

Lo real maravilloso y lo barroco americano

Estudio crítico sobre dos conceptos de Alejo
Carpentier

Examensarbete (15 högskolepoäng) i spanska för masterexamen inom
mastersprogram i Litteratur – Kultur - Medier vid Lunds universitet.

Handledare: Inger Enkvist
HT 2012
LIVR71

© Victor Wahlström

Title in English:

Lo real maravilloso and lo barroco americano: A Critical Study of two of Alejos Carpentier's concepts

Abstract:

In the following Master's thesis I examine two central concepts in the development of the Latin-American novel of the 20th century: the Marvelous Real (lo real maravilloso) and the American Baroque (lo barroco americano), both developed by the Cuban author Alejo Carpentier (1904-1980). In the study, following some biographical considerations, two original texts by Carpentier are presented; the first one is an article first published in 1948 and the second one is the text material used for a conference held in 1975.

The next chapter consists of a review of different studies and responses on these original texts. Finally, I analyze the two concepts and try to put them in their adequate context combining the information given in the original texts, the studies and the biographical material, to see what conclusions can be drawn.

Keywords: Alejo Carpentier, El Boom, Lo real maravilloso, the Marvelous Real, lo barroco americano, the American Baroque, estética, Aesthetics.

Índice

1. Introducción	4
1.1. Objetivo del estudio	4
1.2. Material del estudio	5
2. Vida y obra de Alejo Carpentier	6
2.1. Resumen biográfico	6
2.2. La obra literaria	11
3. Lo real maravilloso	17
3.1. Los textos de Carpentier	17
3.2. Estudios sobre lo real maravilloso	22
3.3. Análisis de lo real maravilloso	31
4. Lo barroco americano	35
4.1. Los textos de Carpentier	35
4.2. Estudios sobre lo barroco americano	38
4.3. Análisis de lo barroco americano	45
5. Conclusiones	47
6. Bibliografía	50

1. Introducción

1.1. Objetivo del estudio

Desde los años cuarenta, Alejo Carpentier ocupa como novelista y cuentista un lugar central en la literatura latinoamericana y su historia. Muchas de sus obras se consideran clásicos de las letras hispanoamericanas e incluso de la literatura mundial. Además, es incuestionable su influencia en escritores del *Boom latinoamericano* como Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. Sin embargo, la importancia de Carpentier no se debe únicamente a su obra narrativa, sino también a su exhaustiva producción como ensayista, periodista, musicólogo etc. En sus ensayos introdujo dos conceptos que a partir de entonces son imprescindibles para entender el desarrollo de la literatura del Boom: *lo real maravilloso americano* y *lo barroco americano*.

Con estos dos conceptos Carpentier pretendía poner de relieve algo esencial de la realidad, cultura y literatura latinoamericanas. Igual que la obra narrativa del autor, sus teorías se centran en lo que define la cultura latinoamericana, y lo que la distingue del resto del mundo y de Europa en particular. Aunque hayan tenido una importancia sustancial, la legitimidad de ambos conceptos se ha puesto en duda. No queda muy claro, sin embargo, en qué exactamente consiste lo problemático.

El presente estudio propone analizar estos dos conceptos tan importantes para entender tanto la obra carpenteriana como la historia del *Boom*. Mediante un análisis se intentará responder a las preguntas siguientes:

1. ¿Cómo y en qué contexto explica Carpentier *lo real maravilloso* y *lo barroco americano*?
2. ¿Qué dicen y aportan los estudios de la crítica literaria sobre el tema?
3. ¿Hay problemas con los dos conceptos, y en tal caso, cuáles son?

1.2. Material del estudio

En primer lugar el material del estudio consiste en dos textos: el artículo “Lo real maravilloso de América” que data de 1948 y la conferencia titulada “Lo barroco y lo real maravilloso” que dictó el autor durante una conferencia en 1975, y que fue publicada en *Razón de ser* el año siguiente. Aunque se trate solamente de unos cuarenta páginas en total, su influencia en la historia del Boom ha sido considerable y su complejidad exige un estudio detenido.

El material secundario consta de cinco textos que comentan los dos conceptos. En particular se pone énfasis en las investigaciones de Roberto González Echevarría, Alexis Márquez Rodríguez y Leonardo Padura Fuentes, y algo también en los textos de Selena Millares y Leonardo Acosta. Con el motivo de poner los conceptos en su debido contexto también se referirá a una colección de cartas escritas por Carpentier a su madre.

2. Vida y obra de Alejo Carpentier

2.1. Resumen biográfico

Para luego poder entender mejor el desarrollo de los conceptos de Carpentier y analizar los dos cuentos, estimo que es menester primero exponer y comentar en el presente capítulo los datos más esenciales sobre su vida y obra. Las opiniones varían con respecto a la importancia que deben cobrar los datos biográficos del autor en un estudio literario. En la infancia de los estudios literarios modernos, la vida del autor se consideraba la fuente de información más esencial para entender una obra literaria. Durante el siglo pasado la significación que se da al autor y la atención que se le presta han variado, y muchos críticos y académicos se han interesado más por *el texto en sí mismo* y *el lector* que por el autor, cuya muerte Roland Barthes proclamó en 1968.

Éste no es el lugar adecuado para entrar en el complicado tema del autor como fuente de sentido y autoridad. Baste decir que en muchos estudios literarios los datos biográficos pueden hacernos percibir lo que, de lo contrario, no hubiéramos notado, y que en un estudio como el presente, que se centra en las creaciones intelectuales de una sola persona, tales datos son indispensables.

Al estudiar la vida de Carpentier los problemas surgen de inmediato, es decir al determinar el lugar y la fecha de su nacimiento. Tradicionalmente se dice que nació el 26 de diciembre de 1904 en La Habana. Sin embargo, apareció en 1991 un certificado de nacimiento de un Alexis Carpentier de 1902, y el lugar ya no era Cuba sino Lausana en Suiza. Aquí no se conjeturará sobre este misterio, pero es preciso admitir que, si Carpentier lo sabía, siguió mintiendo durante toda su vida sobre algo tan elemental como sus datos de nacimiento (González Echevarría 2004:20-24).

El obstáculo fundamental es que “hay en realidad muy poca información acerca de la vida de Carpentier, y la que hay ha sido con frecuencia provista por él mismo” (González Echevarría 2004:69). En los siguientes párrafos, se esboza brevemente un resumen a partir de los datos biográficos del autor que no se ponen en duda.

Hijo único de dos inmigrantes, el padre arquitecto francés y la madre rusa, Alejo Carpentier es desde el principio bilingüe. Habla el francés en casa y, fuera de ella, el español. Asmático y solitario, Carpentier pasa gran parte su infancia y primera juventud leyendo y tocando el piano, y de 1917 en adelante se dedica simultáneamente a los estudios de bachillerato y los de música. En 1921 ingresa en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de La Habana, aspirando a la profesión del padre. Éste, no obstante, abandona a la familia este mismo año, lo que obliga al hijo a renunciar a sus estudios y buscar trabajo como periodista. Su éxito en revistas importantes le permite conocer a la élite intelectual de Cuba y pronto se junta a grupos activistas y vanguardistas. En 1927 es encarcelado por unos meses debido a su firma del *Manifiesto minorista* en contra de la política del presidente Gerardo Machado.

El año siguiente Carpentier se instala en París, ciudad donde vivirá una gran parte de su vida. Su amistad con el poeta surrealista Robert Desnos le pone en contacto con los intelectuales y artistas más famosos de la época; para mencionar sólo a algunos, conoce a André Breton, Louis Aragon, Joan Miró, Pablo Picasso, Ernest Hemingway, Pablo Neruda y a Héctor Villa-Lobos. Durante viajes a Madrid llega a conocer también a García Lorca y a Rafael Alberti. Colabora con varias revistas igual que con emisoras de radio (Millares 2004:12-22).

A excepción de una visita breve en 1936, Carpentier no vuelve a Cuba hasta 1939. Al regresar a la ciudad de su infancia después de once años en París, Carpentier percibe la realidad cubana de una nueva forma. De repente todo tiene un lustre raro y “maravilloso” para él. En 1939 publica una serie de crónicas titulada “La Habana vista por un turista cubano” donde describe cómo ve símbolos en todo su alrededor: en billetes de lotería, en nombres de comercios, en estampas de la Virgen de la Caridad en las vidrieras etc. Parece ser completamente seducido por la realidad americana con sus “elementos insólitos de la cotidianeidad capitalina” (Padura Fuentes 2002:111). Le fascinan nombres de establecimientos como *Recuerdo del*

Porvenir o *La Segunda de Agua Tibia* y marcas de café como *La Fuente del Caminante* evocan para Carpentier poemas del siglo de oro. En La Habana Carpentier encuentra en “estado puro” lo que para los surrealistas en París solo podía brotar “del flujo desencadenado de imágenes fabricadas en la (sub)consciencia del artista” (Padura Fuentes 2002:109-112).

Gran parte de los años entre 1945 y 1959 vive en Venezuela y México, colaborando con periódicos, revistas y emisoras de radio. En 1946 publica en México un amplio estudio llamado *La música en Cuba*. El año después viaja por la selva venezolana, lo que le inspira a escribir su novela *Los pasos perdidos*, publicado en 1953.

Tras la revolución cubana, Carpentier vuelve a Cuba y es nombrado vicepresidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba en 1961 y del Consejo Nacional de Cultura el año siguiente. Además trabaja como el director ejecutivo de la Editorial Nacional de Cuba, al mismo tiempo que dirige dos revistas. En 1966 se le designa ministro consejero de la embajada cubana en París. Por los años 60 y 70 da y participa en muchas conferencias en Europa y en la URSS, e incluso visita Estocolmo en 1967 donde participa en el Tribunal Russell. Durante estas dos décadas recibe un gran número de premios literarios, entre otros el Premio Cervantes en 1977. Siguió escribiendo hasta su muerte de cáncer el 24 de abril de 1980 (Millares 2004:24-30).

Este breve resumen da una imagen muy superficial de la vida de Carpentier. Si queremos saber algo más profundo del hombre y su pensamiento es necesario examinar otras fuentes. Su obra narrativa y ensayística, a la que llegaremos más adelante, es una. Otras serían los datos que nos ha dado Carpentier en entrevistas, reportajes y otros documentos públicos, pero aquí me centro en una colección de cartas de gran interés, que se publicó recientemente con el título *Cartas de Toutouche*, y que contiene cartas escritas a su madre desde París. Surge de sus páginas un Carpentier joven, ambiciosísimo, muy consciente de lo que intelectualmente está de moda en París y también muy dispuesto a utilizar los elementos más pintorescos de la cultura latinoamericana para tener éxito en el ámbito literario y cultural de París, ya que éstos elementos son los que les interesan a los parisienses, como se ve en el siguiente párrafo:

Hay cosas a las cuales no concedía la menor importancia cuando estaba en La Habana, que interesan aquí de modo extraordinario. A pesar de mi agilidad de espíritu, nunca llegué a sospechar, cuando estaba en América, que ciertas cosas resultaran tan curiosas vistas desde aquí. Por ejemplo: en la revista *Documents* están locos por reproducir una estampa de San Lázaro, cuya descripción ofrecí en mi largo ensayo de *Bifur*. Si pudieras encontrármela, te ruego me la mandes. Tú sabes cómo son: unas litografías muy malas, de unos cincuenta centímetros de alto, sobre papel, sostenido por *muletas*, con unos perros que le lamen las heridas. Son las que hay en casa de todos los negros. Si encuentras una, envíamela, pero acuérdate de una cosa: mándame *la más espantosa, la más bárbara, la más fea* que puedas encontrar. Como es para ilustrar una cosa de carácter un tanto etnográfico, explicando las virtudes que los negros atribuyen a San Lázaro, hace falta que sea una cosa verdaderamente salvaje, como alguna que he visto (Carpentier 2011:162-163)¹

Otro ejemplo se ve en una carta en la que pide a su madre que le copie unos textos sobre Juan de Zabaleta, un escritor costumbrista español del siglo XVII poco conocido, para luego publicar un artículo sobre éste. Carpentier escribe: “Señala aquellos [fenómenos naturales] en que la explicación sea *más fantástica* y más alejada de la realidad (por ejemplo, párrafos como aquel en que dice que el trueno está producido por el viento que repercute en las cavernas)” (Carpentier 2011:227).

