

Emir Rodríguez Monegal

HISTORIA Y FICCIÓN EN CARPENTIER Y EN BORGES

A José Ramón de la Torre, con amistad

I

Ahora que es posible ver en su totalidad la obra de Alejo Carpentier, muchos de los lugares comunes de la crítica que parecían adheridos a perpetuidad a sus textos resultan no sólo obsoletos sino hasta inverosímiles.¹ Que se haya perdido tiempo tratando de catalogarlo como ideólogo marxista (hay un compatriota mío que borroneó muchas páginas de un generoso periódico en esta empresa) o, al contrario, como escritor burgués que nunca se liberó de sus orígenes nefandos; que existan eruditos papeles y frondosos ensayos para trazar sus "originales" teorías sobre la novela, sobre la historia, sobre el tiempo circular; que, en el cementerio de las buenas intenciones, Carpentier haya sido objeto y pretexto de ditirambos patrióticos o severas denuncias de los anticastistas, blanco de sátiras y hasta parodias (las más ilustres: Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas) o de discipulares homenajes (el más brillante: Carlos Fuentes),² toda esta insanía es inevitable cuando la obra de un escritor está aún desarrollándose, el acceso a sus fuentes y orígenes es todavía oscuro, la publicación de un nuevo texto puede modificar el diseño del tapiz, una reciente declaración periodística iluminar un área oscura.

Felizmente, en la última década, a través de la obra erudita dejó investigadores, críticos y teóricos, la obra de Carpentier puede leerse en un contexto, a la vez factual y analítico, que permite soslayar la mayor parte de las trampas en que cayó la crítica anterior. Ahora es posible entender que la lectura de Spengler (como ha demostrado González Echevarría) o la del surrealista Pierre Mabille (examinada en detalle por Irlemar Chiampi) son más decisivas para la situación ideológica de Carpentier que cualquier lectura real o imaginaria de Marx. En cuanto a la originalidad de sus teorías literarias, el examen de sus antecedentes (o precursores, en el sentido borgiano) ha evaporado el problema, situando su quehacer teórico en el contexto más amplio de una vanguardia que abarca toda América Latina. Carpentier, lejos de ser el inventor de lo "real maravilloso" es su divulgador; lejos de inaugurar con *El reino de este mundo* una nueva forma de ficción histórica, difunde una cuyo modelo ya había sido propuesto, entre otros, por Borges. En cuanto al lugar que le corresponde a Carpentier en la difusión de la nueva novela, el estudio paralelo de su obra y la de Asturias, Borges, Marchal, Yáñez, Onetti y otros, no hace sino enfatizar el carácter integral y constelacionar de este movimiento, que no tiene un origen sino varios, y simultáneamente. Como una contribución a esta nueva crítica de Carpentier, he querido anticipar ahora un capítulo de un largo trabajo sobre la no-

vela histórica en América Latina que estoy preparando desde hace algunos años. Para evitar la dispersión, he de concentrarme hoy apenas en el momento inicial de la faena histórica de Carpentier: la publicación en 1949 del germinal relato histórico que se titula *El reino de este mundo*.

Pero antes: un paréntesis autobiográfico. ←

II

Creo haber sido una de las primeras personas, sino la primera, que llamó la atención sobre las relaciones entre *El reino de este mundo* y la colección de relatos que, catorce años antes, había publicado Jorge Luis Borges con el truculento título de *Historia universal de la infamia* (1935). Fue en una reseña de *Los pasos perdidos* que se publicó en el semanario *Marcha*, de Montevideo, en 1954. Después de analizar brevemente la novela, incluí un párrafo en que hacía referencia al libro anterior de Carpentier. Dice así:

En este sentido, su progreso sobre un anterior intento novelesco (*El reino de este mundo*, México, 1949) es evidente. No porque no hubiera en aquel libro un interés constante, sino porque la evocación de la historia infamante y colorida de Haití era sólo pretexto para un relato lineal, construido con cuidados y amaneramientos que en cierto sentido recordaban a los ejercicios de estilo borgianos en la *Historia universal de la infamia* (1935) —aunque éstos de Carpentier no trabajan en el lenguaje con la misma profundidad y creación que los del escritor argentino.³

