

Alejo Carpentier y *La decadencia de Occidente*

Andreas Kurz

Profesor. Departamento de Filosofía y Letras de la Universidad de las Américas, Puebla.

En 1923, Manuel García Orente empezó a traducir al español *Der Untergang des Abendlandes*, el famoso ensayo de Oswald Spengler,¹ bajo el título *La decadencia de Occidente*. Espasa-Calpe publicó la voluminosa obra en cuatro tomos entre 1923 y 1927, con un prólogo de Ortega y Gasset. Ya en 1925, antes de terminar la publicación completa, editó una primera reimpresión y en 1934 y 1937 aparecieron nuevas ediciones en la misma editorial.² Hasta 1958 se habían impreso diez ediciones. Estas cifras subrayan el éxito de la obra principal de Spengler en la cultura de lengua española. Desde la perspectiva de un lector moderno, tal éxito sorprende, ya que el tamaño, el impresionismo, y lo repetitivo del estilo y de las ideas, a veces monótonos, constituyen obstáculos muy considerables para la recepción de la obra. No cabe duda de que Ortega y Gasset había preparado bien al público hispanohablante. En su *Revista de Occidente* se encuentran fragmentos de *La decadencia de Occidente*, así como una serie de comentarios acerca del pensamiento de

Spengler. Ortega aprovechó su posición papal dentro de la intelectualidad de España y América Latina para propagar las ideas spenglerianas mediante la traducción y distribución de sus obras favoritas que muchas veces provenían de la cultura alemana. Así se explica el éxito comercial de una obra difícil, cuya versión original consta de unas mil doscientas páginas. Así se explica también la afirmación de González Echeverría, quien describe la traducción de García Orente como «un *best-seller* inmediato cuyo impacto en América Latina fue instantáneo y persuasivo».³

En Cuba, el joven Alejo Carpentier, miembro del Grupo Minorista, una sociedad vagamente vanguardista de intelectuales y artistas, unidos en los años 20 por la oposición a Gerardo Machado, fue asiduo lector de *Revista de Occidente*, la que años después caracterizó como «nuestro faro y guía».⁴ De esta manera, el muy germánico Oswald fue trasplantado a la isla de Cuba, donde su obra principal resultó ser uno de los textos decisivos para desarrollar el movimiento afrocubano. Sabemos por Edward Said que las ideas viajan naturalmente, mas este recorrido de *La decadencia de Occidente* sí tiene mucho de caricaturesco.

Mención en el Premio *Temas* de Ensayo 2003 en la modalidad de Humanidades.

A lo largo de su obra, desde *Ecue-Yamba-O* hasta *La consagración de la primavera*, Carpentier busca el diálogo con las ideas de Spengler. Es lógico que su valoración del alemán haya cambiado varias veces. Estamos hablando de un período de 55 años que vio la Segunda guerra mundial, la Revolución cubana y otros acontecimientos impactantes, que tuvieron que influir en el pensamiento de Carpentier acerca de la filosofía spengleriana. Sin embargo, hay una constante en esta discusión cubano-alemana: el cuestionamiento de la hegemonía cultural europea, de Francia sobre todo, y la revaloración de las relaciones socioculturales entre las antiguas colonias y sus viejos amos. Trazar el desarrollo de esta constante dentro de la obra literaria y crítica de Alejo Carpentier es la meta del presente ensayo.

Sería fácil resumir este desarrollo en una oración: si la cultura europea se encuentra en decadencia, si su ciclo de vida ya se acabó, entonces necesariamente otra cultura más joven tiene que tomar su lugar. La latinoamericana se ofrece como candidata más fuerte para tal puesto. Entonces, el afrocubanismo y otros movimientos afines en el continente podrían recurrir a Spengler como base teórica para postular la superioridad y la autenticidad de una cultura antillana, mesoamericana, sudamericana, etc. Mas así de simples no suelen ser las cosas, lo que demuestra muy bien el rumbo que toma la problemática dentro de la obra de Carpentier.

La obra monumental de Spengler

A inicios del tercer milenio, *La decadencia de Occidente* ya no es el *best-seller* que había sido en los años 20 y 30 del siglo xx. Mucho más tiene de carácter de libro secreto, de un texto raro que, por lo menos en Alemania, tiene algo de prohibido por su lamentable cercanía a la ideología nacional-socialista. La tesis de que Europa llegó a su fin histórico se ha vuelto lugar común, mas sería injusto pensar que Spengler escribió mil doscientas páginas solo para constatar que Europa ya caducó. Es necesario, por ende, referir las ideas principales del teórico alemán.

Desde el inicio de su texto, Spengler se opone a un concepto de historia eurocentrista, una perspectiva que «ignora por completo las grandes culturas americanas porque les falta el nexo (¿con qué?)». ⁵ La cultura europea no puede ser la cumbre de la historia, sino, como cualquier cultura, llega a una fase final, que Spengler denomina civilización. El alemán usa este término como sinónimo de «senectud» de una cultura, que se puede observar especialmente en las ciudades modernas. ⁶ Una de las cualidades principales de la cultura occidental es su carácter impopular, signo típico —según Spengler—

de todas las culturas «fáusticas»: «Todas las obras importantes de Occidente, del Dante a Parsifal, son impopulares, todas las de la antigüedad, de Homero al Altar de Pérgamo, son sumamente populares». ⁷

