podemos llegar a comprender cómo un proceso ideológico determina una actitud artística. Carpentier tiene conciencia del papel social de la literatura, su producción literaria se sitúa dentro de los siguientes parámetros sociológicos:

El texto comporta toda una carga ideológica implícita que se manifiesta a través de sus mecanismos más específicos: desde el léxico y las estructuras sintácticas, pasando por los factores retóricos y estilísticos, llegando a las grandes unidades suprasintagmáticas como la trama, el personaje, la acción o la perspectiva...<sup>7</sup>.

El complejo acoplamiento entre la actitud artística y la visión histórica, que lo conduce hacia una concepción de la realidad, de lo «real maravilloso» americano, se produce como consecuencia de los profundos cambios ideológicos. El escritor cuestiona los fundamentos de nuestra conciencia, establece paralelos raciales y socioculturales, atraviesa por los diferentes ámbitos de la existencia del hombre americano para satisfacer sus inquietudes humanas, políticas e intelectuales. Sus viajes en el tiempo y el espacio existenciales lo transportan a las raíces del carácter latinoamericano que se refleja en las manifestaciones vivenciales, en su cultura, en su sentido común, en su arte, en la totalidad de su problemática. Es así como Alejo Carpentier llega al ámbito de la picaresca y la adopta como temática dialéctica de su arte narrativo, desandando el camino de la narrativa hispanoamericana, buceando en sus fuentes. En su primera obra de crítica literaria *Tientos y diferencias* (1967) sostiene Carpentier un principio teórico irrefutable, que la novela como hoy se concibe es de «invención española. Y esa invención española es la picaresca, que al cabo de una tra-

<sup>5</sup> JUAN OLEZA, «La literatura como signo ideológico» en *La Literatura como Signo* (Madrid, Edit. Playor, 1981), p. 176.

<sup>6</sup> ALEJO CARPENTIER, *Tientos y diferencias* (Montevideo, Arca, 1967), p. 10.

<sup>7</sup> JUAN OLEZA, p. 195.

yectoria de casi tres siglos (...) va a caer en América dando nacimiento aún, por operación de su energía, al Periquillo Sarniento»<sup>8</sup>. En una entrevista reafirma su punto de vista sobre esta obra de Lizarde que apareciera en 1830; fin y principio de un proceso narrativo: «la última novela picaresca, es a la vez la primera gran novela latinoamericana»<sup>9</sup>. Carpentier enfatiza el reconocimiento de la deuda de las letras iberoamericanas al género picaresco, en particular a *El Quijote* y *Lazarillo*. Es de vital importancia el carácter enfático de su reconocimiento, ya que esa valoración estética va a convertirse en su descubrimiento, en uno de los fundamentos de su arte narrativo, en una constante estilística. En su homenaje formal a la obra de Cervantes, Carpentier acentúa su criterio incontestable sobre su valor trascendental: «Todo está en Cervantes. Todo lo que hará la perdurabilidad de muchas novelas futuras, el enciclopedismo, el sentido de la historia, la sátira social, la caricatura junto a la poesía y hasta la crítica literaria»<sup>10</sup>.

La admiración que Carpentier profesa hacia la picaresca se concretiza inicialmente en sus cuentos de *Guerra del tiempo*, pero fundamentalmente en *Recurso del método*, donde culminan los vínculos secretos que ataban sus aspiraciones estéticas más profundas. El escritor revela el anhelo recóndito que motivara su obra futura: «Durante años soñé yo en escribir una novela que habría de titularse Picaresca y que sería la novela de las andanzas del personaje de Quevedo, modernizado, por tierras de América»<sup>11</sup>. Carpentier descubre que el pícaro español al situarse en América altera sus dimensiones y desarrolla potencialidades inconcebibles: «observando al pícaro trasladado a América, me di cuenta un buen día que ese pícaro español, ocurrente, tramposo, fullero, mentiroso, grato en algunos momentos, ingenioso siempre, al pasar a América (...) se nos agigantaba en un continente agigantado»<sup>12</sup>. El pícaro había sufrido una metamorfosis fatídica, se había transformado en nuestro monstruo cotidiano, en la pesadilla continental. Observa Carpentier: «El pícaro cobraba apetencias nuevas y dejaba de ser aquel personajillo medio culto y gracioso... para transformarse primero en el político anunciador del politiquero. Después en el presidente de las elecciones amañadas, después en el general de los cuartelazos y, finalmente, civil o general, en el dictador»<sup>13</sup>. En *El recurso*

<sup>8</sup> ALEJO CARPETIER, p. 10.