Aunque la referencia es escueta, queda aquí marcada una relación que habría de resultar fecunda para la crítica posterior. En aquel momento, yo sólo conocía esas dos obras de Carpentier, escritor que no estaba aún muy difundido fuera del Caribe. Esas dos obras me habían llegado por manos de un lector uruguayo, amigo de Carpentier, y venían avalonadas por sendas dedicatorias autógrafas (o la misma dedicatoria dos veces), firmadas en Caracas, 1954. Más tarde, llegué a saber que Carpentier había pagado de su propio bolsillo esas ediciones mexicanas de su obra. Insisto en estos detalles menudos para situar en una más exacta perspectiva esa lectura temprana de *El reino de este mundo*.

Mi enfoque, entonces, derivaba de una lectura sobre todo estilística tanto de la obra de Borges como de la de Carpentier. El propio Borges había apuntado esta lectura en el prólogo a la segunda edición de la *Historia Universal de la infamia*, publicada ese mismo año de 1954. Se puede leer allí:

Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con

su propia caricatura. (...) yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios. El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística. (...) Ya el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca. (...) Patibulos y piratas lo pueblan y la palabra *infamia* aturde en el título, pero bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agrandar.⁴

Esa preocupación estilística con el barroco, me hizo descuidar entonces otros aspectos de la relación posible entre los textos de Borges y de Carpentier. Volví al asunto, y con la misma perspectiva, en otra nota sobre un libro de Carpentier, *El acoso*, cuando fue publicado por primera vez por Losada en Buenos Aires (1956). En mi reseña, como la anterior también publicada en *Marcha*, al referirme a los excesos descriptivos del libro (que Cabrera Infante habría de exagerar deliciosamente en su pastiche de *Tres tristes tigres*, 1967), volví a dar una repasadita al asunto de *El reino de este mundo*. Dice así el pasaje pertinente:

Los técnicos llaman estilo nominativo a esta forma de narración. Más interesante que el nombre es el efecto que produce: paraliza el curso del relato, lo divide en cuadros (algunos pequeñísimos y ejecutados con arte de miniaturista flamenco), lo parcela todo; convierte en arte de montaje la narración. Es el triunfo de la vista, sobre todo, aunque también puede serlo del oído. Es la estratificación de algo que esencialmente debió ser fluido. Borges, en su *Historia universal de la infamia*, también incurrió en un estilo nominativo. Pero en su caso los verbos estaban elegidos con certera puntería, eran tan dinámicos y deslumbrantes, que la sucesión de cuadros resultaba poseída de un movimiento interior irresistible. En Carpentier no pasa esto.⁵

Lo que he agregado en esta reseña es una mayor precisión en cuanto al tipo de estilo (nominativo, según la clasificación de Kayser) y una distinción sobre su práctica en Borges y en Carpentier, distinción que me sigue pareciendo acertada. Pero falta allí un examen más general del problema. Al recoger ambas reseñas en un libro de ensayos, *Narradores de esta América* (Montevideo, 1961), bajo el título común de "Dos novelas de Alejo Carpentier", no amplíé el paralelo esbozado. La segunda edición del libro (Montevideo, 1969), incluía este artículo pero ampliado para abarcar también una reseña de *El siglo de las luces*. El nuevo título del artículo se justificaba por estas ampliaciones: "Trayectoria de Alejo Carpentier". Pero los fragmentos sobre *El reino de este mundo* permanecieron intactos.

Sin embargo, ya en la fecha de aparición de la segunda edición de *Narradores*, I, había tenido oportunidad de reto-



Carpentier



car, en un diálogo con Severo Sarduy publicado en *Mundo Nuevo* (París, 1966), algunos aspectos del estilo barroco de Carpentier. Transcribo ahora la parte pertinente de este diálogo:

ERM: (...) me gustaría que usted precisara un poco más estas dos características que ha apuntado hace un momento: el barroco esencial de Lezama Lima y el neogótico de Carpentier.

SS: Justamente ya lo ha dicho Ud. todo y no tengo que explicitarlo: *barroco y esencial*, ha dicho Ud. Ba-

rruco y esencial porque la obra de Lezama es una reconstitución de las posibilidades del habla de Cuba. Es decir, en él lo que es proliferación verbal, lo que es juego casi vegetal de formas, es esencial a la expresión. En Carpentier, en cambio, se trata de una construcción, de un andamiaje enorme, pero que es como el andamiaje del neogótico, perfecto y totalmente inesencial. La obra de Carpentier es una superposición, una acumulación, un desgaste.

ERM: No sé si lo que Ud. dice se aplica a toda la obra de Carpentier. En un comentario que hice a uno de sus libros, *El acoso* (...), yo señalaba precisamente esta característica de un estilo que tiende a la acumulación de elementos de fachada, elementos como Ud. dice inesenciales y puramente decorativos, sobreimpresos a la materia narrativa esencial, como si el arquitecto se empeñara en conservar, una vez terminada la casa, los andamios con que se la construyó. Ahora, me pregunto si en las otras obras de Carpentier, como *Los pasos perdidos* o *El siglo de las luces*, o incluso los magníficos relatos de *Guerra del tiempo*, no se ven otras cosas también, si no se supera muchas veces ese estilo de andamiaje de que hablábamos antes ¿No le parece a Ud, por ejemplo, que en *El siglo de las luces* hay un movimiento de mayor empuje hacia fuera del *cul-de-sac* del estilo nominativo, de fachada, de una búsqueda de elementos realmente esenciales?

SS: Yo creo que sí hay un movimiento de mayor empuje, este movimiento lleva hacia la anécdota; y justamente Lezama ha sabido evitar la anécdota. Su obra es como esos cuadros de Mantegna en que se ven muchos estratos de diferente color, porosidad y textura de piedra, pero todo llega a asimilarse en eso que es la *tierra* de Mantegna. Círculos concéntricos de distintas densidades que son la *tierra* de Mantegna. La obra de Carpentier es siempre un amontonamiento, nunca es tierra.

ERM: Creo que Ud. exagera. No niego que en su preciosismo descriptivo Carpentier a veces cae en la escritura "artista" a lo Lawrence Durrell o se zambulle en lo anecdótico heroico a lo Víctor Hugo, como se le ha reprochado alguna vez. Pero, de todos modos, la discusión de estos puntos de vista resulta ahora superflua.⁶

Con esta tantalizadora frase se termina este escorzo de discusión sobre el barroquismo de Carpentier. Quiero aclarar, por las dudas, que cuando Sarduy se refiere al neogótico, está aludiendo al *Gothic revival* que construía iglesias de cemento armado, en que los arcos que sostenían las paredes eran estructuralmente superfluos (es decir: inesenciales) y cumplían sólo una función decorativa. De todas maneras, el paralelo Lezama-Carpentier queda esbozado en el diálogo con Sarduy, y también el implícito paralelo Borges-Carpentier quedaron en suspenso por el momento. Habría yo de volver al tema, unos años después, en una serie de artículos sobre la nueva novela latinoamericana, publicados en la revista *Plural*, de México, y luego recogidos y ampliados en mi libro *El boom de la novela latinoamericana*. Recoge de esta obra una referencia explícita:

Fuera del ámbito platense, es más difícil definir con nitidez la influencia de Borges. (...) Valdría la pena estudiar la posible influencia estilística de *Historia universal de la infamia* sobre *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, libro que también comparte con el de Borges un interés por las vidas más o menos imaginarias, a la manera de Marcel Schwob.⁷

Otra vez, la referencia queda en suspenso, hasta nuevo aviso. Cuando escribí esta página no conocía unos artículos periodísticos de Carpentier, publicados en *El Nacional*, de Caracas, entre 1952 y 1957, y que han sido recientemente exhumados por Roberto González Echevarría.⁸ En esos artículos se puede ver no sólo que Carpentier conocía al detalle la obra de Borges sino que tenía una admiración enorme por ella. Cito apenas un par de frases:

(...) es uno de los escritores más importantes de nuestro continente. ((Nov 12, 1952)) (...) se cuenta entre los escritores más originales e interesantes de esta época. (...) Sus extraordinarios relatos, sus ensayos breves —síntesis de una cultura portentosa— le han conquistado un respeto internacional. ((Abril 8, 1957)).

Estos testimonios amplios y públicos, y las referencias precisas a obras de Borges (sobre todo: *Historia universal de la infamia*, *Ficciones*, *Antiguas literaturas germánicas*, *Manual de zoología fantástica*) demuestran que Carpentier no sólo admiraba a Borges, sino que lo había leído con la mayor atención. Por eso, creo que ahora ha llegado el momento de examinar con algún detalle el posible paralelo entre el Borges de la *Historia*



universal de la infamia y el Carpentier de *El reino de este mundo*. No por tantas veces postergada, la tarea parece menos urgente.

III

Creo que antes de teorizar sobre las diferencias estilísticas, convendría examinar un poco la diferente práctica narrativa. La más notable diferencia consiste en la actitud frente a las fuentes históricas. En el prólogo a la segunda edición de la *Historia universal de la infamia*, Borges explicita esa

actitud. Allí dice, al referirse a los textos que el libro recoge:

Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética, alguna vez) ajenas historias.

Dos informaciones contradictorias ofrece este párrafo. Una, psicológica, se refiere a la "timidez" de Borges frente a la ficción. Esa timidez (de los años 1933-1935, aclaro) explicaría la máscara de protección que ofrecen esas "ajenas historias". Basándose en textos de otros, Borges evitaba la audacia máxima: responsabilizarse por inventar una ficción. Este mecanismo psicológico no funcionaba, es claro, para Carpentier que, en la época en que escribe *El reino de este mundo*, ya era autor de ficciones y, en particular, de una novela afrocubana, *Ecué-Yambá-0* (1933), que él luego repudiaría. Sin entrar a analizar las causas de esta diferencia psicológica (ya me he ocupado largamente de hacerlo en el caso de Borges en un par de libros que andan por ahí)⁹, es evidente que para Borges, más que para Carpentier, los "textos ajenos" son una garantía de ficcionalidad. Detrás de la máscara de esos textos, es posible proyectar la propia voz.

La segunda diferencia es aún más notable. Ya en el párrafo citado, Borges explícitamente indica su tarea de "falsear y tergiversar (...) ajenas historias". Es decir: la máscara protectora es asumida y, al mismo tiempo, desacralizada. Se usa para esconder el verdadero rostro pero también la falsea y tergiversa. Los textos ajenos se convierten, así, en *pre-textos*. A partir de ellos, y sin respeto por ello, Borges inventa. En efecto, la crítica ha podido demostrar no sólo las tergiversaciones y falsificaciones de Borges (remito a un trabajo mío, de 1971, sobre "El inverosímil impostor Tom Castro") sino que, yendo más lejos, ha probado que algunos de los relatos son casi totalmente inventados.¹⁰ El caso más notable es el

de "El tintorero enmascarado, Hakim de Merv", cuyas fuentes inmediatas (Thomas Moore, por ejemplo) o remotas (oscuro folklore oriental) son apenas trampolines para una invención hondamente borgiana, que habrá de retomar en algunos aspectos de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius".

Pero si Borges proclama sus falsificaciones y tergiversaciones, Carpentier hace precisamente lo contrario. Una frase del prólogo a *El reino de este mundo* puede servir de contraste:

...el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, Tos 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.¹¹

La crítica posterior se ha encargado de mostrar hasta qué minucias llega Carpentier en su reconstrucción fidedigna del pasado haitiano. Si en algún momento se llegó a pensar que Ti Noel (el esclavo que sirve de hilo conductor de la narración) era un personaje ficticio, hasta él ha sido encontrado en los documentos excavados de las más remotas fuentes históricas por Carpentier.

La paradoja sería, entonces, que en tanto que Carpentier (que no tiene ninguna reserva psicológica para escribir ficción y que de hecho ya la había escrito) se documenta minuciosamente y reproduce con impecable erudición hasta los menores detalles de sus fuentes, Borges (el tímido, el inhibido) usa la máscara de la erudición para disimular falsificaciones y tergiversaciones que desacralizan totalmente sus modelos.

