

I.

Son conocidos los juicios maliciosos de Pablo Neruda y Severo Sarduy sobre Alejo Carpentier. El poeta chileno se refiere al novelista exiliado en Francia como “uno de los hombres más neutrales que he conocido. No se atrevía a opinar sobre nada, ni siquiera sobre los nazis que ya se le echaban encima a París como lobos hambrientos” (166). La polémica alrededor del autor de *Los pasos perdidos* se volvió aún más maliciosa cuando, en 1991, Guillermo Cabrera Infante revelaba que el verdadero lugar de nacimiento de Carpentier era Lausana (Suiza), no La Habana (Cuba), dato posteriormente confirmado por críticos menos prejuiciados.¹ La imagen del escritor francés y pequeñoburgués Alejo Carpentier se opone, de esta manera, a la de un escritor comprometido con la revolución cubana y propagador de una latinoamericanidad centrada en el Caribe, imagen en buena medida construida por el propio Carpentier.² La mayoría de las biografías y los estudios sobre el autor repiten la idea de un nacionalismo típicamente latinoamericano inscrito en las obras de Carpentier. Klaus Müller-Bergh se refiere a él como “cubano de nacimiento, esencialmente europeo por educación y profundamente hispanoamericano por inclinación” (17). El mismo Carpentier resume, en una entrevista con Alberto Yébenes, su quehacer literario de la siguiente manera: “La preocupación capital de toda mi obra puede resumirse en una sola palabra: América. Es decir: América latina” (23). No debería ser necesario afirmar que el lugar de nacimiento no decide sobre la afiliación cultural de un escritor, tampoco que la búsqueda de una identidad (cultural, racial o política) latinoamericana ha tenido como resultados una serie de polémicas y análisis infructuosos y contraproducentes. Sin embargo, el tema sigue predominando en muchos programas académicos de Europa y Estados Unidos, sigue siendo la ocupación principal de un gran número de latinoamericanistas. No pretendo en mi trabajo participar en las polémicas mencionadas, sino revisar desde una perspectiva histórica algunos textos afrocubanos y “nacionalistas” de Alejo Carpentier bajo la lupa de las teorías de la oralidad.

II.

No cabe duda de que la literatura latinoamericana dedica las primeras décadas del siglo XX a cuestiones identitarias: hispanidad y latinidad de Rubén Darío se oponen a la influencia anglosajona; en México, José Vasconcelos propone la raza cósmica americana como salvadora del mundo occidental; en Cuba, el Grupo Minorista halla lo afrocubano doquier y pretende construir una nueva cultura a su alrededor. No cabe duda tampoco de que, paradójicamente, uno de los ingredientes más importantes de tal nacionalismo latinoamericano se encuentra en la filosofía

irracionalista e intuicionista proveniente del Viejo Continente: Bergson, Keyserling y, sobre todo, Spengler. Espasa Calpe (bajo el liderazgo de Ortega y Gasset) publicó la versión española de *Der Untergang des Abendlandes*, obra monumental de Spengler, entre 1923 y 1927 en cuatro tomos. En 1925, antes de terminar la publicación completa, aparece una reedición de los primeros volúmenes, dato que confirma el impresionante éxito de la obra del filósofo alemán en el mundo hispanohablante.³ La primera mención de Spengler en la obra publicada de Carpentier data posiblemente de 1930. En un artículo sobre Manuel de Falla publicado por *Social*, Carpentier escribe: “Las oscilaciones del arte podrían siempre resumirse en las tendencias alternativas, apuntadas por Spengler, hacia un alma fáustica —anhelante de libertad, de infinito y de misterio— y un alma apolínea —apegada a la forma y la exactitud” (253). Alusiones claras a *La decadencia de Occidente* se encuentran años antes. La presencia de Spengler en la obra ensayística y periodística del novelista cubano se intensifica sobre todo durante los años de la Segunda Guerra Mundial que parece confirmar las tesis pesimistas del filósofo alemán acerca del destino de Europa. La influencia de Spengler en el pensamiento latinoamericano es innegable a partir de la aparición de la primera traducción española por Manuel García Morente. El Grupo Minorista cubano, al que Carpentier se afilia en los años 20, no puede permanecer indiferente ante la aparición de *La decadencia de Occidente*. No se trata, por supuesto, de una recepción profunda de las ideas de Spengler —ilusoria si tomamos en cuenta la extensión de la obra—, se trata mucho más del atractivo maniqueo que las tesis principales del alemán han de ejercer en este grupo de autores y artistas jóvenes, vagamente vanguardistas: si Europa caduca, entonces América latina podría ser su sucesora;⁴ si una verdadera cultura se basa en sus símbolos originarios, entonces hay que averiguar cuáles son esos símbolos en Cuba, México, Argentina, etc. En otras palabras: el Grupo Minorista inicia la búsqueda de lo autóctono cubano, la propagación de elementos africanos y mestizos que se oponen al papel social y políticamente dominante de “lo blanco”. ¡La vanguardia tiene que resaltar lo tradicional! Carpentier se percata de esta contradicción, aunque años después. En su prólogo a *Écue-Yamba-Ó* escribe: “Había, pues, que ser ‘nacionalista’ tratándose, a la vez, de ser ‘vanguardista’. *That’s the question...* Propósito difícil puesto que todo nacionalismo descansa en el culto a una tradición y el ‘vanguardismo’ significaba, por fuerza, una ruptura con la tradición” (*Obras* 26).⁵ El afrocubanismo parecía ser la solución del dilema. El interés antropológico y etnográfico por las raíces africanas de la isla⁶ repercute finalmente en literatura y arte cubanas. Los verdaderos objetivos políticos del afrocubanismo son, por supuesto, vagos, ingenuos y fuera del alcance de este estudio.⁷ Sin embargo, el oxímoron se resuelve: una vanguardia nacionalista y tradicionalista.