Sigue más adelante: “Yo quisiera, para el primer número de la revista, publicar esos textos *imposibles de encontrar*, que se relacionan hoy con cuestiones literarias muy modernas” (ibíd.). Resumiendo, Carpentier quiere citar “las explicaciones más grotescas y fantásticas” (ibíd.) que hay sobre Zabaleta en su artículo. Aunque no lo diga claramente, me parece fácil entender que lo que el joven periodista desea hacer, por lo menos en parte, es impresionar a los intelectuales a su alrededor utilizando aspectos exóticos o “grotescos” de textos antiguos de los que nadie ha oído hablar nunca. No sería, en mi opinión, una idea disparatada decir que esta manera de citar y utilizar textos muy desconocidos como una suerte de “arma intelectual” para sobresalir entre los demás, continua estando presente en mucho de lo escrito por Carpentier más adelante.

También queda claro, leyendo sus cartas, que se trata de una persona reservada, correcta e intelectual. Esta imagen oficial es la que mantuvo durante toda su vida, juzgando por ejemplo por la entrevista que hizo Joaquín Soler Serrano en una edición

¹ En el presente estudio las cursivas son originales, si no se indica lo contrario. No obstante, es preciso

de 1977 del programa *A fondo*². En *Confieso que he vivido*, Pablo Neruda describe, no sin desprecio, a Carpentier, que había conocido en París: “Allí vivía el escritor francés Alejo Carpentier, uno de los hombres más neutrales que he conocido. No se atrevía a opinar sobre nada, ni siquiera sobre los nazis que ya se le echaban a París como lobos hambrientos” (Neruda 1974:175-176). Aunque esto parezca más un agravio debido a una antipatía personal, es evidente que a Carpentier se le ha percibido a menudo como un hombre cauteloso y prudente.

No obstante, hay cartas que revelan lo que está bajo la superficie controlada. En ningún otro texto dice tan francamente lo que piensa de su padre, de su infancia y de sí mismo como en la carta número 86:

No olvides que desde los primeros años de mi vida me he acostumbrado a *renunciar*, renunciar a la salud, a la edad de cuatro años, con los primeros ataques de asma; renunciar a jugar como los demás, porque me ahogaba; renunciar a mostrarme tal y como era, porque mi padre esperaba todas las oportunidades posibles para tratarme de «imbécil y de *sietemesino*». [...] Cuando quise estudiar, me quiso colocar en casa de un dentista, el piano fue motivo de mil discusiones. ¿Tú crees que mi silencio no encerraba un sufrimiento constante? [...] *Había motivos suficientes como para que me descarriara!* Por eso tengo un recuerdo abominable de mi infancia y mi adolescencia. He comenzado a vivir cuando se fue; pero como la vida no se aprende en un día, sólo en vísperas de venir a París comencé a pensar que era un *hombre* como los demás y que podía aspirar a todo lo que aspiraban mis semejantes. Parece mentira, pero a causa de la pésima educación de mi padre, he tenido hasta hace unos cuatro años lo que Freud llama «el complejo de inferioridad» –casi una enfermedad moral. A pesar de mis primeros éxitos, a pesar de que la vida comenzaba a sonreírme, me vi durante muchos años como un tipo inferior, *feo, contrahecho*, sin armas para la existencia” (Carpentier 2011:295-296)

Escribe también que no ha tenido amigos hasta los dieciséis años y que se acercaba a la gente “con el sombrero en la mano, como quien pide perdón de antemano” (ibíd. 296). Parece ser en el acto de escribir y en el mundo intelectual, entre periodistas, escritores y artistas, que Carpentier encontró su confianza en sí mismo: “Tú sabes bien que, desde que escribo, manejé siempre mis asuntos intelectuales con éxito completo. Siempre sé lo que hay que hacer y en qué momento hacerlo” (ibíd. 111).

² cf. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/escritores-en-el-archivo-de-rtve/entrevista-alejo-carpentier-fondo-1977/1067330/>

En otras cartas se le ve más bien algo orgulloso y altivo. Hablando de sus éxitos intelectuales escribe “Si esto sigue cinco años más, seré candidato al Premio Nobel” (Carpentier 2011:275), y en otra carta: “Tú sabes que soy poco vanidoso; pero no temo declarar que muy pocas veces se han escrito páginas así en América” (Ibíd. 249).

Dicho esto sobre la vida y la personalidad del autor, es necesario considerar unos aspectos de su obra literaria, antes que comencemos a examinar sus dos conceptos.

2.2. La obra literaria

Al reseñar la vida de un escritor, lo esencial debe ser lo que durante ésta ha escrito. En este capítulo se bosqueja brevemente la trayectoria literaria de Carpentier. No hay, sin embargo, lugar para mencionar todas las obras, ni para dar cuenta de su amplia producción inédita.

En una entrevista Carpentier cuenta que empezó a leer “muy precozmente” y que su “primera producción ensayística fue a la edad de trece años un pequeño trabajo sobre la *Vida de Licurgo*, de Plutarco (Chau 1998:308). En 1923 publica lo que probablemente es su primera obra literaria en la revista *Chic*³: el cuento titulado “El Sacrificio”. Se trata de un cuento de “estilo folletinesco” sobre la historia de cierto Ulrico el Temerario, nieto de Erik el Rojo. Aunque parezca poco pertinente es un hecho muy curioso y revelador que ya en su primera obra literaria Carpentier haya escrito un relato donde es notable “la presencia de elementos fantásticos o mágicos integrando la realidad” (Padura Fuente 2002:25) sobre un nieto de Erik el Rojo. Éste fue, como se sabe, el padre de Leif Eriksson, considerado como el primer descubridor europeo de América. Además, es un tema al que vuelve Carpentier en su última novela *El arpa y la sombra*, en la que el protagonista, el mismo Colón, se interesa por los viajes de los vikingos de Islandia y Groenlandia a la “tierra de vino”. No sólo están presentes la brujería y otros elementos fantásticos en este cuento, también aparecen por primera vez dos componentes que van a ser muy recurrentes en la narrativa carpenteriana: la música y la tempestad (ibíd.).

³ Es interesante notar que el año anterior había publicado Carpentier en *El Universal* bajo la firma de su madre “la extraña crónica-leyenda titulada “El milagro”, en la cual emplea recursos propios de la literatura para recrear una vieja leyenda cristiana” (Padura Fuentes 2002:24).

Padura Fuentes ha tenido acceso a manuscritos inéditos de otros cuentos que escribió el joven Carpentier, (y que guardó su madre en una maleta). Éstos también se caracterizan por “ambientes lejanos y exóticos [...], el empleo del mito y la leyenda como material literario, y la presencia insistente de lo mágico o lo extraordinario” (ibíd. 26). Un cuento llamado “Fra Doménico” tiene lugar en un ermitaño de Persia en la edad media. Otros relatos, como “Por una prodigiosa ruta” y “El cruzado”, se desarrollan en Tierra Santa. “La noche de reyes” es “una culta recreación de la leyenda en torno al nacimiento de Juana de Arco” (ibíd.).⁴

En las cartas a su madre están presentes también algunas ideas que más tarde se desarrollarán en sus obras narrativas y teóricas. En el párrafo que sigue, Carpentier, hablando de una novela en la que está trabajando, escribe que se trata de:

Una *comedia humana* concentrada en un solo libro, con acciones paralelas y una arquitectura lógica, basada en las leyes que rigen la composición musical. Contrastes de color, de situación y de ritmo. Encadenamiento de hechos, basados en la magia de la vida cotidiana (Carpentier 2011:290).⁵

Lo interesante aquí es lo de “una arquitectura lógica, basada en las leyes que rigen la composición musical” y de “la magia de la vida cotidiana”. La última formulación parece expresar la estética de lo real maravilloso en estado embrionario. Aún no ha planteado sus ideas en la tierra americana. La “arquitectura” o estructura basada en la composición musical ha sido interpretada como un rasgo característico de la narrativa de Carpentier. Selena Millares ve por ejemplo una estructura musical tripartita (allegro, andante, allegro) en *Viaje a la semilla* (Millares 2004:47), y estructuras similares en *El acoso* (ibíd. 60), *Concierto barroco* (ibíd. 78) y *El arpa y la sombra* (ibíd. 88).

⁴ La noche de reyes, o la Epifanía, es decir la noche entre el 5 y 6 de enero es una fecha que ha surgido una y otra vez durante mi lectura para este estudio. Sería interesante ver si se trata de una coincidencia o si esta fecha significaba algo importante y particular para Carpentier. La siguiente cita de *El siglo de las luces*, describiendo un recuerdo de Esteban, (quien como el autor ha sido asmático), me parece insinuar que se trata de una experiencia personal muy fuerte del autor: “(y me acuerdo ahora de la caja de música con su pastora, traída a mi cuarto por aquellos Reyes de una Epifanía que me fuera particularmente dolorosa a causa de la enfermedad” (Carpentier 2007:230).

⁵ Probablemente se trata del proyecto para la novela inédita *Semblante de cuatro moradas* (Carpentier 2011:292).

La música también está muy presente en las obras que produce el autor durante su estancia en París; en 1927 publica los *Cinco poemas afrocubanos* en los que las rimas sugieren “la siniestra percusión de huesos y tambores” (ibíd. 35), y “fueron concebidos para ser musicalizados” (ibíd. 36). También las siguientes obras literarias de Carpentier se relacionan estrechamente con la música y la brujería; *La rebambaramba* (1927) es un libreto de ballet afrocubano, en *El milagro de Anaquillé* (1927) y *Manita en el suelo* el baile y la música son fundamentales, y sus *Poemas de las Antillas* (1929) se basan en los rituales yorubas (ibíd. 37-38).

En 1932 publica un relato escrito en francés llamado *Histoire de lunes*, y el año siguiente se publica en Madrid su primera novela: *Écue-yamba-Ó*. En las dos obras dominan los mismos temas que en las anteriores: la cultura afrocubana y sus elementos mágicos y rituales. La crítica de la novela fue severa, y el mismo Carpentier la descalificaría más tarde (ibíd. 39-44). Demasiado tarde se dio cuenta de que “todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación” (Carpentier 1990:17).

El contexto y el clima cultural son importantes para entender esta fase creativa de Carpentier. Durante los años de la vanguardia europea y en París más que en otros lugares, los escritores, poetas y pintores se dejan seducir por el arte africano que les atraen por su “sensualidad, aliento mágico y portentosa imaginación creadora” (Millares 2004:32). En el mismo período escritores latinoamericanos, y en particular poetas cubanos como Nicolás Guillén y Emilio Ballagas, producen obras de arte inspiradas por ideas similares, sea bajo el nombre de criollismo, negrismo, indigenismo o telurismo (ibíd. 31-34).

Sin embargo, no hay que olvidar la influencia que ejercieron sobre Carpentier los surrealistas, ya que por muchos años era uno de ellos. El ejemplo más claro de esta influencia es el cuento inconcluso “El Estudiante”, que no se editó hasta 1989. Sobresale su “carácter onírico, el empleo abundante de los símbolos de la modernidad y la decadencia burguesa, las apariciones insólitas y el propio estilo, lleno de metáforas chocantes y símiles aparente o decididamente absurdos” (Padura Fuentes 2002:83).

Los años entre 1933 cuando se publica *Écue-Yamba-Ó* y 1944, año en que aparece *Viaje a la semilla*, que cuenta en sólo unas páginas la vida de un hombre desde su muerte hasta el nacer, constituyen el primer período de silencio en la trayectoria literaria de Carpentier. El segundo se extiende entre 1962 y 1972 cuando tampoco publica nada. El progreso literario entre *Écue-Yamba-Ó* y *Viaje a la semilla* es formidable. En la primera obra, aunque haya tantas alusiones a los ritos mágicos, “predomina el anhelo realista y documental” (Müller-Berg 1972:42). En el relato de 1944, algo fundamental ha cambiado:

En cambio, en «Viaje a la semilla», si bien continúa el enfoque realista, ahora lo encontramos aplicado a una situación absolutamente inverosímil y artificiosa frente a las apariencias del mundo real. Pero una vez que aceptamos el presupuesto de esta condición absurda, el relato resulta de tremenda verosimilitud y de contundente fuerza (ibíd.).

Se puede argumentar que también este cuento es una expresión de las concepciones surrealistas de Carpentier, y si recordamos sus crónicas en la serie “La Habana vista por un turista cubano”, escritos en 1939, éstas se pueden ver como las interpretaciones surrealistas de la realidad cotidiana de alguien que había vivido más de diez años en París, donde formaba parte del grupo de surrealistas más destacado del mundo. A propósito de *Viaje a la semilla* leemos:

Ante todo, está el recurso netamente surrealizante de la inversión del devenir temporal como método para revelar una “percepción de remotas posibilidades” escondidas en la vida común y nada agitada de Don Marcial [el protagonista]. Si bien es cierto que un elemento mágico propio de la realidad americana es el que desata el prodigio [...] no menos verdadera resulta la noción de que tal procedimiento posee un indiscutible regusto surrealista, al ubicar los acontecimientos en el plano de otra realidad posible, regida por otras leyes, a pesar de que Carpentier, para validar sus propias intenciones, mantiene esa subversión de la realidad dentro de un contexto concreto (Padura Fuentes 2002:142).

