

El lado europeo de lo maravilloso

En busca de los lectores de Alejo Carpentier

EMILIO DELGADO CHAVARRÍA
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: En este ensayo el autor explora cuál es el lector ideal de la obra del escritor cubano Alejo Carpentier. A través del análisis de la configuración de los espacios en sus textos, y de la relación que guardan éstos con los presupuestos estéticos del realismo maravilloso, se llega a la conclusión de que el principal auditorio de Carpentier son los literatos. El ensayo constituye una primera aproximación al estudio del discurso del escritor cubano, particularmente en lo que se refiere al tipo de auditorio, que en el ensayo recibe el nombre de lector.

Abstract: This essay explores who are the ideal recipients of the literature work of Cuban writer, Alejo Carpentier. Through the analysis of space configuration in his texts, and its links between the aesthetics principles of magic realism, it is concluded that the main recipients are the intellectuals. The essay is a first attempt to study the discourse of Alejo Carpentier, particularly with regard to the kind of audience he is intended that in the essay is named the reader.

Introducción

Hubo una vez narradores que se atrevieron a opinar de todo y fueron más lejos, sus novelas constituyeron el brazo de su pensamiento político. Uno de ellos fue Alejo Carpentier. Quizás eso haya favorecido su actual olvido, al menos en el público general, porque para

los especialistas su obra siempre ha sido objeto de estudio. Hasta críticos tan tradicionales como Harold Bloom ven en el escritor a uno de los fundadores de la actual literatura latinoamericana¹. Pero para las mayorías, su nombre sólo evoca el recuerdo de un evento

político (la revolución cubana). Desgraciadamente, tal situación no promoverá su lectura, pues algunos pondrán sus novelas en el lado izquierdo de la estantería, otros descartarán los elementos políticos de su narrativa y canonizarán lo eminentemente estético, como hacen también con la narrativa de Sartre. Tal vez ambas posturas estén equivocadas. Sí, Carpentier fue un escritor político, pero su política se orienta a lo cultural, fuera de eso nos encontramos a un escritor conservador, incluso bastante religioso. El estudio de su narrativa debería comenzar por un concepto, por una definición política: el realismo maravilloso. Los demás elementos, como el estilo, la estructura, las competencias lectoras, etc. deberían abordarse después, muy a pesar de lo que diga la crítica formalista, que hace justamente lo contrario.

Carpentier escribió su primera novela, *Écue-Yamba-O* (¡Dios, loado seas!) (1933) en 1927 y su segunda novela, *El reino de este mundo* (1949) en 1940. Son trece años en los que no escribió nada ficcional. Durante ese lapso de tiempo realizó ensayos de música y de cultura, entre los que encontramos dos artículos importantes: el que sería el prólogo de *El reino de este mundo*² y otro llamado *Le point cardinaux du roman en Amérique Latine*, publicado en la revista francesa *Le Cahier* en 1931. Podemos decir que ambos ensayos constituyen

auténticos manifiestos político-culturales de lo que debería ser la novela en América Latina, y toda su narrativa posterior gira en torno al desarrollo de esos postulados. Esta situación nos indica que el primer nivel ideal para aproximarse a la narrativa de Carpentier es a través del estudio de su discurso. En este ensayo sólo analizaremos una pequeña parte de él, nos centraremos en el auditorio, es decir, indagaremos en la idea de a quién se dirige el mensaje del escritor. Nos referiremos a ese auditorio con el nombre de lector; por lo cual, nuestro objetivo es buscar al lector que tenía en mente el narrador cuando construía sus relatos.

Para descubrir a quién se está dirigiendo Carpentier, hemos tratado de identificar el aspecto de su lectura que resulte más difícil para el lector ordinario³. Básicamente todas las novelas, o cuentos, consisten en la narración de hechos, son un recorrido que se inicia en un punto y termina en otro. A lo largo del trayecto hay una serie de obstáculos que dificultan el término de ese viaje. Algunas novelas se caracterizan por tener itinerarios largos, casi infinitos, otras por lo rocambolesco de las dificultades, unas cuantas por la velocidad en que se describe la marcha, y las mejores novelas por el perfecto equilibrio entre el trayecto y las trabas, entre otros aspectos. En Carpentier, el segmento que une el punto de inicio con su final

es corto, los impedimentos de la trama no poseen dificultad loable, sin embargo, su lectura es lenta y la extensión de sus textos es larga. Algunos escritores logran dinamizar el relato a través de la disposición en el tiempo de los hechos narrados (el orden temporal de las cosas), como los saltos en el tiempo. Pero en Carpentier apenas encontramos técnicas de este estilo, aunque sí observamos muchas relaciones de diferencias y semejanzas (la comparación entre América y Europa es una diatriba frecuente en su prosa). Gracias a estas relaciones es que se genera el espacio⁴, como una especie de largo paréntesis que alberga la incesante equiparación de objetos con la esperanza de encontrar la justa palabra que los defina para poder continuar con la fluidez de la narración. De forma

que la primera dificultad en los relatos de Carpentier reside en el orden espacial de sus textos, una característica muy propia de la poesía (recordemos que Carpentier fue seguidor del surrealismo, movimiento que trataba de enlazar relaciones de toda naturaleza). En definitiva, vamos a analizar cuáles son los principios en la construcción del espacio de algunos de sus textos que, como veremos, se encuentran relacionados con la definición del realismo maravilloso, por lo que posteriormente nos centraremos en esta cuestión. ¿Qué es el realismo maravilloso? ¿Es un estilo, un género literario o un lenguaje? Las respuestas a estas preguntas nos ayudarán a revelar el destinatario del imaginario de Alejo Carpentier.

I. Alejo Carpentier y los espacios

Para el lector medio es difícil seguir la lectura de Alejo Carpentier. Sus novelas están llenas de referencias histórico-culturales que parece ser necesario tener una enciclopedia al lado para entender el relato, y aún así nos lleva horas pasar de un capítulo a otro. La situación es similar a los textos de Jorge Luis Borges, con la diferencia de que mientras el argentino construye sus cuentos a partir de un solo dato histórico, o cultural, el cubano utiliza las referencias históricas multiplicadas de forma exponencial. En efecto, su escritura es como el

arte barroco, tan lleno de decorados que si nos centramos en el detalle perdemos la visión del conjunto, o al contrario, si tratamos de obviarlo la imagen se distorsiona. En todo caso, nunca somos capaces de ver la imagen tal y como es. En la totalidad de sus novelas la acción es muy lenta, únicamente se mueve a base de introducción y aparición de personajes. Las tramas son tan simples que no logran generar la suficiente tensión como para que la acción transcurra de forma ágil. Por ejemplo, *La consagración de la primavera* (1978) basa su estructura

argumental en la superposición de dos historias –las de Enrique y Vera–, pero ambos relatos no son vinculantes para el desarrollo de la trama, el libro perfectamente pudiera haberse publicado en dos historias separadas. El encuentro de los dos personajes tampoco resulta útil para que la acción avance. Si las novelas contemporáneas están construidas como si de un río se tratara, pensadas en mantener la concentración de lector el mayor tiempo posible, las novelas de Carpentier son como pantanales en medio de la jungla, el riesgo no está en que se lo lleve a uno la corriente, que es débil, sino en caer en un barranco por estar tratando de identificar al pajarito de colores que pasó a nuestro lado.

El lector común probablemente haya abandonado la lectura de Carpentier después del primer párrafo. El más aventajado, el que lo haya intentado leer con la Wikipedia, puede que al cabo de cinco páginas se haya cansado; el obstinado, el que tenga el atrevimiento de seguir la lectura omitiendo la cantidad de referencias, se habrá dado cuenta de que finalmente cualquier texto de Carpentier carece de intriga, la historia es simple, lo que hace inevitable preguntarse cómo hizo para escribir novelas tan largas. Entonces nos damos cuenta de que las referencias histórico-culturales tiene en los textos de Carpentier la función de rellenar el espacio. En novelas

más convencionales el espacio lo constituyen descripciones de situaciones, de emociones o de paisajes. La combinación de descripciones puede generar ciertos géneros literarios, como el romanticismo, que vinculaba la descripción de emociones con los paisajes. Carpentier no expone emociones, no es muy amigo de la novela psicológica, tampoco describe paisajes, y no nos atreveríamos a decir que relate situaciones, pues sus novelas no poseen suspense. Más bien construye el espacio a partir de dos elementos: las referencias histórico-culturales y el pensamiento mítico.

1.1. Las referencias histórico-culturales

El siglo de la luzes (1962) inicia con un prólogo donde es difícil saber de qué se nos está hablando. Escrito en primera persona no hay manera de entender a qué personaje corresponden las impresiones descritas. Luego de finalizar la novela, advertimos que la voz concierne a uno de los personajes principales, Esteban, y lo que ahí se narra debería aparecer en medio del relato, es decir, es un breve episodio que transcurre a mitad de la narración. ¿Por qué Carpentier lo convirtió en el prólogo? Un prólogo es un discurso previo “con el que se designa la parte que antecede al texto de una obra, y cuya finalidad es facilitar su comprensión o acogida por parte del público lector o espectador” (Estébanez, 2008:

877). En la novela ocurre todo lo contrario, el prólogo no ayuda a comprenderla, y lo más seguro es que el lector ordinario ni se atreva a iniciar su lectura después de haber leído semejante introducción. Pero hay algo que no pasa desapercibido, la utilización de palabras en mayúsculas: Máquina, Osa Mayor, Cruz del Sur, Camino de Santiago, Silencio, Investido de Poderes, etc. Es como si el narrador describiera objetos, entre los cuales la Máquina es el que más llama la atención:

Esta noche he visto alzarse la Máquina nuevamente. Era, en la proa, como una puerta abierta sobre el vasto cielo que nos traía olores de tierra por sobre un Océano tan sosegado, tan dueño de su ritmo, que la nave, levemente llevada, parecía adormecerse en su rumbo, suspendida entre un ayer y un mañana que se trasladaran con nosotros (...) Pero la Puerta-sin-batiente estaba erguida en la proa, reducida al dintel y las jambas con aquel cartabón, aquel medio frontón invertido, aquel triángulo negro, con bisel acerado y frío, colgando de sus montantes. Ahí estaba la armazón, desnuda y escueta, nuevamente plantada sobre el sueño de los hombres, como una presencia –una advertencia– que nos concernía a todos por igual. La habíamos dejado a popa, muy lejos, en sus cierzos de abril, y ahora nos resurgía sobre la misma proa, delante, como guiadora –semejante, por la necesaria exactitud de sus

paralelas, su implacable geometría, a un gigantesco instrumento de marear (Carpentier, 2008: 187).