El ocaso de una cultura significa que se petrifica en la civilización, que agotó todas sus opciones. En este contexto, Spengler equipara una cultura con el organismo humano: «Culturas son organismos, la historia mundial es su biografía completa». ⁸ Por ende cualquier cultura recorre las etapas de niñez, juventud, madurez y senectud. Todas las culturas tienen un «Ursymbol», un símbolo primitivo, que caracteriza todos sus fenómenos. Para Spengler, el símbolo de Occidente es el «espacio puro e infinito», mientras que el de la Antigüedad es el «cuerpo individual y material». Estos símbolos se entienden como conceptos que solo el miembro de una cultura puede «sentir». De ahí resulta la imposibilidad de entender y apropiarse una cultura ajena por completo. Es decisivo para la discusión de los conceptos spenglerianos, que este ubica el «Ursymbol» en el paisaje de una cultura: «La decisión por un símbolo primitivo en el momento cuando el alma de una cultura despierta dentro de su paisaje en la conciencia de sí misma [...] decide todo». ⁹ Spengler diferencia dos géneros de cultura: la fáustica y la apolínea. ¹⁰ La diferencia es simple: una cultura fáustica, como la occidental, es básicamente espiritual, mientras que una apolínea expresa en primer lugar lo físico. Spengler afirma que la cultura fáustica de Occidente llega a su punto final con Richard Wagner, el que, al mismo tiempo, da inicio a la civilización de Europa. Con el genio de Bayreuth se agotan las formas artísticas. Los creadores posteriores solo pueden ser sus imitadores y esclavos.

Spengler extiende los conceptos de cultura y civilización hacia el carácter de sus miembros. El mundo civilizado no tiene alma, se rige por el utilitarismo; sus habitantes han perdido el contacto con el símbolo primitivo. El hombre civilizado ya no cree en el destino, constantemente reflexiona sobre su propia existencia. El hombre de cultura, por otro lado, nunca dudaría acerca de su ser, vive inconscientemente y muy cerca del símbolo primitivo. La religión y la fe determinan los fenómenos de una cultura y las acciones de sus habitantes. La irreligiosidad (que no es ateísmo) y el escepticismo dominan en una civilización.

En el segundo tomo de *La decadencia de Occidente*, Spengler se refiere en algunos párrafos a la «cultura mexicana» que describe como muy desarrollada y que fue destruida por unos bandidos. ¹¹ Descubre en ella características de la antigüedad griega, es decir, la ubica dentro de las culturas apolíneas. Relaciona la civilización con las ciudades pobladas. Argumenta que la naturaleza

artificial de las urbes contradice al paisaje y aleja la civilización cada vez más de su símbolo primitivo.

Hacia el final de su obra, el filósofo alemán retoma la idea del eurocentrismo que manipula la historia y la política. Rechaza la tendencia a aplicar los conceptos europeos de democracia y libertad individual en otras culturas: «el europeo moderno ve los destinos ajenos a través de los conceptos de constitución, parlamento, democracia, aunque la aplicación de tales conceptos en otras culturas es ridícula y absurda». ¹² Spengler se adelanta aquí al discurso político latinoamericano de la segunda mitad del siglo xx, que empezó a cuestionar la validez del sistema democrático —sobre todo el de los Estados Unidos— para las sociedades latinoamericanas. ¹³

Spengler viaja con Carpentier a París

No cabe duda de que las tesis de Spengler tuvieron un impacto muy fuerte en la intranquila juventud intelectual cubana de los 20. Alejo Carpentier y otros intelectuales de la época estaban al acecho de novedades artísticas provenientes de Europa: futurismo, dadaísmo, surrealismo —los «ismos» se pusieron de moda y los artistas cubanos esperaron de ellos respuestas que no podían dar, y la renovación de un arte que apenas empezaba a existir. Su error es obvio: dirigieron sus miradas hacia una Europa que, ella misma, trató de encontrar un camino para superar la crisis intelectual producida por la Primera guerra mundial: el cojo pide ayuda al manco. Es muy probable que la recepción de Spengler en Cuba haya cambiado estas actitudes, mas Carpentier y otros, en un inicio, no dudaron de la superioridad y del valor supremo de la cultura europea. ¹⁴

En 1928, Carpentier huye, bajo circunstancias novelescas, a Francia. Empieza un exilio de once años. Es significativo que la reflexión sobre las relaciones culturales entre Europa y América Latina, sobre la autonomía del arte americano —cubano muy en especial—, se intensifique en Europa, y en este contexto la importancia de las ideas de Spengler parece acentuarse. La admiración de Carpentier por los artistas y escritores europeos no cesa; por el contrario, crece. Mas sus artículos y ensayos de este período transmiten la impresión de que se apropió de la tesis principal de *La decadencia de Occidente*: ¡El rey ha muerto, viva el rey!

El 8 de agosto de 1930, la revista *Social* publica un artículo sobre Manuel de Falla, en el que Carpentier menciona, por primera vez en uno de sus escritos, a Oswald Spengler: «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». ¹⁵ Carpentier aplica los términos spenglerianos a tendencias dentro de la obra de un artista, es decir, los descontextualiza, mas al mismo tiempo los usa para clasificar la música europea moderna como un arte apolíneo, que se manifiesta por su «deseo de claridad, de precisión», que debe dar un cuerpo tangible a la obra musical. Sin decirlo expresamente, Carpentier insinúa que la música cubana (Roldán y Caturla en primer lugar) sigue otros rumbos y debe alejarse de las influencias europeas. Esta idea se encuentra —ahora sí explícitamente— en un texto que Carpentier escribió llegando a Europa: «La consagración de nuestros ritmos», en el que informa sobre el éxito de la música cubana en los círculos intelectuales y populares de París:

Por muy humilde que sea el núcleo de un elemento folklórico, ese elemento, una vez cristalizado, se muestra siempre dotado de una lozanía y un frescor incomparables. Y mientras más vieja sea una civilización, más deberá recurrir a esos factores de juventud y carácter, que vendrán a animar sus miembros cansados, su espíritu siempre acechado por la «barbarie intelectual» de que hablaba Paul Valéry [...] La música cubana es esencia de ritmo, de sol, de vida. ¿Qué pueden temer de tan preciada aportación las viejas civilizaciones de Europa? ¹⁶

Deduzco que Carpentier pudo basarse en una lectura muy fresca de Spengler para este artículo. La equiparación Europa = civilización, el término de los «miembros cansados» de esta civilización; es decir, la comparación con el cuerpo humano, la insistencia en los elementos de luz y vida para la cultura cubana, o sea, un posible intento de definir el símbolo primitivo cubano, solo se explica por una reciente lectura de *La decadencia de Occidente*.

Decir que lo propio apenas se aprecia conociendo lo extraño, es una frase hueca. En el caso de Alejo Carpentier, esta se transforma paulatinamente en un programa literario. Nunca antes, ni nunca después, Carpentier escribió tanto sobre Cuba y América Latina como en los once años de su exilio francés. América se vuelve una verdadera obsesión en el pensamiento del cubano. El contraste entre el viejo y el nuevo continente es el *leitmotiv* de casi todos sus textos, críticos y literarios, escritos en esa época. No es difícil detectar ideas spenglerianas en ese contexto. Sobre todo, dos bloques temáticos fascinan a Carpentier al respecto:

- El contraste entre el gigantismo y la novedad del paisaje latinoamericano, y la pequeñez del europeo, que deja entrever la teoría de que el paisaje decide sobre el ser de una cultura.
- La yuxtaposición entre cultura reflexiva occidental y cultura latinoamericana impulsiva.

Carpentier aplica los términos spenglerianos a tendencias dentro de la obra de un artista, es decir, los descontextualiza, mas al mismo tiempo los usa para clasificar la música europea moderna como un arte apolíneo, que se manifiesta por su «deseo de claridad, de precisión», que debe dar un cuerpo tangible a la obra musical.

En «Descubrimiento del Mediterráneo», Carpentier contrasta «la fuerza dramática de la altiplanicie mexicana» con el paisaje del mar Mediterráneo. Afirma que el que conoce la naturaleza mexicana, «no puede sentirse sinceramente conquistado por la pequeñez acromada del lindo paisaje de la isla de Francia». ¹⁷ Los paisajes que contempla en sus viajes solo parecen interesarle si evocan algún aspecto de la naturaleza latinoamericana. Cuando ve por primera vez los Pirineos, se acuerda de los volcanes mexicanos. ¹⁸ Años después, en 1949, explica en una entrevista con Luz Machado de Arnao este afán americanista en términos muy spenglerianos: «Y sería absolutamente vano intentar una interpretación de América, en cualquier sector, sin tener en cuenta esos factores de naturaleza intacta, de naturaleza tal como el europeo ha dejado de verla desde hace por lo menos tres siglos». ¹⁹ La naturaleza explica la cultura. El paisaje latinoamericano, sin domesticar, es el factor principal que separa necesariamente la cultura de Europa del nuevo continente.

Carpentier recurre, sobre todo, a la música cubana para explicitar el contraste entre civilización europea (reflexiva) y cultura latinoamericana (espontánea). Por un lado, los ritmos cubanos ofrecen a la música europea un elemento de renovación; por otro, un artista europeo siempre será incapaz de entender estos ritmos, de apropiárselos enteramente, «pero el sentido *afrocubano* es virtud innata. Para escribir *La rebambaramba* o *Bembé* hay que llamarse Roldán o Caturla». ²⁰ Si una cultura se determina por un símbolo primitivo, que solo los miembros de esta cultura son capaces de «sentir», entonces un artista ajeno a ella necesariamente la malinterpreta. Puede ser que la música cubana sea un elemento revitalizador para la música europea, pero siempre habrá una distancia. ²¹

En los años 30 las posiciones de Carpentier empiezan a radicalizarse. Sin duda, el éxito del fascismo y el nacional-socialismo comprobó, a sus ojos, la tesis de Spengler del ocaso de la civilización europea. El 28 de junio de 1931, la revista *Carteles* le publica «América ante la joven literatura europea», un artículo realmente programático. Carpentier comenta en él una encuesta de *Imán*, en la que varios escritores europeos

contemporáneos hablan de la decadencia de su continente, y de las posibilidades que ofrece América Latina. Carpentier comenta: «Lo más curioso es que, una vez situados ante nuestro continente, estos escritores adoptan, en su mayoría, una actitud francamente antieuropea». ²² Con el apoyo de Philippe Soupault, Nino Frank, Robert Desnos y Walter Mehring, Carpentier postula decididamente el ocaso de Occidente. Sin embargo, el cubano sabe que tal postulado no puede significar que los artistas latinoamericanos deban romper de una vez por todas con la cultura europea; sabe que por mucho tiempo será necesario propagar las tendencias de su arte y de su literatura en América Latina, ya que se trata de una cuestión de oficio:

Pero, por desventura, no basta decir «cortemos con Europa», para comenzar a ofrecer expresiones genuinamente representativas de la sensibilidad latinoamericana. Todo arte necesita de una tradición de oficio. En arte, la realización tiene tanta importancia como la materia prima de una obra [...] Los escritores europeos [...] se salvan siempre por la perfecta técnica de sus producciones. Su materia es generalmente pobre, pero saben obtener de ella el máximo rendimiento. ²³