En 1949 se publica *El reino de este mundo*. La idea de esta novela nació en un viaje que hizo a Haití en 1943, cuando vio con asombro las ruinas de la fortaleza Laferrière

y el palacio Sans-Souci que hizo construir Henri Christophe, el rey y tirano que había sido esclavo. El año anterior había publicado el artículo “Lo real maravilloso de América”, y partes de éste forman el prólogo a la novela. La novela narra la violenta historia de los levantamientos y revoluciones de los esclavos negros en Haití. El protagonista Ti Noel es testigo de cómo, uno tras otro, los déspotas se suceden, y al final trata de escapar de la miseria de la condición humana, transformándose en diferentes animales, al igual que hizo el brujo y rebelde Mackandal, según cree. Termina, no obstante, por darse cuenta de que “el hombre nunca sabe para quién padece y espera”, y que su grandeza consiste en, a pesar de eso, “querer mejorar lo que es” (Carpentier 2006:474).

La próxima obra también fue el resultado de lo que había visto y vivido al viajar. Hizo dos viajes, uno en 1947 y otro en 1948, al interior de Venezuela a partir de los cuales escribió para *El Nacional* una serie de reportajes bajo el título de *Visión de América* (González Echevarría 2004:226). En vez del inacabado libro de viaje titulado *El libro de la Gran Sabana* que sólo resultó en los reportajes mencionados, publicó en 1953 la novela *Los pasos perdidos*. En ésta, un musicólogo va en busca de unos instrumentos primitivos, y, con una estructura parecida a la de *Viaje a la semilla*, se remonta en el tiempo al viajar por la selva latinoamericana hasta llegar al estadio prehistórico del ser humano. Quiere permanecer en esta condición edénica, y dejar para siempre la civilización del Hombre-Avispa, pero una vez que haya vuelto a la ciudad para firmar su divorcio, se da cuenta de que la puerta del paraíso se ha cerrado.

En *El siglo de las luces* (1962), Carpentier vuelve al tema de la revolución, pero esta vez se trata de la Revolución Francesa y sus consecuencias en el Caribe. La obra se centra en tres personajes: Esteban, un intelectual idealista que se suele ver como un alter ego del autor, su prima Sofía, y el carismático Víctor Hugues, un personaje real pero muy poco conocido antes de la publicación de la novela. Central en la obra es la imagen de la guillotina, representando las paradojas de una Revolución que predica la libertad mientras ruedan las cabezas.

En 1974 se publican dos novelas: *El recurso del método* y *Concierto barroco*. La primera retoma el tema del dictador, que desde *El señor presidente* (1946) de Asturias, o incluso desde *Tirano Banderas* (1926) de Valle Inclán, se ha convertido

en un género propio. La segunda obra cuenta la historia de cómo un amo y su siervo llegan a Europa desde el Nuevo Mundo y se encuentran con Antonio Vivaldi, Domenico Scarlatti y Jorge Federico Haendel. En ambas novelas el humorismo y la ironía están más presentes que en las obras anteriores. Lo mismo podría decirse de la última novela de Carpentier, *El arpa y la sombra* (1979), cuyo argumento ya se ha tocado.

3. Lo real maravilloso

3.1. Los textos de Carpentier

En este capítulo se presentan dos textos de Carpentier sobre lo real maravilloso. El primero fue publicado en dos versiones. Fue publicado primero el artículo “Lo real maravilloso de América” en *El Nacional* el 8 de abril de 1948 que el año siguiente utilizó el autor como prólogo de *El reino de este mundo*. En 1967 el mismo texto fue reeditado como ensayo titulado “De lo real maravilloso americano”, y publicado en *Tientos y diferencias* (González Echevarría & Müller-Berg 1983:4, 28).

Esta segunda versión tiene unas diez páginas añadidas en el principio, en las que Carpentier explica cómo durante sus viajes por China, países del Asia Central, la Unión Soviética y Europa ha admirado la diversidad cultural. Como siempre, el autor demuestra su prodigiosos conocimientos de la cultura mundial, pero admite con cierta tristeza que nunca va a llegar a un entendimiento profundo del arte de China, Rusia o del Islam. Después de haber enumerado varias obras de arte de las culturas del mundo y rendido homenaje a sus creadores, Carpentier empieza a listar las “maravillas latinoamericanas”, desde los ensayos de José Martí y la crónica de Bernal Díaz del Castillo, que denomina el único libro de caballería real, hasta las torres de Tikal y el Templo de Mitla (Carpentier 1990:100-111). Pasa luego al texto publicado en 1948, al que, para simplificar, llamaremos en este estudio “el prólogo”. El segundo texto que se presenta parcialmente aquí y en parte en el cuarto capítulo, se titula “Lo barroco y lo real maravilloso”, y se publicó en la colección de conferencias *Razón de Ser* en 1976, pero dictado como conferencia bajo el mismo nombre en el Ateneo de Caracas, el 22 de mayo de 1975 (Carpentier 1990:167).

El prólogo empieza con una cita del personaje Rutilio en *Los trabajos de Persiles y Segismunda* de Cervantes. Se trata de un fragmento del texto que se refiere a la

licantropía, al que vuelve Carpentier más adelante en el prólogo, pero también se relaciona con los ejemplos de teriantropía o teriomorfismo que se encuentran en *El reino de este mundo*.

Cuenta luego que durante su viaje a Haití en 1943, después de haber visto las ruinas de Sans-Souci, la Ciudadela Laferrière y el palacio donde vivió por un tiempo Paulina Bonaparte, se vio “llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó a ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años” (Carpentier 2005:369). Se supone que está refiriéndose a la literatura del modernismo y del surrealismo. Sin embargo, los ejemplos de lo maravilloso que siguen no son del siglo XX sino son “los viejos clisés de la selva de Brocelianda, de los caballeros de la Mesa Redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo” (ibíd.) de la edad media. Luego vuelve al siglo XX (aunque aquí tampoco faltan alusiones literarias a otros siglos ni a otras modalidades artísticas) para describir, no sin desprecio, el arte surrealista:

Lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación, 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,⁶ generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi pluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda, de las exposiciones surrealistas. O, todavía, lo maravilloso literario: el rey de la *Julieta* de Sade, el supermacho de Jarry, el monje de Lewis, la utilería escalofriante de la novela negra inglesa: fantasmas, sacerdotes emparedados, licantropías, manos clavadas sobre la puerta de un castillo. Pero, a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas. Invocado por medio de fórmulas consabidas que hacen de cierta pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados, de maniqués de costurera, de vagos monumentos fálicos, lo maravilloso se queda en paraguas o langosta o máquina de coser, o lo que sea, sobre una mesa de disección, en el interior de un cuarto triste, en un desierto de rocas. Pobreza imaginativa, decía Unamuno, es aprenderse códigos de memoria (Carpentier 2006:369-370).

Lo que quiere demostrar Carpentier es que esta forma de producir obras de arte ya no es válida, y esto le parece aún más cierto cuando se trata de representar por ejemplo paisajes como los de Latinoamérica. Cuando intentaba el pintor cubista y surrealista

⁶ Carpentier se refiere aquí a un famoso párrafo del sexto canto de los *Cantos de Maldoror* de Isidore Ducasse, más conocido como el conde de Lautréamont. Para André Breton este párrafo ejemplificaba la “belleza convulsiva”.

André Masson dibujar la selva de la isla de Martinica, “la maravillosa verdad del asunto devoró al pintor, dejándolo poco menos que impotente frente al papel en blanco” (ibíd.. 370). Lo maravilloso, según el parecer de Carpentier, no es algo que se puede hacer aparecer por trucos mágicos poco sofisticados, sino tiene que surgir de una “inesperada alteración de la realidad, de una iluminación inhabitual [...], de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu” (ibíd.. 371). Además, y esto es un punto fundamental en el prólogo, “una sensación de lo maravilloso presupone una fe” (ibíd.). Aquí retoma la cita inicial, y explica que si las frases de Rutilio sobre la licantrópía resultan tan fiables, es porque “en tiempos de Cervantes se creía en gentes aquejadas de manía lupina” (ibíd.).

Tan importante como el esquivar “lo maravilloso invocado en el descreimiento” (ibíd.), es evitar que se dé

la razón [...] a determinados partidarios de un *regreso a lo real* –término que cobra [...], un significado gregariamente político–, que no hacen sino sustituir los trucos del prestidigitador por los lugares comunes del literato “enrolado” o el escatológico regodeo de ciertos existencialistas (ibíd.).

Una alternativa a estas dos pistas falsas sería para Carpentier lo que ha sentido en Haití, cuando se halló “en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo *real-maravilloso*” (ibíd.. 372). Describe como a cada paso tropieza con ejemplos de éste. La figura histórica de Henri Christophe le parece “más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas, muy afectos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas” (ibíd.). Para Carpentier, lo real-maravilloso no se limita, sin embargo, a Haití, sino que es “patrimonio de la América entera” (ibíd.) y se puede ver claramente en la historia del continente,

desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestra guerra de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy (ibíd.).

Además, el hecho que a finales del siglo XVIII, la época de la Revolución Francesa y la veneración por la Razón, todavía había personas en busca de El Dorado y la Ciudad Encantada de los Césares, le parece a Carpentier muy significativo.

Carpentier propone que los elementos que gracias a una fe en lo mágico se pueden calificar de *maravillosos* han desaparecido por completo en Europa, mientras que abundan en la historia reciente de Latinoamérica, e incluso en su realidad presente. Esto se puede ver, según explica el autor, en los bailes de la santería cubana, que siguen teniendo un carácter mágico. También lo juzga evidente al comparar la escapa del héroe de los *Cantos de Maldoror* de Ducasse, “adoptando el aspecto de animales diversos y haciendo uso de su don de transportarse instantáneamente a Pekín, Madrid o San Petersburgo” (ibíd. 373), con la historia verdadera de “un Mackandal dotado de los mismos poderes por la fe de sus contemporáneos, y que alentó, con esa magia, una de las sublevaciones más dramáticas y extrañas de la Historia” (ibíd.). En resumen, afirma Carpentier: “América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías” (ibíd.).

Al terminar su prólogo, Carpentier advierte que la documentación del relato (es notable que no lo llama novela) que sigue ha sido “extremadamente rigurosa” (ibíd.), y que la historia “es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares” (ibíd. 374). Como queda claro, no son afirmaciones muy modestas las que pronuncia Carpentier en este prólogo.

Pasamos ahora al segundo texto, es decir la conferencia *Lo barroco y lo real maravilloso* que dictó Carpentier en 1975. Después de haber hablado primero sobre lo barroco americano, vuelve al término “maravilloso”, tan fundamental en su percepción estética. Empieza por afirmar que “[l]o extraordinario no es bello ni hermoso por fuerza. Ni es bello ni feo; es más que nada asombroso por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso” (Carpentier 1990:183), y agrega más adelante: “Todo lo insólito es maravilloso” (ibíd. 184).

Siguen después unos ejemplos de lo maravilloso; en la mitología griega figuras tal como la Gorgona, Prometeo e Ícaro encarnan lo maravilloso, y lo hacen también los

cuentos de Charles Perrault, con sus escenas horribles. Después pasa a la diferencia entre el realismo mágico y lo real maravilloso. Explica cómo el término “realismo mágico” fue introducido en 1925 por el crítico de arte alemán Franz Roh, en el texto equivocadamente llamado Franz Roth, y que se aplicaba a la pintura expresionista, o sea “una pintura donde se combinan formas reales de una manera no conforme a la realidad” (ibíd. 185).

El próximo tema que evoca Carpentier es el surrealismo, y cita el *Manifiesto surrealista* de Breton diciendo que “Todo lo maravilloso es bello, sólo lo maravilloso es bello” (ibíd. 186). Según Carpentier los surrealistas tampoco pensaban que lo maravilloso lo era por ser bello, ya que admiraron las obras de Jonathan Swift, Edward Young, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire y otros cuyas obras están llenas de historias y detalles no sólo insólitos sino también macabros. Pero Carpentier acusa a los surrealistas de casi nunca buscar lo maravilloso en la realidad, sino en “lo maravilloso fabricado anteriormente” (ibíd. 187), y de producir un arte “donde todo está premeditado y calculado para producir una sensación de singularidad” (ibíd.). No así con lo real maravilloso, explica luego, ya que éste se encuentra en estado bruto por todas partes en América Latina. Aludiendo una vez más a Bernal Díaz del Castillo y su crónica como “el primer libro de caballería auténtico” (ibíd.), afirma que en Latinoamérica “lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano” (ibíd.). Se pregunta cómo lo americano no sería real maravilloso si se considera por ejemplo que el área urbana de la ciudad de Tenochtitlan era muy superior al de las ciudades de Europa de la misma época. De eso llega a unas frases que escribe Hernán Cortés a Carlos V, quejándose de la dificultad de expresar lo que ha visto en el nuevo mundo porque le falta un vocabulario que corresponde a esta nueva realidad.