El joven Alejo Carpentier aporta varios textos al movimiento, hoy reunidos en el primer volumen de las *Obras completas*: la novela *Écue-Yamba-Ó*, el ballet “La rebambaramba”, los “Cinco poemas afrocubanos”, el cuento “Historia de lunas”⁸, la ópera bufa “Manita en el suelo” y la

coreografía “El milagro de Anaquillé”. Pretendo analizar la posible oralidad de estas obras y, como derivado de esta cuestión, reflexionar sobre su papel en el surgimiento de un nacionalismo típicamente cubano.

III.

El afrocubanismo alcanza su auge con la poesía de Nicolás Guillén: los poemas de *Sóngoro cosongo* y *El son entero* son, a primera vista, textos basados en la cultura oral de la población cubana de color. Sin embargo, no puede tratarse, por razones puramente lógicas, de textos orales. Los poemas de Guillén han sido escritos e impresos, se han alejado, por ende, de una cultura puramente oral. Nos encontramos ante la problemática central de la oralidad, un verdadero callejón sin salida del que dos de los teóricos de la oralidad más importantes han tratado de escapar: Walter Ong y Eric A. Havelock. Las tesis de ambos autores, formuladas originalmente en el contexto de la épica griega, se mantienen válidas hasta la fecha. Sus cuestionamientos e hipótesis ayudan a entender mejor la problemática “oralidad” del afrocubanismo, cuyos fines primordialmente políticos y nacionalistas se revelan gracias a ellos.

Walter Ong se opone con sus libros y artículos, sobre todo con el canónico *Orality and Literacy* de 1982, a los postulados dogmáticos de estructuralismo y postestructuralismo al estilo de Claude Lévi-Strauss y Jacques Derrida. Si el gran antropólogo francés creía en el cambio de una conciencia prelógica a una racional, entonces Ong insiste en que tal cambio se efectúa entre oralidad y literariedad (28-29).⁹ El triunfo de la literariedad es casi absoluto, a pesar de que sólo una minoría de los idiomas actualmente hablados dispone de una literatura escrita e impresa. Precisamente el triunfo de la palabra escrita dificulta (casi imposibilita) la investigación sobre culturas orales y sus medios de expresión y comunicación. Ong introduce el término “primary orality” para designar culturas que se basan exclusivamente en la palabra hablada, que no han sido expuestas a influencia literaria alguna. Un fenómeno sumamente raro que se vuelve inefable, dado que es imposible dar testimonio fiable de él desde una cultura impregnada por la escritura (12). Havelock resume el dilema de manera concisa: “Orality, as a functioning condition of society, does not fossilize until it is written down, when it ceases to be what it originally was” (66).¹⁰ El fenómeno de una literatura oral es impensable. Puede haber imitaciones, fijaciones de formas originalmente orales que, precisamente por la fijación, dejan de ser orales. Puede haber reconstrucciones literarias nostálgicas (y siempre subjetivas) de una cultura oral, pero no puede haber literatura oral *stricto sensu*. La crítica literaria, no cabe duda, abusa del término con relativa facilidad: la aparición de un juglar en una novela, la introducción de un cuentacuentos, la reproducción de poemas cantados no deberían etiquetarse como literatura oral. Se trata de técnicas narrativas eficientes, todo lo contrario de una “primary orality”.¹¹ Ong y Havelock reconocen que cualquier intento de describir los efectos de una palabra en una cultura oral es necesariamente

arbitrario. ¿Cómo se percibe una palabra? ¿Cuáles son sus nexos con la realidad? ¿Cómo actúan y reaccionan los emisores y receptores? Se trata de preguntas que sólo podrán encontrar respuestas provisionales. El análisis minucioso de los textos homéricos reveló ciertos procedimientos y técnicas de una cultura oral,¹² pero, a pesar de estos descubrimientos valiosos, sobre los procesos cognitivos y perceptivos involucrados sólo se podrá especular. La literatura afrocubana se basa en buena medida en este tipo de especulaciones: ¿cómo percibe la realidad un afrocubano en cuya conciencia predominan formas orales de expresión y comprensión? Que esta pregunta genera un círculo vicioso, se verá en adelante.

