

1989

Alejo Carpentier: Profeta y oficiante de la nueva narrativa latinoamericana

Alexis Marquez-Rodriguez

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Marquez-Rodriguez, Alexis (Primavera 1989) "Alejo Carpentier: Profeta y oficiante de la nueva narrativa latinoamericana," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 29, Article 3.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss29/3>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

ALEJO CARPENTIER: PROFETA Y OFICIANTE DE LA NUEVA NARRATIVA LATINOAMERICANA

Alexis Márquez Rodríguez
Universidad Central de Venezuela

I

Hace más de cincuenta años, el 28 de junio de 1931, Alejo Carpentier, quien residía entonces en París, publicó en la revista "Carteles", de la Habana, un artículo en el cual, entre otras cosas, decía:

En América Latina, el entusiasmo por las cosas de Europa ha dado origen a cierto espíritu de imitación, que ha tenido la deplorable consecuencia de retrasar en muchos lustros nuestras expresiones vernáculas (...). Durante el siglo XIX, hemos pasado, con quince o veinte años de retraso, por todas las fiebres nacidas en el viejo continente: romanticismo, parnasianismo, simbolismo... Rubén Darío comenzó por ser el hijo espiritual de Verlaine, como Hererra y Reissig lo fue de Théodore de Banville... Hemos soñado con Versailles y el Trianon, con marquesas y abates, mientras los indios contaban sus maravillosas leyendas en paisajes nuestros, que no queríamos ver...

Hoy, la reacción contra tal espíritu ha comenzado a producirse, pero es todavía una reacción de minorías. Los Güiraldes, los Diego Rivera, los Héctor Villa-Lobos, los Mariano Azuela, son todavía excepciones en nuestro

continente. Muchos sectores artísticos de América viven actualmente bajo el signo de Gide, cuando no de Cocteau o simplemente de Lacretelle... Es éste uno de los males — diremos de las debilidades — que debemos combatir arduamente.¹

Pero no se limitó Carpentier en este trabajo a señalar el mal. Líneas más abajo observa que, para que se produzca definitivamente la reacción contra aquel espíritu de imitación, y la literatura latinoamericana — el arte en general — pueda al fin liberarse de su atadura a los modelos europeos, tropieza con un obstáculo insalvable, como es la carencia de una **tradición de oficio**, de un dominio de las técnicas consagradas, que les permita a nuestros artistas y literatos expresar estéticamente la realidad americana con una dimensión que en lo esencial sea también americana.

A juicio de Carpentier, sólo en búsqueda de ese **oficio**, de ese **metier**, debía ir entonces nuestro artista a las fuentes europeas, pero sin perder ni por un segundo el contacto vital con su realidad:

...es menester que los jóvenes de América conozcan a fondo los valores representativos del arte y la literatura moderna de Europa; no para realizar una despreciable labor de imitación y escribir, como hacen muchos, novelitas sin temperatura, copiadas de algún modelo de allende los mares, sino para tratar de llegar al fondo de las técnicas, por el análisis, y hallar métodos constructivos aptos para traducir con mayor fuerza nuestros pensamientos y nuestras sensibilidades de latinoamericanos... Cuando Diego Rivera, hombre en quien palpita toda el alma del continente, nos dice: "Mi maestro Picasso," esta frase demuestra que su pensamiento no anda lejos de las ideas que acabo de exponer.²

Y más adelante aún, concluye el joven Carpentier su artículo con estas palabras aurales:

Conocer técnicas ejemplares para tratar de adquirir una habilidad paralela, y movilizar nuestras energías en traducir América con la mayor intensidad posible: tal habrá de ser siempre nuestro credo por los años que corren — mientras no dispongamos, en América, de una **tradición de oficio**.³

No sólo aurales suenan hoy estas palabras. hay también en ellas un inconfundible tono de **manifiesto**. Y que esto no fue casual, sino, por lo contrario, formulación consciente de un propósito — o al menos intuición certera que después se convirtiese en conciencia ideológica —, lo comprueba, en el caso específico de Carpentier, la estupenda obra que a partir de aquel momento, y en total concordancia con ese pensamiento, hubo de realizar.