Al recapitular su suposición, lista unas curiosidades para mostrar que la historia latinoamericana es efectivamente una historia de lo real maravilloso: Henri Christophe que hace fraguar el cemento con sangre de centenares de toros para construir LaFerrière, las leyendas y hechos históricos acerca de Mackandal, Benito Juárez y Juana de Azarduy, los templos dedicados a Augusto Comte, la fundación de una escuela basada en las ideas expresadas en el *Emilio* de Rousseau, etc. (ibíd. 189-190).

He tratado de resumir el argumento de Carpentier en los dos textos estudiados. Cabe señalar, en efecto, que si el resumen resulta poco coherente o sistemático, esto se explica, al menos en parte, por la falta de una disposición clara en estos dos textos de Carpentier, que difícilmente se reseñan de forma estructurada.

3.2. Estudios sobre lo real maravilloso

Hay varias preguntas que son importantes para entender lo real maravilloso. Esenciales son las que tienen que ver con su historia y sus orígenes: ¿a qué medida lo real maravilloso es una invención de Carpentier y hasta qué punto se trata de una reelaboración de ideas anteriores?, ¿desde cuándo es legítimo hablar de un real maravilloso en las obras de Carpentier?, o ¿se puede ver expresado el concepto en *Viaje a la semilla* por ejemplo?

Según Padura Fuentes, lo real maravilloso está presente ya en *Écue-Yamba-Ó*, llamándola “la pieza literaria más importante para el análisis de lo que he dado en llamar «el primer estado de lo real maravilloso»” (Padura Fuentes 2002:80), pero esto me parece inverosímil, y no se reafirma suficientemente su aserción que en esta novela “existe ya una primera y clara comprensión de la existencia en la realidad americana de ciertos valores mágicos, mitológicos, que emanan de esta misma realidad” (ibíd.).

Más razonable resulta su argumentación con respecto a la presencia de lo real maravilloso en los cuentos publicados entre 1944 y 1946, y entre ellos, *Viaje a la semilla*. Padura Fuentes propone las siguientes características del segundo momento del primer estado de lo real maravilloso: 1) la historia como contexto, tema y asunto, 2) presencia del surrealismo, 3) reacción contra la estética realista, 4) lo mágico como categoría de la realidad, 5) tratamiento circular e invertido del tiempo, 6) contextos y premoniciones de lo insólito, 7) búsqueda de la libertad e imposibilidad de la evasión, 8) simbolismo y alegorías, 9) personajes no problemáticos, y finalmente, 10) una visión apocalíptica de la realidad. (ibíd. 270-272).

El problema con esta caracterización es la carencia de apoyo en los textos de Carpentier que hemos estudiado. En éstos, como se ha visto, el autor no habla en los términos enumerados por Padura Fuentes. Parece que ha intentado establecer este

primer estado de lo real maravilloso, anterior al prólogo, sin tener éste en cuenta. En consecuencia la descripción corresponde a la narrativa de Carpentier de la época, pero me parece rebuscado hablar de un primer estado de lo real maravilloso en términos alejados de los textos originales. Se trata simplemente de identificación de las primeras obras de Carpentier con una versión poco desarrollada de lo real maravilloso, lo cual no aporta nada esencial.

Más interesante es lo que dice Padura Fuentes sobre *La música en Cuba*, el estudio que publicó Carpentier en 1946, y la minuciosa preparación que hizo para escribirlo, examinando archivos de catedrales, actas capitulares de iglesias etc., y juntando datos y documentos que luego pondrá en sus obras literarias.

Es fácil constatar, en la obra posterior de Carpentier, hasta qué punto sus búsquedas de fuentes documentales para este ensayo lo pusieron en contacto directo con el ámbito cubano, especialmente de los siglos XVII al XIX, de tanta importancia en obras como *El siglo de las luces* o *El reino de este mundo* [...] y decisivo para la realización de un cuento como “El camino de Santiago” (ibíd. 116).

Pero este estudio no sólo fue importante para sus obras narrativas, sino también para sus ideas y conceptos. Padura Fuentes ve en *La música en Cuba*

una pieza clave y altamente reveladora en cuanto a la evolución de las concepciones de cubanía y americanidad del autor, y en su comprensión de dos factores esenciales en su visión de la realidad continental, como son el carácter especialmente singular de nuestra formación y la presencia de esa nítida ligazón entre cultura-historia-sociedad (ibíd.117).

También percibe en el estudio de Carpentier los primeros esbozos de una “distinción nacional” y de “lo que tal vez sea el elemento esencial de una realidad maravillosa tal y como él la entendería: la presencia determinante de nuestro peculiar mestizaje y el proceso de transculturación del cual son fruto nuestras identidades” (ibíd.119).

En cuanto a lo que posiblemente haya influido en Carpentier la creación de lo real maravilloso, Padura Fuentes propone, fuera de sus estudios para escribir *La música en Cuba*, dos fuentes. La primera, por supuesto muy obvia, es el surrealismo. Aunque refute e incluso ridiculice el arte surrealista en su prólogo, no se puede negar que “Carpentier extrae el principio capital del surrealismo de la desaparición o de la fusión de los contradictorios, de las antinomias, y la importante noción del papel del subconsciente como reformulador de la realidad (la fe)” (ibíd. 167). Con otras palabras, para Carpentier, el problema con el surrealismo era que había surgido en el continente equivocado o, mejor dicho, en un continente indigno.

Una fuente de inspiración menos evidente y conocida pero también indudable, fue el amigo de Carpentier, el francés Pierre Mabilie, y su libro *Le miroir du merveilleux*, publicado en 1940. Los dos hombres probablemente se conocieron en París en 1937, y se reanuda su amistad en 1943 cuando Carpentier viaja a Haití, donde vive en ese momento Mabilie. Según escribe Padura Fuentes (127), “la idea de que «lo maravilloso» se alcanza no sólo por un procedimiento mental, sino que en América aún existe un sustrato real capaz de provocarlo”, fue una de las concepciones de Mabilie que adoptó Carpentier para su propio concepto. Como demuestra Padura Fuentes, la diferencia entre sus opiniones con respecto a lo maravilloso parece ser más geográfica que teórica. Mientras que Mabilie cree que se puede hallar y realizar lo maravilloso también en Europa, Carpentier está convencido de que toda posibilidad de asombro es imposible en la decadente civilización del Viejo Mundo:

mientras el francés extiende su noción de lo maravilloso a “lo extraordinario, lo que escapa del curso de las cosas”, el cubano, al definirlo como “lo real maravilloso americano”, lo reubicará como lo extraordinario que escapa al curso de la lógica racional y la centrista evolución histórica europea, actitud con la que se aleja de Mabilie y se acerca a toda una vieja corriente del pensamiento americanista con que se explicaba la historia de América frente a la europea, para, buscando la originalidad del Nuevo Mundo, conseguir a la vez su reconocimiento (ibíd. 132).⁷

⁷ Padura Fuentes refiere al ensayo “Carpentier y el surrealismo” (1980) de Irlemar Chiampi, que estudia con más profundidad la influencia que tuvo Pierre Mabilie en el pensamiento carpenteriano.

En la biografía *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, González Echevarría también relaciona lo real maravilloso con el surrealismo y la doble visión adquirida al volver a Cuba en 1939. En París el surrealismo le ha enseñado a ver la realidad de una manera diferente, y todo en la ciudad de su juventud le parece raro y extraordinario:

Lo que una vez parecía incongruente, e incluso vulgar, ahora ofrece contrastes que constituyen la génesis de toda visión poética. Los números de la lotería revelan cábalas y símbolos freudianos, los nombres de los cafés –*Memorias del Porvenir*, *La Segunda Agua Tibia*– son imágenes vanguardistas generadas por una realidad que debe ser explorada en todos sus detalles. Regresar se ha convertido en una relectura de su propia memoria y de la América que había evocado en París por medio del surrealismo y de las muchas horas de estudio dedicadas a textos de y sobre el Nuevo Mundo (González Echevarría 2004:141-142).

González Echevarría vincula asimismo las ideas de Carpentier sobre América y lo real maravilloso a la filosofía de Oswald Spengler y en particular a su obra *La decadencia de occidente*. Las teorías de éste deben haber parecido muy atractivas a Carpentier en los años cuarenta. Bajo el nombre de *El ocaso de Europa*, publica en 1941 seis artículos, que forman “una diatriba contra el Viejo Continente y una defensa del Nuevo” (ibíd. 78). La segunda guerra mundial y los primeros triunfos del fascismo y del nazismo, confirman para Carpentier que Spengler estaba en lo cierto (ibíd. 81) América, con su inocencia y fuerza juvenil, llegó a representar la esperanza. Si Europa estaba muriéndose, América estaba brotando culturalmente.

Para Spengler, como luego para Carpentier y tantos otros hispanoamericanos que sucumbieron bajo su influencia, el Nuevo Mundo se encontraba en un momento de su ciclo cultural –momento de fe– anterior al de la reflexividad; mientras que Europa se sentía extraña ante las formas de su propia cultura y buscaba en leyes y códigos de pretensiones universalistas, como el surrealismo, el misterio de la creación irremediamente perdido. La oposición entre lo europeo y lo primitivo que establecía Spengler –y su correlato: incredulidad/fe– es la misma que el filósofo alemán erigió entre civilización y cultura: (...) (González Echevarría 2004:175).

Visto así, la apariencia de lo real maravilloso empieza a cambiar ante nuestros ojos. Lo que antes había sido algo similar a una teoría literaria o estética, parece ahora

como una declaración cultural con un carácter fuertemente político. Con la filosofía de Spengler como fondo, el sarcasmo de Carpentier hacia los intentos toscos y ridículos de los escritores y pintores europeos de crear arte, incapaces ya por causa de su civilización moribunda, se manifiesta de una forma considerablemente más severa.

González Echevarría no solamente lee lo real maravilloso de forma diferente de Padura Fuentes; también critica severamente ciertos problemas lógicos que ve en la argumentación de Carpentier, en particular en lo que respecta a la afirmación que “la sensación de lo maravilloso presupone una fe” (Carpentier 2006:371):

porque disertar sobre «lo real maravilloso americano» excluye, si llevamos a sus últimas consecuencias el sistema spengleriano que maneja Carpentier, toda posible espontaneidad producto de una fe, de una falta de autoconciencia. Si lo real maravilloso sólo se descubre ante el creyente, ¿qué esperanzas puede tener de aprehenderlo y manifestarlo Carpentier? El problema de la reflexividad queda abierto, y también el del dualismo: las maravillas quedan del lado de allá, del lado de los afroantillanos, de los indios, a quienes Carpentier supone creyentes, y que pueblan sus ficciones. Pero ¿dónde queda Carpentier? [...] Justo es decir que al llegar a este punto, la tentativa de Carpentier tropieza contra la problemática de la literatura hispanoamericana desde sus orígenes (desde Garcilaso el Inca): ¿pierde su autenticidad el hispanoamericano al poner pluma sobre papel y dejar correr la tinta? ¿Se va con ésta su esencia? (González Echevarría 2004:178).

Según explica en adelante, el error que comete Carpentier y sus adeptos académicos está en “el atribuir simultáneamente a la literatura realidad objetiva y vínculo con una (supuesta) realidad trascendente” (ibíd.179). No se puede decir que el continente americano sea caracterizado por lo maravilloso sin “adoptar una (falsa) perspectiva europea, porque sólo desde otra perspectiva podemos descubrir la alteridad, la diferencia [...]. Toda maravilla es una distanciaci3n, una separaci3n” (ibíd. 180). Sin embargo, González Echevarría insiste en que este “error” no es literario sino teórico, ya que “[e]xigir a la literatura la comprobaci3n de esos postulados sería caer en la misma equivocaci3n de querer adjudicar a ésta una realidad objetiva” (ibíd.).

