

Martí y Carpentier: de la fábula a la historia

MARLENE VÁZQUEZ PÉREZ



ALEJO CARPENTIER

(La Habana, 1904-París, 1980).

Renombrado novelista, periodista, ensayista y musicólogo. Figura cimera de la literatura universal del siglo xx. Fue uno de los fundadores de la prestigiosa *Revista de Avance*, de gran importancia para conocer la historia de la literatura cubana de principios del siglo xx. Influyó notablemente en el desarrollo de la nueva narrativa latinoamericana. Sus novelas *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*, entre otras, han sido valoradas como auténticas obras maestras de la literatura contemporánea. Doctor Honoris Causa en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad de La Habana y post mortem por la Universidad de Mérida, Venezuela. Recibió, entre otras distinciones, en 1975, el premio mundial Cino del Duca; en 1976, el título de Honorary Fellow por la Universidad de Kansas, Estados Unidos; el Premio Miguel de Cervantes, en 1978 y, en 1979, recibe el Premio Médicis, el más alto galardón que otorga Francia a escritores extranjeros.

LF
R'14.000

CC35235
Sobra.

Cyd-2007-016
Donación

**Martí y Carpentier:
de la fábula
a la historia**

MARLENE VÁZQUEZ, PÉREZ



Martí y Carpentier: de la fábula a la historia

MARLENE VÁZQUEZ PÉREZ



Centro de Estudios Martianos
La Habana, 2004

Edición / *Ela López Ugarte*
Diseño y cubierta / *Ernesto Joan*
Realización / *Eduardo A. González Hernández*
Composición / *Luisa María González Carballo*

Imagen de cubierta
basada en una foto de Grandal

© Marlene Vázquez Pérez, 2004
© Sobre la presente edición:
Centro de Estudios Martianos, 2004

ISBN 959-7006-43-X

CENTRO DE ESTUDIOS MARTIANOS
Calzada n. 807, esq. a 4,
El Vedado, La Habana, 10400, Cuba
Fax: (537) 8333721
E-mail: amarti@ceniai.inf.cu

*¡Qué novela tan linda la
historia de América!*

JOSÉ MARTÍ

*¿Pero qué es la historia
de América toda sino una
crónica de lo real-maravilloso?*

ALEJO CARPENTIER

Introducción

Adentrarse en el estudio de la producción narrativa y el caudal cronístico que nos legara Alejo Carpentier, lleva, inevitablemente, a reflexionar respecto a sus antecedentes y a sus repercusiones hacia el futuro literario continental, o lo que es igual, hacia el presente de nuestros días. El modo de concebir a América que poseía el narrador cubano, devenido conceptualización teórica, praxis artística y medio de indagación en la identidad continental, guarda una conexión evidente con el pensamiento martiano, que a mi modo de ver resulta una fuente primigenia importante, no tenida en cuenta en su justa medida por otros estudiosos de la obra carpenteriana.

Los textos iniciales de este libro están dedicados a abordar dicha filiación, pues no cabe duda que uno de los logros fundamentales de la producción narrativa de Alejo Carpentier, fue la inscripción de lo local americano en el acontecer universal, conservando el apego a lo propio, preocupación central de muchas páginas memorables producidas por el Maestro.

Los dos epígrafes que presiden este libro fueron escritos en momentos diferentes y respondiendo a propósitos también disímiles, por lo cual es posible advertir los préstamos que se hacen el uno al otro. Sin embargo, consideramos que ambos funcionan de modo coherente dentro de la estructura general del libro y logran ofrecer una visión totalizadora respecto a los antecedentes de la concepción carpenteriana de lo real maravilloso. Además, el examen se detiene en los procedimientos comunicativos puestos en práctica para construir una representación poética convincente respecto a un referente que aunque posea esencias mágicas, estas deben ser vistas y reveladas desde un ángulo favorecedor, diferente.

En ese sentido debe decirse que en la obra martiana pueden encontrarse rasgos premonitorios de las búsquedas de lo maravilloso que emprenderían las escuelas de vanguardia de este siglo, escuelas a las que estaría estrechamente ligado Carpentier, junto a otros intelectuales latinoamericanos que

anidaban preocupaciones similares a las suyas, como es el caso de Arturo Uslar Pietri o Miguel Ángel Asturias, los cuales supieron encontrar, con la creación de obras propias de fuerte autenticidad, respuestas originales a sus inquietudes y pesquisas.

Las piezas centrales, agrupadas en el segundo capítulo, abordan diferentes aspectos de la consecución narrativa de lo real maravilloso, especialmente en lo que se refiere a la génesis y desarrollo de la concepción y el método creador carpenterianos, pues en el primer epígrafe se enjuicia la valía de las "Crónicas" en su calidad de portadoras de su ideal estético, así como las obras anteriores a *El reino de este mundo* (1949), las cuales constituyen hitos relevantes dentro del proceso de praxis literaria y maduración ideoestética del narrador cubano.

En el propio capítulo II se atiende a un aspecto de capital importancia dentro de la obra narrativa del autor de *El arpa y la sombra*, la significación de la historia como fuente de lo real maravilloso, la cual devino tema recurrente a lo largo de toda su producción, como podrá apreciarse en otros momentos de este trabajo. Se valora la versión desmitificadora, insurgente, que en esta novela se ofrece de la historia, para lograr una reescritura novedosa del Descubrimiento y la Conquista de América, de la biografía del Almirante y de los escritos que legó a la posteridad, documentos fundadores de los discursos historiográfico y literario hispanoamericanos. No debe perderse de vista que si bien esta novela concluye el ciclo narrativo carpenteriano, funda una nueva vertiente ficcional que el propio Carpentier denominó como de "nuevos cronistas de Indias".

En el tercer capítulo se aborda el peso real de la cultura hispana dentro de la obra de Carpentier, aspecto no tenido en consideración por la crítica precedente. Se efectúa en él un recorrido desde los primeros textos que el escritor dedica a España, a su cultura y su historia hasta la valoración de las novelas y relatos que produjo y las diversas formas que adopta en ellos la hispanidad para hacer acto de pre-

sencia y enriquecer la visión de lo real maravilloso presente en ellos.

El cuarto capítulo analiza la proyección del método creador carpenteriano hacia el presente de la narrativa latinoamericana, en especial a partir del tratamiento de la historia en la nueva novela continental. Las versiones de la Conquista y el Descubrimiento ofrecidas por estas piezas se conectan de otro modo con el real maravilloso carpenteriano, ya sea por asimilación de influencias o por el camino del cuestionamiento y la parodia, lo cual no implica solo negación, sino reconocimiento en tanto vía de indagación en la identidad cultural del Continente.

Este nuevo acercamiento a la obra del narrador cubano intenta, sobre todo, asumirla en su calidad de resultado de un devenir cuyos antecedentes se remontan a las postrimerías del siglo XIX, concretamente al pensamiento de José Martí, adquiere luego esplendor con el auge renovador propiciado por las escuelas de vanguardia y abre su espectro de influencias hacia el cierre del siglo XX, para proyectarse con remozados bríos e inquisiciones en el siglo XXI a través de las diversas producciones de la nueva novela histórica en el Continente. De todo lo anterior puede deducirse cuánto significó la obra de Carpentier para dar cumplimiento a uno de los principales anhelos martianos: inscribir a América en el acontecer universal y conservar lo más auténtico de nuestros orígenes.

M.V.P.

I

El legado de Martí en lo real-maravilloso carpenteriano

Una visión de América

Cuando leemos a Carpentier ocurre a menudo que los mecanismos intelectuales asociativos nos llevan a Martí. Unas veces porque la prosa barroca del primero es muy cercana al léxico martiano; otras porque se advierte, a ojo de lector sagaz, la coincidencia de preocupaciones en torno al destino de nuestra América.

Si asumimos el legado de cada uno de ellos, desde el ángulo del periodismo, los puntos de contacto son aún más evidentes. Ambos manifiestan una extraordinaria actualización en los más diversos temas, especialmente los de interés cultural, y la preocupación por la belleza literaria del texto, poco frecuente en un género siempre urgido por las limitaciones de espacio y coartado por la inmediatez.

En los dos cristalizan momentos culminantes del quehacer periodístico continental. Cronistas de sus tiempos, responden a una tradición que se remonta a los articulistas de costumbres —piénsese en Mariano José de Larra, Ricardo

Palma o José Victoriano Betancourt—, y que irá marcando pautas ascendentes durante todo el siglo XIX hasta alcanzar trascendencia definitiva con el modernismo. El espíritu renovador de este movimiento alcanzó al periodismo, sirviendo como piezas ejemplares en tal sentido textos de Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí. Los dos últimos son, al decir de Susana Rotker, los precursores de la crónica en Hispanoamérica, “quienes no se conformaron con la escritura de mero entretenimiento sino que le imprimieron al espacio de la crónica un vuelo literario”.¹

Es precisamente en esta modalidad del periodismo donde confluyen lo noticioso y lo artístico, la objetividad ante el acontecer de última hora y la sensibilización más o menos evidente del autor ante el hecho mismo.

Muchos avatares ha sufrido el término *crónica*, que ha servido a lo largo de la historia de la humanidad para designar textos tan disímiles como los poemas homéricos, la *Biblia*, los relatos de viajes o los testimonios escritos sobre la conquista de América. Sin embargo, desde finales del siglo XIX hasta el presente, su capacidad denotativa se ha restringido a un quehacer periodístico, que supone un pacto de veracidad autor-lector, si bien concede ciertas libertades para expresar vivencias e impresiones, narrar acontecimientos, describir personas, lugares u objetos, ciñéndose al orden cronológico de lo acaecido en el presente o en un pasado que, por determinadas circunstancias, se actualiza.

Este modo de hacer se caracteriza por el trabajo literario, la metafORIZACIÓN sugerente y embellecedora que hace perdurar la página cotidiana. Así ha ocurrido con lo que produjeron José Martí y Alejo Carpentier en materia periodística.

La escritura de ambos se mantiene hoy con una vigencia sorprendente y dista mucho de haber sido efímera. Para valorarla en su conjunto serían precisos años de búsqueda minuciosa y profundo análisis; es por ello que sólo se pretende

¹ S. Rotker: *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, La Habana, Casa de las Américas, 1992, p. 129.

exponer a continuación un grupo de reflexiones en torno a la apropiación del legado martiano por parte de nuestro novelista e intentar demostrar que en textos del Maestro dedicados a la historia y la cultura de nuestro Continente se halla un antecedente significativo de la concepción de lo real-maravilloso americano sustentado por Alejo Carpentier. Asimismo nos detendremos a enjuiciar brevemente la influencia de la crónica en la obra narrativa del autor de *El siglo de las luces*.

Cabe preguntarse si Carpentier asume de modo consciente el legado martiano o si se produce entre ambos coincidencia de puntos de vista al valorar hechos similares. Sea lo primero o lo segundo, el parentesco es innegable y el narrador cubano ha reconocido más de una vez la universalidad y actualidad del pensamiento martiano en entrevistas y conferencias.²

De modo similar se acercan al arte de sus respectivas épocas avalados por conocimientos profundos sobre el tema en cuestión y con criterios desprejuiciados acerca de las nuevas tendencias. A partir de esta inquietud se derivan piezas memorables sobre literatura, música, filosofía, pintura...

El incansable escritor que fue José Martí dejó su huella en numerosas publicaciones periódicas del Continente. Fue asimismo fundador de órganos de prensa, que alentaron desde sus páginas grandes propósitos. Baste recordar la *Revista Venezolana*, la *Revista Guatemalteca*, *La Edad de Oro* y *Patria*.

En Martí resulta difícil deslindar, dentro de su labor de periodista, la crónica del artículo o del ensayo. Casi siempre la una tiene elementos de los otros. Su etapa más fecunda como cronista propiamente dicho será la de su "Sección constante" en *La Opinión Nacional*, de Caracas, entre 1880 y 1882, y *La Nación*, de Buenos Aires, entre 1880 y 1892.

El conjunto de "Cartas" que dirige a estos diarios muestran el surgimiento de un periodismo nuevo, donde conver-

² A. Carpentier: "Cuatro siglos de cultura cubana", en *Conferencias*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1987, pp. 134-152; y "Un ascenso de medio siglo", *ibídem.*, pp. 103-133.

gen lo cotidiano, lo estético, lo objetivo, lo poético, lo informativo, dado a través de una prosa exquisita, todo ello puesto en función de reflejar la convulsa época de tránsito a lo Moderno que fue el final de la centuria anterior.

El estilo ágil de estas páginas, capaz de apresar desde el detalle frívolo hasta la problemática social más profunda, oculta, no obstante, un angustioso proceso creador signado por las dudas, la inconformidad y el temor. No se trata de las vacilaciones de un temperamento inseguro, sino de la autoocrítica exigente y sistemática que propicia la constante superación de lo ya hecho y garantiza un ascendente perfeccionamiento.

Al hojear el epistolario martiano, especialmente las cartas dirigidas a Manuel Mercado y a Gonzalo de Quesada, se comprende que para Martí el periodismo no fue solo un medio de vida, sino un ejercicio escritural y comunicativo trascendente. Reiteradamente, y en ocasión de trabajos muy diversos, expone su preocupación mayor: ser incomprendido por los lectores, quienes son, en definitiva, razón y destino fundamental de su labor periodística. De ellos espera, no el aplauso lisonjero, sino la reflexión, el asentimiento consciente, la polémica fecunda.

Sus artículos de diarios adquieren resonancias que superan el valor testimonial respecto a una época transecurrida. Son el resultado de una vocación literaria excepcional y de un voluntario servicio a sus contemporáneos, que no ha quedado detenido en la tradición, sino que se revaloriza en el presente. Esto ha sido posible porque para Martí no hubo que hacer fragmentado y efímero, sino coherencia totalizadora. Cada uno de sus textos, aun los más breves, son partes esenciales de su obra mayor e inciden todos ellos en el centro de su actividad intelectual: el empeño por iluminar la mente americana, ampliar sus horizontes y abrir, con medios propios, nuevos derroteros hacia el futuro.

Asombran aún hoy los juicios que emite sobre el impresionismo francés. Aunque su apreciación es precisamente impresionista, sorprende su agudeza de espectador

avisado en momentos en que estos pintores eran censurados por público y crítica. Esta escuela fue un duro golpe a la pintura de academia, que con vaivenes más o menos pronunciados durante el romanticismo y el realismo decimonónicos predominó a lo largo de siglos en la práctica pictórica europea. La decadente burguesía no supo ver en estos lienzos luminosos la alegría de vivir en contacto con la naturaleza, el amor por la belleza sensual de hombres y mujeres comunes, la apertura hacia nuevos derroteros temáticos y formales.

Martí aprecia grandemente la osadía de esos nuevos pintores que quieren transmitir en sus propios códigos plásticos su visión del mundo en que viven y sueñan. Sus palabras dan fe de lo que en Estética se ha dado en llamar *co-creación*.³ El espectador-chronista hace su propia reinterpretación de las obras contempladas y el lector recibe una imagen doblemente poetizada del objeto de la obra de arte: la plástica y la literaria.

Asimismo muestra conocer profundamente los antecedentes del impresionismo, ofreciendo detalles sobre la obra de Courbet, Corot, Millet, y sobre todo, reconociendo como padres de esta renovación pictórica a Velázquez y Goya, “esos dos españoles gigantes”.⁴

Aparece además la reflexión ética, el rechazo al acomodamiento artístico que conduce al lugar común, y aquí, como en tantas otras obras suyas, defiende la originalidad creadora.

Alejo Carpentier ha hecho valoraciones muy significativas acerca de este texto. La primera aparece en enero de 1953: en la misma destaca la clarividencia martiana para

³ M. Kagan: *Lecciones de estética marxista-leninista*, La Habana, Editorial de Arte y Literatura, 1984, p. 346.

⁴ J. Martí: “Nueva exhibición de los pintores impresionistas”, en *Obras completas*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963-1973, t. 19, p. 304. (En lo adelante, citamos por esta edición identificada con las iniciales O.C., por tanto solo se indicará tomo y paginación.)

enjuiciar las artes plásticas, pues sus criterios, que pudieron incurrir en parcialización por la inmediatez, han salido airoso de la prueba del tiempo.⁵

Posteriormente, en otro trabajo suyo, "Martí y Francia", de 1972, destaca la sagacidad crítica del Maestro, que le hizo justicia a los impresionistas mucho antes de que comenzaran a ser aceptados en Europa.⁶

En la producción periodística carpenteriana abundan las páginas dedicadas a las artes plásticas; tal es así que sólo de su labor en la sección "Letra y solfa", de *El Nacional*, ha salido a luz un volumen, sin contar los numerosos escritos que sobre dicho tema publicó en las revistas *Social* y *Carteles*, entre 1924 y 1948.

No escaparon a su atención las pesquisas técnicas y conceptuales de las más diversas tendencias de vanguardia, y apreció con justeza la creación de abstraccionistas, cubistas y surrealistas, entre otros. Sin embargo, en reiteradas ocasiones se detuvo ante los aportes del muralismo mexicano, cuyos cultivadores, tan afectos a esa búsqueda de lenguaje propio propugnada por Martí, fueron capaces de conciliar los resultados innovadores de las corrientes de la época con los acentos y preocupaciones de nuestro Continente.

Simultáneamente a su colaboración con *La Opinión Nacional* y *La Nación*, también escribe Martí para otros diarios latinoamericanos, como *El Partido Liberal*, de México. Trabaja además en periódicos norteamericanos, siendo tal vez su labor más duradera la realizada en *The Sun*.

Aunque la crónica martiana funda un nuevo modo de decir, de escribir sobre las cosas cotidianas,⁷ su periodismo abarca otros aspectos no menos importantes, y que llevan implícitos rasgos cercanos al ensayismo y la oratoria.

⁵ A. Carpentier: "Martí y los impresionistas", en *Letra y solfa. Artes visuales*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993, pp. 58-60.

⁶ A. Carpentier: "Martí y Francia", en *Ensayos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, pp. 255-272.

⁷ S. Rotker: *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, ob. cit., cap. V, pp. 151-180.

La crónica en su acepción más ortodoxa relata el hecho presente, recién ocurrido; pero hay textos martianos tradicionalmente evaluados como ensayos y donde podemos hallar claras resonancias de crónicas por la vigencia de lo dicho.

Tomemos, por ejemplo, "Nuestra América", aparecido en *El Partido Liberal*, de México, en 1891. Contiene la óptica analítica del ensayista, conocedor profundo de la realidad continental, encierra una carga simbólica y un poder de sugerencia poética admirables, y si bien no se circunscribe al hecho concreto, que impacta por su interés noticioso, puede afirmarse que sintetiza en un todo único el conjunto de acontecimientos que han venido transformando a la América hispana a lo largo de muchos años y que no han dejado de ser noticia en 1891.

En este trabajo antológico Martí sienta pautas que serán retomadas por muchos intelectuales del presente siglo. Aquí se halla su definición de la identidad cultural latinoamericana, reconociéndonos como un pueblo único, ubicado geográficamente entre el Río Bravo y la Patagonia, con raíces culturales y raciales comunes, y con enemigos comunes también. Enemigo personalizado no sólo en el pujante imperialismo norteamericano sino en el desconocimiento de nuestros propios países, arraigado por siglos de mentalidad eurocentrista y de visión limitada de nuestra realidad.

Su gran preocupación es universalizar el Continente, siendo fieles a nuestros orígenes. No por conocidas son menos valiosas estas palabras:

La universidad europea ha de ceder a la universidad americana. La historia de América, de los incas a acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria [...]. Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas.⁸

⁸ J. Martí: "Nuestra América", O.C., t. 6, p. 18.

Asimismo destaca la autonomía literaria que va llegando a nuestras jóvenes repúblicas independientes, al hacer alusión a lo nativo que se introduce en el teatro y a la renovación que propicia el modernismo.⁹

Tan profunda es su comprensión de América que advierte el carácter mestizo de nuestra raza y la amalgama de culturas de la que somos resultado, pero su discurso es más cercano a la prosa poética que a la escritura elíptica del periodista. Tal es el ritmo y la belleza del referido fragmento, que ha sido musicalizado por Pablo Milanés y parece al escucharlo una pieza de la Trova, plena de lirismo y sentimiento patriótico:

Éramos una visión, con el pecho de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño. Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España. El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor, y se iba al monte, a la cumbre del monte, a bautizar a sus hijos. El negro, oteado, cantaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido, entre las olas y las fieras. El campesino, el creador, se revolvió ciego de indignación, contra la ciudad desdeñosa, contra su criatura. Éramos charreteras y togas, en países que venían al mundo con la alpargata en los pies y la vincha en la cabeza. El genio hubiera estado en hermanar, con la caridad del corazón y con el atrevimiento de los fundadores, la vincha y la toga; en desestancar al indio, en ir haciendo lado al negro suficiente.¹⁰

Pero en otros escritos es más explícito, al valorar como algo vinculado al quehacer humano, y por tanto a la cultura, el espacio en que habitamos. Es distintiva de América su naturaleza peculiar, de incontenibles fuerzas telúricas, potencialidades que de algún modo inciden en la labor transformadora del hombre americano. De este hombre,

⁹ *Ibíd.*, p. 21.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 20.

heredero de ricas civilizaciones, que al imbricarse unas con otras dieron lugar a una raza nueva, espera Martí resultados trascendentes:

No nos dio la Naturaleza en vano las palmas para nuestros bosques y Amazonas y Orinocos para regar nuestras comarcas; de estos ríos la abundancia, y de aquellos palmares la eminencia, tiene la mente hispanoamericana, por lo que conserva el indio, cuerda; por lo que le viene de la tierra, fastuosa y volcánica; por lo que de árabe le trajo el español, perezosa y artística. ¡Oh! El día que empiece a brillar, brillará cerca del Sol; el día en que demos por finada nuestra actual existencia de aldea.¹¹

Su interpretación dialéctica de la Conquista mantiene su actualidad aun a la luz de nuestros días. Aprecia en su justa medida lo que significó para nuestros pueblos, en tanto propició la síntesis cultural y racial que sirve de base a la identidad cultural americana; pero de sus consideraciones se desprende, incluso, el carácter constante de un proceso que dista mucho de haber finalizado. Y todo ello está expuesto en un texto de 1877, muchos años antes de que Fernando Ortiz¹² diera a conocer su concepto de transculturación:

Interrumpida por la Conquista la obra natural y majestuosa de la civilización americana, se creó con el advenimiento de los europeos un pueblo extraño, no español, porque la savia nueva rechaza el cuerpo viejo; no indígena, porque se ha sufrido la injerencia de una civilización devastadora, dos palabras que, siendo un antagonismo, constituyen un proceso; se creó un pueblo mestizo en la forma, que con la reconquista de su libertad, desenvuelve y restaura su alma propia.¹³

Inquietudes similares a estas movieron al periodista Alejo Carpentier desde sus inicios en la prensa. Su preocupa-

¹¹ J. Martí: "Mente latina", O.C., t. 6, p. 25.

¹² F. Ortiz: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1983, p. 86.

¹³ J. Martí: "Los Códigos nuevos", O.C., t. 7, p. 98.

ción por universalizar a América quedó plasmada en numerosas páginas y lo condujo, en gran medida, a la comprensión de nuestra esencia real-maravillosa.

Como Martí, también tiene conciencia de que el encierro en lo folclorista sólo puede ofrecer una visión falsa e incompleta de la realidad. Muchas de sus crónicas aparecidas en *Social* y *Carteles* alaban los empeños de todos aquellos que a través de sus obras han logrado inscribir lo nuestro en el acontecer universal conservando la autenticidad americana.

Entusiastas son sus comentarios en torno al trabajo de Heitor Villa-Lobos, con quien contacta personalmente en París, pues su producción, siendo enteramente fiel a la sensibilidad brasileña, logra situarse entre lo mejor de la música de concierto de nuestro siglo. Aprecia en este artista la audacia de crear sus propias formas, su propio método de composición, cuando los ya existentes le resultan estrechos. "Las reglas no importan; estas se aplican o se crean [...], de acuerdo con las necesidades de la obra en gestación"¹⁴ No olvidemos que también el propio Carpentier fue tributario de este principio en su obra mayor.

Y más adelante en el mismo texto, siguiendo la senda trazada por Martí, dirá:

Hombres como Villa-Lobos redimen a América de un siglo de imitaciones amelcochadas [...]. La aparición de artistas de tal envergadura en el panorama latinoamericano no se debe a una mera casualidad. Determina una bancarrota de irresponsables y el nacimiento de un arte musical nuestro, cotizabile en los más severos mercados del mundo [...]. Ya hemos hallado "lo universal en entrañas de lo local".¹⁵

Del párrafo citado se desprende además la defensa legítima de nuestra identidad cultural, tan digna de proclamarse como la europea. No hay en sus ideas el chovinismo agresivo

¹⁴ A. Carpentier: "Una fuerza musical de América. Héctor Villa-Lobos", en *Crónicas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985, t. 1, p. 139.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 140-141.

que algunos eurocentristas mal intencionados pretenden ver, pues sí reconoce en el acontecer artístico europeo una tradición de oficio, una destreza técnica que nos falta,¹⁶ y de la que somos en gran medida deudores.

Vínculo directo con el problema de lo local y lo universal tiene en su obra la relación existente entre lo culto y lo popular. Pudieran citarse múltiples ejemplos extraídos de su pluma, pero el más elocuente es tal vez su temprano encomio a Roldán, que en 1926 compuso su *Obertura sobre temas cubanos*, a partir de motivos folclóricos de origen africano. Para Carpentier lo genuinamente culto no desdeña la creación anónima del pueblo, todo lo contrario, se nutre de ella, la recrea, la magnifica, y sólo por esa vía alcanza su perdurabilidad.¹⁷

Su acertada comprensión de las constantes simbiosis raciales y culturales producidas en la América hispana es manifiesta desde muy temprano. Recogida en toda su labor periodística de modo reiterado, tanto a través del análisis de hechos culturales concretos como del enjuiciamiento de nuestra común historia, tal vez la muestra más elocuente sea su primera obra narrativa, *Ecue-Yamba-O* (1933), cuyo tema central es el proceso de transculturación y el sincretismo religioso operados en Cuba. En el momento en que aparece esta novela cobraban auge en nuestro país los estudios etnográficos y culturales presididos por Fernando Ortiz y en los que también tomó parte el propio Carpentier junto a figuras como Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla.

Cobró conciencia desde los años iniciales de la década del 30 sobre el significado del encontronazo cultural acaecido con la Conquista que reunió en un escenario nuevo los elementos más disímiles en cuanto a etnia y grado de de-

¹⁶ A. Carpentier: "América ante la joven literatura europea", en *Crónicas*, ob. cit., t. II, pp. 477-483.

¹⁷ A. Carpentier: "Una obra sinfónica cubana", en *Crónicas*, ob. cit., t. I, pp. 39-42; y "Stravinsky, las bodas y Papá Montero", *ibidem*, pp. 70-76.

sarrollo histórico-social. De ese crisol se derivaría nuestro barroquismo, que alcanza en América todas las facetas del quehacer humano y también la magia cotidiana de nuestros pueblos, o lo que llamará Carpentier años después lo real-maravilloso americano.

Aunque a través de *Ecue-Yamba-O* y de otras piezas de su periodismo temprano se muestra esa intuición, es innegable que su contacto con el surrealismo constituyó una experiencia capital para su reencuentro con América. Al deslumbramiento primero ante las conquistas de esta escuela, le sigue una revisión crítica de valores que lo lleva a descubrir que aquellas maravillas fabricadas por los surrealistas se encontraban acá en cualquier rincón.

Ya en 1930, a sólo dos años de su llegada a París, escribirá en carta personal: "En las cosas más barrioterías de Cuba hay elementos que se vinculan con los problemas capitales del pensamiento actual, utilizando los atajos más imprevistos. El texto de cosas como la *Oración al ánima sola* o la *Plegaria a los catorce santos auxiliares* [...] resultan verdaderos textos suprarrealistas."¹⁸

Muchos años después, en su prólogo a *El reino de este mundo* (1949), dará su definición de primera madurez de lo real-maravilloso americano. A diferencia de los surrealistas, que concebían lo maravilloso como lo bello, Carpentier lo entiende como lo insólito, constatado a partir de una "inesperada alteración de la realidad, de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado límite".¹⁹

¹⁸ A. Carpentier: "Carta a Jorge Mañach (1930)", en A. Cairo: "La década genésica del intelectual Carpentier", en *Anuario Imán*, La Habana, n. 2 del Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier, 1985, p. 397.

¹⁹ A. Carpentier: "De lo real-maravilloso americano", en *Ensayos*, ob. cit., p. 77.

La certeza de que en América lo maravilloso es cotidiano tiene su primera muestra de creación consciente en *El reino de este mundo*, pero no surge, como han pretendido muchos críticos, del hallazgo inesperado de Haití, sino que es el resultado de todo un proceso ascendente de maduración ideológica, praxis artística y profundización en el estudio de la historia de América.²⁰ Entre las muchas vivencias artísticas incidentes en el joven Carpentier pueden citarse tres, que son capitales en tal sentido: la asimilación crítica del surrealismo, la indagación en la cultura del Continente y la apropiación del pensamiento de Martí.

Aunque no existen pruebas documentales declaradas por él en sus años de formación intelectual, es evidente su raigambre martiana. Además, vale recordar que muchos de sus compañeros de generación, hoy personalidades reconocidas de nuestra cultura, fueron estudiosos de la obra de Martí desde la época del minorismo, y es casi seguro que de su fructífera amistad con hombres como Marinello o Emilio Roig se derivó también ese primer acercamiento a la escritura del más universal de los cubanos.

Resulta especialmente revelador, a la luz de estas inquietudes, releer su respuesta al periodista Manuel Aznar, cuando fue interrogado en 1927 respecto a la polémica en torno al meridiano intelectual de nuestro Continente, sostenida entre la revista argentina *Martín Fierro* y el semanario madrileño *La Gaceta Literaria*. El joven que respondía con notable claridad de objetivos y visión de futuro sólo tenía entonces veintitrés años, y las palabras que citamos a continuación demuestran una total coincidencia con el legado martiano y, presumiblemente una lectura muy reciente y una profunda incorporación a su acervo propio del ensayo "Nuestra América". Las actitudes intelectuales de americanos y europeos son sustancialmente diferentes porque

²⁰ Ver en esta edición el acápite "Los primeros pasos de Alejo Carpentier a través de lo real-maravilloso americano" correspondiente al capítulo II.

en nuestra América, en cambio, las cosas ocurren de muy distinta manera. Si lo observa usted, verá que hay un gran fondo de ideales románticos tras los más hirsutos alardes de la nueva literatura latinoamericana. Desde el Río Grande hasta el Estrecho de Magallanes, es muy difícil que un artista joven piense seriamente en hacer arte puro o arte deshumanizado. El deseo de crear un arte autóctono sojuzga todas las voluntades. Hay maravillosas canteras vírgenes para el novelista, hay tipos que nadie ha plasmado literariamente; hay motivos musicales que se pentagraman por primera vez [...]. Estas circunstancias son las que propician ciertos ideales románticos: nuestro artista se ve obligado a creer, poco o mucho, en la trascendencia de su obra [...]// De ahí surge la diferencia, pues esas son las características de la producción intelectual de países en que las virtudes de una nueva raza se revelan ahora con toda pujanza [...]// Hoy América tiende a alejarse cada vez más de Europa cuando concentra serenamente sus energías creadoras [...]// América tiene, pues, que buscar meridianos en sí misma, si es que quiere algún meridiano.²¹

En su ya citado trabajo “Martí y Francia” (1972) hace referencia a unas notas del Maestro, de 1879, en las que clama “¡Necesidad de lo maravilloso!”, y a partir de esa frase establece un nexo muy interesante entre Martí y los surrealistas, en tanto el primero es dueño de un intelecto precursor del que existen incontables ejemplos. Además, compara puntos de vista coincidentes entre Martí y Baudelaire a propósito de Víctor Hugo, ya que ambos reconocen la grandeza del gran romántico, en cuyos poemas ha-

²¹ A. Carpentier: “Sobre el meridiano intelectual de nuestra América”, en *Ensayos*, ob. cit., pp. 252-253. Quien lea atentamente los párrafos finales de “Nuestra América” notará hasta la coincidencia de los mismos sustantivos. Ver J. Martí: “Nuestra América”, *O.C.*, t. 6, pp.15-23. Sobre estas cuestiones nos hemos extendido en el ensayo “Martí y Carpentier: cronistas de sus tiempos”, publicado en MVP: *Martí y América: permanencia del diálogo*, Santa Clara, Editorial.Capiro, 2004; y por la editorial Letra Negra, Guatemala, 2004.

llarán los surrealistas “anuncio de sus propias experiencias poéticas”.²²

Para comprender el postulado carpenteriano de lo maravilloso es útil dividir su estudio en diversas fuentes, que en el vivir cotidiano se nos presentan indisolublemente ligadas entre sí. Ellas son la naturaleza, la historia, el hombre, el caudal mitológico, todo ello visto a través del amplio prisma de la cultura.

En el periodismo de Martí aparecerán muy frecuentemente reflexiones relativas a su comprensión de nuestra esencia maravillosa. Uno de los aportes fundamentales en ese terreno es, sin dudas, el haber fundado una revista para niños, *La Edad de Oro*. Dicha publicación, a pesar de su corta existencia, marca un hito dentro de su extensa literatura y nos tendremos pormenorizadamente en ella en el próximo epígrafe. Sin embargo, para no violentar el discurrir de los razonamientos que expondremos seguidamente, consideramos útil esbozar algunos puntos ineludibles. Aquí se unifican la intención informativa del periodista y la labor pedagógica de Martí, que aspira a una enseñanza americana. Alentado tal vez por la fantasía que espera encontrar en sus pequeños lectores logró impregnar sus páginas de un poderoso hálito de maravilla que cautiva incluso a los adultos. Esa imagen de mundo encantado es muy nítida en los pasajes dedicados al acontecer histórico del Continente, especialmente al pasado precolombino.

Hay en “Las ruinas indias” la perenne interrogante de qué habría sido de los pueblos americanos sin la llegada de los europeos. Se muestra la majestuosidad de aquellas culturas, desde el ritual religioso hasta las costumbres. Alaba su maravillosa arquitectura, comparable en grandeza a la del mundo egipcio. Es explícito el desenmascaramiento de los propósitos cristianos que esgrimieron los conquistadores para justificar el genocidio. Son tan plásticas las descripciones que ese mundo ya transcurrido desfila ante los ojos del lec-

²² A. Carpentier: “Martí y Francia”, en *Ensayos*, ob. cit., p. 259.

tor con el dinamismo de una crónica, como si el hecho dejado atrás en siglos estuviera aconteciendo; pero hay algo más, la convicción de que la materia prima de la obra de arte está en la vida cotidiana:

No habría poema más triste y hermoso que el que se puede sacar de la historia americana. No se puede leer sin ternura [...] uno de esos buenos libros viejos [...] que hablan de la América de los indios, de sus ciudades y de sus fiestas, del mérito de sus artes y de la gracia de sus costumbres [...]. Ellos fueron inocentes, supersticiosos y terribles. Ellos imaginaron su gobierno, su religión, su arte, su guerra, su arquitectura, su industria, su poesía. Todo lo suyo es interesante, atrevido, nuevo. Fue una raza artística, inteligente y limpia [...]. Allí se describen pirámides más grandes que las de Egipto; y hazañas de aquellos gigantes que vencieron a las fieras; y batallas de gigantes y hombres; y dioses que pasan por el viento echando semillas de pueblos sobre el mundo; y robos de princesas que pusieron a los pueblos a pelear hasta morir.²³

Seguidamente compara a eminentes personalidades precolombinas con grandes figuras de la antigüedad, pero sobre todo, refuta el salvajismo atribuido a los antiguos pobladores de América por haber practicado los sacrificios humanos, pues todos los pueblos lo han hecho:

Hay sacrificios de jóvenes hermosas a los dioses invisibles del cielo, lo mismo que los hubo en Grecia [...]; hubo sacrificios de hombres, como el del hebreo Abraham, que ató sobre los leños a Isaac su hijo, para matarlo con sus mismas manos, porque creyó oír voces del cielo que le mandaban clavar el cuchillo al hijo [...]; hubo sacrificios en masa, como los había en la Plaza Mayor, delante de los obispos y del rey, cuando la Inquisición de España, quemaba a los hombres vivos [...]. La superstición y la

²³ J. Martí: "Las ruinas indias", O.C., t. 18, pp. 380 y 381, respectivamente.

ignorancia hacen bárbaros a los hombres en todos los pueblos.²⁴

Asimismo muestra conocer la mitología indígena, digna de figurar en un lugar similar a la de la antigüedad clásica. Destaca en estas páginas el significado de los dioses Huitzilopochtli y Quetzalcoalt para los aztecas, y en otro texto suyo dedicado a la enseñanza hace referencia a la creencia indígena sudamericana en el Padre Amalivaca, que para crear a los hombres y a las mujeres regó por toda la tierra las semillas de la palma moriche.²⁵

Otro elemento portador de maravillas es el hombre americano, desde el héroe anónimo hasta los fundadores de nuestras repúblicas. Admira Martí la valentía de indios que cubrieron con sus cuerpos la boca de los cañones invasores, dando lugar con sus proezas a leyendas que aún circulan en la oralidad del Continente. Esta tradición heroica, parte fundamental de la épica americana, se traduce también en *La Edad de Oro* a través de la visión de los hombres que a fuerza de tenacidad y arrojo forjaron nuestra primera independencia. La imagen que ofrece de Bolívar, San Martín e Hidalgo,²⁶ sin dejar de ser histórica, muestra sus hazañas a los niños en un tono de epopeya que embellece el texto periodístico.

A partir de lo expuesto hasta aquí se puede constatar la aprehensión de nuestra realidad maravillosa por parte de Martí, hallándose en su periodismo antecedentes significativos del principio estético carpenteriano.

Si bien Carpentier parte de nuestra cultura mestiza para poner en práctica su método creador, no es menos cierto que se acerca a nuestros ancestros con vivo interés. Aunque los cultos sincréticos de origen africano ocupan un lugar destacado en su obra, es oportuno señalar que le concede gran importancia a nuestras raíces hispanas. Las crónicas

²⁴ *Ibíd.*, p. 382.

²⁵ J. Martí: "Maestros ambulantes", *O.C.*, t. 8, p. 292.

²⁶ J. Martí: "Tres héroes", *O.C.*, t. 18, pp. 304-308.

dedicadas a España no son escritas por el periodista imparcial. Son páginas vibrantes de una simpatía que parte del reconocimiento de nuestra ascendencia común y en ellas aborda la realidad peninsular desde los ángulos más diversos. Aquí el Carpentier periodista se apoya grandemente en el Carpentier narrador.

Si en las prácticas rituales de los cultos sincréticos de origen africano halla el autor de *El reino de este mundo* una gran fuerza mítico-mágica, en sus viajes por la península ibérica encontrará también esa atmósfera maravillosa tan cara a los surrealistas en los parajes más inesperados.

Siente particular predilección por Cuenca, a la que dedica una crónica titulada "En la ciudad de las casas colgadas", que crece casi por milagro al borde de precipicios, sobre un enorme peñón de roca dividido por dos ríos. Pero a su naturaleza y arquitectura prodigiosas se une un rico caudal épico que se remonta a guerras entre moros y cristianos y que en pleno siglo xx vive en la tradición oral de sus pobladores. Palpa el misterio de iglesias cerradas, donde no se dice misa, y queda deslumbrado ante la expresividad de la imaginería española, minuciosa hasta en los detalles más nimios. A la vista de una Cena tallada de una pieza en el tronco de una encina gigantesca, en la que el escultor anónimo talló mendrugos en madera negra para que el visitante los desplace a su antojo, no pudo menos que exclamar: "¡Hasta dónde llega el suprarrealismo de las iglesias españolas!"²⁷

Su impresión es aún mayor al llegar a la meseta castellana, donde predomina lo geométrico y lo geológico ocupa la superficie, aniquilando la pobre vegetación del lugar. Declara que el conocimiento de estos parajes explica por sí solo la pintura de Picasso, concluyendo que esta región es más cubista que la obra del autor del *Guernica*.

En su andar por Castilla se siente sobrecogido por la huella perdurable del hombre, tan austera como su entorno. Aquí

²⁷ A. Carpentier: "En la ciudad de las casas colgadas", en *Crónicas*, ob. cit., t. II, p. 204.

la maravilla y la realidad se complementan: “Pero Castilla es esto. Tierra de milagros. Y su máximo milagro, El Escorial.”²⁸

Y el periodista que recorre el monasterio hace observaciones propias del arquitecto que quiso ser alguna vez, dando muestras en su texto, más narrativo que noticioso, de una gran cultura histórica y de un estilo depurado que muy poco tiene que ver con la prisa del que escribe para un diario. Pero el sortilegio mayor está en Toledo “donde todo es magia”.²⁹

Tal parece que aquí el cronista escribe sobre una síntesis de tiempos detenidos, donde las cosas se mantienen inmutables desafiando los siglos. Además, Toledo es ciudad de contrastes, donde aún pervive la huella árabe junto a la más ortodoxa fe cristiana, propiciando un mestizaje que también llegó a este lado del Atlántico en 1492. Allí existe todavía la casa de El Greco, hombre que desde su siglo fue capaz de alcanzar, en sus alucinantes visiones del Apocalipsis y de la propia ciudad bajo un cielo tormentoso, conquistas plásticas próximas al surrealismo. Y nuevamente el narrador y el arquitecto se apoderan del periodista para realizar una descripción de la Catedral de Toledo que resume las prodigiosas discordancias y la ornamentación delirante del barroco español.³⁰

Junto a la más absoluta proliferación de formas se halla una lápida desnuda que ostenta la siguiente inscripción: *Aquí yace: Polvo Ceniza Nada*. Inscripción que adoptará Carpentier para introducirla, diez años después, en su relato “Oficio de tinieblas”, como elemento portador de sugerencias mágicas, y que reaparecerá, por último, en su novela *El arpa y la sombra* (1979). Vale aquí, como veremos también más adelante, su propia afirmación relativa a que “el perio-

²⁸ A. Carpentier: “El Escorial, museo de milagros”, en *Crónicas*, ob. cit., t. II, p. 198.

²⁹ A. Carpentier: “Imágenes de Toledo”, en *Crónicas*, ob. cit., t. II, p. 190.

³⁰ *Ibidem*, pp. 190-195.

dista anima la gran novela del futuro con sus testimonios y sus crónicas".³¹

No escapará a la mirada aguda del reportero un hecho trascendental que marcará su vida y su obra: su presencia en el Congreso por la Defensa de la Cultura en la España asolada por la Guerra Civil. Su franca postura antifascista, comunista incluso, se hace evidente en estos escritos, algo que asombra si se piensa en el público que los leía, pero afortunadamente llegan a Cuba en un período de apoyo popular a la causa del pueblo español y de relativa tolerancia por parte del gobierno de turno que aparentaba estar a favor del progreso.

En estas páginas está presente el heroísmo de los españoles, digno de figurar en cualquier epopeya, su capacidad de resistir a pesar del dramatismo de las circunstancias, su fe en el futuro. Recoge el reportero los discursos de muchos intelectuales prestigiosos que apoyan la causa republicana, pero el observador sagaz acopia otros detalles que ayudan a formarse una idea de la vida cotidiana en las ciudades españolas durante esta etapa.

