

# «LO REAL MARAVILLOSO AMERICANO»: UNA PROPUESTA DE INTEGRACIÓN

ALICIA LLARENA

“*Todo resulta maravilloso en una obra imposible de situar en Europa*”<sup>1</sup>.

I

El continente americano, y no precisamente como una suerte de moda transitoria y provisional, siempre ha estado teñido de un halo mágico que acompaña a su historia cultural en momentos diversos, y por motivos muy distintos. Si rastreáramos en el imaginario los signos de identidad del continente, enseguida podríamos ver una nota esencial y tópica que ya ha sido suficientemente destacada: la imagen de América es una suerte de intersección entre la fantasía y la realidad. Ciertas notas etnográficas desde aquel encuentro de 1492, se encargaron de abrir por entonces perspectivas y horizontes ni siquiera previstos en la conciencia universal: la convivencia entre la modernidad y el anacronismo, entre la mirada indígena y el raciocinio europeo, entre la naturaleza y la civilización, son sólo tres de los más conocidos factores que alimentan esa curiosa imagen de América Latina. No es extraño por ello que una de las expresiones más certeras y reconocidas en el ámbito americanista sea, precisamente, la que nace en una de las zonas culturales que con más constancia y fortaleza han asumido y analizado su curioso sincretismo: desde la publicación de *El reino de este mundo*, las palabras “lo real maravilloso americano” han servido de término inaugural para una visión de América como el espacio de las infinitas e imprevisibles probabilidades naturales.

El prólogo de esta breve novela carpentieriana ha cobrado tanta fortuna que es casi imprescindible su mención en cualquier estudio cuyo objetivo sea, en primer término, explicar ese universo donde lo extraordinario se circunscribe a un surgimiento telúrico es-



Alejo Carpentier, por Juan David.

pontáneo, frente a la sofisticación y la artificiosidad de ciertas experiencias vanguardistas de las que Alejo Carpentier aprende, justamente, uno de los valores más sustanciales del continente: la profunda raíz ontológica de su aparente fantasía. Es en *El reino de este mundo* donde nuestro escritor se propone desarrollar como praxis narrativa este principio expuesto en su prólogo, páginas preliminares donde algunas anotaciones se vinculan de un modo especial a la dialéctica de “mundos” y de “visiones” que identifican a Carpentier en el conjunto de la prosa latinoamericana. Es fácil darse cuenta de que, a través de ese texto de propósitos e intenciones previo a la novela misma, Alejo Carpentier modela ciertamente nuestro “horizonte de expectativas”, advirtiéndole que la ficción es, en realidad, un seguimiento histórico riguroso, cuyo cotejo de “lugares y hasta de calles” es fácilmente susceptible de emparentarse directamente con la verdad histórica, esto es, objetiva<sup>2</sup>. Si como señalan algunos teóricos de la narración una de las necesidades primarias de todo novelista consiste en “establecer una correspondencia entre la historia y el medio ambiente y los efectos que pueden deducirse de esta correspondencia”<sup>3</sup>, no cabe duda de que en un escritor

<sup>1</sup> Alejo Carpentier, prólogo a *El reino de este mundo*, Barcelona, Edhasa, 1982, p. 57.

<sup>2</sup> “Se narra una sucesión de hechos extraordinarios, ocurridos en la isla de Santo Domingo, (...) dejándose que lo maravilloso fluya libremente de una realidad seguida en todos sus detalles. Porque es menester advertir -continúa el prólogo- que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes -incluso secundarios-, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías” (56-7).

<sup>3</sup> Bourneuf y Ouellet, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 129.

cuya fuente más inmediata proviene casi siempre de la historia, como es el caso de Alejo Carpentier, tal necesidad se plantea como un principio inmediato a resolver, y como una de las claves fundamentales para la organización de su discurso literario. Al mismo tiempo, pronto sabemos que los sucesos de *El reino de este mundo* van a situarse en una confrontación dialéctica que es, sobre todo, una confrontación espacial, pues la “*encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo*” (57) se presenta como un lugar de coincidencias, pero también como un lugar de colisión o, en otras palabras, un espacio integrador, pero escindido también en una constante dualidad de perspectivas. Tal vez por ello la denominación que Carpentier atribuye a la especial situación de este espacio urbano no puede ser más exacta, ni más acertada, que esa reunión de la multiplicidad y la maravilla, resumiendo en su carácter sincrético, en sus personajes “encrucijados”, la materia sustantiva de la narración, y en su contraste y adjetivación mágica el modo en que esa sustancia se cristaliza. Desde luego, el espacio de *El reino de este mundo*, y de la prosa carpentieriana en general, no puede explicarse, como se sabe, sin esa fluctuación constante entre las dos perspectivas que se enfrentan y reúnen en la novela; tampoco es lícito, por ello, hacer caso omiso a su particular concepción de los “contextos”, expuesta en su conocido libro *Tientos y diferencias*<sup>4</sup>. Si los contextos “raciales”, “económicos”, “ctónicos”, “políticos”, “burgueses”, de “distancia y proporción”, de “desajuste cronológico”, “culturales”, “culinarios”, de “iluminación” e “ideológicos”, tal como él mismo los define, determinan la escritura americana, cierto es que buena parte de la crítica recogió la necesidad de analizarlos en nuestra novela, tal vez más que en ninguna otra, llamada como está a “*acusar un énfasis desmedido sobre el “espacio”, sobre el “ambiente novelístico”, y sobre “los sistemas referenciales de las alusiones” a la realidad, constantes organizativas del texto. La incidencia de estos variados “contextos” en la novela de Alejo Carpentier tiene, al menos, dos consecuencias inmediatas sin las cuales no se explica la visión de “lo real maravilloso americano”, pues afecta en primer grado a la perspectiva novelesca, de una parte, y a la plasticidad de la lengua carpentieriana, por otra. Para Carlos Rincón, “no es a Sartre, sino al concepto de lo real-como-contexto propio de la época moderna, al que hay que referirse. El enfrentamiento de las figuras de Carpentier con esos “contextos” es el nuevo tipo de “resorte dramático” con que el novelista ha reemplazado uno de los procedimien-*

<sup>4</sup> Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, México, U.N.A.M., 1964.

<sup>5</sup> Emil Volek, “Alejo Carpentier y la narrativa latinoamericana actual (dimensiones de un “realismo mágico””, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 296 (1975), p. 332.