Como no debe sorprender, no está de acuerdo con él Padura Fuentes. Para éste no hay necesariamente una contradicci3n entre por un lado suponer que la sensaci3n de lo

real maravilloso presupone una fe, y por otro lado considerarse capaz de describirlo sin tener esta fe. Pregunta con ironía: “¿este descreimiento significaba que era incapaz de tratar literariamente realidades –como la de la novela que está prologando– donde abundan metamorfosis, creencias actuantes y otras clases de milagros [...]?” (Padura Fuentes 2002:171). Me parece claro aquí que Padura Fuentes tergiversa el argumento de González Echevarría, puesto que éste culpa a Carpentier, no del concepto en sí, sino de su pretensión de haber explicado algo esencial sobre la realidad latinoamericana misma. En palabras sencillas; me parece que para González Echevarría lo real maravilloso tiene legitimidad sólo como concepto literario o estético, mientras que para Padura Fuentes el concepto tiene también una dimensión ideológica o incluso ontológica. Es esta dimensión que no puede aceptar González Echevarría:

En efecto, lo maravilloso en Carpentier responde a una presunta ontología, a una peculiar forma de ser del hispanoamericano que excluye la reflexividad para dar paso a la fe, y que le permite vivir inmerso en la cultura y sentir la historia como sino, no como un proceso causal analizable intelectual y racionalmente [...] Desde la perspectiva a que ese modo de ser aspira, la fantasía deja de ser incongruente con respecto al mundo real para convertirse ambos en un mundo cerrado y completo, esférico, sin fisuras ni desdoblamientos irónicos” (González Echevarría 2004:177).

Explica de forma perspicaz que tal dimensión ontológica de lo real maravilloso no es válida ni lógica, puesto que “la magia puede que esté en esta orilla, pero tenemos que verla desde otra para verla como tal” (González Echevarría 2004:180).

Sin llegar a ningún razonamiento claramente distinguible, y expresándose de una manera poco transparente, Padura Fuentes quiere aparentemente decir que hay realmente una distinción fundamental entre una ontología europea y una americana, como Carpentier ha sugerido:

la realidad americana le [a Carpentier] permite sostener la disolución de la moderna oposición entre realidad e imaginación, entre pasado, presente y futuro, debido al carácter aleatorio y actuante de las creencias y el tiempo americanos, hijos de una condición histórica singular que le confiere al continente su calidad de único mestizo esencial en el universo moderno (Padura Fuentes 2002:167).

Otra pregunta que tratan los estudios de González Echevarría y Padura Fuentes es si hay alguna diferencia entre lo real maravilloso y el realismo mágico. Si existe cierta ambigüedad acerca de lo real maravilloso, el realismo mágico como concepto es aún más complejo. Por eso, no es posible aquí dar más que una visión muy general del tema.

Algunos, como Leonardo Acosta, afirman que no existe diferencia alguna entre los dos conceptos: “la diferencia o supuesta contraposición entre el realismo mágico y lo real maravilloso americano es sólo el producto de una retórica motivada por la subjetividad, la “novelería” o el oportunismo (Acosta 2004:19).

Otros, como Padura Fuentes, ven una clara diferencia. Mientras que lo real maravilloso “operará permanentemente con las leyes de la causalidad” (Padura Fuentes 2002:192), se ve en el realismo mágico “una «cordura» interna que depende de las leyes propias de un pensamiento prelógico asumido poéticamente” (ibíd.). Además, observa que en la narrativa de Carpentier no aparece ninguna realidad paralela o mítica como la de Comala o Macondo. Más bien recrea universos que luego “modela a partir de su misma existencia histórica, asumida desde el conocimiento libresco o la experiencia personal” (ibíd.).

Aparentemente, González Echevarría está más de acuerdo con Acosta que con Padura Fuentes, y habla de cómo, en los años cuarenta, Arturo Uslar Pietri y Carpentier “casi simultáneamente *desempolvan el viejo cartel de los años de la vanguardia*” (González Echevarría 2004:156. La cursiva es mía). Como menciona Carpentier en su conferencia, el término “realismo mágico” fue acuñado por el alemán Franz Roh, más precisamente en su libro *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, publicado en 1925, y había sin duda pasado de moda en Europa cuando, inesperadamente, es resucitado el “venerable oxímoron” en Latinoamérica. Hay de esto, según González Echevarría, dos causas:

- 1) por una parte el impulso mundonovista que lleva al intento de formular las bases de una literatura que sea auténticamente hispanoamericana, y 2) el deseo, por parte de escritores

vanguardistas y a la vez de izquierda, de preservar el legado de la vanguardia contra los embates de otro binomio que había alcanzado vigencia en los años treinta, y que las corrientes neo-existencialistas, enroladas, de la segunda postguerra de nuevo esgrimían –el realismo socialista (ibíd. 157).

En su estudio intertextual *Alejo en tierra firme: intertextualidad y encuentros fortuitos*, Leonardo Acosta retoma brevemente el tema de lo real maravilloso. El concepto parece fastidiarle mucho, y según él, sería mejor si pudiéramos

salir de esos lugares comunes de “lo real maravilloso” y la superstición ya pandémica de “lo barroco”, *etiquetas culturales* que no cuadran a ningún creador original y, por el hecho mismo de haber devenido “marcas de fábrica” adosadas a un producto cultural, pertenecen con mayor razón a un supermercado antes que al ámbito de la crítica literaria (Acosta 2004:5).

Es obvio que, en la opinión de Acosta, se ha prestado demasiada atención a estos conceptos, que efectivamente no merecen tantos estudios. Para él, no hay por qué complicar la lectura de un concepto que a él le parece muy claro:

¿Y qué es en definitiva lo real maravilloso? En sus comienzos fue la manera de trazar una línea de demarcación entre lo “auténtico” americano y lo “maravilloso inventado” europeo, y al mismo tiempo la expresión del rechazo de un Carpentier maduro a los trucos de prestidigitación de algunos surrealistas y a la decadencia del movimiento. Pero la intención desmitificadora –y la obra de Carpentier es en su mayor parte desmitificadora– corre a su vez al riesgo de congelarse en puro formulismo, en fetiche, tal como su parigual y presuntamente contrapuesto *realismo mágico* (Acosta 2004:17).

Como queda suficientemente claro en el resumen presentado en este capítulo, hay una fuerte tirantez en la discusión tanto sobre lo real maravilloso como sobre Carpentier en general, y sin duda viene en gran medida de las tensiones políticas entre los cubanos que están en Cuba y los ex-cubanos que escriben desde los EEUU. González Echevarría rastrea los orígenes de esta división a “[l]a adhesión de

Carpentier al régimen de Fidel Castro, del que fue representante en calidad de Ministro Consejero de la Embajada de Cuba en París a partir de 1966” (González Echevarría 2004:15). Luego explica que: “En la isla la burocracia cultural organizó una campaña para hacerlo aparecer afín a la filosofía de Marx, además de activista político y genuinamente cubano, a pesar de sus prolongadas ausencias de la isla y su aire europeo” (ibíd.), mientras que

[f]uera de Cuba, sin presiones por labrar la imagen de un Carpentier revolucionario, y con métodos de investigación mejor avenidos a los convencionalismos académicos, el resultado de la crítica carpenteriana fue otro, y por lo tanto censurado en la isla (ibíd. 15-16).

No sorprende mucho, entonces, que a Padura Fuentes, periodista, ensayista y crítico cubano que además ha recibido una beca del *Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier* y Lilia Esteban de Carpentier, la viuda del autor, le interesa sobre todo alabar y elogiar la novelística carpenteriana y reforzar y proteger el concepto de lo real maravilloso, aplicándolo tanto a las primeras como a las últimas obras de Carpentier, aunque ni éstos ni aquellos tengan mucho que ver con lo real maravilloso.

Sin embargo, algunas aserciones de González Echevarría, profesor establecido en la universidad de Yale, me parecen exageradas en el otro sentido. A él le resulta inconcebible que un hombre tan culto e inteligente como Carpentier haya tenido verdaderamente ciertas opiniones que sostenía públicamente. Por lo tanto, el trabajo que uno tiene que hacer para entender la obra carpenteriana consistiría en leer entre las líneas, para percibir lo que realmente quería decir el autor. Como es imposible saber qué pensaba realmente Carpentier al escribir o pronunciar su conferencia y otras declaraciones, toda declaración al respecto es necesariamente una conjetura más o menos lograda. Aunque presente González Echevarría varios descubrimientos literarios muy interesantes en su biografía, me parecen algo improbables y rebuscadas algunas de sus conclusiones; por ejemplo cuando propone que hay un sistema numérico-simbólico muy desarrollado en la narrativa de Carpentier, o que los personajes de *El siglo de luces* corresponden a los “Sefiroth” de la Cábala. También me parece exagerada su convicción de que “[l]os puntos de vista de Carpentier sobre

sus propias obras deben ser incorporados [...] a nuestra lectura como malentendidos productivos –pistas falsas pero reveladoras– (ibíd. 62).

Leonardo Acosta representa tal vez el justo medio, ya que prefiere no complicar demasiado el concepto de lo real maravilloso, y sugiere que otro tipo de estudio quizá tenga más interés. Sin embargo, su tratamiento del tema es demasiado breve para convencer completamente al lector.

3.3. Análisis de lo real maravilloso

En este capítulo doy un paso atrás para reflexionar sobre lo que hasta este punto se ha observado. Hemos visto que Carpentier tiene una actitud muy crítica sobre el arte europeo, y parece opinar que lo mejor que puede hacer un escritor latinoamericano es dejar que lo real maravilloso americano fluya libremente de su pluma, sin mirar hacia Europa, que culturalmente representa lo decadente, lo forzado y lo artificial. A Carpentier también le irrita lo que podríamos llamar el escapismo infantil de escritores y artistas de las primeras décadas del siglo XX que producían obras de arte sin experiencia propia. Habla por ejemplo de “los surrealistas, muy afectos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas” (Carpentier 2005:372).

Podemos contrastar esta actitud algo hostil con lo que en 1931 había escrito en su artículo “América ante la joven literatura europea”, publicado en *Carteles*:

por desventura, no basta decir “cortemos con Europa” para comenzar a ofrecer expresiones genuinamente representativas de la sensibilidad latinoamericana. Todo arte necesita de una tradición de oficio. (...) Por ello es menester que los jóvenes de América conozcan a fondo los valores representativos del arte y la literatura moderna de Europa; no para realizar una despreciable labor de imitación (...), sino para llegar al fondo de las técnicas, por el análisis, y hallar métodos constructivos aptos para traducir con mayor fuerza nuestros pensamientos y nuestras sensibilidades de latinoamericanos (Carpentier 1990:272)

Me parece lógico relacionar este gran cambio con la influencia de Spengler, señalada, como hemos visto, por González Echevarría. Diría, sin embargo, que esto no basta como explicación sino que seguramente se trata de una forma de independizarse como un escritor maduro y declararse libre de influencias. Esto indica que lo que declara en su prólogo tiene más que ver con él, deseando independizarse a sí mismo

como escritor y al mismo tiempo liberar la literatura latinoamericana de su complejo de inferioridad frente a Europa, que con la realidad objetiva latinoamericana.

Aunque acuse a los surrealistas de haber producido un arte premeditado y calculado para crear una sensación de singularidad y asombro, no sería, sin embargo, absurdo acusar a Carpentier de haber hecho algo similar en sus propias obras literarias en las que abundan los detalles insólitos, que había encontrado él durante su meticulosa preparación. En sus textos habla de Mackandal y Henri Christophe casi como si fueran personas históricas tan conocidas como un Colón o un Cortés, o como si sus destinos fueran de alguna manera cotidianos o corrientes en la historia latinoamericana. No obstante, la forma cautivadora de contar que tiene el autor no debe hacernos olvidar que, en efecto, los acontecimientos históricos insólitos se hallan en la historia de todas las culturas del mundo, no sólo en Latinoamérica, aunque a menudo Carpentier parezca pensar lo contrario.

También veo en el prólogo tendencias que ya hemos visto en las cartas a la madre, en las que Carpentier se muestra consciente de que van a impresionar a los intelectuales de París los aspectos exóticos y pintorescos de la cultura y historia latinoamericanas que él ha encontrado en textos muy desconocidos. En el prólogo, su público ya no es el mismo, pero creo percibir rasgos del mismo afán calculador de asombrar al exhibir datos y personas históricas olvidados pero, al mismo tiempo, extraordinarios.

Creo notar también algunas similitudes entre, por un lado, lo real maravilloso y las obras narrativas del autor maduro, y por otro lado, sus primeras tentativas literarias. Como se ha visto, estas últimas se notan por la presencia de elementos fantásticos, como la brujería, el empleo de leyendas y mitos, y por ambientarse en diferentes épocas históricas y en lugares exóticos.⁸ Estas semejanzas, me parece, apoyan el argumento que las ideas que expresa en su prólogo tiene mucho que ver con Carpentier como escritor, y menos con la realidad de América Latina.