Un par de observaciones complementarias. Como para llevar hasta los límites de la irrisión su propósito de ficcionalización histórica, incluyó Borges un "Índice de las fuentes" en *Historia Universal de la infamia*, que daba la bibliografía básica de cada relato. Esa bibliografía incluía (como fuente de "El tintorero enmascarado Hakim de Merv") un libro (*Die Vernichtung der Rose*, Leipzig, 1927) totalmente inventado por Borges. A esa invención deliberada se sumó, a partir de las reediciones del libro, la contribución inesperada de una errata. Así, como fuente de "El inverosímil impostor Tom Castro", y en lugar de la correcta (*The Encyclopaedia Britannica*, 11th ed., Cambridge, 1911), apareció la *History of Piracy*, de Philip Gosse (London, 1932) que sólo corresponde al cuento siguiente, "La viuda Ching, pirata". Esta errata llevó a dos críticos anglosajones a fatigar el libro de Gosse en busca de una inexistente contribución a "Tom Castro." Tu vieron que llegar a la conclusión correcta de que *no* era una fuente del cuento. Una consulta de la primera edición les hubiera ahorrado el trabajo de Perogrullo.¹²

Mi segunda observación se refiere a una experiencia que tuve con Borges y que ilustra, creo, su peculiar método de trabajo. Hace ya unos cuantos años en 1971, me encontré



con él en Buenos Aires y se puso a contarme un cuento que entonces pensaba escribir. Se basaba en un hecho histórico: el asesinato del Presidente Idiarte Borda, al salir de un Te Deum en la Catedral de Montevideo. Por ser yo uruguayo (y por haber prestado un servicio similar que queda registrado en el cuento, "La otra muerte"), Borges me preguntó qué sabía del asesino. Mi respuesta fue forzosamente concisa: Muy poco, excepto el nombre. Como Borges quería saber más, le sugerí que fuésemos a la Biblioteca Nacional (de la que él

era todavía Director) y consultásemos un par de libros de historia. Así lo hicimos y por indicación mía, nos trajeron el quinto volumen de los *Anales históricos del Uruguay*, de Eduardo Acevedo, y una biografía del presidente asesinado, escrita por las hijas. Recorriendo ambos textos pudimos reconstruir el episodio y, sobre todo, lo que más le interesaba a Borges: los antecedentes del asesino Avelino Arredondo. Pero las informaciones eran contradictorias. En una versión, era un estudiante que, influido por los ataques que la oposición lanzaba en la prensa contra Idiarte Borda, había decidido asesinarlo. En otra versión, era un obrero analfabeto que sólo aprendió a leer en la cárcel. Estas contradicciones, y algunos detalles del crimen, me entusiasmaron. El asesino nunca había visto a Idiarte Borda y para identificarlo preguntó a un vecino cuál era: "El que lleva la banda presidencial", fue la respuesta; entonces hizo fuego. Quería seguir leyendo y especulando. Pero Borges, muy firmemente, me dijo que no leyera más. "Si no, explicó, no voy a poder inventar nada". Cuando salió el cuento, "Avelino Arredondo", en *El libro de arena* (1972), pude comprobar que Borges había usado muy poco, o nada, de lo que yo le había leído. Su cuento era con todo inventado. Sí, para Borges la ficción histórica es sobre todo ficción. El dato histórico es el pretexto para un texto al fin y al cabo puramente ficticio.

IV

En el mismo prólogo a la segunda edición de *Historia universal de la infamia*, Borges establece una distinción entre los textos que se basan en "ajenos relatos" y el cuento bastante folklórico y "americanista", que se titula "Hombre de la esquina rosada". Hablando de sí mismo en tercera persona dice:

De estos ambiguos ejercicios pasó (el Borges de 1933-1935)

a la trabajosa composición de un cuento directo —*Hombre de la Esquina Rosada*— que firmó con el nombre de un abuelo de sus abuelos, Francisco Bustos, y que ha logrado un éxito singular y poco misterioso.