*tos fundamentales para producir la ilusión realista en la novela: la motivación psicológica de los personajes y el análisis de ella*”<sup>6</sup>. He aquí uno de los efectos fundamentales de la escisión espacial sobre la que se estructura la novela, la confrontación de espacio y personaje, la fricción entre mirada europea y mirada americana que surge a partir de esta noción de “contexto” como “resorte dramático” explicitada por el crítico. Pero además, la necesaria construcción de esos “contextos” que justifiquen la conducta de los personajes novelescos determina también la lengua -y la perspectiva- de Carpentier:

“*Por su carácter más o menos marginal respecto de la tradición literaria de Occidente -señala Mauricio Ostría-, la narrativa hispanoamericana está más urgida y necesitada de verbalizar orgánicamente sus entornos culturales y suplir de esa forma la ignorancia que de ellos se tiene más allá de sus fronteras. De allí el carácter barroco que Alejo Carpentier ha subrayado como rasgo esencial de los relatos hispanoamericanos: el hecho de la novedad inaugural de América (...) y, luego, su marginalidad y autoctonía, han obligado a nuestros narradores (...) a construir lingüísticamente todos los contextos extraverbales (...) de aquella realidad sui generis. Tales contextos -continúa- son recreados mediante descripciones frecuentes, explicaciones, inclusión de léxico autóctono, abundancia de imágenes sensoriales y, últimamente, a través de la incorporación del habla coloquial, la imitación lingüística y la creación de un lenguaje capaz de potenciar una visión americana desde dentro*”<sup>7</sup>.

El mismo sentido tiene la reivindicación de Carlos Rincón en torno al aparato descriptivo de Alejo Carpentier, cuyo mecanismo contribuye a la integración final de todos los elementos contextuales del relato. Lelia Madrid reconoce también que

<sup>6</sup> Carlos Rincón, “La poética de lo real maravilloso americano”, Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier (Salvador Arias, comp.), La Habana, Casa de las Américas, 1977, p. 169; (el subrayado es nuestro).

<sup>7</sup> Mauricio Ostría, “Notas sobre la importancia de los entornos en la literatura hispanoamericana”, Escritos de varia lección, Chile, Ed. Sur, 1988, pp. 62-63 (el subrayado es nuestro). Ostría toma como punto de partida para explicar esta necesidad las ideas de Eugenio Coseriu, quien determinó desde un punto de vista lingüístico los diferentes “contextos”: “idiomático”, “verbal” (inmediato o mediato -contexto temático en general-; y negativo o positivo -lo que se dice o no se dice) y “extraverbal” (físico, empírico, natural, práctico u ocasional, histórico, cultural), (E. Coseriu, “Determinación y entorno”, *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 282-323). Es evidente que en la escritura de “lo real maravilloso” la necesidad del contexto extraverbal es superior, si partimos del hecho de que es necesaria una confrontación entre, al menos, dos espacios distintos y que, por otra parte, El reino de este mundo tenía como propósito dignificar la realidad de un continente cuya marginalidad (desconocimiento) es importante.

“en gran parte, mucho del estilo carpentieriano tiene que ver con esta inicial concepción de América como vacío. La necesidad de llenar todos los espacios, la compulsión a agotar morosa y minuciosamente los detalles y matices de lo que se describe, la función vigilante de lo que Carpentier concibe como “la observación” (...), no son, para nada, gratuitas”. “Quizá sea Carpentier—añade— uno de los casos más ejemplares en el que el problema de la creación (por otro nombre, la creación de América) esté tan dramatizado. América se trata de inventar, de recrear en los términos de lo real maravilloso, lo cual inserta la obra en el terreno de la repetición (...) la problemática pasa primero por la del lenguaje y sus referentes, esto es, **la necesidad de nombrar lo que no tenía espacio en el contexto de la literatura occidental. Amén de las consecuencias epistemológicas (...) existen otras que conciernen al escritor y a su obra. Son éstas quizá las más interesantes para el estudioso del fenómeno**”<sup>8</sup>.

Pero el detallismo descriptivo, cuyo objetivo es, fundamentalmente, generar los “contextos” carpentierianos, canaliza también, a través de la capacidad modelizadora del espacio, y este es sin duda su efecto más importante, nuestro “horizonte de expectativas”, nuestro punto de vista. Se entiende así que el alarde descriptivo de nuestro narrador actúe en la novela como una ecuación que a falta de otras palabras podría resumirse en “ubicación es igual a conocimiento”, pues “una relación espacial (...) **encauza mi concepto de las cosas hacia una relación lógica**”<sup>9</sup>. Veremos por ello de qué modo el narrador de *El reino de este mundo* encauza también para nosotros las múltiples posibilidades de ese fragmento caribeño orientado por propia naturaleza hacia “lo real maravilloso” y cuyos conflictos son susceptibles de actualizarse a la luz de los giros culturales e ideológicos de este fin de siglo. Antes de entrar en algunos de los aspectos más interesantes de su novela, el prólogo de Carpentier nos revela aún otros secretos.

Uno de ellos, sin ir más lejos, es el conjunto de los primeros núcleos espaciales que él se mencionan: “*El reino de Henri Christophe*”, las “*ruinas de Sans-Souci*”;

<sup>8</sup> Lelia Madrid, “Alejo Carpentier: el retorno al reino de este mundo”, El sueño del origen. *La tradición postromántica*, Madrid, Fundamentos, 1991, p. 44; el subrayado es nuestro.

<sup>9</sup> “El nombre provee el espacio (y el tiempo) para la realidad de América. La función del novelista es superior -ontológicamente- a la de Adán; el novelista aquí se quiere -y denuncia- como una suerte de dios omnipotente que puede nombrarlo, ubicarlo y, por tanto, conocerlo todo” (L. Madrid, loc. cit., p. 46).

<sup>10</sup> O. Friedrich Bollnow, *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor, 1969, p. 190; (el subrayado es nuestro).

“la mole, imponentemente intacta (...) de la Ciudadela La Ferrière”, “la todavía normanda Ciudad del Cabo”, “larguísimos balcones”, el “palacio de cantería habitado antaño por Paulina Bonaparte” (51), forman parte de aquel viaje iniciático que el escritor realiza a las tierras de Haití y que suponen, en rigor, la primera motivación para la urdimbre de esta novela, y el primer impulso de “lo real maravilloso americano”. Es significativo que desde la primera palabra del prólogo hasta el primer punto ortográfico, el referente espacial del escritor cubano sea un espacio de reconocible estigma colonial, pues la información que estas líneas contienen producen enseguida un efecto sorpresivo, antitético: y es que este espacio de ropajes ajenos y de extrañas vestiduras, de cantería artificiosa y europeísta, incrustado en la isla americana, es en realidad un espacio “de advertencias mágicas” cuya naturalidad ensombrece enseguida la artificiosidad del contexto anterior. Efectivamente, Carpentier deshace pronto esa imagen señalando que “*Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití—* así continúa el prólogo *—de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Petro y del Rada, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida*” (51)<sup>11</sup>. Nótese bien: una simple pausa sintáctica en el texto yuxtapone dos ámbitos. Además de recurrir a este “orden” en la presentación del espacio que en el prólogo se describe, y de unirlos y refractarlos con tan simple mecanismo lingüístico, algo añade Alejo Carpentier que no debe olvidarse: frente a los nombres de “*Sans-Souci*”, “*Ciudadela La Ferrière*”, “*Ciudad del Cabo*”, y “*Paulina Bonaparte*”, la presencia única de “*Haití*”, adornada de una simple y roja “*Meseta Central*”. Una clara acumulación de elementos espaciales sustantivos -de clara irradiación europea- al lado de una parca nominación americana. Resulta sorprendente ese despliegue pleonástico de las primeras líneas del prólogo, sobre todo porque lo que el ámbito europeo gana en fortaleza o en presencia física (“mole”, “intacta”, “calle de larguísimos balcones”, “palacio de cantería”), el Nuevo Continente lo gana en matices y en una solidez que proviene, justamente, de su “verdad” (“nada mentido sortilegio”, “haber hallado”, “haber oído”, “realidad recién vivida”). Valdría la pena desmenuzar al máximo, este fragmento inicial del prólogo, y describir todos y cada uno de sus elementos gramaticales, pero nos basta asumir “simplemente” estas señales apuntadas aquí: mientras que el espacio europeo necesita de una enorme laboriosidad, de un artificio extremo, de una imagen lírica, “poética” -producto de un pasado histórico que, como todo lo antiguo, no se sustrae al