⁸ He notado también que los viajes por mar parecen haber fascinado al autor desde su primer cuento. El tema de la navegación vuelve en novelas como *El reino de este mundo*, *El siglo de las luces* y *El arpa y la sombra*.

Examinemos ahora la forma de argumentar de Carpentier, la cual me parece cuestionable. Efectivamente, es difícil hallar en los textos un hilo conductor claro. En cambio, abundan las referencias a personas de diferentes culturas y épocas históricas.

A veces menciona datos que son muy poco pertinentes. Por ejemplo presenta el hecho que el área urbana de la ciudad de Tenochtitlan era muy superior al de las ciudades de Europa de la misma época como si fuera una prueba de la existencia de lo real maravilloso. Es por supuesto muy difícil ver una conexión entre lo uno y lo otro.

El hecho que a finales del siglo XVIII, la época de la Revolución Francesa y la veneración por la Razón, todavía había personas en busca de El Dorado y la Ciudad Encantada de los Césares, le parece a Carpentier muy significativo. No obstante, hay incluso hoy en día personas que con seriedad quieren identificar la ruta de navegación de Ulises, o la ubicación del Edén o de la Atlántida, por no hablar de todos los que se comportan de forma poco lógica en busca de fama o riquezas. El argumento debe por consiguiente ser considerado bastante débil.

Similarmente deficiente resulta el argumento que la presencia de templos dedicados al filósofo Comte o escuelas basadas en las ideas de Rousseau constituiría un tipo de lo extraordinario diferente de lo que se puede hallar en otras partes del mundo.

Otra falacia es el uso bastante descuidado de los términos. No hay definiciones fijas sino más bien palabras o conceptos ambiguos:

Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías (Carpentier 2005:373).

¿Qué quiere decir Carpentier aquí por *formación*, o por *ontología*? ¿Por qué calificar la presencia del indio y del negro como *fáustica*? Además, su afirmación que en Latinoamérica “lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano (Carpentier 1990:187) me parece contradictorio. Algo insólito no puede ser cotidiano, si no se percibe por alguien para quien lo insólito no es cotidiano, es decir, por alguien que lo ve desde fuera. Como ya se ha señalado, González Echevarría nota con claridad que “(...) la

magia puede que esté en esta orilla, pero tenemos que verla desde otra para verla como tal” (González Echevarría 2004:180).

Hemos visto que una categorización de lo real maravilloso no se produce con facilidad. Hay varias maneras de interpretar lo real maravilloso. Por ejemplo, González Echevarría habla del prólogo como “una suerte de manifiesto” (2004:217). Pero tal vez sea más cierto decir que si lo real maravilloso causa tanta confusión, es porque el concepto nunca fue concebido como una teoría literaria, y porque Carpentier nunca tuvo una intención seria de crear un concepto que fuera aplicable a su propia obra. Leonardo Acosta parece proponer un entendimiento menos dogmático del prólogo cuando escribe que

las intenciones de nuestro novelista mayor no fueron tan absolutizantes, ni sus empeños ensayísticos tan teóricos ni dogmáticos o esquemáticos. Su visión fue mucho más comprensiva, sus perspectivas más amplias y sus métodos y recursos literarios mucho más ricos, aunque él mismo hubiese aceptado a última hora las teorizaciones de *amateur* de muchos exegetas. Quizás sea el destino de los grandes creadores: ¿cómo desmentir a los mismos que los exaltan? (Acosta 2004:19).

Añade luego que “quien relea sin prejuicios ese texto [...] encontrará muy poco de la supuesta pretensión de una nueva teoría literaria, ni de método, estilo o receta alguna” (Acosta 2004:19). Según Acosta el planteamiento de Carpentier es menos complicado que las propuestas de los estudios que hemos visto y casi puede ser reducido a lo siguiente: “el escritor americano debe simplemente *narrar* los hechos y cosas de una realidad maravillosa, en vez de mirar hacia Europa que con sus *ismos* pretendía inventar una realidad-otra, una vez agotadas sus mitologías y leyendas” (Acosta 2004:20).

4. Lo barroco americano

4.1. Los textos de Carpentier

El concepto de lo barroco americano tomó forma considerablemente más tarde que lo real maravilloso. La fuente principal es la conferencia “Lo barroco y lo real maravilloso” anteriormente mencionada. Lo primero que notar, pues, es que la conferencia no trata solo el nuevo concepto sino también lo real maravilloso, que el autor había introducido 27 años antes.

En la conferencia, Carpentier declara que en los diccionarios no se encuentran definiciones del barroco que valgan. Rechaza sobre todo el propuesto sinónimo *decadente*, y explica que esta palabra “se ha aplicado sistemáticamente a una multitud de manifestaciones artísticas que, lejos de marcar una decadencia, marcan los cumbres de una cultura” (ibíd. 168). Basándose en un famoso ensayo sobre *lo barroco* del filósofo y crítico de arte catalán Eugenio D’Ors, Carpentier explica que

en realidad 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 literarias, como plásticas, arquitectónicas, o musicales; y nos da una imagen muy acertada cuando dice que existe un espíritu imperial. [...] Hay un eterno retorno de un espíritu imperial en la historia, como hay un eterno retorno del barroquismo a través de los tiempos en las manifestaciones del arte; y ese barroquismo, lejos de significar decadencia, ha marcado a veces la culminación, la máxima expresión, el momento de mayor riqueza, de una civilización determinada (ibíd. 169).

El primer ejemplo de este espíritu de barroquismo que presenta Carpentier es François Rabelais, “el genial humanista francés del Renacimiento” (ibíd.). Esto debe sorprender al lector, ya que Rabelais suele ser caracterizado como un escritor renacentista (y Carpentier incluso lo identifica como tal) o medieval, y en ningún modo como un escritor barroco. Afirma Carpentier que la obra de Rabelais es la única “que en la literatura francesa se sitúa en esa cima de excepciones, de

prodigiosos logros, donde se encuentran obras como *El Quijote*, como *La divina comedia*, o el teatro todo de Shakespeare” (ibíd. 170). Para Carpentier, Rabelais es al mismo tiempo la culminación del humanismo renacentista y “un escritor profundamente barroco, inventor de palabras, enriquecedor del idioma, que se permitía todos los lujos [...]” (ibíd.). En conclusión, no hay contradicción según Carpentier decir que algo es simultáneamente renacentista y barroco.

Sigue su argumentación diciendo que tenemos que dejar la noción de que “el barroco es una creación del siglo XVII” (ibíd.). Luego examina el concepto que a menudo se contrasta con el barroco, a saber el clasicismo. Éste es asociado por Carpentier con “lo académico, y todo lo académico es conservador, observante, obediente de reglas; luego enemigo de toda innovación, de todo lo que rompe con las reglas y normas” (ibíd. 171). Argumenta que el clasicismo se caracteriza por sus *ejes centrales* y por sus *espacios vacíos*, y esto lo ejemplifica describiendo tres monumentos famosos: el Partenón, el Escorial de Herrera y el Palacio de Versalles.

El barroco, en cambio “se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal geométrica” (ibíd. 172). En contraste con la “majestad severa y desprovista de todo elemento superfluo” (ibíd.) del clasicismo, el barroco “es un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia afuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes” (ibíd. 173). Declara también que “el barroquismo siempre está proyectando hacia adelante y suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo en la sociedad” (ibíd. 179).

Para demostrar la veracidad de su teoría, Carpentier, empezando por “toda la escultura de India” (ibíd. 174), da un gran número de ejemplos de obras de arte que él considera barrocas. Otros ejemplos son “la Catedral de San Basilio de Moscú, con sus cúpulas periformes” (ibíd.), las esculturas del puente Carlos en Praga, “toda la literatura hindú” y “toda la literatura irania” (ibíd. 176), Ariosto (que Carpentier llama “el emperador del barroco”), Shakespeare “con su teatro tumultuoso, profuso, aparentemente desordenado, sin superficie vacía, sin tiempos muertos” (ibíd.), el segundo *Fausto* de Goethe (llamado “una de las obras más barrocas de todas las literaturas”), las *Iluminaciones* de Rimbaud, *Los cantos de Maldoror* de

Lautréamont⁹ y *En busca del tiempo perdido* de Proust (ibíd. 178). En cuanto a la literatura del siglo de oro, Carpentier cuenta los *Sueños* de Quevedo, los *Autos sacramentales* de Calderón, toda la poesía de Góngora y toda la prosa de Gracián como las cumbres del estilo barroco. Se constata sin explicación alguna que las *Novelas ejemplares* y los *Entremeses* de Cervantes y algunas obras de Lope de Vega también pertenecen al barroco, mientras que *El Quijote* “evidentemente no es barroco en estilo” (ibíd.176. La cursiva es mía.).

Algo muy curioso es que la afirmación de Carpentier que el romanticismo, “opuesto por el *Diccionario de la Real Academia* al clasicismo, al academismo, es todo barroco” (ibíd. 177). Aquí tampoco se explica por qué, pero subraya que “el hombre del romanticismo fue acción y fue pulsión y fue movimiento y fue voluntad y fue manifiesto y fue violencia” (ibíd.). Es posible relacionarlo con su enunciación anteriormente citada, que el arte barroco es movimiento y pulsión, pero efectivamente tal enlace debe considerarse débil.

No quedan muy claras, entonces, las ideas de Carpentier sobre el barroco. Una clave podría ser la distinción que introduce entre “estilo” y “espíritu”; una diferencia establecida por Eugenio D’Ors. Ha argumentado el pensador catalán que los “estilos”, como por ejemplo el estilo gótico, corresponden a momentos históricos fijos; nacen, mueren y no resucitan. Si hoy se erige una catedral gótica, escribe Carpentier, “sería un *pastische* inútil, absurdo, sin relación con nada” (ibíd. 175). Un “espíritu”, como el espíritu barroco, en cambio, “puede renacer en cualquier momento y renace en muchas creaciones de los arquitectos más modernos de hoy” (ibíd.).

El continente americano (que equivale para Carpentier a Latinoamérica), del cual no ha hablado hasta este punto, también es, como ahora ya no nos debe sorprender demasiado, barroco. En efecto, lo ha sido desde siempre. Desde las cosmogonías representadas por el *Popol Vuh* y los libros del *Chilam Balam*, hasta la escultura azteca y la iglesia de Tepotzotlán; todo le parece a Carpentier ser ejemplos de un barroquismo. La razón por la que América Latina es “la tierra de elección del barroco” (ibíd. 182) es el mestizaje y la criolledad. Afirma el autor que “el espíritu criollo de por sí es un espíritu barroco”. No sólo la cultura sino también la naturaleza

⁹ Fijémonos en que Carpentier ha “perdonado” a esta obra que había ridiculizado en el prólogo.

le parece barroca a Carpentier por su complejidad, su vegetación, “por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos” (ibíd. 189).

Como al parecer del autor, “la descripción de un mundo barroco ha de ser necesariamente barroca” (ibíd. 190), el escritor latinoamericano debe lograr con sus palabras “un barroquismo paralelo al barroquismo del paisaje del trópico templado” (ibíd. 191). El estilo barroco nace espontáneamente en la literatura latinoamericana, lo que se puede ver claramente en poetas como Rubén Darío, pero también en la obra de Valle-Inclán, quien, aunque fuera español, vivía muchos años en México y escribía sobre la realidad latinoamericana. Otros ejemplos fundamentales del estilo barroco en la literatura del siglo XX son para Carpentier *La Vorágine* de José Eustasio Rivera y *Canaima* de Rómulo Gallegos.

Carpentier termina alabando la revolución cubana y calificándola como otro “hecho insólito en la historia contemporánea” (ibíd. 192). Ahora, explica, los escritores latinoamericanos, a diferencia de Hernán Cortés, conocen los nombres de las cosas y están preparados para ser “los testigos, cronistas e intérpretes de nuestra gran realidad latinoamericana” (ibíd. 193).

4.2. Estudios sobre lo barroco americano

En cuanto al otro concepto estético de nuestro estudio, lo barroco americano, éste ha sido menos estudiado que lo real maravilloso. Veremos en el presente capítulo unos ejemplos de lo que se ha dicho sobre este concepto.

Alexis Márquez Rodríguez afirma en su estudio *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier* que los que rechazan el concepto o la teoría de lo barroco americano lo hacen porque “se piensa en un Barroco a la manera del siglo XVII, es decir, al estilo de Góngora, de Quevedo, de Calderón... Que no es, desde luego, ni puede ser, el Barroco americano del que habla el insigne escritor cubano” (Márquez Rodríguez 1982:25-26). La formulación “el insigne escritor cubano” es muy típico de este estudio. La admiración que expresa con tan poca sutileza por Carpentier incluso resulta al lector incómoda, y al final, incluso ridícula, puesto que se trata de un estudio, y no un panegírico.