La escena corresponde a Esteban regresando de Francia rumbo al Caribe, quien trae consigo una guillotina. En efecto, el prólogo es la clave que nos dice el significado de la novela. Aparecen los dos personajes principales, Esteban y Víctor Hughes, pero ninguno es nombrado, pasan inadvertidos. El narrador ocupa ciento sesenta y un palabras para describir la guillotina. Muy pocas para Esteban y Víctor Hughes, sólo breves referencias para que luego podamos ubicar ese episodio dentro del relato. La guillotina es la que abarca todo el espacio, concentra un significado al interior y fuera del texto, pues nos remite a un hecho histórico europeo, la revolución francesa, un pasaje histórico fundamental para comprender uno de los motivos de la narración: ¿qué sucede cuando aplicamos ideas europeas a un contexto que no es europeo? Son muchas las interpretaciones que pueden deducirse de la lectura de *El siglo de las luces*, sin embargo, lo que nos importa es la manera en que se crea el significado en ese extracto, incluso en toda la novela. Carpentier no se vale de la descripción de situaciones, tampoco del conflicto de las emociones de sus personajes, sino del relato pormenorizado de un objeto, la Máquina, la guillotina, que a su vez remite a otra cosa: la revolución francesa.

La relación entre esos dos objetos (guillotina y revolución francesa) es lo que produce el significado en y de la obra.

Igual sucede cuando Carpentier describe ciudades. Es el caso del retrato complejo, y brillante, que hace de La Habana, donde enumera una serie de objetos asociados al sentido olfativo, olores que, finalmente, nos llevan a una referencia histórica: el olor a tasajo, la comida de los esclavos negros en los puertos del Caribe durante la colonia. La forma de darle significación a la descripción es la relación entre dos objetos, en este caso La Habana y los olores, en particular el del tasajo:

Era una población eternamente entregada al aire que la penetraba, sedienta de brisas y terrales, abierta de postigos, de celosías, de batientes, de regazos, al primer aliento fresco que pasara (...) Todo olía fuertemente en esa hora próxima a un crepúsculo que pronto incendiaría el cielo durante unos minutos, antes de disolverse en una noche repentina: la leña mal prendida y la boñiga pisoteada, la lona mojada de los toldos, el cuero de las talabarterías y el alpiste de las jaulas de canarios colgadas de las ventanas. A arcilla olían los tejados húmedos; a musgos viejos los paredones todavía mojados; a aceite muy hervido las frituras y torrijas de los puestos esquineros; a fogata

en Isla de Especies, los tostadores de café con el humo pardo, que a resoplidos, arrojaban hacia las cornisas de clásico empaque (...) Pero el tasajo, sin equívoco posible, olía a tasajo (Carpentier, 2008: 189-190,192-193).

Podemos observar cómo el narrador realiza un inventario detallado de La Habana: olor a leña mal prendida, a cuero, a lona mojada, a alpiste, etc. Es como si un pintor ocupará todo el lienzo para no dejar ángulos muertos. El escritor es el único dueño de la exposición, no permite otra imaginación que no sea la suya, es decir, el lector no participa de la descripción. Ésta recae sobre un objeto, una cosa que no tiene por finalidad crear un decorado donde los lectores podamos imaginar libremente una ciudad caribeña con sus playas blancas, palmeras y vasitos de ron. El fin del narrador es que veamos la ciudad como algo que puede ser objeto de conocimiento, que sepamos que La Habana huele a esclavitud, y no a folletos de publicidad de las agencias de turismo.

Una de las razones de que su lectura sea difícil de abordar es que las significaciones se crean a partir de la relación entre los objetos descritos por sus relatos y su referencia a la historia o a la cultura, ya sea la europea o la latinoamericana. No podemos imaginar La Habana sin saber qué es el tasajo y todos los elementos que el escritor va

detallando en la descripción. Pero lo más curioso es que Carpentier no da oportunidad al lector para que pueda imaginarse la significación de los objetos. Para ello, elimina de su prosa el lenguaje poético, que es lo que permite al lector el uso de la imaginación. En Carpentier no hay licencias para imaginarnos el Caribe, sólo los que tengan las suficientes competencias históricas que el narrador posee pueden hacerlo, sólo así podrán saber que está describiendo un puerto del Caribe del siglo XVIII, donde el olor del tasajo rivalizaba con otro olor, el del café, el producto de los terratenientes de la Isla. Desgraciadamente, no puede leerse a Carpentier en una hamaca y meterse en el papel de los protagonistas de sus relatos. Para el lector medio no hay posibilidad de ilusionarse con una vida diferente a través de sus lecturas. Igual que Sofía y Esteban, los protagonistas de *El siglo de las luces*, que en sus conversaciones escuchan de fondo tambores africanos anunciando quién sabe qué, así, los textos de Carpentier van acompañados de timbales, si gustan no es por el deleite del ritmo, sino por la molesta insistencia de las percusiones que revelan que algo hay detrás de tanto ruido.

La significación no sólo se produce en relación con las referencias históricas, también las hay culturales. Es el caso de *La consagración de la primavera*, cuyo título ya indica el nexo con

el ballet de Igor Stravinsky, *Le sacre du printemps* (1913). Aparte de la posible relación entre la estructura de la obra musical de Stravinsky y la estructura de la novela de Carpentier, el vínculo entre ambos obedece a razones de ideología y estética. En un artículo de crítica musical titulado *Stravinsky y Scriabin*, recogido en el libro *Ese músico que llevo dentro* (1987), Carpentier saca a la luz el conocido debate sobre la valoración de la obra de Stravinsky: "(...) Boris de Schloezer renegó de Stravinsky por un tiempo. Calificó la época del Apolo Musageta, de *El beso del hada*, de *Juego de naipes*, de "arte en segunda potencia", es decir, "arte hecho a base de otro arte", cultura que se nutre de otra cultura..." (Carpentier, 2007:35). En efecto, la recepción inicial de Stravinsky fue problemática porque se le acusó de que su trabajo carecía de originalidad, de que su música se basaba en la obra de compositores europeos, de que no era arte lo suficientemente "ruso"⁵. Se trata de la misma problemática que Carpentier plantea en su novela: dos personajes, un intelectual cubano (Enrique) y una bailarina rusa (Vera), deambulan por varios lugares del mundo arrastrando un problema de identidad que se expresa en las relaciones intelectuales entre el mundo occidental⁶ y las tierras periféricas, en este caso América Latina y Rusia. Ambos, al igual que Stravinsky, tratan de crear una obra artística, cada uno en su área, que unifique las dos culturas (la occidental y la

que no forma parte de ella), situación no exenta de conflictos, pues el producto artístico resultado de una amalgama de saberes eruditos tiende a parecer artificial, alejado de la supuesta autenticidad, sobre todo cuando lo que se persigue es un arte que represente la idiosincrasia de la región, o de una cultura. Las dificultades que giran en torno a la creación artística en relación con la identidad cultural es el leitmotiv de La consagración de la primavera.

En ese sentido, la descripción que el narrador hace de París sólo es posible significarla si la relacionamos con un tema cultural muy presente en la creación literaria de los escritores latinoamericanos de principios de mil novecientos: ¿cuál es el arte que mejor representa a América Latina? París, para ellos, constituía el puente hacia el mundo occidental, era el lugar de encuentro y de reconocimiento desde donde proyectaban sus respectivas visiones de América⁷ (al menos, así era hace algunas décadas). Veamos la descripción que Carpentier hace de París:

Porque, aunque parezca raro, no es París, para mí, esa especie de "cuna a la que siempre se regresa por los universales caminos de la cultura", que nos pintaron tantos y tantos escritores latinoamericanos de comienzos de este siglo. Se dijo que aquí "nadie podía sentirse del todo forastero". Pero el hecho

es que me sentía tremendamente forastero (...) París era la La-Ciudad-de-los-Balcones-Desiertos (...) balcones, balcones, más balcones, pero con la particularidad de que jamás, en estío como en invierno, dibujábase, tras de sus barandas, una forma humana (...) Y había, sobre todo, una inmensa ciudad inútil, caótica, invisible, puesta sobre la ciudad, ciudad sobre ciudad, que, de repente, junto a las pétreas garitas, balastradas, barroquismo cimeros, del Hotel Lutetia, en torno al art-nouveau del inmueble Berlitz, revelaba, a quien tuviese acceso a tales niveles, que allá arriba, entre mansardas, techos de color plomo y cuartos de criadas, toda una Pompeya ahumada y llovida se desplegaba, ignota, en medio de chimeneas de metal gris, semejante a brazos de armaduras medievales, conduciendo el puntiagudo capirucho astrológico de una torrecilla renacentista, muy cagada de palomas, que sólo conocían, por transitar sus vericuetos, los pizarreros y deshollinadores. Sobre sextos, séptimos pisos, allí donde en buhardillas hervía la sopa de coles en reverberos de alcohol, donde toda una miseria ancilar se ocultaba bajo mantas agujereadas o se ayuntaba en camastros de hierro, habían escondidos Jardines Colgantes, terrazas, pasarelas, puentes, escalerillas al borde de patios abisales, foros enanos, cortijos normandos, nunca vistas por la humanidad (...) Los hombres de hoy, asombrados por el descubrimiento de

realidades nuevas, debían renegar —era un principio fundamental— de todo Romanticismo (...) Éramos “modernos” , y, como tales, debíamos detestar la sensiblería , la efusión, el pathos, el misterio (Carpentier, 2004: 76-81).

La referencia a la literatura de los escritores latinoamericanos de finales del siglo diecinueve y principios del veinte es más que evidente. Éstos, con Rubén Darío al frente, crearon ciertos paradigmas que perdurarían en el imaginario de los escritores latinoamericanos: París equivalía a la modernidad, y ésta era sinónimo de universal. Carpentier lo sabía bien, ya que se valió de estas dos definiciones para establecer sus propios términos de moderno y universal: se es moderno cuando se rechazan las influencias literarias inmediatamente anteriores, es decir, cuando se es vanguardia; y se es universal al valerse de cualquier cultura para expresar la propia, como hiciera Stravinsky. Ahora bien, Carpentier, lejos de describir una ciudad, nos está exponiendo un asunto estético e ideológico muy relevante históricamente para el debate identitario de América.

En *La consagración de la primavera* París ya no es retratada como lo hiciera Darío: “Mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París” (Darío, 1998: 25). No hay querida en el París de Carpentier, sólo balcones vacíos. Pero en esa

soledad, al intelectual se le aparece un mundo nuevo, casi onírico, donde hay jardines colgantes, escalerillas al borde de patios abismales, foros de enanos, cortes normandas y muchas otras cositas que tienen un tufo a fantástico, a mágico. En realidad, es una referencia intertextual a su propia obra, al lenguaje de sus anteriores novelas. ¿No nos recuerda ese sueño al universo retratado en El reino de este mundo, en el cual los hombres se transforman en lobos y las emperatrices europeas se exilian a una isla del Caribe donde tienen sexo con antiguos esclavos africanos? Así pues, la descripción de París se convierte en una alegoría de su propia escritura, de sus presupuestos estéticos. Pero lo más interesante es que en esa alegoría Carpentier nos releva la materia de la que está hecha su mundo: el lenguaje, que él llamó América Latina. También llama la atención que ese lenguaje no haya tenido sus orígenes en tierras americanas, sino que haya sido parido junto al Hotel Lutetia, del edificio Berlitz, o en las buhardillas de los séptimos pisos parisinos. Parece que el lenguaje de Carpentier fue gestado en París y no en América. Tal vez esa haya sido la razón de su fracaso, pues, luego, a lo largo de la novela vemos cómo los protagonistas tratan en vano de crear un nuevo lenguaje, Enrique a través de una arquitectura que personifique mejor al Caribe y Vera inventando una coreografía que pueda integrar a negros y blancos;

ambos se estrellan con un muro que no habían previsto en París: las guerras, las revoluciones, la inestabilidad política y los prejuicios de clase, es decir, se dan de narices con la realidad americana.

Así pues, el París de Carpentier no es el lugar de vinos, de deliciosas comidas o de periplos existenciales como el París de Hemingway, o el de Scott Fitzgerald, más bien la ciudad nos remite a un debate cultural e ideológico que siempre ha estado latente en el mundo intelectual latinoamericano, quizás actualmente silenciado, pero recordemos que no hace tanto que el escritor peruano José María Arguedas volvió a retomarlo al cuestionar a los escritores del boom (sobre todo la narrativa de Julio Cortázar por estar escrita desde París y no desde América Latina⁸). Sabemos en qué terminó aquel ejercicio intelectual, Arguedas quedó solo y marginado hasta su trágico suicidio. Carpentier conocía bien esos debates, y *La consagración de la primavera* nos dirige a ellos. Él asienta su posición sosteniendo que la identidad de una cultura la proporciona el lenguaje, aboga más por una integración de lo europeo con lo latinoamericano (“ciudad sobre ciudad”), que indudablemente producirán algo “nuevo”. Estas dos ideas, el lenguaje como signo de identidad y América Latina como territorio insólito, son capitales para la comprensión de la siguiente representación de los espacios: el pensamiento mítico.

1.2. El pensamiento mítico

Los pasos perdidos (1953) y *El recurso del método* (1974) son las dos novelas en las que mejor podemos observar cómo el espacio está configurado por el pensamiento mítico. Como hemos señalado anteriormente, la identidad para Carpentier tiene que ver con el lenguaje. Para él, lo que define a una cultura no es el color de piel, el aspecto de los ojos y demás rasgos físicos de sus habitantes. Son las maneras de expresarnos, las formas de referirnos a determinados asuntos lo que proporciona personalidad a una cultura. Por ello es que, según su ideología, el escritor es un partícipe fundamental en la construcción de la identidad de cualquier cultura. Dentro de su lenguaje, América Latina es un territorio ignoto, un lugar nuevo presto a descubrir. Desde luego, es una visión europea, lo que nos lleva a preguntarnos cómo Carpentier nos hace creer que su lenguaje es el que mejor expresa a los latinoamericanos. Carpentier incorpora, hábilmente, el mito a la descripción de sus paisajes. No es extraño que en *Los pasos perdidos* la jungla sea el mito que encarne a América.

El conflicto entre ser parte de Occidente o de América Latina es el motivo central de este texto. El personaje, un intelectual, en este caso musicólogo, lleva una vida rutinaria y monótona en una ciudad occidental que no se menciona.

Un día recibe el encargo de ir a América a investigar el sonido de un instrumento musical que puede tener relación con el origen de la música. El viaje –que emula a los relatos de Humboldt– se convierte en un pretexto para reflexionar acerca de su propia identidad. Si en otras ocasiones Carpentier se vale de referencias histórico-culturales para dar significación a las descripciones, esta vez se presenta una nueva dificultad: al concebir América como el “nuevo mundo”, ¿cómo describirla sin recurrir a categorías históricas? El resultado es que la descripción se torna poco natural, el lenguaje se llena de palabras abstractas, rozando en ocasiones el misticismo, generando en el texto una ambigüedad que dificulta hacerse una idea del lugar descrito:

Hace dos días que andamos sobre el armazón del planeta, olvidados de la Historia y hasta de las oscuras migraciones de las eras sin crónicas. Lentamente, subiendo siempre, navegando tramos de torrentes entre una cascada y otra cascada, caños quietos entre un salto y otro salto, obligados a izar las barcas al compás de salomas de peldaño en peldaño, hemos alcanzado el suelo en que se alza las Grandes Mesetas. Lavadas de su vestidura –cuando la tuvieron– por milenios de lluvias, son Formas de roca desnuda, reducidas a la grandiosidad elementalidad de una geometría telúrica. Son los

monumentos primeros que se alzaron sobre la corteza terrestre, cuando aún no hubiera ojos que pudieran contemplarlos, y su misma vejez, su abolengo impar, les confiere una aplastante majestad. Los hay que parecen inmenso cilindros de bronce, pirámides truncas (...) Los hay que tienen una misteriosa solemnidad de Puertas de Algo –de Algo desconocido y terrible– a que deben conducir esos túneles (...) (Carpentier, 2011: 188-189).

La importancia del fragmento citado reside en que se supone que es el momento en que el protagonista logra captar la belleza de la selva (no nos atrevemos a decir la esencia), pero no consigue transmitirla como sí lo hiciera con la descripción de La Habana y París. En otros relatos las palabras en mayúsculas conducían al lector a referencias históricas, aquí, en principio, ya no llevan a nada. El mismo narrador parece reconocerlo al afirmar que es un territorio olvidado de la historia, por lo que no puede darle una significación histórica. ¿Y qué son los objetos si no nos remiten a otra significación? Son cadáveres, y esa es la descripción que hace Carpentier. El lector tiene la impresión de que se está relatando un cuerpo sin vida. Este párrafo nos recuerda la crítica que Hegel hizo de la narrativa de su época, cuando decía que al leer los textos homéricos las cosas descritas no resultaban chocantes, como si todo fluyera de forma natural.

Mientras, en la literatura europea las cosas narradas resultaban extrañas, insólitas, de ahí que se convirtieran en objeto, en algo que entorpecía el curso de la narración, porque exigían un significado propio, ajeno a la totalidad del relato⁹. En cierta forma podemos decir que toda la narrativa de Carpentier posee esa característica. La diferencia es que en otros textos esos objetos nos remiten a otros significados que integran al objeto con la narración (como en los ejemplos que hemos comentados de La Habana y París). Ahora, al asumir el mito de que América es el mundo nuevo, Carpentier no puede acudir a la historia para darles significación, de forma que los objetos narrados no nos remiten al lugar descrito, nos dirigen hacia el mismo sujeto que narra; nos revelan su condición de extraño en la jungla, de hombre occidentalizado que por mucho que desee apreciar ese mundo nuevo no puede lograrlo. De hecho, al final del relato el protagonista abandona la selva para regresar a Occidente. La sensación de extrañeza en América Latina –consideramos que la selva es una alegoría de la región– se debe a una causa: la incapacidad que tiene el protagonista de vivir el tiempo. Él es un intelectual que no puede vivir sensaciones, emociones. Las piensa, las construye, las elabora, pero no las siente. El tiempo no es gozo para él, sino construcción y dominio. América Latina sólo puede describirse si se está dispuesto a vivir las

emociones en vez de pensarlas: “Los mundos nuevos tienen que ser vividos, antes que explicados. Quienes aquí viven no lo hacen por convicción intelectual” (Carpentier, 2011: 278).

El intelectual no puede sobrevivir en la jungla, porque carece de las condiciones materiales para desarrollar su función: Es la causa que aduce el protagonista para explicar los motivos de su partida: “(...) Recomienza el drama de la falta de papel para escribir. Y luego viene la idea del libro, la necesidad de algunos libros (...) No me quiero marchar, sin embargo. Pero admito que carezco de cosas que se resumen en dos palabras: Papel, tinta” (Carpentier, 2011: 237). Finalmente, el héroe regresa a Occidente sin lograr integrarse por completo, asume la identidad del desarraigado. Al concluir la lectura, es imposible para el lector hacerse una idea del paisaje latinoamericano, ya que el narrador nos ha remitido a un mito primordialmente europeo: América como sinónimo del nuevo mundo. Como si de muñecas rusas se tratara, bajo este mito se esconde otro: la búsqueda de identidad. Hay tantas matrioskas en la descripción que la jungla permanece inaccesible. Los colores con que se pinta son tan intensos que resultan sospechosos, extrañamente artificiales. Tal vez, con su lectura, nunca hayamos estado en América, y tan sólo asistimos a un espectáculo de sombras chinescas, productos de la ilusión

—o del delirio— del intelectual latinoamericano.