Pero no fue sólo su caso. En aquellas palabras de 1931 hay también un sentido premonitorio, puesto que en ellas se prefigura, a la distancia de tantos años, lo que en los tiempos que corren ha venido sucediendo, particularmente en la poesía y en la narrativa. Esto dicho sin perder de vista, tampoco, la fértil interrelación entre las letras y las demás artes, fenómeno que en el pasado, aunque también hubo de producirse, no tuvo la fuerza y la contundencia que sí podemos percibir hoy. Se nos ocurre un ejemplo que tal vez baste, porque no es caso único ni aislado. Una novela como *Palinuro de México*, de Fernando del Paso, con tanta justicia celebrada, sobre todo a partir de su distinción con el **Premio Internacional de Novela "Rómulo Gallegos"** (1982), tiene entre sus muchas virtudes la de ser un texto integrador, un exponente espectacular de lo que hoy llamamos, siguiendo una idea de Lukacs, la **novela total**. Es una novela que, además, de manera dialéctica rompe cánones y destroza esquemas, pero al mismo tiempo se asienta en una rica tradición hispano-americana. De modo que, así como percibimos en ella una fecunda raíz quevediana — en particular del Quevedo de los **Sueños** —, que empalma con los aguafuertes y ciertas pinturas de Goya, hallamos también en sus páginas la presencia tormentosa de Diego Rivera, el de las abigarradas y esperpénticas multitudes aprisionadas, pero desbordantes, en la tela o en el muro, mostrando sus deformaciones físicas como trasunto de sus taras espirituales.

Es importante observar cómo aquellas palabras de Carpentier, escritas en 1931 — pero que venían de más atrás, puesto que hay antecedentes de ellas en escritos anteriores, incluso de la década del 20 —, pueden señalarse como punto de partida de una **toma de posición**, de una definición ideológica que con el tiempo va a ir formando cuerpo, hasta convertirse en una verdadera doctrina estética. Y al mismo tiempo alimentará una **praxis** eminentemente creativa, ya que la obra literaria de Carpentier, igual sus cuentos que sus novelas, seguirán siempre esa misma línea trazada en aquel remoto pensamiento.

En 1953, ya publicada *El reino de este mundo* (1949), y en los días en que empieza a circular *Los pasos perdidos* (1953), Alejo vuelve sobre el tema, en una especulación teórica mucho más precisa y certera, demostrativa de que aquella primera formulación de 1931 se había ido afinando y desarrollando, sin duda como resultante, no sólo de sus meditaciones y de su madurez reflexiva, sino también de su ejercicio creador, de su **praxis** narrativa. En un artículo de su célebre columna "Letra y solfa", mantenida durante más de diez años en el diario *El Nacional*, de Caracas, Carpentier dice lo siguiente:

...En América Latina pasaron ya los tiempos de la correcta ejecución de una novela de acuerdo con un excelente modelo. No se trata, ya, de pensar que la

novela escrita puede ser "tan buena" como una de Graham Greene; "tan buena" — bajo su cielo, se entiende —, como una de Malraux o tal relato de Faulkner. Además de que esto siempre puede resultar discutible, el problema ha cambiado totalmente. En el siglo XIX escribir una novela "tan buena", acaso, como ésta de Daudet o aquélla de Zolá, podía constituir una laudable y necesaria ambición. Hoy ha sonado, para los cuentistas y novelistas de este Continente, la hora difícil, gestatoria, decisiva, de empezar a encontrar, para sí mismos, expresiones nuevas, formas nuevas, nuevas soluciones a los problemas literarios planteados — como Rubén Darío o Pablo Neruda supieron hallarlos para su obra poética.⁴

Obsérvese el año de este artículo, 1953, para captar exactamente su valor e importancia. Aún no se han publicado las primeras grandes novelas que van a dar origen al llamado **boom** de la narrativa latinoamericana, como son *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes; *La ciudad y los perros* (1964), de Mario Vargas Llosa; *Rayuela*, de Julio Cortázar (1966), y *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, entre otras. Carpentier, sin embargo, aparte de *Ecue-Yamba-O*, novela escrita en 1927 y publicada en 1933, cuya importancia es mínima en este caso, ha publicado ya *El reino de este mundo* (1949) y, en los mismos días del artículo que comentamos — que escribió, sin duda, motivado por este hecho —, *Los pasos perdidos* (1953). Además, mucho antes había escrito y publicado algunos cuentos fundamentales, como son "Historia de lunas", escrito en francés y publicado en París en 1933, y cuya primera y hasta el presente única versión española se incluye en el primer tomo de sus *Obras completas*, que ha venido publicando Siglo XXI Editores de México; "Oficio de tinieblas", publicado en 1944 en la revista *Orígenes*, de La Habana, y "Viaje a la semilla", una de sus obras maestras, editado también en 1944, en un folleto impreso en la imprenta de Ucar García, de tan grata memoria para los cubanos de las generaciones ya maduras. Este cuento se incluirá más tarde en el volumen *Guerra del tiempo* (1958).

Todos estos cuentos, pero sobre todo el último, han adquirido con el tiempo una significación extraordinaria, no sólo porque son obras tempranas de uno de los más grandes escritores de la lengua castellana de todos los tiempos, sino también porque representan una ruptura definitiva con lo que hasta entonces se venía haciendo en la narrativa continental, y marcan una pauta trascendental en el arte de narrar, tanto latinoamericano, como en el ámbito general de nuestra lengua.

Siempre hemos creído que la mayor fuerza innovadora de Carpentier en cuanto a técnicas, es decir, en lo tocante al manejo y utilización de los recursos formales, reside más en sus cuentos y en sus novelas cortas, que en sus grandes novelas. De ahí que estos cuentos, tan anteriores al **boom**, tengan tan grande significación dentro de nuestra historia literaria, por las innovaciones formales y técnicas, verdaderamente revolucionarias en su

género, que aportaron. Y si bien al publicarse, tales innovaciones pasaron un tanto inadvertidas en el Continente, sobre todo por el aislamiento casi total en que entonces vivían nuestros pueblos, vistos desde la perspectiva actual adquieren una enorme trascendencia. Además, si bien las innovaciones propuestas por Carpentier no fueron percibidas a cabalidad, ni comprendidas, en Latinoamérica en ese momento, en Europa, en cambio, causaron una enorme sorpresa y un gran interés, como lo demuestra el hecho de que sus novelas, apenas aparecidas, se tradujeran a lenguas europeas. Incluso *El siglo de las luces*, escrita en Caracas y ya concluida para 1959, cuando Carpentier regresa definitivamente a La Habana, se publica primero en su versión francesa que en la original castellana. Y el impacto de su lectura motiva juicios como el del crítico francés Mathieu Galey, quien el 27 de junio de 1962 escribió sobre Carpentier, en la revista *Arts* y a propósito de *El siglo de las luces*, lo siguiente: *...Su obra ilustra un arte cuyo secreto hemos perdido, de este lado del Atlántico. (...) He aquí una novela como — ¡desgraciadamente! — ya no sabemos escribirlas en Francia.* Estas palabras, que resumen muy bien lo que el famoso boom significó para el lector culto europeo, fueron dichas antes del boom, lo cual, como es obvio, les da un especial valor.

II

No tanto en el orden específicamente formal, pero sí en el ámbito del contenido, *El reino de este mundo* (1949) y *Los pasos perdidos* (1953) tienen la misma significación renovadora en nuestra historia literaria. Cuando ambas novelas se publican, la narrativa latinoamericana estaba saliendo de los esquemas del *criollismo*, que habían dado origen al importante movimiento que en su tiempo se conoció como la *novela de la tierra*. En figuras como Gallegos, Güiraldes, Azuela, José Eustacio Rivera y algunos otros había, para su momento y dentro de la realidad espacio-temporal en que actúan, una indudable modernidad. Sin embargo, su vigencia, en la década de los treinta, ya comenzaba a decaer.

Miguel Angel Asturias había publicado sus *Leyendas de Guatemala* en 1930, en París, donde vivía y había trabado, por cierto, una fraterna amistad con Carpentier. En 1931, otro gran amigo de Alejo y de Asturias, el venezolano Arturo Uslar Pietri, había publicado, igualmente en París, *Las lanzas coloradas*, novela de gran aliento renovador. Pocos años después, en 1935, Jorge Luis Borges, que hasta entonces había figurado sólo como poeta, se hace conocer como narrador con *Historia Universal de la infamia*. Antes, desde 1926, el también argentino Roberto Arlt había publicado sus narraciones, tremendamente novedosas, que, sin embargo, pasan casi ignoradas. Como ocurre también con los cuentos absolutamente insólitos del

venezolano Julio Garmendia, publicados en París en 1927, pero escritos mucho antes, a fines de los años diez y comienzos de los veinte. Igualmente en Cuba aparecen voces precursoras de la renovación de los géneros narrativos, en especial el español definitivamente cubanizado Lino Novás Calvo, quien publica *El negrero* en 1933.

Los años cuarenta se inician, en el orden de la narrativa, con alientos promisorios. En 1939 Onetti había publicado *El pozo*; en 1941 aparecen "El jardín de los senderos que se bifurcan", de Borges, y *Yawar Fiesta*, de José María Arguedas; en 1942, "La luna mona", de Lino Novás Calvo. En diversos países de nuestro Continente se busca una nueva expresión, que en los géneros narrativos superase el rezago que era evidente con respecto a la poesía, cuya renovación había sido tempranera, primero con el Modernismo, todavía en el siglo XIX y primeras décadas del XX, y luego con la nueva generación renovadora, representada sobre todo por Vallejo, Huidobro y Neruda.

Sin embargo, aquella vieja tendencia a la imitación de modelos extranjeros que Carpentier denunciara en 1931, parecía no haberse superado del todo. Sólo que se habían cambiado los modelos y las fuentes miméticas. Mucha de la narrativa latinoamericana de los años cuarenta muestra de manera muy notoria la impronta faulkneriana. No tanto en el estilo, como en el enfoque. La realidad es la nuestra y es la misma: la miseria; la lucha con la naturaleza, en condiciones dramáticamente desventajosas; el paisaje, ya no en su dimensión bucólica, sino más bien en su manifestación avasallante; la ignorancia, la explotación, el entreguismo político... Mas semejante realidad concita un enfoque psicologista, a veces incluso psiquiátrico, en que salen a relucir las taras, las degeneraciones y los desequilibrios, y en cuyo planteamiento está ausente, o en extremo diluido, el enfoque social o histórico, sustituido, a veces con habilidad, a veces con torpeza, por los postulados de un grosero **determinismo antropológico**, no exento, por supuesto, de cierto tufillo racista, herencia a su vez, aunque disimulada, del Positivismo que profesaron los de la anterior generación criollista.

Al mismo tiempo busca imponerse un propósito que pudiéramos llamar **episódico**, en que el drama del hombre pareciera nacer y morir con cada uno de ellos. En su tiempo esta literatura atrajo el calificativo de **pesimista y decadente**, justo por eso, porque vista la tragedia de cada ser dentro de un círculo cerrado, era difícil vislumbrar solución alguna para aquella realidad. Con lo que resulta evidente que a esa visión de nuestra realidad, en mucho faulkneriana, como es obvio, era preciso agregar el importante, aunque entre nuestros narradores muy tenue, ingrediente existencialista.

Contra todo ello emerge, en 1949, el nuevo **enfoque** carpenteriano de *El reino de este mundo*. No vamos a resumir aquí los extraordinarios

valores de este nuevo enfoque, ni las preciosas excelencias de estilo que lo acompañan, todo lo cual hemos analizado en muchos otros escritos nuestros. Bástenos decir que es esa emergencia, la novedad absoluta de ese enfoque, en que América, después de una larga búsqueda por parte de sus narradores, al fin encuentra una definición propia, lo que permite afirmar hoy que Carpentier es el iniciador del **boom**, el pionero de ese movimiento tan vigoroso que, dejando de lado aquella denominación impropia y mentirosa, se conoce mejor, aunque siempre con demasiada imprecisión, como **nueva narrativa latinoamericana**.