Muchos de esos datos aparecerán años más tarde en su novela *La consagración de la primavera*. Tal es el caso de la descripción de las ventanas y vidrieras de Valencia y pueblos aledaños, llenas de tiras de papel engomado, y que el autor compara con el arte abstracto por su geometrismo. También se reconoce un hospital militar, muy similar al que visita Vera buscando a Jean-Claude; y es precisamente en ese propio hospital donde el escritor refiere haberse encontrado con un cubano herido en una pierna, que puede considerarse punto de partida del Enrique de la citada novela.³²

No es casual que Carpentier encuentre en España elementos de gran contenido maravilloso, o como él mismo ha

³¹ A. Carpentier: "El periodista: un cronista de su tiempo", en *Conferencias*, ob. cit., pp. 276-277.

³² A. Carpentier: "España bajo las bombas", en *Crónicas*, ob. cit., t. II, pp. 215-224; también, en *La consagración de la primavera*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1978, cap. I y II.

dicho, "suprarrealista". España ha sido objeto a lo largo de siglos de diversos mestizajes raciales y culturales que también llegaron a nuestro continente con la Conquista, sumándose a la transculturación que se daría acá a partir de entonces, aún hoy coexisten lo musulmán y lo católico, el arte mudéjar y el barroco de la Contrarreforma. En España se conservan en la tradición oral, como sucede también en América, antiguos cantares de gestas. Lo maravilloso, lo insólito, está también al alcance de la mano en la península ibérica en muchas de las manifestaciones de la cultura popular y a escala de vida cotidiana.³³ Y si se piensa que para el autor cubano lo maravilloso presupone una fe,³⁴ es España, por excelencia, la tierra de la fe.

El hálito de maravilla que permea el quehacer periodístico de Carpentier en lo relativo a Cuba y a nuestras raíces hispanas y africanas, alcanza un punto culminante al entrar en contacto con las comunidades indígenas del Continente, dignas herederas de sus antecesoras prehispánicas. Luego de once años de estancia en París, regresa a Cuba en 1939, sigue haciendo periodismo e incursiona nuevamente en la narrativa, después de más de una década de silencio editorial. Tras su conocida visita a Haití (1943) pasará a residir

³³ Un análisis futuro que amerita ser realizado, es el examen de los textos que produjo Martí a propósito de la vida cotidiana y de las costumbres españolas, en los cuales adelanta, aunque de manera intuitiva, muchas de estas preocupaciones. Sobresale en este sentido el artículo "The Bull Fight", publicado en *The Sun*, Nueva York, el 31 de julio de 1880. En este texto explota Martí los contrastes entre la alegría popular, desbordada en la corrida de toros, uno de los espectáculos públicos donde mejor aflora el carácter español, y el bárbaro despliegue de violencia en que se sustenta esta. De esa insólita asociación brota una página vibrante de colorido y dinamismo, sorprendente por la vecindad de la muerte y el desenfrenado disfrute de la vida. Ver: J. Martí: "The Bull Fight" (La corrida de toros), *O.C.*, t. 15, pp. 171-179. También, a propósito de este asunto, vale la pena consultar su crónica "España", escrita el 15 de abril de 1882 para *La Opinión Nacional*, *O.C.*, t. 14, p. 477.

³⁴ A. Carpentier: "De lo real-maravilloso americano", en *Ensayos*, ob. cit., p. 77.

en Venezuela (1945) y tres años después efectuará esos viajes a la Gran Sabana y al Alto Orinoco, que tantas vivencias positivas reportarán al autor de *Los pasos perdidos*. Para conocer estos itinerarios es preciso detenerse en un conjunto de trabajos que tienen todos, aunque tocan distintos aspectos, el título común de *Visión de América*.

En estos documentos se reiteran inquietudes que de un modo u otro ha ido considerando durante años. Al sobreco-gimiento ante la fastuosa naturaleza, desmesurada en sus proporciones y fuerzas telúricas, le sigue la convicción de que esas maravillas son tangibles, resultados de un Continente pleno de barroquismos y partes esenciales de nuestra propia identidad.

Lo real-maravilloso es denominador común de todos los pueblos situados al sur del Río Bravo, aunque adquiera según el país las peculiaridades lógicas.³⁵ Partiendo de ese hecho es que logra el autor al nivel de la extraordinaria maestría alcanzada en sus obras de madurez superar la mirada localista que caracterizó la literatura de principios del siglo xx en nuestra lengua. Consigue, al igual que otros novelistas que le fueron contemporáneos —cada uno en su propio lenguaje: baste citar a Asturias, Roa Bastos, García Márquez—, rebasar la mirada a la aldea y llevar lo americano a escala universal.

Para que todo esto fuese posible en las etapas de madurez y plenitud del insigne narrador, hubo de hacer los referidos viajes. No es que estos fuesen fatalmente necesarios; no faltaban a su talento materiales y motivaciones, pero no existiera la novela *Los pasos perdidos*, que marca un hito en su obra de ficción. Ficción no tan limitada al exacto sentido de la palabra, pues esta pieza se nutre hasta de personajes hallados a su paso por la selva, como se verá más adelante.

³⁵ N. Taboada Terán: "Bolivia, país secreto de lo real-maravilloso", en J. I. Uzquiza (edit.): *Lo real-maravilloso en Iberoamérica*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, pp. 25-50. Se trata de un análisis de las especificidades de lo real-maravilloso en su país, y lo que tiene en común, en ese sentido, con el resto del Continente.

En el primero de estos trabajos refiere su impresión profunda al contemplar la Gran Sabana desde el aire. Tierra donde parece vivirse en los primeros días de la creación, alzada sobre una meseta que cerró el paso a los más bravos aventureros, fue creída por su inaccesibilidad lugar de existencia de El Dorado hasta finales del siglo XVIII. Hay en esta región incomparable un despliegue de fuerzas geológicas insólito. Las grandes moles de basalto, esculpidas por la mano de la naturaleza, semejan túmulos funerarios tan majestuosos que los exploradores los han llamado “los sepulcros de los semidioses”. Y en este tiempo detenido, que al decir del autor es “el mundo primero del Popol Vuh [...]”,³⁶ los indios karamakotos no se atreven a mirar a la cima de esos cerros cuando truena, por temor a desatar la ira a Canaima, espíritu malo, y los adoran como los griegos reverenciaban al Olimpo.

La pujante naturaleza se le revela luego en otra de sus facetas, el poder de las aguas, porque la Gran Sabana es, a su decir, “el reino de las aguas vivas”.³⁷

Ante el mundo acuático el periodista cede paso al narrador, que describe con el adjetivo preciso y el lenguaje fantástico y no hay nada más alejado del estilo sintético que sus palabras permeadas del barroquismo y de la dinámica de estos ríos. Muy poéticas son sus apreciaciones porque cumple aquí Carpentier —como dirá él años después sobre la tarea de nuestros novelistas— la función de Adán nombrando las cosas.³⁸ Define al Caroní como “un crisol de tumultos”, aprensando así la turbulencia, la forma violenta en que chocan y se vencen las aguas que lo componen. Y seguidamente aparece la perenne contraposición Allá (Europa)-Acá, que lleva también a su narrativa con la óptica irónica que lo caracte-

³⁶ A. Carpentier: “Visión de América: la Gran Sabana, mundo del Génesis”, en *Crónicas*, ob. cit., t. II, p. 256.

³⁷ A. Carpentier: “Visión de América: el Salto del Ángel [...]”, en *Crónicas*, ob. cit., t. II, p. 257.

³⁸ A. Carpentier: “Visión de América: el último buscador de El Dorado”, en *Crónicas*, ob. cit., t. II, p. 276.

riza: "En él [Caroní] caen los Juegos de Agua de América, llevados a escala de América, con la boca de cavernas que vomitan cascadas enormes en vez de la endeble espiga líquida silbada por delfines con las tripas de plomo."³⁹

Pero el léxico del autor alcanza su desbordamiento máximo al describir el imponente Salto del Ángel, que cae desde la cima del Auyán-Tepuy, otro cerro venerado. Esta cascada, la más alta del planeta, es magistralmente reflejada y su belleza real es poetizada, pues de otro modo no podría transmitirse en toda su plasticidad; y el texto hace pensar inevitablemente en pasajes martianos:

Ese suntuoso ángel de agua no pone los pies en la tierra, deshaciéndose en humo de espuma, espeso rocío, sobre los árboles de un verde profundo que lo reciben en las ramas. El día que supimos de su maravilla, descendía del parador de nimbos en dos brazos que se juntaban en el vacío. // Pero en otras épocas del año se arroja desde su vertiginoso almenaje por cinco, seis, siete bocas paralelas. Al mezclarse, las aguas se entrechocan y giran y brincan en el aire, encendidas por todas las luces del arcoiris, rompiéndose en una inacabable explosión de espejos.⁴⁰

Más adelante en el mismo texto destaca la genuina riqueza mitológica de América. Resulta insólito, maravilloso, que en el siglo xx, cuando el catolicismo predomina en la conciencia religiosa continental, los indios de la cuenca del Orinoco sigan reverenciando a Amalivaca, hacedor del mundo según su sistema cosmogónico.

Es muy enigmático que unos gigantescos dibujos trazados por misteriosa mano en las faldas de un cerro sean atribuidos a este demiurgo y se justifique su altura a partir de la subida de las aguas del río durante el diluvio, ya que, según ellos, fueron ejecutados desde una canoa. De nuevo halla-

³⁹ A. Carpentier: "Visión de América: el Salto del Ángel [...]", en *Crónicas*, t. II, p. 258.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 260.

mos el vínculo con el pensamiento martiano al proclamar Carpentier: "América reclama su lugar dentro de la universal unidad de mitos, demasiado analizados en función exclusiva de sus raíces semíticas o mediterráneas."⁴¹

No en balde creyeron los europeos durante siglos que en América estaban El Dorado, Manoa y la ciudad encantada de los Césares, utopías que encarnaban sus anhelos de una vida mejor en una tierra nueva, pues ya nada podían esperar de un Continente envejecido donde los mitos habían pasado de ser creencia popular a retórica libresca.

Pero más sorprendente es aún que un hombre de este siglo sea el último buscador de El Dorado, español que llegó a la Gran Sabana atraído por la leyenda y prefirió renunciar a los ansiados tesoros para dedicarse a un singular oficio: fundador de ciudades. Lucas Fernández Peña, pues ese es su nombre, funda tres ciudades en honor a sus tres hijas: Santa Elena, Santa Teresa, Santa Isabel. Aunque coexisten en tiempo con lo más avanzado de la era moderna, se vive en ellas de modo similar a la época de la Conquista. Y es este personaje de traza mítica el prototipo de El Adelantado de *Los pasos perdidos*.

América encierra también, tanto en sus seres humanos anónimos como en los grandes hombres asociados a hechos decisivos de su historia, elementos maravillosos de base estrictamente real. Su evocación de Bolívar, al visitar la sala en que se celebró el Congreso de Angostura, reafirma la anterior enunciación. De nuevo aflora la huella del Maestro, devoto profundo de El Libertador y ejecutor parcial de su obra inconclusa. Reconoce dicho acontecimien-

⁴¹ *Ibidem*, p. 262. En otros momentos hemos abordado la relación del pensamiento martiano con el acervo mítico de nuestro Continente. Sobre este asunto ver: Marlene Vázquez Pérez: "Martí y los mitos americanos", en revista *Extramuros*, La Habana, julio-septiembre de 2003; y "De Martí a Asturias: los mitos que confluyen", ponencia presentada al Congreso Internacional *Miguel Ángel Asturias, 104 años después*, Universidad Rafael Landívar, Guatemala, junio de 2003, en proceso editorial.

to como “uno de los actos más extraordinarios de la historia de América”.⁴²

Es muy elocuente el paralelo que establece entre Bolívar y otras grandes figuras reales o mitológicas. Destaca sobre todo su capacidad de prever el futuro, “por su certeza visionaria, que desafiaba el ridículo implícito en una derrota. Detrás de aquella mesa incómoda, con sus marqueterías embetunadas por el tiempo, se sentó Simón Bolívar cuando era, en su propia historia, lo que David pastor de ovejas, fuera a la historia de David”.⁴³

Más adelante vuelve a aparecer la raigambre martiana, cuando una vez más valora al Bolívar histórico, humano, tangible, a partir de la referencia mítica y literaria: “Hubo horas, en esta sala, en que Bolívar vivió el futuro haciendo del presente pretérito y del molino de viento gigante real, más vulnerable a la zumbante honda de David que a la lanza del Caballero de la Mancha”.⁴⁴

Advirtió Carpentier, bajo las diversas influencias de su siglo, con el precedente necesario de la obra del Maestro, las múltiples facetas de nuestra realidad maravillosa. Realidad en la que intervienen nuestra identidad cultural mestiza, una naturaleza indomable, el heroísmo de nuestros hombres, conocidos o anónimos, un rico caudal mitológico y una historia propia.

Lo que en Carpentier fue certeza que cristalizó en un sistema narrativo sustentado por un sólido método artístico-creador, en Martí fue vislumbramiento, intuición, que si bien no se sistematizó por razones ajenas a este análisis, fue punto de partida de muchas pesquisas intelectuales que a propósito de América han estado ocurriendo en este siglo. Lo que en Martí se inicia, adquiere continuidad en Carpentier, quien fue capaz de llevar a la práctica el desvelo martiano de universalizar a América.

⁴² A. Carpentier: “Visión de América: Ciudad Bolívar, metrópoli del Orinoco”, en *Crónicas*, ob. cit., t. II, p. 286.

⁴³ Ídem.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 287.

Historia, recepción y literatura en *La Edad de Oro*

Entre los muchos empeños fundadores emprendidos por José Martí ocupa un lugar destacado *La Edad de Oro*. Sin lugar a dudas esta revista inaugura en el Continente un periodismo nuevo, que tiene en cuenta a un receptor especial y que se propone conscientemente servirse de las características que le son inherentes para llevar a vías de hecho sus objetivos.

Una reciente relectura de los textos que la integran ha promovido las reflexiones siguientes, pues sus posibilidades polisémicas movilizan al pensamiento crítico hacia nuevos derroteros e inquisiciones, que se dirigen en este caso hacia el examen de los códigos que utiliza Martí para establecer una eficaz comunicación con sus lectores en lo que a historia se refiere.

Sería obvio insistir en los propósitos pedagógicos de una revista que, como se sabe, centró su atención en la educación de los futuros hombres americanos, aquellos que llegarían a la juventud y primera madurez con el advenimiento del siglo xx y que serían, por tanto, los encargados de llevar a cabo grandes tareas en beneficio de nuestras jóvenes repúblicas.

Una mirada a los textos literarios presentes en esta publicación, hace notar, desde la propia dedicatoria, que Martí contaba de antemano con la cooperación activa de sus pequeños lectores, los cuales estaban llamados a ser no sólo receptores con un alto sentido crítico, también eran considerados como creadores en potencia.

Un elemento decisivo, consustancial al pensamiento infantil, que Martí atiende especialmente, es la interpretación del entorno vital a través de la magia, la fantasía, la maravilla. Desde el momento en que declara los propósitos de *La Edad de Oro*, establece el contraste entre la realidad y la imaginación, para de ese modo despertar el interés de los niños por conocer el mundo circundante: "Les hablaremos de todo lo que se hace en los talleres, donde suceden cosas

más raras e interesantes que en los cuentos de magia, y son magia de verdad, más linda que la otra.”⁴⁵

Nótese aquí la oposición verdad/mentira, tan habitual entre los niños para validar o desacreditar hechos o acciones. Resulta muy convincente entonces, emplearla para estimular el espíritu inquisitivo y dirigirlo hacia un mundo fabuloso que es, además, real.

Valiéndose de códigos accesibles al niño, Martí sitúa en las páginas de *La Edad de Oro* los más diversos temas. En su empeño por acercar a los “hombres del mañana” a los orígenes de nuestra cultura, les transmite información relativa a hitos relevantes del devenir histórico continental, pues aunque no lo declara en forma expresa, está consciente del rol de la historia como elemento decisivo dentro del proceso de formación de la identidad y de su importancia como transmisor de valores culturales.

Para evitar la aridez propia del texto historiográfico y lograr una plena comunicación con sus lectores, utiliza en un texto como “Tres héroes”, códigos propios de las formas narrativas orales, al reiterar el verbo “cuentan” en dos ocasiones dentro del mismo primer párrafo. La integración a la escritura de este modo de narrar, tan habitual para el niño, garantiza la llegada a este de la información que se desea transmitir, la cual será recibida, además, con placer y atención. La presencia en este propio texto de referencias analógicas que aluden a lo afectivo cotidiano del niño (Bolívar-padre, hombres-(animales)-bestias, hombres tan dignos “como el elefante y como la llama”, “hasta hermosos de cuerpo se vuelven los hombres que pelean por ver libre a su patria”,⁴⁶ refuerzan el proceso comunicativo.

El texto historiográfico, que también es texto narrativo, debe ir acompañado de una alta dosis de objetividad —siempre discutida y discutible—, que evidencie el distanciamien-

⁴⁵ J. Martí: “A los niños que leen *La Edad de Oro*”, O.C., t. 18, pp. 301-302. La cursiva es de MVP.

⁴⁶ J. Martí: “Tres héroes”, O.C., t. 18, pp. 305 y 304, respectivamente.

to entre el sujeto que cuenta y los hechos narrados. Contar la historia, en cambio, a partir de los códigos del cuento de hadas o de las formas narrativas orales que circulan en el Continente, permite a Martí en estas páginas, tal vez sin habérselo propuesto, anunciar un debate propio de este siglo, nos referimos a la relación mito-historia y el proceso de enriquecimiento mutuo que se produce entre ambos componentes de la cultura.

El tono épico que embellece la página en cuestión, no escamotea la estatura humana de los héroes, puesto que la enaltece incluso cuando alude a sus defectos, porque los aciertos y virtudes son superiores a aquellos: “Quisieron algunas veces lo que no debían querer, pero ¿qué no le perdonará un hijo a su padre?”⁴⁷

Otra página memorable dedicada a la historia del Continente es “Las ruinas indias”. El hálito de maravilla es aquí aún mayor y la referencia literaria se encarga de robustecerlo: “No habría *poema* más triste y hermoso que el que se puede sacar de la *historia* americana [...]// “¡Qué *novela* tan linda la *historia* de América!”⁴⁸

Estos términos, excluyentes en apariencia, se complementan armónicamente a lo largo de esta pieza narrativa, que aspira a abolir los cientos de años que median entre ese mundo ya transcurrido y las postrimerías del siglo XIX o para decirlo desde una perspectiva propia de nuestros días, acercar el enunciado al momento de la enunciación para implicar directamente al lector y evitar la indiferencia que pueda derivarse de la distancia temporal, pues los descendientes de esas fabulosas culturas viven en un estado de vergonzosa marginación conocido por todos y no se han desprendido del magnífico legado de sus antepasados. Esto se consigue al alternar oraciones en las que aparece el verbo *ser*, primero en pretérito, luego en presente, como ocurre en el si-

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 308.

⁴⁸ J. Martí: “Las ruinas indias”, *O.C.*, t. 18, pp. 380 y 389, respectivamente. La cursiva es de MVP.

guiente pasaje, muy ilustrativo al respecto: “Ellos *fueron* inocentes, supersticiosos y terribles [...]. Todo lo suyo es interesante, atrevido, nuevo.”⁴⁹

Incluso cuando mira a aspectos tan raigalmente americanos, sorteando Martí hasta la más mínima sospecha de localismo, pues la contrastación con otros espacios y tiempos culturales es constante. Por esa vía niega el supuesto salvajismo indoamericano con que la versión europea de la Conquista pretende justificar el genocidio y alude a los sacrificios humanos realizados por griegos y hebreos, y más recientemente por la Inquisición española, todos ellos avalados por una dosis de barbarie similar a la de los pueblos precolombinos.

El examen de “Las ruinas indias” lleva, inevitablemente a relacionar este texto en particular y *La Edad de Oro* en su conjunto, con preocupaciones propias de la literatura latinoamericana de este siglo que condujeron a la producción de un número importante de novelas y relatos sustentados por formulaciones teóricas rigurosas a propósito de la identidad cultural americana. Nos referimos a la noción de lo real-maravilloso que sirve de base a la praxis narrativa de Alejo Carpentier.

Dentro de esta concepción ocupa la historia un lugar preponderante y el modo en que Carpentier la asume guarda estrecha relación con el pensamiento martiano. El parentesco con *La Edad de Oro* es evidente, pero esto no se produce sólo por los recursos que emplea Martí para hacerla llegar al niño, pues para el Maestro no se trataba únicamente de *contar* la historia como si fuera una novela.

El contenido insólito, maravilloso (como entiende Carpentier estos términos) presente en el devenir histórico continental propicia que la historia americana *sea* también novela, *sea* también literatura, o pueda ser vista como tal, sin que esa cualidad dañe la veracidad que le es inherente, al contrario, contribuye a reforzar la verosimilitud de los acontecimientos narrados. Este modo de comprender la historia

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 380. La cursiva es de MVP.

del Continente y de hacerla llegar al destinatario del texto en cuestión, acredita a la obra martiana como un antecedente significativo de la concepción carpenteriana de lo real maravilloso.

No puede pasarse por alto además el hecho de que en diversas ocasiones dentro de la publicación que nos ocupa aluda a las posibilidades de la vida cotidiana y del entorno circundante como portadores de maravillas, criterio que se convertiría en una de las preocupaciones esenciales del surrealismo francés y ya sabemos de la estrecha relación que mantuvo Carpentier con dicha escuela vanguardista. No debe perderse de vista que en los últimos años de vida de Martí se producen a escala internacional transformaciones en las esferas económica, política, social e intelectual que condicionan el surgimiento de las vanguardias europeas y que, por tanto, Martí fue contemporáneo y conocedor de los poetas franceses de la época, de los que en buena medida son sucesores los surrealistas.⁵⁰

Tampoco debe olvidarse que al final del prólogo a *El reino de este mundo* Alejo Carpentier se pregunta “¿pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?”⁵¹

El caudal mitológico del pasado continental merece, además, ser conocido y divulgado, pues no queda a la zaga en belleza y contenido maravilloso de sus equivalentes semíticos o mediterráneos. Si “Las ruinas indias” aparece en el segundo número, ya en el primero había dado a luz “Tres héroes” y “La *Iliada*, de Homero”. No es casual que tras el artículo dedicado al mayor poema homérico se haya propuesto referirse a la edad antigua de los pueblos americanos, tan rica en mitos y leyendas. Esta relación entre dos orígenes histórico-culturales fundacionales, que alientan a su vez discursos primigenios, responde sobre todo, a la vocación universal

⁵⁰ Ver A. Carpentier: “Martí y Francia”, en *Ensayos*, ob. cit., pp. 259 y ss.

⁵¹ A. Carpentier: “De lo real-maravilloso americano”, ibídem, p. 79. La cursiva es de MVI.

del pensamiento martiano y a su aspiración mayor de no ceñir la mirada al entorno aldeano, sino, a partir de ese propio espacio alcanzar vuelos mayores.

En el artículo sobre la *Iliada* conecta la génesis del documento histórico, que reseña hechos ciertamente acaecidos, con la tradición oral y la epopeya, sus primeros soportes, que en cierto modo se mantienen vigentes en las zonas rurales americanas de finales del siglo XIX y que como partes constitutivas de la memoria colectiva, son fuentes importantes de salvaguarda de la historia, independientemente del grado de impureza que transmitan a esta por la variabilidad de sus mecanismos expresivos.

Además, ¿puede hallarse una pieza literaria más afín a la imaginación infantil que la *Iliada*? Valiéndose nuevamente de esa cualidad propia del lector niño, estimula la búsqueda de mayor información al respecto, despertando el interés por acercarse al poema homérico y, por extensión, al rico acervo cultural de la humanidad.

Sin habérselo propuesto tal vez, pueden advertirse en dicho texto ciertas reminiscencias del primitivo origen oral del poema griego, que apuntan hacia la ya aludida variabilidad y que explotan con éxito este modo de acercarse al intelecto infantil sin imponer una visión única respecto a lo narrado, sorteando toda imposición autoritaria para dar paso a la libre elección: "Hace dos mil quinientos años era ya famoso en Grecia el poema de la *Iliada*. *Unos dicen* que lo compuso Homero, el poeta ciego [...]. Otros dicen que no hubo Homero, sino que el poema lo fueron componiendo diferentes cantores. Pero no parece que pueda haber trabajo de muchos en un poema donde no cambia el modo de hablar, ni el de pensar, ni el de hacer los versos."⁵²

Como puede verse el tratamiento de la historia y su relación con otras series culturales afines como la literatura es un tema recurrente dentro de *La Edad de Oro* y será encara-

⁵² J. Martí: "La *Iliada*, de Homero", O.C., t. 18, p. 326. La cursiva es de MVP.

do a través de diferentes vías. Sin lugar a dudas, uno de los modos más sugerentes de acercarse a él lo constituye el artículo "La historia del hombre, contada por sus casas", interesante recorrido por los diversos períodos histórico-culturales transitados por la humanidad, a la vez que itinerario geográfico sumamente atractivo.

Como el tema elegido es realmente complejo, utiliza Martí mecanismos que facilitan la comprensión sin caer en la banalidad o el simplismo. El más notable es la contrastación entre las realidades distantes y aquellos referentes más próximos al universo vital del niño. Es así que la narración se apoya desde el inicio en la comparación entre el ahora y el ayer, el modo de vida de los hombres del XIX con el de épocas alejadas en miles de años, los significados contenidos en los libros y en los objetos de la vida cotidiana, sustitutos del texto en la prehistoria y fuentes de información inagotable para los que saben leer en ellos.

El examen minucioso de lo concreto, es decir, de las viviendas, lo lleva a establecer las generalizaciones necesarias para llegar a un mayor nivel de abstracción sin salirse de los marcos de comprensión asequibles al niño. Incluso, en momentos en que el discurso amenaza hacerse tedioso, introduce la pincelada de humor para desautomatizar el acto de la lectura, como ocurre en el pasaje en que se refiere a los tiempos paleolíticos.⁵³

A lo largo de todo el artículo se motiva al niño para que observe la vida cotidiana y la naturaleza, y para que al comparar lo observado, sea capaz de formular sus propias conclusiones y emprender la búsqueda de información novedosa respecto a aquellos asuntos que puedan ser de su interés: La metaforización constante, a partir de analogías establecidas con objetos gratos al niño o con componentes del imaginario infantil resulta un eficaz recurso para movilizar su pensamiento en ese sentido. Muy ilustrativo al respecto es el

⁵³ J. Martí: "La historia del hombre, contada por sus casas", O.C., t. 18, p. 354.

siguiente pasaje, relativo a las edades de piedra, de bronce y de hierro:

La tierra va echando capas conforme van pasando los siglos: la tierra es como *un pastel de hojaldres*, que tiene muchas capas una sobre otra, capas de piedra dura, y a veces viene de adentro, de lo hondo del mundo, una masa de roca que rompe las capas acostadas, y sale al aire libre, y se queda por encima de la tierra, como un gigante regañón, o como una fiera enojada, echando por el cráter humo y fuego: así se hacen los montes y los volcanes. Por esas capas de la tierra es por donde se sabe cómo ha vivido el hombre, porque en cada una hay enterrados huesos, de él y restos de los animales y árboles de aquella edad, y vasos y hachas; y comparando las capas de un lugar con las de otro se ve que los hombres viven en todas partes casi del mismo modo en cada edad de la tierra: sólo que la tierra tarda mucho en pasar de una edad a otra, y en echarse una capa nueva.⁵⁴

Otra de las marcas que en este texto sobresale por ausencia, es la intencionada omisión de fechas, que de existir, hubiese fragmentado el discurso y lesionado la fluidez de las ideas y el engarce coherente de unas con otras. Esto refuerza el poder de síntesis del relato, que es capaz de apresar, en un par de párrafos bien contruidos, siglos del acontecer cultural, sin pasar por alto aquellos aspectos que por ser esenciales y distintivos del período en cuestión, debe el niño conocer.

Así, asistimos a través de la escritura elíptica que delata el entrenamiento en el periodismo, a un ágil recorrido desde la España que fue parte del Imperio Romano, dominio moro, escenario de guerras centenarias, hasta llegar al Renacimiento y la instauración de los estados nacionales europeos, sin perder el encanto, el apego a lo maravilloso, las resonancias poéticas que garantizan la literariedad de un texto consagrado a un tema histórico:

⁵⁴ Ibídem, pp. 360-361. La cursiva es de MVP.

En España habían mandado también los romanos; pero los moros vinieron luego a conquistar, y fabricaron aquellos templos suyos que llaman mezquitas, y aquellos palacios que parecen cosa de sueño, como si ya no se viviese en el mundo, sino en otro de encaje y de flores: las puertas eran pequeñas, pero con tantos arcos que parecían grandes: las columnas delgadas sostenían los arcos de herradura, que acababan en pico, como abriéndose para ir al cielo [...]// Con las guerras y las amistades se fueron juntando aquellos pueblos diferentes, y cuando ya el rey pudo más que los señores de los castillos, y todos los hombres creían en el cielo nuevo de los cristianos, empezaron a hacer las iglesias “góticas” con sus arcos de pico, y sus torres como agujas que llegaban a las nubes, y sus pórticos bordados, y sus ventanas de colores. Y las torres cada vez más altas [...]; y las casas las hacían así también, y los muebles. Pero los adornos llegaron a ser muchos, y los cristianos empezaron a no creer en el cielo tanto como antes. Hablaban mucho de lo grande que fue Roma: celebraban el arte griego por sencillo: decían que ya eran muchas las iglesias: buscaban modos nuevos de hacer los palacios: y de todo eso vino una manera de fabricar parecida a la griega, que es lo que llaman arquitectura del Renacimiento.⁵⁵

Vale la pena tener en cuenta que casi siempre la historia reconocida oficialmente opera como un catálogo hecológico donde predominan aquellos acontecimientos de carácter político o bélico. Para Martí, en cambio, la historia tiene un sentido totalizador, abarcador, mucho más profundo y es por ello que prefiere asumirla desde la perspectiva de la *intrahistoria*, es decir, desde la indagación en toda la gama de implicaciones culturales que el hecho en sí o el período en cuestión tienen.

Es así que concede la misma importancia en las páginas de *La Edad de Oro* que nos ocupan al hecho verificable,

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 369-370.

realmente acaecido, a la huella que ese hecho ha dejado en la memoria colectiva y la tradición oral, al documento historiográfico, a las fuentes artístico-literarias que reseñan de algún modo los acontecimientos, a los estudios antropológicos que se detienen a valorar aquellos aspectos de la vida cotidiana del hombre que enriquecen la información relativa a su pasado. Además, ese pasado en su perpetua comparación con el presente de finales del XIX es visto de manera activa, no como algo transcurrido e inmóvil, sino en sus posibilidades reales para enriquecer la comprensión de ese presente y por qué no, de proyectarse de manera fecundante hacia el futuro del siglo que se aproximaba. Todo lo anterior confirma la concepción dialéctica de la historia que posee Martí.

Sin embargo, esa preocupación por hallar en el pasado, en la sabiduría y experiencia humanas acumuladas a lo largo de siglos, muchas claves aclaratorias de interrogantes que le fueron contemporáneas, no fue obstáculo para que Martí atendiera al acontecer más próximo, el sucedido diario. El periodista de altísimo nivel que había en él también hizo acto de presencia en *La Edad de Oro* para dar fe, con toda la inmediatez que le permitía la época, de acontecimientos que por su importancia para el futuro de la humanidad debían conocer los niños.

Así sucede con su artículo "La Exposición de París", cuya intención informativa, actualizadora, es evidente, pero que por el vuelo literario alcanzado en él rebasa con creces el afán noticioso para adquirir un sabor cronístico notable. Si se lee con atención, salta a la vista el parentesco que guarda con sus famosas *Escenas norteamericanas* escritas aproximadamente en la misma fecha. Varía, por supuesto, en las marcas alusivas a las peculiaridades intelectuales y emotivas del niño como receptor, pero en líneas generales el modo en que ha sido concebido es muy similar. Recursos como la enumeración, la plasticidad descriptiva, la metaforización oportuna, la imaginación puesta al servicio de la información

que se desea transmitir, funcionan con la misma eficacia de las *Escenas* [...] ⁵⁶

En opinión de la estudiosa venezolana Susana Rotker las crónicas escritas por Martí para *La Nación* y *La Opinión Nacional*, “no se adhieren a una representación mimética, pero su subjetivismo no traiciona a la realidad, sino que se le acerca de otro modo, para redescubrirla en su esencia y no en la gastada confianza en la exterioridad” ⁵⁷

Esta afirmación es totalmente aplicable a “La Exposición de París”, puesto que sin dejar de informar no pierde de vista el hecho de que escribe para un receptor que por razones de edad debe ignorar, casi mayoritariamente, que dicho acontecimiento ocurre como digna celebración del centenario de la Revolución francesa. Se detiene entonces a explicar los antecedentes del movimiento insurgente que inauguró una nueva era para la historia de la humanidad, sin omitir los errores y limitaciones que ciertamente tuvo.

Casi desde el inicio el cronista-narrador se marca a sí mismo como testigo y parte del relato, implicándose directamente en el recorrido para propiciar un grado de identificación afectiva mayor que el evidenciado hasta el momento. A partir del empleo de verbos conjugados en primera persona del plural (*veremos, vamos*) o del explícito “y para nosotros, los niños” ⁵⁸ se crea un clima de confianza que elimina

⁵⁶ Ver J. Martí: “La exposición de Nueva York de 1892”, O.C., t. 12, pp. 312-320. En esta crónica Martí se refiere a la iniciativa de la prensa neoyorquina de promover una exposición universal en 1892. Reseña brevemente el asombro de los que estuvieron en París desde la óptica de Hewitt, el magnate de los metales: “Hewitt [...] viene asombrado de París: ¡si el universo va a ser todo de acero! ¡Si Bessemer, el del descubrimiento de 1867, es el creador del nuevo mundo! ¡De acero la armazón de las locomotoras y la de los vagones, sin que el poder del agua lo rompa como el cristal según sucedía veinte años antes! ¡Y tan barato que en poco tiempo no va a haber madera ni cantería, sino acero y aluminio!”

⁵⁷ S. Rotker: *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, ob. cit., p. 252.

⁵⁸ J. Martí: “La Exposición de París”, O.C., t. 18, p. 409. La cursiva es de MVP.

la distancia narrador-lector y favorece la comunicación a tal punto que asistimos a la Exposición como si el hombre de *La Edad de Oro* nos condujera de la mano, para mostrarnos con su agudeza intelectual y su atractivo personal cuanto hay digno de verse.

El acercamiento desde otra perspectiva hace posible la insistencia en el carácter insólito, sorprendente, del acontecimiento cultural. En toda la extensión de esta pieza aparecen con frecuencia términos que aluden a esta cualidad, como “maravilla”, “maravilla mayor”, “asombroso”, “asombrados”, “admirados”, los cuales denotan la preocupación martiana por destacar esta faceta del hecho real, y, por tanto, su afán por construir una representación convincente al respecto, lo cual entraña un grado de ficcionalización, de poetización de la realidad, que sin desvirtuar lo acontecido conduce al discurso a través de la analogía, el simbolismo, el subjetivismo y aseguran, de ese modo, una mirada—otra, situada a medio camino entre el periodismo y la literatura.

Es precisamente en esa zona donde cabe situar a la crónica, como espacio en que convergen fructíferamente la labor del periodista y del literato, llámese este último poeta y/o narrador. Y es que entre las preocupaciones centrales de la crónica está, precisamente, la estrategia narrativa, la cual permite violentar el orden cronológico de los acontecimientos, la credibilidad de la noticia, para dar paso a la imaginación. Claro, la crónica por su vínculo con el periodismo está respaldada por un contrato de lectura basado en la veracidad de lo narrado.

En el caso concreto que nos ocupa, los ya citados términos reforzadores del contenido maravilloso del referente y de su representación discursiva funcionan también como elementos destinados a captar la atención del niño y dirigirla hacia un tema que le es contemporáneo. Sin embargo, en el tratamiento de ese hecho inmediato intervienen, sin lugar a dudas, datos e información general procedentes de edades pasadas que van a enriquecer la indagación en las causas y motivaciones de un presente que se remontan, una vez más, a los orígenes histórico-culturales del hombre.

La conexión de este texto con “La historia del hombre, contada por sus casas” es clara. No sólo describe aquí la reconstrucción del modo de vida de los diversos pueblos en diferentes períodos históricos lograda en la Exposición, sino que nutre su retrato imaginado —más meritorio por eso— de juicios y valoraciones que ya había adelantado en “La historia [...]” Esto complejiza al texto desde el punto de vista discursivo, primero porque revela una vez más la concepción martiana de la historia, profundamente dialéctica, que le permite mirar al presente sin perder de vista al pasado y tener en cuenta la relación de estos dos tiempos con el futuro,⁵⁹ y, segundo, porque muestra el proceso de reescritura continua sobre el cual se erige el texto que nos ocupa, y en el que intervienen las fuentes e influencias más disímiles, pero que en este caso evidencia además una reelaboración no repetitiva de sus propios textos precedentes, que son puestos en función de enriquecer la información respecto a un hecho que de haber quedado en mera captación mimética de lo aparente, no hubiese rebasado la prueba del tiempo para quedarse en efímero testimonio de lo perecedero.

De esta perpetua pesquisa en otras fuentes debe haber partido Martí para escribir sobre la Exposición, pues como se sabe él no fue testigo presencial de la misma, requisito indispensable para escribir una crónica en el sentido ortodoxo del término.

Sin embargo, su capacidad para reconstruir la realidad desde la fabulación sin restar verosimilitud al acontecimiento, respetando el dato fidedigno que le es útil, pero enriqueciéndolo con su seguro oficio literario, entrenado además en la producción cronística propiamente dicha, hacen de esta página un ejemplo singular de crónica, pues consigue ceñirse a la veracidad a la vez que recrea y representa

⁵⁹ Ver Julio Le Riverend: “Martí en la historia. Martí historiador”, en *Anuario del Centro de Estudios Marianos*, La Habana, n. 8, 1985, pp. 174-185.

desde el discurso con el medio más eficaz que posee: el lenguaje poético. Si su origen periodístico condiciona el pacto de lectura basado en la veracidad, la genealogía literaria de la crónica le confiere el derecho a la fabulación, la mirada múltiple y un modo de existencia que sin dejar de ser real no fue tal sino en la imaginación del autor.

Si nos acercamos a esta página desde otro ángulo, se advierte el reconocimiento, por parte del cronista, del acierto que significa ese primer contacto global de culturas, que permite el acercamiento mutuo de todos los pueblos y propicia el intercambio cultural y la comunicación entre ellos. Igual interés despiertan en Martí el javanés, el egipcio, el argelino, el japonés, el europeo o el americano. De la pieza en su conjunto se deriva una visión optimista de la modernidad y de las perspectivas de desarrollo científico-técnico que se abren hacia el siglo venidero.

El hecho sin precedentes que fue la Exposición de París es expresivo de la internacionalización de las relaciones culturales que toma auge a finales del siglo XIX, entendiéndose aquí por "culturales" campos de la práctica social del hombre tenidos entonces como ajenos a este ámbito, como es el caso de la economía y la política. El sagaz testigo de su tiempo que fue José Martí, advirtió las pautas homogenizadoras, totalizadoras, que irían sistematizándose paulatinamente para alcanzar en el presente de nuestros días el carácter globalizador que todos conocemos: "¡El mundo entero va ahora como moviéndose en la mar, con todos los pueblos humanos a bordo, y del barco del mundo, la torre es el mástil! Los vientos se echan sobre la torre, como para derribar a la que los desafía, y huyen por el espacio azul, vencidos y despedazados."⁶⁰

Sin dejar de reconocer los logros presentes en todas las muestras, se detiene especialmente en los pabellones americanos, por lo que significan en cuanto a resultados de pueblos nuevos, plenos de recursos y posibilidades y sobre todo

⁶⁰ J. Martí: "La Exposición de París", O.C., t. 18, p. 414.

porque insertos dignamente dentro del espíritu universal de la Exposición, constituyen una reafirmación de autoctonía y originalidad que no declina su cetro ante lo foráneo.// La descripción entusiasta de la Torre de Eiffel, magnífico ejemplo de la tenacidad del hombre en su conquista de la ciencia y la técnica, es contentiva del carácter precursor del pensamiento martiano, del cual existen en su obra incontables ejemplos. La eficacia expresiva de las imágenes anuncian, en su empeño por traducir al lenguaje poético la belleza de las maquinarias, el encanto presente en la esbelta audacia del hierro, muchas de las conquistas de las escuelas de vanguardia que marcarán a una buena parte del siglo xx:

Pero a donde va el gentío con un silencio como de respeto es a la Torre de Eiffel, el más alto y atrevido de los monumentos humanos. Es como el portal de la Exposición. Arrancan de la tierra, rodeados de palacios, sus cuatro pies de hierro: se juntan en arco, y van ya casi unidos hasta el segundo estrado de la torre, alto como la pirámide de Cheops: de allí, fina como un encaje, valiente como un héroe, delgada como una flecha, sube más arriba que el monumento de Washington, que era la altura mayor entre las obras humanas, y se hunde, donde no alcanzan los ojos, en lo azul, con la campanilla, como la cabeza de los montes, coronada de nubes.— Y todo, de la raíz al tope, es un tejido de hierro. Sin apoyo apenas se levantó por el aire. Los cuatro pies muerden, como raíces enormes, en el suelo de arena.⁶¹

La esperanza de Martí en un futuro promisorio para la humanidad, en el que serían abolidas las diferencias y discriminaciones dictadas desde centros de poder ajenos a nuestro entorno, se asienta en la confianza en el hombre, en la capacidad de este para construir con sabiduría y esfuerzo un entorno vital donde primen la reafirmación de lo propio

⁶¹ *Ibidem*, p. 413.

y el respeto a la otredad, el apego a la patria y al mundo, el conocimiento y el intercambio cultural fluido entre todos los pueblos, sin hegemonismos ni discursos totalitarios.

Para construir ese mundo, uno y diverso, trabajó el hombre de *La Edad de Oro*, y si su revista, por razones adversas, no rebasó los cuatro números, dejó en sus receptores una huella perenne, que en cierto modo se transmite de generación en generación para hacer posible que a más de un siglo de su aparición, continuemos leyéndola y enriqueciéndola con nuestras modestas aportaciones a cada nuevo acercamiento.

En opinión de Umberto Eco, la cooperación interpretativa del receptor⁶² favorece la actualización constante de la obra que decodifica, pues el lector, en su rol de destinatario está llamado a completar, con su participación activa, los intersticios, los espacios en blanco presentes en todo texto.

En el caso concreto de *La Edad de Oro*, destinada a un receptor especial, el lector-niño, esta participación activa adopta, a nuestro modo de ver, otras formas a la hora de llevarse a la práctica. Hay que contar, primero, con cierta carencia informativa por razones propias de la edad, que es suplida con la imaginación, la fantasía, la creatividad y el espíritu inquisitivo común a la mayoría de los niños. La cooperación interpretativa del receptor, en este caso, rebasa los marcos del acto de la lectura para situarse en el contexto de la práctica sociocultural en el sentido más amplio.

La carencia informativa presente en el niño y el manejo inteligente de determinados resortes —como los códigos del cuento maravilloso o de la narración oral— para ofrecer una versión de la historia no distanciada, cercana por la vía afectiva al imaginario infantil, hacen posible la movilización del pensamiento hacia la búsqueda de nuevos horizontes informativos. Del mismo modo facilita el encauzamiento de esa inquietud hacia el hacer cotidiano, ya que la generación

⁶² Ver Umberto Eco: *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen, 1981.

de hombres cultos que quiso Martí erigir desde las páginas de su revista, no debían pertenecer a los cultivadores de la falsa erudición, sino al grupo de obreros, intelectuales, profesionales, pensadores-trabajadores, en suma, que pusieran su saber al servicio del bien común, sin perder de vista que la historia es como la madre de la patria, pero también, que "Patria es humanidad".

De lo expuesto en los dos epígrafes anteriores, se desprenden dos consideraciones de carácter general, a propósito de la obra de Martí como antecedente teórico indispensable del postulado estético en que se sustenta el sistema narrativo carpenteriano. Como ya queda visto, comprendió el Maestro el contenido maravilloso de una identidad cultural asentada en profundos mestizajes, construida perpetuamente a partir del vínculo fecundante entre el pensamiento mítico y el acontecer histórico, que eligen como espacio privilegiado para fundirse un entorno natural que los marcará de manera especial con el desbordamiento de sus fuerzas telúricas y la belleza indomable que ciertamente posee.

Esta comprensión de las potencialidades de lo maravilloso como ingrediente indispensable de la cultura y como fuente de riqueza literaria, se extiende en Martí, como más tarde ocurrirá en Carpentier, a la vida cotidiana y a aspectos de esta no tomados en cuenta en ese sentido por el influjo de la costumbre. La capacidad martiana de acercarse a las cosas desde el ángulo menos habitual posibilitó esa comprensión y favoreció además el empleo de códigos discursivos propios de lo maravilloso, por lo cual cabe afirmar que no sólo alcanzó a un entendimiento conceptual de este asunto, sino a un dominio de los recursos expresivos desde el punto de vista práctico.

II

La praxis narrativa de lo real-maravilloso

Los primeros pasos de Alejo Carpentier a través de lo real-maravilloso americano

Acercarse a la obra de Alejo Carpentier es, ante todo, un reto, no sólo por el volumen y la polisemia de la producción literaria de nuestro novelista mayor sino por la considerable cantidad de estudios que le han sido dedicados.

Aun así, pretendemos exponer algunas consideraciones acerca de uno de los aspectos más polémicos dentro de las concepciones estéticas carpenterianas: el origen y desarrollo de su tesis de lo real-maravilloso americano y su consecución artística en la narrativa del autor anterior a 1949.

Muy tempranamente despiertan en Alejo Carpentier las inquietudes que le llevarán, años más tarde, a formarse un sistema narrativo propio en el contexto de la literatura hispanoamericana, y a expresar teóricamente su concepción de lo real-maravilloso americano.

Sus trabajos periodísticos iniciales muestran al intelectual de primera línea imbuido en el quehacer artístico y sociopolítico de su época.

Su amistad y colaboración con Mella, Marinello y Villena, entre otras destacadas figuras, cristaliza en la fundación del Grupo Minorista, formado al calor de las influencias vanguardistas provenientes del otro lado del Atlántico y también vocero de radicales ideas estéticas y políticas.

Hay un grupo notable de influencias incidentes, de modo decisivo, en los años de formación intelectual de Carpentier, que condicionan en gran medida la formación de su método artístico-creador y que trascenderán de un modo u otro hasta su praxis artística.

Los estudios folclóricos realizados por Fernando Ortiz, que sigue de cerca, y su amistad con Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla le hacen reparar en el mundo del negro, rechazado por la cultura oficialista de la época pero extraordinariamente rico y sugerente por su contenido mítico-mágico, y parte fundamental de nuestra identidad cultural. Sus primeros intentos por captar esta realidad fructifican en *Ecue-Yamba-O* (1933) e *Historia de lunas* (1933), dignos ejemplos de su obra de iniciación. Si bien ambos van lastrados por la mirada localista, tan propia de la narrativa regionalista hispanoamericana, entonces en auge, y por el deslumbramiento que produce en él el conocimiento de las vanguardias europeas, especialmente el surrealismo, puede afirmarse que presagian ascensos importantes para el futuro de la narrativa cubana, de los que será protagonista destacado el propio Carpentier.

Precisamente el conocimiento y valoración que hace de la novela criollista y la asimilación crítica de la experiencia surrealista constituyen dos influencias capitales en su formación. La primera, aunque con sus limitaciones, significa una afirmación de la identidad continental frente a la penetración foránea, y así la valora Carpentier, pero comprende cabalmente, y muy temprano, que a América es preciso universalizarla partiendo de lo local —en lo que es deudor

del pensamiento martiano—, y que la llamada novela de la tierra no basta a tan grande empeño.

Su viaje a Francia en 1928 y su estancia en París durante once años le permitieron contactar directamente con el surrealismo, que, a su propio decir, le aguzó la sensibilidad, llevándolo a encontrarse con lo nuestro; pero comprendió a tiempo que el surrealismo tenía ya trazado su propio camino y que su afán de hallar lo maravilloso en base a la fórmula del encuentro fortuito del paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de disección comenzaba a perder vigencia.

Muy reveladores resultan estos fragmentos de cartas suyas a Jorge Mañach, referido el primero a la narrativa latinoamericana de entonces, y relacionado el segundo con el surrealismo:

Opino que la gran equivocación de los novelistas ha sido casi siempre la de tratar de ordenar y disciplinar la realidad —imperio del desorden y la incoherencia [...]; el misterio de la vida cotidiana encierra sugerencias mágicas que la razón no debe ingeniarse en controlar. Y cuanto más en nuestros países, que han pasado de la vida colonial y provinciana al rascacielos, del quinqué a la bombilla, de la indolente barbarie al maquinismo y al latifundio. // En las cosas más barrioterías de Cuba hay elementos que se vinculan con los problemas capitales del pensamiento actual, utilizando los atajos más imprevistos. El texto de cosas como la “Oración al ánima sola” o la “Plegaria a los catorce santos auxiliares” [...] resultan verdaderos textos suprarrealistas.¹

Consideraciones similares las expuso en varias de sus crónicas de *Social* y *Carteles*, que reflejan el “crescendo” teórico experimentado por el pensamiento estético carpenteriano hasta llegar a la formulación consciente de primera madu-

¹ El fragmento corresponde a una carta inédita de Alejo Carpentier a Jorge Mañach, fechada en 1933. (Citado por Ana Cairo en “La década genésica del intelectual Carpentier”, en *Anuario-Imán*, La Habana, n. 2 del Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier, 1985.)

rez de su concepción de lo real-maravilloso americano, expuesta en su prólogo a *El reino de este mundo* (1949).

Indiscutiblemente, la apropiación dialéctica del pensamiento de Martí, como ya hemos referido oportunamente, tuvo extraordinario significado para la realización artística de Alejo Carpentier. Es esta una de las zonas menos explotadas por la exégesis de ambos autores, y consideramos oportuno el llamado de atención al respecto, por lo cual, en este libro, además de estar presente en el anterior capítulo, dedicado por entero al asunto, aflorará esta conexión en varias oportunidades.

Para alcanzar lo real-maravilloso no bastaba sólo con comprender el carácter mestizo de nuestra cultura en constante proceso de renovación y enriquecimiento por la presencia de leyendas y mitos antiquísimos que continuamente se transforman adquiriendo nuevos significados.

Además de reconocer la validez de ese tesoro popular en cuanto a su utilización como materia prima de la obra de arte, era necesario llevarlo a escala universal, evadiendo la visión superficial y folclorista que había caracterizado a la narrativa continental de inicios de siglo. En tal sentido, jugó un rol decisivo la asimilación crítica de la experiencia surrealista por parte del escritor cubano, puesto que lo dotó, junto a una nueva sensibilidad, del instrumental estético necesario para lograrlo, ayudándolo a encontrar en el mundo americano, pleno de simbiosis, las maravillas que en Europa se fabricaban a partir de códigos de gabinete.

Ya nos hemos referido muy de pasada a las dos primeras muestras de su narrativa, *Ecue-Yamba-O* e *Historia de lunas*, ambas publicadas en 1933 y en las que se aprecia que ya el autor, a nivel de intuición, ha intentado captar nuestra esencia maravillosa, superior a la surrealista, porque también es real. En estas dos obras el mundo mítico-mágico del negro ocupa un lugar preponderante, y nos es revelado a través de varios recursos, entre los que sobresalen el reflejo artístico de la existencia objetiva de la transculturación como hecho sociocultural y del sincretismo religioso acontecido en Cuba.

Sin embargo, aparece de modo incipiente un procedimiento estilístico muy característico de la producción literaria carpenteriana y que alcanzará su esplendor en las grandes novelas de su plenitud creadora. Nos estamos refiriendo al trabajo con el estatuto del narrador. Carpentier narrativiza el mundo psicológico de sus personajes para destacar sus firmes creencias religiosas y su asunción de nuestras supersticiones como algo completamente natural. Muy ilustrativo resulta el siguiente pasaje de *Historia de lunas*, en el que hablan las mujeres del pueblo a través de un diálogo narrativizado, expresivo del animismo presente en todo el relato: "¡Ah, trae buena suerte ser violada por un escurridizo, un animal de la sombra, el ánima sola de Eleguá, chivo de cara humana, el que cree violar, mientras una grita de placer, haciendo resbalar las falanges por su espalda untada en grasa!"²

El animismo consustancial a nuestros cultos de origen africano está presente en ambas piezas, y aunque el propio Alejo ha dicho que en *Ecue-Yamba-O* no pudo lograr una aprehensión fiel de esta problemática, la novela en cuestión posee pasajes muy bien logrados en tal sentido, a pesar de que se resientan de los lastres del criollismo, sobre todo en la captación mimética del lenguaje.

Luego de un encuentro con un ñañigo del juego contrario, Antonio le dice a Menegildo que va a "comprarse un muerto" para protegerse de los enemigos que lo rondan, este último reacciona supersticiosamente, como corresponde a su concepción del mundo, y teme ante todo que le hayan "echado" un cadáver para que lo elimine.

Sin embargo, confía plenamente en la efectividad de los amuletos protectores: "Menegildo se alejó del negro Antonio. Estaba angustiado. ¿Quién podría asegurarle que el adversario de hace un rato, el salao ñañigo ese, no traía un sel consigo? ¿No lo llevaría montado en el cogote, como un güije, espíritu malo... ? Pero, ino! El diablo había estado demasia-

² A. Carpentier: "Historia de lunas", en *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1983, vol. I, pp. 225-226.

do cerca. El collar trabajado era una barrera que los mismos muertos no escalaban. Recinto mágico que ponía a los fuertes en situación de sitiados, pero nunca de vencidos.”³

Lugar preponderante ocupan en la ópera prima carpenteriana los ritos de ascendencia carabalí. El autor ofrece una visión cabal de la sociedad secreta Abakuá, tan mal interpretada entonces, analizándola como fenómeno de carácter sociocultural y religioso.

Los capítulos que dedica al rompimiento ñañigo son los únicos que salva en sus demoledoras críticas a la novela, y se comprende su preferencia, puesto que “están coherentemente vinculados a la acción y sus peripecias: presagian el vuelco trágico de la vida de Menegildo, degollado igual que el chivo expiatorio en el ritual religioso. Y la lucidez de los pormenores va más allá de la mera descripción de un rito iniciático. Revelan búsquedas muy minuciosas en fuentes escritas y observaciones de testigo presencial”.⁴

Resulta insólito que en pleno siglo xx subsistan en Cuba, con tal fuerza, ese tipo de organizaciones, especie de masonería negra, con fines práctico-sociales sustentados en concepciones animistas y con estructura y objetivos similares a los que se trazaron en la colonia. Eso sólo es posible porque aún no habían desaparecido las condiciones de explotación que las originaron.

Asistiendo a las ceremonias de estas sectas religiosas, llega Carpentier a importantes conclusiones que pueden considerarse como puntos de partida para la formulación de su sistema narrativo en vínculo con lo real-maravilloso.

En 1931 ofrece algunas consideraciones muy interesantes sobre su primera obra de ficción. Se refiere a dos capítulos de *Ecue-Yamba-O*, aparecidos ese año en la revista *Imán*:

³ A. Carpentier: *Ecue-Yamba-O*, La Habana, Editorial de Arte y Literatura, 1977, p. 144.

⁴ J. J. Arrom: “De *Ecue-Yamba-O* a ‘Los fugitivos’: hitos de una trayectoria en ascenso”, en *El fiel de América*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985, pp. 84-85.

Los dos fragmentos publicados, tomados separadamente, tienen tal vez un defecto: su esoterismo afrocaribeño. Pero esto no se produce en el conjunto del libro, ya que la acción en sí misma va explicando claramente el significado de ciertas ceremonias y ciertos símbolos. Eso sí: no he trabajado al azar; no hay en ese libro un solo detalle que no esté justificado por la observación o el conocimiento de un hecho por seguro conducto. Aun en lo que a magia se refiere, podría ofrecer, líneas por líneas, las pruebas y documentos encaminados a probar que no he trabajado a base de imaginación. Se trata de una mitología construida sobre hechos de estricta realidad.⁵

Si en *Ecue-Yamba-O* la captación del animismo se circunscribe sólo a determinados pasajes, en *Historia de lunas* el animismo, por así decirlo, es el personaje central. Está presente en todo el relato, desde la simbiosis Atilano-Árbol-Anguila-Escurridizo, hasta las ceremonias de espiritismo, pasando por la procesión y el culto al San Lázaro vivo, encarnado en Jesusito el peluquero, la identificación entre hombres y animales presente en la nomenclatura de los juegos ñañigos, sin olvidar la supuesta influencia maléfica de la luna sobre el destino de los hombres a que se hace referencia, finalizando la narración.

Otro aspecto no menos importante como medio materializador de lo real-maravilloso a escala artístico-literaria es la captación de la exuberante naturaleza antillana, plena de fuerzas telúricas. En esta novela se manifiestan inquietudes que serán constantes en la obra posterior del autor y que son el resultado de su mirada perenne sobre el entorno caribeño.

El pasaje de mayor acierto con este propósito es el capítulo IX, "Temporal (b)", donde recrea el paso del huracán. Es evidente la influencia vanguardista, de la que aprovecha hasta la sonoridad del lenguaje, pero no menos poderosa es

⁵ A. Cairo: "La década genésica [...]", en *Anuario Imán*, ob. cit., p. 400.

la realidad continental, pues termina ofreciendo la visión del meteoro desde la óptica de los más antiguos mitos y leyendas indoamericanos y de origen africano:

La fricción de vientos contrarios se produjo sobre un gran viñedo de sargazos, donde pececillos de cristal, tirados por un elástico, saltaban de ola en ola. Punto. Anillo. Disco. Circo. Cráter. Espiral de aire en rotación infinita. Del zafiro al gris, del gris al plomo, del plomo a la sombra opaca [...]. Fuga de áncoras y aletas, de hélices y fosforescencias ante la repentina demencia de la Rosa de los vientos [...]. Colear de la gran serpiente de plumas arrastrando trombas de algas y de ámbar [...]. Santa Bárbara y sus diez mil caballos con cascos de bronce galopan sobre un rosario de islas desamparadas.⁶

Si lo maravilloso, dirá Carpentier, “surge de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad [...]”,⁷ el pasaje anterior, referido al paso de un huracán por el Mar de las Antillas, entraña, evidentemente, una captación del entorno caribeño desde la perspectiva de lo real-maravilloso americano.

Muchas aristas quedan aún por explotar en estas dos piezas, entre las que cabe mencionar el análisis de los mitos como elementos de la cultura de resistencia, el empleo de la intertextualidad como recurso estilístico reforzador del plano ideo-temático, los incipientes trabajos temporales en el devenir aparentemente lineal de *Ecue-Yamba-O*, las connotaciones éticas, entre otras; pero vale también la pena, en esta mirada panorámica al camino recorrido por la narrativa del novelista anterior a 1948, detenerse en los relatos de la década del 40, hitos obligados en su creciente dominio del oficio de escribir y muestras fehacientes de su praxis artística en relación con lo real-maravilloso.

⁶ A. Carpentier: *Ecue-Yamba-O*, ob. cit., p. 39.

⁷ A. Carpentier: “De lo real-maravilloso americano”, en *Ensayos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1984, p. 77.

Cuando Alejo Carpentier regresa a Cuba en 1939, traía consigo la considerable experiencia adquirida en su contacto con el surrealismo y una amplia cultura, afianzada por once años de residencia en París.

Luego de un prolongado receso en su quehacer narrativo, escribe tres relatos de grandes valores literarios, que demuestran el ascenso paulatino hacia la madurez de escritor. Ellos son "Viaje a la semilla" y "Oficio de tinieblas" (1944), y "Los fugitivos" (1946).

Tomando como punto de partida los mencionados relatos, se intentará desentrañar la presencia de lo real-maravilloso en estas obras, inmediatamente anteriores a la primera formulación teórica de lo que sería uno de los principales postulados estéticos de su sistema narrativo.

"Viaje a la semilla" responde a las inquietudes iniciales de Alejo Carpentier acerca del hombre y la historia. Es una biografía en sentido inverso, de muerte a nacimiento: es una vida que se desvive, que marcha en busca de su génesis. Por medio de un recurso estilístico, la inversión del tiempo, logra nuestro autor suscitar lo maravilloso partiendo del tratamiento de una vida corriente que, vista en su secuencia lógica, sería mucho menos interesante. El anhelo de evasión, propio de la burguesía en decadencia, se hace particularmente evidente en el relato.

Al "desvivir" su vida, Marcial logra "la suprema libertad",⁸ en el sentido de libre albedrío, de irresponsabilidad completa; pero, en última instancia, aun evadiéndose, no consigue ser libre. Al ser un hombre sin sentido de sus responsabilidades morales y sociales, no puede llevar una existencia realizadora; de ahí el vacío de su mundo interior.

Marcial pertenece a un sector consumidor, ocioso, dentro de la clase portadora del progreso social en la Cuba de la época. Desvive su vida en un período histórico rigurosamente determinado, que puede situarse, aproximadamente, entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX.

⁸ A. Carpentier: "Viaje a la semilla", en *Cuentos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1977, p. 94.

Se advierte en el relato la floreciente prosperidad de la Isla a través del lujo y la existencia dilapidadora que llevan los miembros de la clase dominante, a la que pertenece Marcial, los terratenientes esclavistas con rasgos y proyecciones burguesas.

Esto implica, lógicamente, que ya Cuba ha rebasado su condición de factoría y consolida su economía de colonia de plantación, lo que ocurre entre 1790 y 1820, aproximadamente. Además, es válido recordar que Marcial cursó estudios en el Real y Conciliar Colegio Seminario de San Carlos y San Ambrosio,⁹ fundado en 1774, al que sólo podían asistir los que tuviesen una sólida posición económica.

Todo lo anterior hace pensar en las posibles connotaciones clasistas de estos trabajos temporales, sobre todo si nos remitimos a *Ecue-Yamba-O*. Al decir de José Juan Arrom, el tiempo en *Ecue-Yamba-O* está tratado de acuerdo con la concepción en espiral que de él tenían los indoamericanos.¹⁰ Con la muerte de Menegildo Cué y el nacimiento del Nuevo Menegildo, hijo del primero, se produce un regreso al punto de partida pero en un escaño superior, puesto que se hace evidente la apertura al futuro, a nuevas posibilidades de realización.

En "Viaje a la semilla" ocurre lo contrario. Para los explotadores que, como don Marcial, malgastaron estérilmente su existencia, no habrá nuevas oportunidades.

A medida que Marcial desvive su existencia, se acerca a sus orígenes, a la fecha de su "des-nacimiento", y con ello va desapareciendo su estirpe y todo lo que formó parte de su mundo. Obsérvese que los animales, las plantas, los objetos y hasta la mañisión, regresan "a la condición primera. El barro volvió al barro, dejando un yermo en lugar de la casa".¹¹

El texto citado corresponde a los finales del relato y temporalmente está situado antes del nacimiento de Marcial.

⁹ *Ibidem*, p. 87.

¹⁰ J. J. Arrom: "De *Ecue-Yamba-O* a 'Los fugitivos' [...]", en *El fiel de América*, ob. cit., p. 83.

¹¹ A. Carpentier: "Viaje a la semilla", en *Cuentos*, ob. cit., p. 95.

Cuando los obreros llegan al día siguiente, no queda nada de la casa. Aparentemente, alguien concluyó el trabajo, pero en realidad aún la residencia está por construir. Sucede entonces que el capítulo final no es un retorno al presente, como parece a primera vista. Es una síntesis de tiempos diversos que anteceden dignamente a los logrados por el autor, muchos años después, en *Concierto barroco*. El terreno yermo, donde aún no se ha edificado la vivienda, se encuentra en un pretérito anterior al nacimiento de Marcial, por tanto la alusión a la muerte de la Marquesa adquiere connotaciones de futuro, si bien es pretérito respecto al primer capítulo, en que se narra la demolición de la vivienda.

El viaje de Marcial hacia el "no ser" reviste significados de castigo. Castigo a una vida sin tareas, totalmente vacía. Su indiferencia alcanza incluso las relaciones conyugales y la muerte de su esposa parece tener alguna relación con su dejadez. Marcial, que de joven "solía pasarse tardes enteras abrazando a la Marquesa",¹² adquirió con los años la costumbre de abandonarla, y el día fatal, como tantos otros, salió ella a distraerse con su paseo rutinario y pereció ahogada; más aún, dadas las circunstancias, pudiera pensarse también en un posible suicidio, de ahí los remordimientos del protagonista.¹³

Enriqueciendo el contenido maravilloso del tiempo estético tratado en el relato, aparece la impronta surrealista, que puede apreciarse en ciertas descripciones invertidas, plenas de sugerencias, como aquella en que se dice que los cirios "crecieron lentamente, perdiendo sudores", y que cuando "recordaban su tamaño, los apagó la monja apartando una lumbre"¹⁴. Asimismo, aparecen asociaciones insólitas, que sugieren misteriosas relaciones entre los objetos, como si estuvieran movidos por hilos ocultos, dependiendo unos de otros: "En la casa de altas rejas, la Ceres fue sustituida

¹² *Ibidem*, pp. 83-84.

¹³ *Ibidem*, p. 83.

¹⁴ *Ibidem*, p. 81.

por una Venus italiana, y los mascarones de la fuente adelantaron casi imperceptiblemente el relieve al ver todavía encendidas, pintada ya el alba, las luces de los velones".¹⁵

La arquitectura adquiere aquí connotaciones existenciales; la casa se personifica y los elementos arquitectónicos rejuvenecen, en relación directa con Marcial y su regreso a la génesis.

Si bien en "Viaje a la semilla" aparece la incidencia del surrealismo en su calidad de fuente literaria de lo real-maravilloso, hay también otros elementos, anunciadores del curso posterior que tomará la narrativa carpenteriana, puestos en función de reforzar el contenido mágico de la narración. Incluso sin haber teorizado aún sobre los contextos,¹⁶ éstos hacen acto de presencia en el relato, ayudando a conformar la atmósfera de magia que se respira en él. En tal sentido ocupan un primerísimo lugar los contextos etnológicos, portadores del mundo mítico del negro y sus concepciones animistas. Ya en las primeras páginas se hacen evidentes con la presencia del brujo que ejecuta sus ceremonias para invertir el tiempo y la esclava doméstica "con tacha de cimarrona y palomas debajo de la cama que andaba por el patio murmurando: ¡Desconfía de los ríos, niña; desconfía de lo verde que corre!",¹⁷ presagiando la muerte de la Marquesa.

Aprovechando la credulidad y fantasía infantiles, logra Carpentier darnos una visión casi mítica del calesero Melchor a través de los ojos del pequeño Marcial. Narrando desde el punto de vista del personaje central, nos revela el mundo maravilloso del negro, sus recuerdos de las lejanas tierras de África, dejadas atrás por el obligado cautiverio. Estas historias resultan un importante elemento de los contextos etnológicos presentes en el relato y enriquecen aún más la magia presente en él.

El calesero, con sus grandes botas, llamadas Calambín y Calambán,¹⁸ debía parecerle a Marcial un ser fabuloso, y así

¹⁵ *Ibidem*, p. 85.

¹⁶ A. Carpentier: "Tientos y diferencias", en *Ensayos*, ob. cit., pp. 7-29.

¹⁷ A. Carpentier: "Viaje a la semilla", en *Cuentos*, ob. cit., p. 83.

¹⁸ *Ibidem*, p. 92.

nos lo transmite el narrador; sólo que su halo mágico está sustentado por hechos de estricta realidad. Incluso pudiera pensarse en el posible contenido simbólico del nombre, pues como sabemos, Melchor era uno de los tres reyes magos que, según la leyenda, traían juguetes y regalos a los niños.

Los contextos raciales, culturales, de iluminación y ctónicos ayudan a sintetizar el tiempo histórico de la Cuba colonial. Por su contenido esencialmente práctico, presentes en cada rincón de la realidad circundante, contribuyen a la cabal definición de nuestra identidad al ser llevados a escala de obra artística. En ningún momento se nos dice que los hechos ocurren en nuestro país, pero nos percatamos fácilmente. Así lo prueba la presencia de esclavos africanos, sustentadores de la economía cubana de entonces, que propició el proceso de transculturación aportando sus bailes, ritmos, mitos, leyendas, ceremonias rituales, etc., y todo ello aparece reflejado en el relato.¹⁹

Las peculiaridades de la arquitectura habanera de la época, raigalmente barroca, forman parte también de los contextos culturales y se revelan constantemente a lo largo de toda la narración.²⁰ Los contextos son, por tanto, importantes elementos portadores de sugerencias mágicas en esta obra maestra de la narrativa carpenteriana, pero a la vez ayudan a precisar determinados aspectos de nuestra historia y realidad.

Por todo lo anterior es posible considerar que las dislocaciones temporales no tienen en la obra carpenteriana connotaciones experimentalistas. Van mucho más allá. Como don Marcial, marqués de Capellanías, tuvo Carpentier la percepción remota de otras posibilidades.²¹ Las interrogantes que lo llevaron a escribir este relato hallarían en breve respuestas tangibles.

Años después pudo el escritor viajar a lo largo del Orinoco, adentrarse en la selva venezolana y percatarse de que ese

¹⁹ *Ibidem*, pp. 83, 84 y 87.

²⁰ *Ibidem*, pp. 80-81, 85 y 91.

²¹ *Ibidem*, p. 85.

viaje hacia las fuentes era “una especie de materialización del tiempo”.²² Pudo palpar, por así decirlo, el transcurrir de la historia continental en sus numerosos estadios de desarrollo, al iniciar su viaje en Ciudad Bolívar, situada a la altura de la vida moderna y concluirlo en las comunidades indígenas, donde aún se vive primitivamente. Esta experiencia le permitió llegar a la conclusión de que en América es posible encontrar que “el hombre de hoy, del siglo xx, puede vivir con hombres situados en distintas épocas que se remontan hasta el Neolítico y que le son contemporáneos”.²³

Cuando escribió “Viaje a la semilla” no poseía el autor la experiencia vívida de esa recurrencia temporal, pero intuía la necesidad que experimenta todo hombre de conocer sus orígenes. Esta pequeña pieza no es un mero derroche de virtuosismo narrativo y artístico, es ante todo la certeza de que la dinámica interna de la historia americana, las peculiaridades socioeconómicas del Continente, su naturaleza sincrética y compleja entrañaban la coexistencia de épocas históricas diferentes en el presente, algo muy propio de América y que forma parte de nuestra realidad barroca y maravillosa.

En 1944 escribe otro relato, que es tal vez el menos estudiado de los que produjo. Se trata de “Oficio de tinieblas”, en el que también se remonta el autor al pasado colonial cubano.

La narración está construida a partir de acontecimientos estrictamente reales, un terremoto y una epidemia que asolaron a la ciudad de Santiago de Cuba en 1852,²⁴ y que constituyen la fuente principal de lo real-maravilloso en el relato.

De acuerdo con la liturgia católica, un oficio de tinieblas “es una misa que se le oficia a un fiel difunto en cuerpo pre-

²² A. Carpentier: *Entrevistas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985, p. 361.

²³ Ídem.

²⁴ A. Cánovas Pérez: *Composición e ironía en “Oficio de tinieblas”*, La Habana, Imprenta André Voisin, Empresa Nacional de Producción del Ministerio de Educación Superior, 1985, p. 10.

sente".²⁵ Teniendo en cuenta el título de la narración es lógico suponer que esté presidida por la muerte.

En esta obra lo maravilloso se origina a partir de hechos extraordinarios y terribles. Desde las páginas iniciales se presagia el cataclismo. El desorden moral da lugar al desorden natural, y a la indolencia general le siguen el sismo y la enfermedad. Como ocurre con el regreso de Marcial al no ser en "Viaje a la semilla", el desastre viene a ser aquí un castigo a la indiferencia, al ocio, a la existencia sin tareas, que ha transpuesto en este relato los marcos individuales para alcanzar a toda una ciudad.

La destrucción de Santiago por el siniestro y la epidemia alcanza resonancias simbólicas. El terremoto es algo así como el equivalente del fuego divino que cayó sobre Sodoma y Gomorra, las ciudades bíblicas del vicio. Sólo que aquí no intervienen poderes sobrenaturales sino fuerzas muy de este mundo, y es en ello donde radica su carácter real maravilloso. A través de una obsesionante presencia de sombras, logra crear el autor una atmósfera fantástica, de vago misterio, que todo lo envuelve, como advirtiendo, ya en las primeras páginas, la gravedad de los sucesos que se avecinan.

Las sombras anuncian la proximidad de la muerte, que llegará con el cataclismo: puede decirse que son sus mensajeros, pero nadie repara en sus avisos, a pesar de que el año comienza con una nota fúnebre. Los habitantes de la ciudad continúan indiferentes ante ellas, que, poco a poco, se personifican, llegando a separarse de los seres humanos para existir independientemente. Panchón, sólo preocupado por beberse el dinero ganado llevando un contrabajo a la catedral para la celebración de las exequias del general Enna, "no observó que su sombra se había quedado atrás, en la nave, pintada sobre la baldosa en que se leía: Polvo, Cenizas, Nada".²⁶ Luego, totalmente ebrio, no se sorprende al verla aparecer, y aquí adquiere la narración tintes cercanos a lo

²⁵ *Ibíd.*, p. 12.

²⁶ A. Carpentier: "Oficio de tinieblas", en *Cuentos*, ob. cit., p. 117.

fantástico, cuando se nos dice: "Se acostó a sus pies (los de Panchón) como un podenco. Era sombra de negro. La sumisión le era habitual."²⁷

Las sombras no se limitan al ámbito visible, sino que se extienden también a los sonidos, como pregonando la catástrofe, cada vez más próxima. Por medio de un acertado uso de la hipérbole, va tejiendo Carpentier toda una trama de mágicas premoniciones alrededor de una contradanza titulada *La sombra*, muy poco popular por lo melancólica, pero que incomprendiblemente comienza a gustar. A través del uso de la hipérbole, se hace el recuento de la propagación de la pieza por la ciudad, lo que evidencia influencias surrealistas. Es como si todos los instrumentos musicales de Santiago estuviesen ligados por relaciones de interdependencia, respondiendo a algún determinismo oscuro, y tuvieran que hacerse ecos de la maldita danza:

A nadie le agradaba *La sombra* de Agüero. A nadie, porque era una danza triste, mala de bailar. [...] Pero, hete ahí que todos la cogen, de pronto, con *La sombra*. Tal parecía que la banda de los charoles no supiera tocar otra cosa. Lo mismo ocurría con la banda de la milicia de pardos. En las retretas, en los desfiles, siempre se escuchaba la misma melodía quejosa [...]. Esta repetición transformaba *La sombra* en su sombra, pues tal era el tedioso hábito de tocarla, que su compás se alargaba renqueante, acabando por tener un no sé qué de marcha fúnebre.²⁸

Hay también un reconocimiento explícito por parte del narrador del contenido maravilloso de nuestro mundo, aunque desde una perspectiva un tanto irónica, al señalar certeramente que América es vista por los europeos, aún en el siglo XIX, como tierra de fábulas: "Hubo un sinsonte que se aprendió *La sombra* de cabo a rabo. Pero lo hallaron muerto, de un atorón de cundiamores, cuando su amo [...] se

²⁷ Ídem.

²⁸ Íbidem, p. 117.

disponía a enviarlo a doña Isabel II, como muestra de las maravillas que aún se daban en esta tierra.²⁹

Cimentado a base de contrastes, el relato alcanza momentos de esplendor en tal sentido. Al oponer lo alegre y lo lúgubre, nos ofrece el autor una visión alucinante de los carnavales que antecedieron al terremoto. Lo insólito de estas asociaciones nutre sugerencias un tanto misteriosas que se añaden a los demás presagios. Lo que más sorprende es que pretendiendo alegrar unos festejos bastante insípidos, se entone una copla fúnebre, que además de ser la contrapartida de *La sombra*, llega a presidir todas las comparsas.³⁰

No obstante, los recursos estilísticos analizados hasta ahora se refuerzan en la plástica descripción del terremoto, copiosa en imágenes, plena de sugerencias. La arquitectura colonial cobra movimiento ante el empuje de las fuerzas telúricas. En sólo un minuto "se contrariaron todas las perspectivas de la ciudad".³¹

Y al terremoto le sigue una epidemia de cólera que diezma la población. La muerte se convierte en algo habitual. Cada día fenecen gran número de personas, algunas en plena calle. Panchón, indiferente, ahora carga cadáveres. Cuando parece que todo terminó y se entona un *Te Deum* en la catedral, cae la última víctima, que es precisamente él.

Los hechos narrados se desarrollan durante el año 1852. Aunque la acción es lineal, pueden advertirse trabajos temporales. El año comienza con una muerte, la del general Enna, y concluye con otra, la de Panchón, después que han sido rebasadas las calamidades y la ciudad reinicia su vida normal. Sin embargo, cabe preguntarse si en verdad la catástrofe ha sido dejada atrás definitivamente, si en este caso el cataclismo abrirá las puertas a tiempos mejores. En realidad, no sucede así.

Inmediatamente después de los aciagos acontecimientos, los habitantes de la ciudad se preparan a celebrar las Pas-

²⁹ *Ibidem*, p. 118.

³⁰ *Ibidem*, pp. 119-120.

³¹ *Ibidem*, p. 121.

cuas; es decir, en vez de comenzar un nuevo período de su existencia bajo otras pautas, la preocupación esencial es volver a los placeres y diversiones que antecedieron al terremoto y la epidemia. No sería aventurado suponer que en el futuro sobrevendrán nuevos desastres en castigo al invariable estado de cosas. La secuencia final del relato, referida a la celebración del *Te Deum* en la catedral, así lo sugiere:

El organista estaba entregado a la improvisación cuando de pronto, se volvió sobresaltado hacia la plaza. Ahí estaba "La Lola" chirriando por todos los ejes. Panchón yacía detrás del cochero, con los pies hinchados, de bruces sobre un haz de espartillo. Poco a poco el gradual cambió de figura. Algunos advirtieron que los bajos no acompañaban cabalmente la frase litúrgica. En el juego de pedales se insinuaba, aunque en tiempo lento, el tema de: *Ahí va, ahí va, ahí va la Lola, ahí va.*³²

Es tan fuerte la presencia de la muerte, que la copla fúnebre logra interferir el himno de alabanza a Dios, como para advertir que, mientras continúe la existencia sin objeto, volverán a asolar la ciudad nuevos siniestros, repitiéndose el ciclo hasta que esos hombres adquieran conciencia de sus tareas; sólo entonces llegarán tiempos mejores.

Estando en Venezuela en 1946 escribe Alejo Carpentier "Los fugitivos". Este relato, apenas estudiado, encierra, no obstante, importantes elementos a tener en cuenta a la hora de analizar la evolución de la concepción carpenteriana de lo real maravilloso en cuanto a praxis artística.

A diferencia de sus contemporáneos —"Viaje a la semilla" y "Oficio de tinieblas" (1944)—, en "Los fugitivos" predomina, por así decirlo, un realismo mucho más directo, lo que no implica en modo alguno ausencia de magia.

Remontándose una vez más al pasado colonial cubano, nos ofrece Carpentier una de las facetas de la ruda existencia del esclavo, el cimarronaje. Por lo difícil de las circunstancias, se asocian el hombre y el animal: Cimarrón, el negro

³² *Ibidem*, p. 125.

huido, y Perro, que lo perseguía pero que desertó de la cuadrilla siguiendo un persistente olor a hembra. Ambos desean recuperar amistades perdidas y deciden acompañarse, colaborar, para sobrevivir.

Esta insólita relación entre el esclavo y el perro adiestrado para capturar negros constituye la primera fuente de lo real maravilloso en el relato. Es muy interesante el intercambio mutuo que se produce entre los dos personajes, cómo el hombre adquiere hábitos propios del animal, y viceversa.

En un inicio, las reacciones de Perro se manifiestan sólo respondiendo a estímulos de carácter sensorial, a percepciones elementales, como el olor a negro que siente primero y que es superado por el fuerte olor a hembra que lo hace abandonar la batida y que lo obligará a asumir otro destino.³³

Luego, a medida que transcurre su convivencia con el hombre, va tomando características de este y, por llamarlo de algún modo, se va racionalizando su psiquis, hasta alcanzar, en determinados momentos, fluidez de pensamiento lógico; lo que consigue Carpentier narrando desde la perspectiva de Perro, con un estilo elemental³⁴ que concuerda con su condición de bestia: "Ya no olía a hembra. Pero tampoco olía a negro. Ahora, Perro estaba más atento al olor a blanco. Porque el mayoral olía a blanco [...]. Era el mismo olor de las señoritas de la casa, a pesar del perfume que despedían sus encajes [...]. Había que huir ahora del olor a blanco. Perro había cambiado de bando".³⁵

En el mismo grado adquiere Cimarrón cualidades de Perro, degradándose paulatinamente. Si al principio ambos se nos revelan en posiciones paralelas, con el paso del tiempo van haciéndose cada vez más convergentes. Al igual que Perro, Cimarrón se ve precisado a depender de la caza, teniendo que subordinarse en mucho al animal para poder subsistir.

³³ A. Carpentier: "Los fugitivos", en *Cuentos*, ob. cit., p. 99.

³⁴ J. J. Arrom: "De *Ecue-Yamba-O* a 'Los fugitivos' [...]", en *El fiel de América*, ob. cit., p. 92.

³⁵ A. Carpentier: "Los fugitivos", en *Cuentos*, ob. cit., p. 102.

Además, el habitat de ambos, una caverna, es propio de animales, o del hombre que fuimos hace millones de años. Si en la primera cueva Cimarrón entraba de pie, en la segunda tiene que entrar a gatas, a semejanza de Perro.³⁶

Con la llegada de la primavera, se despierta el instinto sexual en Perro, como corresponde a su condición. A Cimarrón le sucede otro tanto, de la misma forma violenta y primitiva que al animal. Cimarrón arriesga aquí la libertad conquistada por la satisfacción de un deseo imperioso más cercano al de la bestia que al del hombre. Cuando se acercan al ingenio en la noche lo hacen "lado a lado, la cabeza del hombre a la altura de la cabeza del perro".³⁷ Es aquí donde comienza la degradación definitiva de Cimarrón.

Luego de la crisis de primavera, Perro se hace más prudente; teme acercarse a los pueblos, mientras Cimarrón, que se ha aficionado a la bebida y a las mujeres, se muestra cada vez más osado; se corrompe de día en día desde que se apoderó de los objetos del calesero y el sacerdote, llegando a matar para obtener dinero, y esto le cuesta caer nuevamente en manos del mayoral.³⁸

Con la ida de Cimarrón comienza la regresión de Perro, tornando poco a poco a sus orígenes, a su condición de salvaje. Vuelve a reaccionar sólo ante estímulos de orden sensorial, como el hambre y las necesidades sexuales. Va olvidando su vida anterior al día en que se fugó al monte; ni siquiera recuerda el sentido de la campana del ingenio. Otra vez lo sorprende la primavera, y el poderoso olor a hembra que le hizo alejarse de los suyos marca su separación definitiva del hombre, llevándolo finalmente a sus coordenadas primitivas.

Aunque la acción transcurre linealmente a lo largo de dos años, pueden hallarse puntos comunes entre el tratamiento del tiempo en este relato y en "Viaje a la semilla". Perro y Cimarrón pertenecen al ingenio de don Marcial,

³⁶ *Ibíd.*, p. 103.

³⁷ *Ibíd.*, p. 106.

³⁸ *Ibíd.*, p. 107.

marqués de Capellanías,³⁹ lo cual complejiza el entramado intertextual. Perro, que estaba al servicio de los explotadores, regresa a su condición primera, no por un recurso de orden estilístico sino a causa de sus circunstancias vitales. Se evade del mundo, como su dueño. Cimarrón no consigue su libertad definitiva porque sucumbe a manos del animal, que en última instancia es sólo “el agente [...], la verdadera destrucción de Cimarrón es a manos del mayoral, el instrumento de la sociedad, de donde procede la cruel consigna a la que reacciona finalmente el instinto de Perro”.⁴⁰

Están presentes en el relato otros elementos portadores de sugerencias mágicas, que se revelan en calidad de contextos ctónicos, como el terror supersticioso de Cimarrón ante los antiquísimos restos humanos que desentierra el perro, impulsándole a huir y refugiarse en una cueva estrecha, mucho más incómoda, pero en la que no había, al menos, “huesos de aquellos que para nada servían y sólo podían traer ñeques y apariciones de cosas malas”.⁴¹

Hay una alusión muy tangencial a las prácticas de la santería cubana, cuando el autor refiere las acechanzas de Cimarrón, siempre en espera de una mujer, ya fuese “una lavandera solitaria o una santera que buscaba culantrillo, retama o pitahaya para algún despojo”.⁴² También se menciona la fiesta del Día de Reyes, evocada por el esclavo en noches de añoranza.

Sin embargo, la secuencia final del relato es, tal vez, la más sugerente en este sentido. Implica la constante proliferación de las supersticiones entre los habitantes de los campos cubanos, cuya concepción animista del mundo admite la existencia de aparecidos, sobre todo en horas nocturnas. Es por ello

³⁹ *Ibidem*, p. 106.

⁴⁰ F. Janney: “Apuntes sobre un cuento de Alejo Carpentier: ‘Los fugitivos’”, en K. Muller-Bergh (compil.): *Asedios a Carpentier*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972, p. 93.

⁴¹ A. Carpentier: “Los fugitivos”, en *Cuentos*, ob. cit., p. 104.

⁴² *Ibidem*, pp. 106-107.

que durante muchos años “los monteros evitaron, de noche, aquel atajo dañado por huesos y cadenas”.⁴³

La descripción del entorno natural en que se mueven los protagonistas contribuye en mucho a nutrir la atmósfera de magia, si bien es cierto que se caracteriza por una notable concisión. Sobresalen los pasajes dedicados a la flora por la lograda pintura de nuestra exuberante vegetación, abundante en variedad de plantas y frutos silvestres. Asistimos así a los constantes procesos de maduración de frutas y descomposiciones orgánicas que se manifiestan en nuestros montes a causa de la humedad y el intenso calor tropical.⁴⁴ También presenta el autor la promiscuidad de plantas en los parajes más agrestes y alejados del alcance del hombre, donde se refugia Perro en su tránsito a la condición de salvaje.⁴⁵

Si bien en “Viaje a la semilla” y “Oficio de tinieblas” lo maravilloso de nuestra realidad se suscita a través de recursos estilísticos específicos y claramente apreciables —la inversión del transcurrir temporal y la proliferación de sombras, respectivamente—, en “Los fugitivos” estos resultan menos visibles.

Este relato se caracteriza por un realismo mucho más directo pero capaz de aportar sugerencias mágicas. Lo maravilloso aquí parte de la vida misma en su fluir lógico, de la relación entre el hombre y el animal, y se transmite, sobre todo, narrando desde la perspectiva de los personajes, revelándose a través de ello el aporte mutuo que se produce entre ambos. Manteniendo la acción lineal, realiza Carpentier trabajos de carácter cronológico que se manifiestan a partir de las circunstancias vitales de los protagonistas.

Resulta claro el camino ascendente que sigue el autor en cuanto a praxis artística, iniciada en *Ecue-Yamba-O*, donde está implícita su calidad de novelista en ciernes pero que adolece de los defectos propios de toda obra de iniciación. En

⁴³ *Ibidem*, p. 111.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 99-100.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 108.

esta ruta hacia la maduración estética y literaria, *Historia de lunas*, "Viaje a la semilla" y "Oficio de tinieblas" constituyen pausas obligadas en las que se evidencian el creciente dominio del oficio de narrar y la profundización en el conocimiento del entorno americano y, más específicamente, cubano.

Atendiendo a las peculiaridades estilísticas de "Los fugitivos", a su grado de concisión, a su ajuste entre el qué y el cómo, puede decirse que este relato representa un salto definitivo hacia la primera madurez artística de Alejo Carpentier, fruto de la cual es su novela *El reino de este mundo*, primera sistematización práctica consciente de la concepción de lo real maravilloso americano.

La historia como fuente de lo real-maravilloso: valor de la metadiégesis en *El arpa y la sombra*

En su conocido libro *El realismo maravilloso*, la estudiosa brasileña Irlemar Chiampi afirma que la problematización de la perspectiva narrativa y la crítica del acto de contar son el eje central de la renovación del lenguaje ficcional hispanoamericano. Además insiste en la importancia de este hecho en las novelas de lo real maravilloso al señalar que en estos textos se construye el "performance" de la voz a partir del cuestionamiento del "performance" de la perspectiva: "Si entendemos que la perspectiva converge hacia la diégesis (universo ficcional narrado), la función de la voz que pretendemos aplicar al realismo maravilloso se coloca al nivel de la metadiégesis [que...] viene a ser [...] el nivel de la narración que habla del relato primero".⁴⁶

Aunque es posible hallar este recurso en otras obras de Alejo Carpentier⁴⁷ es *El arpa y la sombra* una pieza imprescindible para comprender el valor de la metadiégesis dentro

⁴⁶ I. Chiampi: *El realismo maravilloso*, Caracas, Monte Ávila, 1983, p. 95.

⁴⁷ Aunque es menos evidente, aparece también en *El recurso del método* y *Los pasos perdidos*.

del realismo maravilloso. En la última novela del autor cubano el cuestionamiento del relato primero adquiere diferentes matices, en consonancia con la pluralidad de voces contantes y sus correspondientes perspectivas, pero siempre estará dirigido a la indagación en la vida de Colón y al dilucidamiento de la verdad de su biografía, ya sea con afán enaltecedor o destructor. Además el propio Colón, como narrador intradieético, se erige en juez de sí mismo y en crítico implacable de sus escritos, muestras primeras del discurso narrativo hispanoamericano.

La obra consta de tres partes: "El Arpa (I)", "La Mano (II)" y "La Sombra (III)". La primera, construida a partir de un narrador omnisciente, abarca el recuento de la vida de Giovanni María Mastai-Ferreti, quien sería el Papa Pío IX y el principal alentador de la beatificación de Colón. De su viaje al Nuevo Mundo extrae Mastai la peregrina idea de hacer del Almirante un santo. Como él, se deslumbra el futuro Pontífice ante el entorno recién contactado, y por la vía de la perenne contraposición Allá-Acá ofrece su propia visión fabulosa del Cono Sur.

Ya en este capítulo aparece, aunque discretamente, el empleo de la metadiégesis, apoyada en el dialogismo interno de la novela. La alternancia de tiempos diversos, frecuente en la obra carpenteriana, hace posible que el Papa Pío IX juzgue una carta escrita por él cuando sólo era un miembro más de la Misión Apostólica llegada a Chile. Disgustado por la insegura situación en que se encontraba entonces, escribió Mastai: "Los actuales gobiernos americanos son gobiernos convulsivos a causa de los cambios continuos a los cuales están sujetos (—'Sin desearlo fui el Pálido Ángel de los Funestos Vaticinios'—, murmuraba Su Santidad Pío IX cuando releía una copia de esa carta anunciadora de tantos acontecimientos dramáticos como se verían en el futuro, conservada hasta ahora por quien hubiese sido el obscuro canónigo de entonces...)"⁴⁸

⁴⁸ A. Carpentier: *El arpa y la sombra*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979, p. 29.

Su mirada de extranjero deslumbrado va de la naturaleza al modo de vida, de la política al hombre, de la historia a la hagiografía del Continente. Es entonces cuando se asombra “de lo exóticos, por así decirlo, que le resultaban sus beatos y santos”.⁴⁹ Después de un minucioso análisis del santoral americano, concluye Mastai que, salvo Santa Rosa de Lima, no hay ningún santo de acá poseedor de rango universal. Es en este punto que la voz del eclesiástico se superpone al discurso del narrador omnisciente para formular su anhelo de beatificar al intrépido genovés:

No. Lo ideal, lo perfecto, para compactar la fe cristiana en el viejo y nuevo mundo, hallándose en ello un antídoto contra las venenosas ideas filosóficas que demasiados adeptos tenían en América, sería un santo de ecuménico culto, un santo de renombre ilimitado, un santo de una envergadura planetaria, incontrovertible, tan enorme que, mucho más gigante que el legendario coloso de Rodas, tuviese un pie asentado en esta orilla del Continente y el otro en los finisterres europeos, abarcando con la mirada, por sobre el Atlántico, la extensión de ambos hemisferios. Un San Cristóbal, Christophoros, Porteador de Cristo, conocido por todos, admirado por los pueblos, universal en sus obras, universal en su prestigio.⁵⁰

Algo más adelante se emplea nuevamente la metadiégesis, pero esta vez Pío IX juzga sus dudas ante el caso de la beatificación de Colón. Dudas menos explicables si se piensa en los años que lleva esperando por materializar su sueño. Con la alternancia de presente y pasado y utilizando las manos como elemento de enlace entre los dos tiempos, el narrador omnisciente revela el pensamiento de Mastai con breve explicitación de la voz del Papa: “Se cubrió el rostro con las *manos*, en esa noche tendida sobre la inmensidad del Cabo de Hornos, para ahuyentar de su mente una idea que, por lo enorme, rebasaba sus posibilidades de acción... Sí. Aquella

⁴⁹ *Ibidem*, p. 35.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 36.

noche memorable se cubrió el rostro con las *manos*, pero esas *manos* eran las *mismas* que *ahora* vacilaban entre el tintero y una pluma, *manos* estas que eran las de Su Santidad el Papa Pío Nono. ¿Por qué esperar más?”⁵¹

Con la apertura del proceso beatificador de Colón cierra la primera parte y como si se descorriese un telón se abre la segunda, con un extenso monólogo del Almirante moribundo, que será cortado, en su transcurso, por innumerables voces.

Desde las páginas iniciales de esta sección, el propio Colón nos advierte de su dualidad carnal y espiritual, deseosa su alma de librarse de un cuerpo que ha sido residuario de todas las miserias terrenas y ansioso aquel, pese a todo, de apegarse a la vida. Desde este momento, el narrador intradieético comienza un discurso de arrepentimiento y autocensura, preparador de su confesión final, que cuestionará todos los avatares de su vida, desde su oscuro linaje hasta la verdadera dimensión de su empresa descubridora.

A través del equilibrado y riguroso juego historia-ficción consigue Carpentier revelar la existencia de quien fue, sobre todo, un hombre de su tiempo, y cuyo paso por el reino de este mundo estuvo marcado por las virtudes y defectos de su época.

Si se tiene en cuenta que la conjunción de ambos discursos —el histórico y el ficticio— es utilizada para esclarecer un hecho aparentemente irrefutable —la supuesta santidad de Colón— y que la historia aparece tratada como un todo cultural de múltiples significados enjuiciados desde la ficción, puede decirse que *El arpa y la sombra* es, también, una novela donde se emplea lo que Alfonso de Toro ha denominado “intrahistoria”, en su análisis sobre la postmodernidad literaria hispanoamericana: “A través de este procedimiento se interpretan [...] las contradicciones, la pluralidad, las rupturas y la discontinuidad de la historia y

⁵¹ *Ibidem*, p. 37. La cursiva es de MVP.

de la cultura latinoamericana [... y] se hace accesible la cultura de este Continente a un lector ajeno a él.”⁵²

La metadiégesis es, en la segunda parte, no sólo el nivel del relato que habla del relato primero, no sólo el autoexamen de conciencia del narrador intradieгético Cristóbal Colón; es también el enjuiciamiento de la historia desde la ficción.

El Colón de Carpentier, “arrepentido hoy de lo hecho ayer”, asegura que debajo de su cuerpo esmirriado por la enfermedad y la fatiga “está el yo de lo hondo, aún claro de mente, lúcido, memoriado y compendioso”⁵³ que habrá de relatarnos desde un presente inmediatamente anterior a su muerte, hechos ocurridos en un pasado distante ya algunos años y que se ven bajo otra luz por la distancia que media entre lo hoy contado y lo ayer acontecido y relatado.

El providencial y ficticio Maestre Jacobo, que informa a Colón sobre qué hallará navegando hacia el Oeste, sirve para que Carpentier otorgue estatura humana a la empresa colombina, pues el genovés bien pudo tener alguna referencia de las navegaciones vikingas, aunque sus biógrafos no se hayan puesto de acuerdo al respecto.⁵⁴

Cuando el Colón ficticio confiesa haber tenido noticias de la Vinlandia y haberlas callado para salvaguardar su gloria de Descubridor, no sólo está cuestionando éticamente su comportamiento de entonces, también está ofreciendo una nueva —y posible— versión de la verdad (mítica) histórica. A partir de la dualidad verdad/mentira se pone en tela de juicio lo que se ha tenido por cierto en la historiografía del Descubrimiento hasta el siglo xix (I parte) y —por qué no— hasta el propio siglo xx. A través de un inteligente trabajo con el lenguaje “arregla” Carpentier el habla colombina de

⁵² A. de Toro: “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)”, en *Revista Iberoamericana*, EE.UU., n. 155-156, abril-sept., 1991, p. 467.

⁵³ A. Carpentier: *El arpa y la sombra*, ob. cit., p. 44.

⁵⁴ L. Padura Fuentes: *Colón, Carpentier, la Mano, el Arpa y la Sombra*, La Habana, Imprenta André Voisin, Empresa Nacional de Producción del Ministerio de Educación Superior, 1985, pp. 18-19.

tal modo que, sin perder la necesaria vinculación con los textos producidos por el ser histórico, lo relaciona con el español de la época y con determinadas prácticas sociales y acontecimientos que nutrieron la literatura española renacentista. Reconoce el Colón carpenteriano su talla mayor de embustero y hace pensar al lector en obras que le fueron contemporáneas en vida, como *La celestina* (1499), de Fernando de Rojas, recreadora de supersticiones medievales, a través del uso implícito de la intertextualidad, procedimiento reforzador de la metadiégesis:

Diré, sí, diré que mirándome a mí mismo en hora postrera, hallo que otros, menos embusteros, mucho menos embusteros que yo, fueron llevados a enrojecer sus pálidos embustes en tablado mayor de Santo Oficio. Porque bien poco pesan los embustes de quienes engañan al mozo enamorado vendiéndole filtros de amor, aconsejan manejos de menuda hechicería para propiciar tratos deshonestos, recetan untos de oso, de culebra, de erizo, polvo de cementerio, cocimientos de corteza de espantalobos, de pico de oro y hoja tinta.⁵⁵

La antítesis verdad/mentira se hace mayor a medida que la proximidad del viaje se acerca. Su "natural vocación de farsante"⁵⁶ lo hace ir de corte en corte, sin importarle quiénes serán beneficiados por sus navegaciones. Despliega un Tinglado de Maravillas que, como señala Roberto González Echevarría, es una alusión intertextual al *Retablo de las maravillas* de Cervantes, que, si bien resulta anacrónico en boca de Colón, responde perfectamente a los propósitos del autor.⁵⁷

Cuando el Colón ficticio encara críticamente sus relaciones, contentivas de las peripecias de sus cuatro viajes, resulta evidente el proceso de ficcionalización de la realidad

⁵⁵ A. Carpentier: *El arpa y la sombra*, ob. cit., p. 62.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 127.

⁵⁷ R. González Echevarría: "Últimos viajes del peregrino", en *Revista Iberoamericana*, EE.UU., n. 154, enero-marzo, 1991, pp. 119-134.

americana, de sustitución de lo recién descubierto por términos, palabras, imágenes, que pertenecen al referente europeo. De esta contraposición de modelos distantes que hasta el momento se desconocen mutuamente brota el “vasto repertorio de Embustes [...] que se abre en la fecha del 13 de octubre, con la palabra *oro*”.⁵⁸

No se trata sólo de contraponer los parámetros europeos al Nuevo Mundo, sino de adaptar este a los patrones asiáticos adquiridos por el Colón histórico a través de sus lecturas. Patrones que intentará verificar en la realidad a toda costa, porque de ello dependen su credibilidad en Europa, su seguridad vital y material y el apoyo para futuros viajes. Es por ello que Carpentier hace decir al Colón novelesco:

Es esta la tierra más hermosa que ojos humanos hayan visto..., y por ahí seguimos, con afinación de epitalamio. En cuanto al paisaje, no he de romperme la cabeza: digo que las montañitas azules que se divisan a lo lejos son como las de Sicilia, aunque en nada se parecen a las de Sicilia. Digo que la hierba es tan grande como la de Andalucía en abril y mayo, aunque nada se parece, aquí, a nada andaluz. Digo que cantan ruiseñores donde silban unos pajaritos que más parecen gorriones [...]. No he visto árboles de especias y auguro que aquí debe haber especias. Hablo de minas de oro donde no sé de ninguna. Hablo de perlas, muchas perlas, tan solo porque vi algunas almejas “que son señal de ellas”. Sólo he dicho algo cierto: que aquí los perros parece que no ladran. Pero con perros que ni siquiera saben ladrar no voy a pagar el millón que debo a los malditos genoveses de Sevilla, capaces de mandar su madre a galeras por una deuda de cincuenta maravedís.⁵⁹

⁵⁸ A. Carpentier: *El arpa y la sombra*, ob. cit., p. 88. Para comprender con mayor claridad este proceso de ficcionalización del referente histórico americano, ver B. Pastor: *El discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana, Casa de las Américas, 1984, p. 58.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 92.

Hay toda una intención paródica, cargada de fino humor en las palabras citadas. Junto a la crítica implacable del *Diario* del primer viaje y al desenmascaramiento de los reales propósitos que alentaban Colón y sus seguidores, ofrece el autor la imagen de un navegante desorientado, perdido en un mundo nuevo que no se encuentra en los mapas por él consultados, pero deseoso de mantener su autoridad de Gran Almirante a todo trance. Como el Colón histórico, el Colón de Carpentier cree firmemente haber llegado al Asia, aun cuando se confiese a sí mismo su inseguridad: "Y lo peor de todo es que no tengo la menor idea de dónde estamos; esta tierra de Colba o Cuba lo mismo puede ser el extremo meridional de la Vinlandia, que una costa occidental de Cipango."⁶⁰

Del empleo de la metadiégesis en la novela se desprende otro aspecto importante: el drama padecido por el Colón histórico y confesado por el literario ante la impotencia del idioma español para designar la realidad americana. Recuerdan las palabras del genovés inquietudes experimentadas por Carpentier en cuanto a los mecanismos expresivos a utilizar en la narrativa para otorgar al Continente rango universal, y que le condujeron, luego de un largo proceso de aprendizaje y escritura, a sus definiciones sobre el barroco y lo real maravilloso americano:⁶¹

Había que describir esa tierra nueva. Pero, al tratar de hacerlo, me hallé ante la perplejidad de quien tiene que nombrar cosas totalmente distintas de todas las conocidas —cosas que deben tener nombres, pues nada que no tenga nombre puede ser imaginado, mas esos nombres me eran ignorados y no era yo un nuevo Adán, escogido por su Creador para poner nombres a las cosas. Podía inventar palabras, ciertamente, pero la palabra sola *no muestra la cosa*, si la cosa no es de antes conocida [...]. Pero aquí, ante el admirable paisaje que contemplaba, sólo la palabra *palma* tenía un valor de figuración [...].

⁶⁰ Ídem.

⁶¹ A. Carpentier: "Lo barroco y lo real maravilloso", en *Ensayos*, ob. cit., pp. 108-126.

Un retórico, acaso, que manejara el castellano con mayor soltura que yo; un poeta, acaso, usando de símiles y metáforas, hubiesen ido más allá, logrando describir lo que no podía yo describir.⁶²

El extenso fragmento explica también por qué Colón ficcionaliza cuando asegura dar testimonio fiel de las tierras que encuentra a su paso. No se trata sólo del interés comercial que lo forzaba a justificar el destino de su viaje y a hallar correspondencias entre lo realmente visto y lo referencialmente conocido sobre el fabuloso mundo asiático. Ni sus conocimientos del castellano, ni el propio idioma, eran suficientes para denominar lo innombrado hasta entonces, o por lo menos denotado en lengua desconocida por él y por la cultura de la que proviene.

Además, el Colón novelesco está reconociendo los defectos estilísticos presentes en sus textos, porque fueron redactados no por un hombre de letras sino por un marino que, consciente de la trascendencia histórica de la aventura por él iniciada, quiere dar fe de ello no sólo ante sus monarcas sino a los siglos venideros.

El procedimiento metadieético en esta pieza narrativa acude frecuentemente a la parodia, logrando una visión carnavalizada de la historia, que si bien se contrapone a la supuesta veracidad de los textos historiográficos propiamente dichos, funciona perfectamente dentro de la verosimilitud del relato. El fino humor que recorre la novela va, en su afán desmitificador, desde una imagen poco halagadora de importantes personajes históricos españoles⁶³ hasta las renci-

⁶² A. Carpentier: *El arpa y la sombra*, ob. cit., p. 90.

⁶³ *Ibidem*, pp. 67, 71 y 74. El Colón de Carpentier la emprende con los Reyes Católicos, particularmente con Fernando de Aragón. En la p. 70 dice, a propósito de Alfonso VI, que no faltaban en España "renegados de toda laya, agarenas, que de madres a hijas, se habían ayuntado con cristianos, agarradas por donde yo sé, como o estuvo el rey Alfonso el Sexto, quien, antes de fornicarse a su hermana, doña Urraca —¡qué familias, Señor!— tuvo de concubina, por largo tiempo, a la famosa Zaida, mora sevillana".

llas personales existentes entre el Almirante y sus subordinados⁶⁴ pasando por las ridículas ceremonias de toma de posesión en las islas antillanas, que se muestran al lector despojadas de toda solemnidad. Nuevamente lo insólito de un mundo que no coincide con los modelos europeos se impone con la fuerza de los hechos a las intenciones sojuzgadoras extranjeras:

¡Cortes de monarcas en pelotas! ¡Inconcebible cosa para quien la palabra "corte" sugiere, de inmediato, una visión de alcázares, heraldos, mitras y terciopelos [...]. Y ante tales reyes [...] hacía yo mis ceremonias acostumbradas: alzaba la bandera de mis monarcas cristianos, cortaba algunas ramas y hojas con mi espada, proclamaba por tres veces que tomaba posesión de la tierra en nombre de sus Altezas, estando dispuesto [...] a responder con mi acero a quien me lo demandare [...], pero lo exasperante [...] era que, después de mis genuflexiones, proclamas y arrogantes retos a demandantes que nunca aparecían, todo quedaba igual que antes [...]. Nada cambiaba, nadie combatía. Nadie parecía hacer gran caso de nuestras ceremonias, actas y proclamas. Parecían decirse, unos a otros —y a veces con alguna enojosa risa—: "Que sí; que no hay inconveniente. Por nosotros... ¡que sigan!"⁶⁵

En el cruce de voces que se produce continuamente a lo largo de toda la segunda parte se ven implicados personajes como la Reina Isabel, Martín Alonso o Juan de la Cosa, aunque además está la voz colectiva de los tripulantes gallegos y vizcaínos, casi siempre en discurso indirecto y en perenne contrapunto con los criterios del Almirante. Pero es precisamente Isabel la Católica, con la lógica implacable de que la dota Carpentier, quien desmonta el espectáculo de maravi-

⁶⁴ *Ibíd.*, pp. 82 y 92-93. En la p. 97 afirma Colón: "Cinco, seis, siete reyes de estas islas habían venido a rendirme pleitesía, o al menos así lo interpretaba yo, aunque los malditos vizcaínos de Juan de la Cosa dijeran que sólo venían para verme la cara."

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 96.

llas de Indias ofrecido por Colón, y a su vez asume la voz de la corte al sintetizar las habladurías palaciegas:

Para serte franca, se dice que para traer siete hombres llorosos, legañosos y enfermos, unas hojas y matas que para nada sirven [...] y un oro que se pierde en el hueco de una muela, no valía la pena haber gastado dos millones de maravedís [...]. Ahora habrá que fletar naves, conseguir dinero, retrasar la guerra del África, para plantar nuestro estandarte —no queda más remedio— en unas tierras que no son de Ofir, ni son de Ofar, ni son de Cipango... Trata de traer más oro que el que trajiste, y perlas y piedras preciosas, y especias. Entonces creeré en muchas cosas que todavía me huelen a embustes de los tuyos.⁶⁶

Asimismo la voz de Dieguito, el único aborigen que sobrevivió a la presentación ante la Corte, citada en discurso indirecto por Colón, funciona como vehículo expresivo de la visión del otro, del vencido, si bien todavía América no ha sido conquistada. De nuevo se evidencia el choque de modelos contrarios, pero esta vez se ofrece desde el ángulo opuesto, contribuyendo a afirmar los valores de un mundo que, aun siendo desconocido por los europeos, tiene peculiaridades y valores muy legítimos.

Además, Dieguito y sus compañeros, por las negativas experiencias adquiridas en su viaje, distan mucho del “noble salvaje” que tanto permeará futuras filosofías, y muestran haber perdido su inicial ingenuidad, erigiéndose en jueces de sus captores:

Por Dieguito, el único que me quedaba, supe que esos hombres ni nos querían ni nos admiraban: nos tenían por pérfidos, mentirosos, violentos, coléricos, crueles, sucios y malolientes, extrañados de que casi nunca nos bañáramos, ellos que, varias veces al día, refrescaban sus cuerpos [...]. Decían que nuestras casas apestaban a grasa rancia; a mierda, nuestras angostas calles; a soba-

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 109-110.

quina nuestros más lucidos caballeros y que si nuestras damas se ponían tantas ropas [...] era porque, seguramente, querían ocultar deformidades y llagas que las hacían repulsivas [...]; se ahogaban en nuestros estrechos aposentos, y se figuraban que nuestras iglesias eran lugares de escarmiento y espanto por los muchos tullidos, baldados, piojosos, enanos y monstruos que en sus entradas se apiñaban.⁶⁷

Dieguito, en su largo discurso de censura al modo de vida español, aun sin hacer demasiado énfasis en las virtudes de su tierra, expresa la voluntad de una cultura de resistencia. A partir de sus propias vivencias brota su incomprensión de la doctrina cristiana: rechazan la idea del pecado original porque, como Adán y Eva, ellos también gustan de los buenos frutos de todos los árboles. No aceptan a la serpiente como encarnación del mal porque en sus tierras no hay reptiles venenosos. La desnudez no es vergonzosa porque en su escala de valores no entra la noción de pecado carnal.

El punto culminante de las refutaciones aborígenes a la fe que pretenden inculcarles, lo construye Carpentier a partir de un hecho real que conoció en sus viajes por la cuenca del Orinoco, un intento catequizador de indios piaroas⁶⁸ lo cual enriquece el contenido paródico del referido pasaje: "Además, lo de una serpiente con manzana en la boca les hacía reír enormemente porque —según me explicaba Dieguito— 'culebra no come frutas'"...⁶⁹

Como cierre de esta segunda parte reaparece una vez más el procedimiento metadieгético, pero con otro matiz: ya no juzga Colón sólo sus acciones y sus escritos, que constituyen el relato primero, sino además su prolongado monólogo examinador, su decisión de decirlo todo, de contar toda la verdad. Entonces la voz de Colón está juzgando dos perspectivas

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 111.

⁶⁸ A. Carpentier: "Sobre su novelística", en *Conferencias*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1987, p. 101.

⁶⁹ A. Carpentier: *El arpa y la sombra*, ob. cit., p. 112.

que le corresponden: la "verdad" consagrada por la escritura historiográfica y la verdad presente en su extenso ajuste de cuentas consigo mismo, optando, al final, como buen actor, por la primera de ellas:

...Y ya me busca la cara, el confesor [...] mirándome a los ojos. Se alza la cortina sobre el desenlace. Hora de la verdad, que es hora de recuento. Pero no habrá recuento. Sólo diré lo que, acerca de mí, *pueda quedar escrito en piedra mármol*. De la boca me sale la voz de otro que a menudo me habita. Él sabrá lo que dice... *haya misericordia agora en el cielo y llore por mí la tierra*.⁷⁰

La tercera parte, "La Sombra", es, en su totalidad, una revisión metadieгética de las dos anteriores. La plurivocidad que acontece en ella juzga la existencia de Colón desde distintos ángulos, ya sea a través de la voz del postulador, eco de la idílica biografía escrita por Roselly de Lorgues, o por medio de los distintos testigos convocados por el auto sacramental. En este sentido funciona eficazmente la mención intertextual de pasajes extraídos de escritos de fray Bartolomé de las Casas, quien acude para declarar en contra del Almirante. Asimismo aparece el fragmento del Eclesiastés, cuya lectura, según reza en varios textos históricos, lo hizo renunciar a la posesión de encomiendas y consagrarse a la defensa de los indios.⁷¹

Es en esta sección de la novela donde la ironía y la parodia alcanzan dimensiones realmente antológicas, pues no sólo se contribuye a desmitificar eficazmente la figura de Colón, sino que se carnaliza toda la burocracia del Vaticano y el propio proceso canonizador. Desde el extenso diálogo entre el seminarista y el sabio bolandista hasta las líneas finales, se asiste a una demoledora visión de dicho proceso, que lleva al lector de la sonrisa a la carcajada. El humor aquí brota sobre

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 132.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 150. Ver también E. Matus: *Literatura hispanoamericana de la Conquista y la colonia* (antología), La Habana, Editora del Ministerio de Educación, 1963, p. 31.

todo de la insólita asociación entre lo sagrado y las menos nobles prácticas terrenales:

Aún no había sido introducida la causa de Cristóbal Colón y ya el Conde Roselly de Lorgues estaba pidiendo dos aureolas más: una para Juana de Arco y otra para Luis XVI—“Mira: si una beatificación de Juana de Arco me parece muy posible, la de Luis XVI es tan probable como la de la puta de tu abuela”.—“Gracias”.—“Además, habría que poner un coto a eso de las postulaciones. Nosotros somos algo más que una manufactura de imágenes piadosas [...]” —“¿Cómo ve usted la causa de Colón?” —preguntó el seminarista. — “Mal. En la timba que tienen los alabarderos suizos en su cuerpo de guardia, las apuestas a favor de Colón están [...] a una contra cinco”. —“Sentiría que fuese rechazado [...]” —“¿Porque apostaste por él?” —“No. Porque no tenemos un solo santo mariner”.⁷²

Donde lo carnavalesco bajtiniano alcanza límites verdaderamente delirantes es en el pasaje contentivo de los empeños del seminarista en hallar algún hueso del marino genovés para incorporarlo a la ya copiosa lipsonoteca vaticana. Haciendo un resumen muy apretado del itinerario seguido por los restos de Colón, llevados y traídos por la marea de la historia, se despoja a la muerte de toda solemnidad, para ser asumida como un hecho rutinario, burocrático. La confusión que se produce en torno a la autenticidad de los restos del Almirante, avecinados con los de sus parientes, desemboca en una irreverente visión de su pretendida santidad:

Y empiezan los jodedores de siempre a decir que si esos no son los restos de Colón I sino los de Colón II, y que si los de Colón I siguen en Cuba, y un cura venezolano publica un sonado folleto acabando de enredar el pleito [...] Total: que no acaba de saberse si los huesos de Colón I no serán los de Colón II, o que si los de Colón II

⁷² A. Carpentier: *El arpa y la sombra*, ob. cit., p. 136.

no serán los de Colón I y a mí que no me pregunten, y que eso lo resuelva la Sacra Congregación de Ritos, que para eso está, porque entre tanto no me entra aquí una sola clavícula, un radio, un cúbito de Colón que no haya sido debidamente autenticado. Esto es una Lipsonoteca seria, y no se pueden aceptar [...huesos] de cualquiera [...] Y, en cuanto a mí, no voy a pararme entre dos ataúdes para jugar al juego de: Tin-Marín-Dedó-Pingüé-Cúcara-Mácara-Títere-Fue.⁷³

Luego del fracaso de la causa de Colón, queda establecida su real dimensión humana, desmitificándose así su biografía y una buena parte de la historia de América, la relativa a su encuentro con la cultura europea. Ese proceso desmitificador no significa, en modo alguno, una negación, por parte del autor, de las esencias maravillosas de la historia del Continente, definida por él en su prólogo a *El reino de este mundo* como una crónica de lo real-maravilloso. De la incomprensión de Colón brota la imagen de un mundo nuevo, que no le fue profundamente revelado porque sus claves no pueden ser penetradas desde una perspectiva exótica, fiel a patrones foráneos que poco o nada tienen en común con él.

Había que vivir en su espacio físico, conocer su cultura, sus peculiaridades, adquirir una visión de conjunto de su complejidad, y eso no era posible, por razones obvias, para el Colón histórico. Carpentier, aun con la libertad que concede la novela, fue fiel en lo posible a esa trayectoria.

Lo maravilloso también está presente en la imagen fabulosa de los reinos asiáticos, que si bien es tratada sólo al nivel de la subjetividad de Colón, posee nexos con la realidad, pues recrea un hecho cierto, las incontables riquezas que atesoraban los monarcas orientales. No debe pasarse por alto el hecho de que si en el prólogo a *El reino de este mundo* (1949) Carpentier define lo real-maravilloso como patrimonio exclusivo nuestro, en la segunda versión de di-

⁷³ *Ibidem*, p. 139.

cho texto (1964) lo extiende a otras culturas con las que contactó posteriormente, por lo que en la novela que nos ocupa tiene un valor mayor que el aparental.

Lo maravilloso se da también por el acostumbrado procedimiento de la comparación Allá-Acá, y por la introducción de los contextos, especialmente los de desajuste cronológico, los culturales y de distancia y proporción.⁷⁴

Pero hay algo más. Si partimos de que Carpentier en su novelística y en sus piezas teóricas identificó reiteradamente lo maravilloso con lo insólito, y que algunos estudiosos de su obra, al intentar deslindar las fuentes de lo real-maravilloso, le conceden especial atención al hombre,⁷⁵ ¿no es Cristóbal Colón, con sus virtudes y defectos, un hombre real-maravilloso? ¿No protagonizó, acaso, acontecimientos absolutamente excepcionales, insólitos? Porque si bien el marino genovés no fue, en modo alguno, un santo, es justo reconocer su inteligencia, su arrojo, su ambición, su laboriosidad, su tenacidad para materializar sus aspiraciones.

Ciertos son sus errores, su incomprensión del mundo que descubrió, que de hecho no lleva su nombre, pero eso no mengua la humana trascendencia de su vida y de su empresa. Es por ello que puede decirse que el escritor, desmitificando a Colón, más que rebajarlo en estatura, lo magnifica, y revela la insólita coexistencia, en una misma persona, de las buenas cualidades y los defectos menos aptos para complementarse. Es así que el procedimiento metadieético contribuye a la enunciación de lo real-maravilloso.

Por tanto, resulta sorprendente que un crítico tan sagaz como González Echevarría, al reconocer en Colón elementos autobiográficos de Carpentier —que son ciertos—, identifique a ambos con el común denominador de embusteros, afirmando que, con Colón, Carpentier confiesa que ha menti-

⁷⁴ L. Padura Fuentes: *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994, pp. 388-389.

⁷⁵ Ver en esta edición el acápite “Una visión de América”, en el capítulo I.

do, y por tanto, niega la validez de los postulados que alentaron su obra anterior.⁷⁶ Si como ya se ha visto, códigos acostumbrados de revelación de lo real-maravilloso —como la naturalización de lo mágico, por ejemplo— no aparecen en esta obra, eso no significa, en hora de balance, una renuncia. Antes bien, la gran metáfora de la historia que es esta novela reafirma una vez más la fidelidad de Carpentier a su método creador, lo que no se traduce, en modo alguno, como estancamiento literario sino como acercamiento a las nuevas rutas de la ficción en el Continente.

Valen aquí estas palabras de Djelal Kadir a propósito de otras obras y otros autores pero perfectamente aplicables a *El arpa y la sombra*:

La apertura del lenguaje significa la apertura y la humanización de la historia [...]. El lenguaje poético es a fin de cuentas mecanismo desenmascarador, descubridor, que se transforma en homología estructural de la metahistoria [...]; que desconstruye a la historia arrancándola del mito petrificado del historiador para devolverla al hombre, transformándola así en proceso vivencial, en memoria del porvenir; no en acto mudo de gesticulador, sino en energía en gestación y perpetuo renacimiento.⁷⁷

⁷⁶ R. González Echevarría: "Últimos viajes del peregrino", en *Revista Iberoamericana*, ob. cit., pp. 119-134.

⁷⁷ D. Kadir: "Historia y novela: dramatización de la palabra", en *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, selección y prólogo: R. González Echevarría, Caracas, Monte Ávila, 1984, p. 301.

III

Lo hispano y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier

Consideraciones generales

La imagen fabulosa del Nuevo Continente se remonta a 1492, con las primeras páginas que sobre él escribieron los europeos. Desde entonces hasta la fecha, con diferentes intenciones condicionadas por las diversas circunstancias, se ha producido lo que Edmundo O'Gorman ha llamado "invención de América".

Varios teóricos contemporáneos se han acercado a la problemática suscitada con el Descubrimiento, hecho que derribó las teorías cosmogónicas establecidas y amplió un mundo que ya iba resultando estrecho a los aires de renovación que se respiraban en Europa.

En opinión de Arturo Uslar Pietri "América fue una invención intelectual del Renacimiento. La increíble novedad fue conocida y vista a través de la mentalidad y las concepciones de los hombres de aquella época tan peculiar. Humanistas, sabios y poetas se apoderaron de aquella insólita revelación

y de un modo espontáneo la acomodaron a sus conceptos y creencias".¹

El propio Colón había adquirido por sus lecturas² una serie de patrones ideales que al no verificarse en la realidad provocan el inicio de una visión distorsionada del entorno recién encontrado, y originan un proceso de creación de un mundo "otro" al no materializarse la coincidencia.

Pero no fue sólo el Almirante quien legó a la posteridad textos ficcionalizadores del referente americano. Si bien en él se produce la contradicción ya apuntada entre lo real y lo ideal, motivada por la necesidad de hallar una justificación económica a su empresa, no es menos cierto que otros autores posteriores a él también se deslumbraron a la vista de los territorios por primera vez contemplados, y al no hallar similitudes entre estos y Europa, recurrieron a la tradición literaria en busca de metáforas adecuadas para transmitir sus impresiones. Es notable la influencia que ejercen en estos años los libros de caballería, desbordantes de fantasías no palpables en las regiones dejadas atrás. A esto se unen las concepciones heredadas del aún cercano pensamiento medieval, muy afecto a lo misterioso, lo milagroso y lo sobrenatural. Súmase a lo ya visto la fe cristiana de estos hombres, que justificarían hasta los más brutales actos perpetrados contra los indios invocando el nombre de Dios.

¹ A. Uslar Pietri: *Godos insurgentes y visionarios*, Barcelona, Scix-Barral, 1990, p. 12.

² L. Padura Fuentes: *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real-maravilloso*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994, pp. 370-373. Padura se apoya en el ensayo de B. Pastor *El discurso narrativo de la conquista de América* (La Habana, Casa de las Américas, 1984), para esclarecer el proceso de ficcionalización e instrumentalización de la realidad americana, que se produce en los escritos de Colón. Afirma el crítico que desde el propio Descubrimiento inicia el Almirante "un sistemático proceso de selección y adecuación de la realidad, manifiesto en la sustitución de lo real por lo imaginario, de lo que es por lo que se quería que fuera, y sus descripciones del Nuevo Mundo no son más que la verificación *in situ* de la imagen formada a partir de los modelos literarios", p. 371.

Provenientes de un país que recién concluía una guerra de reconquista de siete siglos de duración, alentadora de una épica memorable, los soldados españoles eran depositarios de un espíritu caballeresco muy acorde con las hazañas de sus héroes literarios.

Alejo Carpentier, en más de una ocasión, ha insistido en la agudeza de los españoles para captar el caudal de maravillas presente en América. Al ser interrogado al respecto, afirma: "Los conquistadores vieron muy claramente el aspecto real-maravilloso en las cosas de América, y al efecto quiero recordar la frase de Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, cuando contempló por primera vez el panorama de la ciudad de Tenochtitlán [...] y exclama: '¡Todos nos quedamos asombrados y dijimos que esas tierras, templos y lagos se parecían a los encantamientos de que habla el Amadís' "³

Esta visión fantasiosa originada en la Conquista adquiere continuidad en los primeros siglos coloniales y se irá acentuando a medida que la corona española somete nuevos territorios, hasta alcanzar verdadera dimensión continental.

La otredad americana detectada por los españoles no sólo fue falseada o mitificada en demasía por la imposibilidad de penetrar sus claves más profundas; también se aprecia tempranamente el lúcido reconocimiento de que se trataba de un espacio físico y cultural original, con sus propias características, lo que viene a mostrar que "lo peculiar americano nace para el descubridor con la noción de Nuevo Mundo", "que se puede llamar nuevo por ser todas sus cosas diferentes de las del nuestro", como ya anotaba López de Gómara en su *Historia general de las Indias*.⁴

Entre las páginas más reveladoras que en la dirección ya señalada nos hayan legado los cronistas de Indias, se hallan,

³ A. Carpentier: "De la soledad a la solidaridad", en *Entrevistas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, p. 357.

⁴ F. Ainsa: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986, p. 111.

sin lugar a dudas, los *Anales de la Villa Imperial de Potosí*, de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela. Subyugado por un hecho tangible —las cuantiosas riquezas que alberga la mina legendaria—, el autor desborda su barroquismo descriptivo para ofrecer una imagen fabulosa del yacimiento, situado en una altura que los nativos llaman *Sumaj Orco*, “montaña que llora plata”. Como el hecho relatado rebasa sus escalas habituales de comprensión de la realidad, Orsúa lo califica como “único *milagro* de la naturaleza, perfecta y permanente *maravilla* del mundo; alegría de los mortales, monstruo de riqueza, cuerpo de tierra y alma de plata, atractivo de los hombres, imán de sus voluntades, emperador de los montes, rey de los cerros, príncipe de todos los minerales”.⁵

Junto a las pruebas palpables en materia de metales preciosos, se añaden la convicción de que los aborígenes que habitaban estas tierras vivían de acuerdo con el mito de la Edad de Oro, para siempre perdido en Europa, y la credulidad de algunos que pretendieron encontrar el Paraíso Terrenal en más de una ocasión. Desde esa óptica cabe decir que el Nuevo Mundo vino a ser para los conquistadores el lugar propicio en que situar sus aspiraciones de una humanidad mejor, reino de las grandes utopías, donde primaran la opulencia y la justicia, dos términos muy difíciles de conciliar.

De ese anhelo se derivó el mito de El Dorado, tan llevado y traído por literatos, historiadores y aventureros, y las leyendas de Manoa, la Ciudad Encantada de los Césares, el Reino de Jauja y la Fuente de la Eterna Juventud. Es muy significativo el poder cautivador de estas fantasías, que logra extenderse hasta las postrimerías del siglo XVIII, haciendo que personas muy lúcidas se lancen aún entonces a la búsqueda de aquellos parajes.⁶

⁵ Citado por N. Taboada Terán: “Bolivia, país secreto de lo real-maravilloso”, en J. I. Uzquiza (edit.): *Lo real-maravilloso en Iberoamérica*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, p. 29. La cursiva es de MVP.

⁶ A. Carpentier: “De lo real maravilloso americano”, en *Ensayos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, p. 78.

Todo el proliferar de leyendas que se gestó a partir de la Conquista rebasó el marco geográfico del Nuevo Mundo e influyó no sólo en los españoles residentes acá sino también en la vida cultural y social de la Península. La literatura se hace eco de esa impronta, pues no es casual que muchos personajes de la picaresca desarrollen una parte de sus andanzas de este lado del Atlántico, como el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, o el Pablillos del *Buscón*, de Quevedo, alentados siempre por la esperanza de hacer fortuna fácil y remediar sus carencias. El propio Cervantes se ocupa de resaltar en su obra cumbre el lado legendario de América, cuando el Quijote le dice a Sancho que por sus servicios para desencantar a Dulcinea fuera poco para pagarle las minas del Potosí.

Junto a unas letras de altos quilates como las ya vistas, se fue arraigando una literatura menor, que más que insistir en la faceta deslumbrante del Nuevo Mundo, edulcora deliberadamente la realidad, conformando una imagen falsa y topicalizada, hija de una mirada exotista, que en cierto modo se ha padecido hasta hoy.⁷

Mientras lo anterior está ocurriendo en el viejo continente, se generan sucesivamente en nuestro entorno obras que insistirán, de un modo u otro, en las peculiaridades culturales criollas y en las bellezas naturales de acá. Desde el ingenuo entusiasmo de Bernardo de Balbuena y su *Grandeza Mejicana*, hasta las antológicas piezas de Andrés Bello, *Alocución a la poesía* y la *Silva a la agricultura de la zona tórrida*, sin olvidar las producciones de los cubanos Manuel de Zequeira y Manuel Justo de Rubalcava, se va evidenciando un apego cada vez mayor al suelo que se habita, que si bien comienza por reconocer sus legítimos encantos, alcanzará ya avanzado el siglo XIX otras dimensiones.

⁷ A. Carpentier: *El reino de este mundo*, en *Novelas y relatos*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1974, pp. 109-111. Es evidente la ironía con que Carpentier trata los gustos literarios de Paulina Bonaparte, quien disfruta ampliamente ese modo de decir y se cree una heroína como aquellas.

De ahí se deriva, con el devenir histórico, la postulación explícita de la identidad cultural latinoamericana, que cristalizará en los movimientos independentistas de la pasada centuria y alcanzará voz propia en el Romanticismo, particularmente con la poesía de Heredia. En un siglo trascendental para la historia del Continente, como lo fue el XIX, surge el primer movimiento literario americano propiamente dicho: el modernismo. Aun cuando temáticamente se ciñe a patrones exóticos, aunque existen honrosas excepciones al respecto,⁸ dicha escuela provoca una significativa renovación del lenguaje poético, lo suficientemente fuerte como para dejar huellas duraderas en la creación peninsular.

Con José Martí, intelectual que funda y supera el modernismo,⁹ adquirirá América especial relevancia como centro de las preocupaciones políticas y culturales de la época. Sus inquietudes relativas a la identidad se manifiestan muy tempranamente. Ofrece declaraciones a propósito del proceso de transculturación que son verdaderamente esclarecedoras y evidencian una comprensión dialéctica del significado cultural del Descubrimiento.¹⁰

Martí, sin poseer la óptica distanciada del extranjero y siendo defensor de lo más genuino de su patria grande, percibió la esencia real-maravillosa de nuestras tierras, fundamentalmente en lo que respecta a la historia de las civilizaciones precolombinas y de las guerras de independencia. Muy ilustrativas resultan sus páginas de *La Edad de Oro* dedicadas a valorar el pasado continental, al que considera, por su contenido fabuloso, como una hermosa novela.¹¹

⁸ Vale recordar en tal sentido algunas composiciones de Rubén Darío, como "Caupolicán", "Momotombo" y "Oda a Roosevelt".

⁹ S. Rotker: *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, La Habana, Casa de las Américas, 1992.

¹⁰ J. Martí: "Nuestra América", en *Obras completas*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963-1973, t. 6, pp. 15-23; "Mente latina" y "Los Códigos nuevos", *O.C.*, t. 7, pp. 24-26 y 98-102, respectivamente. (En lo adelante, citamos por esta edición identificada con las iniciales *O.C.*)

¹¹ J. Martí: "Las ruinas indias", *O.C.*, t. 18, pp. 380-381 y 389. Ver, en esta edición, el acápite "Historia, recepción y literatura [...]", en el capítulo I.

De lo ya dicho se desprende una importante afirmación: la obra de José Martí es una fuente teórica a la vez que un antecedente significativo de la concepción carpenteriana de lo real-maravilloso.¹² Aunque esta noción tiene una raíz fundamental en los cronistas de Indias, no compartimos la opinión de algunos estudiosos que la consideran como una reformulación del exotismo europeo.¹³ Es cierto que la óptica foránea estaba especialmente apta para el asombro al no hallar equivalencias entre un mundo que se le revelaba en toda su diversidad y la vida cotidiana dejada atrás, marcada por la costumbre, pero eso no significa que sean los extranjeros los únicos capaces de advertir las aristas maravillosas del territorio que Martí llamó Nuestra América.

Se ha pretendido tildar de europeizante la concepción de Carpentier porque él, como otros latinoamericanos de su generación, vivió muchos años en Francia y participó de la experiencia surrealista. El propio novelista cubano ha reconocido su deuda con ese movimiento, que lo ayudó a reencontrarse con lo nuestro. A través de la contrastación de dos realidades distantes, América y Europa, surgen muchas afirmaciones

¹² Ver, en esta edición, el acápite "Una visión de América" correspondiente al capítulo I.

¹³ A. Rama: "Los productivos años setenta de Alejo Carpentier (1904-1980)", en *Latin American Research Review* (fotocopia archivada en la Fundación Alejo Carpentier, La Habana). Dice Rama que lo real-maravilloso aparece entonces como una reformulación del exotismo que los latinoamericanos cultivaron para los europeos y para los habitantes de sus propias ciudades, "tan deliciosamente artificioso (y reparador espiritualmente) como las novelas pastoriles que se escribieron en el quinientos para el cenáculo cortesano de las ciudades italianas", p. 236. I. Chiampi (*El realismo maravilloso*, Caracas, Monte Ávila, 1983), que no comparte la concepción de América como tierra de lo real-maravilloso, prefiere calificar esta noción como "unidad cultural", partiendo de que es un "interpretante" del referente América y por tanto no es necesario insistir en su valor de verdad o falsedad. Olvida, como tantos otros, el ensayo de Carpentier "De lo real maravilloso americano" (1964), y no considera la indispensable relación existente entre el periodismo como vehículo expresivo de ideas estéticas y de experiencias vitales, y la praxis narrativa del autor. Ver también V. Bravo: *Magia y maravillas en el continente literario*, Caracas, La Casa de Bello, 1988, pp. 42-44.

capitales a propósito del Continente, pero no debe olvidarse su dedicación al estudio de la historia y la literatura de acá, además de que recorrió itinerarios geográficos trascendentales que incorporaría después a su praxis literaria.

Sin embargo, la propia realidad es mucho más elocuente que los criterios especializados, pues se impone con la fuerza de los hechos. Si se ha seguido de cerca la obra del novelista cubano, es fácil constatar determinadas fuentes de lo real-maravilloso, como son la naturaleza, el hombre, la historia o el caudal mitológico. Piénsese, por ejemplo, en este último. Es innegable la presencia de mitos prehispánicos, que luego de sobrevivir al embate del tiempo y a la invasión foránea, alientan aún hoy la vida de numerosas etnias. Pero más asombrosa que la actual vitalidad de esas creencias, es su capacidad para captar adeptos, incluso entre la población "blanca", y generar leyendas. El narrador boliviano Néstor Taboada Terán, por ejemplo, ha referido que Simón Patiño, magnate del estaño en su país, enriquecido durante la Segunda Guerra Mundial, se asoció a la práctica de ceremonias rituales indígenas, con el fin de alcanzar el éxito comercial.¹⁴

Debe señalarse, asimismo, que quienes pretenden negar validez al postulado carpenteriano por circunscribir lo real-maravilloso a nuestro ámbito continental, obvian inexplicablemente su texto de 1964 "De lo real-maravilloso americano", incluido en *Tientos y diferencias*, donde amplía consideraciones ya expuestas en su prólogo a *El reino de este mundo* (1949). En dicha pieza, luego de haber experimentado enriquecedores contactos con otras civilizaciones, reconoce Carpentier que lo real-maravilloso no es sólo privativo de América, pues ha podido constatarlo en otras latitudes. Escritor raigalmente latinoamericano, dedicó su obra a penetrar las esencias más profundas de nuestra identidad, y a inscribir lo local nuestro en el acontecer universal, porque como dijera en el ensayo arriba citado "la vida de un hombre

¹⁴ N. Taboada Terán: "Bolivia, país secreto [...]", ob. cit., p. 29.

basta apenas para conocer, entender, explicarse, la fracción del globo que le ha tocado en suerte habitar —aunque esta convicción no le exima de una inmensa curiosidad por ver lo que ocurre más allá de la línea de sus horizontes. Pero la curiosidad no es premiada, en muchos casos, con un cabal entendimiento”.¹⁵

Lo anteriormente expuesto, más la detenida relectura de crónicas muy tempranas dedicadas a expresiones artísticas españolas y a sus primeros viajes por la Península, ha hecho posible que meditemos en la magnitud que alcanza la raíz cultural hispana como fuente de la concepción carpenteriana de lo real-maravilloso.

Valorando el transitar del autor desde la etapa de formación literaria hasta la plenitud creadora, se advierte la constante presencia de los antecedentes hispanos, bien integrados a lo africano o a lo indígena en el proceso de simbiosis que dio origen a la cultura latinoamericana, o en el reflejo de la propia España, de su naturaleza, seres humanos, historia y tradiciones.

Sin embargo, aunque esta permanencia de lo hispano contribuye a la expresión de sus primeras inquietudes acerca de lo maravilloso, agudiza su visión crítica del surrealismo y aparece con matices diversos en toda su producción, es un aspecto poco estudiado dentro de su quehacer artístico. Esto obedece en gran medida a que el contenido mágico de los cultos sincréticos de origen africano es mucho más evidente, y al innegable interés que despiertan por su valor intrínseco, se añade el hecho de haber sido durante siglos, cultura marginada, alcanzando una auténtica dimensión en la obra del novelista cubano.

Es por ello que consideramos necesario indagar en la aprehensión de este componente esencial de nuestra identidad por parte del intelectual Alejo Carpentier, pues será constante en toda su narrativa y se detecta también en sus trabajos periodísticos.

¹⁵ A. Carpentier: “De lo real maravilloso americano”, en *Ensayos*, ob. cit., p. 72; ya antes, con fecha de 1964, en *Tientos y diferencias*.

¿Qué se entendería, entonces, por lo hispano? Este estudio lo asume partiendo de nuestro origen ibérico, fuente y parte esencial de la cultura del Nuevo Mundo, añadido a los diversos componentes que la integran, pero con historia propia en la España contemporánea, historia que no ha podido sustraerse a la impronta americana.

España en las “Crónicas” de Alejo Carpentier

Las primeras referencias a España halladas en las “Crónicas” de Carpentier están datadas en 1929. Para entonces, ya llevaba poco más de un año en París y había iniciado una fructífera relación con los surrealistas. Su interés por las culturas populares impulsará su actividad creadora en diversos sentidos, pero sus textos periodísticos serán un espacio privilegiado al respecto. Desde mucho antes de viajar a Europa había mostrado el autor predilección por las danzas y ritmos folclóricos de su tierra, y se había detenido a valorarlos en cuanto a sus posibilidades como materia prima de la obra de arte.¹⁶ El referido acercamiento a nuestras raíces ibéricas ocurrirá, precisamente, desde esa perspectiva.

En la primera de esas piezas, “París-Madrid, y la nueva personalidad de Raquel Meller”, transmite Carpentier sus impresiones acerca de una revista musical española estrenada en la Ciudad Luz. Luego de un irónico recuento del falseamiento de la cultura ibérica en las letras francesas, asegura el autor que el público galo se desprende paulatinamente de las imágenes tópicas de majas y toreros, y vislumbra que “España empieza a ser algo más que una litografía de caja de pasas”.¹⁷ De esa comprensión se deriva un interés cada vez mayor por las tradiciones y el arte popular de allen-

¹⁶ A. Carpentier: “Una obra sinfónica cubana”, en *Crónicas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985, t. I, p. 39.

¹⁷ A. Carpentier: “París-Madrid y la nueva personalidad de Raquel Meller”, en *Crónicas*, ob. cit., t. II, p. 385.

de los Pirineos, lo que aseguró el rotundo éxito de esa puesta en escena.

Es evidente la identificación emotiva del cronista con el hecho artístico contemplado. De sus apreciaciones se desprende el hallazgo de una comunión profunda con las danzas presenciadas, porque, aunque no lo explicita en el texto, forman parte inseparable de su propia cultura, y lo llevan por la vía de las remembranzas al recuerdo de la tierra natal. Con su acostumbrada capacidad de análisis y comparación de hechos aparentemente ajenos, establece un nexo muy interesante entre los bailes gitanos y los afrocubanos, tan ricos en sugerencias mágicas. Años después, en su imprescindible "Prólogo" a *El reino de este mundo*, afirmará Carpentier que "en Europa occidental el folclore danzario [...] ha perdido todo carácter mágico o invocatorio", mientras "rara es la danza colectiva, en América, que no encierre un hondo sentido ritual".¹⁸ Si se piensa en la relación antes apuntada y se reflexiona sobre sus palabras, ciertos bailes populares españoles escapan de esa categórica afirmación:

Por mi parte, confieso haber sentido rara emoción ante las danzas de una de esas mujeres ardientes y renegridas. Las danzas primitivas, cercanas a la tierra, ejercen sobre mí una atracción singular. Y en los taconeos asimétricos y las contracciones casi eléctricas de esa gitana anónima, hallé la poesía áspera, la euforia rítmica, que me hacen adorar, sobre todas las formas musicales populares [...] la maravillosa arquitectura sonora de los aires afrocubanos. ¡Danza de nervios en vibración, danza de cuerpo tenso como cuerda de arco! ¡Equilibrio admirable, roto cada vez para ser cada vez hallado, estancias en el baile, como estancias de poema! ¡Baile doloroso y bárbaro, insinuante y feroz, sensual y litúrgico; proyección, saeta, espasmo...!¹⁹

¹⁸ A. Carpentier: Prólogo a *El reino de este mundo*, en *Novelas y relatos*, ob. cit., p. 52.

¹⁹ A. Carpentier: "París-Madrid [...]", en *Crónicas*, ob. cit., t. II, pp. 388-389.

En el segundo texto que nos ocupa, "Triana en la Ópera Cómica", se refiere Carpentier al acierto interpretativo de Antonia Mercé, la *Argentina*, en el ballet homónimo, inspirado en la *Iberia* de Albéniz. Sin embargo, se detiene mucho más en otra de las obras que baila la estrella, *El amor brujo*, de Falla. Destaca la capacidad del gran compositor para apresar las más profundas esencias de los ritmos y danzas populares, y magnificarlos en una forma artística compleja, sin caer en folclorismos fáciles y poco convincentes. Sus criterios de esta etapa se avienen muy coherentemente con la fascinación que ejerce el folclore sobre muchos artistas de vanguardia, y con la influencia surrealista, que como él mismo ha reconocido, le aguzó la sensibilidad para percibir el lado fabuloso de la vida cotidiana y lo ayudó a comprender la cabal necesidad de llevarla a la obra de arte. Así, declara que

El amor brujo está concebido en el espíritu mismo de la danza. La historia de la gitana perseguida por un fantasma que la tortura y se interpone en sus amoríos, no puede ser más coreográfica. Las danzas se suceden sobre una música que vibra como cuerda tensa. Una atmósfera de tragedia, de magia, de misterio, se cierne sobre los protagonistas de esta novela de malos espíritus. Se sienten rondar fuerzas ocultas. Y cuando se encienden los trinos insistentes, llameantes, de la *Danza* que ahuyenta a las criaturas invisibles de la noche, esa danza, como las danzas verdaderas, tiene algo de rito y algo de invocación.²⁰

Muchos años después, en su sección "Letra y solfa", de *El Nacional* de Caracas, hará mención de la importancia del legado de Falla para el ballet español en general y reconocerá que si en los años 20 y 30 la inclusión de lo folclórico era original en el arte danzario, mediados los 50 resultaba ma-

²⁰ A. Carpentier: "Triana en la Ópera Cómica", en *Crónicas*, ob. cit., t. II, p. 397.

nida y había que ponerse a tono con las exigencias técnicas del momento tratando de mantener la autenticidad.²¹

No será hasta 1934 que las "Crónicas" carpenterianas recojan contactos directos con España. Si bien reseñan las impresiones de un turista que viaja por el placer de viajar, no son en modo alguno superficiales, porque el sagaz observador ofrece vivencias e imágenes sumamente interesantes de los lugares visitados. Aunque el ágil estilo periodístico predomina en estas páginas, muchas veces aflora el narrador en ciernes, con su capacidad descriptiva, manifestando un dominio del idioma que propicia la poetización de lo contemplado al hacerlo trascender a la literatura.

Se aprecia desde la primera de estas piezas, fechada el siete de enero de 1934, la simpatía que experimenta el autor por el mundo hispano, y que comienza en el propio recorrido en tren, atravesando los Pirineos, hasta llegar a la meseta castellana. Itinerario que califica como "uno de los viajes más maravillosos que puedan realizarse en Europa".²²

Es inevitable el contraste entre el turbulento ambiente parisino dejado atrás y la paz aldeana que irá descubriendo en los caseríos del país vasco, con su apego a la tradición, a las austeras normas de convivencia, a las costumbres del terruño. El deslumbramiento alcanza desde la contemplación del paisaje que se deja ver velozmente a través de las ventanillas del tren hasta la fugaz relación amistosa con gentes de pueblo que la pasan bien a pesar del largo viaje y las

²¹ A. Carpentier: "El ballet de Pilar López", en *Letra y solfa. Ballet*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1990, pp. 19-20. Afirma Carpentier aquí: "Pero, personalmente, no hallo censurable que una compañía de ballet español, perfectamente dueña de sus medios en el baile de carácter popular [...] se haga heredera, por derecho propio, de un tipo de coreografía cuya tradición estética se remonta al *Sombrero de tres picos* como lo concibiera Massine cuando la partitura de Falla fue estrenada en los *Ballets rusos* de Diaghilev, con las famosas decoraciones de Picasso. Es esta una moderna modalidad de lo hispánico que se ha integrado ya, de hecho, en su patrimonio coreográfico."

²² A. Carpentier: "Crónicas de un viaje sin historia. De los Pirineos a la Meseta Castellana", en *Crónicas*, ob. cit., t. II, p. 159.

pocas comodidades del vagón de tercera. Su mirada perspicaz capta las peculiaridades de una arquitectura singular que se le revela al paso con la presencia de sorprendentes iglesias cónicas, y encuentra similitudes entre una “abuela” poco común, pasajera del tren, y los personajes alucinantes de Goya.

Su evocación de Madrid y otras ciudades españolas aparece frecuentemente poblada de adjetivos tales como “fabuloso”, “sorprendente”, “extraordinario”, “mágico”, “maravilloso”, etc. En los lugares menos conocidos por el turista tradicional existe un poder cautivador que lo ata a la capital hispana mucho más que a cualquier otra ciudad europea.

Junto a John Dos Passos y Carlos Enríquez descubre “una maravillosa taberna instalada en los antiguos calabozos que se hallan debajo de una de las escaleras que acceden a la Plaza Mayor. Carlos Enríquez [...] supo que esa taberna había sido frecuentada antaño por Luis Candelas, héroe de epopeyas populares. Tres salas angostas [...] conducían a una bodega extraordinaria, digna del Quijote, repleta de pellejos de vino, quesos tan grandes como norias, salchichones y jamones pantagruélicos”.²³

Afirma que la Plaza Mayor lo atrae con una especie de encanto superior, que difícilmente puede eludir. Ese espacio urbano “con su sequedad, sus recuerdos de Santos Oficios, su ausencia de toda seducción arquitectónica, es sin embargo uno de los rincones más sorprendentes —más mágicos— que existan en el mundo”.²⁴

Relativamente cerca de Madrid se encuentra El Escorial, la obra maestra de Juan de Herrera. Devoto del maestro español, el arquitecto que quiso ser alguna vez Alejo Carpentier se introduce en el texto para describir con conocimiento de causa el monumento visitado.

Inmediatamente aparecen dos ideas capitales. Primera, El Escorial es prodigioso, y segunda, su prodigio está de-

²³ A. Carpentier: “...Bajo el signo de la Cibeles”, en *Crónicas*, ob. cit., t. II, p. 186.

²⁴ Ídem.

terminado en gran medida por el entorno que lo contiene y lo complementa, y que a su vez es tan insólito como la obra construida por la mano del hombre. En ese sentido muestra el escritor estar muy influido por la noción spengleriana relativa al vínculo existente entre la cultura y el ámbito natural en que se desenvuelve.²⁵

Si en la América continental se sentirá años después sobrecogido ante la inmensidad de las fuerzas telúricas que alberga su naturaleza, la meseta castellana lo sorprende por la presencia constante de elementos puramente geológicos, la mineralización del paisaje y la vegetación austera y huidiza. En ese entorno, donde predominan lo geométrico y los grises y ocres, el monasterio se integra como si fuese accidente natural. Refiere Carpentier que “la apoteosis de Herrera sólo cobra su sentido total en función del paisaje que lo rodea. Como las pirámides de San Juan de Teotihuacán, en la altiplanicie mexicana. Como en los pozos de petróleo de Bakú, en la inmensidad arenosa y desolada del Mar Caspio... Hay que ir al *museo de los milagros* por el camino de los *milagros geológicos*”²⁶

El insólito poder de sugerencias de las tierras castellanas posibilita que su prosa alcance por momentos resonancias líricas, al acudir a metáforas y símiles de gran fuerza poética en aras de transmitir, lo más fielmente posible, su visión de aquellos parajes. Asegura haber encontrado “flores de calcedonia, rosas de granito, túmulos de piedra, vetas de azufre, nevaduras de cal, sangre de carbunco, y granito verde, rojo, negro, azul. Arcoiris que engendra zarzas y espinas, arcoiris avaro en el que toda espiga parece fruto de robo”²⁷

En su criterio, el influjo de Castilla no se va a limitar a la arquitectura que se yergue en su territorio, pues se traduce también en otras esferas del quehacer artístico. Conociendo

²⁵ L. Padura Fuentes: *Un camino de medio siglo [...]*, ob. cit., pp. 88 y ss.

²⁶ A. Carpentier: “El Escorial, musco de milagros”, en *Crónicas*, ob. cit., p. 196. La cursiva es de MVP.

²⁷ *Ibidem*, p. 197.

esta región se penetra a profundidad el sentido de la obra de Picasso, el colorido de la producción de Dalí.²⁸ Es más esclarecedor el ámbito castellano que cualquier manual de literatura que pretenda explicar el Quijote o la lírica de Santa Teresa. Declara haber encontrado, a dos horas de Ávila, un pueblo, Dueñas, que constituye un paisaje más cubista que los pintados por el autor de *Guernica*; por su desafío a las leyes de la gravedad es “el caserío más fantástico, más irreal, más inhabitable que pueda existir en el mundo”.²⁹

Pero el significado mayor lo adquiere El Escorial cuando se le observa desde dentro, abarcándose en el recorrido la distancia que media entre nacimiento y muerte. Distancia que estará signada por la espera constante de la hora postrera, por la consagración a preservar la segura estancia en el más allá. Ante todo, el monasterio es un inmenso panteón, similar por la intención, aunque no por la forma, a las pirámides que construyeron las antiguas civilizaciones egipcia y mexicana. ¿Puede haber algo más cercano a lo mágico, lo fantástico o lo sobrenatural que ese afán obsesivo de venerar la muerte? Porque a la muerte se dedica el lujo más ostentoso, los materiales más codiciados, y en función de ella se desborda la fantasía del arquitecto. Y esa suntuosidad contrasta violentamente con la austeridad que reina en los espacios dedicados a la vida terrena. Contraste que debió impresionar profundamente a Carpentier, que ha convivido durante años con los surrealistas, tan afectos, a suscitar lo maravilloso a partir de choques violentos entre realidades distantes, lo cual devino en fórmula estéril.

Si reveladores son sus juicios en torno a Castilla, imprescindibles son los criterios que emite sobre Toledo. En esta ciudad experimentará un deslumbramiento que nos hace pensar, por asociación de ideas, en la emoción que embargó a Bernal Díaz del Castillo y a sus compañeros de armas al

²⁸ *Ibíd.*, pp. 197-198.

²⁹ *Ibíd.*, p. 198.

contemplar la ciudad de Tenochtitlán.³⁰ En Toledo percibe el autor, con particular intensidad, la atmósfera mágica que le ha salido tantas veces al encuentro en la Península:

Los hombres que fundaron Toledo tenían, sin saberlo, un formidable sentido de la escenografía. Cuando se ha atravesado, durante dos horas, el páramo desolado de la llanura castellana, y se divisa de pronto la mole de la ciudad, enclavada en su pedestal de roca, dominando la mansa curva que el Tajo dibuja a sus pies, se tiene la sensación de contemplar una visión de espejismo... Prestigiosa y adusta, la urbe imperial parece surgir de la noche de la leyenda, embellecida por el misterio de sus míticos orígenes.³¹

En esa ciudad legendaria podrá encontrar a cada paso aspectos de su historia, cultura y vida cotidiana que concuerdan con su definición de lo maravilloso como lo insólito contenida en su prólogo a *El reino de este mundo*. En Toledo quedan testimonios palpables de cada una de las culturas que han dejado su huella en la ciudad, pero esas pruebas no permanecen como algo inerte y museable; si bien son reconocibles, también se han mezclado propiciando un mestizaje cultural que sustenta la singularidad de esta urbe y ayuda a definir su local identidad aunque sin desligarla del entorno hispánico en general.³²

Sin embargo, aunque la ciudad se integra armónicamente al presente de la Península, el viajero experimenta, por la calma inusual, el ambiente sosegado y la presencia de sus antiguos monumentos, la sensación de vivir en un tiempo detenido, donde los objetos permanecen inmutables a pesar de los siglos transcurridos.

Como Madrid, también Toledo tiene sus encantos, ejerciendo sobre la voluntad del cronista un sortilegio aún ma-

³⁰ A. Carpentier: "De la soledad a la solidaridad", en *Entrevistas*, ob. cit., p. 357.

³¹ A. Carpentier: "Imágenes de Toledo", en *Crónicas*, ob. cit., t. II, p. 190.

³² *Ibidem*, pp. 191-192.

yor. La penetrante mirada carpenteriana capta continuamente la presencia de los contrastes más violentos en los lugares más inesperados. La propia catedral, con su ornamentación barroca delirante es, por los numerosos “testimonios humanos” que atesora “la viviente historia de todas las creencias y supersticiones católicas que distintas generaciones alentaron en España... Imaginad un extraordinario Bazar de la Fe, con artículos de todas calidades, para todos los gustos y pecados. En sus naves gigantescas donde se entrechocan todos los estilos arquitectónicos posibles, se encuentran las mayores maravillas y los ridículos más enternecedores”.³³

Y luego de haber asistido a la apoteosis del barroco, halla una lápida mortuoria de simple granito gris, rectangular y lisa, donde puede leerse esta inscripción: *Aquí yace Polvo Ceniza Nada*.

Ese violento contraste dejó en el narrador una huella perdurable. Tal es así, que hallamos dicha inscripción incluida en su narrativa, como portadora de sugerencias mágicas. Diez años después la introduce en su relato “Oficio de tinieblas” y finalmente reaparecerá en su última novela, *El arpa y la sombra*.

Atrapado por el hechizo que ejerce la ciudad sobre él, escribirá que “todo es magia en Toledo. Magia de su laberinto de callejas angostas; magia de la casa del Greco, magia de la Sinagoga, magia de la Catedral [...], magia de sus patios, de sus chiquillas que parecen silfos, de los ángeles caídos de la iglesia de San Vicente; magia del *Entierro del conde de Orgaz*, pintura que se mantiene viviente, incendiada, sonora, en su secular oficio de difuntos.”³⁴

Tal vez sea Cuenca menos prestigiosa en materia de tesoros artísticos que otras ciudades de España. Sin embargo, la urbe en sí misma es totalmente insólita. Aparece a la vista del visitante como si, por milagro, hubiese sido puesta sobre un gigantesco peñón de roca que rodean dos ríos. Su creci-

³³ *Ibidem*, p. 192.

³⁴ *Ibidem*, p. 190.

miento anárquico ha propiciado la existencia de un verdadero laberinto de callejuelas, al que sólo se puede acceder a pie, pues únicamente la calle principal es transitable en auto.

La topografía y la arquitectura se han aliado muy armónicamente en este rincón hispano originando construcciones verdaderamente fabulosas, como las célebres casas colgadas de que habla el escritor, erigidas al borde de abismos profundos, y que junto a los méritos constructivos propiamente dichos y a su probada solidez, dicen mucho de la perseverancia de los habitantes del lugar.

En la ciudad existen numerosas iglesias cerradas, en las que no se dice misa. En ellas se sintió particularmente conmovido ante el realismo de la imaginería española, pero también por los contrastes ya señalados anteriormente y la presencia de ciertos elementos, en materia artística, que concuerdan con muchas inquietudes propias de la plástica del presente siglo:

En ella [la iglesia de San Antonio] he visto vírgenes erigidas sobre pedestales de cabezas cortadas. Cuadros formados por combinaciones de papeles de colores, reconstituyendo escenas de la Pasión. Y sobre todo, una cena fabulosa, con personajes de tamaño real, tallada de una sola pieza en el tronco de una encina gigantesca. Sobre la mesa, ante Cristo, el Iscariote y los apóstoles, el auto. de la escultura ha colocado mendrugos de pan, cincelados en madera negra, *que el visitante puede desplazar a voluntad...* ¡Hasta dónde llega el *suprarrealismo* de las iglesias españolas!³⁵

También destaca la capacidad de sus habitantes para conservar, como memoria colectiva, acontecimientos épicos que se remontan a guerras entre moros y cristianos, y que a pesar de los muchos años transcurridos permanecen vivos en la tradición oral. Esa permanencia y actualización de la epopeya en España no resulta rara, si se tiene en cuenta su his-

³⁵ A. Carpentier: "En la ciudad de las casas colgadas", en *Crónicas*, ob. cit., t. II, p. 204.

toria, rica en pasajes heroicos. ¿Puede haber ejemplo mayor de tenacidad y capacidad de resistencia que la propia Guerra de Reconquista con sus siete siglos de duración?

Esa contienda generó textos entre los que sobresale por su ejemplar calidad, el *Poema de Mío Cid*. Vale también recordar el valeroso enfrentamiento a las tropas napoleónicas a principios del pasado siglo, hecho que nutrió, andando el tiempo, páginas memorables de las letras hispanas, como los *Episodios Nacionales*, de Pérez Galdós, donde es posible hallar los hechos y personajes más insólitos y —por qué no— maravillosos, contruidos ficcionalmente a partir de un referente real.

La gesta más reciente también es recogida por Carpentier en sus "Crónicas". Participó como delegado en el Segundo Congreso Internacional de Escritores por la Defensa de la Cultura, celebrado en 1937 en la España republicana.

Si en los textos ya vistos se perdía la imparcialidad del periodista para dar paso a una simpatía cada vez mayor hacia lo hispano, en este reportaje titulado "España bajo las bombas" (I, II, III, IV) hay una identificación profunda con la causa del pueblo español. Identificación que rebasa el partidismo político o el compartimiento de una posición ideológica, para abarcar la esfera de la espiritualidad y los sentimientos.

Desde el preámbulo nos advierte Carpentier que va a escribir sobre lo que vivió, como testigo y parte del drama de la Guerra Civil, y que no usará jamás una referencia. Insertando fragmentos de discursos, escritos o poemas de otros intelectuales, logra el periodista ofrecer diversas facetas del enfrentamiento bélico, para que el lector tenga mayores posibilidades de adquirir información al respecto. Sin embargo, todos los textos aludidos están igualmente sensibilizados con la dura realidad y apuntan, de un modo u otro, al heroísmo y la capacidad de resistir de los españoles.

Hay una permanente voluntad de vivir que se manifiesta más intensamente porque en cualquier momento la vida puede terminar. Sin embargo, a pesar del dramatismo de las circunstancias, los comerciantes de Valencia y Barcelona no

se contentan sólo con pegar papel engomado para proteger las vidrieras; también lo hacen con intención decorativa. Así, refiere el cronista haber hallado en muchas tiendas valencianas verdaderas composiciones abstractas, alegorías republicanas muy bien logradas, con verdadero sentido plástico.³⁶ Estas manifestaciones de arte popular florecen con mayor fortuna en los sitios más asolados por los bombardeos.

La mayor prueba de valor que halla en los territorios republicanos es la decisión mayoritaria de sus habitantes de vivir como si nada ocurriera. La guerra es tolerada y asumida con gran naturalidad. La gente trabaja, asiste a teatros, se preocupa por conservar la buena presencia y esa postura de heroicidad cotidiana se explica, según el periodista, "por la preexistencia en el carácter español de esa forma superior de la conciencia y de la serenidad que es el valor. Sin tener vocación de héroes, todos los habitantes de Madrid han sido capaces de heroísmo cuando las circunstancias lo han exigido".³⁷

Nuevamente contempla con asombro contrastes reveladores, como los que presencié en el Madrid de los tiempos de paz. Ahora el más violento de todos es la coexistencia de la destrucción y la muerte junto a la voluntad vital de los españoles. Tal vez el ejemplo más elocuente de esa entereza frente a la guerra le haya llegado al presenciar un juego infantil. En medio del desolado paisaje de un barrio capitalino destruido por los bombardeos, un grupo de niños canta, con letra ingenua, pero contentiva de la tragedia, el tema de los tres cerditos de Walt Disney, burlándose del poder que pretende doblegarlos: "Cuando pasa la aviación la aviación la aviación tira balas de cartón de cartón de cartón ja, ja, ja, ja, ja, ja".³⁸

Pero en la producción periodística de Alejo Carpentier no sólo aparece constatado lo hispano más ortodoxo. También

³⁶ A. Carpentier: "España bajo las bombas", en *Crónicas*, ob. cit., t. II, p. 215.

³⁷ *Ibidem*, pp. 234-235.

³⁸ *Ibidem*, p. 238.

lo refleja integrado al proceso de mestizaje en que se asienta la identidad latinoamericana.

En 1939, ante la inminencia de la Segunda Guerra Mundial, regresa a Cuba. La década del 40 será particularmente fructífera para su quehacer de escritor, pues dará a luz piezas importantes de su narrativa luego de once años de silencio editorial, y evidenciará en sus trabajos dedicados a la prensa escrita el crescendo teórico de su pensamiento estético.

Leonardo Padura analiza con acierto el significado de muchos de estos textos para la posterior formulación de su concepción de lo real-maravilloso y valora la huella del pensamiento de Spengler como influencia relevante en su afán de reencontrarse con América.³⁹

También en este decenio realizará viajes decisivos que le aportarán experiencias y conocimientos para su obra futura, y cuyas huellas inmediatas quedarán recogidas en sus "Crónicas"

El primero de ellos, su visita a Haití, ocurre en 1943, y nutrirá su novela *El reino de este mundo*. En 1945 se traslada a Venezuela, donde fijará residencia hasta 1959. En su etapa venezolana recorre la Gran Sabana y el Alto Orinoco, dejando testimonio de ello en la serie "Visión de América", aparecida en la revista *Carteles* en 1948. En estas páginas reaparece en su periodismo la raigambre ibérica, integrada al proceso generador de nuestra identidad cultural. En dicha región, casi inaccesible por tierra, situaron los españoles el mítico reino de El Dorado, fantasía que movilizó durante siglos muchas expediciones organizadas en su búsqueda.

³⁹ L. Padura Fuentes: *Un camino de medio siglo [...]*, ob. cit., cap. I, pp. 88 y ss. Padura se detiene a enjuiciar los trabajos de Carpentier "El ocaso de Europa" y "La Habana vista por un turista cubano". En ellos evidencia el autor un profundo pesimismo respecto al futuro del continente europeo, condicionado por el fracaso republicano en España y la Segunda Guerra Mundial. Señala el crítico cubano la influencia de las ideas de Spengler contenidas en *La decadencia de Occidente* como uno de los pilares en que se asienta la idea carpenteriana de la fuerza de América frente al Viejo Mundo declinante.

El personaje más extraordinario que halla Carpentier en sus andanzas por estos lares es Lucas Fernández Peña, pacífico farmacéutico valenciano que se asentó en Venezuela en 1924 atraído por la leyenda. Leyenda que no es otra que la de El Dorado o la fabulosa ciudad de Manoa. De modo similar a sus antepasados, heredando el espíritu aventurero que los animó, Lucas Fernández Peña asume un oficio insólito en nuestro siglo: fundador de ciudades. Como prueba irrefutable de la relación mito-historia-literatura, este hombre extraordinario, que desdeñó los yacimientos de oro y diamantes por él descubiertos en aras de la suprema riqueza que significa vivir libremente como único dueño de su destino, se convertirá años después en el personaje de El Adelantado, de *Los pasos perdidos*.⁴⁰

Describe Carpentier el acto de la fundación de Santa Elena de Uairén, comparable en todo a los innumerables acontecimientos de este tipo que tuvieron lugar durante la Conquista, desde el trazado de la Calle Mayor hasta la construcción de la Catedral, bohío consagrado a la Virgen y coronado por humilde cruz de madera, pero con orgullosas ventanas ojivales. La campaña catequizadora de indios no se hizo esperar y la única diferencia respecto al mismo proceso iniciado en el siglo XVI es la ausencia de actos violentos.

La labor de Lucas Fernández Peña tuvo otras facetas, menos legendarias al ser motivadas por el apremio de las necesidades cotidianas, pero simbólicas por su relación con mitos que datan de los primeros días de la Creación. Entre las novedades que el emprendedor valenciano introdujo en la Gran Sabana, se encontraban muchos de los animales que sirven de sustento al hombre, y que los indios taurepanes no conocían. Así, cual Adán nombrando las cosas, les mostró la vaca, la oveja, la mula y el caballo...

⁴⁰ A. Carpentier: "Visión de América: el último buscador de El Dorado", en *Crónicas*, ob. cit., t. II, pp. 273-281.

Junto al fundador hay un personaje imprescindible, fray Diego de Valdearenas, padre superior de la misión de Uairén, cuya presencia sugiere parentescos con los sacerdotes de las expediciones conquistadoras y con los monjes retratados por los maestros del barroco español. Será este hombre el punto de partida del personaje fray Pedro de Henestrosa, de *Los pasos perdidos*.

Haciendo un recuento histórico de los muchos hombres que en épocas pasadas se arriesgaron a remontar los caminos de la selva en aras de hallar El Dorado, establece Carpentier una línea de continuidad que arranca en los primeros conquistadores llegados a la región, se extiende hasta finales del siglo XVIII, prosigue en los días de esplendor del romanticismo decimonónico y desemboca en la aventura de Lucas Fernández Peña y sus seguidores. Este bucear en los orígenes actualiza al lector en los antecedentes del hecho cotidiano, que no puede verse divorciado de la tradición.

Otro de los sitios visitados por Carpentier en sus viajes por estas regiones fue Ciudad Bolívar, la antigua Angostura, lugar que con sus añosas calles y casonas coloniales prestigia la historia del Continente, por haber sido escenario del trascendental congreso organizado por El Libertador en los días de nuestra primera independencia.

La huella de la tradición literaria española se hace patente una vez más al destacar la talla ejemplar del hombre que animó, con su insólita capacidad de sacrificio, pasajes de gran heroísmo. No debe olvidarse que Bolívar convoca al citado congreso en momentos aciagos de su campaña, cuando la causa independentista parece perdida. Lo compara Carpentier con otros grandes hombres —Colón, Wagner— que cifraron su fe en el futuro, aun cuando sus contemporáneos dudaban de sus certezas. Sin embargo, no encuentra paradigma mejor para otorgar a la empresa bolivariana su justa medida que la referencia mítica y literaria, y es precisamente en esta última donde aflora la huella cervantina, tan frecuente en la prosa carpenteriana: “Hubo horas, en esta sala, en que Bolívar vivió el futuro haciendo del presen-

te pretérito y del molino de viento gigante real, más vulnerable a la zumbante honda de David que a la lanza del Caballero de la Mancha.”⁴¹

Como Don Quijote, Bolívar también fue un visionario, pero un visionario que supo probar con actos, con resultados palpables, cada uno de sus sueños. De esa misma estirpe buscadora de utopías, de mejores derroteros para el ser humano, se derivan hombres como Lucas Fernández Peña, fray Diego de Valdearenas y —por qué no— el propio Carpentier. Todos ellos intentaron, a su manera, y en consonancia con sus aspiraciones y objetivos vitales, llegar a un cabal conocimiento de América y ayudar con su esfuerzo a definirla en sus esencias más profundas. Todos ellos, para decirlo con palabras del propio Carpentier, pertenecen a esa rara clase de hombres capaces de “jugarse el alma sobre la temible carta de una fe”.⁴²

De lo expuesto hasta aquí se derivan conclusiones parciales importantes: al entrar en contacto con la cultura, la historia y los seres humanos españoles, halló Carpentier en aquel entorno situaciones, hechos y hombres tan reales y tan maravillosos como los que encontraría luego en América.

El contacto con España fue un peldaño significativo en su ascenso hacia la madurez conceptual y artística, puesto que ayudó a perfilar su visión crítica del surrealismo y favoreció su conocimiento directo de uno de los componentes étnicos esenciales de la identidad cultural americana. Asimismo contribuyó a ampliar su visión de la cultura y la historia del Continente y a establecer relaciones por encima del tiempo y el espacio con otros entornos afines. Su acercamiento a las raíces hispanas, lo mismo en su forma “pura” como en su calidad de parte significativa de lo americano, fue, por tanto, un factor decisivo para materializar en su obra narrativa

⁴¹ A. Carpentier: “Visión de América: Ciudad Bolívar, metrópoli del Orinoco”, en *Crónicas*, ob. cit., t. II, p. 287.

⁴² A. Carpentier: “De lo real maravilloso americano”, en *Ensayos*, ob. cit., p. 78.

el anhelo de todos aquellos que, de Martí a la fecha, han proclamado la necesidad de inscribir a América en el acontecer universal, siendo fieles a nuestros orígenes.

Los orígenes hispánicos en la narrativa carpenteriana

En su ya imprescindible ensayo *Transculturación narrativa en América Latina*, Ángel Rama plantea:

Nacidas de una violenta y drástica imposición colonialista que —ciega— desoyó las voces humanistas de quienes reconocían la valiosa “otredad” que descubrían en América, nacidas de la rica, variada, culta y popular, enérgica y sabrosa civilización hispánica en el ápice de su expansión universal; nacidas de las espléndidas lenguas y suntuosas culturas de España y Portugal, las letras latinoamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconciliaron con su pasado ibérico.⁴³

Alude además al afán de originalidad y representatividad encarnado en una recreación de lo regional, a la búsqueda de otras zonas de referencia como Italia, Francia e Inglaterra, a la intención de autenticidad y de rescate de grupos socio-culturales marginados —el indio y el negro—, factores que conforman la mestiza literatura continental.

En su declarado propósito de inscribir lo local americano en el acontecer universal, participa Alejo Carpentier de las influencias de la rica cultura francesa y privilegia en su obra los mitos precolombinos y de procedencia africana. Sin embargo, su producción ficcional evidencia una asunción consciente de la herencia cultural hispana, tanto en las primeras piezas narrativas como en las grandes novelas de madurez y plenitud. Unas veces lo hispano aparece apenas esbozado y sumado a la amalgama que forma la cultura continental, otras se convierte en núcleo de muchas de sus piezas magistrales.

⁴³ A. Rama: *Transculturación narrativa en América Latina*, Montevideo, Arca, 1989, p. 11.

Si bien su ópera prima, *Ecue-Yamba-O* (1933) posee la restrictiva marca paratextual "Novela afrocubana", se introducen ya en ella ciertos componentes de procedencia española, presentes en la vida cotidiana y que como parte de un complejo proceso de síntesis forman la identidad cultural cubana. No es menos cierto que el contenido mágico de esta pieza se sustenta fundamentalmente en la transculturación en sí misma y en las prácticas rituales de los cultos sincréticos de origen africano con su carga animista, que si al decir del autor no fue fielmente captada, se observan fragmentos de particular acierto, como los dedicados al rompimiento ñáñigo.

A propósito de la primera publicación de estos pasajes en la revista *Imán*, en 1931 declara en carta personal que no ha trabajado al azar, "se trata de una mitología construida sobre hechos de estricta realidad".⁴⁴ Aquí está la convicción de que las sugerencias simbólicas del entorno son más poderosas que cualquier ardid estético vanguardista, correspondiendo al escritor la tarea de reelaborarlas e incorporarlas a la obra.

La existencia objetiva de los dos hechos socioculturales ya aludidos y su recreación en la novela es una fuente importante de lo real maravilloso. El propio proceso de transculturación está reflejado en toda su diversidad, pero se hace particularmente evidente en el tratamiento de la música popular cubana, con su organología de procedencia hispana y africana. La descripción de fiestas profanas, presididas por el son, la rumba y la guaracha, es frecuente.

Otro elemento de raigambre ibérica que forma parte de la cultura popular tradicional es el guateque campesino, recogido fielmente en la novela a través de una óptica muy cercana al criollismo, pero con una dosis de irónico distanciamiento, de voluntad de síntesis, que presagia nuevas búsquedas. Este efecto se consigue aquí por el empleo del participio *adorada*,

⁴⁴ A. Carpentier: Carta a Jorge Mañach (1930), citada por Ana Cairo en "La década genésica [...]", en *Imán*, La Habana, n. 2, Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier, 1985.

que adquiere en el contexto una connotación cursi, y del adjetivo *ingenuo*, para aludir a la tradición del grabado colonial. Sin embargo, es precisamente esa mirada distanciada de lo aparente, empeñada en captar esencias más profundas, la que hace pensar en la obra pictórica de Eduardo Abela, sobre todo en los *Guajiros*, genuinamente cubanos, cuando se lee el siguiente pasaje: "Varios cantadores guajiros improvisaban décimas [...]. Las coplas hablaban de trigueñas *adoradas* a la orilla del mar, del zapateado cubano y de gallos malayos, de cafetales y camisas de listado, todo iluminado con tintes ingenuos, como las litografías de cajas de puros."⁴⁵

El mundo mítico del negro refuerza el carácter maravilloso de la realidad recreada. Aparece en la obra el intenso proceso sincrético operado en Cuba, a través del tratamiento estético de los principales ritos de procedencia africana y ocupan en ella un lugar destacado las relaciones de equivalencia entre los complejos yoruba, bantú y católico.

Es muy hábilmente apprehendido el sistema de creencias que se deriva de esos vínculos, al trabajar de modo incipiente con el estatuto del narrador para revelar el cúmulo de supersticiones y leyendas presentes en la subjetividad de los personajes. El oportuno uso de la intertextualidad, destinado a reforzar la atmósfera mágica, hace que se incluyan las oraciones al *Ánima Sola* y al *Justo Juez*, en las que se menciona a Dios, Cristo y los Santos Evangelios, pero dichas junto a una ceremonia muy distante del catolicismo en su acepción tradicional. Al decir de Carpentier, ambas oraciones "resultan verdaderos textos suprarrealistas".⁴⁶ El anterior criterio, emitido en 1930, da fe de su temprana comprensión del contenido maravilloso del mundo circundante y de sus posibilidades como generador de enriquecedoras experiencias estéticas.

⁴⁵ A. Carpentier: *Ecue-Yamba-O*, La Habana, Editorial de Arte y Literatura, UNEAC, 1977, p. 58. La cursiva es de MVP.

⁴⁶ A. Carpentier: Carta a Jorge Mañach (1931), citada por Ana Cairo en "La década genésica [...]", en ob. cit.

También aparecen en *Ecue-Yamba-O* referencias a la oleada migratoria española que alcanza su auge en las primeras décadas de este siglo. Estos inmigrantes, aunque intentan "aplatanarse" y de hecho lo consiguen en gran medida, siguen siendo fieles a sus tradiciones y modo de vida.⁴⁷

Si en esta primera novela lo hispano aparece esporádicamente, en la producción futura tendrá mayor alcance. Obras como "Viaje a la semilla", "Oficio de tinieblas", "El camino de Santiago", *El siglo de las luces* o *El arpa y la sombra* validan esa filiación, cada una en la especificidad que le es propia como texto literario. Independientemente de sus particularidades, es posible agrupar temáticamente la narrativa carpenteriana, atendiendo al modo en que es tratado el componente hispánico. Así, trabajaremos con dos líneas fundamentales:

I- Lo hispano en el pasado colonial cubano. ("Viaje a la semilla", "Oficio de tinieblas", *El siglo de las luces*, capítulos cubanos de *El reino de este mundo*.)

II- El Descubrimiento como tema recurrente en la narrativa de Carpentier. ("El camino de Santiago", *Semejante a la noche*, *Los pasos perdidos*, *Concierto barroco*, *El arpa y la sombra*, y el subcapítulo XXXIV de *El siglo de las luces*.)

Independientemente de esta división metodológica, es posible hallar profundas relaciones entre los textos citados y la presente clasificación sólo se propone facilitar el acercamiento a una arista poco atendida por los estudios carpenterianos. Es válido aclarar que en otras obras del autor no consideradas en este análisis, como *La consagración de la primavera* (1978), también se alude a las raíces hispanas, pero desde otra perspectiva.

En esta novela se evoca con especial vigor la España de la Guerra Civil, y está claramente conectada con las crónicas que a propósito de este hecho escribió el autor. Como su vínculo con la hispanidad está enfocado desde una óptica

⁴⁷ A. Carpentier: *Ecue-Yamba-O*, ob. cit., p. 59.

contemporánea y está permeado de un aliento épico muy ligado al compromiso político evidente, resultan poco visibles las relaciones con lo real maravilloso. Es esa la razón por la que esta novela no aparecerá especialmente valorada en el presente examen.

Lo hispano en el pasado colonial cubano

En 1944, luego de once años sin publicar ficción, aparecen dos relatos de Alejo Carpentier que centran su atención en el pasado colonial cubano. Ellos son "Oficio de tinieblas" y "Viaje a la semilla». El primero ha sido considerado como poco relevante dentro del conjunto narrativo del novelista, pero es muy revelador al valorarlo desde el ángulo que nos ocupa. Rigurosamente enmarcado desde el punto de vista histórico, se refiere a dos catástrofes que asolaron la ciudad de Santiago de Cuba en 1852, un terremoto y una epidemia de cólera.

Se trata de un relato poco rico anecdóticamente, en el que el mayor poder de sugerencias se asienta en las resonancias simbólicas del lenguaje. El engarce entre las nueve partes relativamente autónomas que componen el texto es Panchón, un personaje marginal. Parece existir una intencionalidad manifiesta por parte del autor en este sentido, pues anticipa algo que logrará con mayor complejidad en *El reino de este mundo*, contemplar la historia desde el lado de los sin historia, lo cual le permite abordar el acontecer histórico propiamente dicho con las libertades que le concede el discurso ficcional.

Obsérvese que en esta pieza los personajes que encarnan el mundo oficial, las autoridades políticas, eclesiásticas, militares, las damas distinguidas de la sociedad santiaguera, aparecen aludidos tangencialmente por medio de metonimias que expresan su presencia, pero que sólo evocan su afición a las modas suntuarias de la colonia.

La descripción de los funerales del general Enna, celebrados “con pompa de cruces, pecheras y entorchados”⁴⁸ es fehaciente en este sentido. Más adelante, la recreación del ambiente de la catedral en el momento en que se celebran las exequias es contentivo del recurso ya apuntado, además de propiciar otras lecturas:

Olía a incienso. La nave estaba llena de autoridades y *abanicos de encaje*. En la penumbra creada por las colgaduras de luto, las *solapas de seda negra* se vestían de reflejos plomizos [...]. Colándose por un ventanal alto, un rayo de sol se detuvo en el cobre de las trompas. Con gestos de bastoneros, los *fagotes* acercaron las cañas a las bocas. Rodó un largo trémolo en los timbales. Los bajos atacaron al unísono una letanía con inflexiones de *Dies irae*. De pronto sonaron todos los *sables*. En un vasto aleteo de rasos, las *mantillas* cayeron hacia adelante.⁴⁹

Esa presencia de la moda, a través de la mención de accesorios y prendas de vestir propios de una época determinada, contribuye a caracterizar los hábitos y costumbres de un sector económicamente dominante de la sociedad cubana de entonces. Aquí está Carpentier esbozando, aunque de modo incipiente, el trabajo con los contextos que desarrollará con mayor profundidad en obras futuras y que abordará teóricamente en ensayos posteriores. Contextos que ayudan a conformar, dentro de la narración, un momento específico en el proceso de cristalización de la identidad cultural cubana, parte de un todo mayor de dimensiones continentales pero con rostro propio desde la colonia. Si la escritura carpenteriana se integra armoniosamente a las inquietudes literarias de la región en este siglo es, entre otras razones, porque a su afán de universalidad y latinoamericanismo es-

⁴⁸ A. Carpentier: “Oficio de tinieblas”, en *Cuentos*, ob. cit., p. 116. La cursiva es de MVP.

⁴⁹ Ídem. La cursiva es de MVP.

tuvo unido su espíritu de cubanía y su apego a la cultura nacional.⁵⁰

Sin embargo, el fragmento citado posibilita también otros niveles de lectura. En un trabajo anterior he abordado la connotación de la temporalidad de este relato a partir de las posibles resonancias bíblicas de los desastres padecidos por la ciudad. Viéndolo desde ese ángulo, cabe preguntarse si no habrá otros códigos, que junto al proliferar de sombras, presagien el cataclismo y la enfermedad. En ese sentido el rayo de sol que se detuvo en el bronce de las trompas bien puede aludir a las trompetas del Juicio Final, como premonición de las futuras desgracias que se avecinan en su calidad de castigo a la existencia sin tareas. Otro tanto puede decirse de la letanía con inflexiones de *Dies irae*, anunciando la cólera divina y sus terribles consecuencias, que se materializarán en fuerzas terrenales y tangibles.

Las sombras funcionan en el relato como heraldos de la muerte y al utilizar un recurso procedente del fantástico, se transgreden con toda naturalidad las leyes de su comportamiento en el mundo real. Es tal el predominio de este recurso en todo el texto, que puede establecerse una analogía entre el referido procedimiento y la importancia que adquiere la sombra dentro del barroco contrarreformista español, muy apegado también a lo fúnebre. Las descripciones están aquí construidas a base de contrastes entre lo alegre y lo lúgubre, entre lo blanco y lo negro, entre luces y sombras.

Si bien estas asociaciones insólitas tienen una marcada filiación surrealista, es factible suponer que Carpentier, muy

⁵⁰ Ver F. Ainsa: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, p. 23. Afirma que "gran parte de la Identidad cultural de Iberoamérica se ha definido gracias a su narrativa. Aunque lo parezca, esta afirmación no es contradictoria. Nada mejor que la ficción para explicar la realidad. Lo real y lo imaginario han formado una indisoluble pareja en la historia del Continente, y aunque la 'imagen' ha precedido siempre a la 'posibilidad', al decir de José Lezama Lima, es evidente que ambas conforman la especificidad de su identidad cultural"

enterado en materia de pintura, se haya propuesto explotar el valor cromático de dicha antítesis. No debe olvidarse que en Toledo, la ciudad llevada al lienzo por El Greco, halló la inscripción sobre la que se detiene la sombra de Panchón, presagiando su segura muerte.⁵¹

El uso de la hipérbole funciona como mecanismo extensor del significado visual de las sombras al mundo de los sonidos. El monopolio ejercido por la contradanza titulada "La sombra" sobre todos los instrumentos musicales de Santiago es bien elocuente. Aunque signado por lo fúnebre y sus inevitables emisarios, se advierte a lo largo de todo el relato una presencia de la ironía que alcanza valor de recurso compositivo.⁵² La óptica irónica adquiere en esta pieza rango desmitificador, al develar la mirada falsa de los europeos, que siguen viendo a América como tierra de fábulas, en correspondencia con las nociones que respecto al Nuevo Mundo predominan en el imaginario occidental: "Hubo un sinsonte que se aprendió "La sombra" de cabo a rabo. Pero lo hallaron muerto, de un atorón de cundiamores, cuando su amo se disponía a enviarlo a Doña Isabel II, como muestra de las maravillas que aún se daban en esta tierra."⁵³

Para el autor cubano, profundo conocedor de América, de su literatura y de las páginas que sobre ella escribieron los extranjeros, no pasa inadvertido el hecho de que se le contemple a través de un prisma idílico que más corresponde a concepciones previamente establecidas que a la realidad continental. Es así que siendo postulador del principio de lo real maravilloso, llega a advertir la falacia de las visiones edulcoradas, porque en su criterio lo maravilloso cotidiano nuestro también puede ser terrible y su cualidad admirable radica en su carácter insólito. Por tanto en este

⁵¹ Ver A. Carpentier: "Imágenes de Toledo", en *Crónicas*, ob. cit., t. II, pp. 190-195.

⁵² Ver A. Cánovas Pérez: *Composición e ironía en "Oficio de tinieblas"*, La Habana, Imprenta André Voisin, Empresa Nacional de Producción del Ministerio de Educación Superior, 1985.

⁵³ A. Carpentier: "Oficio de tinieblas", en *Cuentos*, ob. cit., p. 118.

relato la fuente fundamental de lo real maravilloso se asienta en hechos estrictamente insólitos y nada gratos: un terremoto y una epidemia.

A lo largo de la narración se hace un recuento de celebraciones tradicionales como los carnavales, las fiestas del santo patrono y las Pascuas, llegadas por influjo hispano, pero rápidamente integradas a la vida cotidiana de la colonia. En la enumeración de los disfraces carnalescos existe también la intención de relacionar objetos venerados dentro de la liturgia católica con la alegría frustrada y la premonición de la muerte. Así se hace referencia a dominós del Santo Oficio y a un niño, que “disfrazado de ángel, se halló tan feo al verse en un espejo que se echó a llorar”.⁵⁴ Es sabido que el ángel es símbolo de belleza e inocencia, pero también se dice que los niños cuando mueren se convierten en ángeles, de ahí el significado a la vez irónico y agorero del pasaje en cuestión.

La mirada crítica con que se exponen los hechos narrados, al alcanzar cierto matiz de cuestionamiento de la conducta despreocupada de la sociedad santiaguera indica la posible relación del cuento con el articulismo de costumbres, que tan buena fortuna alcanzó en Cuba durante el siglo XIX. En opinión de Leonardo Padura, esta pequeña obra es un evidente “subproducto”⁵⁵ de las investigaciones históricas realizadas por Carpentier para su ensayo *La música en Cuba* (1946). Siendo así, es posible considerar al costumbrismo como un genotexto del cuento, más aún si se tiene en cuenta que esta vertiente de nuestras letras alcanzará su esplendor en Hispanoamérica a finales de siglo con la crónica modernista, tradición que asimila creadoramente el escritor al asumir el legado martiano. Vale aquí como en tantas otras de sus producciones su afirmación relativa a que “el periodista anima la gran novela del futuro con sus testimonios y sus crónicas”.⁵⁶

⁵⁴ *Ibidem*, p. 123.

⁵⁵ L. Padura Fuentes: *Un camino de medio siglo [...]*, ob. cit., p. 226.

⁵⁶ L. Padura Fuentes: “El periodista: un cronista de su tiempo”, en *Conferencias*, ob. cit., pp. 276-277.

Estilísticamente “Oficio de tinieblas” evidencia un ascenso respecto a la narrativa inicial del autor. Aquí logra evadir la hibridez poco convincente de *Ecue-Yamba-O*, que se debatía entre los lastres miméticos del criollismo y las forzadas construcciones metafóricas de sabor futurista. Si bien las descripciones deudoras del surrealismo son frecuentes, como lo serán también en obras futuras, en el relato se manifiesta ya un mayor dominio del idioma y de su capacidad de sugerir, una seguridad descriptiva que antecede, por su plasticidad y precisión, los aciertos de piezas de madurez como ocurre con el pasaje dedicado al terremoto (capítulo vi), que prefigura, por semejanza de imágenes, el reflejo del óleo *Explosión en una catedral*, leit-motiv decisivo en *El siglo de las luces*.

Por todo lo anterior puede asegurarse que “Oficio de tinieblas”, siendo poco considerado por la crítica y un tanto desdeñado cuando se le compara con su contemporáneo “Viaje a la semilla”, es mucho más rico de lo que aparenta y corresponde al lector como destinatario de la obra literaria, actualizar su significado y completar, con su percepción sagaz, los espacios en blanco que existen en todo texto.

En el propio año 1944 aparece “Viaje a la semilla”, primera obra maestra carpenteriana. Inserto temáticamente en las inquietudes de nuestras vanguardias, relativas a la búsqueda de lo cubano valiéndose de aquellos aspectos de la realidad no contaminados por la politiquería de la época, el relato contribuye a esa pesquisa a través del tratamiento de la sociedad cubana del siglo xix. El transcurrir lógico de la biografía de este miembro de la clase económicamente dominante en la colonia es poco interesante, pues en ella no existe ningún acontecimiento o actitud digno de mención, como no sean los comunes a toda vida humana.

Sin embargo, el procedimiento estético empleado por Carpentier revela facetas insospechadas de esa existencia, puesto que la resurrección y el des-nacimiento de Marcial y sus progenitores ha provocado las más diversas lecturas, lo cual habla en favor de la polisemia de este aparente alarde de virtuosismo narrativo.

Conectando el relato con los orígenes hispánicos del etnos cubano, es válido hablar de la posible raigambre religiosa de este recurso, pues la fe en la resurrección de la carne es uno de los pilares fundamentales del catolicismo que nos llegó en 1492, sólo que aquí no es seguida por la vida eterna, sino por la nada o el caos anterior al nacimiento o valga decir, a la creación.

Siguiendo esa línea de pensamiento, puede ofrecerse una versión de contenido ético-religioso: si alcanzan la vida perdurable y la resurrección aquellos que llevaron una existencia ejemplar en la tierra, Marcial viaja al *no ser* por no merecerlas, ya que ha vivido sin sentido de sus responsabilidades sociales y personales. Si su existir hubiese concluido con la muerte, quedaría al menos su recuerdo entre quienes lo conocieron, pero al transitar por el destino que le traza el brujo con su ceremonia mágica, borra toda huella de su paso por el reino de este mundo.

Las reflexiones anteriores conducen a la asociación del texto enjuiciado con las *Coplas* de Jorge Manrique, aunque en sentido inverso. Para el poeta español el hombre no agota sus posibilidades existenciales en la vida terrenal y en la vida de ultratumba. Tiene aún una tercera alternativa, la fama, la cual sólo se alcanza si se ha vivido con bien y dignidad. La condena de Marcial, que parece al principio grata recuperación de la libertad, lo priva, incluso, de esa oportunidad final.

Para Manrique la vida es río, que fluye hacia el mar, donde encuentra la muerte. Los ríos son mencionados, como premonición de la muerte de la Marquesa, por la negra vieja, en un pasaje que dota al agua de poderes mágicos,⁵⁷ y

⁵⁷ A. Carpentier: "Viaje a la semilla", en *Cuentos*, ob. cit., p. 83. "Al crepúsculo, una tinaja llena de *agua* se rompió en el baño de la Marquesa. Luego, las *llovias* de mayo rebosaron el estanque. Y aquella negra vieja, con tacha de cimarrona y palomas debajo de la cama, que andaba por el patio murmurando: '¡Desconfía de los ríos niña; desconfía de lo verde que corre!' No había día en que el *agua* no revelara su presencia." (La cursiva es de MVP.) Es posible distinguir la analogía con las advertencias de las sombras en "Oficio [...]". Tanto en uno como en el otro, los presagios no son tomados en cuenta.

todo el transcurrir del relato es un remontar la corriente que alcanzará resonancia mayor con *Los pasos perdidos*, fruto de itinerarios realizados por el autor, uno de ellos en el cauce del Orinoco.

Tanto en el relato como en la novela existe otro nexo con la cultura hispánica, esta vez con el pensamiento utópico en una de sus manifestaciones más frecuentes: el siempre frustrado anhelo humano de reencontrar la juventud, y ya sabemos cuanto se creyó, durante los primeros siglos coloniales, en la posibilidad de hallar, en tierras del Nuevo Mundo, la fuente de aguas milagrosas capaz de derrotar a la vejez.

Esther Mocega-González señala la relación de "Viaje [...]" con la preocupación del barroco español por la fugacidad de la vida, tema recurrente en la producción de Quevedo, particularmente en *El sueño de las calaveras* y *La hora de todos*. Además, menciona probables vínculos con el auto sacramental de Calderón *Lo que va del hombre a Dios*, por la reversión temporal.⁵⁸

La raíz ibérica aparece también en la vida cotidiana, por la alusión, aunque aún no ha teorizado al respecto, a los contextos culturales, raciales y etnológicos que ayudan a precisar el cronotopo. Así, sirven de telón de fondo a las circunstancias vitales de Marcial las modas, las costumbres, los hábitos culinarios, la presencia de esclavos africanos y la referencia al cap:ín general de la colonia.

El velorio, con sus tradicionales jícaras de chocolate, aunque es esbozado fugazmente, se presenta como un acontecimiento social que propicia la reunión de las grandes familias habaneras, vestidas de riguroso luto, como presagiando las dos ceremonias fúnebres de *El siglo de las luces*. También hacen acto de presencia las suntuosas fiestas que celebraban los hacendados de entonces, en las que se hacía gala del poderío financiero del dueño de la casa. El capítulo VI, donde

⁵⁸ E. Mocega-González: "El trasfondo hispánico en la narrativa carpentariana", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, año 4, n. 5, 1976.

se narra la celebración de la minoría de edad de Marcial, es bien elocuente.

En este propio pasaje hay una exhaustiva descripción de vestimentas que serán usadas por Marcial y sus invitados en un baile de disfraces y que evidencian las normas de la moda colonial.⁵⁹ Otra de las costumbres caracterizadoras del modo de vida de la época, el hecho de dirigirse a los ingenios azucareros que poseían las familias acaudaladas para efectuar el viaje de bodas o celebrar las Pascuas, es también reseñada.

Por única vez en todo el relato, el Marcial adolescente padece un apego profundo a la fe que lo hace huir del pecado. El pasaje en cuestión es muy significativo, porque en él confluyen dos elementos distantes, que son magistralmente conjugados por el autor: la obvia raigambre hispana de nuestro catolicismo y la inclusión de lo onírico propio del surrealismo, puestos en función de develar las angustias del personaje:

Ahora vivía su crisis mística, poblada de detentes, corderos pascuales, palomas de porcelana, Vírgenes de manto azul celeste, estrellas de papel dorado, Reyes Magos, ángeles con alas de cisne, el Asno, el Buey y un terrible San Dionisio que se le aparecía en sueños, como un gran vacío entre los hombros y el andar vacilante de quien busca un objeto perdido. Tropezaba con la cama y Marcial despertaba sobresaltado, echando mano al rosario de cuentas sordas.⁶⁰

Insistió Carpentier más de una vez en entrevistas y conferencias en la necesidad de descubrir lo maravilloso presente en la vida cotidiana, lo cual ocurre cuando se mira ese entorno con otros ojos, desde nuevos ángulos. En su prólogo a *El reino de este mundo* declara que "lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inad-

⁵⁹ A. Carpentier: "Viaje a la semilla", en *Cuentos*, ob. cit., pp. 80-81 y 85-86.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 89.

vertidas riquezas de la realidad".⁶¹ En ese sentido "Viaje [...]" es un texto ilustrativo, pues el núcleo central del relato es la vida cotidiana de Marcial, históricamente enmarcada en La Habana de la colonia, que siendo trabajada estéticamente por medio del recurso de invertir el transcurrir cronológico, ofrece un caudal de maravillas que el discurso realista tradicional habría dejado oculto.

Al ser este relato una de las piezas más estudiadas de las escritas por el autor cubano, el intento de realizar una nueva lectura en función de otras claves ha sido positivo, porque demuestra, sobre todo, la pluralidad e inagotabilidad de la obra literaria, que siempre revela al lector activo ángulos insospechados de análisis y comprensión. Además, este texto contiene, por la seguridad con que se emplea el material lingüístico, por la armónica integración de las influencias del surrealismo al reflejo de la diversidad cultural cubana, por el propósito consciente de rescatar el lado fabuloso de la cotidianidad, pruebas del crescendo experimentado en cuanto a oficio escritural, por lo cual constituye un digno antecedente de su primera gran novela, *El reino de este mundo* (1949).

En una obra tan aparentemente alejada de la cultura española como lo es la citada pieza, es factible hallar ciertas huellas inequívocas de dicho etnos. Mocega-González ha señalado que en esta obra Carpentier hace suya la concepción de la muerte del barroco español relativa al cuerpo como sepultura andante de la vida, concretamente a través de los personajes Paulina Bonaparte y Henri Christophe. La primera, porque su tan alabada belleza física, inmortalizada por Cánova en su Venus, logra perturbar a Solimán, que confunde la estatua con el cadáver de su ama. El segundo, porque se consagró en vida a la construcción de la ciudadela de la Ferrière, que al fin se haría una con su carne al servirle de mausoleo, porque el rey de Haití edificó su propio Escorial.

⁶¹ A. Carpentier: "De lo real maravilloso americano", en *Ensayos*, ob. cit., p. 77.

Sin embargo, vale la pena detenerse a meditar en la preferencia de Carpentier por los exérgos extraídos de las letras españolas, de los cuales *El reino* [...] ofrece tres ejemplos. Como apertura del imprescindible prólogo devenido presupuesto teórico de su narrativa, hay un fragmento tomado de *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, de Cervantes. Esta selección no es casual, porque sirve al autor para establecer equivalencias entre dos hechos distantes: la creencia, en tiempos de Cervantes, en la existencia de personas aquejadas de manía lupina, y la fe de los negros haitianos, ya bien avanzado el siglo XVIII, en los poderes licantrópicos de Mackandal, personaje de probada historicidad, que hizo posible la no aceptación de su muerte real y la confianza en su retorno para animar nuevas rebeliones.

Ya hemos hecho referencia a la admiración que siente el escritor cubano por la creación cervantina, pues se anticipa con creces, tanto en el empleo de recursos propios de lo maravilloso o lo fantástico como en el tratamiento de las potencialidades del subconsciente y la imaginación, a muchas inquietudes intelectuales y estéticas planteadas por las vanguardias de este siglo, particularmente el surrealismo. Además, la presencia de textos de Calderón y Lope de Vega se aviene coherentemente con los acontecimientos narrados en los capítulos en cuestión y corroboran el conocimiento que posee el escritor acerca del Siglo de Oro español. Ambos ejemplos aluden a hechos de índole sobrenatural y presagian el matiz mágico de dichos pasajes.⁶²

Los breves capítulos cubanos de esta novela recrean el ambiente de la ciudad de Santiago de Cuba en las postrimerías del siglo XVIII, cuando sirvió de asilo a muchos refugiados franceses que huyeron de la Revolución haitiana. Esta oleada migratoria añadiría nuevos elementos a la ya diversa y mestiza cultura criolla, que en los años siguientes iría perfilando su cubanía. Estos textos denuncian la huella de las pesquisas realizadas por el autor para su ensayo "La música en Cuba"

⁶² Ver E. Moegea-González: *Anales de literatura hispanoamericana*, ob. cit., p. 221.

(1946), de ahí la detallada información a propósito del deslumbramiento de la sociedad santiaguera, regida por las austeras normas de conducta y costumbres de prosapia hispana, ante los recién llegados. De este nuevo encuentro de culturas se derivarían transformaciones en el vestuario, actualizándose así la moda venida de la Península, siempre apegada a parámetros de recato y sencillez. Asimismo, se reforma un tanto el comportamiento femenino, que accede ahora a hábitos más refinados en cuanto a relación social y a educación.

De las funciones teatrales ofrecidas por los franceses en Santiago se desprende una influencia decisiva para la música cubana del siglo XIX, la introducción de la contradanza, que adquiriría paulatinamente giros y características rítmicas criollas, hasta desembocar en una fuerte corriente nacionalista. Ni los bailes ni los colonos galos serían bien vistos por los defensores más ortodoxos del gobierno español de la Isla, pero eso no impidió que sus aportes se integraran armónicamente al mestizaje iniciado desde la Conquista.

Volviendo al texto narrativo, hay una descripción muy significativa de la catedral de Santiago, que se logra por la alternancia de la focalización del personaje Ti Noel con el narrador omnisciente, para revelar la atmósfera que prima en las iglesias católicas de raíz hispana. No pudo Carpentier resistir la tentación de introducir como personaje referido a don Esteban Salas, maestro de capilla del templo, con cuya obra se inicia la música sacra en Cuba.

Mientras su amo se entregaba a la oración, Ti Noel dormitaba o "asistía al ensayo de algún villancico, dirigido por un anciano gritón, seco y renegrido al que llamaban don Esteban Salas. Era realmente imposible comprender por qué ese maestro de capilla, al que todos parecían respetar sin embargo, se empeñaba en hacer entrar a sus coristas en el canto general de manera escalonada, cantando los unos lo que otros habían cantado antes, armándose un guirigay de voces capaz de indignar a cualquiera".⁶³ Aunque no acepta-

⁶³ A. Carpentier: *El reino de este mundo*, en *Novelas y relatos*, ob. cit., p. 105.

ba la música de Salas, el esclavo se sentía muy a gusto en el interior del edificio, porque "hallaba en las iglesias españolas un calor de vodú que nunca había hallado en los templos sansulpicianos del Cabo".

Los oros del barroco, las cabelleras humanas de los Cristos, el misterio de los confesionarios recargados de molduras, el can de los dominicos, los dragones aplastados por santos pies, el cerdo de San Antón, el color quebrado de San Benito, las Vírgenes negras, los San Jorge con coturnos y juboncillos de actores de tragedia francesa, los instrumentos pastoriles tañidos en noche de pascuas, tenían una fuerza envolvente, un poder de seducción, por presencias, símbolos, atributos y signos, parecidos al que se desprendía de los altares hounforts consagrados a Damballah, el Dios Serpiente. Además, Santiago es Ogún Fai, el mariscal de las tormentas.⁶⁴

El pasaje antes citado puede asociarse a la impresión que causan en el Carpentier periodista varias iglesias visitadas por él en sus viajes por España y a las que ya nos hemos referido anteriormente. Ocurre que esa atmósfera casi mágica está asentada en el profundo carácter mestizo de la cultura ibérica, que ya mucho antes del Descubrimiento era crisol en el que se habían reunido los más diversos componentes. Todo mestizaje engendra barroquismos, por acumulación y combinación de formas y sentidos diferentes, a veces contrastantes, pero que logran complementarse y provocar, en quien los contempla, una impresión de originalidad, de autenticidad, aunque sean reconocibles los troncos genésicos.

El contacto con las civilizaciones precolombinas y el proceso de transculturación que siguió a la Conquista enriquecerían aún más el mundo hispano, que también recibió la impronta de lo que se fraguaba en los nuevos territorios. Allende el Atlántico crecería un arte religioso peculiar, que siendo portado de la espiritualidad peninsular, sería erigido en un espacio natural diferente por hombres, que si en el

⁶⁴ Ídem.

caso de Cuba no eran artesanos indios como en el resto del Continente, sí eran en muchos casos criollos nacidos en la Isla, hijos de españoles o de africanos, que inevitablemente signarían sus producciones, añadiendo a los mestizajes anteriores, el sello de nuestra propia mezcla étnica.

Además, el profundo conocedor de la liturgia católica que fue Carpentier, no debe haber pasado por alto que el Apóstol Santiago, quien reaparecerá en otra de sus obras, fue llamado por Jesús "hijo del trueno",⁶⁵ por lo que el sincretismo con Ogún Fai, señor de las tormentas, adquiere, dentro del discurso narrativo, nuevas connotaciones simbólicas, destinadas a enriquecer el reflejo artístico de lo real-maravilloso.

El reino de este mundo marca un hito trascendental en el quehacer literario del narrador cubano, no sólo porque en su prólogo aparecen reunidos, por primera vez en forma confesa, pero ya enunciados con anterioridad, los principios rectores de su modo de hacer, sino porque evidencia un ascenso a la madurez que se traduce en una mayor complejidad dramática, original engarce historia-ficción, gran seguridad de estilo y acercamiento profundo a las claves que distinguen la identidad americana, a la vez que la incluyen en el acontecer universal.

El pasado colonial reaparecerá en *El siglo de las luces* (1962), novela que indaga en la influencia de la Revolución francesa en el Nuevo Continente. Aunque los acontecimientos narrados tienen lugar en espacios distantes —La Habana, Santo Domingo, Francia, el Caribe, Guayana Francesa, España—, la captación de la capital de la Isla responde a un alto nivel de elaboración literaria y se aviene con los propósitos de este estudio.

⁶⁵ Ver: *Nuevo Testamento. La Biblia*. Sociedades Bíblicas Unidas, 1991, p. 39. En el Evangelio según San Marcos, se dice, en el pasaje referido a la selección de los Doce Apóstoles, que Jesús escogió a "Simón, a quien puso el nombre de Pedro, Santiago y su hermano Juan, hijos de Zebedeo, a quienes llamó Boanerges (es decir, 'Hijos del Trueno')."

Como ha advertido Leonardo Padura, esta novela propone un modo diferente de aprehensión de lo real maravilloso, si bien no significa una total ruptura respecto a presupuestos precedentes, ya que en ella logra el autor un acabado trabajo con los contextos, que tendrá consecuencias inmediatas desde el punto de vista teórico en el ensayo *Problemática de la actual novela latinoamericana* (1964).⁶⁶

Partiendo de esos contextos, que como praxis cotidiana definen el entorno latinoamericano, se hace evidente que la presencia de hechos extraordinarios, la ocurrencia de milagros, la magia, se diluyen en un devenir histórico que sustenta otras sugerencias. Sólo de las peculiaridades y especificidades determinadas por contextos culturales, ctónicos, culinarios, de distancia y proporción, entre otros, brota la comprensión consciente del valor que adquiere la vida cotidiana como materia novelesca. Y decimos “comprensión consciente” porque el autor nos sorprende a menudo con afirmaciones premonitorias, aparecidas en épocas muy tempranas de su biografía, que contribuyen a arrojar luz sobre algunas actitudes estéticas asumidas por él. Así sucede con estos criterios, expuestos en carta personal datada en 1931:

Opino que la gran equivocación de los novelistas ha sido casi siempre la de tratar de ordenar y disciplinar la realidad —imperio del desorden y la incoherencia— [...]; el misterio de la vida cotidiana encierra sugerencias mágicas que la razón no debe ingeniarse en controlar. ¡Y cuanto más en nuestros países, que han pasado de la vida colonial y provinciana al rascacielos, del quinqué a la bombilla, de la indolente barbarie al maquinismo y al latifundio!⁶⁷

La huella del pensamiento surrealista y su apego a la escritura automática se hace visible en el pasaje anterior, pero

⁶⁶ L. Padura Fuentes: *Un camino de medio siglo [...]*, ob. cit., pp. 316-339.

⁶⁷ A. Carpentier: Carta a Jorge Mañach (1931). Citada por A. Cairo, en *Imán*, ob. cit.

también se aprecia una comprensión cabal de la valía de lo cotidiano, de las potencialidades de nuestros países en el terreno de la narrativa. De ello se deriva una crítica al tipicismo, al nativismo, y por tanto, una voluntad de ahondar en aspectos más profundos de la realidad continental, y lograr, luego de haber alcanzado los conocimientos necesarios para ello, transcribirla en sus verdades esenciales.

Propósitos similares a los anteriores, pero marcados por años de ejercicio intelectual y logros en lo que a ficción se refiere, animarán la escritura de *Problemática de la actual novela hispanoamericana* y *El siglo de las luces*. En la novela los contextos, con su poder de enmarcar cronotópicamente el mundo fabular, ubican al lector en el escenario de La Habana intramuros, si bien en los primeros capítulos el autor evita toda precisión cronológica, en su afán de abordar el comportamiento recurrente del ser humano ante circunstancias similares en las épocas más diversas.

Narrando desde la perspectiva de Carlos, que a su regreso a casa, requerido por la muerte del padre contempla la ciudad desde el mar, se sintetiza el ambiente urbano, por la descripción de los rasgos de una arquitectura que siendo de procedencia hispana, ha sido construida en condiciones climáticas diferentes y sufrirá las transformaciones impuestas por el entorno, que enriquecerán aun más el barroco colonial cubano:

Envuelto en sus improvisados lutos [...], el adolescente miraba la ciudad, extrañamente parecida, a esta hora de reverberaciones y sombras largas, a un gigantesco lampadario barroco, cuyas cristalerías verdes, rojas, anaranjadas, colorearan una confusa rocalla de balcones, arcadas, cimborrios, belvederes y galerías de persianas [...]. Aquí la luz se agrupaba en calores, desde el rápido amanecer que la introducía en los dormitorios más resguardados [...]; y más ahora, en estación de lluvias, luego del chaparrón brutal del mediodía [...] que pronto vaciaba sus nubes dejando las calles anegadas y húmedas en el bochorno recobrado [...]. Aunque se adorna-

ran de mármoles preciosos y finos alfarjes de rosáceas y mosaicos —de rejas diluidas en volutas tan ajenas al barro que eran como claras vegetaciones de hierro prendidas de las ventanas— no se libraban las mansiones señoriales de un limo de marismas antiguas.⁶⁸

No sólo hay en el extenso fragmento presencia de un barroquismo arquitectónico que se integra, por derecho propio, a las complejas imbricaciones culturales distintivas de lo americano. Aparecen también oportunas alusiones a los contextos de iluminación, que forman parte, a escala de naturaleza, de la diversidad en que se funda la unidad continental. La luminosidad del trópico, propia de La Habana, obligará a los alarifes y maestros de obra a hallar soluciones que den respuestas mediadoras entre el sol y los habitantes de la urbe. Rica en patios interiores, arcadas, alfarjes, trabajos en madera tallada de prosapia morisca, que como componentes de la mestiza cultura meridional de la Península llegan al Nuevo Mundo, la arquitectura habanera definirá físicamente el ámbito en que se mueven los personajes protagónicos de *El siglo* [...] en los capítulos cubanos de la novela.

Ya en las primeras páginas, luego de una rápida alusión a los extranjeros, que al visitar La Habana por unos días alaban superficialmente su encanto, se opone la óptica realista y desmitificadora de Carlos, que al insistir en los aspectos desagradables —el barro, el tasajo, las moscas—, echa por tierra la imagen exótica. Dicha visión reaparecerá, extendida a todo el ámbito del Caribe, a través de Víctor Hugues, que alude a una serie de hechos prodigiosos, pero que dan, desde la óptica foránea, la medida de la superficial comprensión del Nuevo Mundo, pues América no es sólo eso. Padura ha apuntado que en esta pieza se produce, más que la contradicción Allá-Acá de obras anteriores, una oposición entre el canon (Europa) y la realidad (América).⁶⁹

⁶⁸ A. Carpentier: *El siglo de las luces*, La Habana, Editorial de Arte y Literatura, 1974, pp. 13-14.

⁶⁹ Ver L. Padura Fuentes: *Un camino de medio siglo* [...], ob. cit., pp. 324-325.

Sin embargo, lo maravilloso aparece al nivel de la cotidianidad en el interior de la casona habanera. Esther Mocega-González ha querido verla por lo cerrada como un calco de la España de Felipe II, afecta a viejas tradiciones, a un catolicismo que pretende mantenerse al margen de la modernidad, más cercano al Medioevo que al Renacimiento.⁷⁰ Por nuestra parte, pensamos que es mucho más que eso. Si bien la comparación es válida, la casa adquiere otras dimensiones, pues contiene una especie de metarrealidad, donde continuamente se transgreden las reglas del mundo exterior.

Esta transgresión, no obstante, no se acerca al modelo fantástico, ya que no se violan las leyes de la causalidad ni se emplea ningún otro recurso aún a este modo de hacer, sino que es elaborada, creada, por los propios habitantes y el acceso a sus encantos sólo es posible a los iniciados capaces de descifrar los códigos que mueven sus resortes internos.

El luto se convierte, entonces, en socorrido pretexto para disfrutar la libertad recién adquirida aunque sólo alcance el recinto hogareño. Insiste la citada estudiosa en hallar equivalencias entre el padre y Felipe II, basándose en los hábitos austeros y la férrea autoridad de ambos. Ciertamente estos rasgos los distinguen, pero vale la pena detenerse a observar la fina ironía con que se describe al comerciante, poniendo al descubierto, paulatinamente, la falsa moral de la época, apoyada en el catolicismo y las normas sociales imperantes.

Ilustrativo resulta el pasaje en que “los pequeños” evocan al padre, que contrastará brutalmente con la verdadera causa de su muerte, ofrecida por Remigio:

El padre, fiel a hábitos heredados de sus abuelos campesinos, había descansado siempre en una habitación del primer piso, sobre un camastro de lona con crucifijo a la cabecera, entre un arcón de nogal y una bacinilla mexicana, de plata, que él mismo vaciaba al amanecer en el tragante de orines de la caballeriza, con gesto

⁷⁰ Ver E. Mocega-González: *Anales de la literatura hispanoamericana*, ob. cit.

amplio de sembrador agosto. “Mis antepasados eran de Extremadura”, decía, como si esto lo explicara todo, alardeando de una austeridad que nada sabía de saraos ni de besamanos.// Vestido de negro, como lo estaba siempre desde la muerte de su esposa, lo había traído don Cosme de la oficina, donde acababa de firmar un documento, derribado por una apoplejía sobre la tinta fresca de su rúbrica [...]. Por lo que miraba a Carlos, concluidos sus primeros estudios se le había tenido casi constantemente en viajes a la hacienda con encargos de hacer talar limpiar o sembrar [...]//“He cabalgado ochenta leguas para traer doce coles”, observaba el adolescente, cuando vaciaba sus alforjas [...]. “Así se templan los caracteres espartanos”, respondía el padre, tan dado a vincular Esparta con las coles.⁷¹

La torpe revelación ofrecida por el esclavo marcará la caída de la imagen de padre ejemplar y virtuoso que se da en sus funerales y distanciará definitivamente a los hijos del recuerdo paterno, fundamentalmente a Sofía, que termina destruyendo el retrato del progenitor, como expresión de su inconformidad con un orden de cosas que no se aviene con su espíritu independiente. Siguiendo la línea de pensamiento de Mocega, relativa a que el padre y la casa simbolizan a Felipe II y a la España cerrada, entonces el acto de rebelión que comete Sofía presagiará los futuros rumbos que seguirán los acontecimientos y la posibilidad de una apertura a los nuevos tiempos que alcanzará, de algún modo, a la propia Península, espacio en que concluye la novela. Este enfrentamiento a escala familiar, encierra implícitamente otro mayor, la oposición al dominio colonial en América.

La madrileña Casa de Arcos será otro espacio aislado en el que no tienen cabida los extraños. Una vez más el cierre alienta la curiosidad de los vecinos, que viven pendientes de lo que ocurre en la mansión, prestigiada por la presencia de una mujer hermosa y los encantos de la leyenda. Doble le-

⁷¹ A. Carpentier: *El siglo de las luces*, ob. cit., p. 22.

yenda, si se piensa en los hechos de fantasmas y aparecidos y a la que urden con sus comentarios relativos a la naturaleza conspiradora de Esteban y Sofía. El halo legendario crecerá luego del destino trágico de sus moradores y su clausura y vuelta a las sombras.

Esta visión de la casa como especie de recinto mágico concuerda con el tratamiento de la vivienda de Marcial en "Viaje a la semilla"; pero si en el relato el crecimiento, personificación y regresión de la morada son posibles por la ceremonia que realiza el brujo, en la novela el aislamiento, la inversión del horario de vida y el desorden reinante en los capítulos habaneros, están basados, según el propio autor, en hechos y personajes reales.⁷²

Las costumbres de aquella Habana dieciochesca, en pleno proceso de tránsito de lo criollo a lo cubano, siguen siendo, sin embargo, muy españolas, pero más cercanas, en criterio del propio autor, a las de las ciudades ibéricas de provincia que al modo de vida madrileño. Sofía y los suyos intentan evadir la monotonía de rígidas normas de conducta en cuanto a comportamiento social, pero de vuelta a la vida normal, rebasada la intromisión de Víctor y habiendo regresado Esteban, se suman, por sus relaciones con otras poderosas familias, a las celebraciones tradicionales de la época, muchas de ellas provenientes de la Metrópoli. El viaje al ingenio de los parientes de Jorge, para festejar las Pascuas y esperar el nuevo siglo, reseña, en el estrecho marco de un ejemplo, la costumbre practicada por toda una clase social. La plácida estancia en la casona, el disfrute de las bebidas y manjares están asegurados por una ignominiosa esclavitud, que contrasta violentamente con la opulenta vida de los amos.

Estos elementos contrarios, de marcado sabor surrealista a nivel de ficción, forman parte de una triste historia que no viene al caso detallar. Apunta Padura el empleo del citado recurso, por parte del autor cubano, en sus descripciones del jardín de la casa de campo, rico en estatuas de dioses mitoló-

⁷² A. Carpentier: *Conferencias*, ob. cit., pp. 81-82.

gicos en medio de la vegetación tropical. Añade, además, que si en obras anteriores este recurso era usado muy frecuentemente, en esta novela aparece en muy pocas ocasiones.⁷³

El velorio, con toda la "representación escénica" que lo caracteriza, aparecerá dos veces en la novela. El luto y el aparato simbólico de la liturgia católica están vinculados a él. Es una reunión que como bien señala el narrador omnisciente, justifica la presencia en un mismo lugar de los más altos representantes del gobierno de la Isla y del humilde empleado que trabajó a las órdenes del fallecido. En estos pasajes se enriquece el discurso narrativo por la acérrada inclusión de elementos de la oralidad, que reflejan, desde una óptica un tanto irónica, los pésames y frases de consuelo provenientes del habla popular.⁷⁴

La descripción de la cotidiana ocurrencia de la muerte tiene también otros significados. El empleo casi exacto de las mismas palabras para reflejar las dos ceremonias, en el caso del padre desde la perspectiva del Albacea, en el de Jorge desde el punto de vista de Esteban, revelan, en la secuencia lineal del relato, el inicio y la conclusión, respectivamente, de un ciclo; ciclo que no se cierra sobre sí mismo, sino que se abre a nuevas posibilidades. En ambos casos la muerte adquiere un significado fecundante, transformador, que dejará profunda huella en los miembros de la familia. Luego de cada deceso hay una recuperación de la libertad individual que hace posible la integración de los personajes al acontecer social.

Alrededor de la muerte se despliega una amplia gama de procedimientos literarios que alcanzarán valores cromáticos. El propio Carpentier señala el predominio del rojo por la sangre derramada en la guillotina y en los enfrentamientos entre españoles y franceses del 2 de mayo de 1808, obviamente goyesco.⁷⁵ Añadiríamos entonces el negro que presi-

⁷³ L. Padura Fuentes: *Un camino de medio siglo [...]*, ob. cit., p. 39.

⁷⁴ A. Carpentier: *El siglo de las luces*, ob. cit., p. 13.

⁷⁵ A. Carpentier: *Entrevistas*, ob. cit., p. 130.

de los dos velorios y adquiere importante valor simbólico. Luego del fallecimiento de Jorge “el paño negro hizo su entrada por la puerta principal [...]; negro de los hábitos monjiles, negro de sotanas, negro de amigos, clientes del almacén, hermanos masones, conocidos y empleados; negro de Pompas Fúnebres, con sus túmulos, y accesorios; negro de los negros de verdad, remotamente relacionados con la familia, desde hacía cuatro generaciones, por vínculos ancilares”.⁷⁶

Esta presencia del negro y del rojo no es casual y obedece no sólo a propósitos literarios del autor sino a una asunción consciente del legado artístico de Goya. De la serie de aguafuertes *Los desastres de la guerra* toma Carpentier exergos anunciadores de hechos capitales que ocurrirán en los pasajes por ellos denotados. En colores de aguafuerte rememora Esteban la ciudad natal desde su estancia en Europa, evocando sus violentos contrastes entre luz y sombra.⁷⁷ Negros de aguafuerte y rojos de los fusilamientos reflejados en los lienzos sobre el 2 de mayo, aparecen una y otra vez en la narración, como homenaje a la labor del maestro español, que no sólo hizo alarde de virtuosismo artístico, sino que dejó a la posteridad obras de inapreciable valor documental.

Es reconocible en la prosa carpenteriana del final de la novela, uno de los más célebres grabados de la citada serie goyesca, el titulado *¡Qué valor!*, que deja constancia del heroísmo de las mujeres españolas: “Uno tras otro iban cayendo los artilleros de un cañón, sin que la pieza dejara de disparar —con la mecha encendida por hembras enrabecidas, cuando ya no quedaron hombres para hacerlo.”⁷⁸

Vale recordar también que Goya fue uno de los genios precursores de muchas conquistas pictóricas de este siglo. Varias de sus obras —piénsese en su *Aquelarre*, en *Los caprichos*, *El entierro de la sardina*, la *Casa de locos*— son mues-

⁷⁶ A. Carpentier: *El siglo de las luces*, ob. cit., p. 307.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 103.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 382.

tras fehacientes de absoluta omisión de reglas académicas, búsqueda de originalidad e incorporación de lo imaginativo, lo alucinante y lo onírico. De esta herencia se nutriría, sin dudas, el surrealismo, cuya influencia en el narrador cubano es bien conocida.

Debe señalarse además el parentesco, tal vez involuntario, entre el final de la novela que nos ocupa y los episodios nacionales de Galdós, específicamente el tomo titulado *El dos de mayo*. Y decimos involuntario, porque si bien Carpentier no le niega grandeza al narrador español, confiesa que no comparte el entusiasmo de sus admiradores. Aún así, conoce su obra y no debe haberla pasado por alto.

El aliento épico de las últimas páginas de *El siglo [...]* se remonta a textos periodísticos que escribió en 1937, a propósito de la Guerra Civil Española y que ya hemos valorado anteriormente. En ellos alude a la voluntad de heroísmo del pueblo español y la pervivencia en su cultura de un apego a la epopeya que en otras latitudes ha desaparecido. Estas reflexiones validan, una vez más, la tesis carpenteriana relativa al comportamiento similar del hombre en iguales circunstancias independientemente de la época en cuestión. En cuanto a praxis artística esta novela es un ejemplo de ello.

Mocega-González rastrea otros vestigios hispánicos en la obra, como la posible relación del personaje Víctor Hugues con el pícaro por su vida azarosa y su ascenso al poder valiéndose de los medios menos ortodoxos. Asimismo refiere la alusión a la *Autobiografía* de Torres Villarroel, pieza antológica de la picaresca. Añade además la semejanza existente entre la imagen que se ofrece de Víctor como agente del Directorio en Cayena y un virrey español. A eso se suma la afición de Sofía a representar personajes históricos o literarios españoles, como Juana la Loca, Inés de Castro o La Ilustre Fregona.

De la lectura realizada parte una consideración interesante. Siendo *El siglo [...]* una novela dedicada a la valoración de la influencia de la Revolución francesa en el Nuevo Mundo, no se aleja de las fuentes hispanas del ser america-

no, al contrario, se nutre de ellas, no sólo por el conocimiento que posee el autor de la riqueza artística e histórica de España, sino por el reflejo de la existencia en el mundo circundante, palpable a través de los contextos, de elementos de clara ascendencia ibérica, que si bien nos definen, junto a otros componentes, como entorno cultural original, también nos identifican con la rica tradición occidental y contribuyen a inscribir el acontecer americano en el devenir universal.

La búsqueda en el pasado colonial cubano, período en el que obviamente pueden detectarse con mayor claridad los aportes de la cultura española al proceso de constitución de la nacionalidad cubana, generó un conjunto de obras, significativo por el número y por el alto nivel de realización artística, que tributan a la cristalización de la madurez literaria de Alejo Carpentier, así como a la consecución, tanto desde el punto de vista teórico, como desde el ángulo creativo en materia de ficción, del principio estético de lo real-maravilloso americano. Sin lugar a dudas, en ese devenir, ocupa *El siglo de las luces* un lugar de culminación, a la vez que de apertura hacia otras inquietudes temáticas.

El Descubrimiento como tema recurrente en la narrativa de Carpentier

Obsesionado por el descubrimiento de América, hecho que considera de trascendental importancia dentro de la historia de la humanidad, volverá a él una y otra vez en sus novelas y relatos, para ofrecer en cada oportunidad una versión inédita del suceso, e inscribirse en un modo de hacer narrativo que se ha extendido hasta hoy y que pudiera denominarse, según sus propias palabras, como nuevos cronistas de Indias.

Por primera vez aparece el tema en su obra en 1952, cuando publica en la revista cubana *Orígenes* su relato "Semejante a la noche". Los propósitos de esta pequeña pieza son bien conocidos: ahondar en los verdaderos intereses que subyacen en toda guerra de conquista y abordar la similitud

de actitudes del ser humano —en este caso un soldado— ante los grandes acontecimientos que le salen al paso en la vida, aun en momentos históricos diferentes. En este cuento el hecho concreto es una campaña bélica.

Sin ser una pieza centrada en la realidad americana, pues atiende a un orden de preocupaciones que no atañen a la pertenencia o no del personaje a determinado ámbito cultural o geográfico, sino al comportamiento universal del hombre ante una guerra, el relato se inscribe en la tradición hispanista de la prosa carpenteriana por el segundo capítulo, contentivo de los preparativos que anteceden a la partida de una expedición para la conquista de territorios americanos en la España del siglo xvi.

El argumento se inicia en el siglo ix a.n.e., la víspera de la salida para la Guerra de Troya y ese primer capítulo reseña las reflexiones del gúerrero acerca del orgullo de ser militar y estar comprometido en una riesgosa y honorable empresa. Sin embargo, apenas comenzado el pasaje que nos ocupa, advertimos que el cronotopo se ha desplazado y nos ha situado en la España del siglo xvi. Este tránsito se advierte desde las dos primeras oraciones, que muestran marcas lexicales que aluden al español de la época, en contraste con el estilo neutro, mucho más directo, del primer capítulo:

El mar empezaba a verdecir sobre los promontorios todavía en sombras cuando la caracola del vigía anunció las cincuenta naves negras que nos enviaba el rey Agamenón. Al oír la señal, los que esperaban desde hacía tantos días sobre las boñigas de las eras, empezaron a bajar el trigo hasta la playa donde ya preparábamos los rodillos que servirían para subir las embarcaciones hasta las murallas de la fortaleza. [Inicio del Capítulo I]//Con *bordoneos de vihuela* y *repiques de tejoletas*, festejábase en todas partes la próxima salida de las naves. Los marinos de *La Gallarda* andaban ya en *sarambeques de negras horras*, alternando las coplas de sobado —como aquella de la Moza del Retoño, en que las manos tentaban el objeto de la rima dejado en

suspense por las voces. Seguía el trasiego del vino, el aceite y el trigo, con ayuda de los criados indios del Veedor, impacientes por regresar a sus lejanas tierras. [Capítulo II] ⁷⁹

El trabajo con los contextos raciales y culturales contribuye a ubicar al lector en lugar y época. Ya se advierte la presencia de negros e indios en España, que al contactar con el Nuevo Continente recibiría desde fecha muy temprana la impronta de la cultura que comenzaba a formarse del otro lado del Atlántico. La mención a los “zarambeques de negras horras” revela la llegada a la Península de danzas americanas que se nutrieron del activo componente afro apenas iniciada la trata. Asimismo se hace un recuento de la organología española del momento, bien conocida por el autor, ya que se ha informado al respecto para escribir “La música en Cuba” (1946).

Se ofrece además una visión fugaz del entorno americano desde las nociones del imaginario occidental, que recién comenzada la Conquista sitúa en las nuevas tierras todas sus aspiraciones no satisfechas acerca de un mundo mejor. Elocuente en ese sentido es el encuentro del soldado con su madre, en el que para convencerla de lo acertado de su decisión, le habla “de los portentos de aquel mundo nuevo, donde la uña de la Gran Bestia y la Piedra Bezar curaban todos los males, y existía, en tierra de Omeguas, una ciudad toda hecha de oro [...] a la que llegaríamos, sin dudas, a menos que halláramos nuestra fortuna en comarcas aún ignoradas, cunas de ricos pueblos por sojuzgar”.

La contraposición de ambos discursos es evidente. Si el soldado refiere únicamente la imagen idílica, la madre, en cambio, aporta la otra cara de la moneda, contribuyendo un tanto a desmitificar la visión de América predominante en el pensamiento europeo del momento, pero ni pretendiendo decir verdades, puede sustraerse a la influencia mítica, que

⁷⁹ A. Carpentier: “Semejante a la noche”, en *Cuentos*, pp. 66-67. La cursiva es de MVP.

también exageró en materia de monstruosidades americanas. Habla la madre de “las mentiras y jactancias de los indios, de Amazonas y antropófagos, de las tormentas de las Bermudas, y de las lanzas enherboladas, que dejaban como estatua al que hincaban”.⁸⁰

A lo largo del capítulo se hace mención al pretexto que esgrimieron los españoles para ocultar los verdaderos objetivos económicos de la Conquista: la evangelización de los indios. De ahí proviene el orgullo del soldado, que además de guerrero es buen católico, por tomar parte en tan grande empeño. También se alude a la desnudez de los indoamericanos desde la óptica del catolicismo europeo, que la ve como artificio del Diablo, “para mayor confusión y extravío de cristianos incautos”.⁸¹

Si bien este relato contiene intenciones más abarcadoras y un claro sentido ideológico —el rechazo a toda guerra de rapiña—, se acerca ya, aunque primariamente, a muchas de las preocupaciones de Carpentier en torno al tema del Descubrimiento y la Conquista. Este cuestionamiento de verdades consagradas por el discurso historiográfico irá alcanzando mayores vuelos en su narrativa futura, cuyo resultado más inmediato será “El camino de Santiago” (*Guerra del tiempo*, 1958, pero escrito hacia 1952).

En la citada obra es posible situar el tiempo histórico a mediados del siglo XVI. Se asiste en los dos primeros capítulos a la guerra de religión librada por España contra Flandes, en un momento de auge del catolicismo ibérico, cuando Felipe II pretende imponerlo a toda Europa. El otro hecho que enmarca el mundo fabular es la Conquista de América.

En opinión de Mocega-González, “El camino [...]” ofrece tres visiones de España: una España dispuesta a afiliarse a la modernidad por su relación con Italia y Flandes, una España más medieval que moderna que le sale al paso al protagonista en la feria de Burgos y por último, una España mixta, que

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 67-68.

⁸¹ *Ibidem*, p. 67.

se debate entre modernidad y medievalismo, materializada en Sevilla y las expediciones conquistadoras que marchan al Nuevo Continente.⁸²

Sin embargo, esta especie de clasificación es discutible, puesto que la relación con Flandes que ofrece Carpentier en la pieza que nos ocupa, está basada en el terror y la imposición de una religión por medios sumamente crueles. Es obvio que este contacto repercutiría en la Península, introduciendo de algún modo influencias foráneas, pero muy a pesar de la voluntad de Felipe II y sus inquisidores. Excepto Sevilla, que es la puerta abierta hacia el Nuevo Mundo y las posibilidades que tal entorno ofrece, el resto es un gigantesco auto de fe, señoreado por la Inquisición y sus consecuencias, incluso dentro de la propia España.

El personaje central, un soldado español llamado Juan, devenido peregrino, conquistador e indiano, reencarna en su vida andariega a cualquier personaje de novela picaresca,⁸³ por su inconstancia, peripecias vitales y afición al engaño como medio para obtener determinados fines. Este rasgo distintivo de Juan parece obedecer a la voluntad del narrador, que conoce y admira dicha vertiente de la narrativa española, la cual alcanza su esplendor en los siglos XVI y XVII, coincidiendo con el tiempo fabular del relato.

El motivo del viaje reaparece en la creación del autor para ofrecernos, desde la óptica de Juan, una imagen fabulosa de América que concuerda con la visión exótica que de ella se tiene en el Viejo Continente. Sin embargo, con este personaje ocurre algo bien interesante. Mientras de su primer contacto con las noticias tentadoras que le llegan a través del Indiano y de los romances en la feria de Burgos,⁸⁴ brota su deslumbramiento y la decisión de abandonar la ruta de los romeros para irse a las Indias, al topar "con los chismes,

⁸² E. Moege-González: *Anales de la literatura hispanoamericana*, ob. cit.

⁸³ S. Magnarelli: "El camino de Santiago", de Alejo Carpentier y la picaresca", en *Revista Iberoamericana*, EE.UU., n. 86, enero-marzo, 1974.

⁸⁴ A. Carpentier: "El camino de Santiago", en *Cuentos*, ob. cit., pp. 11-20.

insidias y comadreos”⁸⁵ de la villa de San Cristóbal de La Habana, con sus incomodidades, carencias e imposibilidad de hacer fortuna fácil, el desencanto lo hace maldecir a estas tierras, cuyas leyes no comprende, ofreciendo otra versión, muy cierta también, del mundo americano. Ese rechazo surge de la incongruencia entre la imagen preconcebida y la realidad hallada.

Su huida y arribo al palenque para escapar de la ley favorece la añoranza de lo propio dejado atrás, que lo lleva a mitificar el mundo que antes desdeñaba, o por qué no, a verlo en los encantos que ciertamente tendría. Constantemente compara Juan las dos riberas del Atlántico, privilegiando a la que pertenece por nacimiento, de modo similar a como lo hará su probable heredero ficcional, el Indiano de *Concierto barroco*, pero con sentido inverso: “A veces es necesario alejarse de las cosas, poner un mar de por medio, para ver las cosas de cerca.”⁸⁶

También con la actitud desengañada de su personaje juzga Carpentier no sólo las “verdades” establecidas por la historiografía, sino los mitos que sobre América tejió el imaginario europeo desde el Descubrimiento. En este relato la relación verdad/mentira o historia/mito deja de ser divergente para convertirse en complementaria,⁸⁷ pues ambos pares de nociones se enriquecen mutuamente.

El sometimiento de los nuevos territorios fue una empresa real, cierta, alentada por leyendas y mitos que movilaron a los españoles de la época para que se sumaran a ella, fundamentalmente a aquellos que contaban con escasos bienes. No obstante, toda la aureola legendaria que rodea a este hecho, si bien es clara consecuencia del pensamiento utópico de la época, se fundamenta en pruebas contundentes, como las cuantiosas riquezas existentes en los antiguos domi-

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 26.

⁸⁶ A. Carpentier: *Concierto barroco*, La Habana, Editorial de Arte y Literatura, 1975, p. 97.

⁸⁷ I. Chiampi: *El realismo maravilloso*, Caracas, Monte Ávila, 1983, pp. 220-222.

nios de aztecas, mayas e incas. La desbordada imaginación de los conquistadores generalizó esa fabulosa verdad a todo el ámbito americano, pretendiendo la existencia de regiones no exploradas que ocultaban tesoros mayores que los hallados.

Cuando Juan afirma que “ciertos embustes pasaron a ser verdades”⁸⁸ mezcla, sin distinción, realidad y fantasía, atribuyéndole el mismo grado de credibilidad a Jauja, a la Arpía americana, al oro del Perú y la plata del Potosí. La definición de este último como “milagro mayor de la naturaleza” delata una mención intertextual de los *Anales de la Villa Imperial del Potosí*, de Bartolomé Arzans de Orsúa y Vela,⁸⁹ pieza que debe haber conocido Carpentier en los años en que se dedicó a leer sobre la historia y la literatura americanas, comenzando por los cronistas de Indias.

El regreso de Juan a España, urgido por la necesidad de cumplir la promesa que aún debe y cuyas consecuencias no pueden ser peores, cierra un ciclo en el tiempo aparentemente lineal del relato y se abre nuevamente hacia el futuro, a partir de su coloquio con el Romero y la decisión de ambos de retornar a tierras americanas. Este transcurrir cíclico deberá entrañar algún ascenso, alguna mejoría en el porvenir, que parece transparentarse en el gesto conciliador de Santiago Apóstol al final del relato, en nada disgustado por los votos que ambos Juanes olvidaron. Cuando llegan a la Casa de la Contratación, “tienen ambos —con el negro que carga los collares— tal facha de pícaros que la Virgen de los Mareantes frunce el ceño al verlos arrodillarse ante su altar. —Dejadlos, Señora— dice Santiago, hijo de Zebedeo y Salomé, pensando en las cien ciudades nuevas que debe a semejantes truhanes. Dejadlos, que con ir allá me cumplen”.⁹⁰

Esta personificación de ambos santos es un recurso de contenido mágico que se ofrece al lector con extrema na-

⁸⁸ A. Carpentier: “El camino de Santiago”, en *Cuentos*, ob. cit., p. 20.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 333. Ver en este mismo capítulo nota 5.

⁹⁰ A. Carpentier: “El camino de Santiago”, en *Cuentos*, ob. cit., p. 44.

turalidad, sin ningún enunciado preparatorio, como es característico del discurso realista maravilloso. Otro procedimiento de marcado acento surrealista que enriquece el caudal simbólico y fabuloso del relato, está dado en los dos delirios de Juan, con su carga onírica y cuya precisión de imágenes y plasticidad sugieren límites difusos entre sueño y vigilia, algo muy caro a la citada escuela francesa.

Pero no sólo hay tintes maravillosos en lo relativo a América. Algo similar puede decirse de la España de la época, pues en la misma Sevilla, puerto propicio para la coexistencia de las más diversas razas que tienen participación en la Conquista, detecta Juan “aquel mundo alborotoso y raro, tornasolado de telas gritonas, de abalorios y de plumas”⁹¹ que tanto lo impresiona por el contraste que establece con lo que está ocurriendo en Flandes y en otras regiones ibéricas. La feria de Burgos, de clara resonancia medieval, es rica en asociaciones insólitas, pues en ella coexisten remedios de todo tipo con supersticiones, romances difusores de leyendas americanas, la representación del sucedido de los moros que entraron en Cuenca disfrazados de carneros y los embustes que cuentan los indianos.

Los contextos, que serán teóricamente definidos por Carpentier en función de nuestra realidad, son visibles en este relato en todo lo concerniente a España, pues singularizan el ser ibérico dentro de las demás nacionalidades europeas. No debe olvidarse que España fue, durante siglos, escenario electo para acrisolar, mezclar, diversos troncos culturales, originando una unidad nacional constituida sobre la diversidad regional, sin pasar por alto los aportes moriscos y judaicos ni las repercusiones raciales y culturales del Descubrimiento.

Elocuentes resultan en el mundo fabular del relato, las remembranzas del judío, ente cultural autónomo que se ha integrado al acontecer de la Península pero sin perder su autenticidad. Raza marginada, expulsada por prejuicios religiosos e intereses económicos, legaría aportes sustanciales

⁹¹ *Ibíd.*, p. 24.

al rico mundo hispano. Desde la efímera sociedad igualitaria que es el palenque, sueñan Juan y el marrano con un mundo supuestamente mejor, pero que en breve los decepcionará profundamente:

El judío soñaba con la Judería toledana, donde se vivía apaciblemente, desde hacía muchos años, pudiendo cada cual regocijarse en las bodas de mucha música, o escuchar a los sabios que leían los Tratados, sin que las persecuciones de otros días llenaran las casas de lágrimas y de sangre. Cerrando los ojos veía el marrano las estrechas calles donde los lintneros y cuchilleros tenían sus talleres, junto a la pastelería de los hojaldres, con sus roscas de almendras y las toronjas alcorzadas. Los padres, conversos por pura forma, seguían el mandato de enseñar a sus hijos algún oficio manual además de hacerles estudiar la Tora.⁹²

A través de los contextos culinarios construye el narrador parte de las añoranzas de Juan, que se traducen en materia de hábitos alimentarios. La austera dieta del palenque lo hace padecer la ausencia del vino y evocar “mesas enormes, cubiertas de perdices, capones, gallipavos, manos de vitela, quesos de grandes ojos, fuentes de escabechados, manjar blanco y miel de Alcarria”.⁹³

Otro elemento definidor de la cultura hispana que Carpentier integra armónicamente al discurso narrativo es la oralidad, fuente importante de maravillas en el caso de las referencias intertextuales extraídas del romancero o en la alusión al sucedido de los moros que entraron a Cuenca disfrazados de carneros. Esto último aparece en una de sus crónicas de 1934-35. Además se incluye un refrán, puesto en boca de la moza fregona, que sintetiza la sabiduría popular en materia de amoríos. La relación entre tradición oral y lenguaje ficcional es, en opinión de Ángel Rama, un rasgo distintivo de la transculturación narrativa que acontece en

⁹² *Ibíd.*, pp. 234-235.

⁹³ *Ibíd.*, p. 34.

América Latina y puede detectarse reiteradamente en la obra del escritor cubano.⁹⁴

Además de lo expuesto hasta aquí, debe apuntarse una idea más en favor de la ejemplaridad de este relato. Esta nueva y probable versión de la Conquista es ofrecida desde la óptica de un hombre común, que la asume como alternativa posible para poner remedio a sus penurias económicas, más interesado en la palabra oro que en la catequización de los indios. Ese modo de contar la historia anticipa claramente preocupaciones expuestas por escritores actuales, que han continuado acercándose al tema en cuestión de una manera u otra, muchas veces con intención paródica respecto al realismo maravilloso, pero asimilando creadoramente su legado.⁹⁵

El seguimiento de estas temáticas dentro de la narrativa carpenteriana no se haría esperar. En 1953 aparecerá su novela *Los pasos perdidos*, que si bien obedece a otras preocupaciones conceptuales, también abordará el Descubrimiento y la Conquista desde ángulos reveladores. En esta obra se ofrecen diferentes versiones del tema que nos ocupa. La primera es el Descubrimiento en su acepción tradicional. La segunda es el re-descubrimiento, por parte del protagonista, de sus orígenes hispánicos apenas llega al país latinoamericano.

Como se sabe, Carpentier funde en esta novela los dos viajes que realiza a la Gran Sabana y al Alto Orinoco. El

⁹⁴ A. Carpentier: "El camino [...]", en *Cuentos*, ob. cit., p. 9. Dice la moza: "—¿Sirenas? [...] ¿Sirenas? Dígan mejor que más tiran dos tetas que dos carretas." *Ibidem*, p. 18. El sucedido de los moros que entraron en Cuenca disfrazados de carnero aparece referido en su crónica "En la ciudad de las casas colgadas", en *Crónicas*, ob. cit., t. II, p. 203. Ver A. Rama: *Transculturación narrativa en América Latina*, ob. cit., p. 46.

⁹⁵ Nos referimos concretamente a dos novelas, *Maluco*, del uruguayo Napoleón Baccino Ponce de León, Premio Casa de las Américas, La Habana, 1989, y *Esta maldita lujuria*, del argentino Antonio Elio Brailovsky, Premio Casa de las Américas, La Habana, 1991. A ellas dedicamos atención en el cuarto capítulo de este libro, "Repercusión en la actual novela histórica hispanoamericana".

tratamiento de estas experiencias como materia novelesca está dirigido a reafirmar estéticamente los hallazgos conceptuales que lo llevaron a escribir *El reino de este mundo* y a sistematizar su método realista maravilloso. *Los pasos perdidos* se inscribe por derecho propio en una vertiente de la narrativa hispanoamericana que al decir de Ainsa explota "el viaje iniciático"⁹⁶ como vía de búsqueda de la identidad personal y cultural.

En ese remontarse hacia las fuentes del gran río, que es también un revertir la historia, se produce el intento por parte del personaje-narrador de conseguir la libertad individual que tanto anhela y arrojar, lo más lejos posible, la piedra de Sísifo que le impone su época. Intento que se frustra, en definitiva, porque por mucho que se esfuerza en amoldarse a las exigencias de la vida en Santa Mónica de los Venados, es un forastero. Ese no es su mundo y aunque adquiere conciencia de su valía, no logra sustraerse a la necesidad de regresar a su tiempo, aunque pretenda hacerlo sólo por unos días y respondiendo a imperativos de su profesión. Su tentativa de reencontrar la puerta secreta del caño que lo condujo a la villa recién fundada fracasa no sólo porque la crecida le impide ver el tronco señalado, sino porque Rosario no ha confiado en su retorno y ha obedecido a su sentido de pertenencia a esa comunidad humana.

El itinerario seguido por el personaje protagónico es una reedición, en pleno siglo xx, de muchas de las expediciones que desde la Conquista hasta el presente han intentado hallar en la selva venezolana el asiento de lugares míticos, como El Dorado o la áurea ciudad de Manoa. Esa conexión con el pensamiento utópico, que no sólo ha perseguido la igualdad social sino la riqueza material —valga decir: el oro—, desemboca en el hallazgo de una verdad contundente: no hay tesoro comparable al ejercicio pleno del oficio de hombre, principio que alienta al Adelantado y los suyos, llevándolo a

⁹⁶ F. Ainsa: *Identidad cultural [...]*, ob. cit., pp. 231-256.

proteger el secreto de su ciudad como si se tratara de un rico yacimiento.

Aunque una y otra vez se barajen en la novela nociones del imaginario occidental como la Utopía y el Paraíso Terrenal, y se insista en develar, con procedimientos distintivos del realismo maravilloso lo insólito de esas experiencias, subyace una comprensión muy lúcida del entorno, que dista mucho de ser edulcorada. Unas veces se hace referencia a los encantos de aquella naturaleza virginal, pero otras se aborda su lado terrible, como cuando el músico, coincidiendo con el Adelantado, declara: "Él no pretende que esto sea algo semejante al Paraíso Terrenal de los antiguos cartógrafos. Aquí hay enfermedades, azotes, reptiles venenosos, insectos, fieras que devoran los animales trabajosamente levantados: hay días de inundación y días de hambruna y días de impotencia ante el brazo que se gangrena."⁹⁷

A partir de la comparación entre el presente y el ayer, el ahora y el entonces, brota una imagen legendaria de la época de la Conquista y colonización de América. Esto ocurre no sólo en la especie de juego mental que lleva al protagonista a establecer equivalencias entre personajes históricos que participaron en la empresa y sus compañeros de viaje. También se da por el hallazgo, en plena selva, de armas y enseres que datan del siglo XVI. La narración de portentos hecha por Montsalvatje junto al fuego es bien ilustrativa.⁹⁸

La formación intelectual del personaje-narrador lo lleva a establecer reflexiones, a veces de carácter ensayístico, a propósito de una realidad que constantemente le revela nuevas facetas. Así, se asiste en las páginas de la novela a frecuentes análisis relativos a la composición étnica de los personajes que lo rodean —Rosario, por ejemplo— o la procedencia de algún acontecimiento cultural o religioso. Espacio privilegiado en ese sentido alcanzan las tradiciones hispánicas,

⁹⁷ A. Carpentier: *Los pasos perdidos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985, pp. 239-240.

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 173-180.

halladas a nivel de vida cotidiana desde la llegada a la capital y que de día en día, a medida que se remontan en el tiempo, se van haciendo más antiguas, hasta coincidir con el medioevo español, como la fiesta de Corpus de Santiago de los Aguinaldos.

La identificación del personaje con sus raíces culturales se hace evidente. Hay un redescubrimiento de sus orígenes que se traduce en grato asombro y que lo lleva a una recuperación del pasado más inmediato, el de su infancia vivida en La Habana, coincidente dentro del cronotopo con el modo de vida, costumbres y trazado urbano de la capital y Los Altos: "Hasta ahora, el tránsito de la capital a Los Altos había sido para mí, una suerte de retroceso en el tiempo a los años de mi infancia —un remontarse a la adolescencia y a sus albores— por el reencuentro con modos de vivir, sabores, palabras, cosas que me tenían más hondamente marcado de lo que yo mismo creyera. El granado y el tinajero, los oros y los bastos, el patio de las albahacas y la puerta de batientes azules habían vuelto a hablarme."⁹⁹

Volver a hablar en castellano lo hace recordar la gramática aprendida en el colegio y reconstruir de memoria el inicio del primer capítulo de *El Quijote*, citado intertextualmente. Más adelante evoca, con visible emoción, romances de vieja prosapia hispana, transplantados a América y que aún se cantaban en la Cuba de principios de siglo, como la historia del Señor Don Gato, el Mambrú o el Llanto de Alfonso XII por la muerte de Mercedes.¹⁰⁰

Estos dos modos de asumir el Descubrimiento —el magno encuentro de culturas y el hallazgo personal de coordenadas perdidas— constituyen en esta novela vías de apropiación de nuestra hispanidad, destinadas a enriquecer el reflejo artístico de la identidad cultural americana desde las posiciones del realismo maravilloso.

⁹⁹ *Ibíd.*, pp. 94-95.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 107. Ver M. Aguirre: *Estudios literarios*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981, pp. 7-42.

Otra interesante mirada sobre el tema en cuestión aparecerá fugazmente en el subcapítulo XXXIV de *El siglo de las luces*. El Descubrimiento es abordado aquí como la confluencia en un mismo espacio, el Mar Caribe, de dos migraciones diferentes. Partiendo de las reflexiones de Esteban ante la desembocadura del Orinoco, el mismo lugar en que Colón creyó hallar el Paraíso Terrenal, establece el narrador un símil entre los troncos que arrastra la corriente hacia el mar y las canoas caribes, salidas de ese sitio, en los inicios de su invasión a las islas en busca del imperio de los mayas.

La reconstrucción de la probable historia del pueblo guerreero se sustenta en su etnocentrismo, común también a otras razas, supuestamente más civilizadas, y en el anhelo de hallar un espacio más propicio a la satisfacción de sus necesidades y aspiraciones. La tierra soñada, entrevista, les ha dado pequeñas pruebas de su existencia, que contribuyeron durante siglos, a alimentar la leyenda. El tope con los otros invasores, inesperados e ignorados, fue para los caribes sumamente trágico, no sólo por el sometimiento que habrían de padecer después de su feroz resistencia, sino porque significó el aniquilamiento del sueño que sostuvo su peregrinar, la muerte de su fe en el futuro.

Lo curioso es que los españoles se lanzaron a la empresa marítima compulsados por una tradición igualmente legendaria. Si bien existieron poderosos móviles de carácter económico, el pensamiento europeo de la época estaba imbuido de los fabulosos relatos de Marco Polo acerca de los reinos asiáticos, amén de los textos antiguos y las profecías medievales.

En ambos casos el hecho histórico-cultural que fue el Descubrimiento es, a la vez, un acontecimiento mítico. De modo similar a como lo expuso en "El camino de Santiago", en este pasaje la relación Mito/Historia se hace complementaria, pues si el mito, por desaforado que sea, siempre parte de un referente real, la historia, por objetiva que se nos presente, siempre encierra una gran dosis de leyenda.

Mientras los europeos —valga decir, Colón— no se percatan de la otredad de los nuevos parajes y creen firmemente

haber llegado al Asia o al Paraíso Terrenal, iniciando un proceso de sustitución de lo real por lo deseado, la visión de los caribes ofrecida por Carpentier es singularmente sagaz. Ellos no ven en los intrusos ninguna encarnación de viejas esperanzas. Sencillamente, descubren, desde su incomprensión, que son diferentes, que son otros y que sus códigos son inconciliables. A su manera, ellos también sustituyen lo desconocido por lo conocido, pero no en materia de fábulas, sino en lo relativo a artes de navegación: "Pero he aquí que en el horizonte empiezan a dibujarse unas formas raras, desconocidas, con alvéolos en los costados y aquellos árboles crecidos en lo alto, sosteniendo paños que se hinchaban o tremolaban, ostentando signos ignorados."¹⁰¹

Fiel a su concepción acerca del comportamiento recurrente del hombre en circunstancias similares independientemente de las épocas, termina el subcapítulo haciendo una apretada síntesis de los buscadores de la Utopía, desde los caribes hasta el propio Esteban, hombre de un siglo XVIII que termina con la frustración de sus ideales revolucionarios, pues también él intentó sustituir lo vivido por lo anhelado. Mientras contemplaba la costa, pensaba el joven "en la persistencia del mito de la Tierra de Promisión. Según cambiaba el color de los siglos, cambiaba el mito de carácter, respondiendo a siempre renovadas apetencias, pero era siempre el mismo: había, debía haber, era necesario que hubiese en el tiempo presente —cualquier tiempo presente— un Mundo mejor".¹⁰²

Haciendo una lectura contemporánea del pasaje que nos ocupa, es posible hallarle otras implicaciones. No es desatinado encontrar vínculos entre las ideas manejadas aquí por Carpentier y algunas preocupaciones de narradores actuales relativas al Descubrimiento, quienes lo abordan como hallazgo mutuo, con toda la carga de asombro que encierra para los dos extremos que se avistan por primera vez. La óptica caribe parece prefigurar las concepciones de Abel Posse,

¹⁰¹ A. Carpentier: *El siglo de las luces*, ob. cit., p. 268.

¹⁰² *Ibidem*, p. 272.

que en su novela *Daimón* (1978) sostiene que "el 12 de octubre de 1492 fue descubierta Europa y los europeos por los animales y hombres de los reinos selváticos".¹⁰³

También es válido considerar las reflexiones carpenterianas recién enjuiciadas como posible genotexto de *El arpa y la sombra*, novela en que el mito y la historia del Descubrimiento alcanzan dimensiones antológicas, al producirse una de las cimas de la producción del autor cubano, a la vez que una pieza precursora de la ficción más reciente en Hispanoamérica. Precisamente esta obra, la última que escribió Carpentier, ha sido considerada reiteradamente como un pequeño divertimento, pero es mucho más que eso. Con esta pieza el autor se propuso desmitificar la figura de Cristóbal Colón, que si bien fue un hombre excepcional, no tuvo ningún rasgo cercano a la santidad, aunque eso no fue óbice para que se le iniciara un proceso de beatificación.

En su afán cuestionador de la biografía colombina y de la "verdad" histórica oficial sobre el Descubrimiento, despliega el novelista un considerable número de recursos literarios, que al combinarse ofrecen una creíble versión, asentada en las contradicciones de todo ser humano, de la vida del Almirante.

Entre los mecanismos empleados en ese sentido sobresale la metadiégesis, que pone en tela de juicio los manuscritos colombinos así como el propio proceso beatificador. De ahí surge una visión paródica del encuentro cultural acaecido en 1492, y una conjunción particularmente lograda de los discursos histórico y ficticio, que hacen de esta pieza una novela de la intrahistoria. Vinculando el presente análisis a los propósitos concretos de este estudio, centraremos nuestra atención en la segunda parte, *La mano*, que contiene el monólogo preparatorio de Colón en espera de su confesión general.

Con anterioridad ya nos hemos referido a la huella duradera que deja la picaresca en la producción carpenteriana.

¹⁰³ A. Possé: *Daimón*, Barcelona, Argos Vergara, 1981, p. 28.

Esta novela no es la excepción. El Colón que dice sin ambages que de los siete pecados capitales uno solo le fue ajeno, el de pereza, se erige en pícaro ejemplar, pues su azarosa vida, fundada en el engaño, es ilustrativa. No debe olvidarse que la convulsa época en que vivió el Colón histórico propició el surgimiento de este ente marginal en una España que intentaba consolidar la unidad nacional luego de concluir la Guerra de Reconquista, quedando económica y socialmente diezmada por la contienda. En ese medio surgirían los anti-héroes que andando el tiempo nutrirían esa vertiente de las letras hispanas.

Como el Juan de "El camino de Santiago", el futuro Descubridor se inventa un árbol genealógico que borre su humilde origen y le abra puertas palaciegas: "De repente, me saqué de las mangas un tío almirante, me hice estudiante graduado de la Universidad de Pavía, cuyos claustros jamás pisé en mi jodida existencia; me hice amigo, sin haberle visto la cara, del Rey Renato de Anjou y piloto distinguido del ilustre Coulon el Mozo. Me fui haciendo gente, y como gente que era, manejaba la intriga con mayor fortuna que antes."¹⁰⁴

Sin embargo, las fuentes literarias de que se nutre *El arpa y la sombra* son mucho más amplias. La primera de ellas, como es obvio, son los escritos de Colón, cuyo *Diario* inicia el discurso narrativo hispanoamericano. Independientemente de la falsía o no de estos textos, de la imagen distorsionada que ofrecen del Nuevo Mundo, en función de intereses económicos, fundan un modo de decir respecto a América y dan fe de la primera mirada europea sobre el Continente.

Desde entonces hasta hoy mucho se ha escrito, intentando con mayor o menor fortuna la indagación en la realidad continental, pero transitando siempre por la senda que abrió el genovés. Puede afirmarse entonces, que si bien Carpentier juzga la historia, sienta en el banquillo a Colón y su "vasto

¹⁰⁴ A. Carpentier: *El arpa y la sombra*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979, p. 46.

Repertorio de Embustes”,¹⁰⁵ también se propone rendir homenaje a una tradición escritural que si bien tiene una óptica europea, es latinoamericana por derecho.

La intertextualidad es frecuente en esta novela. Abundan las citas de los versos de Séneca, los textos bíblicos, las referencias a San Agustín, Duns Escoto y otros pensadores. No obstante, hay una presencia muy fuerte de la obra de Cervantes, que siendo anacrónica respecto al tiempo en que vive el Colón histórico, funciona coherentemente dentro del mundo fabular. Roberto González Echevarría ha advertido que Carpentier nos presenta al navegante como una suerte de precursor de la novela moderna, pues en su monólogo inserta, aunque sin explicitarlo, alusiones al *Retablo de las maravillas* y toda la saga vikinga, transmitida por el maestro Jacobo, es una “historia septentrional” que tiene su base en *Los trabajos de Persiles y Segismunda*.¹⁰⁶

Tal vez el mayor anacronismo en ese sentido, destinado a proyectar la figura de Colón hacia un futuro que es el presente de nuestro siglo, sea la clara mención de la poesía de Lorca, pues el Descubridor parafrasea sus versos para referirse a su relación con Beatriz Enríquez de Arana.¹⁰⁷

Para darle fluidez de pensamiento lógico al monólogo colombino, hace el escritor una reformulación del lenguaje de las páginas del *Diario* y otros documentos del Almirante, textos producidos por un hombre que no conocía a fondo el castellano y se enfrentaba a la dramática situación de tener que reseñar una realidad hasta entonces no llevada a la palabra escrita, por lo que el material lingüístico de que disponía le resultaba insuficiente. Ese “arreglo” hace que el habla del marino nos resulte muy contemporánea, pero tiene también la virtud de estar a tono con el castellano de entonces. Así aparecen vocablos hoy en desuso o por lo menos con

¹⁰⁵ Ibídem, p. 69.

¹⁰⁶ R. González Echevarría: “Últimos viajes del peregrino”, en *Revista Iberoamericana*, EE.UU., n. 154, enero-marzo, 1991, pp. 119-134.

¹⁰⁷ A. Carpentier: *El arpa y la sombra*, ob. cit., p. 68.

significados diferentes al que originalmente tuvieron. Cuando Colón describe mujeres de ojos "alcoholados",¹⁰⁸ no se refiere, como puede parecer a primera vista, a ojos ebrios, sino a un tipo de maquillaje común en la época, detallado en *La celestina*, de Fernando de Rojas.