El pasaje citado refleja la ambivalencia de las posiciones de Carpentier en esta época. Por un lado, insiste en la importancia de conocer la tradición cultural europea, de aprender del «canon» de sus obras; por otro, menosprecia la literatura del viejo continente, ella parte de un material «pobre», y sus representantes solo «se salvan» por la técnica. La describe como un mal necesario, lo cual implica que en el futuro, cuando los escritores latinoamericanos hayan aprendido a fondo el oficio, se podrá prescindir de ella. Sin embargo, no se debe olvidar que precisamente los escritores europeos empezaron a sentirse decepcionados y defraudados por Europa, es decir, las teorías de Spengler «solo» fueron verificadas a la postre por los acontecimientos políticos europeos. El auge de las ideologías totalitarias del fascismo y el nacional-socialismo y los enormes problemas económicos y sociales en los años 30, parecían dar la razón a Spengler y otorgarle el papel de un verdadero profeta. El pesimismo respecto a Europa va mano en mano con

el optimismo respecto al potencial cultural de América Latina. Un ciclo histórico parecía cerrarse: ¡El rey ha muerto, viva el rey! Y Carpentier, cuya ascendencia francesa y cuyo profundo conocimiento de la historia cultural europea no deben ser olvidados, pudo exclamar con Goethe: ¡Dos almas viven en mi pecho!

Otro artículo de esta época resulta interesante: «Los cánticos del progreso», publicado en *Carteles* el 13 de marzo de 1932. Carpentier se opone a una visión de la historia que cree en un progreso constante. El cubano se hace eco de una discusión que desde la Primera guerra mundial empezó a dominar el discurso artístico europeo. La fragmentación del Yo y de su entorno, que la primera guerra ilustró de una manera dramática, hizo dudar del valor ético del arte y de la finalidad de la historia. Las vanguardias literarias se dieron cuenta de las limitaciones de su herramienta: el lenguaje. Un abismo separó el arte literario y el mundo representado (que ya no se dejó representar). Las propuestas de la vanguardia, de Dada y el surrealismo, o del creacionismo en América Latina, negaron la dimensión ética de la obra literaria. Carpentier, en París, vivió esta crisis, y las propuestas de la vanguardia no lo satisficieron. Todavía no formula sus propios programas (lo real maravilloso, lo barroco, la novela épica), pero registra la crisis y se compromete con una América Latina que interpreta como esperanza para la supervivencia de la avasalladora tradición literaria europea. Spengler, en este contexto, ya no se puede emplear como base teórica para la emancipación de la cultura latinoamericana. Carpentier lo interpreta mucho más como una advertencia, y deduce de ahí la obligación de los intelectuales latinoamericanos de ser los salvaguardas de la cultura occidental. Un pasaje de «Los cánticos del progreso» debe ilustrar lo dicho. Carpentier comenta reportes de torturas por parte de la policía rumana a varios oponentes al régimen del país. Consta con cierta amargura que:

gracias al *progreso*, hemos retrocedido bastante más atrás de los años de la Inquisición cristiana. Cuando la Inquisición quemaba a un hereje, la movía, al menos, un ideal—ideal horrendo, pero ideal al fin—, ya que los inquisidores sinceros creyeron siempre que, mediante el suplicio, se salvaba el alma del hereje. En cambio, ¿cuál es el ideal que mueve a los verdugos que encarcelan y torturan al infeliz que se ha permitido opinar libremente sobre tal o cual abuso manifiesto?²⁴

Carpentier refleja aquí la teoría spengleriana de la ausencia de un alma en una civilización. Según el filósofo alemán, las acciones del hombre civilizado se caracterizan por la «extinción de la religiosidad íntima».²⁵ La religiosidad inherente a todas las culturas verdaderas, se ilustra con el ejemplo de la Inquisición:

Entonces cada uno vivía consciente de un peligro inmenso, no el del verdugo, sino el del infierno. Miles de brujas estaban seguras de serlo. Se acusaron a sí mismas, rogaron por ser liberadas de sus pecados, solo por amor a la verdad confesaron sus viajes nocturnos y sus pactos con el Diablo. Los inquisidores castigaron con la tortura, con lágrimas en los ojos por misericordia con los pecadores, para salvar su alma.²⁶

Carpentier deduce de la constelación política de Europa que esta «religiosidad íntima» de una cultura ya no existe, que la España de la leyenda negra era más culta que la Europa de 1932. Al mismo tiempo, teme por la herencia cultural que deja el viejo continente y que hay que salvar para América Latina. Si Spengler dice: Europa ha muerto, ya no tiene alma, entonces Carpentier agrega: pero su pasado cultural sí tiene alma y no debe perderse.