Desde luego que, cuando hablamos de una dimensión propia en el enfoque de la realidad americana a través de su literatura de ficción, no podemos desconocer lo que ella debe a las numerosas influencias extranjeras que en diversos momentos se ejercieron sobre nuestra literatura. Es fácil comprender que aquel señalamiento premonitorio que Carpentier hiciera en 1931, y que luego reiterase en 1953, se fue cumpliendo con rigurosa exactitud. Él mismo fue marchando paso a paso en ese proceso de maduración. Uno de los más sagaces ensayistas y críticos venezolanos, Arturo Uslar Pietri, ha dicho que Carpentier fue un escritor de formación lenta. El mismo Uslar, que fue íntimo amigo de Alejo por más de cincuenta años, ha señalado muchos de los elementos de ese proceso de formación, algunas de cuyas fases decisivas el venezolano las vivió de cerca. En efecto, después de una etapa fundamental de formación juvenil, del todo autodidáctica, cumplida a cabalidad en Cuba, dentro de un hogar de espléndida cultura, Carpentier vive en París, con los ojos desmesuradamente abiertos, un primer período de once años. Período esencial, en que las muy agudas intuiciones de los primeros años comienzan a transformarse en conceptos definidos y en juicios doctrinarios. Hay en él, además, el firme convencimiento de que su vocación está en la literatura, y de que tiene por delante una obra que emprender.

Sin embargo, cada día y de manera que en aquel momento parecería inexplicable, aplaza el comienzo. Inexplicable, en efecto, incluso porque ya en París, a comienzos de los años treinta, él mismo había descubierto también que la cantera para su literatura estaba en América. Y por ello, al estudio de América dedica sus mayores recursos y sus mejores esfuerzos. Y aún así, ni siquiera cuando regresa definitivamente a La Habana, en mayo de 1939, emprende las tareas a las cuales, por lo demás, se sentía obligado y con capacidad para hacerlas. Él mismo confiesa cómo, a su regreso a Cuba, considera un deber "rendir cuentas". Para ello poseía un recurso inestimable, como era su extraordinaria y rigurosa formación intelectual, la inmensa sabiduría, de amplitud universal, que había acumulado a base de lecturas y de experiencias personales, y su aguda sensibilidad estética.

Sin embargo, algo le faltaba. Y el hallazgo de ese **algo** se produjo poco después, cuando, en 1945, se radicó en Caracas, donde vivió por

espacio de catorce años. El propio Carpentier llegó a explicar lo que para él significó aquella nueva etapa de su vida, en que pudo abarcar, de manera directa, más allá de los libros, la realidad total del Continente. Él tenía la visión muy concreta, pero también demasiado específica, del Caribe. Venezuela le proporcionó la dimensión continental, sobre todo porque, como él mismo lo decía, nuestro país es un país-compendio, con su privilegiada situación geográfica que lo hace ser, al mismo tiempo, **caribeño, andino y amazónico**. Y en el cual se puede pasar en pocas horas, de los gélidos glaciares de la sierra nevada de los Andes, a las vastas y ardorosas llanuras donde la mirada no alcanza el horizonte, o a las intrincadas selvas del Orinoco.

Aquella "**visión de América**" — así tituló Carpentier, significativamente, su serie de reportajes sobre la selva guayanesa, brillante prelude de su novela *Los pasos perdidos* — venía a completar su vastísima cultura. Pero hay también un elemento fundamental — que muchas veces, por cierto, ha sido juzgado de manera equivocada o pérfida —, coadyuvante de que haya sido Carpentier el iniciador de ese nuevo enfoque literario de nuestra realidad continental. Nos referimos a la base, y aun al trasfondo espiritual europeo de su formación. En este caso, y sin que ello implique concesión a **determinismos** de ningún tipo, ni sumisión colonista de ningún género, como con mala intención se ha sugerido, **europeo** significa **universal**. Esa base europea de su formación intelectual, y ese trasfondo europeo de su espíritu, son lo que permite a Carpentier comprender la exacta dimensión de América, porque al integrarse con su raigambre vivencial americana, lo sitúan equidistante de los prejuicios de un nacionalismo que a duras penas disimula su resentimiento y su tendencia a la autoconmiseración, por un lado, y por el otro de la arrogancia de las culturas eurocentristas. De modo que lo que para ciertos críticos de evidente miopía resulta negativo, o por lo menos riesgoso, en Carpentier, como es su presunto "afrancesamiento" — más bien debiera decirse su "universalismo" —, en realidad es una de sus grandes virtudes, y además un valioso recurso, en cuanto le permite entender a nuestra América en su verdadera esencia universal.

III

El carácter renovador de la narrativa carpenteriana fue percibido desde el primer momento, aunque no debidamente asimilado. Y fue tal la profundidad de esa renovación, que al principio resultó desconcertante. El propio Carpentier, en uno de sus escritos ensayísticos, ha señalado cómo toda innovación profunda en el arte de narrar provoca siempre en los lectores una reacción de ese tipo, que no pocas veces se traduce en

rechazo: *Todas las grandes novelas de nuestra época — dice — comenzaron por hacer exclamar al lector: ¡Esto no es una novela.*⁵

Nos consta que así ocurrió con las de Carpentier. No sólo simples o palurdos lectores, aun escritores importantes de nuestro país fueron ciegos y sordos ante el mensaje carpenteriano, y algunos de ellos hasta hacían chistes, no siempre inteligentes ni de buen gusto, o ejercitaban la maledicencia cuando se publicaban sus novelas. Podemos dar testimonio de ello. Tuvimos la inestimable suerte de haber intuído desde muy temprano la importancia de esa narrativa. En 1953, cuando se publicó en el diario *El Nacional*, de Caracas, nuestro primer trabajo crítico sobre Carpentier, u artículo sobre *El reino de este mundo*, recibimos un comentario, casi en tono recriminatorio, de parte de un gran amigo nuestro, José Fabbiani Ruiz, quien era ya para ese entonces un escritor de valía, novelista y cuentista, además de crítico muy famoso en nuestro país, por lo exigente y no pocas veces ácido de sus comentarios, para quien "aquellos" (las obras de Alejo, son sus propias palabras) **no era novela ni era nada**, y concluyó con un tono premonitorio que a la larga resultó bien frustrado: *Tú verás que dentro de poco tiempo nadie habla de esos libros...* También Guillermo Meneses, uno de nuestros más importantes narradores, renovador de nuestra narrativa, quien era muy amigo de Carpentier, y su compañero de trabajo en la empresa publicitaria donde ambos laboraban, se burlaba de las novelas de Alejo, y cuando se refería a algo pasado y desagradable, solía decir: *Eso es más fastidioso que una novela de Alejo Carpentier*. Como dato curioso vale la pena registrar que fue más bien entre lectores comunes y corrientes que Carpentier logró mayor aceptación inicial para sus libros. De suerte que ya desde *El reino de este mundo* se vendieron bastante bien. Y sus escritos periodísticos, sobre todo su columna diaria de *El Nacional*, "Letra y solfa", gozaron siempre de un alto nivel de simpatía entre los lectores.

IV

Como iniciador o punto de partida de la **nueva narrativa latinoamericana**, en el sentido de ser a un tiempo el que anuncia tal movimiento, el que fija los lineamientos ideológicos del mismo, y uno de sus más brillantes exponentes, Carpentier ha tenido una posición de verdad privilegiada. Su obra, por sí sola, bastaría para dar la medida de ese privilegio. Sin embargo, justo es decir también que su influencia ha sido determinante en el desarrollo de ese movimiento, y en la formación y posterior evolución individual de muchos de sus más connotados representantes. Estamos conscientes de lo elusivo y peligroso que es el vocablo **influencia**, que acabamos de emplear. Siempre hemos sido, por

ello, en extremo cautelosos en su uso. En esta oportunidad lo proponemos en el sentido más preciso que sea posible darle.

Hablamos de **Influencia**, en primer lugar dentro de un ámbito estilístico, y en segundo desde un punto de vista más bien conceptual. El primero es el menos importante, y quizás pueda verse como la convergencia de estilos en un punto común, que sería el Barroco americano.