<sup>11</sup> Los subrayados son nuestros.

encanto mágico-, al espacio americano le es suficiente con una parca descripción que, desde su verdad, se impone luego en el relato. La grandilocuencia y la mecánica del espacio europeo continua desarrollándose en el prólogo en torno a ciertos motivos de filiación surrealista dignos de tener en cuenta<sup>12</sup>. André Masson y Wilfredo Lam sintetizan -entre tantos nombres que se mencionarán aquí- las dos perspectivas novelescas que desde el prólogo dirigen luego la ordenación de la novela, pues mientras “*la maravillosa verdad*” de la isla de Martinica sólo es un motivo de asombro o de perplejidad en el primero (¿Paulina Bonaparte ante el ensueño tropical?), para el pintor cubano se convierte en material estético extra-ordinario y familiar. Las constantes oposiciones del prólogo se atienen siempre a fortalecer el vivo espacio americano frente a la historia y, así, si en “*Europa occidental el folklore danzario (...) ha perdido todo carácter mágico o invocador*”, “*rara es la danza colectiva, en América, que no encierre un hondo sentido ritual*” (55). Más que el contraste evidente entre Europa y América, a Carpentier le interesa la fingida construcción del primero frente a la vivacidad de su propio terreno. Por ello, frente a las metamorfosis de Lautreamont, por ejemplo, él plantea la soberana existencia de Mackandal; mientras que de Maldoror “*sólo quedó una escuela literaria de vida efímera*”, de “*Mackandal el americano, en cambio, ha quedado toda una mitología, (...) himnos mágicos (...) que aún se cantan en las ceremonias del Vaudou*” (56). Todo en el prólogo del escritor cubano tiene un destino común, y ése no es otro que el de dignificar, legitimar, la realidad del continente, y apuntalar así una suerte de “edificación pedagógica” del espacio americano: “*Todo (...) se subordina a un solo objetivo: introducir a Ti Noel y a los suyos en el contexto cultural mundial, presentarlos como herederos no sólo de las tradiciones afroamericanas, sino también de todas las riquezas espirituales creadas por la humanidad al nivel de la conciencia mitológica. A la luz de lo dicho, tampoco debe considerarse casual la elección del lugar en que se desarrolla la acción del relato, pues precisamente allí, en la zona del Caribe, tuvo lugar el encuentro histórico de tres*

<sup>12</sup> “Viejos clisés de la selva de Brocelianda”, “reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse”, “la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección”, “caracoles en el taxi”, “la cabeza del león en la pelvis de una viuda”, “manos clavadas sobre la puerta de un castillo” (52), son situaciones que Alejo Carpentier muestra como efectos de una elaboración artificial. Todas ellas están generadas desde una concepción “espacializadora”, haciendo uso de ámbitos, lugares, “fortuitos”: “lo maravilloso se queda -resume el escritor- (...) sobre una mesa de disección, en el interior de un cuarto triste, en un desierto de rocas”.

<sup>13</sup> Lev Ospovat, “El hombre y la historia”, Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier, op. cit., p. 223.

razas”<sup>13</sup>, como señala Lev Ospovat. La “*encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo*” no es precisamente un espacio de invención artificial, un lugar de encuentros fortuitos como lo maravilloso en la mesa de disección, sino el espacio de lo espontáneo, de la simbiosis, de lo imprevisible, de lo inesperado, donde la licantropía no es un síntoma literario sino una posibilidad vital. Para mostrar la intensidad y el valor de este espacio, Carpentier necesitará de un sistema de oposiciones, de la eterna dialéctica entre cultura y contracultura, asentado en un territorio que por ello mismo es casi siempre escindido, tenso, dual.

## II

Del mismo modo que en el prólogo nuestro escritor presenta, de entrada, un espacio de clara orientación europea, el comienzo de la novela también está presidido por ese ámbito, y por la irradiación de sus contradicciones: Con Ti Noel se nos da la oportunidad de penetrar en un mundo -el Cabo Francés- que enseguida se proyecta en un barrio marítimo concreto: “*almacenes olientes a salmuera*”, “*lonas atiesadas por la humedad*”, “*la tienda del peluquero*”, la “*tripiería contigua*” y hasta el alambre donde el librero “*había colgado (...) las últimas estampas recibidas de París*”. Desde las primeras líneas el narrador nos sitúa en una “*Ciudad de profundos contrastes*”, como se respira en la escena inaugural de la novela, lo es sobre todo porque en ella asistimos a la “*ciudad terreno virgen, recién apresado, campo de acción de lo real maravilloso*”<sup>14</sup>, como bien advirtiera el mismo Carpentier en una de sus entrevistas: “*Siempre pensé -dijo a César Leante- que el escritor latinoamericano (...) debía tratar de expresar su mundo, mundo tanto más interesante por cuanto es nuevo, se encuentra poblado de sorpresas, ofrece elementos difíciles de tratar porque aún no han sido explotados por la literatura. Pensé (...) que el escritor latinoamericano tenía el deber de “revelar” realidades aún inéditas*”<sup>15</sup>. Parte de esa originalidad consiste, como se sabe, en la superposición del clima americano con esa otra ambientación de sello europeo. Carlos Rincón advierte entre las tantas recurrencias narrativas del escritor cubano la de inaugurar sus novelas, precisamente, en barrios cuya condición lleva el signo del encuentro:

“*cada novela de Carpentier tendrá un mundo escindido dualmente. Personajes y ambiente pertenecerán a esta o a la otra orilla (...) Los personajes, claro*

<sup>14</sup> Aimée González, loc. cit., p. 96.

<sup>15</sup> César Leante, “Habla Alejo Carpentier. Confesiones sencillas de un escritor barroco”, Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier, op. cit., pp. 18-19.

*está, serán los mismos aquí que allá, aunque elevados a una dimensión más significativa, epónima. Para encender su aneblada humanidad, el personaje ha de abandonar la situación inicial que lo enmarca. No es extraño, por esta razón, que el espacio que mejor ilustra la posibilidad del viaje -los muelles- estén dentro de las preferencias del novelista. En efecto, en El reino de este mundo, "El camino de Santiago", "Semejante a la noche", El siglo de las luces, son muelles el espacio inaugural. (...) Es demasiada coincidencia como para indicar un sentido diferente".*<sup>16</sup>

Esta sutil observación con que el crítico descubre uno de los espacios privilegiados en el discurso general del narrador cubano tendrá en adelante razones para manifestar su carácter múltiple a través de ese motivo espacializador que propicia el "encuentro": "El encuentro -señala Bajtin- es uno de los acontecimientos constitutivos más antiguos del argumento de la épica (especialmente de la novela). (...) El motivo del encuentro -añade- es uno de los más universales, no sólo en la literatura (...), sino también en otros dominios de la cultura, y en las diferentes esferas de la vida social y cotidiana", y está "ligado estrechamente a otros motivos importantes, especialmente al motivo del **reconocimiento-no reconocimiento**, que ha jugado un enorme papel en la literatura". La observación de Bajtin es esencial, pues al trasladarla a *El reino de este mundo* se adivina enseguida la oportunidad de algunas de sus conclusiones: "El exotismo -aclara Bajtin- presupone una **confrontación intencional** de lo que es ajeno con lo que es propio; en él es **subrayada la ajenidad de los ajenos**; por decirlo así se saborea y representa detalladamente **en el trasfondo del universo propio, corriente, conocido, y que está sobreentendido**"<sup>17</sup>, lo cual alumbra la estrategia llevada a cabo como sistema de dualidades y oposiciones por Alejo Carpentier. En efecto, la intencionalidad con la que en determinadas obras se confronta lo propio y lo ajeno surge desde ese motivo literario ancestral, y tiene pronto en *El reino de este mundo* una imagen concreta y miniaturizada, en las estampas recibidas de París que Ti Noel contempla: "el rostro del rey de Francia, en marco de soles, espadas y laureles" (61) que el criado singular del texto ve, no son comparables a la *presentaba algo así como un almirante o un embajador francés, recibido por un negro rodeado de abanicos de plumas y sentado sobre un trono adornado de figuras de monos y lagartos*" (62). Los "contextos" ornamentales de las dos siluetas monárquicas descritas aquí intentan, en efecto, subrayar las diferencias, y "en-marcar" en objetos

disímiles realidades que se oponen desde el comienzo. Ante la estampa de un rey negro, un rey de su país, "el joven esclavo había recordado, de pronto, aquellos relatos que Mackandal salmodiaba" (62), y el narrador cubano se complace en establecer un clima de encantamiento que llegue a los ojos del lector habitual por medio de una sutil predisposición a la leyenda. Mackandal, como se sabe, "solía referir hechos que habían ocurrido en los grandes reinos de Popo, de Arada, de los Nagós, de los Fulas", el "invencible imperio de los mandingas" (62-3), abriendo con ello esa "confrontación intencionada" descrita por Bajtin. Así, "En el África, el rey era guerrero, cazador, juez y sacerdote"; "Allá (...) había príncipes (...) que eran el leopardo, (...) que conocían el lenguaje de los árboles, (...) dueños de la nube, de la semilla, del bronce y del fuego" (63-4). Frente al telurismo de estas palabras, la calle "se había llenado de gente" plural, "encontradiza": "negras que regresaban del mercado", "señoras que salían de la misa de diez" y "un monito de Brasil, vestido a la española" (64), escenario multicolor donde los haya. Como quiera que en este inicial acotamiento del espacio narrativo de *El reino de este mundo* se produce una inseminación dual que determina al resto de elementos de la estructura novelesca, es clave recordar algunas de sus sentencias: el "Cabo Francés, (...) era bien poca cosa en comparación con las ciudades de Guinea" (66) -señala el narrador-. Allá, en el "Gran Allá", había

*"mercados que eran famosos hasta más allá del lindero de los desiertos, hasta más allá de los pueblos sin tierras (...). Las lluvias obedecían a los conjuros de los sabios y (...) en la urbe sagrada de Widah se rendía culto a (...) los dioses que regían el mundo vegetal y solían aparecer, mojados y relucientes, entre (...) las orillas de lagos salobres"* (67).

Todo el segundo capítulo de *El reino de este mundo* carga su poder semántico sobre esta evocación de un espacio mágico, precedente lingüístico llamado a normalizar el acontecimiento extraordinario. Mackandal, quien "Inútil para trabajos mayores (...) se le había despertado un raro interés por las existencia de ciertas plantas siempre desdeñadas" (68), permanece desde entonces atento a la vegetación y a sus ramificaciones, actuando de guía y portador de lo maravilloso, e introduciéndonos así en un ámbito oculto, sagrado, que repite en la isla americana los mismos gestos que el "Gran Allá" de Guinea. Para acceder a los secretos de Mackandal, y a su universo fabuloso, es necesario que las indicaciones semánticas del texto aludan siempre a la "lejanía", a la ausencia de proximidad entre los dos ámbitos (el europeo y americano) que se enfrentan en *El reino de este mundo*, de tal forma que sea necesario

<sup>16</sup> Carlos Santander, "Tiempo y espacio en la obra de Alejo Carpentier", Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier, *ibid.*, pp. 184-185.

<sup>17</sup> M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 250 y ss.; los subrayados son nuestros.

“alejarse de la hacienda de Lenormand de Mezy durante horas”, “hacia el lindero del valle, hacia donde la tierra se hacía fragosa, y la falda de los montes era socavada por grutas profundas” (69). Todo conduce en estas líneas a señalar la existencia de lo maravilloso a través de márgenes, límites, extrarradios, dimensiones aparte del espacio convencional del texto. En este sentido, el espectáculo de la caverna donde Ti Noel puede dar satisfacción a su deseo de ver de nuevo a Mackandal no tiene desperdicio, pues penetramos aquí “en el alucinante mundo haitiano, mundo de sortilegios y brujerías del *vudú*, donde la magia parece dominar los senderos de la historia, donde masas humanas reaccionan, actúan a virtud de causas y motores difíciles de interpretar por mentes europeas”<sup>18</sup>, como señala Salvador Bueno. En efecto, esta unidad espacial, “caverna de entrada angosta, llena de estalagmitas que descendían hacia una oquedad más honda”<sup>19</sup>, con sus correspondientes “murciélagos”, “enserres líticos y espinas de pescado petrificadas”, “húmeda penumbra, un olor acre y pesado”, “pieles de lagarto” y útiles para la maceración (71-2), se convierte en uno de esos reductos que conserva, guarda, protege, el espacio de lo real maravilloso americano. La variedad de objetos hizo pensar al joven esclavo “en las tiendas de los herbolarios del Cabo”, adicción comparativa que el personaje padece desde el inicio del texto, y explicable a partir de la vocación carpenteriana de homologar su cultura con la cultura europea a través del reconocimiento. Ahora bien, lo que asombra a Ti Noel -esto es trascendental- no es la extrañeza de una caverna que contiene, en realidad, las mismas cosas que un comercio cualquiera; ni siquiera su lejanía, esa “oquedad más honda”, sino otro elemento cuyo signo espacial es más fuerte. Se equivocan quienes encuentran “lo real maravilloso americano” en la exuberancia religiosa, y en las múltiples imágenes de sus formas vivas, pues “Lo que más asombró a Ti Noel fue la revelación de un largo y paciente trabajo, realizado por el mandinga desde la noche de su fuga. Tal parecía que hubiera

<sup>18</sup> Salvador Bueno, “Carpentier en la maestría de sus novelas y relatos breves”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 4 (1975), p. 157.

<sup>19</sup> J.E. Cirlot recuerda cómo este espacio (la “caverna”) está adscrito “al término de lo continente, cerrado, oculto. Sirve de substrato para ciertas identificaciones, como la medieval, en que la caverna aludía al corazón humano como “centro” espiritual. Con cierta frecuencia -concluye- aparece en la iconografía emblemática y mitológica como lugar de reunión de imágenes de divinidades, antepasados o arquetipos” (Diccionario de símbolos, op. cit., p. 122). Por otra parte, “el nacimiento de ciertos héroes, la ocultación de armas, símbolos de poder, etc., se verifica en cuevas” (ídem., p. 161). La relación de este símbolo y El reino de este mundo es evidente, pero nos interesa, más que el “espacio guarida” o “espacio reunión”, el concepto de “substrato” que aquí menciona Cirlot. Las unidades espaciales del texto no pueden separarse por un momento de su cosmovisión; la caverna es un “centro” físico, pero es sobre todo un centro espiritual, el núcleo de la perspectiva americana (Mackandal, Mamán Loi).

recorrido las haciendas de la llanura, una por una, entrando en trato directo con los que en ellas laboraban” (72), “el veneno se arrastra por la Llanura del Norte”, “la subterránea marcha de la muerte” (74-5). Nada detiene en el espacio novelesco de *El reino de este mundo* la amenaza de este “enemigo inapresable”, y el veneno sigue alcanzando “el nivel de las bocas por las vías -nótese bien- más inesperadas” (76). Es ahora cuando aparecen, por esa misma razón, los “dioses mayores”, “los Mandatarios de la otra orilla”, y cuando “La Llanura (...) se llenó de ladridos y blasfemias” (76). Con una economía de medios realmente envidiable, “ladridos” y “blasfemias” nos remiten al universo colonial, por una parte, y a la particular creencia indígena -hereje, revoltosa, demoníaca- por la otra. La conversión del espacio de *El reino de este mundo* en un conflicto de climas culturales, en ese choque de visiones donde “la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del universo”<sup>20</sup>, transforma nuestro “lugar narrativo” en el lugar de la escisión. La Llanura se convierte en una atmósfera entregada a la violencia: “reinaba en todas partes una mala atmósfera” (101); “se respiraba una mala atmósfera en aquel crepúsculo de sombras harto impacientes por abrasarse a las cosas” (138). Lo maravilloso empieza a sucederse aquí de manera frecuente, activando signos, señales telúricas, abandonando el estrecho y limitado marco de una caverna para invadir la realidad<sup>21</sup>. Pareciera que el espacio narrativo se ha convertido en otro, y que esta presencia mágica no necesita ya de mayores efectismos para su consolidación en la novela, pero la espacialidad dualista que se palpa en *El reino de este mundo* no permite, sin embargo, que todos en la novela sean susceptibles a la percepción de lo extra-ordinario, y que lo maravilloso fluya de otro modo que no sea por el contraste (la confrontación) ante otra realidad.

Pero la unidad espacial donde a nuestro juicio se consume la escisión de perspectivas novelescas es, desde luego, la “Plaza Mayor”. En ella tiene lugar el acontecimiento más extraordinario del relato, la metamorfosis de Mackandal, y los dos “mundos” que colisionan en la novela firman un divorcio definitivo. Ese lugar -aparentemente común y colectivo, centro de la ciudad- se fracciona en dos: “Como de palco a palco de un

<sup>20</sup> Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Fundamentos, 1978, p. 270.

<sup>21</sup> “Una iguana verde se había calentado el lomo en el techo del secadero de tabaco; alguien había visto volar, a mediodía, una mariposa nocturna; un perro grande, de erizada pelambre, había atravesado la casa, a todo correr(...); un alcazaz había largado los piojos -tan lejos del mar- al sacudir sus alas sobre el emparrado del traspatio. Todos sabían -concluye el narrador- que la iguana verde, la mariposa nocturna, el perro desconocido, el alcazaz inverosímil, no eran sino simples disfraces” asociados a los poderes licantrópicos de Mackandal (78).

*vasto teatro conversaban a gritos las damas de abanicos y mitones (...). Aquellos cuyas ventanas daban sobre la plaza, habían hecho preparar refrescos de limón y de horchata para sus invitados*". Sin embargo "*Abajo, cada vez más apretados y sudorosos, los negros esperaban un espectáculo que había sido organizado para ellos; una función de gala para negros*" (83); "proximidades", "lejanías", "refrescos" o "sudores", "sobre la plaza" o "abajo" no son más que indicios lingüísticos de dos modos de visión que se resumen en una imagen espacial. Poco después, para los hombres que pueden percibir "lo real maravilloso", es decir, para los americanos de la novela, el mandinga sobrevive a la hoguera en la que los europeos pretendían quemarlo, metamorfoseado y luminoso como los grandes hombres del "Gran Allá".

### III

Ahora bien, puesto que la confrontación de universos es en esta novela una "confrontación intencionada", tras esta consolidación de la visión indígena empieza a fortificarse, por decirlo así, su opuesto, esto es, la sólida supervivencia de la visión europea, en la segunda parte de *El reino de este mundo*. Después de "la muerte" de Mackandal "*la ciudad había progresado asombrosamente*", "*había más sastres, sombrereros, plumajeros, peluqueros*", "*un teatro de drama y ópera*" "*donde verdaderas actrices de París cantaban arias de Juan Jacobo Rousseau o escandían noblemente los alejandrinos trágicos*" (88-9). En este marco, cualquier referencia a la negritud parecería estar vedada, si no fuera porque el contrapunto -la comparatividad- es la técnica de la que se nutre constantemente esta novela. Pero el poder mágico del espacio haitiano continua adormecido bajo el disfraz de una serenidad un tanto sospechosa y curiosamente comienza a trascender para ciertos personajes europeos que se suman a esta construcción conflictiva del espacio novelesco. Como se recordará Lenormand de Mezy abandonó la isla con dirección de regreso hacia París:

*"Pero entonces le había ocurrido algo muy sorprendente: al cabo de pocos meses, una nostalgia de sol, de espacio, de abundancia, de señorío, de negras tumbadas a la orilla de una cañada, le había revelado que ese "regreso a Francia", (...) no era ya, para él, la clave de la felicidad. Y después de tanto maldecir la colonia, de tanto renegar de su clima, (...) había regresado a la hacienda"* (89).

Esta atracción del espacio americano provoca no pocas constusiones en la psicología de este curioso personaje, quien se siente a la vez fascinado y temeroso, a medio camino entre el prodigio y el terror de ese fragmento de Caribe. Volvió a la isla, es cierto, pero huye enseguida tras el levantamiento de los esclavos negros, al comprender el sentido de una extraña pala-

bra, *Vaudoux*", que "*lo llenó de zozobra haciéndole comprender que un tambor podía significar, en ciertos casos, algo más que una piel de chivo tensa sobre un tronco ahuecado*" (100). Ahora bien, para mostrar ese sintomático desasosiego de la sólida cultura europea al contacto con la realidad americana, el personaje crucial quizá sea Paulina Bonaparte. El viaje hacia Las Antillas de esta delicada dama francesa es bien significativo: "*cada cambio de brisa se llevaba varios alejandrinos*" y tras pasar el Canal de las Azores percibe con claridad que "*el mar se estaba renovando*", "*la revelación de la Ciudad del Cabo y de la Llanura del Norte (...) encantó a Paulina*", quien pronto habría de sentirse "*algo ave del paraíso*", hasta gozar "*despreocupadamente de aquel lujo, de aquella abundancia que nunca había conocido en su niñez*" (107-9). Carpentier describe esta entrega al espacio americano como "*el ensueño tropical de Paulina Bonaparte*" (110), feliz metáfora que resume una entrega provisional. Realmente, Paulina llega a sentir y a percibir "lo real maravilloso americano" en algunos momentos del relato, pero ya hemos visto con anterioridad que el "exotismo" es, sobre todo, una confrontación entre lo ajeno y lo propio, y un motivo intencional para subrayar, precisamente, la ajenidad y la extrañeza. Así, enseguida comprobamos en este personaje la fundamental incompreensión entre los dos espacios culturales superpuestos en *El reino de este mundo*, pues en poco tiempo, tras el primer encuentro con la isla, teñido por la exuberancia y la lujuriosa vivencia del Caribe, "*el trópico se le hacía abominable*", y "*embarcó presurosamente a bordo del Switshure*" (113). Ahora bien, la marcha de Lenormand de Mezy y la misma "*partida de Paulina señaló el ocaso de toda sensatez en la colonia*" (114), y por vez primera en todo el relato, lejos ya de la intersección de lo europeo, la isla recupera su propia identidad: "*Fue entonces -cuenta el narrador- cuando aparecieron en los campos unos sacerdotes negros (...) tan sabios como los curas franceses (...) se les entendía mejor*", y la estricta dualidad de mundos y visiones que Alejo Carpentier construye hasta este momento parece disolverse: "*Por fin -resume- ciertos asuntos de vivos y de muertos empezaban a tratarse en familia*" (115).

### IV

Pero las semillas de esa convivencia conflictiva entre América y Europa no se detienen aquí y, a pesar de que el universo indígena de Haití logra con su revuelta legitimar su propia cosmovisión, los frutos del mestizaje mostrarán en adelante algunas de sus más crueles -también maravillosas- proyecciones. Henri Chistophe, el *Primer Monarca Coronado del Nuevo Mundo*, un rey negro, crea en la tercera parte de la novela aquel espa-

cio que suscitó en Alejo Carpentier la necesidad de escribir esta novela. Así, aunque Ti Noel ya libre de su ancestral esclavitud camina “sobre una tierra en la que la esclavitud había sido abolida para siempre” (118), y “el suelo se había llenado de advertencias”, tras haber “reconocido ciertos lugares” como la caverna de Mackandal, tuvo que detenerse, “maravillado por el espectáculo más inesperado, más imponente que hubiera visto en su larga existencia”: “Sans-Souci” (122-4)<sup>22</sup>. La residencia de Henry Christophe es, en esta parte de la novela, la unidad espacial más importante, no únicamente por su figura sólida y espectacular, paralizante, sino porque convierte el ya de por sí violento espacio de la novela en un lugar de consecuencias imprevistas. En principio, de esta unidad espacial no va a interesarnos su exquisita artificiosidad, su “mole de ladrillos tostados, levantada más arriba de las nubes con tales proporciones que las perspectivas desafiaban los hábitos de la mirada” (126), aditamentos que ya se comentan por sí mismos; nos fijaremos, antes bien, en aquello que desde este delirante espacio asombra al antiguo esclavo: “el descubrimiento de que ese mundo prodigioso, como no lo habían conocido los gobernadores franceses del Cabo, era un mundo de negros” (123). Por fuera y por dentro, este espacio es parte de “lo real maravilloso americano”, como ahora explicaremos, y tal vez por ello se presente con las señales lingüísticas que remiten a la distancia abrupta, a un “allá”, a la separación. Además, la construcción del monarca haitiano debe interpretarse de acuerdo a una de las sentencias que resumen, en el texto, la negatividad de este espacio, núcleo de resistencia frente a lo extraño que acaba siendo, como se sabe, un centro de poder: “Era -dice el narrador- como si en una misma casa los hijos pegaran a los padres, el nieto a la abuela, las nueras a la madre que cocinaba” (128). Si *El reino de este mundo*, y sus distintas unidades espaciales, se organizan en torno a la escisión (“aquí”/“allá”, “cerca”/“lejos”, “dentro/fuera”) que gobierna un mismo *locus* narrativo, este reducido espacio sintetiza de algún modo todos los grados y matices de esa dualidad. La fortaleza de Henri Christophe -metáfora audaz del falso o irresoluble sincretismo haitiano- es, finalmente, “el espacio del poder”, de sello europeizante, implantado sobre las raíces de la isla. La Ciudadela es en *El reino de este mundo* una de las unidades espaciales de “lo real maravilloso”, un sitio donde acontece lo extra-ordinario: la mezcla extraña entre la negritud y lo extranjero en una construcción donde se funden, justamente, sus caracteres más peyorativos. Es en este instante cuando “lo real maravilloso americano” renace a través de ese sustrato musical permanente en la novela, digno de un análisis por-

<sup>22</sup> El subrayado es nuestro.

menorizado: los tambores, símbolo de la espontaneidad y la naturalidad de la cultura americana frente a la aparatosidad y la artificiosidad de La Ciudadela, entregada desde su construcción a lo europeo. Sentado en su trono, mientras H. Christophe recita las actas públicas de su gobierno, el ruido de fondo crece

“en ese momento, la noche se llenó de tambores. Llamándose unos a otros, respondiéndose de montaña a montaña, subiendo de las playas, saliendo de las cavernas, corriendo debajo de los árboles, descendiendo por las quebradas y cauces (...). Era una vasta percusión en redondo, que avanzaba sobre Sans-Souci, apretando el cerco” (143).

## V

La última parte de *El reino de este mundo* cambia de escenario, y se ubica en un mundo que hasta ahora sólo conocimos a través de los personajes y de sus reminiscencias. La Roma estival marca el último sello de la “confrontación intencionada” que lleva a cabo nuestro narrador como eje estructurante del relato novelesco, y el espacio europeo aparece ahora como escenario real, tangible, y antitético del texto. Nuevos contextos, nuevos palacios (o proyecciones de algunos de sobra conocidos), nuevas leyes foráneas que no coinciden con la cosmovisión americana, ilustran al final de la novela la completa enajenación de espacios que hemos venido padeciendo. Ahora, como resumen que consume definitivamente ese ciclo de interpenetración y rechazo, y resultado previsible de la ausencia de unidad, Carpentier “des-contextualiza” a ciertos personajes de su “marco habitual”, sometiendo sus perspectivas a una dura prueba de consolidación y resistencia. Ninguno de ellos, ni siquiera el propio Ti Noel, supera este importante reto espacial. Algunos indicios permiten percibir de modo claro la distancia irreparable entre Solimán, por ejemplo, y la cultura europea: “los niños lo seguían a todas partes, llamándolo Rey Baltasar (...). Los papanatas que lo escuchaban no tenían una idea muy precisa del lugar en que habían ocurrido esos hechos. Algunos pensaban en Madagascar, en Persia o en el país de los bereberes” (153). La dualidad del relato alcanza en estos instantes una posición que va más lejos, aún, de lo que hasta aquí ha podido adivinarse, pues lo que aquí se señala es la ignorancia, el desconocimiento, la distancia, la incomunicabilidad, de ambas culturas. La síntesis cultural, el mestizaje cosmopolita que aparentemente se vive en una ciudad como Roma, siempre aparece en el texto como una simple curiosidad exótica o turística: el foro romano, sin ir más lejos, “era visitado, sobre todo, por gentes estudiantosas -clérigos de paraguas verdes, ingleses de manos fi-



nas- que solían extasiarse ante una columna rota” (154). El negro Solimán, un día “quiso aventurarse más allá de las estancias destinadas al servicio” (154), y su acompañante le “descubrió a Solimán el mundo de estatuas que poblaba una de las galerías laterales”, un “mundo blanco, frío, inmóvil” (155). Mientras Solimán invade el espacio europeo, en la isla americana “aparecieron los Agrimensores (...) venidos del remoto Port-au-Prince” (162) y Ti Noel “advirtió con furor que hablaban el idioma de los franceses” (162), “los Agrimensores estaban en todas partes (...) dirigían grandes obras de labranza y deslindé”, y van a significar en la novela los hijos directos e inmediatos del desequilibrio mestizo: hombres “mulatos”, “ni siquiera Henri Christophe -señala el narrador- hubiera sospechado que las tierras de Santo Domingo irían a propiciar esa aristocracia entre dos aguas.” (163). El final de la novela no puede por ello ser menos que una preciosa metáfora de la búsqueda de una identidad que se intuye ya como algo irrecuperable. Al metamorfosearse, Ti Noel recibe en el clan de los gansos una lección extraordinaria, haciéndole comprender por fin la inutilidad de todo esfuerzo de integración: “El clan aparecía ahora como una comunidad aristocrática, absolutamente cerrada a todo individuo de otra casta” (166). “un gran viento verde, surgido del Océano, cayó sobre la Llanura del Norte, colándose por el valle del Dondón con un bramido inmenso” y borrando para siempre los restos desechables del contexto europeo. Los objetos de Sans-Souci “echaron a volar de golpe, en el derrumbe de las últimas ruinas de la antigua hacienda”, poco antes de que Ti Noel desapareciera en “las espesuras del Bois Caimán” (168).

La lectura detallada de la gramática espacial de la novela nos permitirá extraer ciertas conclusiones que de algún modo hemos ido destacando ya. Conviene integrarlas ahora, brevemente, para subrayar los efectos de la escisión en el espacio de “lo real maravilloso americano”. Como correspondencia interesada entre la historia y el medio ambiente, *El reino de este mundo* plantea, como sabemos, una confrontación dialéctica (de perspectivas) que es, sobre todo, una confrontación espacial. El mismo narrador bautizará este espacio en el “prólogo” a la novela con el nombre de “encrucijada mágica”, lo cual permite intuir que la novela va a desarrollarse en un espacio de coincidencias, pero también en un espacio de colisión; un espacio que integra, pero que no homogeneiza a los elementos que dependen de él. La rección espacial es siempre una rección conflictiva sobre el total del texto carpentieriano, y por ello la distancia entre el “aquí” y el “allá” que hemos visto al frente de los primeros episodios representan una inseminación dualista que contamina -que modela- el discurso narrativo. Tal es así que el

espacio mismo se convierte en el primer “resorte dramático” de la novela, y que el enfrentamiento de los personajes con los distintos “contextos” actualizados en la obra es el fundamento de su dinámica narrativa. Por otra parte la creación de esos “contextos” a los que han de ser enfrentadas las dos miradas (culturas, perspectivas o ideologías) de *El reino de este mundo*, requieren por parte del escritor un ejercicio lingüístico importante, la necesidad de caracterizar, explicitar y describir los diferentes marcos espaciales de la novela, a través de un detallismo estilístico que sobresale a primera vista en la lectura. Esta necesidad de definición de los entornos está estrechamente vinculada a la objetividad del narrador de “lo real maravilloso americano”, pues sin duda la primera de las justificaciones que operan en la novela es la justificación espacial. Más que de un espacio homogeneizado se trata aquí de una reunión de “contextos” carpentierianos que dan lugar a un espacio sincrético, mestizo, que si bien integra a sus elementos no los unifica. Se explica de este modo que la escritura del escritor cubano tenga como claves de su desarrollo narrativo tres mecanismos identificados plenamente con esa fragmentación (o dualidad) espacial: el “cronotopo del encuentro”, el contrapunto y la comparatividad. La “confrontación intencionada” del escritor, a través de estos instrumentos, hace posible que el sistema de oposiciones dé como resultado la aparición de “lo real maravilloso americano”, a partir del “no reconocimiento”, la “ajenidad” o la “extrañeza” ante determinados “contextos” cifrados en la novela. Todo se revela a partir del contraste, de la oposición. El motivo del “viaje” (Lenormand de Mezy, Paulina Bonaparte), el muelle inaugural de *El reino de este mundo*, los cambios de escenarios, en fin, son elementos espacializadores que modelan el discurso narrativo, y viceversa: “Si se buscan la frecuencia, el ritmo, el orden y sobre todo el motivo de los cambios de escenario de una novela, puede llegar a descubrirse hasta qué punto estos factores son importantes para asegurar a la narración, al mismo tiempo, su unidad y su movimiento”<sup>23</sup>. Es curioso que los cambios de escenarios que hemos visto en la novela tengan siempre como motivación común la “descontextualización” del personaje y la comprobación, a través de ella, de la irreconciliable distancia entre los mundos culturales que aparecen en la novela. Así sucede con los personajes de Paulina y Solimán, para quienes “el viaje” no fue otra cosa que la prueba de consolidación de cada una de sus miradas respectivas. Pero además, estos cambios, ciertamente vitales para asegurar la unidad narrativa, remiten sin embargo a la noción de dualidad. Finalmente, para lograr a través de la modelización espacial no sólo la dualidad cultural de la novela, sino sobre todo, la “ver-

dad” de “lo real maravilloso americano”, el narrador insiste en generar incluso desde el prólogo una suerte de relación opositiva entre el “contexto” europeo y el americano, en la cual el término binario es el de “solidez” frente a “autenticidad”. Así, mientras el espacio europeo es el espacio de la fortaleza física, de la escultura fría, de la balastrada y del mármol (incluida la Ciudadela del rey Christophe, *espacio de imitación más que de sincretismo*, como hemos señalado ya), las unidades espaciales que representan lo americano (la caverna de Mackandal, la casa de Mamán Loi, el Bois Caimán) están signadas por la autenticidad, por la verdad de su existencia nítida, aunque a veces sea velada.