Es improbable que los autores del afrocubanismo hayan creído que realmente escriben poesía o relatos orales: demasiado obvia resulta la paradoja.¹³ Se trataba, en primer lugar, de adaptar formas orales de expresión escuchadas en el campo o en las zonas urbanas marginadas, leídas (!) en colecciones de poesía popular, relatadas por Fernando Ortiz y otros antropólogos. Miguel Arnedo piensa que inclusive este propósito se basa en un espejismo. El movimiento afrocubano, así el crítico, no puede partir de una cultura oral pura (“primary orality”), hay testimonios escritos que intermedian, hay “libretas” que “were written with the strict intention of preserving the material that would inform future oral practices” (993). Es decir, los afrocubanistas parten de una fase de transición entre oralidad y literariedad que encuentra una analogía griega en Platón quien, según Havelock, destierra a los poetas de su república precisamente porque aún no escriben, mientras que él ya fija sus textos. En otras palabras: Platón dejó de confiar en la palabra hablada. Del mismo modo los escritores del afrocubanismo, en su papel de intelectuales y hombres de letras dominados íntegramente por la literariedad, no pueden renunciar por completo a los intermediarios escritos y a los informantes parcialmente letrados. Arnedo demuestra convincentemente que Nicolás Guillén integra esas libretas mediante jitanjáforas en su poesía (994), supuestos sinsentidos que deben imitar el ritmo africano, pero que de ninguna manera *son* lo que quieren copiar (995). Guillén convierte las formas del son en poesía que sigue los preceptos clásicos occidentales (996). La literatura culta absorbe de esta manera la oralidad de la que había partido, la integra en la cultura escrita. Kasereka Kavwahirehi recurre a la metáfora de la página en blanco para describir este mecanismo fatal. Las colonias (sustituimos aquí colonia por cultura oral o población cubana de orígenes africanos) son hojas que esperan que los escritores las llenen: en francés o español (796). La lengua, los mitos y las formas de expresión originarios se devuelven “purificados” a sus lugares de origen (802).¹⁴ Un lector moderno percibe como verdadera poesía afrocubana no a los recitadores que eventualmente aún relatan cuentos en Cuba, sino a los textos cultos de Nicolás Guillén, et. al.¹⁵

IV.

No cabe duda de que entre este et. al. se encuentra también el joven Alejo Carpentier.

Hilario González, en su prólogo a *Écue-Yamba-Ó*, lo eleva al rango de “precursor” del movimiento afrocubano (*Obras* 11) y, de paso, relaciona estrechamente la vanguardia cubana de los años 20 y 30 con un nacionalismo ferviente. Escribe sobre los pocos poemas de Carpentier: “Asombrosamente anticipadores de la eclosión que dentro de ese estilo se produciría en la década siguiente, con la obra de Guillén, Ballagas, y tantos otros, tienen además de su cubanía, de su afrocubanía, un aspecto en común: todas las temáticas, acciones o ‘dibujos’ planteados por los poemas aparecen [...] en la novela *Écue-Yamba-Ó*” (*Obras* 12). La paradoja se extiende: la imitación y adaptación de temas y ritmos genuinamente afrocubanos y orales equivale a innovación literaria y patriotismo cubano. La novela primeriza de Carpentier se convierte, en este contexto, no sólo en obra inicial del autor, sino de una vez en el texto germinal del afrocubanismo. El mismo Carpentier se muestra mucho más escéptico al respecto. En su propio prólogo a *Écue-Yamba-Ó* se critica severamente:

Creí conocer a mis personajes, pero con el tiempo vi que, observándolos superficialmente, desde fuera, se me habían escurrido en alma profunda, en dolor amordazado, en recónditas pulsiones de rebeldía: en creencias y prácticas ancestrales que significaban, en realidad, una resistencia contra el poder disolvente de factores externos... Además... ¡el estilo mío de aquellos días! ¡El bendito “vanguardismo” que demasiado a menudo asoma la oreja en algunos capítulos...! (*Obras* 27)

La mezcla entre vanguardismo y nacionalismo no satisface, en años posteriores, a Carpentier. El novelista da, además, una pauta ideológica para una “reescritura” de su texto: hay que politizar más a las figuras, hay que convertirlas en rebeldes en ciernes.

No cabe duda de que las tesis spenglerianas de *La decadencia de Occidente* influyeron en la redacción de la novela. El texto describe el ciclo vital de Menegildo Cué. Muerto Menegildo padre, nace su hijo e inicia un nuevo ciclo. Nada parece cambiar, pero no se trata de regresar al comienzo, dado que el nuevo Menegildo construirá su vida sobre las experiencias de su padre fallecido. El concepto biológico de una historia cíclica de Spengler se vislumbra: las grandes culturas mueren y son reemplazadas por otras culturas que pueden basar su propio ciclo en las experiencias de sus antecesoras. El tema central de *Écue-Yamba-Ó* se ubica, no obstante, en la tajante oposición entre cultura negra autóctona y civilización norteamericana tecnificada y estéril, tema muy de moda en las vanguardias latinoamericanas de las primeras décadas del siglo XX. La verdadera “cubanía” se halla, en este contexto, en las costumbres de la población negra de la isla: “Sólo los negros, Menegildo, Longina, Salomé y su prole conservaban celosamente un carácter y una tradición antillana” (*Obras* 115). Los ritmos y bailes de la música negra, los ritos de ñañigos y otros cultos del vodú, finalmente el sincretismo religioso omnipresente sirven a Carpentier para crear un ambiente vagamente autóctono, vagamente nacionalista que pueda oponerse a la creciente

influencia de Estados Unidos y al desarraigo de la clase política dominante en Cuba. Los elementos orales presentes en la novela se insertan con la misma finalidad, esencialmente se trata de elementos folklóricos. El autor pretende imitar el español negro: “—¡Cuando hayga salido una mata —sentenció después—, la mujer mijma te andará buccando!” (*Obras* 89). Los ejemplos son numerosos, la técnica en sí no constituye ninguna novedad. Carpentier la conoce bien de sus lecturas europeas y puede basarse en por lo menos un modelo cubano: la *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde. Más interesante resulta la inserción de poemas y cantos africanos que se emplea sobre todo para ambientar adecuadamente las ceremonias ñáñigo. El capítulo 35 relata la iniciación de Menegildo en el culto de los ñáñigo. Termina el procedimiento con la siguiente escena:

El Isué declaró con voz sorda, monótona:
 Endoco, endiminoco,
 Aracoroko, arabé suá.
 Enkiko Bagarofia
 Aguasiké, El Bongó
 Obón.
 Iyamba.
 Y los iniciados se santiguaron, salmodiando en coro:
 Sankantión, Manantión,
 dirá.
 Sankantión, Manantión,
 yubé. (*Obras* 151-152)

El capítulo “Iniciación(c)” reduce tales cantos a puros elementos sonoros:

Cara al poniente el brujo gritó a voz en cuello:

Ya, yo, eee.
 Ya, yo, eee.
 Ya,
 yo,
 ma,
 eee. (*Obras* 157)¹⁶

Jitanjáforas y el intento de reproducir mediante la escritura gritos y sonidos puros: así se construye la oralidad en la primera novela de Alejo Carpentier. Por un lado, lo oral se limita a ser un elemento folklórico, por otro, el autor lo emplea con fines claramente políticos y nacionalistas. La

oralidad caracteriza a la cultura negra, la escritura se relaciona con los blancos cubanos y norteamericanos, con el mundo urbano en general. Walter Ong y Eric A. Havelock no aplican ningún juicio de valor a las dos culturas, el afrocubanismo sí lo hace: la cultura escrita pretende destruir a la cultura oral, lo que, en un plan metafórico obvio, se traduce en civilización norteamericana pretende destruir mundo autóctono cubano.

No sorprende que Carpentier se diera cuenta, a más tardar con la redacción de los cuentos de *Guerra del tiempo*, que esta postura implica, sobre todo en un escritor educado en medio de la literatura europea, una paradoja ontológica irresoluble. Es posible que esta dicotomía maniquea haya desconcertado a la crítica —y a Carpentier mismo. Las categorizaciones de los comentaristas de *Écue-Yamba-Ó* oscilan entre realismo tradicional y vanguardia radical. Klaus Müller-Bergh caracteriza la novela como “realista y documental”. Carpentier pretendía con ella “presentar una actitud renovadora frente al sector negro de Cuba despreciado y casi desconocido hasta entonces (42). Es decir: una actitud inscrita en la tradición de la novela naturalista y social. Según Pedro M. Barreda-Tomás, al contrario, la novela se inscribe en un contexto vanguardista, gracias a lo cual “Carpentier logra superar las limitaciones y localismos de la novela regionalista hispanoamericana” (43), es decir, precisamente el tipo de novela que, en Hispanoamérica, había manifestado claramente la temática social. Pedro Lastra, finalmente, detecta la influencia surrealista en *Écue-Yamba-Ó* que, aunado a ciertos contextos “auténticos”, permite a Carpentier alejarse del “prejuicio racionalista que impidió a los narradores anteriores penetrar en los hondones de lo americano” (281).

La paradoja de un vanguardismo nacionalista, que el narrador cubano detecta en el Grupo Minorista, parece confundir a la crítica. Los elementos orales de la novela, sin embargo, se inscriben —posiblemente a pesar del autor – en esta paradoja: innovación narrativa y tradicionalismo popular se dan la mano. Según Carpentier “sólo” hubiera faltado un elemento más que habría asegurado la calidad literaria del texto: una mayor concientización política de sus personajes.

V.

Es correcta la afirmación de Hilario González: el resto de los textos afrocubanistas carpenterianos se deriva, quizás con la excepción de “Historia de lunas”, de la novela primeriza del narrador (en Carpentier, *Obras* 12-13). “La rebambaramba” (1927), ballet afrocubano con música de Amadeo Roldán, designa los elementos orales a personajes que se perciben como folklóricos y tradicionalistas: la mulata Mercé, inclusive el Negro Curro (imitador de las costumbres de los amos), se caracterizan por su lenguaje rítmico relacionado con la liturgia del ñáñigo: “Mentira mi negra, yen, yen, yen. / Son juegos de mi tierra, yen, yen, yen (*Obras* 205). Los personajes blancos, que representan el poder administrativo, llaman la atención por su torpeza rítmica y un lenguaje

rayano en lo ceremonial, es decir, cultura literarizada muy desarrollada.

“Manita en el suelo” y “El milagro de Anaquillé” repiten tales estereotipos. Unas palabras aparte merecen los *Cinco poemas afrocubanos*. Se mencionó que Miguel Arnedo había detectado la inserción de elementos orales afrocubanos en formas poéticas tradicionales de la historia literaria occidental. En sus poemas (datados en 1927 y 1928), Carpentier aplica el mismo procedimiento. No puede tratarse, por supuesto, de escribir sonetos o glosas afrocubanos. No obstante, Carpentier recurre a una métrica tradicional: alterna versos cortos (de cinco y siete sílabas) con estribillos (en el caso de “Liturgia” el rítmico “Yamba-Ó”). Predomina la rima consonante y una distribución en estrofas regulares. “Blue”, el tercer poema de la serie, sí puede ser interpretada como una glosa. La primera estrofa (de cinco versos mezclando pentasílabos y heptasílabos) es variada en las tres estrofas subsecuentes que aplican la misma métrica en estrofas de ocho y nueve versos. La repetición de la estrofa inicial (con variantes decisivas en los versos cuatro y cinco) cierra el círculo. Los elementos propiamente dicho orales se limitan al ritmo y a ciertas expresiones del culto ñáñigo. “Ecón y bongó,/ atabal de timbal,/ rumba en tumba,/ timbal de arrabal”, así termina “Juego santo”, el último poema de la serie (*Obras* 219).

“Historia de lunas”, posiblemente el primer cuento de Carpentier, ofrece aspectos que ligan la narración (y la oralidad) con dos de los temas favoritos del novelista maduro: el tiempo y la memoria. Atilano, el limpiabotas y miembro de los “sapos”, una de las agrupaciones ñáñigo del pueblo, se transforma con la luna creciente en un ser mítico en forma de árbol, el escurridizo, que suele violar a las mujeres de los “chivos”, la agrupación rival. Los elementos mágicos del cuento (el brujo, Beruá, Ma Indalesia, Tata Cunengue, etc.) se inscriben en la oralidad folklórica consabida, que produce, al estilo de *Écue-Yamba-Ó*, el sincretismo religioso y el mestizaje cultural que predominará en una parte importante de la obra posterior del novelista:

Olelí, Olelá.
 Olelí, Olelá.
 Jesú-Cristo, transmisol,
 Olelí,
 Obatalá transmisol,
 Olelí,
 Allan Kardek transmisol,
 Olelí,
 Santa Bárbara, transmisol,
 Olelí, Olelá...
 Olelí, Olelá... (*Obras* 230)

Magia vodú, cristianismo y esoterismo (a través del pedagogo espiritista Allan Kardec)¹⁷ forman una unión alegre, acompañada por el ritmo de los tambores. El sacerdote católico, cuyos

sermones se basan en una cultura altamente literarizada, tiene que rendirse ante los atractivos de tal mezcla. Carpentier construye alrededor de oralidad y literariedad dos niveles diferentes de percepción: mágica y racional. Mas, no se trata de una oposición de perspectivas, sino mucho más de su convivencia,¹⁸ una convivencia atemporal que no privilegia ninguna cultura, ni época histórica concreta. No cabe duda de que Atilano se convierte en una especie de árbol. No cabe duda tampoco de que esta transformación no se percibe en el nivel racional del cuento: ni el cura, ni Radamés, un francés exiliado, podrían percibir la transformación; la población afrocubana se percató, pero sólo si predomina el culto ñáñigo, si se acercan a Ma Indalesia y Tata Cunengue, figuras mágicas por excelencia y portadores de la oralidad en el cuento. Cito extensamente la primera descripción de la transformación:

El cuerpo de Atilano estaba cubierto de tierra. De una tierra grasosa, sudorosa y roja, como la de los campos de caña. De golpe, sentía abrirse la semilla en su cerebro, y raíces tibias, endureciéndose poco a poco, se iban escurriendo entre sus costillas. Una serpentina verde se desenrollaba a lo largo de la columna vertebral, para restallar secamente, como un látigo, entre sus muslos. Y el árbol crecía, más pesado que el hombre, arrastrando al hombre con él, extendiéndose sobre raíces bien aferradas a una tierra viscosa y cálida. “¡El árbol te guiará!” —le había gritado el brujo desde el umbral de su bohío. Aún había que esperar la caída de la noche para ponerse en camino... Desde que se sintió atacado por el maleficio, Atilano se esforzó en ocultar sus crisis. Nunca se había desvivido tanto por hacer relucir las botas de sus clientes. (*Obras* 224)

Atilano es escurridizo y limpiabotas simultáneamente, sin que se genere una fisura entre las dos percepciones. Al mismo tiempo se producen dos tipos de memoria inscritas en las percepciones. Para la memoria oficial – escrita en actas, leyes y periódicos – Atilano es un “rojo” ejecutado por sus actividades comunistas. En la memoria oral, Atilano sobrevive como el escurridizo violador de mujeres. Ambas memorias son válidas y, por supuesto, ninguna de las dos guarda relación alguna con la “verdad” y los hechos. Hay, no obstante, un punto de contacto entre las dos: Atilano, el comunista escurridizo, es, desde todos los puntos de vista, un rebelde y opositor, un ser marginado.

Walter Ong se había dado cuenta de que un “problema” de culturas meramente orales consiste en la memoria colectiva. La escritura parece tener una ventaja inmensa al respecto, parece poder fijar confiablemente los hechos que deben permanecer en la memoria colectiva. Ong sabe, no obstante, que la oralidad ha desarrollado técnicas y procedimientos que permiten el mismo grado de fidelidad memorativa. El gran investigador resume las cualidades de estas técnicas en *Orality and Literacy*:

In a primary oral culture, to solve effectively the problem of retaining and

retrieving carefully articulated thought, you have to do your thinking in mnemonic pattern, shaped for ready oral recurrence. Your thought must come into being in heavily rhythmic, balanced patterns, in repetitions or antithesis, in alliterations and assonances, in epithetic and other formulaary expressions, in standard thematic settings [...], in proverbs which are constantly heard by everyone so that they come to mind readily and which themselves are patterned for retention and ready recall, or in other mnemonic form. (34)

Las técnicas y necesidades descritas corresponden, en el cuento de Carpentier, a la cultura afrocubana. Sin embargo, en “Historia de lunas” no hay una oposición tajante y valorativa, como sí existía en *Écue-Yamba-Ó*. Hay una fusión entre cultura oral y cultura literarizada, perspectiva mágica y perspectiva racional, discurso del poder y discursos de la marginalidad. A ninguno de los elementos mencionados se le otorga predominancia o superioridad ética ante su opuesto. Carpentier perfecciona esta síntesis en *El reino de este mundo*. En un párrafo logra fundir las dos percepciones ante la “ejecución” del rebelde Mackandal:

Aquella tarde los esclavos regresaron a sus haciendas riendo por todo el camino. Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo. Una vez más eran burlados los blancos por los Altos Poderes de la Otra Orilla. Y mientras Monsieur Lenormand de Mezy, de gorro de dormir, comentaba con su beata esposa la insensibilidad de los negros ante el suplicio de un semejante —sacando de ello ciertas consideraciones filosóficas sobre la desigualdad de las razas humanas, que se proponía desarrollar en un discurso colmado de citas latinas —Ti Noel embarazó de jimaguas a una de las fámulas de la cocina, trabándola, por tres veces, dentro de uno de los pesebres de la caballeriza. (41-42)

VI.