En *El recurso del método* el mito de la jungla da paso a otro mito de la región: las dictaduras. Carpentier se unió a la cruzada de diversos escritores latinoamericanos de retratar a los dictadores del continente, pero la intención de su novela es mucho más ambiciosa. Presupone que hay una forma de pensar en los latinoamericanos que produce dictadores. Así como en otros lugares se producen carros o cualquier otro producto, los habitantes del lado sur del río Bravo se especializan en fabricar dictadores. Salvando las distancias, la suposición vendría a ser parecida a cómo algunos pensadores explican el ascenso del nazismo en Alemania: no fue un monstruo lo que creó el nazismo, fue engendrado por el conjunto de la sociedad alemana. De la misma manera, los dictadores latinoamericanos no son esperpentos que se hacen con el poder gracias a su talento particular, debe existir algo en las sociedades que facilita su gestación. En ese sentido, la novela es una descripción de la lógica del poder dictatorial en América. Una de las ideas básicas en las que Carpentier hizo hincapié es que el dictador que él describe no era analfabeto, sino alguien “ilustrado”. En la novela podemos observar cómo el Primer Magistrado (igual que en *Los pasos perdidos*, los protagonistas carecen de nombre)

se maneja tan bien en Europa como en su tierra natal. Apoya a literatos, al arte y a la cultura. También tiene una visión geopolítica avanzada, aunque conforme transcurre el relato la va perdiendo. No se puede decir que el dictador sea un títere de los países poderosos, pero quizás haya que precisar lo que significa ser ilustrado, pues es verdad que el Primer Magistrado de Carpentier no es inculto, pero lo que lo hace especial es que conoce muy bien su lugar de origen, las costumbres y la idiosincrasia de su tierra, de hecho, es su instinto y no su instrucción lo que le permite conservar el poder. Es un oriundo que comprende el carácter de su pueblo: “Las raíces del instinto, de lo concebido y aprendido al abrir los ojos sobre el mundo, tiraba de su voluntad” (Carpentier, 2008b: 348). La ilustración es para él una impostura. En la novela no se dice claramente qué esconde esa falsedad, quizás sea una forma de ocultar la vergüenza del criollo cuando se compara con las potencias occidentales. Lo que sí es obvio es que la ilustración no es vista como una forma de potenciar el poder (político, militar o económico), como lo ha sido en muchos imperios europeos.

Sin decir directamente en qué país se desarrolla la novela, se infiere que se trata de algún país centroamericano. Como es habitual en Carpentier, no podemos hacernos una imagen del lugar, sin embargo, ocurre algo interesante. La

razón por la que el Primer Magistrado conserva el poder se debe a que conoce el territorio. “No te olvides que soy hijo de la tierra” (Carpentier, 2008b: 451), dice el dictador. Sus enemigos fracasan en el intento por derrocarlo debido al desconocimiento del lugar, tanto metafórica como literalmente. Hoffman, uno de los generales formado en academias europeas que le disputa el poder, muere al caer su caballo en un hoyo. La idea que brota de la lectura es que el secreto para hacerse con el poder de Centroamérica o Latinoamérica, es conocer la idiosincrasia de la gente a la que se gobierna. Se pierde el poder cuando hay desconexión entre la realidad de la gente y los mecanismos que ejercen el dominio. Así es como el Primer Magistrado se malogra —en el fondo nadie le derrota—, cae por su escisión con la realidad.

El otro arquetipo que como contrapunto del Primer Magistrado se desarrolla en la novela es el Estudiante. En la medida en que el Primer Magistrado desvaría sobre la realidad, la figura del Estudiante se agiganta. Lo curioso del relato es que el lector nunca puede hacerse una idea del espacio donde sucede la narración. Al término de la novela, Centroamérica aparece como resultado de una visión mitológica. No es extraño pues, que tanto el Primer Magistrado como el Estudiante conciben las revoluciones con cierto fatalismo, como

si fuera algo innato al lugar. Esa es la razón por la que el Primer Magistrado justifica el poder dictatorial. Da igual que él muera, siempre va existir un dictador, porque la historia es como un círculo donde los hechos se repiten una y otra vez: “La Historia (...) se mordía la cola, se tragaba a sí misma (...) era un mismo desfile de uniformes (...)” (Carpentier, 2008b: 348). Con igual actitud, el Estudiante mira las revueltas como algo cíclico: “Y hace cien años que se repite el espectáculo. Hasta que el público se cansa de ver lo mismo” (Carpentier, 2008b: 535). En la América de Alejo Carpentier se respira cierto infortunio, que sólo la religión, la fe, pueden corregir. No es casual que existan tantas connotaciones religiosas en sus novelas: el título de *El reino de este mundo*, la relación del nombre del protagonista de *El siglo de las luces*, Esteban, con el primer mártir de la religión cristiana, la analogía entre la agonía del héroe del *El Acoso* (1958) con la pasión de Cristo, etc.

Así pues, el espacio que el escritor bautiza con el nombre de América Latina está formado por mitos y referencias culturales. A pesar de ello, es difícil imaginarse un territorio, ya que si no se tienen las competencias lectoras necesarias es posible leer página tras página sin darse cuenta de a qué se está refiriendo el escritor, o peor aún, confundirlo con lugares. Según Carlos Fuentes, la naturaleza en

Carpentier es más bien una metáfora que un lugar¹⁰:

A partir de Carpentier, la naturaleza ya no se parece a la naturaleza. Es puro espacio sin tiempo. Engaña, es un espejismo. Pero detrás del vasto engaño del espacio se esconde una vasta apertura del tiempo. La desrealización naturalista permite que el objeto estético de Carpentier –el inventor del realismo mágico– se cumpla al imponerse el tiempo al espacio merced a estos pasos recuperados: el paso de la naturaleza “naturalista” a la naturaleza “enajenada” a la naturaleza puramente metafórica, mimética (Fuentes, 2011: 179)

Si aceptamos esta idea no podemos dejar de mencionar la teoría sobre la metáfora de Paul Ricoeur. Éste creía que tenemos la noción de que la metáfora tiene la función de sustituir palabras para crear relaciones de semejanzas donde, en principio, no existe similitud. Para los griegos las ideas eran infinitas, mientras que las palabras, el léxico, el vocabulario que utilizamos en la vida ordinaria, no lo es, por lo que la metáfora suple lo que la palabra no puede decir debido a sus límites naturales. Ricoeur está de acuerdo con ello, pero considera que la metáfora no se produce por la mera sustitución de palabras, sino que se origina por la tensión, o el absurdo de significación, cuando leemos toda la frase completa, ya que es la frase la que

crea el significado, no la palabra. Por lo tanto, cuando leemos y detectamos una relación poco habitual en la oración se obliga al lector a buscar un significado nuevo, pues necesita crearse un sentido de lo que está leyendo. La necesidad por encontrar lógica a la frase es lo que crea la metáfora. Ricoeur también considera que la metáfora no tiene únicamente la tarea de ornamentar el discurso, sino que es la puerta que permite al texto abrirse a nuevos significados¹¹.

A la luz de las teorías de Ricoeur, la literatura de Alejo Carpentier tiene más sentido, pues la descripción del espacio no sería una simple acumulación de citas históricas y culturales, o una mera descripción de mitos trillados. Si lo leemos así, sería indispensable que en cada de novela de Carpentier el editor añadiese notas al pie de página, explicando cada una de las referencias a las que se aluden en la narración. Una tarea que haría de su lectura una monstruosidad, casi como algunas ediciones del libro de Ulises (1922) de James Joyce. Dicho de otra manera, las referencias históricas y culturales, y los mitos, son indicaciones que le dicen al lector cómo debe leerse la novela. No nos remiten a un lugar, o a un paisaje, mucho menos a un decorado donde el lector puede imaginarse el espacio a través del cual se desarrolla la historia. Son instrucciones que nos aconsejan la forma de leer el texto: ¿acaso lo

leemos como un poema, como un discurso político o bien como un tratado sobre el arte? Ahora bien, no es propio de Carpentier darles libertad a sus lectores, lo tiene todo planificado desde el principio, diseñó las directrices para leer sus novelas con mucha anterioridad. Son normas muy meditadas que se juntan bajo el paraguas de una definición: el realismo maravilloso. No es fortuito que su segunda obra, la que marca el verdadero carácter

de su narrativa, vaya precedida de un discurso donde explica en qué consiste el realismo maravilloso. Dedicaremos el siguiente apartado a analizarlo. Es importante porque si las novelas de Carpentier son el predicado de un sujeto, saber qué es el realismo maravilloso nos mostraría la oración completa, comprenderíamos cuál es su significado y, por ende, a qué lector se está dirigiendo el escritor.

2. América Latina como lenguaje: el espíritu barroco y el realismo maravilloso

Antes de centrarnos en el realismo maravilloso haremos algunas referencias al barroco, pues ambos se encuentran estrechamente enlazados. Carpentier explica de la siguiente manera el lenguaje con que definía sus novelas y, de paso, América:

“(...) yo he hablado del barroco como un arte que teme el vacío, que huye de las ordenaciones geométricas (...) el espíritu barroco puede renacer en cualquier momento y renace en muchas creaciones de los arquitectos más modernos de hoy. Porque es un espíritu y no un estilo histórico (...) ¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criollidad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de

blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente –y eso lo había visto admirablemente Simón Rodríguez– la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo; y el espíritu criollo de por sí, es un espíritu barroco” (Carpentier, 1981: 118-119, 126).

Con esa explicación es difícil hacernos una idea de lo qué es el barroco, pues el escritor acude a un término metafísico: el barroco es espíritu. Vamos intentar comprenderlo a partir de lo que hemos venido tratando, los espacios, y posteriormente nos enfocaremos en el realismo maravilloso.

2.1. El espíritu barroco

Tal y como explicaremos, Carpentier es un intelectual que

procede de dos culturas muy diferenciadas: la occidental y la caribeña. En relación con la identidad

del Caribe, Arcadio Díaz Quiñones escribe:

¿Cómo pensar ese Caribe? La región –pensemos en Jamaica, Haití, Puerto Rico, Panamá, Cuba, Trinidad-Tobago o Cartagena de Indias– dista mucho de ser étnica, política o culturalmente homogénea. Sus habitantes hablan distintas lenguas de origen europeo y lenguas criollas que a menudo coexisten en el interior del mismo país. Se trata de un espacio marcado –y fragmentado– por la larga experiencia colonial de los imperios europeos y norteamericano, por la esclavitud africana, por constantes inmigraciones y por emigraciones masivas a las principales ciudades europeas y a los Estados Unidos ¿Cómo construir el archivo de esa memoria tan plural? (en Altamirano (ed.), 2010: 66).

La construcción de ese archivo a partir de un espacio fragmentado fue una de las preocupaciones centrales de los pensadores caribeños. El intelectual dominicano Pedro Henríquez Ureña –que influyó en varias generaciones de escritores– desarrolló su pensamiento a partir de tres inquietudes: la fijación de un canon de intelectuales más allá de las tradiciones nacionales, el establecimiento del exilio como condición del intelectual moderno, y la creación de un pensamiento sistemático que tiene su base en el estudio de la cultura¹². Es posible percibir estas preocupaciones en la narrativa de Carpentier. Sus novelas incluyen constantemente citas a artistas –ya sea pertenecientes a su cultura o a otra– que él intenta canonizar. En el ensayo *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo* (1979), Carpentier establece un canon de escritores clásicos hispanoamericanos. Un primer

grupo lo componen Juan Montalvo, José Enrique Rodó y Rubén Darío, cuya literatura se caracteriza por encontrarse al margen de la realidad americana. Ya en el siglo XX señala a Rómulo Gallegos, Ricardo Güiraldes y José Eustasio Rivera, calificándolos como los creadores de la novela regional. A través de un estudio comparativo con otros escritores occidentales, Carpentier llega a la siguiente conclusión: que el estilo literario en América Latina –lo simplifica en dos, regionalismo y cosmopolitismo– funciona como si de un péndulo se tratara, oscila hacia Occidente para luego alejarse y volver a América Latina, es decir, hay momentos históricos en que los escritores cosmopolitas se imponen y en otros momentos es el turno de los regionalistas.

Carpentier considera que al escritor latinoamericano se le

presenta un falso dilema: sumarse a Occidente o confrontarlo. Él opta por la integración al entender que los escritores que se volcaron en la realidad americana sólo aparentaban un distanciamiento de Occidente. En el fondo, trataron de complementar las estéticas occidentales, después de todo, fueron educados en ambientes cosmopolitas. Por lo tanto, en sustancia, el dilema de ser o no occidental es falso. Como podemos apreciar, en esta lógica se encuentra la influencia de Henríquez Ureña y su preocupación por establecer un canon y, a partir de ahí, extraer un orden y una premisa, que el autor desarrolla a través de su narrativa. En cuanto a la condición de exiliado como estado ideal del intelectual, Carpentier cumple con los criterios: trece años residente en París, diez en Caracas, diecisiete en La Habana. Los protagonistas de sus textos están marcados por la peregrinación: el narrador innominado de *Los pasos perdidos*; Esteban, Sofía y Víctor Hughes de *El siglo de las luces*; Enrique y Vera de *La consagración de la primavera*; Ti Noel de *El reino de este mundo*; el

Primer Magistrado y el Estudiante de *El recurso del método*. De manera que Alejo Carpentier cumple a cabalidad el modelo del intelectual caribeño que había concebido Henríquez Ureña, ahora bien, ¿qué retos plantea ser un intelectual entre dos mundos distintos?

Para un intelectual de la periferia la relación con Occidente resulta siempre compleja. A nivel de erudición, no sólo tiene que conocer la tradición occidental sino también la suya propia y, además, debe buscar una conciliación o un distanciamiento respecto de la misma. Pero buscar la avenencia en contextos diferenciados implica comparar, y eso deriva en crear relaciones de semejanza y disemejanza, que es lo que, a la larga, origina el espacio en las novelas de Carpentier. En sus relatos, la comparación entre Europa y América Latina es una obsesión en la que cada una se define en contraposición de la otra. En el ensayo *Conciencia e identidad de América* (1975), Carpentier define al latinoamericano en contraposición al europeo:

Mientras el hombre de Europa nacía, crecía, maduraba, entre piedras seculares, edificaciones viejas, apenas acrecidas o anacronizadas por alguna tímida innovación arquitectónica, el latinoamericano nacido de los albores de este siglo de prodigiosos inventos, mutaciones, revoluciones, abría los ojos en el ámbito de ciudades que, casi totalmente inmovilizadas desde los siglos XVII o XVIII, con un lentísimo aumento de población, empezaban a agigantarse,

a extenderse, a alargarse, a elevarse, al ritmo de las mezclas de concreto (Carpentier, 1981: 79).

En la entrevista que Carpentier concedió al periodista Luis Harss, y que luego éste trasladó a un libro (Los nuestros, 1966), el escritor nos dice:

El artista del Viejo Mundo puede nombrar las cosas de pasada; forman parte del bien público y se le reconoce con facilidad. *“Todo el mundo conoce el pino de Heine”*. Pero en el Nuevo Mundo, nosotros –como Adán en el Jardín del Edén– nos encontramos todavía en la etapa de “nombrar las cosas” (Harss, 2012: 66).

Carpentier aspira a buscar un orden a partir de su procedencia fragmentada y, al tomar el exilio, o el error, como condición intelectual del pensamiento, el escritor se ve obligado a confrontarse con las culturas extranjeras que se ponen a su paso. El encuentro no es fácil. Producto de ese enfrentamiento –en tanto que implica una relación de semejanzas y diferencias– es que se genera el espacio. Los lugares narrados poco o nada tienen que ver con la América Latina física, paisajista; sus descripciones no versan sobre ella, son el relato de sus reflexiones que aspiran a ocupar ese espacio de semejanzas y diferencias. Las innumerables y constantes reflexiones que acompañan la creación de espacios es una justificación de sus postulados

estéticos e ideológicos. En esos espacios no hay ventanas, y si las hay miran en dirección a la habitación de trabajo del escritor, no al mundo exterior que los paisajistas retratan. Lo que Carpentier llama espíritu barroco no es más que una estrategia política y estética que, como dice Carlos Fuentes, aspira a ser una propuesta para el mundo que el creador intenta representar, pero no es el mundo que representa¹³. De manera que el barroco en la novela de Carpentier nos señala a un mundo cuyo nombre es el realismo maravilloso.

2.2. Una apuesta política: el realismo maravilloso

En el ensayo *Écrivains y Écrivains* (1964), Roland Barthes plantea la existencia de dos tipos de escritores¹⁴: los *écrivains* y los *écrivains*¹⁵. Básicamente se refiere a los intelectuales que hacen narrativa –y forman parte de un círculo político– y a aquellos que no necesariamente son intelectuales pero que ejercen la actividad literaria, los novelistas a secas¹⁶. Para mayor claridad, llamaremos al primero escribiente o intelectual político y a este último escritor. Si hemos de clasificar a Carpentier, diríamos que en sus posturas estéticas se mezclan ambas funciones¹⁷. Carpentier tiene un proyecto político previo al desarrollo de toda su narrativa (el

nombre de ese plan lleva por título *realismo maravilloso*), y pretende materializar ese proyecto a través de su literatura¹⁸, eso lo convierte en un *escribiente*, y al realismo maravilloso en escritura política, en un *idiolecto*¹⁹. Esta idea explica las razones de por qué Carpentier afirmaba que el barroco de sus novelas no era un simple estilo sino una pulsión creadora, un espíritu²⁰. Por lo tanto, debemos interpretar el espíritu barroco más como un *idiolecto* que como un *estilo*²¹. Sin embargo, eso no significa que su narrativa carezca de estilo. Carpentier tiene rasgos de escritor, pues le da mucha importancia a la manera de enunciar el realismo maravilloso, hay una intención del narrador de que su texto se entienda como obra de arte y no como un tratado de estética. Debido a esta amalgama de funciones (su escritura particular y la aspiración política del escritor) podemos decir que el lenguaje de Carpentier –el barroco y el realismo maravilloso– vendría a ser un lenguaje moral, una escritura política, aunque Carpentier no tuviera tras de sí una infraestructura institucional propia de un intelectual (lo que lo convierte en un *écrivains*). El realismo maravilloso es su proyecto político, y el espíritu barroco es la forma en que da salida a ese proyecto.

Barthes afirma que hay dos elementos importantes en el lenguaje del escritor político: la idea del hombre comprometido con

una causa política y que su escritura devenga en un acto que testifique su compromiso político²². La militancia de la que habla Barthes no se refiere únicamente a pertenecer a un partido político u organización similar. La militancia en literatura es más bien un lenguaje de presencia, un “yo” pero que no se cuestiona a sí mismo, o por lo menos los lectores no son partícipe de ese cuestionamiento. El lenguaje de ese “yo” es posterior al cuestionamiento, es decir, es un “yo” que enuncia. En cada palabra y relato del *escribiente* están el hecho –el punto de partida del relato o lo que versa la narración– y esa idea de lo que debería ser el hecho. El intelectual suprime el trayecto y ambos aspectos, el hecho y el deber ser del hecho, se superponen²³. Hay una constante reiteración de su mensaje. Ésta es la razón por la que creemos que la escritura de Carpentier es política. Su prosa no revela a América, su literatura nos dice cómo “debería ser” América, lo que le indica al lector que se encuentra ante la presencia de una idealización. Ésta es la marca personal del escritor, el *yo* del que habla Barthes, que en la estética de Carpentier se traduciría en el realismo maravilloso.