Márquez parece partir de una definición aún más amplia, vaga y al mismo tiempo dogmática, que Carpentier. Halla por ejemplo, como si los ejemplos de Carpentier fueran insuficientes, “una auténtica literatura, eminentemente barroca tanto por el lenguaje, como por la vida y costumbres que en ella se reflejan” (ibíd.164) en documentos jurídicos, notariales y eclesiásticos de todo tipo. También el lenguaje popular tiene a su parecer un estilo barroco. Afirma aun que no se trata solamente de un estilo literario, “sino más bien de un estilo de vida” (ibíd.165).

Si su argumentación hasta este punto no era muy fuerte, se vuelve aún más débil cuando empieza a enumerar, basándose parcialmente en un trabajo de Emilio Carilla, características barrocas como las siguientes: “enriquecimientos psicológicos, existenciales y metafísicos, objetivismos, intercomunicaciones genéricas”, un “hábil manejo de lo paradójico, de lo contradictorio, de lo ambiguo, que por lo demás son consustanciales con la realidad natural y social de América” (ibíd.173).

Márquez Rodríguez continua su estudio indicando elementos del lenguaje carpenteriano que le parecen “eminentemente barrocos”, tanto en el nivel léxico como en la sintaxis y en figuras literarias. La investigación no carece por completo de observaciones interesantes o adecuadas, por ejemplo acerca de ciertas figuras retóricas en la prosa de Carpentier, pero su negligencia intelectual hace que sea difícil tomar en serio el estudio en general. Un ejemplo del enorme descuido científico de Márquez Rodríguez se ve claramente en el siguiente párrafo, que sigue una débil demostración de que la sintaxis de Carpentier es barroco (aunque todavía no quede muy claro lo que entiende en concreto el autor por esta palabra):

No creemos necesario hacer mucho esfuerzo para captar el carácter eminentemente barroco de todas estas estructuras sintácticas. Eso lo percibe claramente cualquier lector, aun sin saber lo que es el Barroco. A ese nivel lo Barroco, más que un concepto, es una sensación, y a lo sumo una intuición (ibíd. 239).

Aunque diga que lo barroco americano es algo muy distinto del barroco español del Siglo de Oro y que es más bien un modo de ser o un constante cultural, Márquez Rodríguez utiliza muy frecuentemente ejemplos de Quevedo, Gracián, Góngora etc., para demostrar que, debido a su similitud con estos escritores, el estilo literario de

Carpentier también merece ser definido como barroco. Es decir, cuando le sirve, utiliza la palabra “barroco” en el sentido más corriente, y cuando ya no le sirve, la palabra cambia de definición.

Al responder a las críticas de Márquez Rodríguez en un artículo titulado “El Barroco literario latinoamericano”, Acosta observa algo que perfectamente se puede aplicar también al estudio que he leído, y en términos generales, al mismo concepto de Carpentier:

Resulta ridículo y a la vez monstruoso definir el arte islámico, por ejemplo, como barroco. Si el arte árabe-islámico floreció en la península ibérica siglos antes del florecimiento del barroco, sería más justo, aunque igualmente absurdo, calificar todo el arte español de “islámico”, o incluso de “bizantino”, dada la influencia del arte de Bizancio sobre el árabe-islámico. Pero ahí no para la cosa. Para este señor [Márquez Rodríguez] son barrocos escritores tan disímiles como Cortázar, Onetti, Roa Bastos, Borges, Carlos Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez, o poetas como Neruda, Vallejo, Lezama Lima y Vicente Gerbasi. El famoso capítulo XIV de *Canaima*, de Rómulo Gallegos, según A.M.R. es “un buen ejemplo de escritura barroca, tanto en la forma como en el fondo”. ¿Por qué? ¿Acaso porque es el capítulo de la “tempestad en plena selva”? Márquez no lo explica, ni hace jamás un análisis medianamente serio –peor aún, ni lo intenta para explicar por qué una obra es barroca ni cuáles son los elementos barrocos en ella. No hay análisis lingüístico, ni estilístico, ni estructural, sencillamente nada. A propósito de *Las lanzas coloradas*, magistral obra de Arturo Uslar Pietri de 1931, argumenta que Uslar “introduce en su escritura elementos vanguardistas, por definición barrocos”. ¿Por definición de quién? ¿De dónde saca este señor que todo lo vanguardista ha de ser barroco? No hay duda: se trata de un peligroso síndrome (Acosta 1990:121).

Volviendo al estudio de Márquez Rodríguez, podemos lamentar que el tema fascinante de la cosmovisión barroca en la obra de Carpentier se desperdicie casi totalmente debido a la falta de rigor y de definiciones y distinciones claras. En elementos como “fatalismo”, “visión pesimista del mundo”, “obsesión por el tiempo” y “el humor grotesco” hay componentes que, si fueran estudiadas con minuciosidad, podrían aumentar de un modo intrigante nuestro entendimiento de la obra narrativa de Carpentier. Desafortunadamente, el razonamiento de Márquez Rodríguez no tiene sustancia, lo que se muestra en la siguiente cita:

Hemos visto, pues, cómo en la narrativa carpenteriana predominan los finales abiertos, la acción proliferante, proyectada en el tiempo, y hasta en el infinito, más allá de los límites estructurales del relato. Lo cual se emparenta con la tendencia al inacabamiento que ha sido señalada como rasgo característico del Barroco (ibid. 359).

El argumento de Márquez Rodríguez consiste, como se ve, en tomar algo como los finales abiertos en la narrativa de Carpentier, que una vez por todas ha sido definida como barroca, para luego compararlo con “una tendencia al inacabamiento que ha sido señalada como rasgo característico del Barroco”. Razonando de tal modo, toda novela con un final abierto sería una obra barroca.

Para resumir decimos que la investigación de Márquez Rodríguez se limita a diferentes enumeraciones, sea de arcaísmos, sea de americanismos o neologismos. Casi no hay análisis, discusión o razonamiento. Simplemente acepta las afirmaciones de Carpentier como verdades axiomáticas incuestionables, y su estudio consiste en reafirmar estas afirmaciones. El interés de la investigación de Márquez Rodríguez es por consiguiente muy escaso.

La crítica del concepto de Carpentier y de estudios como el de Márquez Rodríguez ha sido severa. Leonardo Acosta ha señalado con firmeza lo que percibe como equivocaciones graves. La afirmación de que América Latina es una cultura barroca y que sus escritores por lo tanto son escritores barrocos le “sigue pareciendo una exageración, hipérbole o simple manía exacerbada por el mimetismo, y nada más que eso” (Acosta 2004:14). Acosta encuentra las mismas dificultades que González Echevarría para aceptar que Carpentier, el escritor de tantas obras maestras, sostenga algo tan dogmático como lo que propone en la conferencia, y para resolver este problema embarazoso, le echa la culpa a ciertos panegiristas y discípulos del autor:

la absurda aplicación de “lo barroco” a culturas no-europeas, intento eurocentrista tan opuesto al pensamiento y la obra creativa de Carpentier, pero al cual él mismo terminó por ceder, paradójicamente influido por esa proliferación de panegiristas y discípulos que llevaban por el mundo la “buena nueva”. Los fieles tendrían su documento programático en una conferencia dictada por Alejo en Caracas en 1975. De aquí, obedeciendo a cierta lógica primaria, se pasó al encasillamiento de Alejo como “escritor barroco”, cuando en realidad sólo en algunas de sus

obras postreras podemos hablar de un deliberado barroquismo buscado por el novelista para lograr magistralmente los efectos deseados y el acabado final (como en *El recurso del método* y en *Concierto barroco*) (ibíd. 15).

Acosta también indica algo muy interesante, cuando recuerda al lector “una tesis anterior de Carpentier según la cual todo lo propiamente latinoamericano era de *filiación romántica*” (Acosta 2004:15-16), publicado bajo el título de “Tristán e Isolda en Tierra Firme” en 1942. En los años cuarenta, entonces, América Latina no le parecía a Carpentier barroca, sino romántica.

Acosta ha de ninguna manera sido el único que ha visto algo problemático o absurdo en caracterizar un continente entero por un concepto, sea cual sea el nombre que se le ponga. Ya en 1988, José Lezama Lima, él mismo a menudo llamado un escritor barroco, escribió:

Creo que ya lo de barroco va resultando un término apestoso, apoyado en la costumbre y el cansancio. Con el calificativo de barroco se trata de apresar maneras que en su fondo tienen diferencias radicales. García Márquez no es barroco, tampoco lo son Cortázar o Fuentes, Carpentier parece más bien un neoclásico. Borges mucho menos. (...) La palabra barroco se emplea inadecuadamente y tiene su raíz en el resentimiento (Lezama Lima, José 1988:91)

A González Echevarría tampoco le parece muy satisfactorio el concepto de lo barroco americano. De nuevo, observa contradicciones en la argumentación de Carpentier:

La contradicción más reveladora en los ensayos gira en torno al concepto de Carpentier del Barroco, al cual presenta ahora como la característica distintiva de la literatura latinoamericana, y que ha venido a sustituir a lo «real maravilloso». El recurso a tal concepto también implica un gesto de recapitulación, pues su diseminación por Latinoamérica se remonta a Spengler, Worringer y otros pensadores e historiadores del arte publicados por la *Revista de Occidente* en los años veinte. [...] La contradicción tiene su centro en el *status* del lenguaje literario. Por una parte, Carpentier sostiene que la índole barroca de la literatura latinoamericana surge de la necesidad de nombrar por vez primera realidades que están fuera del cauce principal de la cultura de Occidente. Por otra parte, Carpentier declara que lo que caracteriza la realidad latinoamericana es su falta de estilo, la cual resulta de ser una amalgama de estilos de muchas

épocas y tradiciones culturales: amerindias, africanas, europeas, neoclásica, moderna, etc. Con la primera aseveración, Carpentier está resucitando, por supuesto, el tópico derivado de Blake y del Romanticismo en general, de Adán en el Paraíso después de la caída, teniendo que darles nombres a las cosas que lo rodean. Pero su segunda tesis se opone a la primera en la medida en que la realidad en cuestión, si es el producto de muchas tradiciones diversas, ya habría sido «nombrada» varias veces, y por pueblos diferentes. Si lo que caracteriza a la realidad latinoamericana es esa mescolanza de estilos que Carpentier descubre en la arquitectura de La Habana –mezcla de lo neoclásico con Gaudí y con el estilo californiano de los años veinte y treinta– entonces el acto de nombrar esa realidad es ya un renombrar. (González Echevarría 2004:285-286).

También comenta las diferencias entre este nuevo concepto y el anterior. Primero, dice, Carpentier ya no habla tanto de la naturaleza, sino más sobre las ciudades y su arquitectura. Pero lo que le parece más significativo

es que en el concepto de lo «real maravilloso americano» el mediador entre esa realidad y el texto literario era el «yo»; la metáfora presentaba al escritor como un mediador espontáneo, irreflexivo, entre las transmutaciones de la naturaleza y las de la escritura. La nueva teoría de los contextos, en cambio, establece una nueva relación. Si hay una tensión inherente entre el deseo de nombrar por primera vez y una realidad que ya ha sido nombrada varias veces, la teoría de los contextos asume y consume esa tensión: opera a favor de una escritura que pretende *nombrar* por primera vez aun cuando es *consciente de que nombra por segunda vez*, de ser un *renombrar*.” (ibíd. 286-287. Las cursivas son originales).

Si la reacción de Acosta se caracteriza por cierta agresividad, y la González Echevarría por un fuerte escepticismo, Millares representa en mi opinión una actitud más indulgente pero también muy sensata, y parece ver lo que, a pesar de todo, tiene de interés el barroco americano, mirándolo desde otra perspectiva:

Lo barroco –como lo romántico– es un movimiento anticlasicista que se ha visto como constante estética americana, a partir de sus claves centrales: la crisis, la rebeldía, la heterodoxia, el dinamismo y la fecundidad creadora. La pervivencia del talante barroco, que trasciende su siglo original hasta hallar su apogeo en las propuestas neobarrocas –defendidas por los cubanos José Lezama Lima y Severo Sarduy, entre otros– tiene en Carpentier a uno de sus principales valedores, como puede constatarse a través de sus ensayos (Millares 2004:54).