Como de costumbre, Borges dice mucho y todo en ese párrafo. Es correcto destacar que el cuento no se basa en ningún texto anterior, pero lo que él no dice es que sí se basa en un relato oral que le había hecho don Nicolás Paredes, guapo compadrito de la época, al que Borges conoció en los años veinte y que es el protagonista-narrador de la historia. Tampoco dice que el mecanismo narrativo (hacer que el criminal cuente la historia como si él fuese sólo un testigo) tiene sí una fuente literaria: *The Murder of Roger Ackroyd* (1927), de Agatha Christie, novela policial que Borges ha mencionado más de una vez. Pero hay más reticencias en tan corto párrafo. Lo que también se calla es por qué firmó el cuento con el seudónimo de Francisco Bustos. Muchos años más tarde, en el "Autobiographical Essay", habría de revelar que lo hizo para no ofender a sus padres. A ellos no les gustaban esas historias de orilleros y compadritos, y para preservar el nombre paterno de toda publicidad, irónicamente usó la máscara de un antepasado más o menos remoto. La doble motivación: ocultamiento y tergiversación, vuelve a aparecer aquí. Es una constante de la ficción borgeana.

Si extendemos este análisis más allá de la praxis de la ficción, hasta lo que podría llamarse la "visión" histórica, sería posible detectar aquí también una diferencia fundamental con Carpentier. Este, en el prólogo de *El reino de este mundo*, ataca la visión del mundo de los surrealistas, cuya magia le parece de pacotilla, y le opone la visión de los americanos en que todavía no se han agotado las mitologías. Contradiciendo lo maravilloso surrealista, Carpentier afirma:

Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. (...) esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. (...) por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revolución que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías.

Hoy, después de los trabajos de Irlemar Chiampi, se sabe que si Carpentier erró al creer que la realidad en América era maravillosa, no se equivocó al atribuir al discurso sobre la realidad americana esa condición de maravilloso. También la misma investigadora brasileña ha demostrado que esa fe en las cosmogonías y mitologías a que se refiere Carpentier está basada precisamente en los estudios sobre lo maravilloso del surrealista Pierre Mabille, lo que demuestra que Carpentier no estaba contra el surrealismo entero sino contra el surrealismo ateo.¹³ Pero ésa es otra historia. La que me interesa ahora es, precisamente, la Historia (con mayúscula) que concibe Carpentier en *El reino de este mundo*. Es una Historia mitologizada o cosmogonizada, que a pesar del escepticismo crítico y de las ironías de la historia (con minúscula) sobrevive para él en la entretela de la realidad americana. Esa fe, aunque paradójica, aunque irónica, en un posible devenir histórico, está totalmente ausente de Borges. Por eso, los personajes del libro de Borges son figuras secundarias de la gesta histórica —infames, en el sentido etimológico de la palabra— en tanto que los de Carpentier (Macandel,

Henri Christophe) son héroes de la historia.

El primer relato de *Historia universal de la infamia* funda para siempre una versión paródica de la teleología descubierta (o inventada) por los historiadores para justificar sus documentadas ficciones. Basta un ejemplo: al referirse al problema de la esclavitud, dice brillantemente Borges:

En 1517, el P. Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al emperador Carlos V la importación de negros, que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas. A esa curiosa variación de un filántropo debemos infinitos hechos: los blues de Handy, el éxito logrado en París por el pintor doctor oriental D. Pedro Figari, la buena prosa cimarrona del también oriental D. Vicente Rossi, el tamaño mitológico de Abraham Lincoln, los quinientos mil muertos de la Guerra de Secesión, los tres mil trescientos millo-
nos gastados en pensiones militares; la estatua del imaginario Falucho, la admisión del verbo *linchar* en la décimatercera edición del Diccionario de la Academia, el impetuoso film *Aleluya*, la fornida carga a la bayoneta llevada por Soler al frente de sus *Pardos y Morenos* en el Cerrito, la gracia de la señorita de Tal, el moreno que asesinó Martín Fierro, la deplorable rumba *El Manisero*, el napoleonismo arrestado y encalabozado de Toussaint Louverture, la cruz y la serpiente en Haití, la sangre de las cabras degolladas por el machete del *papaloi*, la habanera madre del tango, el candombe.