Es en este punto donde quisiéramos integrar, precisamente, las líneas de esa propuesta, o esa sugerente invitación, que a nuestro juicio contiene la teoría y la práctica de “lo real maravilloso”. Para Carpentier, nada era tan importante en aquellos años como responder a la sed exotista de algunas corrientes europeas con signos literarios que, aparentemente ficticios, son en verdad una parcela importante de su propia sustancia cultural. Ya es sabido que América satisface muchas veces las oleadas inconformistas, contraculturales, del pensamiento europeo, y que ello permite revelar primero, y homologar después, la diferencia, y la especificidad de la realidad americana, en el imaginario universal. Al mismo tiempo, es fácil reconocer que el discurso carpentieriano trabaja sobre dos de los núcleos ideológicos más relevantes de este siglo, y cuyos síntomas fueron reducidos a meros fenómenos contraculturales en el mundo occidental. Paradójicamente, de ambos núcleos surgen contenidos y funciones que merecería la pena esbozar aquí. Luis Britto García señala la existencia de las “*contraculturas de la irracionalidad*” y las “*contraculturas de la identidad*”, fenómenos que repiten fortuna en el período vanguardista y en los años 60. Con respecto a las primeras, es fácil detectar que actúan como contestación al “*razonamiento lógico y científico*”, a través, fundamentalmente, del “*pensamiento mágico de la colectividad primitiva*”, o cualquiera de las formas del “*pensamiento delirante*” (*intuición, sueño, analogía aparentemente disparatada, o visión*). Esta transgresión hacia la lógica busca producir la “integración de opuestos” y, acaso, el fruto “*más hermoso, y el más devastador: (...) deja de apreciar diferencias ... hasta la recuperación de la totalidad*”<sup>24</sup>. En lo que concierne a las “*contraculturas de la identidad*”, sobran razones en América Latina para hacerse portadora de una intensa reivindicación social y cultural en este sentido, de tal forma que Alejo Carpentier, con *El reino de este mundo* argumentó precisamente aquel núcleo de tensiones señalado por Martí en *Nuestra*

*América: “el libro importado ha sido vencido en América por el hombre natural-dice-. Los hombres naturales han vencido a los hombres artificiales. El mestizo autóctono ha vencido al criollo exótico. No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza”*<sup>25</sup>. Justamente, esa batalla entre “erudición” y “naturaleza”, entre “razón” y “espontaneidad”, es el móvil más evidente de la novela carpentieriana. De todas las “vastas tareas” que aún quedan por realizar en el continente americano, apunta Luis Britto, “*acaso la más adelantada es la de la revelación de nuestra especificidad cultural*”, pues “*A pesar de masivos procesos de aculturación y de penetración cultural, nuestra identidad sobrevive y nos permite reconocernos como fundamentalmente distintos*”. Por ello, “*contra todas las derrotas y las adversidades, tenemos en la mano la palanca de la identidad cultural*”<sup>26</sup>. Alfredo Roggiano observó también la recurrencia de esta “palanca” cultural en distintos instantes del proceso histórico y literario del continente, señalando que ese “*espíritu americano es el que ha surgido del fondo de cada “negación agazapada” cuantas veces hemos querido ponernos al descubierto en un nuevo examen de conciencia (épocas de la independencia, romanticismo, organización nacional, modernismo, vanguardia, boom novelístico de no hace mucho)*”<sup>27</sup>. Ambas afirmaciones, desde el plano sociológico o artístico, inciden en el significativo papel de aquellas contraculturas destinadas a invertir el orden y los valores de la modernidad, entendida ésta como un centro que niega a sus periferias (llámense irracionalidad o minorías étnicas). El “examen de conciencia” que América Latina lleva a cabo en cada “negación” dialéctica de Europa, tiene en “Lo real maravilloso” uno de sus momentos claves, pues la tradicional escisión dramática entre modernidad y primitivismo aparece de pronto como propuesta de universalidad: la búsqueda de “lo maravilloso surrealista” en la propia realidad continental, y la simpatía por la cosmovisión mágica, hacen de la convivencia entre “novedad” y “anacronismo” ya no una frustración social, sino al contrario, una posibilidad de afirmación, una oportunidad de expandir la conciencia americana en el imaginario universal. Así, la tesis carpentieriana de “lo real maravilloso” se convierte en un verdadero manifiesto que reclama el valor de la diferencia, de la pluralidad, de la

<sup>24</sup> Luis Britto García, *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*, Caracas, Nueva Sociedad, 1991, pp. 71-157; el subrayado es nuestro.

<sup>25</sup> José Martí, *Nuestra América* (ed. crítica de C. Vitiér), La Habana, Casa de las Américas, 1991, p. 16.

<sup>26</sup> Luis Britto García, op. cit., p. 215.

<sup>27</sup> Alfredo Roggiano, “Acerca de la identidad cultural de Iberoamérica”, *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, op. cit., p. 13.

<sup>23</sup> Bourneuf y Ouellet, op. cit., p. 121; (el subrayado es nuestro).

otredad, de la periferia, de la alteridad, y con ello la importancia de todos los contextos llamados a afirmar que “lo maravilloso” es, en el continente, no un estilo sino “una forma de ser del hispanoamericano que excluye la reflexividad para dar paso a la fe”<sup>28</sup>, o, si se prefiere, el resultado de practicar la “cultura como liberación”<sup>29</sup>: así, el negrismo de *El reino de este mundo*, los ritos del vudú, los tambores y las transformaciones licantrópicas de Mackandal, pertenecen a esa zona de la identidad americana cuya espontaneidad no ha sido mediatizada todavía por el juicio consustancial al *logos*

---

<sup>28</sup> R. González Echevarría, “Carpentier y el realismo mágico”, *Otros mundos. Otros fuegos*, Michigan, 1975, p. 227.

<sup>29</sup> B. Subercaseaux, “El reino de la desalienación”, Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier, La Habana, Casa de las Américas, 1977, p. 332.

europeo. No cabe duda de que todo encuentro invita a practicar un rechazo o un reconocimiento, tal como expuso Bajtin, y que entender ese modo de ser hispanoamericano, o esa fracción plural, rica, mestiza y mágica de su realidad, sólo sería posible si América Latina deja de ser, para ojos exteriores, un espacio cultural definido como “exótico”, para adquirir los valores de la verdad y de la autenticidad. Y eso es justamente lo que intentaba Carpentier: el reconocimiento de algo tan primario y evidente como los elementos maravillosos e identificadores de su realidad.