Millares no se centra en lo negativo y lo dogmático, sino intenta ver lo que hay de interés en el concepto. Ve la inclinación de Carpentier por lo barroco como una suerte de “homenaje al Siglo de Oro español, que tanto venerara” (ibíd. 54-55). En vez de atacar los puntos débiles en la argumentación, muestra que hay en el concepto de lo barroco americano algo digno de nuestra atención. Aunque no profundice en el tema, me parece que ha señalado lo más esencial de las ideas carpenterianas cuando dice que

[s]e trata [...] de insurgencia y osadía, transgresión del tiempo y del espacio, aniquilación de dogmas, simbiosis de las artes. Es lujo creador (...), pero también desengaño y obsesión por la temporalidad, así como la fiesta de los sentidos que la esconde, y envuelve la escritura con su abigarrada sinfonía de sabores, colores y aromas, con su sensualidad avasalladora, liturgia de los sentidos que se celebra hasta en el rincón más ínfimo de la creación (ibíd. 55).

Como en el caso de lo real maravilloso, se notan en lo que he leído sobre lo barroco americano divergencias considerables, y entre Acosta y Márquez Rodríguez parece haber una verdadera enemistad. Según Acosta,

Uno de los inconvenientes que se presentan al estudiar la obra de Alejo Carpentier en estos últimos años es su previa sacralización en lo que ya constituye un *corpus* teórico, elaborado por ciertos exegetas cubanos y de otros países, y que presupone una originalidad casi prístina en todo lo escrito por nuestro autor” (Acosta 2004:13).

Este juicio, a mi parecer, corresponde bien al estudio de Márquez Rodríguez, que más que nada se caracteriza por un respeto exagerado por el objeto de estudio. Con tal actitud académica, sugerir que Carpentier no ha sido original en todo o que hay debilidades lógicas en sus teorías, casi se convierte en un acto, no sólo de irreverencia, sino de blasfemia.

4.3. Análisis de lo barroco americano

Lo que más llama la atención en la conferencia de Carpentier, y al mismo tiempo lo más problemático, es su manera de “hacer malabarismos” con obras de arte, no solo de épocas y culturas muy ajenas, sino también de diferentes modalidades artísticas. Sus ejemplos y comparaciones van desde los templos de la India hasta los poemas de Maiakovski, desde el *Popol Vuh* hasta *La flauta mágica* de Mozart. Esto invita a objeciones y justifica, en mi opinión, decir que la gran erudición de Carpentier, que normalmente sería una ventaja, aquí se ha convertido en un obstáculo intelectual.

Como ya ha señalado perfectamente, es completamente absurdo definir, no solamente a escritores, pero culturas enteras como barrocos, y no hace falta repetir sus observaciones. Tampoco hay lugar para comentar todas las identificaciones que se hacen en la conferencia. Me limito a señalar que me parecen muy rebuscadas algunas de las comparaciones que hace Carpentier, como por ejemplo la conexión que ve entre la fachada del templo de Mitla y las treinta y tres variaciones de un tema de Diabelli de Beethoven (ibíd. 181).

Carpentier afirma en la conferencia lo que le parece ser cierto y luego da muchos ejemplos pero sin realmente explicar o mostrar por qué debemos creer lo que dice, y es como si su autoridad como novelista le eximiera de la responsabilidad intelectual de sustentar con argumentos lo que afirma. Con otras palabras, la pauta de la argumentación es lo mismo que antes. Primero afirma algo y luego enumera obras de arte de diferentes épocas históricas y culturas para demostrar la veracidad. Pero ya en los diálogos de Platón (en Menón por ejemplo) se observa que esta manera de argumentar no es válida y que no se puede llegar a una definición sólo enumerando ejemplos, sino que lo importante es llegar a los puntos que corresponden al objeto en cuestión, pero no a otros objetos.

Además, el razonamiento de Carpentier tiene, me parece, obvias falacias de argumentación. Un ejemplo sería cuando habla de unas pinturas representando la vida cotidiana, descubiertas en Teotihuacán, “que únicamente pueden ser calificadas de barrocas, porque pertenecen al espíritu barroco más auténtico” (ibíd. 180). Es como si se dijera que una obra de arte es barroca porque tiene rasgos barrocos, lo que no quiere decir nada.

La distinción entre “estilo” y “espíritu” tiene mucho interés. Sin embargo, en el texto se entiende difícilmente la relación entre los dos. Se debe suponer que para Carpentier, el término “espíritu” significa algo similar a un ambiente o una atmósfera cultural, pero ¿en qué consiste la diferencia entre los dos términos, aparte de que el uno puede renacer y no el otro?

Otro “pecado intelectual” del texto que se repite es la ambigüedad en cuanto al lenguaje y a los términos. Igual que en los textos sobre lo real maravilloso, Carpentier evita en la conferencia las definiciones claras, y su lenguaje es ambiguo. Sobre el *Popol Vuh* dice: “es la poesía más barroca, más encendidamente barroca que pueda imaginarse, por la policromía de las imágenes, *por los elementos que intervienen, que se entremezclan y por la riqueza del lenguaje*” (ibíd. 180. La cursiva es mía). ¿Qué arte no tiene elementos que intervienen y se mezclan? ¿Sería un lenguaje rico un rasgo típicamente barroco? Descripciones, o más bien afirmaciones, ya que realmente no describen nada en concreto, de este tipo no aportan mucho de interés. Cuando Carpentier afirma que el mundo latinoamericano es barroco “*por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos*” (ibíd. 189. Las cursivas son mías), es otro ejemplo de la imprecisión de su lenguaje, y resulta difícil entender lo que realmente quiere decir.

Carpentier utiliza además, sin distinción alguna, términos como “el barroco”, “lo barroco” y “el barroquismo”. Como el propósito consiste en establecer el término *lo barroco americano*, mezclar descuidadamente términos diferentes me parece poco pedagógico. Cuando compara, también de forma negligente, obras de arquitectura muy diversas como el Partenón, el Escorial y el Palacio de Versalles también, lo que en sí puede parecer osado, mezcla otra vez los conceptos: por ejemplo habla de lo clásico y el clasicismo casi como si fueran idénticos.

Fuera de la argumentación sobre lo barroco, resultan de muy mal gusto al lector moderno algunas formulaciones, como la siguiente: “sabemos dónde están nuestros enemigos internos y externos” (ibíd. 192), , tomando en cuenta que Carpentier lo dice sólo unos cuatro años después del encarcelamiento de Heberto Padilla y las reacciones que siguieron.

5. Conclusiones

Al terminar este estudio es natural preguntarse a cuáles conclusiones hemos llegado. En un primer nivel podríamos nombrar dos conclusiones fundamentales y obvias. La primera es que ambos conceptos deben considerarse intelectualmente problemáticos. La segunda conclusión es que hay una disconformidad notable entre los estudios que se han examinado. Ninguna de estas dos conclusiones debe sorprender demasiado. No obstante, en un segundo nivel se ven resultados más interesantes. Miremos primero lo que tiene que ver con el desacuerdo entre los estudios.

Como ya se ha señalado, el campo de investigación sobre Carpentier se puede dividir en dos. Me parece claro que por un lado está Márquez Rodríguez y Padura Fuentes, adoptando una posición algo defensiva, como si Carpentier y sus dos conceptos necesitaran su protección. Su falta de independencia crítica, sobre todo en el caso de Márquez Rodríguez, reduce considerablemente el valor intelectual de estos estudios.

Por el otro lado, me parece, están González Echevarría, Acosta y Millares. González Echevarría es el más renombrado e intelectualmente el más impresionante. No obstante, encuentro discutible su suposición de que Carpentier, ya que era un escritor genial, no podía tener opiniones muy ajenas a las del profesor de la universidad de Yale, y de que estaba en cada momento escondiendo en sus textos lo que realmente pensaba. Muchas de las interpretaciones que propone son muy avanzadas, y tal vez demasiado para ser verosímiles.

El libro de Acosta es un estudio intertextual, y no dice mucho sobre lo real maravilloso o lo barroco americano. Pero aunque sean breves, sus comentarios son mordaces. Sugiere una actitud menos reverencial a Carpentier como objeto de estudio y una interpretación menos dogmática y forzada de sus conceptos. Pero con respecto a lo barroco americano, su crítica es implacable y tal vez, debido a su vehemencia, sea el suyo un caso de no distinguir el grano de la paja.

Millares tampoco cuenta mucho sobre los dos conceptos estudiados. Sus reflexiones son, sin embargo, tanto pedagógicas como razonables.

Una conclusión más importante tiene que ver con la forma de argumentar de Carpentier. Unos rasgos característicos de esta argumentación serían: 1) los saltos impresionantes pero no siempre logrados entre por un lado referencias culturales de épocas muy diferentes, y por otro lado diferentes modalidades artísticas, 2) una ambigüedad notable en el lenguaje, 3) una pauta poco didáctica o explicativa de afirmaciones y ejemplos, 4) comparaciones rebuscadas.

Es legítimo preguntar cómo, a pesar de estos problemas, han podido ser tan influyentes los textos estudiados. Aparte de causas que tienen que ver con la identidad cultural o ideas socio-políticas, estimo que la forma seductiva de narrar que tiene el gran novelista, al igual que su vasta cultura, ha ayudado mucho cuanto a producir esta influencia.

Al estudiar las obras de un escritor, siempre es preciso preguntarse sobre lo que vale la pena estudiar en estas obras? Por supuesto, la respuesta va a depender de qué tipo de escritor se trata. En las obras de Carpentier, sería una pérdida de tiempo estudiar los personajes, ya que evidentemente casi todos estos parecen arquetipos más que personas de carne y hueso. Esto no quiere decir que Carpentier sea necesariamente un escritor menos logrado que un escritor cuyos personajes tienen una gran profundidad psicológica. Existen, claro queda, otros elementos mucho más interesantes y logrados en la novelística carpenteriana, y sería una buena idea focalizar en lo que un escritor sabe hacer bien, y no tanto en lo que hace menos bien.

Como se ha visto, es posible e incluso preferible argumentar que la grandeza de Carpentier no se encuentra en sus teorías ni las manifestaciones de éstas en sus novelas. Uno tiene que poner en duda lo que dice sobre los dos conceptos. Es importante acordarse de que Carpentier no era un filósofo, y no nos debe extrañar demasiado si encontramos faltas lógicas o falacias en su argumentación.

Dicho esto, quiero sugerir que la grandeza literaria de Alejo Carpentier no se halle principalmente en lo que ha afirmado sobre lo real maravilloso o lo barroco americano, aunque sigan siendo importantes, sino mediante una examinación de su

forma de utilizar textos de otros escritores en sus propias obras narrativas. Por lo tanto, una examinación intertextual meticulosa daría quizás resultados considerablemente más interesantes, y correspondería mejor a la vastísima cultura literaria del autor que un estudio focalizado en los dos conceptos aquí estudiados.

Al terminar este estudio, recordemos que, si Carpentier tiene sus faltas como pensador, merece toda nuestra atención por ser un gran escritor y lector.

6. Bibliografía

Acosta, Leonardo (1990). "El síndrome del Barroco; respuesta a Alexis Márquez", *Casa de las Américas*, n:º 30:178. (115-126)

Acosta, Leonardo (2004). *Alejo en tierra firme: intertextualidad y encuentros fortuitos*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello

Barthes, Roland (1977). "The death of the author", en: *Image, music, text*. London: Fontana

Carpentier, Alejo (1990). *Obras completas de Alejo Carpentier. Vol. 13, Ensayos*. 1. ed. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores

Carpentier, Alejo (2006). *Narrativa completa. Vol. 1*. Barcelona: RBA Coleccionables

Carpentier, Alejo (2007). *El siglo de las luces*. 1. ed. Madrid: Espasa Calpe

Carpentier, Alejo (2011). *Cartas a Toutouche*. México, D.F.: Lectorum

Chao, Ramón & Carpentier, Alejo (1998). *Conversaciones con Alejo Carpentier*. Madrid: Alianza Editorial

González Echevarría, Roberto & Müller-Berg, Klaus (1983). *Alejo Carpentier: bibliographical guide : guía bibliográfica*. Westport, Conn.: Greenwood P.

González Echevarría, Roberto (2004). *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. 2. ed. corr. y aum. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica

Lezama Lima, José (1988). "Epistolario", *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, n:º 2, mayo-agosto, 1988

Márquez Rodríguez, Alexis (1982). *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. México, D.F. Siglo veintiuno editores

Millares, Selena (2004). *Alejo Carpentier*. Madrid: Síntesis

Müller-Berg, Klaus (1972). *Alejo Carpentier: estudio biográfico-crítico*. Long Island City: Anaya

Neruda, Pablo (1974). *Confieso que he vivido: memorias*. Barcelona: Seix Barral

Padura Fuentes, Leonardo. (2002). *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. 1. ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica