

Alejo Carpentier, en el reino de la paradoja

SELENA MILLARES
Universidad Autónoma de Madrid

A Luis Sáinz de Medrano, con mi infinita gratitud
por su magisterio y su amistad.

No son pocos los debates abiertos en torno a las propuestas que, con un tono a menudo radical o beligerante, alientan los escritos de Alejo Carpentier, tanto en la vertiente teórica como en su correlato artístico, y también abundan las acusaciones que cuestionan su reino de la paradoja. Sin embargo, ésta no se ha de identificar necesariamente con falsía, ni tampoco con traición; es tal vez la manera más legítima de contemplar la realidad, la dialéctica de contrarios que perpetúa su dinamismo, y que acoge abarcadora la afirmación y la negación, la luz y la sombra, el diálogo de Ormuz y Arimán, tal y como el propio autor quiso representarla. Por otra parte, se hace necesaria la contextualización que explica esa controversia: el itinerario de la escritura de Carpentier habla de un siglo convulso para las letras hispanoamericanas, que acusan la herencia de los siglos coloniales y la angustia ontológica que de allí deriva, hasta dibujar esa esquizofrenia discursiva que se ha adelantado como índice de su inestabilidad. La presión que el romanticismo ejercía sobre los escritores, para recordarles sus supuestos deberes cívicos, se perpetúa en una modernidad enajenada, que fluctúa entre americanismo y universalidad, entre anticolonialismo e hispanismo, entre utopía y revolución, dilemas que se confabulan para decidir el anatema de amplios sectores del arte y de la crítica contra la tarea del escritor cubano, a menudo entendida como ambigua.

Así, por ejemplo, las exigencias de construcción de la utopía americana y su identidad diferenciada impulsan el célebre prólogo de Carpentier a *El*

reino de este mundo, donde la teoría de lo real maravilloso intenta apropiarse y transcodificar los planteamientos de un surrealismo que, a su modo de ver, hace burócratas de lo mágico a los taumaturgos. Las motivaciones americanistas de esas disquisiciones parecen claras, pero hay algo más que tal vez no se ha ponderado suficientemente: se trata de la justificación implícita de una opción artística que se aparta de las exigencias de la novela social, para ver como legítima una escritura ajena a servidumbres. Por otra parte, hay algo más que puede llamar la atención en esa novela: ya el prólogo se ha encargado de legitimar la literatura sin consignas, pero la novela va más lejos en otra vuelta de tuerca, para minar dos fetiches: la utopía y la revolución, en el sentido simplista y maniqueo tan a menudo imperante. La atención es ahora focalizada por el paraíso posible de la inmediatez, y la obsesión por la tierra prometida es, desde el paradigma bíblico y de un modo simbólico, desplazada por el reino de este mundo, vale decir, un aquí y un ahora contrarios a los anhelos eurocentristas y bovaristas tan al uso en territorio hispanoamericano¹, y también contrarios al disfraz que encubra las propias miserias y debilidades; en cuanto a la revolución, se presenta con sus íntimas contradicciones en el tópico recurrente de la revolución traicionada, que vertebraba toda la trayectoria de Carpentier para invitar al análisis riguroso, que él opone a los idealismos estériles, y que quiere hallar respuestas de futuro en la memoria histórica. Se trata de una lectura posible de esa obra fundacional, escrita por alguien que sin embargo se vio descalificado por su europeísmo —si bien su defensa de un barroco americano lo justifica dentro de su sincretismo—, y también por su pesimismo, porque su marxismo no hizo del arte una bandera.

El propio Cortázar, al elogiar la escritura barroca del también cubano Lezama Lima, hace un paréntesis no exento de ironía cuando lo compara con Carpentier, al que llama «impecable novelista de técnica y lucidez europeas», «hacedor de libros para leer, de productos refinadamente instrumentados para

¹ Ya contrastaba Martí en «Nuestra América» al «criollo exótico» con el «mestizo autóctono», y más tarde Borges se instalará en la misma estela para condenar a quienes «creen que el sol y la luna están en Europa», de la que se sienten desterrados (vid. Jorge Luis Borges, «El tamaño de mi esperanza», en *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, coord. por Jorge Schwartz, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 610). Las reflexiones de Héctor A. Murena en torno a lo que él llama «el pecado original de América» rondan, desde otro ángulo, el mismo debate, en la consideración del latinoamericano como expulsado del paraíso europeo (vid. H. A. Murena, *El pecado original de América*, Buenos Aires, Sur, 1954, págs. 163-232).

la aprehensión de ese especialista occidental que es el consumidor de novelas», y al que contrasta con la americanidad de Lezama, «intercesor de oscuras operaciones de ese espíritu que antecede al intelecto»². Ya antes, Luis Harss se preguntaba sobre la ambigüedad de Carpentier en el acercamiento al tema revolucionario —«realmente parecería navegar entre dos aguas»— para concluir rompiendo una lanza por lo que ve como honestidad del escritor: «Su filosofía personal, progresista a veces hasta el optimismo, es bien conocida. Pero, como novelista, subordina la ideología al proceso narrativo»³. Algunos años más tarde es Vargas Llosa quien insiste en legitimar su tarea artística, pero sin abandonar la puesta en duda de su americanidad: «expresó o no la personalidad inconfundible de América, el mundo de Carpentier tiene una verdad intrínseca que es el resultado de su maciza arquitectura, la coherencia interna de sus elementos y la refinada elegancia de su dicción»⁴. Como índice de la dirección de la polémica pueden recordarse, en el otro lado del debate, las palabras de María Luisa Puga —según la cual Carpentier descoloniza el lenguaje para devolverlo al escritor hispanoamericano— o de Leonardo Acosta —que destaca su talante desmitificador—, y también las de Miguel Barnet, quien insiste en su carácter fundacional: «Todo lo telúrico de nuestro continente entró por primera vez en el ámbito de la novela. Lo que hizo Neruda con la poesía, rompiendo los cristales de una época, lo logró Alejo con sus obras inaugurales»⁵.

Pero en última instancia las ficciones de Carpentier son más decidoras que todos los debates: ahí quedan labradas a fuego las convicciones y contradicciones de su autor, articuladas con perfiles tan diversos como el negrismo, lo maravilloso, lo fantástico, lo barroco o lo histórico. Su proceso de incansable indagación se materializa en el motivo del viaje, que define todo su itinerario, tanto biográfico como literario, y que en el plano creador se proyecta en las vertientes del tiempo, el espacio y la imaginación.

² Julio Cortázar. «Para llegar a Lezama Lima», en *La vuelta al día en ochenta mundos*, vol. 2, México, Siglo XXI, 1972, pág. 80.

³ Luis Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, pág. 64.

⁴ Mario Vargas Llosa. «Novela primitiva y novela de creación en América Latina», *Revista de la Universidad de México*, 23, 10, 1969, pág. 35.

⁵ María Luisa Puga. «Homenaje a Carpentier», *Cuadernos Americanos*, 4, 1980, pág. 59; Leonardo Acosta, «Otras opiniones», *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier* (coord. por Salvador Arias), La Habana, Casa de las Américas, 1977, pág. 458; Miguel Barnet, «Alejo», en *Autógrafos cubanos*, La Habana, Unión, 1990, pág. 46.

El primero se materializa en una constante preocupación por la Historia: desde su temprano exilio parisino, Carpentier redescubre su propio continente, cuyo pasado —ausente de los manuales escolares entonces al uso, según sus propias declaraciones— él reencuentra en ocho largos años de estudio, volcados en el tramo que abarca desde Colón hasta el siglo XVIII. El deseo de habitar esa Historia que se siente como usurpada, escrita por otros, la convierte en eje central de toda su andadura desde entonces⁶; porque ha de ser ahí donde se hallen las respuestas a las eternas preguntas que el americanismo esgrime a lo largo del siglo, en la angustiada búsqueda de una identidad propia.

También el espacio es canal para múltiples odiseas, y los itinerarios entre Europa y América se hacen índice del mencionado descentramiento e inestabilidad del escritor latinoamericano entre las dos orillas atlánticas. Sin embargo, cabe aquí destacar la inversión del ideograma liberal que oponía civilización y barbarie⁷; Carpentier cuestiona la lectura que identifica a la primera con Europa y a la segunda con América, para preferir el folclore milenario al mecanicismo de un progreso sólo aparente; así, en *El siglo de las luces*, el héroe fracasado que ha presenciado el derrumbe de los ideales revolucionarios pronuncia al respecto, de regreso en Cuba, unas significativas palabras: «vengo de vivir entre los bárbaros»⁸.

En definitiva, como en un diario de navegación que reescribiera las crónicas del descubrimiento, fábula e historia ven borradas sus fronteras en todo el itinerario narrativo de Alejo Carpentier, hasta configurar un vasto mural cuya vocación universalizadora quiere ser testimonio de su tiempo y su gente, pero también instrumento de indagación que saque a la luz la verdad escondida de un continente que, a lo largo de los siglos, y desde el prisma de propios y extraños, se vio a menudo proyectado en textos que no lograron recoger su esencia. Desde la historiografía de los tiempos de la colonia a las

⁶ Acerca de su consideración como fundador de la nueva novela histórica hispanoamericana, *vid.* Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, FCE, 1993, pág. 38 y ss., y también el volumen *Storia-Letteratura. Atti del Congresso Internazionale Alejo Carpentier*, coord. por Pablo Luis Avila, Catania, Tringale, 1990.

⁷ En términos de Carlos Fuentes, «Alejo Carpentier es el primer novelista latinoamericano que se atreve a preguntar si la civilización es realmente civilización y si la barbarie es realmente barbarie» (Prólogo a Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Caracas, Ayacucho, 1979, pág. XI).

⁸ Carpentier, 1979, pág. 176.

formulaciones criollistas, la tentativa de aprehender la realidad compleja y fecunda de América Latina había mostrado su insuficiencia para captar su identidad esquiva. Esta sólo comienza a cristalizar, al fin, tras el reencuentro con el viejo continente, con el que intelectuales y creadores reiteran, a la inversa, el viaje de conocimiento de Ulises para volver a su Itaca americana con el fruto de esa aventura. Y ése será, precisamente, el emblema explícito de la trayectoria de Carpentier, las navegaciones del héroe de Homero, que hace suyas en declaraciones de 1964: «Ulises, sin dejar nunca de ser griego, ha podido contarnos la historia del hombre, y de este modo nos pertenece a todos. Los escritores hispanoamericanos quisiéramos, al contar lo particular nuestro, pertenecer también a todos»⁹.

Su sentido ecuménico del saber, a menudo equiparado con el de Borges, lo hace navegante curioso por las rutas anotadas, y también por las de la imaginación creadora, condicionantes del protagonismo que en toda su obra tiene el diálogo eterno de Naturaleza e Historia, así como los maestros venerados. Reitera Carpentier las travesías de la *Odisea* de Homero o los *Sueños* de Quevedo, «El barco ebrio» de Rimbaud y, muy especialmente, el *Quijote* de Cervantes, el libro que más frecuenta y que en sus ensayos declara piedra de toque de toda la novela moderna: «La novela debe llegar más allá de la narración, del relato (...) abarcando aquello que Jean—Paul Sartre llama “los contextos”. En su época, Cervantes alcanzó los contextos de la materia novelística tan absolutamente como, en nuestra época, un Joyce o un Kafka»¹⁰. Y ese será su norte: hacer de la novela un medio de exploración en la colectividad, un enlace entre lo particular y lo universal, que trascienda la mera ficción aun a riesgo de quebrantar las normas que el género impone.

El carácter abierto y dinámico será la constante de una trayectoria que se nutre de innumerables fuentes, y muy especialmente de la música, que él considera ventana abierta al mundo y vía de conocimiento, hasta determinar su concepción estructural de la novela —afín al desarrollo de sonatas o sinfonías— al igual que los propios códigos —que pueden recurrir tanto a un son de tambores como a una pieza de Beethoven o Mahler— o el lenguaje mismo, sembrado de imágenes que delatan su magisterio: «Ciertas

⁹ Alejo Carpentier, *Entrevistas* (coord. por Virgilio López Lemus), La Habana, Ministerio de Cultura, 1985, pág. 164.

¹⁰ Alejo Carpentier, *Ensayos*, en *Obras completas*, XIII, México, Siglo XXI, 1990, pág. 15.

mañanas el mar amanecía tan quieto y silencioso que los crujidos isócronos de las cuerdas —más agudas de tono cuanto más cortas fueran; más graves cuanto más largas— se combinaban de tal suerte que, de popa a proa, eran anacrusas y tiempos fuertes, appoggiaturas y notas picadas, con el bronco calderón salido de un arpa de tensos calabrotes, de pronto pulsada por un alisio»¹¹.

Se trata de lo que él nombra como «violín de Ingres» —una segunda dedicación, esencial para todo artista—, que alimenta el sincretismo de su escritura omnívora, y también camaleónica. Su proceso de exploración se inicia con la novela *Ecue-Yamba-O*, nacida en las prisiones de Machado, a la que siempre criticó como fruto de una «fiebre de adolescencia», donde no supo conjugar la difícil propuesta de recoger lo vernáculo —representado en la negritud— con una actitud combativa y un lenguaje nuevo que superase el criollismo precedente, aunque salva los pasajes dedicados al juramento ñáñigo. Sin embargo, ya está ahí el germen de su obra posterior, en el mestizaje fecundo que aportan, desde el mundo afroantillano, la magia, la sensualidad, los ritmos y la cosmovisión de toda una etnia. Con Nicolás Guillén, Fernando Ortiz y muchos otros participa en su dignificación a través del arte que la afirma, si bien esta novela, a su modo de ver, se quedó en lo epidérmico sin alcanzar lo visceral: el animismo de esas gentes y su alianza con las fuerzas naturales, la dialéctica del bien y el mal en su mutua necesidad.

Tras su huida rocambolesca a París, con la ayuda providencial de Robert Desnos, Mariano Brull y Alfonso Reyes, se inician navegaciones que ya nunca han de finalizar. Su actividad creadora se multiplica, y también la combativa, desde la distancia, contra la dictadura cubana. Su retorno a La Habana, escala para nuevas navegaciones, se cierra con la publicación del cuento «Viaje a la semilla», que supone el hallazgo definitivo de un estilo propio, de su identidad como fabulador, si bien la gestación de *La música en Cuba* ya le había trazado las directrices del camino a seguir: la simbiosis entre las artes, la importancia de la tarea investigadora, la compleja visión de la temporalidad. La estructura del relato ofrece el esquema musical tripartito, de perfecta simetría, que tanto frecuenta después —*allegro, andante, allegro*—, así como la presencia de las fuerzas oscuras de la magia y los conjuros rituales del mundo negro, o un explícito amor a la arquitectura que

¹¹ Alejo Carpentier, 1979, pág. 137.

se complace en las descripciones del barroquismo criollo de La Habana vieja. La audacia del relato estriba en la aplicación de una técnica musical —la recurrencia, consistente en el desarrollo de un tema al derecho y al revés— a la narrativa. Un anciano hechicero es el artífice de la enigmática maldición que, a partir de su conjuro, va a provocar el prodigio: el Marqués de Capellanías, en su lecho de muerte, verá sucederse su vida en el vértigo de una trayectoria inversa, hasta el refugio final en el útero materno. Los misterios escondidos en el texto, y en especial la muerte de la Marquesa entre oscuros presagios que la alertan del maleficio de las aguas, están a años luz de las deformaciones fonéticas y los cuadros costumbristas de *Ecue-Yamba-O*, donde el nativismo y su intención documental ahogaban el poder sugeridor bajo un lenguaje pretendidamente vanguardista. Ahora las estrategias de lo fantástico le oponen formulaciones fecundas que son metáfora del enigma, de los entresijos de la realidad que el realismo servil no alcanzaba, en tanto que un humor sutil prelude igualmente lo que ya será una constante en el resto de su obra.

Lo barroco y lo maravilloso se convierten entonces en eje de las estrategias narrativas de Carpentier, pero de un modo siempre problemático, pues su planteamiento teórico, en el marco de ese americanismo indagador que busca las señas de identidad del subcontinente, se convierte en diana de los dardos más enconados, ya por su consideración literal como un dogma de fe, ya por los efectos negativos que supone en creadores que a menudo se ven limitados por expectativas ahí fraguadas. Pero sin duda parece haber una filiación con esa modalidad barroca en la ironía y la heterodoxia, la dialéctica entre la realidad y la apariencia, la escritura de crisis, la hipertrofia formal, la obsesión por el tiempo, la agudización de la inestabilidad y el espíritu crítico, así como un gran dinamismo y una singular fecundidad creadora. La pervivencia americana del talante barroco, que trasciende su siglo original hasta hallar su apogeo en las propuestas del siglo XX, es defendida por numerosas voces, y entre ellas la de Carpentier, que en «Problemática de la actual novela latinoamericana» consideraba que «el legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco»¹². La idea es desarrollada con amplitud en una conferencia de 1975, donde el autor cubano quiere dignificar al barroco frente a sus detractores, y lo ve como «un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia afuera y va rompiendo,

¹² Carpentier, 1990, pág. 41.

en cierto modo, sus propios márgenes», y que se identifica con el romanticismo —porque «el hombre del romanticismo fue acción y fue pulsión y fue movimiento y fue voluntad y fue manifiesto y fue violencia»— y también con el modernismo y el surrealismo, de modo que no es encasillable en un período concreto, y en América se convierte en una constante que convoca su mestizaje¹³.

No obstante, la tendencia a la ideologización del concepto, así como los peligros del falseamiento de la realidad, son criticados por autores diversos, como Eduardo Galeano, que en 1980 incluye en su ensayo «Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina» un apartado sobre este tema. Cuestiona la identificación de una literatura barroca con un lenguaje de la selva, y da ejemplos como la escritura despojada de los relatos de Quiroga —centrados en la selva del Alto Paraná—, para concluir que «lo del estilo barroco es un clisé, tan falso como todos los clisés», si bien distingue como válida la concepción de lo barroco defendida por Carpentier, su «sentido original y vital, por completo ajeno a la mirada colonial que desde afuera nos petrifica en el paisaje exótico y en las imágenes de exportación»¹⁴.

Se observa en estas palabras el deseo de ajustar un concepto que en ocasiones se ha visto desvirtuado; esa consideración distinta de lo barroco, con su sentido amplio —más allá de cronologías, esquematismos y también guerrillas ideológicas— podría confirmar aquella intuición primera, al menos desde un ángulo abierto, que se aleja de lo superficial para abstraer ciertas coordenadas pertinentes. Y esa perspectiva puede esgrimir argumentos que defiendan una América barroca, tales como el mestizaje y la hibridación cultural, el descentramiento —por la carencia de un eje o el arrastre en la vorágine de una crisis constante—, el sentimiento de marginalidad, la heterodoxia y la insurgencia estética, así como el desfase entre la realidad y aquella utopía que a través de los siglos burla una posible cristalización en la realidad. Al fin y al cabo, tal y como lo recuerda Carmen Bustillo, el barroco «fue a su vez el arte rechazado, caricaturizado, expul-

¹³ «El academicismo es característico de las épocas asentadas, plenas de sí mismas, seguras de sí mismas. El barroco, en cambio, se manifiesta donde hay transformación, mutación, innovación (...) América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre» (Carpentier, 1990, págs. 173-179).

¹⁴ Eduardo Galeano, *El tigre azul y otros artículos*, La Habana, Ciencias Sociales, 1996, pág. 27.

sado del “centro”» de Occidente —marginado— hasta la nueva crisis del racionalismo en el siglo XX»¹⁵.

Es así como emergen las lecturas positivas del barroco: Lezama ve en él un «arte de la contraconquista»¹⁶, y Severo Sarduy lo considera un modo de revolución, por su subversión del logocentrismo¹⁷. Su empeño en establecer distancias con el llamado barroco fundador por parte del neobarroco habla por sí solo, una vez más, de la inquietud por hallar un eje propio como centro de rotación y equilibrio. Pero también se han visto como barrocos la exasperación de lo intelectual y lo sensual, el ludismo y la provocación, y muy especialmente ese capítulo tan polémico que configura la pulsión de lo maravilloso.

En efecto, no es poca la tinta vertida en torno a ese lugar común, casi totémico y, por lo mismo, tentador objetivo para la desacralización. De un lado, la obsesiva *identigrafía* —en términos de Julio Ortega¹⁸— hace de él un emblema de la diferencia americana, y se habla de la «cita de las magias» que lo nutre¹⁹. La fascinación que el nuevo fetiche ejerce sobre críticos y creadores provoca, a mediados del siglo veinte, amplias disquisiciones en torno a su posible definición, con las consiguientes polémicas y rivalidades. Posiblemente cuando en 1925 el crítico Franz Roh hablaba del «realismo mágico» de la pintura postexpresionista no imaginaba hasta qué punto sería fecundo y controvertido el hallazgo terminológico. Arturo Uslar Pietri vivifica la expresión en 1948 para referirse, en relación con el cuento venezolano, a la negación o adivinación poética de la realidad, y Alejo Carpentier habla en 1949, en el prólogo a *El reino de este mundo*, de «lo real maravilloso»²⁰, en tanto

¹⁵ Carmen Bustillo, *Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso*, Caracas, Monte Avila, 1990, pág. 93.

¹⁶ Vid. José Lezama Lima, «La curiosidad barroca», *La expresión americana*, La Habana, Letras Cubanas, 1993, pág. 33-34.

¹⁷ Vid. Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, FCE, 1987, pág. 212.

¹⁸ Vid. Julio Ortega. «Identidad y postmodernidad en América Latina», *Guaraguao*, 1, 3, 1997, pág. 5.

¹⁹ Vid. Germán Arciniegas. *El continente de siete colores. Historia de la cultura en América Latina*, Bogotá, Aguilar, 1965, pág. 461.

²⁰ En conocidas declaraciones, Carpentier continúa afirmando en 1964 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. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?» (Carpentier, 1990, pág. 117).

Miguel Angel Asturias se adhiere a esa vocación mágica, que él explica en su escritura como confluencia del imaginario maya y las propuestas surrealistas, y las teorizaciones se suceden²¹.

Al arte mágico de receta que preconizaba Breton, «misterio fabricado», lo real maravilloso le opone lo insólito cotidiano, que se imbrica con la cosmovisión barroca que el mismo Carpentier defendiera, en unos planteamientos que son criticados por Anderson Imbert²² en el marco de una enfebrecida polémica; García Márquez en 1979 habla aún de América como centro de gravedad de lo increíble²³, en tanto Uslar Pietri continúa en 1985 defendiendo el realismo mágico: «a partir de esos años 30, y de una manera continua, la mejor literatura de la América Latina, en la novela, en el cuento y en la poesía, no ha hecho otra cosa que presentar y expresar el sentido mágico de una realidad única»²⁴.

El debate en torno a lo mágico llega a alimentar la inquietud de los creadores por ajustarse al imperativo del nuevo canon —o moda— hasta derivar, una vez superada esa fiebre, en su negación, que puede incluir una ardiente iconoclastia contra su artificiosidad o su uso como coartada para el escapismo: algo de este mar de fondo se intuye ya en las propuestas que hace Cortázar en 1947, cuando en su «teoría del túnel» habla de un «humanismo mágico», que justifica el compromiso implícito de surrealistas y existencialistas, quienes «reafirman con amargo orgullo que el paraíso está aquí abajo, aunque no coincidan en el dónde ni en el cómo, y rechazan la promesa trascendente, como rechaza el héroe el corcel para la fuga»²⁵. Sin embargo, los ataques hacia ese canon se incrementan con el tiempo: lo mágico puede ser una reacción contra las servidumbres del realismo, y en ese

²¹ «El trabajo del novelista. Hacer visible lo invisible con palabras (...) Palabras surgidas del mar como peces misteriosos. Palabras lluviosas. Puntuación de espinas. Del recto sentido de la palabra a lo oculto en su sonido. Y las posibles combinaciones con otras palabras, para producir nuevos campos sonoros. Eufonía y magia. Por la palabra al encantamiento. El embrujo verbal. Absorberles el seso a los que nos leen o escuchan. Novelistas no, hechiceros. Eso queremos ser: hechiceros. Si escribir es ya un milagro, qué nos faltaba ...» (Miguel Angel Asturias, *América, fábula de fábulas*, Caracas, Monte Avila, 1972, págs. 79-80).

²² Vid. Enrique Anderson Imbert, *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Avila, 1976, págs. 7-25.

²³ Vid. Gabriel García Márquez, «Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe», en *Texto crítico*, 5, 14, 1979, págs. 3-8.

²⁴ Arturo Uslar Pietri, *Cuarenta ensayos*, Caracas, Monte Avila, 1990, pág. 126.

²⁵ Julio Cortázar. *Obra crítica*, vol. 1, Madrid, Alfaguara, 1994, pág. 137.

sentido fomentar actitudes evasionistas, pero también puede ser un nombre para el surrealismo en territorio hispanoamericano, o un producto prefabricado para su consumo en el mercado cultural europeo, que desde *La decadencia de Occidente* de Spengler mira a América como tierra prometida, en tanto ésta busca colmar su utopía ya desde sus orígenes literarios. Porque no se puede olvidar aquí que lo mágico está en las letras hispanoamericanas desde las crónicas medievales de la conquista, y en lo sucesivo lo alimentan el imaginario indígena y el africano, en tanto los modernistas lo vivifican con su antirrealismo.

Por otra parte, y ya en el ámbito hispánico, el territorio americano parece apropiarse de un espacio abandonado por la literatura española desde que Cervantes condenara a muerte lo que la lengua inglesa llama *romance* en contraste con el concepto de *novel*; el éxito del *Quijote* supone la aniquilación de otro gran orgullo cervantino, el *Persiles*, novela bizantina de imaginación y maravillas que queda sumida desde entonces en la oscuridad. En cualquier caso, el desprestigio actual del concepto de «realismo mágico» es bastante patente; Edmundo Bendezú lo cuestiona porque su exotismo «hace del novelista latinoamericano una figura más entre las vistosas imágenes del papagayo, el colibrí y la vicuña»²⁶, y Eduardo Galeano pone en tela de juicio los mimbres de telurismo, maravilla y barroco por igual, para concluir que esos emblemas son sólo máscaras para una realidad ominosa. Pero igualmente, en el otro extremo, rechaza que en su lugar se sitúe un compromiso a partir de la mimesis servil de la realidad: «Revelar la realidad no significa copiarla. Copiarla sería traicionarla (...) Un relato fantástico puede reflejar la realidad mejor que un cuento naturalista y respetuoso de lo que la realidad parece ser»²⁷. Se toca aquí, además, un modo de escritura fronterizo con el mágico-realista y de especial relevancia en las letras latinoamericanas: el fantástico, esa inquietante extrañeza que en lo cotidiano lee lo invisible para poder nombrarlo, y que Alejo Carpentier tanto frecuenta. La imposibilidad de que ambos códigos estéticos definan la producción continental no niega su importancia para la construcción de su perfil, a partir de los códigos del irrealismo.

Todo esto se proyecta en el crisol fabulador de Carpentier, que tras su «Viaje a la semilla» —emblema del proceso extraliterario que lo

²⁶ En *Homenaje a José Donoso*, Murcia, Cajamurcia, 1998, pág. 164.

²⁷ Galeano, 1996, pág. 30.

acompaña— ve al fin configurarse su estilo definitivo: la fascinación barroca, la obsesión por el tiempo, los designios de lo fantástico y lo maravilloso, la multiplicación de los ángulos de la mirada a partir de otras disciplinas, el rechazo de la servidumbre hacia las modas de época. La dialéctica de la realidad y el sortilegio, del bien y del mal, compone la verdad que fluye bajo los datos empíricos del devenir histórico y da cuerpo a *El reino de este mundo*, cuyo marco temporal, bien delimitado, parte de la rebelión, en 1757, del esclavo mandinga Mackandal, quien pone en jaque al poder colonial con un siniestro envenenamiento masivo de la población blanca. Héroe popular y carismático, es fabulador que mantiene viva la memoria de los ancestros africanos y los poderes del hechizo. Con la temática de esta novela establece además Carpentier esa constante de su obra que es la revolución traicionada. El reinado de Cristophe, que compra esclavos africanos para hacerlos pajes de su corte seudoeuropea, se hace metáfora terrible de ese motivo. El vuelco carnavalesco se distiende en el humor con que se presenta finalmente a Ti Noel, quien, tras el asalto al Palacio de Sans-Souci, se queda con la casaca de seda verde del tirano, y con ella y su sombrero de paja se convierte en la sombra sarcástica de Cristophe, su horror y miseria, su sueño evaporado, mientras dicta órdenes al viento. Sin embargo, donde se ha querido encontrar una visión pesimista, Carpentier insiste en una intencionalidad opuesta: no son los falsos triunfalismos, sino el análisis riguroso, los que mueven la máquina de la Historia. Y contra las palabras fáciles o estériles de ciertos ideólogos reitera su certeza de un paraíso posible, en ese final de la novela que a menudo invoca:

En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo²⁸.

Late ya en estas palabras la imagen que articula *Los pasos perdidos*: el «anhelo prometeico» que Carpentier vio encarnado en José Martí, y que puede ser emblema de ese Oficio de Hombre que quiere interpretar invocando a Montaigne. Los grandes códigos míticos son el hilo de Ariadna que aporta las

²⁸ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, Barcelona, Seix Barral, 1994, págs.142-143.

claves de esta obra, heredera del hondo desaliento que sucede a la Segunda Guerra Mundial. El *Prometeo desencadenado* de Shelley —la grandeza del hombre liberado, que perdona al dios culpable de su condena— es uno de sus grandes referentes, pero también el descenso al infierno de Orfeo —así como las versiones que Rimbaud y Baudelaire hicieron del viaje alucinatorio del espíritu—, pero muy especialmente la maldición de Sísifo: el protagonista, un musicólogo hastiado de la falsedad de la gran urbe, de la era del Hombre-Avispa o el Hombre-Ninguno, se remonta a la selva para culminar un trabajo de investigación, y el trayecto lo acerca al reino perdido de los orígenes; interrumpido el viaje por razones externas, el regreso a ese mundo virgen se hará ya imposible. Es el fracaso de Sísifo, la fatalidad de su condena; prisionero del destino, seguirá siendo la ardilla que gira encarcelada en su tambor de alambre; sin embargo, la necesidad de un renacer, el eterno retorno de los ciclos, sigue dando impulso y sentido al devenir de la Historia. Pero como Carpentier, ese *alter ego* innominado también es víctima de sus propias trampas; vive el eterno conflicto del americano que se debate entre dos orillas sin llegar a pertenecer a ninguna, y no se puede liberar de un culturalismo que ve en su reino soñado el Génesis bíblico, en la negación de su realidad la gesta de Don Quijote, en su barco la Nave de los Locos del Bosco, en su aventura la *Resurrección* de Mahler y en su derrota final la maldición del Apocalipsis.

Como creador, Carpentier encuentra con esta obra su estilo definitivo, el *tempo* musical de la prosa, así como esa pulsión barroca que considera bandera del novelista latinoamericano y que puede leerse en su obsesión constante por la temporalidad, ya preludiada en sus experimentos narrativos e investigaciones históricas, y que cristaliza en los relatos de *Guerra del tiempo*. Como Borges, reitera Carpentier el juego de los anacronismos intencionales, que hallarán en *Concierto barroco* uno de sus paradigmas, y que el autor explica precisamente por la hibridez y la desobediencia a los cánones que caracterizan al barroquismo; de este modo, en la telaraña de fechas y sucesos que testimonian una investigación ardua, se producirán transgresiones que permitan la coexistencia histórica de Vivaldi y Louis Armstrong o, ya en su obra final, *El arpa y la sombra*, de Bartolomé de Las Casas y Victor Hugo.

El enigmático nombre de una taberna en *Los pasos perdidos*, «Los recuerdos del porvenir», sugería ya esa confusión de la madeja temporal, regida en su laberinto —también barroco— por secretas leyes que escapan a la lógica convencional. La cronología se acerca así al vértigo inmóvil de la estalactita,

a la hipnosis estática en los radios de una rueda en movimiento, y es también la serpiente que parece morderse la cola en los relatos de *Guerra del tiempo*, cuyo título, adelanta el eje temático: el enigma de la linealidad temporal, cuya naturaleza cíclica corre paralela a las navegaciones y los regresos que hilvanan la trayectoria biográfica del propio Carpentier, y también la de sus personajes, desde el protagonista de *Ecue-Yamba-O*, que emigra a La Habana para después retornar a su terruño, y también Ti Noel, que se traslada de Haití a Cuba para regresar finalmente, o el Marqués de Capellanías, que tras su ciclo vital interpreta el viaje mágico al útero, o el musicólogo de *Los pasos perdidos*, Icaro que toca su sueño para caer derrotado a las calles de su ciudad, o, igualmente, las pequeñas odiseas individuales que surcan *El siglo de las luces*. El motivo se reitera en estos relatos: en «El camino de Santiago», Juan el Romero y Juan el Indiano encarnan en momentos distintos la misma identidad, la misma aventura americana, el mismo regreso desengañado, hasta encontrarse al final frente a frente: la figura y el espejo. En «Semejante a la noche» se repite la circularidad —ahora en espiral— y el tema del doble, tan caro a Carpentier —fingimiento, eco, fantasma y apariencia son también barrocos—; el protagonista es guerrero en el conflicto de Troya, indiano que en el XVI va a América a probar fortuna, cruzado medieval, francés que en el XVIII acude también al Nuevo Mundo y soldado que participa en la Segunda Guerra Mundial. La paradoja histórica hace que se desemboque en el inicio del relato, en el que sólo han transcurrido veinticuatro horas; el sentido último del cuento, en declaración del autor, es demostrar que «el hombre tiene un comportamiento eterno y único en medio de circunstancias cambiantes»²⁹.

De ahí el fatalismo, lo inexorable del destino en toda su obra, tan patente en *El acoso*, cuya trama se desarrolla en los cuarenta y seis minutos exactos que debe durar la interpretación de la *Sinfonía Heroica*, elegida para una lectura irónica del título; el prófugo es un antihéroe, aterrado por la muerte inminente y acosado por sus propios fantasmas, descreído que se hace grotesco en su repentina crisis mística, en un guiño que el autor extrae de las memorias de Benvenuto Cellini, según cuenta al desentrañar las claves de su novela, que amplía con una respuesta a las acusaciones de pesimismo:

Lo que me preocupaba entonces era una cierta forma de heroísmo inútil que había hecho su aparición con algunos intentos pre-

²⁹ Carpentier, 1985, pág. 130.

volucionarios, en Cuba, entre 1935 y 1945. En el transcurso de esa década, numerosos jóvenes se habían lanzado a una acción revolucionaria que se basaba en palabras y no en verdaderos principios (...) En realidad, obedecían a consignas de politiqueros que hacían abuso de la palabra «revolución», y se servían de ella como de un medio que les permitiera alcanzar sus ambiciosos fines. Por esta razón, mi libro es triste, casi desanimado: es la única novela mía verdaderamente desesperada³⁰.

Esas inquietudes serán las que enhebran su producción posterior —ya en su retorno a Cuba tras el triunfo de la revolución en 1959—, que se inicia con lo que él consideró su obra preferida, *El siglo de las luces*, donde habla de las ironías de la historia y busca el rigor del análisis, y que tantas críticas le valdría. Sin embargo Carpentier hizo de las revoluciones el eje central de gran parte de sus novelas, ya desde la revisión de la época que le tocó vivir —*El acoso*, *La consagración de la primavera*—, ya desde la abstracción de la atemporalidad —*El recurso del método*— o la distancia histórica que permite la lucidez en la mirada: *El reino de este mundo*, *El siglo de las luces*.

Pero tal vez es esta última la de mayor densidad en torno a ese tema candente que produjo no pocas condenas a Carpentier, a quien muchos no perdonarían su apartamiento de las consignas y el triunfalismo. Esa visión dialéctica de la historia condiciona la paradoja de su optimismo: su obra se hace amplio mural de la condición del hombre, de su agónica ansia de colmar la utopía con un espejismo siempre intacto a pesar de cada desengaño. No hay grandezas sin miserias en una revolución; los árboles pasan con facilidad de ser emblema de la libertad a serlo del patíbulo. No existe la luz sin la tiniebla, pero los esfuerzos nunca son vanos; de ahí la elocuencia del epígrafe: «Las palabras no caen en el vacío». En la novela, la imagen recurrente del cuadro *Explosión en una catedral* —que se convierte en título de la traducción inglesa— es símbolo de la conmoción que la Revolución Francesa provoca, en tanto que el título original es guiño irónico; en la era del iluminismo, la irracionalidad establece su imperio, y su saldo es un verdadero cataclismo³¹.

³⁰ *Ibid.*, pág. 137.

³¹ La visión de Carpentier es explícita: «el Siglo de las Luces, que se ha dado como ejemplo de la cordura, del pensamiento filosófico, de la paz y de la calma (...) es uno de los siglos más sangrientos —economía basada en la esclavitud, represiones, castigos, hechicerías, matanzas de protestantes, etcétera— que se ha visto en la historia» (*Ibid.*, pág. 212).

El motivo de la revolución traicionada articula el libro: las situaciones se invierten a un ritmo alucinante y carnavalesco, aliados y enemigos trastruecan sus papeles, los ideales se dan la mano con las bajezas y la demagogia se adueña de todo, los libertadores se hacen usurpadores y los profetas se hacen tiranos. De ahí esa imagen dramática en que Victor Hugues llega a tierras americanas con el decreto de abolición de la esclavitud y la amenaza en la proa para hacer cumplir las nuevas leyes: «Con la Libertad, llegaba la primera guillotina al Nuevo Mundo»³². Se trata de motivos frecuentados ya por el autor; es la ironía que convierte en déspotas a los rebeldes en *El reino de este mundo*, donde la humillación se hace doble, y lleva a Ti Noel a exclamar: «había una infinita miseria en lo de verse apaleado por un negro, tan negro como uno, tan belfudo y pelicrespo, tan narizñato como uno; tan igual, tan mal nacido, tan marcado a hierro, posiblemente, como uno»³³. Igualmente, el protagonista de *Los pasos perdidos*, involucrado súbitamente en un tiroteo callejero —trasunto de una experiencia real vivida por Carpentier a su llegada a Caracas— queda consternado ante el sinsentido de unas movilizaciones donde nadie sabe a ciencia cierta en qué bando está, y una mecánica grotesca lleva a las mismas personas al poder o a la prisión con absoluta facilidad, entre el absurdo de las luchas fratricidas.

La estructura tripartita de *El siglo de las luces*, concebida una vez más desde los parámetros de la música, quiere construir una sinfonía del Caribe, donde la naturaleza se hace protagonista y hay incluso capítulos completamente descriptivos en que la presencia humana se minimiza. Los tres personajes que con sus aventuras vertebran la trama son emblema de las actitudes que Carpentier observa en el proceso revolucionario. Esteban encarna el idealismo estéril que se desintegra al estrellarse con el devenir natural de los hechos; tras su personal descenso al infierno, concluirá, confirmando la estrella abierta en *El reino de este mundo*: «Cuidémonos de las palabras hermosas; de los Mundos Mejores creados por las palabras. Nuestra época sucumbe por un exceso de palabras. No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo»³⁴. Sofía es el eterno femenino tan caro a Carpentier; es la praxis, que la señala como única portadora de una respuesta a la encrucijada de los acontecimientos. No participa en los debates de retóri-

³² Carpentier, 1979, pág. 101.

³³ Carpentier, 1994, pág. 95.

³⁴ Carpentier, 1979, pág. 184.

ca vana, ni tampoco en los cantos de sirena del poder y la gloria, pero cuando, ya en Madrid, se ve involucrada en la invasión napoleónica del dos de mayo, no duda en lanzarse a la calle y sumarse al levantamiento popular. Victor Hugues, por su parte, posee un especial carisma, por tratarse de un personaje real —si bien poco conocido— y por encarnar la fascinación de la aventura; bajo el signo de Ulises y Orfeo —«transeúnte del Averno»—, al compás de los acontecimientos se convierte en el político puro, sin un pensamiento filosófico, preso del devenir de los hechos; en palabras de Sofía, «podía ser Ormuz como podía ser Arimán; reinar sobre las tinieblas como reinar sobre la luz»³⁵.

Y si la elección de Hugues permitía al fabulador el libre movimiento, sin verse ahogado por una personalidad histórica de primera línea, en *El recurso del método*, inscrita en la genealogía de las novelas latinoamericanas de dictadura, se busca el mismo fin por otra vía: la del *collage* —también barroco—, que hace del protagonista un retrato robot con ingredientes de numerosos personajes reales, como el cubano Gerardo Machado, el mexicano Porfirio Díaz, el venezolano Guzmán Blanco o el guatemalteco Manuel Estrada Cabrera. Este último ya había protagonizado una novela fundamental, *El Señor Presidente* de Miguel Angel Asturias, cuya gestación vive Carpentier de cerca en los años parisinos. Ambos autores, junto con Augusto Roa Bastos —*Yo el Supremo*— y Gabriel García Márquez —*El otoño del patriarca*— componen esa sólida tetralogía que se hace emblema de una inquietud con amplia andadura en Hispanoamérica. El humorismo de Alejo Carpentier, compartido por los dos últimos, busca el apartamiento de la consigna y el sermón, que harían del relato un mero panfleto; en *El recurso del método*, la invitación a la sonrisa comienza desde el propio título, juego de palabras sobre el *Discurso del método* de Descartes —citado en los epígrafes de los veintidós capítulos—, al que se opone el delirio anticartesiano de un tirano cuyo método consiste en no tener ninguno.

En cuanto a la génesis de la novela, responde a un antiguo sueño de Carpentier: deslumbrado por la literatura picaresca española, la considera el primer movimiento novelístico universal por acoger al fin los contextos de su época y ser una *comedia humana* completa, y quiere reformularla en nuestro siglo, para lo cual halla el mejor trasunto del pícaro de nuestro tiempo en ese tirano que con inmoral desparpajo truca elecciones y da cuar-

³⁵ *Ibid.*, pág. 228.

telazos hasta hacerse nombrar presidente por la fuerza³⁶. Una pasión cervantina común hace que, además, tanto Roa Bastos como Carpentier extraigan un particular humorismo de la contraposición entre la demencia de su personaje y las contrarréplicas de su ayudante sanchopancesco, Patiño para el Supremo, Peralta para el Magistrado, quien afirma haber subido al poder «el 18 Brumario de Monipodio», siempre fiel a su selecta cultura de Pequeño Larousse. Asimismo, como hiciera Miguel Ángel Asturias con las figuras de José Santos Chocano y Rubén Darío, aprovecha la ocasión para introducir una crítica sutil a los intelectuales que pecan de lo que él llama en uno de sus ensayos, a partir de un personaje de Goncharov, *oblomovismo*: plenos de buenas intenciones, son reacios a cualquier compromiso y no tienen ningún escrúpulo a la hora de aceptar prebendas de un poder que reconocen injusto.

De clave barroca, plena de musicalidad y plasticidad escultórica, la novela acoge en su sincretismo a numerosos personajes y espacios en un movimiento temporal que de nuevo insiste en el motivo del eterno retorno. La humorada final nos lleva a la muerte del exquisito afrancesado en París, en una tumba custodiada por cuatro jaguares y compuesta de tierra patria ... tomada del Jardín de Luxemburgo. El viaje inverso de este pícaro, que lo lleva de sus *tierras calientes* —evocadoras del *Tirano Banderas* de Valle-Inclán— a territorio europeo, insiste una vez más en un motivo que articula toda la narrativa de Carpentier, y que se continúa en *Concierto barroco*, donde un indiano, invadido del tedio de su vida fácil y acompañado por su siervo negro Filomeno, busca en España e Italia un nuevo aliento para su existencia. Fiel a su trayectoria, el autor insiste en el mestizaje —con un retorno a la temática afroantillana— y la maravilla —en la transgresión de las coordenadas temporales—, en tanto que la música le otorga no sólo el tema sino también la estructura: *allegro*, *adagio*, *vivace* y *coda*. El prodigio permite que los protagonistas contemplen el discurrir de dos siglos, los que dura el

³⁶ Las declaraciones de Carpentier al respecto son sustanciosas: «Lo que hace la diferencia entre los pícaros españoles y los latinoamericanos está en que aquellos, descritos por Quevedo, Mateo Alemán o Vicente Espinel, no mataban a nadie. Fueron fulleros y mentirosos, incultos y viciosos, pero jamás atentaron contra la vida humana. Los pícaros de América Latina, en cambio, fusilan centenares de hombres en sus estadios deportivos, es decir, pasan del gracioso plano de *El lazarillo de Tormes* al de *Ubu rey* de Alfred Jarry (...) La picaresca española es graciosa y ocurrente, la latinoamericana es trágica y sangrienta. De ahí que mi libro, empezado en buen humor y ritmo de sainete, se vaya volviendo dramático y duro a medida que avanza la acción» (Carpentier, 1985, pág. 207).

olvido en que se halla Vivaldi hasta su recuperación en el siglo XX, tras el hallazgo de su *Moctezuma*, primera ópera europea de tema americanista. La misma pasión por la música da título a la siguiente novela, *La consagración de la primavera*, que se abre con la reproducción de un fragmento de la partitura de Stravinsky y posee, de nuevo, mucho de autobiográfico. Tres grandes momentos, la revolución rusa, la guerra civil española y la revolución cubana, justifican ese título que parece querer dar una respuesta final al eterno acoso de las críticas con su exaltación épica de la revolución.

Un año antes de que la muerte le saliera al encuentro —sumergido en sus tareas diplomáticas en París—, Carpentier publica su última novela, *El arpa y la sombra*, que se convierte en paradigma de un género en alza, la novísima novela histórica. La eclosión del género en la panorámica de los ochenta y noventa en Hispanoamérica cuestiona el concepto de la verdad oficial y le opone versiones apócrifas en las que los nuevos cronistas reescriben los hechos desde el distanciamiento irónico y la parodia. La pluralidad sustituye a las voces monolíticas; desaparece el concepto de lo Absoluto y una realidad fantasmática se hace fábula de una imposible objetividad. La Historia es carnavalizada a partir de la ficcionalización de sus personajes, en este caso Cristóbal Colón, que en el siglo XIX —y desde la otra orilla— ve su vida revisada en el Vaticano con vistas a su posible canonización; la conclusión del tribunal sobre los amoríos del Almirante con la Reina Católica descalifica su comportamiento y anula su pretendida santidad. Un humor festivo —insólito por provenir de un Carpentier ya aquejado de una grave enfermedad— recorre las páginas de esta breve novela, donde la rigurosa documentación histórica se da la mano con las más osadas distorsiones temporales y la presencia de lo fantástico: el espectro de Colón —la sombra del título— contempla el jocos debate de la Audiencia, y la extravagancia domina el libro, donde el autor parece parodiarse a sí mismo, navegante entre dos mundos que observa risueño, desde la distancia, los debates absurdos que ponen en tela de juicio su tarea. Su respuesta es la estrategia de Ulises, sumergirse en un nuevo viaje —siempre sin abandonar el Reino de este Mundo— como alguno de sus personajes: «Ahora se iba hacia el mar, y más allá del mar, hacia el Océano inmenso de las odiseas y anábasis»³⁷.

³⁷ Carpentier, 1979, pág. 123.