Además: la culpable y magnífica existencia del atroz redentor Lazarus Morell.

Para él, como para su "Pierre Menard", la Historia no es lo que realmente aconteció (la mítica "verdad histórica") sino las versiones distintas y contradictorias de lo que aconteció y que han quedado registradas en variados documentos. Es decir: la Historia no es un ente mágico, o mitológico, o cosmogónico. Es un ente literario: la Historia es la escritura de la historia. No la fe, sino el escepticismo; no la sacralización sino la desacralización; no la novela histórica sino la parodia.

Es curioso que esta diferencia que tan brillantemente ilustran las obras paralelas de Borges y Carpentier en este punto de sus respectivas carreras (Carpentier más tarde parodiaría la historia con éxito), puede encontrarse expuesta en la obra de un narrador del siglo XIX que pasó por los mismos conflictos y encontró (en dos oportunidades distintas) soluciones opuestas para el dilema. Me refiero, claro está, a Gustave Flaubert. En sus comienzos de escritor, Flaubert se sintió atraído por la novela histórica y compuso (con paciencia de forzado) una reconstrucción de Cartago, *Salammbo*, que hasta hoy es maravilla del género. Lo hizo por un método de agotamiento y saturación de las fuentes. La crítica de la época que se atrevió a calificar de absurdas o inventadas sus páginas: tuvo que enfrentarse con la formidable y sarcástica erudición de Flaubert. En cartas a Sainte-Beuve y al erudito alemán Guillaume Froehner, el novelista demostró que había inventado muy poco y que casi todos los detalles de su copiosa novela provenían de fuentes auténticas. Sin embargo, él mismo adelantó en una autocrítica la frase que tal vez sea la mayor censura de la novela; en la carta a Sainte-Beuve dice que "le piédestal est trop grande pour la statue". En efecto, la figura de Salammbo resulta reducida por la inmensa tela histórica en la que aparece inscripta y que la empujea. No hay bastante hondura en el dibujo de su figu-

ra. Todo es superficie, aunque magnífica.

Muchos años más tarde, Flaubert habría de escribir otro libro en que el respeto a la erudición y a la letra impresa serían salvajemente carnavalizados. Me refiero a *Bouvard et Pécuchet*, la epopeya de dos mediocres copistas que se dedican a recopilar estúpidamente toda la ciencia de la época. Esta última novela, que Flaubert dejó inconclusa, no sólo es el reverso y la caricatura de *Salammbo*; es también una autobiografía intelectual de Flaubert. Porque él, como sus grotescos personajes, gastó casi toda su vida en agotar bibliotecas en busca de la palabra exacta, el dato único, la impecable fecha. Que haya logrado al final de su vida volverse sobre sí mismo y su obra y producir ese monumento paródico de la nueva novela es prueba de su infinito genio.¹⁴

El ejemplo de Flaubert ilustra, creo, ese destino del escritor que también ilustran las historias paralelas de *Historia universal de la infamia* y *El reino de este mundo*. Al interesarse sobre todo por los infames (los infamosos, habría que aclarar) y al desacralizar la historia, Borges estaba siguiendo la lección de *Bouvard et Pécuchet*; Carpentier en *El Reino de este mundo*, seducido aún por los prestigios del dato histórico (todo está allí apoyado en documentación precisa) y embriagado de cosmogonías, está todavía más cerca de *Salammbo*. Es una cercanía ilustre, es cierto, pero marca la distancia que habría de recorrer el mismo Carpentier hasta llegar —él también— a sus *Bouvard et Pécuchet*: el *Concierto barroco*, *El recurso del método*.

V

Es posible volver a mirar ahora, rápidamente, el problema del barroquismo de Borges en relación con el de Carpentier. En tanto que para el escritor cubano el barroco es sobre todo acumulación y proliferación (de ahí el concepto de un estilo nominativo, sobre todo descriptivo de objetos), el barroco de Borges es *parodia*: estilo que se agota circularmente al volverse, como una serpiente sobre su propia cola, sobre sí mismo. Por eso, los relatos de *Historia universal de la infamia* son calificados por Borges, en el prólogo de 1954, de pura apariencia, de nada, en tanto que Carpentier en *El reino de este mundo* quiere salvar algo de su libro, y tanto en el prólogo como en el monólogo final de Ti Noel marca la necesidad de una fe. Las diferencias estilísticas que yo había tratado de indicar hace tantos años en mi reseña de 1954, pueden situarse ahora en una perspectiva que les da sentido, y que explica por qué (a pesar de profundas diferencias) Carpentier pudo leer a Borges con tanto deleite y provecho.

Notas

1. Este texto fue leído en versión resumida en el Congreso dedicado a Alejo Carpentier y celebrado en la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, en noviembre 3, 1981.



2. Las parodias a que me refiero son: *Gestos*, de Severo Sarduy, que re-escribe hiperbólicamente *El acoso*, como ya mostré en una reseña de 1964; *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, en que hay un pastiche explícito de la misma novela; *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas, que contiene un retrato cómico del autor de *El siglo de las luces*, desplazado doblemente por el anacronismo y la parodia. Dos homenajes discipulares muy conocidos: *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, en más de un pasaje; *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, en que se incluye una referencia a Victor Hughes, el anti-héroe de *El siglo de las luces*.

3. Cf. *Narradores de esta América*, Montevideo, Alfa, 1961, p. 150.

4. Jorge Luis Borges: *Historia universal de la*

infamia, 2da. edición, Buenos Aires, Emecé, 1954, pp. 9-10.

5. Cf. *Narradores*, I, Montevideo, Alfa, 1968, p. 153.

6. Cf. Emir Rodríguez Monegal: *El arte de narrar*, Caracas, Monte Avila, 1968, pp. 87-88.

7. Cf. *El boom de la novela latinoamericana*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1972, p. 69. Ya en un artículo de 1968 sobre *Cien años de soledad* (que está recogido en *Narradores*, II, Buenos Aires, Alfa, 1974) me había referido a las "biografías imaginarias" de Borges en *Historia universal de la infamia* (libro cuyo estilo tanto influyó en el de García Márquez). Posteriormente, en su "Autobiographical Essay," Borges confirmó esta lectura. El texto original inglés del "Essay" está en *The Aleph and Other Stories*, New York, Dutton, 1971.

8. En una conferencia preparada para el mismo Congreso sobre Carpentier, mi colega y amigo Roberto González Echevarría estudió en detalle estos cinco artículos de Carpentier sobre Borges. Quiero dejar registrado aquí mi agradecimiento por la generosidad bibliográfica con que me permitió el acceso al texto de la conferencia y a los artículos originales del novelista cubano, sólo parcialmente publicados por la industria carpenteriana.

9. Cf. Borges. *Hacia una lectura poética* (el título original del libro, que la editorial no entendió, es: *Hacia una poética de la lectura*), Madrid, Guadarrama, 1976; Jorge Luis Borges. *A Literary Biography*, New York, Dutton, 1978.

10. Cf. "Borges, lector Britannica", in *Review*, New York, Center for Interamerican Relations.

11. Alejo Carpentier: *El reino de este mundo*, México, EDIAPSA, 1949, p. 16.

12. Cf. Ronald Christ: *The Narrow Act*, New York, New York University Press, 1969; John Sturrock: *Paper Tigers*, Oxford, Oxford University Press, 1976.

13. Irlemar Chiampi: *A Poética do realismo maravilhoso*, Sao Paulo, Perspectiva, 1980.

14. Tanto Borges como Carpentier se han ocupado de *Bouvard et Pécuchet* en sus escritos. El primero le dedicó un artículo de 1957, "Vindicación de B. et P.," recogido en *Discusión* (Buenos Aires, Emecé, 1957, pp. 137-143). El segundo en un artículo sobre "Martí y Francia", bastante posterior; originalmente publicado en *Casa de las Américas* fue recogido en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo, y otros ensayos*, México, Siglo XXI, 1981, pp. 239-242.