No hay verdadera oralidad en poesía y narrativa afrocubanas, posiblemente no la puede haber en ninguna corriente literaria. Los elementos orales en los textos afrocubanos de Alejo Carpentier se reducen primordialmente al folklor y a formar parte de la dicotomía entre amos y esclavos, entre racionalidad occidental y autonomía mágica afrocubana, es decir, se persiguen fines claramente políticos y nacionalistas. Sin embargo, a partir de “Historia de lunas”, el novelista recurre a elementos orales, sobre todo a la descripción de una posible (aunque improbable) mentalidad oral, con el propósito de construir una síntesis entre mundos opuestos e igualmente alejados de las verdades histórica, filosófica, política y espiritual. La memoria y el tiempo, temas predilectos del escritor maduro en novelas como *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*, se derivan de aspectos de la oralidad más allá de lo puramente folklórico. En los textos afrocubanistas de Carpentier se anuncia, de esta manera, la poética que predomina en la obra completa del escritor: el valor estético de la erudición. No se trata de copiar e imitar la oralidad de cantos y poemas

afrocubanos, se trata de estetizar las consecuencias filosóficas y espirituales de las teorías y postulados de la oralidad. Como en muchos otros aspectos, *Écue-Yamba-Ó*, “Historia de lunas”, los poemas y ballets afrocubanos, constituyen el campo de experimentación del joven Carpentier que, 20 años después, revelará sus primeros resultados convincentes en *El reino de este mundo*.

Obras citadas

- Arnedo, Miguel. “‘Afrocubanista’ Poetry and Afro-Cuban Performance.” *The Modern Language Review* 96. 4 (2001): 990-1005.
- Barreda-Tomás, Pedro M. “Alejo Carpentier: dos visiones del negro, dos conceptos de la novela.” *Hispania* 55 (1972): 34-44.
- Barthes, Roland. *S/Z*. París: Éditions du Seuil, 1970.
- Bosch, Rafael. “Análisis objetivo (o material) del primer Carpentier (1933-1962)”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 4 (1976): 81-102.
- Carpentier, Alejo. *Obras Completas*. (Écue-Yamba-Ó, La rebambaramba, Cinco poemas afrocubanos, Historia de lunas, Manita en el suelo, El milagro de Anaquillé). Vol. 1. México: Siglo XXI, 1983.
- . “Manuel de Falla en París”. *Obras completas*. (Crónicas 2). Vol. 9. México: Siglo XXI, 1986. 251-255.
- . *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- Chao, Ramón. *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*. Barcelona: Editorial Argos Vergara, 1984.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Trad. Óscar del Barco y Conrado Ceretti. México: Siglo XXI, 2005.
- González Echevarría, Roberto. “Carpentier el extranjero”. *Letras Libres* 68 (2004): 19-26.
- Havelock, Eric A. *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Huidobro, Vicente. *Altazor. Temblor de cielo*. Ed. René de Costa. Letras Hispánicas 133. México: REI-Cátedra, 1987.
- Kavwahirehi, Kasereka. “La littérature orale comme production coloniale: Notes sur quelques enjeux postcoloniaux”. *Cahiers d’Études Africaines* 44.176 (2004): 793-814.
- Kuiper, Koenraad, y Douglas Haggio. “Livestock Auctions, Oral Poetry, and Ordinary Language.” *Language in Society* 13.2 (1984): 205-234.
- Kurz, Andreas. *Huellas germánicas en la obra de Alejo Carpentier*. México: Édere, 2006.
- Lastra, Pedro. “Aproximaciones afrocubanas.” *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Ed.

- Salvador Arias. La Habana: Casa de las Américas, 1977.
- Müller-Bergh, Klaus. *Alejo Carpentier. Estudio biográfico-crítico*. Nueva York: Las Américas, 1972.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido*. Barcelona: Plaza & Janés, 1997.
- Ong, Walter. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Londres: Routledge, 2002.
- Said, Edward W. *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Barcelona: DeBolsillo, 2004.
- Spengler, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes*. Munich: C. H. Beck, 1981.
- Yébenes, Alberto. “Entrevista: Alejo Carpentier.” *Cuadernos para el diálogo* 61 (1968): 23-24.
- Zubizarreta, Armando F. “Triunfos del narrador oral en la literatura latinoamericana (de Ciro Alegría a Gabriel García Márquez)”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 34 (1991): 81-103

Notas

¹ Al respecto, remito al lector, al artículo de Roberto González Echevarría.

² Hay que agregar: construida por Carpentier y reforzada por la crítica marxista que, sobre todo desde Casa de las Américas, presenta al novelista como revolucionario ejemplar de primera hora. Inclusive la crítica escrita fuera de Cuba procura, en ocasiones, “salvar” la novelística carpenteriana y convertirla en revolucionaria. Sirva como ejemplo el artículo de Rafael Bosch que constituye un “estudio ideológico – dialéctico” deplorable, cuyos logros más destacables podrían ser el descubrimiento de la novela *Los perros perdidos* [sic] (88) y la clasificación de *El reino de este mundo* como relato “reaccionario” (87).

³ Reconstruyo la recepción de Spengler en América latina con más detalles en *Huellas germánicas en la obra de Alejo Carpentier*, sobre todo cap. 3 (73-101).

⁴ Idea propagada por el mismo Spengler quien, en el segundo tomo de su libro, se refiere a la “cultura mexicana” (destruida por bárbaros) como cultura “apolínea” con rasgos similares a los de la gran cultura griega. Estos rasgos – podrían interpretar los lectores latinoamericanos – justifican el nuevo liderazgo cultural de América (607 y ss.; la traducción es mía).

⁵ No es posible datar precisamente el prólogo. No obstante, Carpentier lo revisó (o escribió por completo) en los años 70.

⁶ Interés iniciado sobre todo por los estudios de Fernando Ortiz, por, entre otros textos, *Hampa afro-cubana. Los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal)* (Madrid, 1906), *Hampa afro-cubana. Los negros esclavos: estudio sociológico y de derecho público* (La Habana, 1916) y su *Glosario de afronegrismos* (La Habana, 1924).

⁷ Miguel Arnedo interpreta el movimiento como políticamente motivado. La población negra de la isla se usa para reforzar la oposición ante la influencia de Estados Unidos. No hay ningún interés genuino (ni siquiera en los estudios de Ortiz) por la cultura africana. Se trata, según Arnedo, de un género que “symbolized black and white cultural unity because it introduced ‘black’ cultural forms into ‘white’ poetry” (991).

⁸ Escrito originalmente en francés. Carpentier explica su decisión a favor del español como su lengua literaria con la rigidez del francés. El idioma sirve para filosofar, pero no como herramienta de una cultura

emergente (Chao 19-20).

⁹ No es del todo correcto traducir “literacy” con “escritura”. El término inglés implica no sólo la palabra escrita, sino, al mismo tiempo, la capacidad de pensar en la palabra como objeto independiente de la realidad asignada, y la posibilidad de su fijación definitiva mediante la imprenta.

¹⁰ Ong y Havelock polemizan de manera elegante contra la “huella” de Jacques Derrida. El francés critica en su *Gramatología* el predominio ontológico de la escritura alfabética sobre otras formas de expresión. Mas, esta crítica se formula a través de una escritura sumamente desarrollada y sofisticada. Es hasta cierto grado inevitable que Derrida llegue a la conclusión de que no hay oralidad: todo es escritura que se remonta a una huella intangible que el mítico usuario del primer signo había dejado mediante una tachadura que designa el signo como signo, es decir, como sustituto de la realidad. Remito, al respecto, sobre todo al capítulo segundo de *De la gramatología* (37-97).

¹¹ Sirva como ejemplo de la ingenuidad de tales estudios un artículo que detecta “narradores orales” en las novelas de Ciro Alegría y García Márquez y construye la voz narrativa de *Cien años de soledad* como una mezcla de abuela y abuelo del premio nobel colombiano (Zubizarreta *passim*).

¹² Otra fuente de información válida se halla en residuos orales en medio de culturas altamente literarias. Se puede consultar la investigación interesante de Konraad Kuiper y Douglas Haggio sobre el papel predominante de la oralidad en subastas de ganado en Nueva Zelanda.

¹³ La paradoja es antigua. Goethe (y con él un gran número de románticos europeos) quiere creer en la autenticidad de *Ossian*, pero al mismo tiempo sabe que *lee* lo oral. Cuando el clásico alemán permite a su Werther que recite fragmentos de los supuestos poemas celtas a Charlotte, entonces la paradoja se enreda: lo oral leído transformado en escritura culta. Roland Barthes habla, en un contexto parecido, de una copia de otra copia cuyo original se ha perdido para siempre (56).

¹⁴ Kavwahirehi cree que este proceso afectó a varias lenguas africanas en su totalidad (802).

¹⁵ El mecanismo es idéntico a los procesos enajenantes descritos por Edward Said en *Orientalismo*. Si un árabe no corresponde a la imagen que un orientalista occidental ha trazado de él, entonces no puede ser un verdadero árabe. Remito sobre todo a la “Introducción” a *Orientalismo* (19-57).

¹⁶ Llama la atención la cercanía de tales exclamaciones a los versos finales de *Altazor*. Un ejemplo: “Ai i a / Temporía / Ai ai aia / lulayu / layu yu / Ululayu / ulayu / ayu yu” (138).

¹⁷ Pseudónimo de Hippolyte Léon Denizard Rivail (1804-1869), supongo que poco conocido en los círculos ñáñigo.

¹⁸ Esta convivencia se relaciona estrechamente con la creencia en nahuales, es decir, en la idea de que cada individuo dispone de un ser “paralelo” en el reino animal. El nahual de Atilano es una anguila cuya piel se encuentra al final del cuento, después de la muerte de Atilano: “Tenía sobre su cabeza una leve excrescencia parecida a un árbol minúsculo” (*Obras* 237).