El hecho de que Carpentier haya sido el teórico más persistente y más enfático en señalar el Barroco como *el legítimo estilo del novelista americano actual*,⁶ ha determinado el hecho, fácilmente verificable, de que su prédica haya contribuido mucho a crear en numerosos escritores latinoamericanos de las nuevas generaciones, conciencia acerca de su propia inmersión dentro de ese estilo barroco, que en muchos casos se produce de manera inconsciente o inadvertida. Y aún más, ha permitido entender que el Barroco, en nuestro caso, no es sólo una cuestión de estilo, sino incluso un problema de orden ideológico.

He aquí lo que queremos decir cuando hablamos de **Influencia carpenteriana** sobre los nuevos narradores en lo tocante al estilo. No se trata, pues, de la imitación, consciente o no, de sus valores específicos, ni del desarrollo de los mismos en nuevas vertientes estéticas, al modo de las **variaciones musicales**. Aunque de hecho ambos fenómenos han ocurrido. Nada de ello es detestable, si tal tipo de **Influencia** lleva en su seno una fuerza impulsora hacia el hallazgo de formas propias y personales de expresión.

Más importante es aún el tipo de **Influencia** que se manifiesta en el orden conceptual. En este caso la **Influencia** puede ser en una primera fase más o menos consciente, pero con el paso del tiempo se va haciendo cada vez menos perceptible para quien la recibe, hasta que puede llegar a ser del todo inconsciente. No pocos de los más jóvenes narradores latinoamericanos son, desde este punto de vista, deudores de Carpentier aun sin saberlo. La clave de este otro tipo de **Influencia carpenteriana** está en aquella **nueva visión de América**, en aquel novedoso enfoque estético de la realidad continental que él trae en sus narraciones, y sobre todo que él teoriza y conceptualiza ya en escritos suyos muy remotos en el tiempo, que después reitera y amplía, como aquel artículo de 1931 con que abrimos estas reflexiones. Es posible que muchos jóvenes narradores de hoy no hayan leído tales textos, y hasta que no conozcan las novelas y cuentos de Carpentier, hipótesis esta última menos probable, pero de todos modos factible. Ello no modificaría nuestro criterio, pues en la medida en que tales narradores estuviesen inmersos dentro de esa **nueva visión** y ese **nuevo enfoque estético** de nuestra realidad continental, aun cuando no conocieran, o no reconocieran, su raíz carpenteriana, ellos serían tributarios de la **Influencia** del gran escritor cubano.

Con lo dicho no pretendemos establecer otra cosa, sino la trascendencia de la obra de Carpentier, su importancia histórica. Esa trascendencia es lo que explica un fenómeno que una vez nos señalaba, con admiración, ese hombre excepcional, por mil razones, que es Arnaldo Orfila. Nos referimos al hecho de que Carpentier es, entre los escritores latinoamericanos muertos en los últimos años, el que mayor interés despierta entre las nuevas generaciones de lectores, y sobre todo entre los jóvenes estudiosos de nuestras letras en diversas partes del mundo. La obra carpenteriana es, en efecto, en la actualidad, y en grado creciente, materia de investigación y estudio por especialistas muy diversos y en universidades y otras instituciones cubanas, españolas, venezolanas, mexicanas, estadounidenses, francesas, belgas, alemanas (RDA y RFA), checoslovacas, búlgaras, italianas, soviéticas y de muchos otros países más. Prueba incontestable de esa trascendencia que hemos señalado.

V

No hay duda, pues, por todo lo dicho, de que Carpentier demuestra, con sus novelas y cuentos al par que con sus ensayos teóricos sobre la novela, y con su doble condición de precursor y teorizador, por una parte, y por la otra de oficiante del mal llamado **boom**, que sí se puede repicar y andar en la procesión...

NOTAS

1 Alejo Carpentier: "América ante la joven literatura europea", *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo XXI Editores; 1981, 55-56.

2 Alejo Carpentier: *Ibidem* 56-57.

3 *Ibidem* 57.

4 Alejo Carpentier: "La hora difícil." En: "Letra y solfa," *Síntesis Dosmil*. Caracas: 1975, 29-30.

5 Alejo Carpentier: "Problemática de la actual novela latinoamericana. En: *Tientos y diferencias*. Montevideo: ARCA 16-17.

6 Alejo Carpentier: *Ibid.*, 41.