Barthes también plantea la idea de que el intelectual cree que representa a una mayoría, que sus textos son una especie de proclama²⁴. En otras palabras, los intelectuales se presentan ante la sociedad civil

como autoridad, y la escritura es su comunicado. Carpentier, al presentarse como intelectual y exhibir su escritura como parte del pregón, intentaba hacerse autoridad, fundar una jerarquía literaria en América. Tal actitud constituye el punto de partida de su reflexión en torno a la creación de un lenguaje especial que definiera a América Latina, que alcanza su máximo esplendor y condensa lo esencial de su arenga en el prólogo de *El reino de este mundo*. El prólogo había sido publicado antes que la novela, en 1948, en un periódico de Caracas (En González, 2004: 153). En él Carpentier define el lenguaje que desarrollaría en sus novelas:

Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de sus cosmogonías (...) Y sin embargo, por la dramática singularidad de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron, en determinado momento, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo

real-maravilloso? (Carpentier, 2010: 12, 14).

Adviértase, en primer lugar, que su postulado no se concentra en un lugar específico como el Caribe, sino que se extiende al continente, el escritor está tratando de llegar a una comunidad más amplia. En segundo lugar, la tarea que pretende llevar a cabo aún no se ha realizado (lugar donde todavía no ha terminado de establecerse un recuento de sus cosmogonías), por lo tanto, él es el único legitimado para realizarlo, en tanto es el primero y el que se ha percatado de la carencia²⁵. Es, además, un discurso que se orienta al devenir. En tercer lugar, Carpentier nos confiesa el papel que ocupa el espacio en su narrativa –la historia no se puede situar en Europa–. La búsqueda del lugar donde ubicar la narración es lo que caracteriza el espacio de sus textos. A la larga, esa búsqueda no sólo se vuelve señal de identidad, sino del lenguaje. Y en cuarto lugar, Carpentier entiende que por muy irreal que parezca el espacio, este lenguaje tiene el suficiente valor para ser pedagógico, enseñado a muchos, es decir, Carpentier se propone ser el mandarín, el intelectual por antonomasia de la región.

A pesar de que el lenguaje de su escritura parezca dirigirse únicamente al Caribe, Carpentier se enfoca en una comunidad más amplia, América, incluso Europa. Dentro de esa pluralidad que es

América, Carpentier desea ser vanguardia y busca el reconocimiento. Es él, como modelo del escritor latinoamericano, quien re-descubre América y su lenguaje, así que es él mismo quien se encuentra en mejor posición para ser la conciencia del continente:

Ellos comprenden el lenguaje [habla de los escritores] de las masas de hombres de su época. Están pues en capacidad de comprender ese lenguaje, de interpretarlo, de darle una forma –sobre todo eso, darle una forma – ejerciendo una suerte de chamanismo, es decir, de puesta en lenguaje audible de un mensaje que, en su origen, puede ser titubeante, informe, apenas enunciado y que llega al intérprete, al mediador, por bocanadas, por arranques, por aspiraciones (...) Yo creo en esto, en esta comprobación de la presencia, en este señalamiento de la actividad, se encuentra en nuestra época el papel del escritor (Carpentier, 1981: 47).

Uno de los pilares en los que Carpentier fundamenta la autoridad del arquetipo del escritor que propone es el conocimiento de la historia: “¿Qué lenguaje es éste? El de la historia que se produce en torno a él, que se construye en torno a él, que se crea alrededor de sí, que se afirma en derredor suyo” (Carpentier, 1981: 45). Casi todas sus novelas parten o tiene algún contacto con un hecho histórico: El siglo de las luces con

la revolución francesa de 1799, El recurso del método con las dictaduras militares que aquejaron a América del siglo pasado, El reino de este mundo con la revolución de Haití de 1804, El concierto barroco (1974) y El arpa y la sombra (1979) con el descubrimiento y la conquista de América en 1492, La consagración de la primavera con la guerra civil española de 1936 y la revolución cubana de 1959. Pero el hecho de que sus novelas tengan algún contacto con un suceso histórico no significa que su discurso tenga como objetivo la descripción de un hecho histórico; éste sólo aporta credibilidad a la narración²⁶. Carpentier no concibe la historia como un relato, una ficción, sino que la entiende como un instrumento lo suficientemente racional para comprender América. Lo ficcional es para él la manera en que se cuenta la historia, pero mientras la literatura se base en hechos históricos debe ser vista con la misma autoridad que las ciencias históricas. Es decir, la América que aparece en los libros de historia es tan auténtica como la América que Carpentier retrata en sus novelas, lo único que cambia son los modos en que se transmite la información: el del escritor es más estético y el del historiador es más prosaico. La utilización de la historia obedece a una instrumentalización que le permite al narrador cimentar su autoridad como intelectual de referencia. Su pericia consiste en enlazar un hecho insólito de América Latina

con un hecho conocido de la historia occidental, específicamente europea. Así, su narrativa adquiere seriedad y reconocimiento: el conocimiento histórico de Occidente imprime intelectualismo a la obra de Carpentier. El resultado es que América Latina se convierte en un territorio donde pasan cosas que en Occidente sería imposible que sucedieran. Mientras, el cronista, el escritor, se cristaliza en el intérprete oficial de la América exótica, tanto para occidentales como para

nativos. En definitiva, Carpentier utiliza la historia como un mecanismo para que su prosa adquiera prestigio, reconocimiento y autoridad, lo que nos lleva a afirmar que sus lectores no son ordinarios, pues intenta que su forma de escribir sea modelo de escritura para otros literatos, es a ellos a quien se dirige. Por lo tanto, el discurso de Carpentier se orienta a un lector en particular, a uno muy especializado: al escritor. Carpentier es un escritor que escribe para novelistas.

3. Conclusión

El realismo maravilloso fue una llamada a los escritores latinoamericanos para fundar una literatura que representara a la cultura americana. Que haya tenido recepción esta voz amerita otro estudio²⁷, lo que importa remarcar es que el primer lector, al que el escritor tenía en mente, no es el hombre común. El lector al que se dirige Carpentier es alguien específico: el escritor. El llamado que les hace se reconoce a través de la construcción del espacio en sus novelas. Estos espacios no tienen una función narrativa en las tramas, tampoco reflejan un paisaje, un lugar, sino que atestiguan innumerables reflexiones del escritor, como una cantidad ilimitada de pensamientos de diversos tipos, sin secuencias lógicas, únicamente atados por el afán de relacionarlo todo. Esas relaciones generan un espacio, que reciben el nombre de América Latina, de ahí que más

que un sitio sea un producto de la especulación del escritor. Desde ese ángulo hay que comenzar a leer a Carpentier, también desde esa perspectiva hay que entender la escasa influencia que tiene su narrativa en el campo literario actual, pues sus destinatarios son los escritores, mientras que el mercado de bienes y consumo exigen que la novela esté pensada en función del lector ordinario (el que tiene capacidad de pago), no en una comunidad elitista. Un lector ordinario que pretenda encontrar el reflejo de América en las novelas de Carpentier se frustraría, abandonaría su lectura, pues lo que hallaría sería las instrucciones de cómo inventarse a América.

Por otra parte, la influencia del pensamiento francés en la idea del realismo maravilloso es notable, sobre todo en lo que concierne a la

identidad, motivo que hace aguas en la narrativa de Carpentier. En el realismo maravilloso encontramos mucho de las ideas de Ernest Renán, de Maurice Barrès, incluso de Gobineau, todos ellos fueron partícipes de la construcción de la identidad del pensamiento francés. Basaban la identidad de una nación en la creación de un lenguaje que homogenizara la población, para lo que era necesario la invención de una cultura que pudiera enseñarse, transmitirse, a través de un enorme aparato estatal²⁸. Desde luego, en Francia fue en un éxito, pero en un continente tan vasto y nunca unificado políticamente como América Latina, el proyecto estaba destinado a extinguirse. Sin infraestructura política que facilitase que los escritores tuviesen una función definida, el realismo maravilloso sólo duraría lo que dura la fama en la televisión. Si continúa con vida es gracias al estudio de las universidades –aquellas que aún se pueden permitir conservar su departamento de literatura–, que lo estudian como si se investigase la causa de la decadencia de la cultura maya, o el por qué de la caída del imperio

romano, es decir, como un dato histórico. Mientras que la hegemonía que impera en el mercado exige un escritor menos preocupado por la identidad, el realismo maravilloso marchaba en sentido contrario. Fiel a los paradigmas de la cultura francesa, buscaba lo universal a partir del elemento particular²⁹. De ahí que los escritores actuales se hayan olvidado de resaltar en su prosa los rasgos originales que le daban carácter a América Latina (muy sabiamente, han adoptado el género policíaco o la ciencia ficción para escribir sus novelas). A pesar de la genialidad de Carpentier, el realismo maravilloso no vino para quedarse en la narrativa latinoamericana³⁰, fue una hermosa y brillante llamarada de tusa. Tal vez hemos de buscar nuevas formas de expresión y pensar la literatura a partir de otras categorías de pensamiento. Quizás hemos de volver a leer con detenimiento el discurso “*Nuestra América*” (1891), para entender por qué aún no ha calado esa hermosa máxima de Martí: “*Con una frase de Sieyès no se desestanca la sangre cuajada de la raza india*” (Martí, 2009: 38).

Referencias bibliográficas

- ☞ Altamirano, Carlos (ed.) (2010). *Historia de los intelectuales en América Latina. Volumen II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz.
- ☞ Barthes, Roland (2002). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- ☞ _____(2005). *El grado cero de la escritura*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- ☞ _____(2009). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- ☞ Bloom, Harold (2002). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- ☞ Bolaño, Roberto et al (2004). *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral.
- ☞ Carpentier, Alejo (1981). *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- ☞ _____(2004). *La consagración de la primavera*. Madrid: Alianza Editorial.
- ☞ _____(2007). *Ese músico que llevo dentro*. Madrid: Alianza Editorial.
- ☞ _____(2008). *El siglo de las luces*. Madrid: Akal.
- ☞ _____(2008b). *El recurso del método*. Madrid: Akal
- ☞ _____(2010). *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- ☞ _____(2011). *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza Editorial.
- ☞ Darío, Rubén (1998). *Prosas profanas*. Madrid: Alianza Editorial.
- ☞ Estébanez, Demetrio (2008). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- ☞ Fuentes, Carlos (2011). *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara.
- ☞ González, Roberto (2004). *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*. Madrid: Gredos.
- ☞ Harss, Luis (2012). *Los nuestros*. Madrid: Alfaguara.
- ☞ Martí, José (2009). *Política de nuestra América*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- ☞ Perelman, Chaïm y Olbrechts-Tyteca, Lucie (1989). *Tratado de la argumentación*. Madrid: Gredos.

- ☞ Riffaterre, Michael (1976). *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral.
- ☞ Said, Edward (2005). *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*. Barcelona: Debate.
- ☞ _____ (2007). *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Debate.
- ☞ Steiner, George (2003). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- ☞ Todorov, Tzvetan. y Ducrot, Oswald (2006). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- ☞ Todorov, Tzvetan (2009). *Nosotros y los otros*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- ☞ Vargas Llosa, Mario (2006). *Ensayos literarios I*. Barcelona: Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg.

Notas

- 1 Bloom escribe en *El canon occidental* (1994): “La literatura hispanoamericana del siglo XX, posiblemente más vital que la norteamericana, tiene tres fundadores: el fabulista argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), el poeta chileno Pablo Neruda (1904-1973) y el novelista cubano Alejo Carpentier (1904-1980) (...) Me centraré en Borges y Neruda, aunque puede que con el tiempo demuestre la supremacía de Carpentier sobre todos los escritores latinoamericanos de este siglo” (Bloom, 2002: 473).
- 2 El artículo fue publicado en 1948 en el periódico de Caracas *El Nacional*, un año antes de ser publicado *El reino de este mundo*. Para más información véase el libro de Roberto González Echevarría: *Alejo Carpentier, El peregrino en su patria*, 2004.
- 3 En el vocabulario de los estudiosos del discurso, lo que nosotros llamamos lector ordinario sería en su jerga el auditorio universal; y lo que nosotros llamamos lector particular ellos le llaman auditorio de élite. Perelman y Olbrechts-Tyteca escriben sobre la relación entre los auditorios de élites y universales: “El auditorio de élite sólo encarna el auditorio universal para aquellos que le reconocen este papel de vanguardia y de modelo. Para los demás, en cambio, no constituirá más que un auditorio particular. El estatuto de auditorio varía según las consideraciones que se sustentan” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 76).
- 4 Los lingüistas Todorov y Ducrot definen el espacio de la siguiente manera: “Se hablará, por fin, de orden espacial cuando la relación entre proposiciones no es lógica ni temporal, sino de semejanza o desemejanza, tipo de relación que al mismo tiempo crea un “espacio” (Todorov y Ducrot, 2006: 339).
- 5 Sobre la relación entre Rusia y el mundo occidental, véase la obra del hijo de Stravinsky, Théodore Stravinsky: *El mensaje de Igor Stravinsky* (1980).
- 6 Occidente es un término polémico, más aún cuando se utiliza en un contexto

político. Tal es el caso del libro de Samuel P. Huntington *El choque de civilizaciones* (1995). En su entender, Occidente es, particularmente, Estados Unidos, Europa y sus antiguas colonias “blancas”. Pero el libro de Huntington tiene una mayor intención de ser un texto geopolítico que aspirar a ser un análisis serio sobre la cultura. Uno de sus críticos, Edward Said escribió lo siguiente sobre el texto: “No creo, por tanto, que sea inexacto sugerir que lo que Huntington está ofreciéndonos en este ensayo suyo (...) es una versión reciclada de las tesis de la guerra fría, según la cual los conflictos del mundo de hoy y del mañana seguirán sin ser esencialmente económicos ni sociales, sino ideológicos (...)” (Said, 2005: 535). Y es que las culturas no pueden entenderse como entidades fijas en el tiempo. Todas las civilizaciones se han desarrollado a partir de relaciones, no existe ninguna civilización que se pueda considerarse “pura”. La historia de las civilizaciones está marcada por intercambios y apropiaciones. En este sentido, la acepción de Occidente en este ensayo no se refiere a un país o a un Estado, sino a un discurso del saber que podría encontrarse en cualquier parte del mundo. Al hablar de la hegemonía occidental hacemos alusión a una manera particular de entender el saber, una forma determinada de ver el mundo que influye en el resto de culturas, y que tiene como base el poder económico y político desde donde se genera una ideología, y no al revés, como sostiene Huntington. Es sobre esa mirada a la que se hace referencia cuando se utiliza la noción occidental u occidental.

7 Sobre París como lugar de encuentro de intelectuales latinoamericanos, Vargas Llosa dice: “(...) como escribió Octavio Paz en su ensayo “Literatura de fundación”, *Europa –sobre todo París– ha*

sido para muchos escritores del Nuevo Mundo, desde Rubén Darío hasta César Vallejo, la experiencia decisiva que les hizo descubrir su condición de latinoamericanos” (Vargas, 2006: 945).

- 8 Vargas Llosa comenta sobre esto en su libro, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996).
- 9 Sobre el extrañamiento de los objetos, George Steiner cita a Hegel: “Hegel entendía que en las epopeyas homéricas la descripción de los objetos materiales, pese a ser detallada y estilizada, no interfiere en el ritmo y la vitalidad del conjunto. Los fragmentos descriptivos de la literatura moderna, sin embargo, le parecían contingentes y carentes de vida” (Steiner, 2003: 360)
- 10 Carlos Fuentes afirma que en la literatura latinoamericana la naturaleza no es paisaje, sino nostalgia de algo, un sentimiento: “*Europa convierte la naturaleza en paisaje (...) El paisaje es raro en la literatura hispanoamericana; los jardines artificiales evocaciones del mármol. El espíritu civilizado de José Donoso convierte el paisaje en persona en Casa de Campo (1978) (...) en nuestras novelas, de Payno a Altamirano a Azuela a Rulfo (“la llanura amarguísima y salobre...el peñascal, desamparado y pobre” de Otcón parecen descritos para El Llano en llamas y Pedro Páramo), la naturaleza no es paisaje: es augurio o nostalgia de algo que no es domeñable*” (Fuentes, 2011: 173-174).
- 11 Para más información sobre la función de la metáfora en Paul Ricoeur véase: *La métaphore vive*, 1975.
- 12 Sobre Henríquez Ureña, Arcadio Díaz Quiñones nos dice: “Una de sus pasiones fue el deseo de fijar un canon de autores más allá de las tradiciones nacionales (...) La segunda línea es el exilio como condición del intelectual moderno (...) La tercer línea es la estrecha identificación entre cultura y orden” (en Altamirano (ed.), 2010: 68-69).

- 13 “El barroco, nacido del hambre de espacio, no es base de narración, no es historia en los dos sentidos –cronología sucesiva o imaginación combinatoria; pasado como tal y pasado como presente; hecho registrable y evento continuo– si no es, por todos estos motivos, tiempo. Tanto en Europa como en América, el arte del barroco aparece como la conciliación –abrupta a veces, destilada otras; de estas contradicciones–. El barroco europeo salva al Sur católico de la contingencia dogmática y ofrece una salida voluptuosa. El barroco americano salva el mundo conquistado del silencio y le ofrece una salida sincrética y sensual” (Fuentes, 2011: 57-58).
- 14 Más que una tipología del escritor, Barthes realiza un análisis de la actitud de aquél que escribe en relación a la literatura, el lenguaje: “...sin prejuicio de no tener en cuenta para esta comparación más que una única referencia: la del material que tiene en común, la palabra” (Barthes, 2002: 202).
- 15 Sobre el *écrivain* (o el escritor) Barthes dice: “ (...) el *écrivain* concibe la literatura como fin, el mundo se le devuelve como medio: y en esta decepción infinita, el *écrivain* reencontra el mundo, un mundo por otra parte extraño, puesto que la literatura le representa como una pregunta, nunca, en definitiva, como una respuesta (...) para el *écrivain*, escribir es un verbo intransitivo; la consecuencia es que ella nunca puede explicar el mundo, o, al menos, cuando finge explicarlo, sólo es para hacer retroceder más la ambigüedad: la explicación fijada en una obra (trabajada), se convierte inmediatamente en un producto ambiguo de lo real, al que está ligada con distancia; en suma, la literatura es siempre irrealista, pero su mismo irrealismo es el que le permite a menudo formularse buenas preguntas al mundo... sin que estas preguntas puedan nunca llegar a ser directas: partiendo de una explicación teórica del mundo (...)” (Barthes, 2002: 203, 204). En cambio, los *écrivants* (el intelectual político) son los escritores que buscan el cobijo de la institución: “*hombres que se apropian la lengua con fines políticos (...) los écrivants, por su parte, son hombres transitivos; plantean un fin (dar testimonio, explicar, enseñar) cuya palabra no es más que un medio; para ellos, la palabra soporta un hacer, no lo constituye (...) la palabra del écrivain sólo puede ser producida y consumida a la sombra de las instituciones que tiene, en su origen, una función totalmente distinta a la de hacer valer el lenguaje: la Universidad, y, accesoriamente, la Investigación, la Política, etc.*” (Barthes, 2002: 202, 206, 208).
- 16 Barthes evita utilizar la palabra intelectual ya que su uso se ha vuelto demasiado complejo, por lo que juega con los términos de *écrivain* y *écrivain*. Los trabajos de Gramsci que centran su pregunta en qué es un intelectual dieron pie a extender el término. Al menos así lo entiende Edward Said: “*el análisis social que hace Gramsci del intelectual como una persona que lleva a cabo una serie de funciones en la sociedad se atiene mucho más a la realidad que las ideas de Benda, de manera especial en este trecho final del siglo XX en que muchas profesiones nuevas –locutores de radio, profesionales con titulaciones universitarias, analistas informáticos, abogados deportivos y de los medios de comunicación, consultores de dirección y gestión, expertos en política, asesores de gobierno, autores de informes de mercado y, naturalmente, todo el abanico del moderno periodismo de masas– han justificado la visión de Gramsci*” (Said, 2007:28).
- 17 Barthes plantea que se pueden asumir los dos papeles: “*El écrivain participa de sacerdote, el écrivain de clérigo; la palabra del uno es un acto intransitivo (es decir, en cierto modo un gesto), la palabra del otro es una actividad (...) Actualmente, cada participante de la intelligentsia tiene en él los dos papeles, encarnando mejor o peor el uno o el otro: hay écrivains que tiene bruscamente*

- comportamientos, impaciencia de écrivants; y hay écrivants que se elevan hasta el teatro del lenguaje*” (Barthes 2002: 207, 209).
- 18 Para Carpentier el escritor debe tener un papel en América Latina, que es: *“Conocer técnicas ejemplares para tratar de adquirir una habilidad paralela, y movilizar nuestras energías en traducir América con la mayor intensidad posible: tal habrá de ser siempre nuestro credo por los años que corren —mientras no dispongamos, en América de una tradición de oficio—”* (Carpentier, 1981: 57)
- 19 Todorov y Ducrot definen así el idiolecto *“Este término nombra la manera de hablar propia de un individuo, considerada en lo que tiene de irreducible a la influencia de grupos a que pertenece ese individuo (...) cuando se ve en la lengua un intento de imitar el pensamiento, no puede ignorarse que la creación proviene de la misma actitud humana que está en el origen de toda lengua”* (Todorov y Ducrot, 2006: 74). Por su parte, Barthes define al idiolecto de la siguiente manera: *“El lenguaje en tanto hablado por un solo individuo (...) O bien, “el juego completo de los hábitos de un solo individuo en un momento dado” (Ebeling) (...) rescataremos de él —del concepto de idiolecto— su utilidad para designar las realidades siguientes: 1) el lenguaje del afásico, que no entiende a otro, no recibe un mensaje conforme a sus propios modelos verbales, porque este lenguaje resulta entonces un idiolecto puro (Jakobson); 2) El “estilo” de un escritor, por más que el estilo esté siempre impregnado de ciertos modelos verbales surgidos de la tradición, es decir, de la colectividad; 3) se puede, finalmente, ampliar la noción y definir el idiolecto como un lenguaje de una comunidad lingüística, es decir, de un grupo de personas que interpretan de la misma manera los enunciados lingüísticos, y el idiolecto correspondería entonces (...) el término de “escritura”* (Barthes, 2009: 36-37).
- 20 Sobre el *idiolecto*, Barthes señala que en los textos de los intelectuales pueden distinguirse dialectos, mas no estilos: *“El écrivain no ejerce ninguna acción técnica esencial sobre la palabra; dispone de un escribir común a todos los écrivains, una especie de “Koiné” en la que indiscutiblemente es posible distinguir dialectos (por ejemplo, marxista, cristiano, existencialista), pero muy pocas veces estilos. Pues lo que define al écrivain es que su proyecto de comunicación es ingenuo: no admite que su mensaje se vuelva y se cierre sobre sí mismo, y que en él pueda leerse, de un modo diacrítico, algo distinto de lo que él quiere decir (...) Considera que su palabra pone fin a una ambigüedad del mundo, que instituye una explicación irreversible”* (Barthes, 2002: 207). Y, en efecto, Carpentier no admitía que el barroco de su prosa fuera *estilo*: *“También se ha tratado de definir el barroco como un estilo, se le ha querido encerrar en un ámbito determinado, en el ámbito de un estilo (...) lo que hay que ver en el barroco es una suerte de pulsión creadora, que vuelve cíclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte, tanto literaria como plásticas, arquitectónicas o musicales; y nos da una imagen muy acertada cuando dice que existe un espíritu barroco, como existe un espíritu imperial”* (Carpentier, 1981: 113).
- 21 En este ensayo entendemos *estilo* tal y como lo define Michael Riffaterre: *“Por estilo literario entiendo toda forma escrita individual de intención literaria, es decir, el estilo de un autor, o mejor, el de una obra literaria o incluso de un pasaje aislable (...) En cuanto a intención debe entenderse el hecho de que determinados caracteres del texto indiquen que debe considerarse como una obra de arte y no simplemente como una secuencia verbal (...) Por estilo se entiende un subrayado (emphasis) (expresivo, afectivo o estético) añadido a la información que transmite la estructura lingüística, sin alterar su sentido (...) el lenguaje expresa el estilo realza”* (Riffaterre, 1976: 38-39).

- 22 *“La expansión de los hechos políticos y sociales en el campo de la conciencia de las Letras produjo un tipo nuevo de escribiente, situado a mitad de camino entre el militante y escritor, extrayendo del primero una imagen ideal del hombre comprometido, y del segundo la idea de que la obra escrita es un acto. Al mismo tiempo en que el intelectual sustituye al escritor, nace en las revistas y en los ensayos, una escritura militante enteramente liberada de estilo, y que es como un lenguaje profesional de la “presencia” (...). El carácter común de esas escrituras intelectuales, es que aquí el lenguaje, de lugar privilegiado, tiende a devenir el signo auto suficiente del compromiso. Alcanzar una palabra cerrada por el empuje de todos aquellos que no la hablan, es afirmar el movimiento de una elección, sostener esa elección; la escritura se transforma aquí en la firma que se pone debajo de una proclama colectiva (que por lo demás uno no redactó)”* (Barthes, 2005: 33).
- 23 En el caso del intelectual, Barthes nos dice que la insistencia es otra característica de este tipo de escritores: *“(...) la producción del écrivain tiene siempre un carácter libre, pero también un poco “insistente”: el écrivain propone a la sociedad lo que la sociedad no siempre le pide: situada al margen de las instituciones y de las transacciones, su palabra aparece paradójicamente mucho más individual, al menos en motivos, que la del écrivain: la función del écrivain es decir en toda ocasión y sin demora lo que piensa, y esta función basta, según el piensa, para justificarlo; de ahí el aspecto crítico, urgente, de la palabra del écrivain: siempre parece señalar un conflicto el carácter irreprimible del pensamiento y la inercia de una sociedad a la que repugna consumir una mercancía que ninguna institución específica normaliza”* (Barthes, 2002: 208-209).
- 24 *“El carácter común de esas escrituras intelectuales [se refiere al intelectual político], es que aquí el lenguaje, de lugar privilegiado, tiende a devenir el signo autosuficiente de compromiso. Alcanzar una palabra cerrada por el empuje de todos aquellos que no hablan, es afirmar el movimiento de una elección, sostener esa elección; la escritura se transforma aquí en la firma que se pone debajo de una proclama colectiva (que por lo demás uno no redactó)”* (Barthes, 2005: 33).
- 25 *“Es cierto —me enorgulleczo de ello— que tuve una temprana visión de América y del porvenir de América”* (Carpentier, 1981: 84).
- 26 En relación con la presencia de la historia en la novela de Carpentier, González Echevarría dice: *“La historia es el tema principal de la ficción de Carpentier y la historia de la que se ocupa —la del Caribe— es una de principios y fundaciones”* (González, 2004: 63).
- 27 En 1948 Carpentier llamó a su concepción estética *“realismo maravilloso”*, y en 1955 se comenzó a utilizar el término *“realismo mágico”* para describir obras de escritores como Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y el mismo Carpentier. Se conoce que el concepto fue tomado de un crítico de arte alemán llamado Franz Roth, quien lo utilizó en 1925 para describir determinadas pinturas europeas. A pesar de la controversia sobre si todos estos escritores forman parte de una misma estética, según González Echevarría en la década de los setenta comienza a reconocerse a Carpentier como el precursor del llamado *boom* de la literatura latinoamericana, al menos por parte de los críticos (ver González, 2004: 153). Podemos afirmar, por tanto, que sí hubo una recepción al llamado de Carpentier. A pesar de que no existe un registro histórico que certifique que Carpentier es el padre de el realismo mágico (algunos críticos, como Fernando Ainsa, diferencian entre el término *“mágico”* y *“maravilloso”*), es

- posible decir que la publicación del prólogo de *El reino de este mundo* marca el momento en que el escritor busca la conexión con el mundo literario. Hay que tener en cuenta que ninguno de estos escritores ha confirmado abiertamente la influencia de Carpentier, pero no es posible negar su reputación, no hay escritor de la generación de los setenta que no lo cite.
- 28 Por supuesto, hay diferencias entre el pensamiento de Renán, Barrès y Gobineau. En ellos confluyen ideas nacionalistas, humanistas y, por increíble que parezca, encontramos presupuestos racistas o que, al menos, sientan la base de un futuro racismo. Para una mejor comprensión véase el libro de Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros* (1991)
- 29 Esta máxima se expresa en el pensamiento del historiador Michelet: *“Cuanto más avanza el hombre, cuanto más entra en el genio de su patria, mejor participa en el logro de la armonía del mundo”* (en Todorov, 2009: 263)
- 30 Sobre las tendencias estéticas de los escritores latinoamericanos contemporáneos véase *Palabras de América* (2004), donde varios escritores comentan la herencia del *boom*. Es interesante que el argumento para rechazar el realismo mágico del que se valen los actuales escritores latinoamericanos sea que se asuma que la identidad latinoamericana es la caribeña. Así lo expresa el escritor colombiano Santiago Gamboa: *“La única ruptura de importancia, a mi modo de ver, se da frente a un tipo de forma literaria, que es la del realismo mágico (...) El error, de cara al realismo mágico, fue el verlo como la expresión necesaria de todo un continente, cuando en realidad éste tiene que ver, al menos cuando se es original, sólo con la región del Caribe. De hecho fue un cubano quien lo formuló por primera vez, el novelista Alejo Carpentier, hablando de la desmesura de la realidad y, de ahí, lo real maravilloso”* (en Bolaño et al., 2004: 79-80).