<sup>9</sup> ALEJO CARPENTIER, «Habla Alejo Carpentier», en *Alejo Carpentier*, Recopilación de textos, Serie Valoración Múltiple (La Habana, Casa de las Américas, 1977), p. 33.

<sup>10</sup> ALEJO CARPENTIER, «Cervantes y la novela actual», *Lecturas Dominicales*, El Tiempo, abril 30, 1978 (Bogotá).

<sup>11</sup> ALEJO CARPENTIER, «Habla Alejo Carpentier», p. 34.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 34.

*del método* Alejo Carpentier reafirma su actitud artística y su conciencia histórica. Las contradicciones políticas, históricas, sociales y culturales y los recursos del pícaro bárbaro que oprime a la nación hacen el ambiente de la novela y son a la vez un reflejo auténtico de la irónica realidad latinoamericana.

Para apreciar las dinámicas interrelaciones entre la picaresca como temática de la dialéctica, como patrón de estilo, y su consiguiente influjo irónico en la narrativa carpentiana hay que partir desde los orígenes y seguir la evolución de esta constante estilística. Examinando retrospectivamente la producción literaria de Alejo Carpentier podemos identificar el desarrollo de dos elementos dominantes en la caracterización y la estructura narrativa: el humor y la ironía. Ya en *Ecue-Yamba-O* se vislumbra el sendero por donde vendría a transcurrir su obra futura. Sendero malogrado en su primera etapa por el sobrecargo de burla, puntillazos sarcásticos y crítica mordaz. *Ecue-Yamba-O* ofrece algunas luces sobre el escritor incipiente que se aventura en el arte narrativo con la sátira y el sarcasmo. La carencia de fundamentos históricos, ideológicos e intelectuales, la falta de una conciencia crítica de los procedimientos literarios y técnicas de la narración contribuyeron a la frustración de su primera producción literaria. Con razón el autor considera *Ecue-Yamba-O* «un intento fallido por el abuso de metáforas, de símiles mecánicos, de imágenes de un aborrecible mal gusto futurista y por esa falsa concepción de lo nacional que teníamos entonces los hombres de mi generación»<sup>14</sup>. Falsedad que tenía hundida sus raíces en el espíritu de la época, en la enajenante mentalidad dominante que había oscurecido su visión. Podemos percibir los problemas que confrontaba el escritor cubano en los prejuicios sociales o raciales contenidos en comentarios y juicios cargados de expresión sarcástica. Como paradigma de esa actitud artística es el siguiente criterio que se ha formado el narrador de los haitianos y jamaicanos que habitan la isla: «Las calles estaban llenas de jamaicanos... y en más de una sonrisa brillaba un diente de oro. Un inglés de *yea* y *ovezea* topaba con el patuá de los haitianos»<sup>15</sup>. «El diente de oro» como estereotipo de un grupo social, sugiere un múltiple enjuiciamiento contra ese grupo considerado como invasor por el protagonista, de ahí sus prejuicios contra sus lenguas. En el siguiente ejemplo se asoma la prosa irónica de su obra futura, el maestro manejo del lenguaje prolífico, excelso por sus ingeniosas sugerencias, las más de

<sup>14</sup> CÉSAR LEANTE, «Confesiones sencillas de un escritor barroco», *Alejo Carpentier*, Recop. de textos, p. 63.

<sup>15</sup> ALEJO CARPENTIER, *Ecue-Yamba-O* (Montevideo, Sandino, 1973), p. 44.

las veces con matices de una picardía sensual incomparable. Veamos la irónica semblanza que el narrador hace de Menegildo:

Sin ser casto, Menegildo era puro. Nunca se había aventurado en los bohíos de las forasteras que venían, en época de zafra, a sincronizar sus caricias con los émbolos del ingenio... Hasta ahora, su deseo había conocido mansas cabras pintas, con largas perillas de yescas y ojos tiernamente confiados<sup>16</sup>.

Este ejemplo nos ofrece en su primera parte una muestra de sagaz manipulación metafórica para servir unos propósitos de censura social en forma de sencilla xenofobia. Pero el carácter más irónico se halla en la selección de la palabra justa que insinúa el ritmo en el acto amoroso: *émbolo*, pieza que con movimientos alternos presiona un líquido dentro de un cilindro o bomba en una máquina. El código semántico en la palabra *yesca* comunica múltiples connotaciones sensuales irónicas. (Yesca: materia seca muy inflamable que se enciende fácilmente al acercársele una chispa). Aquí la ironía se desdobra en la imaginación del lector. Como éstos son múltiples los pasajes de una ironía humorística que destaca su obra en la narrativa hispanoamericana.

Otra prueba del sentido reconocimiento de Alejo Carpentier por el género picaresco español está contenido en su revelación de que su primer cuento «Camino de Santiago», de *Guerra del tiempo*, fue «escrito técnicamente en el lenguaje de la picaresca»<sup>17</sup>. Correspondiendo con su estilo barroco tomó forma un fino sentido del humor que reproducen las diversas apreciaciones satíricas e irónicas que sobre el protagonista de este cuento concibe el narrador. Estas incurrir durante el período confuso de transformación de Juan el romero en Juan el indiano. En el curso del cumplimiento de su promesa de hacer una peregrinación a Santiago de Compostela van apareciendo las señales visibles de una futura actitud, en Juan el devoto se van profundizando sus proyecciones humanas, sus debilidades, que patentizan su verdadera personalidad. Notamos una lenta, pero sistemática mutación de un hombre en otro, transformación que se mide por el contenido de la calabaza del romero, pues en Bayona «cuando regresa al hospital no es agua clara lo que carga en su calabaza, sino tintazo del fuerte»<sup>18</sup>. Cuando la primera fase de su metamorfosis espiritual concluye el pícaro Juan aparenta ser el hombre devoto por lo conveniente que re-

<sup>16</sup> Ibid., p. 44.

<sup>17</sup> CARPENTIER, «Habla Alejo Carpentier», p. 28.

<sup>18</sup> ALEJO CARPENTIER, «Camino de Santiago», en *Guerra del Tiempo* (Barcelona, Barral, 1971), p. 21.

sultaban esas apariencias, así ya no es vino tinto sino licor fuerte lo que lleva para animar su espíritu: «por gozar de las ventajas de las licencias, sigue llevando Juan el hábito, la esclavina y la calabaza, aunque ésta, en verdad sólo carga aguardiente»<sup>19</sup>.

«Camino de Santiago» es el camino de las contradicciones humanas, de la duda, de la búsqueda y del encuentro del hombre consigo mismo. Es enfrentamiento entre la creencia y la práctica. En su afán de riqueza Juan de Amberes viaja a Las Indias para descubrir que existe un abismo entre lo predicado en el viejo mundo y lo practicado acá, en esta parte del mundo «donde el Santo Oficio, por cierto, mal se cuida de las idolatrías de negros que no llaman a sus santos por sus nombres verdaderos, ...ni de las mentiras de los frailes que llevan las indias a sus chozas para adoctrinarlas de tal suerte que a los nueve meses devuelven el Pater por la boca de diablo»<sup>20</sup>. Esta crítica irónica contiene un carácter recriminatorio del papel histórico de la Iglesia desde su establecimiento en América. Desde entonces Juan establece las diferencias entre el «aquí» y el «allá» esencia de la ironía existencial por sus contradicciones históricas. Juan de Amberes comienza a experimentarlas en su paciencia, insatisfecho con las sorpresas que la realidad americana le había reservado «maldice al hideputa de indiano que le hiciera embarcar para esta tierra roñosa»<sup>21</sup>. El paraíso que le había pintado el indiano era el producto de su imaginación mítica porque lo que experimentaba estaba muy distante del cielo, era el reino de la mezquindad, del egoísmo, del rencor entre los recién llegados. Se lamenta Juan: «Y así se lleva, en este infierno de San Cristobal, entre indios naboríes que apestan a manteca rancia y negros que huelen a gorduña, la vida más perra que arrastrarse pueda en el reino de este mundo. ¡Ah, Las Indias! ¡Las Indias!»<sup>22</sup>.

Juan representa una actitud humana, un elemento social sobre el cual se concentran las contradicciones de una institución. La fiabilidad de este personaje, el rechazo de sus circunstancias históricas reafirman sus características humanas. En este cuento Carpentier nos hace comprender, por medio del prototipo Juan, el espíritu motor que mueve la empresa de la colonización, el hombre desilusionado por la frustración de su ideal retornará a su punto de origen clamando o exagerando las maravillas de América para atraer a otro incauto idéntico como él, ambicioso de fortuna. Así se mantiene vivo el mito del eterno retorno, se concluye un círculo para abrir otro nuevo, se inicia la nueva vuelta a América, a las

<sup>19</sup> CARPENTIER, *ibid.*, p. 27.

<sup>20</sup> CARPENTIER, *ibid.*, p. 38.

<sup>21</sup> CARPENTIER, *ibid.*, p. 34.

<sup>22</sup> CARPENTIER, *ibid.*, p. 33.

Indias, se instala definitivamente el ciclo interminable: Juan Romero se convierte en indiano y retorna a la fuente para atrapar otro romero que se transformará en indiano, la escena será siempre la misma:

Y cuando los Juanes llegan a la Casa de Contratación tienen ambos —con el negro que carga sus collares—, tal facha de pícaros, que la Virgen de los Marianes frunce el seño al verlos arrodillarse ante su altar. —Dejadlos, Señora —dice Santiago, ...pensando en las cien ciudades nuevas que debe a semejantes truhanes. Dejadlos que con ir allá me cumplen<sup>23</sup>.

En «Semejante a la noche» se mantiene el plan histórico de una actitud de valores universales, se explora la psicología, la mentalidad del invasor y los principios que lo rigen. Carpentier adopta una nueva mira estética para disparar sus verdades siempre enmascaradas. El personaje central sirve de eje al estereotipo y prototipo del invasor que se pierde en consideraciones bárbaras, en concepciones cerradas sobre la razón y el derecho del hombre para justificar acciones que persiguen fines materiales. Nuevamente la ironía resulta entre el mensaje verdadero y sus fundamentos falsos o equivocados, entre lo real y lo aparente, entre lo justo y lo injusto, entre lo humano y lo inhumano. En este cuento Carpentier toca las fibras más sensibles del hombre, nos advierte sobre los peligros del espíritu de conquista y posesión, las obsesiones y la soberbia que oscurece el entendimiento y desata las pasiones: los principios fundamentales de las acciones bélicas. En «Semejante a la noche» vemos siempre al mismo soldado, personaje incógnito de la guerra, preparándose para la próxima guerra —¿la misma?—, escribiendo capítulos sangrientos, usando el teatro de sus propias convicciones o ambiciones para celebrar sacrificios, genocidios, holocaustos, y todo para imponer un credo, principio o idea. Este soldado lucha para cambiar una situación oprimente por otra semejante, una realidad, una concepción del mundo; y finalmente tratar de imponer a la víctima una nueva conciencia enajenada. Carpentier nos dice entre líneas que no se libera al hombre de un posible o pretendido barbarismo imponiéndole nuevos yugos a su conciencia, y quien lo intenta es tan bárbaro como el supuestamente bárbaro que pretende liberar. Así cuando lucha por la *Razón*, lo hace por la indiscutible *Razón*: la del conquistador. Como Juan el romero de «El camino de Santiago», el soldado se repite en cada época, en cada continente. Es el mismo ser arrogante, ahogándose en su lamentable vanidad, en su poder incontenible. Con cer-

<sup>23</sup> CARPENTIER, *ibid.*, p. 48.



teza apunta el crítico cubano Salvador Bueno: «Indudablemente, el novelista con este viaje a través del tiempo establece la futil tarea del hombre. Se repiten los mismos hechos, los mismos anhelos. El hombre permanece igual. Hay una ironía frente a las ilusiones históricas: las grandes palabras que ilusionan a los hombres son solamente “propaganda de guerra”<sup>24</sup>. Los Víctor Hugues, los reyes Christophe y los Primeros Magistrados son los que dan vueltas en círculos, los Sísifos de la historia, repitiéndose en épocas y acontecimientos, ya que la visión histórica de Alejo Carpentier no es fatalista o pesimista, todo lo contrario, su optimismo, la esperanza, la confianza en la voluntad humana se halla bien enmarcado en el razonamiento de Ti-Noel, quien «comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quien padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocía, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices,... Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse tareas»<sup>25</sup>.

Aunque la ironía podría considerarse como un recurso ideológico-estilístico en la narrativa de Alejo Carpentier, es indudable que constituye un componente esencial en cada tema que aborda este virtuoso de las letras hispanoamericanas. En su expresión irónica descubrimos los recursos de su estilo picaresco que lo distingue como un genio de la palabra castellana. Con absoluta propiedad nos advierte Salvador Bueno que cuando se lee su obra «hay que andar con cuidado, porque la concepción histórica de Carpentier está cargada de una profunda ironía crítica»<sup>26</sup>.

JULIO ARIZA GONZÁLEZ

*University of the West Indies*

<sup>24</sup> SALVADOR BUENO, «La serpiente no se muerde la cola», en *Alejo Carpentier*, Recop. de Textos, p. 209.

<sup>25</sup> ALEJO CARPENTIER, *El Reino de este mundo* (Barcelona, Seix Barral, 1969), p. 143.

<sup>26</sup> SALVADOR BUENO, p. 212.