El diálogo con Spengler, la recepción carpenteriana de *La decadencia de Occidente* llegó a un punto ciego. Convencido por los acontecimientos políticos, el cubano debe admitir la certeza de las teorías del alemán, pero no quiere renunciar a una cultura a la que él mismo pertenece en parte. ¡Dos almas viven en mi pecho! Carpentier, el escritor cubano, debería ser optimista respecto a las posibilidades culturales que las tesis de Spengler abren a América Latina; Carpentier, el heredero y lector incansable de la tradición literaria europea, no puede aceptar el ocaso de Europa. Spengler le servirá para definir —mediante el paisaje como elemento constitutivo de una cultura, mediante el postulado de una cultura que se siente, que es inconsciente y espontánea— su programa y su rumbo literario. Spengler, por otro lado, no logra que Carpentier renuncie a la acumulación de un saber enciclopédico sobre cultura e historia europeas, como se manifestará con la publicación de sus grandes novelas a partir de *El reino de este mundo*. Deduzco que, de ninguna manera, Spengler fue el iniciador para un «nuevo principio radical», como afirma González Echeverría.²⁷

«El ocaso de Europa»

Hay un interludio, no obstante. En 1941, ya de regreso a Cuba, y con Europa en plena guerra mundial, aparecen, en *Carteles*, entre el 16 de noviembre y el 21 de diciembre, seis artículos bajo el título de «El ocaso de Europa», que parecen seguir al pie de la letra las teorías de Spengler. Mas procuremos leer con atención, y no nos dejemos seducir por el título alusivo.

A diferencia de los artículos anteriores, Carpentier piensa que América Latina ya aprendió lo suficiente para sustituir a la cultura europea: «América, madura ya para la producción propia, ve arribar a sus costas todo lo que valía la pena de ser salvado en el naufragio

de Europa».²⁸ América asume la responsabilidad de rescatar la cultura occidental, mas lo que sorprende en este contexto es que, para Carpentier, hay poco que realmente sea rescatable.²⁹ Europa, definitivamente, perdió el derecho de ser el «faro de la cultura universal». Carpentier se queja del menosprecio que él mismo y toda una legión de escritores y artistas latinoamericanos emigrados en Europa sufrieron por parte de los intelectuales europeos, franceses sobre todo. Tal menosprecio carece de cualquier fundamento, ya que —siempre según Carpentier— la cultura occidental del siglo xx no es más que fachada: se alimenta nostálgicamente de un pasado glorioso, pero no produce nada nuevo. Francia dejó de ser cultura ya en el siglo xviii; la producción artística posterior solo es repetición y cumplimiento de normas establecidas en el xviii. Spengler le sirve como autoridad para postular lo efímero de la cultura europea que nunca hubiera podido justificar su posición arrogante dentro de la cultura mundial:

Spengler dijo cierta vez que ningún esfuerzo humano podía hacer que un árbol, llegado al ocaso de su existencia, reverdeciera una vez más [...] Las naciones no son gatos de siete vidas. Civilizaciones de bastante más importancia histórica que la francesa o la alemana han durado, en suma, bastante menos que estas últimas [...] ¡Hace tiempo ya que la antorcha de la civilización ha pasado de manos del viejo corredor exhausto a las del juvenil y atlético campeón americano!³⁰

Carpentier no podría ser más spengleriano en la selección de su terminología. El cubano escribe en tiempos de guerra, es decir, la dicción de su ensayo necesariamente tiene algo de propaganda. No importa, en este contexto, el resultado final de la guerra, todavía no previsible en 1941. Si gana Alemania, si ganan los aliados, da lo mismo si de la decadencia general de Europa se habla. Importa que Carpentier proclama decididamente el derecho americano al liderazgo cultural del mundo. Que solo sustituiría, de esta manera, el eurocentrismo histórico con un americocentrismo cultural y político, se le perdona, ya que escribe en tiempos bélicos. Después de 1945, las posiciones del cubano tienen que modificarse, o mejor, ramificarse. Habrá una separación tajante entre poder político-social y poder cultural. El primero se ubica cada vez más en manos de los Estados Unidos; el segundo regresa a Europa, pero enriquecido por los logros intelectuales de América Latina. La necesidad de defender la autonomía nacional de prácticamente todos los países latinoamericanos frente al poderoso vecino del Norte, genera una nueva alianza cultural con Europa, válida hasta la fecha. América Latina, entonces, no se hace cargo de la «antorcha de la civilización», sino que la comparte con Europa.

En varias ocasiones, Carpentier recurre a una imagen muy plástica de una cultura moribunda tomada de *La decadencia de Occidente*. Spengler la compara con «un gigantesco árbol corroído en la selva que durante siglos y siglos alza al cielo sus ramas corrompidas». Ya no resucitará el árbol, pero ¡qué espectáculo! Esta imagen es ambivalente, no solo se relaciona con el ocaso de Europa, sino también con el papel constitutivo de la naturaleza para la cultura latinoamericana. Los países al sur de los Estados Unidos no pueden prescindir de la alianza intelectual con Europa; pero, al mismo tiempo, pueden agregar su «símbolo primitivo» a la cultura occidental, pueden infundir a esta la «religiosidad» perdida y mostrarle nuevas opciones artísticas y literarias.

Resulta interesante referir brevemente en este contexto la historia del *boom* de la narrativa hispanoamericana en Europa. Las novelas de Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, y del propio Carpentier, mostraron a las literaturas alemana y francesa que todavía es posible narrar. El «realismo mágico» y lo «real maravilloso» constituyeron una alternativa a los programas cerebrales del «nouveau roman» francés. Mas los autores europeos aprendieron rápido, aprovecharon su muy antigua tradición de oficio, y empezaron a producir sus propios textos maravillosos. En la cultura de lengua alemana, a más tardar con la aparición de las novelas de Patrick Süskind y Christoph Ransmayr, el modelo de la literatura hispanoamericana perdió su vigencia, las ventas de libros del nuevo continente y su impacto en la crítica literaria disminuyeron considerablemente. La discusión sobre el papel cultural de América Latina sigue, por ende, un rumbo iniciado por Carpentier hace casi setenta años: ¿debe insistir en su carácter mágicorealista y maravilloso, o debe, de nuevo, dirigirse hacia Europa, tratando de romper los mitos intelectuales del viejo continente y transformarlo en un anexo cultural de América Latina? Las grandes novelas del mexicano Fernando del Paso siguen esta segunda corriente; desgraciadamente no tienen impacto en el público europeo, su inversión de colonizador y colonizado (todavía) no encuentra el público en el que quiere influir. Los postulados teóricos y las novelas del *crack*, por otro lado, se acercan al público europeo e integran, en el caso de Volpi sobre todo, temas de la historia cultural y política del viejo continente en sus textos. Obviamente, no repiten las recetas del realismo mágico, pero *En busca de Klingsor*, *El fin de la locura*, *Amphytrion*, en sí textos sumamente bien logrados, cometen, según mi punto de vista muy europeo, el error de subordinarse de nuevo a la omnipotente tradición cultural occidental. No obstante, se trata de un diálogo cultural entre América Latina y Europa, apenas iniciado, cuya finalidad no es

previsible todavía. La literatura latinoamericana debería tomar en cuenta, en este «ping-pong», que la literatura europea, alemana sobre todo, de nuevo empieza a ser atrapada en una autorreflexión intelectual muy ególatra que podría hartar a sus lectores.

En 1941, Carpentier empieza, escondido tras el contenido bipolar de «El ocaso de Europa», este discurso intercontinental que permanece abierto hasta la fecha. El cubano, durante los años 30, había extendido su recepción de las ideas de Oswald Spengler. «El ocaso de Europa», en primer lugar, refleja su lectura de «El hombre y la técnica», que posiblemente leyó en versión original. Con este ensayo, Spengler había escrito una coda a su obra principal que, una vez más, repitió los motivos centrales de *La decadencia de Occidente*. A través de su lectura, Carpentier modificó su valorización de la obra del alemán. La sigue admirando, mas se da cuenta de las consecuencias nefastas de sus tesis. Para el cubano, Spengler es un «precursor del *orden nuevo*», es decir, preparó con su libro la ideología hitleriana que pretendió establecer una nueva cultura mediante un mal definido renacimiento de viejas leyendas y héroes míticos germánicos.³¹ No puede sorprender que Carpentier intente una deconstrucción de «El hombre y la técnica» *avant la lettre*. El cubano cita y descontextualiza:

Spengler [...] afirmó [...] en su prodigioso ensayo sobre la técnica, que el mejor papel que podía desempeñar hoy el hombre europeo era el de aquel centurión, «hallado muerto en Pompeya, porque habiendo sido uno de los primeros en observar la erupción del Vesubio, no había abandonado su posta, por no tener orden de hacerlo». Esta idea de Spengler es cruelmente profética. Porque ese y no otro es el fin que espera al hombre de Europa.³²

Carpentier no deja de admirar al ensayista Spengler, que le parece «prodigioso», mas se permite alterar una cita para sus propósitos. Trato de traducir lo más literalmente posible el pasaje en el ensayo del alemán:

Permanecer, sin esperanza, en un puesto perdido, es un deber. Aguantar como el soldado romano, cuyos huesos se encontraron frente a un portón de Pompeya, que murió porque, estallando el Vesubio, se había olvidado relevarlo. Esto es grandeza, esto significa tener raza. Este fin honesto es lo único que no se puede quitar al ser humano.³³

Es decir, Spengler insinúa de nuevo la actitud del árbol muerto que durante siglos permanece erecto en la selva. Sabemos que este símil es una de las imágenes favoritas de Carpentier. Efectivamente la usa, tal cual, en *Los pasos perdidos*. Mas, en 1941, frente a la tiranía inhumana de Adolf Hitler, y frente a un Oswald Spengler cuyas afinidades con el nacional-socialismo parecían obvias, Carpentier tuvo que manipular el texto del alemán para subrayar su oposición política a los acontecimientos europeos.

En los artículos 2 al 4 de «El ocaso de Europa», Carpentier analiza la situación social de Europa antes de la Segunda guerra mundial, pretende entender las causas de la catástrofe. Las detecta, en primer lugar, en la falta de unidad dentro de los partidos políticos franceses, y en lo heterogéneo de los movimientos intelectuales y artísticos que rehusaron la responsabilidad social.

En las dos últimas partes del ensayo se nota de nuevo el análisis deconstructivo que Carpentier aplica a la obra de Spengler. Así retoma otra comparación spengleriana que relaciona al hombre «fáustico» con Prometeo. En «El hombre y la técnica», el alemán argumenta que el hombre moderno se asemeja a Prometeo porque pretende manejar y gobernar la técnica. Mas ya no le pide a Dios «esto y aquello», como lo hizo Prometeo, sino le pide todo el mundo. Carpentier usa, por su parte, la figura de Prometeo, pero, de nuevo, la pone en un contexto muy diferente:

La literatura, la pintura, la música misma, reflejaban ese ánimo sombrío, esa desesperación, esa falta de fe en el hombre. Spengler parecía haber puesto el punto final a una era con el pesimismo sistemático y genial de «La decadencia de Occidente». Para el gran filósofo, el hombre de occidente era una especie de Prometeo que luego de haber conquistado el fuego lo hubiese vendido por dos pesetas.³⁴

No cabe duda de que el cubano se refiere aquí a la gran herencia cultural de Europa que corre peligro de ser opacada por la barbarie política del continente. Al mismo tiempo, Spengler ya no se presenta como el profeta del final de la civilización occidental, sino como parte íntegra de este desarrollo. En otras palabras, solo una cultura que se encuentra al final de sus posibilidades, que ha agotado sus opciones culturales, es capaz de producir un texto que reflexiona hasta sobre este estado de ocaso. No se puede tratar de repetir sencillamente el lugar común de la muerte de la cultura europea y del nuevo reino de una cultura autóctonamente latinoamericana. Repito que por sencillas razones biográficas, Carpentier no podía escoger esta solución simplista. Se trata mucho más de buscar opciones que puedan reintegrar la cultura europea, después de la catástrofe política, en la escena artística mundial, con el apoyo de las posibilidades renovadoras que ofrece América Latina. La antes mencionada historia del *boom* de la narrativa hispanoamericana ilustra claramente, a la postre, este desarrollo.

Muchos años después, en una entrevista de 1970, el mismo Carpentier relativiza sus posiciones radicales de «El ocaso de Europa». Era demasiado temprano para hablar de un predominio cultural de América Latina, para constatar las fuerzas telúricas de un arte americano joven y renovador. La época de posguerra mostró que

la intelectualidad europea todavía tenía energía para renovar el arte, renunciando a posiciones vanguardistas que pretendían separar la cultura de la realidad que la producía y apoyaba. Carpentier, en «El ocaso de Europa», todavía oscilaba entre la desesperación por ver morir una parte de su propia ascendencia cultural, y la proclamación militante (y algo terca) de que ya era tiempo, porque América Latina ya estaba preparada para ejercer la hegemonía cultural en el mundo. En 1970, ya con la experiencia de la Revolución cubana, Carpentier se da cuenta de la ingenuidad de esta actitud y del error intelectual y moral, que consiste en cambiar una tiranía por otra. Cito el pasaje íntegro de la entrevista, ya que ilustra mejor que cualquier análisis el desarrollo intelectual del cubano después de los seis artículos publicados en *Carteles*:

Los artículos de la etapa 1939-1945 son pocos. Y algunos que enfocan la situación de Europa durante la Segunda guerra mundial están teñidos de un pesimismo que era general en aquellos momentos —no hay que olvidarlo— en lo que se refería al porvenir del Viejo Continente. Los mismos escritores franceses (Valéry, Schlumberger, Cocteau, etcétera), se mostraban pesimistas. Poco o nada sabíamos en América, en los años 1941-1942, de la resistencia y del heroico trabajo subterráneo del Partido Comunista Francés. El fascismo parecía triunfar en todas partes —salvo en el frente ruso. No parecía que la Europa Occidental estuviese próxima a liberarse del nazismo. Y los viejos amigos franceses con quienes pude hablar en aquellos días, en Haití, en México, solo veían la salvación posible de ciertos valores intelectuales en el continente americano... De ahí el tono amargo de ciertos artículos míos de esa etapa, en lo tocante a la cultura europea.³⁵

El itinerario de Spengler en el equipaje de Carpentier

Resumo el viaje algo caricaturesco de la idea spengleriana de la decadencia europea, que comenzó alrededor del año 1923, cuando Espasa-Calpe lanzó la traducción española de la obra principal del pensador alemán. El joven Carpentier y sus compañeros del Grupo Minorista recibieron el libro con entusiasmo, ya que les proporcionó la base teórica para su ideal de una cultura latinoamericana autóctona. Y, sobre todo, pudieron leer a un intelectual europeo que, desde uno de los centros culturales del viejo continente, propagó la idea de que ya era tiempo para un relevo cultural. Carpentier viaja, con esta idea, de regreso a Europa, donde se puede percatar del esnobismo vigente de los artistas, franceses en primer lugar, a pesar de la obvia decadencia política y social de los países europeos. Mas el hijo de un francés y de una rusa no puede renunciar, por razones ontológicas, a la imponente tradición cultural europea. Se da cuenta, en París, que aun viviendo en Cuba, seguiría siendo

occidental. Se da cuenta también de que su propio intento de escribir una novela afrocubana, *Ecne-Yamba-O*, fue un fracaso inevitable, ya que, aunque con una ambientación diferente, retoma los principios estéticos y éticos de la novela regionalista del tipo de José Eustasio Rivera o Rómulo Gallegos. Hace falta universalizar este género, lo que solo es posible si se integran a él las múltiples tendencias de la historia literaria y artística occidental, como lo llevó a cabo a partir de *El reino de este mundo*. Su programa de lo «real maravilloso» parte de la realidad asombrosa latinoamericana, pero se da cuenta de que es asombrosa, en primer lugar, para un lector europeo, mucho menos para uno latinoamericano. Esto no quiere decir que su teoría se haya desarrollado como estrategia de mercado para asegurar buenas ventas en el viejo continente. En 1949 todavía no existía tal mercado para la literatura hispanoamericana. Mucho más se trata de un intento renovado de sincretismo literario. Si en *Ecne-Yamba-O*, Carpentier tematizó el sincretismo religioso y social de las Antillas, a partir de *El reino de este mundo* crea un sincretismo entre América Latina y Europa. En su novela de 1949 el tema y los lugares son americanos, mas la reflexión sobre ellos es europea. Repite esto en *Los pasos perdidos*, la invierte en *El siglo de las luces*: los lugares son europeos, su penetración intelectual es latinoamericana. Todas las grandes narraciones de Carpentier se caracterizan por este sincretismo artístico-intelectual, hasta *La consagración de la primavera*, la novela épica que es una verdadera crónica política y artística de la primera mitad del siglo xx. El interludio de «El ocaso de Europa» era necesario para descubrir este procedimiento. Solo a través de la oposición radical a las aberraciones políticas de los 30, Carpentier fue capaz de definir su papel de *poeta doctus*, dentro de una larga cadena de artistas, filósofos y escritores que, en su gran mayoría, son occidentales. Mas este *poeta doctus* nació y creció en el Caribe. De este origen dedujo la responsabilidad de aportar temas, figuras y reflexiones latinoamericanos a la tradición literaria europea, de por lo menos aplazar la decadencia de Occidente y hacer de ella un espectáculo impresionante, como el del árbol corrompido en medio de la selva. El viaje caricaturesco del germánico Oswald a la isla de Cuba cobra sentido de esta manera. Su itinerario se prolonga con las andanzas intercontinentales de Carpentier y se integra, quieran los dos o no, en la narrativa épica del cubano.

Notas

1. Spengler terminó el ensayo en 1917, después de un trabajo continuo de diez años.
2. Datos tomados de Roberto González Echeverría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Cornell University Press, Ithaca & Londres, 1977.

3. *Ibidem*, p. 55.
4. Ramón Chao, «Alejo Carpentier: una literatura inmensa», *Triunfo*, v. 29, n. 613, Madrid, 29 de junio de 1974, pp. 48-51.
5. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, C. H. Beck, Munich, 1981, p. 24. Esta y las siguientes traducciones son mías.
6. *Ibidem*, p. 43.
7. *Ibidem*, p. 117.
8. *Ibidem*, p. 140.
9. *Ibidem*, p. 233.
10. Sobra decir que tal maniqueísmo cultural tiene sus antecedentes en Nietzsche, pero también en el historiador de arte Heinrich Wölfflin, cuyo *Renacimiento y barroco* (1888) postula que todas las tendencias del arte oscilan entre estos dos términos.
11. Oswald Spengler, ob. cit., p. 607. Sin duda, este pasaje sedujo a más de un escritor latinoamericano del siglo xx. Mas no se debe olvidar que el discurso sobre la identidad latinoamericana suele insistir en que la conquista, más que un acto de barbaridad, fue el inicio de una nueva cultura de mestizaje. Los «bandidos» de Spengler no armonizan con este concepto.
12. *Ibidem*, p. 954 y ss.
13. Antecedentes de esta discusión se encuentran en el romanticismo y el modernismo hispanoamericanos. Sirva como ejemplo la novela *De sobremesa*, escrita a finales del siglo xix por el colombiano José Asunción Silva, cuyo protagonista, José Fernández, traza una especie de oligarquía intelectual como gobierno ideal para los países del continente.
14. Los artículos de Carpentier en *Social* sobre Debussy, Picasso, Richard Strauss, Wagner, el surrealismo, Jean Cocteau y muchos otros, pueden ilustrar esta creencia. Los trucos surrealistas, que Carpentier condena en el prólogo a *El reino de este mundo*, fueron evaluados y reseñados con entusiasmo alrededor de 1925.
15. Alejo Carpentier, *Obras Completas*, t. 9, Siglo XXI, México, DF, 1986, p. 253 [en lo adelante O. C.].
16. Alejo Carpentier, O. C., t. 8, p. 215.
17. *Ibidem*, p. 23.
18. Véase Alejo Carpentier, «Crónicas de un viaje sin historia. De Burdeos a Fuenterrabía camino de Madrid», O. C., t. 8, p. 61.
19. Virgilio López Lemus, ed., *Entrevistas. Alejo Carpentier*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985, p. 28.
20. Alejo Carpentier, O. C., t. 8, p. 299.
21. Sobre todo en *Ecue-Yamba-O*, Carpentier explota las posibilidades culturales de los diversos sincretismos del Caribe. Sin embargo, aún se niega a hacer el paso respectivo en Europa; el sincretismo musical, lo que hoy se llama, en inglés, *worldmusic*, no se acepta como opción válida para los músicos europeos.
22. Alejo Carpentier, O. C., t. 8, p. 298.
23. *Ibidem*, p. 303.
24. *Ibidem*, p. 338.
25. Oswald Spengler, ob. cit., p. 459.
26. *Ibidem*, p. 915.
27. Roberto González Echeverría, ob. cit., p. 55.
28. Alejo Carpentier, «El ocaso de Europa», 1ª parte, *Carteles*, La Habana, 16 de noviembre de 1941, p. 74.
29. Contra su costumbre, el cubano incluye a los Estados Unidos cuando habla de América. La necesidad de hacer frente al enemigo común, Alemania, logró tal «unidad» panamericana.
30. Alejo Carpentier, «El ocaso de Europa», ob. cit., p. 75.
31. No es el lugar de discutir la certeza de estas afirmaciones del cubano. Solo me permito referir a la filosofía nietzscheana y la música de Wagner que, del mismo modo, se transformaron en ingredientes del programa nacionalsocialista, sin que sus creadores hayan podido defenderse contra tal usurpación. Spengler, coetáneo de Hitler, murió en 1936. No se puede saber si él hubiera interpretado el Tercer Reich como inicio de un nuevo ciclo histórico.
32. Alejo Carpentier, «El ocaso de Europa», ob. cit., p. 75.
33. Oswald Spengler, *Der Mensch und die Technik*, C. H. Beck, Munich, 1931, p. 89.
34. Alejo Carpentier, «El ocaso de Europa», *Carteles*, La Habana, 21 de diciembre de 1941, p. 37.
35. Virgilio López Lemus, ob. cit., pp. 344 y ss.