Pudieran rastrearse gran número de ejemplos ilustrativos de lo anterior, pero citaremos sólo algunos de los más notables, como *chançoneta*, *díselo* (por *se lo di*), *marear* (por *navegar*) *luengos*, *enfardelar*; etc. Además, incorpora expresiones tomadas de la oralidad, logrando fundirlas en el discurso narrativo y conserva en ocasiones incorrecciones gramaticales deliberadas, como cuando se habla de "unos maestros Rodríguez y Joseph, más brutos que las putas madres que los parió".¹⁰⁹

La mirada extrañada (en la acepción brechtiana) de Colón no sólo alcanza a las tierras americanas. Como extranjero también ofrece su propia apreciación de España, que unas veces se hace halagadora y otras encierra, en la aparente superficialidad de una salida humorística, toda una definición del ser español en un momento específico de cristalización de la identidad ibérica. Odiosa le resulta la rivalidad regional que reina entre la tripulación, sustentada por la diversa procedencia de aquellos hombres y por las diferencias lingüísticas existentes entre ellos: "(Ay, los españoles, los españoles, los españoles... ¡qué jodido me tenían ya con su propensión a fraccionarse, dividirse, formar grupos en perenne desacuerdo!)"¹¹⁰

Habiendo teorizado sobre los contextos como vías de llevar a la obra novelesca una auténtica definición de la realidad americana, en esta pieza hacen acto de presencia para recrear la vida en las ciudades españolas. Logra ahora perfilar aciertos anticipados en "El camino de Santiago" para ofrecer, a través del trabajo con los contextos culturales el

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 47. Ver F. de Rojas: *La celestina*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1980, p. 72.

¹⁰⁹ A. Carpentier: *El arpa y la sombra*, ob. cit., p. 67.

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 101.

ambiente sevillano hallado por Colón a su regreso, los que aparecen además en las continuas referencias a los mestizajes en los que se basa la hispanidad.

Entre las muchas repercusiones que tuvo el Descubrimiento está, como queda visto, haber legado a la posteridad una imagen fabulosa de América, cuyo resultado inmediato no se haría esperar, incluso dentro de la propia Península. Al romancero pasaron los sucedidos y embustes de indianos, creando una mítica asentada, frecuentemente, en hechos tangibles. En el mundo fabular de esta novela deja Carpentier constancia de la trascendencia futura de la empresa colombina, cuando la reina Isabel la Católica asegura premonitoriamente al Almirante: "Pero lo tuyo, si prestigio habrá de darnos, será a largo plazo [...]; todo queda por ahora en inspiración para aleluya de ciegos, en conseja que se hincha a gusto del escuchante, como sucedió con las hazañas de un Carlomagno."¹¹¹

Muchas incógnitas quedan aún sin respuesta a propósito de Colón. Sin embargo, intentó Carpentier arrojar luz, con las armas que le otorga la ficción, sobre una de las facetas menos abordadas de las muchas que tuvo el extraordinario personaje: su condición de hombre. Hombre que sintetizó en actos, aspiraciones, debilidades y grandezas, las virtudes y defectos de una época singular.

El modo de acercarse a la historia, conservando el dato exacto que le es útil, apegándose al rigor del investigador, pero asumiéndola no como cronología hecológica, sino como acontecer cultural y vehículo de indagación en el comportamiento humano, es ejemplar en esta novela. Aquí la relación entre mito y realidad, entre historia y ficción, ofrece un resultado complejo, de grandes posibilidades semióticas, cuyo mayor acierto ha sido ofrecer una variante inédita de la biografía de Colón y de la verdad-mítica del magno hallazgo.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 109.

Si la novela ya tratada se acercaba al Descubrimiento en su acepción más ortodoxa, en la obra carpenteriana se ofrecen otras variantes sobre el sugestivo tema que no son menos importantes. *Concierto barroco* aborda otra de esas perspectivas, donde el Descubrimiento adquiere diversos significados. De un lado, ocurre una especie de descubrimiento al revés, cuando el Amo, remontando la ruta seguida por las carabelas, viaja en busca de sus orígenes, persiguiendo una imagen legendaria de la tierra de sus antepasados que terminará por decepcionarlo.

Empleando su método habitual de comparar ambas orillas del Atlántico, la constatación del entorno madrileño, que el Amo encuentra miserable, va haciendo crecer en estima el mundo dejado atrás, que se le revela, en la nostalgia, acrecido en los prestigios de la arquitectura barroca. Ese encuentro frustrante con la tierra tan ponderada por sus mayores incrementa sus deseos de conocer (valga decir "descubrir") Venecia, tan famosa por su vida mundana y placentera, por los encantos de su urbanismo sui generis y sus aportes a las artes.

El contacto con el carnaval veneciano y con los personajes históricos Vivaldi, Haendel y Scarlatti tan sabrosamente recreados en la narración, será una experiencia decisiva en la vida del Amo-Moctezuma, quien, sin desdeñar la valía de ese mundo nuevo no puede aceptar el falseamiento de la historia de la conquista de México que se produce en la ópera que con ese tema escribió el autor de *Las estaciones*. Nuevamente, por contraposición de realidades distantes, de historiografía y ficción, consigue Carpentier transmitir el hallazgo de las coordenadas americanas de su personaje, que siendo descendiente de españoles, corporiza el mestizaje racial y cultural del Nuevo Continente concretado en un mexicano.

Es así que el Amo-Moctezuma-Indiano se erige en defensor de la verdad histórica del enfrentamiento entre europeos y aztecas, ante una mirada exótica que en mucho desconoce sus claves esenciales. Muy ilustrativo resulta el

siguiente diálogo, establecido entre el mexicano y el Preste Antonio, donde se revela la voluntad de dignificar lo americano a la par que se ofrece una sincrética relación entre los mitos producidos por el imaginario europeo, literatura maravillosa y realidades que han devenido míticas por lo insólito de sus características:

—“La Historia nos dice...” — “No me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética... Mire, el famoso monsieur Voltaire estrenó en París, hace poco, una tragedia [...donde] se habla de un incendio de Jerusalén por el Sultán Saladino, que es totalmente falso, pues quienes, de verdad, saquearon la ciudad y pasaron la población a cuchillo fueron los Cruzados nuestros. Y fíjese que cuando se habla de los Santos Lugares, ahí sí que hay Historia. ¡Historia grande y respetable!” —“¿Y, para usted, la Historia de América no es grande ni respetable?” [...] — “En América, todo es fábula: cuentos de Eldorados y Potosíes, ciudades fantasmas, esponjas que hablan, carneros de vellocino rojo, Amazonas con una teta de menos, y Orejones que se nutren de jesuítas...” [...] —“Si tanto le gustan las fábulas, ponga música al *Orlando furioso*.” —“Ya está hecho: lo estrené hace seis años.” — “¿No me dirá que sacó en escena un Orlando que, en cueros, en pelota, cruza toda Francia y España, con los cojones al aire, antes de pasar a nado el Mar Mediterráneo, e irse a la Luna, así como quien no hace nada?...”¹¹²

El extenso fragmento contribuye a ofrecer la otra cara del Descubrimiento, que viene a ser aquí el reencuentro de la identidad personal, de los verdaderos orígenes, como voluntad de afirmación de lo propio ante un mundo que lo ignora. No se niega en la pequeña pieza la ascendencia hispana del protagonista. Se desmitifica su faceta legendaria, puesto que se le valora como un componente importante

¹¹² A. Carpentier: *Concierto barroco*, ob. cit., pp. 90-91.

(pero componente al fin y al cabo), del proceso de transculturación en que se forja la americanidad.

Mocega-González ha señalado, con razón, la posible línea de continuidad que puede establecerse entre el Amo y el Juan de "El camino de Santiago". Califica a ambos como herederos de la picaresca por los medios que emplean para subsistir e insiste en la posibilidad de que el Amo sea descendiente ficcional de Juan, pero en una escala social superior, pues pasó de humilde minero en Taxco a opulento señor.

Abundan las menciones intertextuales a propósito de *El Quijote*, como cuando el Amo le cuenta a su criado Filomeno las andanzas del hidalgo manchego, así como alusiones a los cronistas de Indias en su calidad de recopiladores de lo acontecido en la Conquista. Sin embargo, lo hispano en esta novela funciona también como vía de enlace entre las culturas europea y americana, polos entre los que se ha producido una relación de intercambio, un flujo continuo de influencias, un enriquecimiento que, desechando incomprensiones y malos entendidos, han pasado a ser patrimonio de la humanidad.

Esta pesquisa de vestigios hispánicos, seguida a partir de dos temas fundamentales, el pasado colonial cubano y el descubrimiento de América, no agota todas las posibilidades de este asunto. No fueron incluidas en la citada clasificación las novelas *El recurso del método* y *La consagración de la primavera* porque el rastreo conducía a otros senderos, pero también pudieran ser atendidas en este sentido. La primera, amén de otras influencias más poderosas, se nutre en gran medida de la picaresca; para ahondar en los significados de una faceta siniestra que el personaje literario español no tuvo nunca antes, lo cual es posible por la repercusión de un triste hecho: el ascenso al poder de las dictaduras militares latinoamericanas. La segunda es atendible por reconstruir, como escenario de la ficción, la España de la Guerra Civil, pues el personaje protagónico es un cubano que combate a favor de la República.

La división metodológica en que se basó el presente estudio estuvo motivada por los propósitos de hallar las coinci-

dencias posibles entre los textos enjuiciados, y destacar la existencia de una línea ascendente en la relación entre lo hispano y lo real maravilloso dentro de la obra carpenteriana.

Intentando una síntesis de la amplia gama de recursos que emplea el autor para apropiarse de la raíz hispana e incorporarla coherentemente a su método realista maravilloso, puede decirse que dicha filiación queda asumida de la siguiente forma:

- Como un componente importante dentro del proceso de transculturación en que se asienta la identidad cultural del Continente.
- Sintetizada a través de los contextos, como expresión de la cultura de la vida cotidiana, en función de precisar, geográfica y culturalmente, el entorno americano.
- Como parte de una visión legendaria de América, que sumó a los mitos precolombinos y de origen africano nociones procedentes del imaginario occidental que encontró en el Nuevo Mundo espacio privilegiado para proyectarse.
- Constatada, en su lugar de origen, por medio de los mismos contextos con que definió la realidad americana, que funcionan también para aprehender la diversidad de la cultura española y el caudal de maravillas presente en su tradición oral, que atesoró junto a las leyendas propias, las producidas alrededor del Descubrimiento.
- Detectando en el referente ibérico, elementos insólitos y contrastes reveladores, que al ser singularmente iluminados por el trabajo literario, mostraron, dentro de la narrativa, su poder de sugerencias poéticas.
- Asimilando el legado artístico de literatos y pintores españoles, afectos al rescate de la imaginación, a la combinación de lo real con lo fantástico y/o lo maravilloso y a la búsqueda de formas expresivas acordes a sus necesidades conceptuales.
- Por la conjunción libre de historia y ficción, que logra convertir el discurso narrativo en un instrumento desmitificador de las “verdades” establecidas, a la vez

que en una vía de humanización del referente histórico y en un medio eficaz de actualización del pasado.

Sin pretender sentar pautas académicas respecto a la obra de uno de los más grandes narradores en lengua española del presente siglo, este estudio sólo ha encarado una de las tantas y posibles lecturas que tiene todo texto literario. Si ha conseguido despertar inquietudes, propiciar la polémica, promover interrogantes, habrá conseguido sus propósitos iniciales.

IV Repercusión en la actual novela histórica hispanoamericana

Proyección de futuro

Cuando se valora la noción de identidad en su calidad de algo irrepetible, definitorio de cada etnia, pocas veces se piensa en sus componentes. Resulta claro que elementos como las razas, la naturaleza, la lengua, la organización económico-social, las tradiciones culturales, juegan un rol decisivo en la conformación de esa suma de especificidades que es la identidad. Tanto la historia como la literatura son elementos de gran valor a tener en cuenta cuando se enjuician procesos identitarios, no ya porque formen parte del acontecer cultural propiamente dicho, sino porque constituyen agentes activos, en permanente gestación, que contribuyen a perpetuar un proceso de simbiosis al que pueden efectuársele cortes metodológicos para su estudio, pero nunca ser vistos como algo clausurado.

Generalmente los estudios teóricos de la cultura tienden a marginar la literatura por considerarla como una actividad muy específica que tiene sus propios espacios de análi-

sis y discusión. Sin pretender negarle esa peculiaridad, cabe enfocarla como modalidad expresiva totalizadora, capaz de apresar las contradicciones y mestizajes de esa esfera mayor de la práctica social del hombre. La literatura es vía original de representación de un referente social y natural, un código específico de conservación y transmisión de una herencia plural, heterogénea por sus orígenes, una y diversa al mismo tiempo.

Ángel Rama, en su ensayo *Transculturación narrativa en América Latina* ha declarado:

Restablecer las obras literarias dentro de las operaciones culturales que cumplen las sociedades americanas, reconociendo sus audaces construcciones significativas y el ingente esfuerzo por manejar auténticamente los lenguajes simbólicos desarrollados por los hombres americanos, es un modo de reforzar esos vertebrales conceptos de independencia, originalidad, representatividad. Las obras literarias no están fuera de las culturas, sino que las coronan y en la medida en que estas culturas son invenciones seculares multitudinarias hacen del escritor un productor que trabaja con las obras de innumerables hombres. Un compilador, hubiera dicho Roa Bastos. El genial tejedor, en el vasto taller histórico de la sociedad americana.¹

Dentro del amplio espectro de repercusiones que alcanza la literatura se encuentra la historia, que como se ha apuntado es también un factor importante dentro del proceso de génesis y desarrollo de la identidad cultural. Ambas tienen en común el hecho de constituir discursos narrativos, pero como resulta obvio, los mecanismos compositivos y comunicativos así como los propósitos que las animan son muy diferentes. Ambas poseen además, una función cognoscitiva, signada por la fabulación y la libertad creadora en la primera y ceñida al dato fidedigno y a la objetividad en la segunda.

¹ A. Rama: *Transculturación narrativa en América Latina*, Montevideo, Arca, 1989, p. 19.

La historia del continente americano ha respondido siempre a una visión única, la de los vencedores, lo cual ha parcializado a su favor el discurso historiográfico en detrimento de los vencidos. Además, tradicionalmente la historia privilegia aquellos acontecimientos de contenido económico, político o bélico, soslayando las implicaciones culturales que estos hechos tienen.

Una vertiente de la narrativa continental ha encarado el reto de ofrecer nuevas versiones de la historia americana, contribuyendo a enriquecer desde una perspectiva contestataria, humanizadora, la identidad cultural del Nuevo Mundo.

En tiempos en que los ideólogos del postmodernismo se han empeñado infructuosamente en demostrar el fin de la historia llega desde el ámbito de la novela y el cuento más recientes una rotunda respuesta a tamaña falacia. Afortunadamente las letras de nuestra área han devenido zona electa de contradicciones, en cuyo seno se han gestado piezas audaces, de loables resultados estéticos, erigidas a partir del cuestionamiento del discurso historiográfico continental. El doble sentido metadiscursivo que las sustenta ha logrado motivar los estudios teóricos y el análisis crítico al respecto, puesto que sus implicaciones sociales y culturales rebasan con creces los estrechos marcos de la obra en sí misma.

De estas páginas se deriva un fuerte contenido emancipatorio, que procura por la vía de la escritura romper estereotipos y desestancar el pasado para ponerlo al servicio del porvenir. Junto a la revisión crítica desde el punto de vista conceptual de las "verdades" instauradas por la historiografía, esta nueva vertiente narrativa emprende también el riesgo de la renovación del lenguaje y las estrategias comunicativas.

La amenaza más abominable que representa la nueva novela para las instituciones normativas, formadoras y autoritarias es el contagio que imparte la novela desde su autodesmitificación y desde la desmitificación del lenguaje [...]. La apertura del lenguaje significa la apertura y humanización de la historia, la liberación del

hombre de lo irrevocable y del pasado esclavizador.//El lenguaje poético es a fin de cuentas mecanismo desenmascarador, descubridor, que se convierte en homología estructural de la metahistoria y en analogía funcional del proceso de reinención de la variabilidad, contingencia e impureza; que desconstruye a la historia arrancándola del mito petrificado del historiador para devolverla al hombre, así transformándola en proceso vivencial, en memoria no de pasado muerto pero oprimiente, sino en memoria del porvenir, no en acto mudo de gesticulador sino en energía en gestación y perpetuo renacimiento,²

ha declarado Djelal Kadir.

Las consideraciones anteriores concuerdan, de forma general, con el sentido de estas piezas y su modo de asumir el devenir histórico continental. La fructífera relación historia-ficción se ha incrementado en nuestras letras en los últimos cincuenta años, pero ha adquirido acentos más profundos en las dos últimas décadas para dar origen a una línea narrativa que la crítica ha bautizado como “nuevos cronistas de Indias”.³ Este modo de hacer, además de incidir activamente en nuestros procesos identitarios, se conecta explícitamente con la tradición de eticidad intelectual americana, que aspira, por encima de modas pasajeras, a la originalidad creadora, al diálogo, la polémica y la óptica plural como medios seguros para el hallazgo de lo propio ante los signos globalizadores del presente.

Por esa vía, el examen se detiene, necesariamente, en los orígenes del etnos latinoamericano y su expresión en el discurso ficcional, que se erige en forma de palimpsesto, del que pueden distinguirse muchas de las capas de escritura

² D. Kadir: “Historia y novela: dramatización de la palabra”, en *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, selección y prólogo de Roberto González Echevarría, Caracas, Monte Ávila, 1982, p. 301.

³ Ver F. Moreno: “La historia recurrente y los nuevos cronistas de Indias”, en *Revista Scriptura*, Universidad de Lérida, septiembre-diciembre, 1992.

que lo integran, a saber, el legado de los primeros cronistas, los estudios y documentos históricos y fuentes literarias de la tradición americana y universal. Todos estos textos —según la definición de Barthes⁴— enriquecen el entramado cultural, el entrecruzamiento de significantes y significados que convergen, aun mediando discrepancias, en identidades cambiantes, contradictorias y diversas, nunca cerradas o inmutables.

Si bien esta tendencia se apoya en un cuantioso cúmulo documental, canonizado previamente por la historiografía, no debe ser vista desde la perspectiva de la novela histórica tradicional, fiel, hasta donde es posible a la “verdad” oficialmente reconocida, fidelidad observada desde el cultivo de un realismo ortodoxo, fundado en la minuciosidad descriptiva y la linealidad cronológica frecuentemente datada para reforzar el pacto de veracidad autor-lector.

Se trata ahora de asumir críticamente la tradición histórica y reformularla para suplir, con los recursos de la ficción, las carencias presentes en ella, puesto que se ocupa de reseñar el hecho verificable ya transcurrido y lo aprehende siguiendo una óptica dictada desde centros de poder muchas veces ajenos a nuestro entorno. La nueva novela histórica subvierte el discurso de los vencedores para legitimar una visión plural y desmitificadora de la Historia y hacer escuchar las voces no tenidas en cuenta y las nuevas —y posibles— versiones de los eventos en cuestión.

Además, independientemente del mayor o menor grado de invención presente en estas piezas, todas ellas consiguen, a través de la verosimilitud inherente al discurso narrativo, ofrecer perspectivas creíbles a propósito de los personajes y hechos tratados, incluso en los casos más delirantes de pa-

⁴ Ver C. Montilla: “La novela histórica: émito y archivo?”, en *Texto y contexto. Estudios literarios: relecturas, imaginación y resistencia*, Santa Fe de Bogotá, Universidad de los Andes, n. 28, septiembre-diciembre, 1995, pp. 47-66. En este estudio la autora hace un análisis muy esclarecedor sobre la operatividad del concepto barthiano de texto en la nueva novela histórica latinoamericana.

rodia o en aquellos que asumen los códigos del realismo maravilloso. La actualización del pasado, conseguida en estas piezas a través del fecundo vínculo entre el documento y la fábula, posibilita el hallazgo de respuestas a muchas interrogantes contemporáneas.

La recuperación de la memoria colectiva, importante reservorio de salvaguarda de la historia, equidistante entre esta y la ficción, es otro de los recursos puestos en práctica por esta vertiente narrativa. Así, se logra incorporar a la escritura la rica tradición oral del Continente, que es fuente inagotable de leyendas, mitos, relatos, a la vez que síntesis de la sabiduría popular.

La oralidad, que tradicionalmente ha sido desdeñada por los estudios historiográficos, aporta a estas piezas un cúmulo de información estimable, una alta dosis de magia, al mismo tiempo que complejiza la función del narrador, problematiza el acto de contar como hecho comunicativo y demanda del lector, afanado por extraer del texto significados concluyentes respecto a la cultura a la cual pertenece, una implicación más activa. La asunción de la oralidad por parte de la literatura escrita es, en opinión de Ángel Rama, un elemento significativo a tener en cuenta dentro del proceso de transculturación narrativa continental.⁵

Como se ha señalado anteriormente, la crónica de Indias es el texto fuente por excelencia de toda esta vertiente escritural. Varias razones han motivado la revisión crítica y la actualización de dichos documentos, que paradójicamente hacen confluír en la misma unidad textual el dato y la fabulación. La primera está dada por el hecho de que en el caudal cronístico se inicia el discurso histórico y literario del Nuevo Mundo y como resulta obvio, todo intento por indagar ontológicamente en lo americano tendrá referencia en los cronistas.

Debe tenerse en cuenta además que la crónica, incluso en aquellos casos avalados por los criterios de autoridad

⁵ A. Rama: *Transculturación narrativa [...]*, ob. cit., pp. 40-46.

historiográfica propios de la época, por tratarse de hombres de letras como Pedro Mártir de Anglería, Fernández de Oviedo o López de Gómara, lleva implícita la dosis de subjetividad que le es propia, la incomprensión de la otredad americana y por ocuparse solo de momentos culminantes de la historia, las inevitables zonas de silencio, plenas de interrogantes, que conceden al narrador contemporáneo libertad para la invención.

Una tercera razón, de orden extraliterario, pero de honda repercusión en la cultura universal, ha incidido en el auge de esta nueva vertiente narrativa; nos referimos por supuesto, a la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento, encubrimiento, encuentro de culturas o como quiera que se le llame, pues conocida resulta la polémica al respecto. Este último motivo haría pensar en una moda efímera, pero la narrativa del Continente desde los años 30 del pasado siglo hasta el presente se encarga, por sí misma, de desmentir esa sospecha.

Aunque centramos nuestro análisis como queda visto, en las versiones que alcanza el tema de la Conquista y particularmente del primer momento, es decir el Descubrimiento y las expediciones que tienen lugar en el siglo xvi, debemos señalar que la novela histórica del xx en Hispanoamérica abarca otras temáticas significativas, como las guerras de independencia, *Las lanzas coloradas* (1937) de Arturo Uslar, *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez; la trata negrera, *Pedro Blanco el negrero* (1933) de Lino Novás Calvo, *Changó, el gran Putas* (1983) de Manuel Zapata Olivella; las rebeliones aisladas contra el poder de los terratenientes, *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa; los intentos de reconquistar América por parte de las dinastías europeas, *Noticias del imperio* (1987) de Fernando del Paso; la influencia de la Revolución francesa en el ámbito americano, *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier; el auge de las dictaduras militares *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, *El recurso del método* (1974) de

Alejo Carpentier, *Yo, el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos. Aunque este catálogo no pretende ser completo, sí queremos destacar la emergencia de esta modalidad narrativa en diferentes áreas del Continente y su sostenida presencia durante la mayor parte del siglo xx.

Lo anterior corrobora nuestra afirmación relativa a que este modo de hacer se ha convertido en medio de indagación en la identidad cultural del Continente y en expresión de la crisis de patrones considerados canónicos hasta hace pocos años. De esa crisis —como de todas— se desprenden fructíferos resultados, el hallazgo de múltiples respuestas a las mismas interrogantes: ¿quiénes somos?, ¿de dónde venimos?, ¿hacia dónde vamos?

La línea temática de la Conquista como ya queda dicho es la más numerosa en cuanto a piezas narrativas. Nos ocuparemos de su tratamiento en un corpus ficcional cronológicamente enmarcado entre 1978 y 1993, años de publicación de *Daimón*, de Abel Posse y *El naranjo*, de Carlos Fuentes, respectivamente aunque los antecedentes inevitables se remontan a 1947, fecha en que aparece *El camino de El Dorado*, de Arturo Uslar Pietri, que inicia el ciclo de la trayectoria de Aguirre en la novela hispanoamericana, pero también en obras de Alejo Carpentier de los años 50.

Esta temática aparecerá por primera vez en la obra del escritor cubano en el breve capítulo dos de su relato *Semejante a la noche* (1952) para convertirse en preocupación constante de toda su producción posterior. Tal es así que a la hora de valorar el tratamiento de la cultura hispánica en toda su obra, hemos establecido dos líneas temáticas fundamentales para la aprehensión de este importante componente de la cultura americana por parte de Alejo Carpentier: el pasado colonial cubano y el Descubrimiento y la Conquista como tema recurrente en su narrativa.⁶

⁶ Ver en esta edición el capítulo III "Lo hispano y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier".

El citado tema reaparecerá en su relato "El camino de Santiago" (1954) para ser tratado desde la óptica marginal del soldado anónimo. La motivación para la escritura de esta pieza surge, según el propio autor, del hallazgo de un dato histórico interesante mientras investigaba para escribir su ensayo *La música en Cuba* (1946). Entonces encontró referencia escrita respecto al primer músico radicado en La Habana y a partir de ahí animó al personaje Juan de Amberes.

Su aporte más significativo al tema que nos ocupa no aparecerá hasta 1979, con su novela *El arpa y la sombra*, que si bien cierra la producción narrativa carpenteriana, también contribuye a la apertura de la etapa más fecunda para el tema de la Conquista en el Continente. Este aparente divertimento aporta la primera variación al tema de Colón como personaje protagónico en la narrativa hispanoamericana y materializa novelescamente una antigua inquietud del autor, que data de los años en que hizo una versión radiofónica sobre *El libro de Colón* de Paul Claudel.

La oscura biografía del Almirante propicia su conversión en personaje de la novela, unida a las innumerables lagunas que rodean sus circunstancias vitales y a la peregrina ocurrencia del Papa Pío IX que intentó beatificarlo. Estructurada sobre tres partes, *El arpa*, *La mano* y *La sombra*, que contienen los argumentos laudatorios y razonamientos del Papa anteriores a la firma del decreto que autoriza el inicio del proceso, el monólogo interior de Colón previo a la confesión final y al auto sacramental donde se frustra la beatificación, respectivamente, en esta novela se emprende el cuestionamiento de los discursos historiográfico y literario hispanoamericanos y la desmitificación de la figura de Colón, para otorgarle una estatura humana que la historia oficial no le reconoce.

En esta pieza desbordante de humor predominan recursos como la parodia, la ironía y el anacronismo para encarar, a partir del uso de la metadiégesis, una revisión que alcanza también al lenguaje y al propio acto de contar, en su calidad de códigos expresivos de un referente cultural específico.

La indagación en torno a Colón es continuada por Abel Posse en *Los perros del paraíso* (1983), después de haber incursionado en el tema de la Conquista a partir del tratamiento de otra figura reconocida y polémica, Lope de Aguirre, personaje central de su novela *Daimón*. Aunque centrada en El Descubridor, *Los perros [...]* aborda este asunto desde tres perspectivas diferentes: la castellana, la colombina y la indígena. Está dividida en cuatro partes que tienen como subtítulos los cuatro elementos primigenios de la naturaleza: aire, fuego, agua y tierra. Estas marcas paratextuales aguzan la mirada del lector en lo concerniente a la búsqueda de los orígenes y al alcance cósmico de los hechos narrados. La parodia, la ironía, el anacronismo, son recursos que contribuyen a acercar el enunciado al momento de la enunciación para abolir las distancias temporales entre el texto producido desde la ficción y el documento historiográfico.

Concebida explícitamente como un ejercicio de reescritura continua, entre los numerosos intertextos de la novela no solo se encuentran las crónicas de la Conquista, abarca también códices aztecas, estudios de historiadores y filósofos reconocidos y la literatura hispanoamericana y universal precedente, llegando incluso a la mención de Alejo Carpentier y *El arpa y la sombra*, primera variación sobre el tema colombino.

El cuestionamiento y la propuesta de otra mirada al pasado alcanzan, en esta pieza narrativa, la carnavalización de la historia de España inmediatamente anterior a 1492, a la vez que reitera la visión crítica del Descubrimiento que ya había ofrecido en *Daimón*, al valorar este hecho desde el ángulo de las civilizaciones precolombinas.

Continuando la senda abierta en el tratamiento ficcional de este personaje, Augusto Roa Bastos incursiona al respecto con su novela *Vigilia del Almirante* (1992), "oscilante entre la verdad de la fábula y la fábula de la historia" que como sus predecesoras se propone "recuperar la carnadura del hombre común, oscuramente genial, que produjo sin saber-

lo, sin proponérselo, sin presentirlo siquiera, el mayor acontecimiento cosmográfico y cultural registrado en dos milenios de historia de la humanidad".⁷

En esta novela se asiste a una imagen de Colón ofrecida desde diversas perspectivas —El Almirante, el narrador, los cronistas, el ermitaño— que le otorgan apariencia de texto incoherente y fragmentado debido a la relativa autonomía con que se mueven las historias que integran el complejo entramado de significaciones que contiene. Así mismo, se erige sobre la base de la interdiscursividad, debido al constante intercambio entre los discursos oral y escrito, y la intertextualidad, por su conexión evidente con un sinnúmero de textos genésicos, donde sobresalen los escritos colombinos, el caudal cronístico y *El Quijote*, por solo mencionar los más significativos.

Las constantes alusiones al proceso de recepción, el reclamo reiterado de la cooperación activa del lector, los juicios y valoraciones emitidos por el narrador respecto a la cultura, la historia, la literatura, le confieren además un fuerte sabor ensayístico que se integra de modo coherente al tono narrativo dominante, por lo cual puede decirse que el intercambio y la pluralidad evidentes en esta obra alcanzan incluso a los géneros literarios canónicamente establecidos.

Sin embargo, esta vertiente no solo se encarga del tratamiento de personajes reconocidos o de talla heroica. También alude a la visión marginal de la Conquista desde el punto de vista del participante anónimo, ficcionalmente construido, o desde el ángulo del personaje real, con nombre propio recogido en la crónica, pero con un desempeño subalterno dentro del devenir histórico continental.

Una novela como *Maluco* (1989), del uruguayo Napoleón Baccino Ponce de León, formula desde la perspectiva del bufón de la escuadra de Magallanes, Juanillo Ponce de León (cantepasado ficcional del autor, guiño al lector, mera coin-

⁷ A. Roa Bastos: Nota introductoria a *Vigilia del Almirante*, Madrid, Alfaguara, 1992.

cidencia?), una creíble versión de lo acontecido durante el viaje que acabó de redondear la noción de nuestro planeta en el pensamiento europeo.

Al valerse del discurso epistolar, situado en los márgenes de la historia, se reivindica el valor del hombre común dentro de la gran empresa conquistadora. El narratario explícito del texto es el emperador Carlos V, a quien Juanillo dirige su pliego de demandas en reclamo de la pensión que le fue escamoteada cuando suprimieron su nombre del listado de sobrevivientes. Esta pieza se distingue, precisamente, por la complejidad de la relación narrador-narratario, ya que este último transita de destinatario del texto a personaje de la trama novelesca, gracias a la imaginación y voluntad ficcionalizadora del narrador intradieгético marcado.

Además, se logra la reconstrucción cronotópica de uno de los más importantes itinerarios de Descubrimiento, a la vez que se alude al viaje iniciático como motivo recurrente en la historia de la literatura y se cuestiona la validez de las búsquedas utópicas. También se reconstruye el modo de decir del discurso cronístico, pues se recrea el castellano de entonces, aunque se transgreden las normas de autoridad, pues el personaje que desde la escritura ofrece una versión otra de los hechos no es un letrado.

Entre los recursos más significativos que se emplean en *Maluco* se encuentra la parodia, que abarca desde las nociones colombinas relativas al Paraíso Terrenal hasta el *Quijote*, anacrónico respecto al momento en que acontece lo narrado. Sin embargo, el grado de elaboración que alcanza es muy interesante, ya que llega a fundirse con la intertextualidad en el pasaje en que se pretende validar históricamente la "biografía" de Alonso Quijano al erigir ficcionalmente el pasado de sus antecesores y su primera infancia, a través de la memoria del cura Sánchez de Reina, capellán de la expedición.

La ficcionalización del pasado de las naves hace aún más complejo el entramado textual, pues al relacionar el episodio de la humillación y deshonra de las hijas del Cid con el robledal de Corpes, de donde supuestamente se extrajo la

madera para construir La Trinidad, cuyo palo mayor ostenta, según Juanillo, la huella de la espada de Alvar Fañez, hace confluir la historia con los cantares de gestas y reformula a ambas desde la narrativa contemporánea.

De sumo interés resulta en *Maluco* la relación de correspondencia que se establece entre la historia contada y la construcción discursiva, de suerte que las formas de la peripecia equivalen en muchas ocasiones a las formas de la narratividad. Por otro lado nos encontramos en presencia de un texto que reflexiona sobre su propio proceso de creación, sobre la labor de construcción escritural de sí mismo y de otros textos afines, sobre la condición de trabajador y de ser humano del propio escritor, productor de sentidos que enriquecen los ratos de ocio de los lectores, que en pleno proceso de recepción se dedican solo al disfrute y decodificación de la obra literaria y se olvidan de las angustias y privaciones de quién las gestó. Por todo lo anterior cabe afirmar que esta pieza se inscribe dentro de la tendencia en cuestión, aportando una alta cuota de originalidad y calidad literarias.

El argentino Antonio Elio Brailovsky aporta su mirada al asunto que nos ocupa de un modo muy cercano a la óptica de *Maluco*. Su novela *Esta maldita lujuria* (Premio Casa de las Américas, 1991), también se vale del discurso epistolar para poner en tela de juicio ciertas "verdades", que son contradichas aquí por el narrador intradieético marcado Ambrosio de Lara, armero del Fuerte del Carmen de Patagones. Desde el comienzo mismo de la narración se autodefine como un "hombre común", el igual de Bernal Díaz del Castillo, que a su modo de ver, fue el único justo entre todos los que contaron la historia de la Conquista.

Lo más interesante que posee esta pieza narrativa es la intención paródica respecto al realismo maravilloso del que es en buena medida deudora, pues no debe pasarse por alto el carácter fundador del legado carpenteriano respecto a la actual tendencia de los nuevos cronistas de Indias, como ya se ha señalado en los inicios del presente capítulo. Aquí la parodia no significa en modo alguno negación, sino asun-

ción consciente, pero desde un ángulo renovador, de esa tradición escritural. La intención cuestionadora desde el punto de vista temático lleva, necesariamente, a una revisión de códigos que alcanzan desde la estrategia narrativa hasta la subversión del lenguaje poético y sus recursos expresivos.

Desde las páginas iniciales se asiste a la representación de América como resultado del pensamiento utópico europeo y sus aspiraciones relativas a un mundo mejor, hecho que es desmentido con la misma desmesura que supuestamente le corresponde a nuestras tierras. Todas las utopías son sucesivamente demolidas, señalándose el fracaso de las expediciones que desde los días de la Conquista se lanzaron a la búsqueda de la Fuente de la Eterna Juventud, El Dorado y Jauja, lo cual no impide que ya en las postrimerías del siglo XVIII se continúe buscando la Ciudad Encantada de los Césares.

Partiendo precisamente de ese caro tema de la literatura latinoamericana del siglo XX, se retoma en esta novela el motivo del viaje iniciático para destacar el papel que tuvo la persecución de la Utopía en la conformación del pensamiento independentista en el Continente, el cual está obviamente conectado a los ideales de la Revolución francesa, expresados en esta pieza por una irónica lectura del *Contrato social*. No es casual que el fracaso en la búsqueda y la comprensión, por parte del personaje narrador, de lo peligrosas que resultan tales quimeras para el dominio español en América produzcan un relato que concluye con el reclamo de refuerzos al Virrey, narratario explícito del texto, ya que los Césares representan una amenaza real. Resulta sintomático que dicho memorial esté fechado en 1810, año en que se inician los primeros estallidos contra la Madre Patria.

Para lograr el propósito desmitificador se acude a una hiperbolización de lo insólito americano, eje central de la concepción carpenteriana de lo real maravilloso. Algo similar ocurre con los contextos, especialmente los de distancia y proporción, pues se exagera deliberadamente la desmesura espacial y la exuberancia natural de América, para conseguir notas de humor que desacralizan los códigos del realismo

maravilloso, como ocurre en el siguiente pasaje: “en esas tierras se daban aceitunas del tamaño de manzanas, y manzanas grandes como calabazas, y calabazas tan inmensas que podían hacerse realidad los cuentos infantiles y construir carrozas con ellas.”⁸

Son muchas las alusiones intertextuales más o menos explícitas, a la obra carpenteriana. Uno de los pasajes más notables en ese sentido, que sobresale por su intención paródica se encuentra al final del capítulo 16, donde se magnifica la omnipresencia del cuero en la vida cotidiana de los habitantes del Cono Sur, de modo similar a como explota Carpentier la sonoridad de la plata a partir del empleo de la anáfora y la aliteración, por la obsesionante presencia del metal en la mansión del Amo en *Concierto barroco*.⁹

Otro guiño al lector enterado que remite a *Concierto [...]* es la presentación de la obra de Vivaldi como un elemento incitador a la lujuria, pues como se sabe el músico italiano es un personaje significativo dentro de la novela, en la que se destaca su poca propensión al recato y su afición al vino. Según la novela de Brailovsky, al compás de las *Estaciones* tiene lugar la caída de las misiones Jesuitas en Paraguay

por la lujuria que deshace todo lo que toca se perdió el mejor imperio cristiano que hubo en el mundo, el fin de la eterna lucha que hubo entre la castidad y la carne.

⁸ A. Brailovsky: *Esta maldita lujuria*, La Habana, Casa de las Américas, 1991, p. 25.

⁹ Ver A. Carpentier: *Concierto barroco*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1975, p. 7. “De *plata* los delgados cuchillos, los finos tenedores; de *plata* los platos fruteros [...]; de *plata* los jarros de vino amatillados por los trabajadores de la plata.” Ver A. Elio Brailovsky: *Esta maldita lujuria*, ob. cit., p. 122. La cursiva es de MVP. “De *cuero* las carretas, los aperos para los bueyes que las arrastran, las cuerdas que los atan y el yugo que los une. De *cuero* los techos de esas mismas carretas, los sombreros y las botas y hasta las toscas casacas de los hombres que las llevan [...]. De *cuero* las puertas de las casas, las cercas de los jardines. De *cuero* las barracas donde se guardan *cueros* muertos de vaca para llevar a España y donde también se guardan esos *cueros* vivos, los esclavos [...]. De *cuero* los techos de las casas, los tirantes de los ranchos, las mesas y las camas.”

Porque los jesuitas hacían violines para tocar a Bach en las iglesias, pero los hombres de Asunción los usaban para músicas sensuales compuestas por un monje veneciano llamado Antonio Vivaldi, un cura que escribía tonos que llamaban a la carne y que se había montado a tantas novicias, que nadie sabía de donde le quedaban fuerzas para hacer su música.¹⁰

En la ya larga lista de monstruosidades americanas que se sobredimensionan en esta novela, está su fauna endémica, que alcanza un grado extremo de hiperbolización. En el capítulo 4 titulado “Bestiario”, con el pretexto de la supuesta capacidad de los loros americanos para contar vívidamente todo lo que ven y hasta aquellos hechos, recordados por otros, que no pudieron haber visto, se insiste en los detalles de la relación erótica entre Colón y la reina Isabel que Carpentier expuso en *El arpa y la sombra*. El diálogo intertextual con esta novela llega a máximas sutilezas en este delirante capítulo, puesto que en la copulación entre la dama y el tiburón se parodia el mismo pasaje de *La casada infiel*, de Lorca, que pone Carpentier en boca de Colón cuando el Almirante refiere su relación con Beatriz Enríquez de Arana.¹¹

¹⁰ Ver A. Carpentier: *Concierto barroco*, ob. cit., p. 54. El personaje de Haendel durante el concierto en el Ospedale della Pictá llama a Vivaldi “Fraile putañero”. A. Brailovsky: *Esta maldita lujuria*, ob. cit., p. 67.

¹¹ Ver F. García Lorca: “La casada infiel”, en *Poesía*, La Habana, Editorial de Arte y Literatura, 1992, pp. 294-296.

*Y que yo me la llevé al río
creyendo que era mozuela
pero tenía marido [...]
En las últimas esquinas
toqué sus pechos dormidos
y se me abrieron de pronto
como ramos de jacintos [...]
Sus muslos se me escapaban
Como peces sorprendidos
La mitad llenos de lumbre
La mitad llenos de frío
Aquella noche corrí
El mejor de los caminos
Montado en potra de nácur
Sin bridas y sin estribos.*

La historia-otra de la Conquista que cuenta el personaje narrador Ambrosio de Lara en esta pieza narrativa no ha sido considerada con la atención que merece, tal vez a causa del alto tono humorístico, el cual le confiere una aparente ligereza que cuando se examina detenidamente no es tal. Hay en ella una voluntad transgresora que se encarga de bucear profundamente en los orígenes de la identidad continental, tanto desde el punto de vista histórico como desde el ejercicio de la escritura y de los códigos expresivos de esta.

De ahí se deriva una mirada irreverente a la historia oficial de la Conquista y colonización de América, una subversión de los cánones escriturales de la historia, que es formulada aquí desde la perspectiva marginal del personaje anónimo, el cual viola a su vez las normas de autoridad historiográfica al valerse del discurso epistolar.

Además, se cuestionan creativamente los mecanismos expresivos del realismo maravilloso, que estuvieron dominando el panorama narrativo latinoamericano durante más de tres décadas, a la vez que contribuyeron, junto a otros modelos expresivos que emergieron con igual fuerza en la misma época, como es el caso del fantástico, a la internacionalización de la narrativa continental y a la inserción de lo americano en lo universal siendo fieles a nuestros orígenes. *Esta maldita lujuria*, expresa con relación al realismo maravilloso, un vínculo de continuidad y ruptura, que se fundamenta en la asunción de ese legado y la búsqueda de nuevas sendas que sirvan a las necesidades expresivas de este momento.

Ver A. Carpentier: *El arpa y la sombra*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979, p. 68. Describe, a través de la voz de Colón, la relación de este con Beatriz Enríquez: "cuando yo me la llevé al río por primera vez creyendo que era mozucla, fácil fue darme cuenta que antes que yo, había tenido marido. Lo cual no me impidió por cierto, recorrer el mejor de los caminos en potra de nácar sin bridas y sin estribos." Ver A. Brailovsky: *Esta maldita lujuria*, ob. cit., p. 43. Describe minuciosamente la cópula entre el tiburón y la dama donde dice que: "Al principio, sus muslos se le escapan como peces sorprendidos" y "el pez nada el mejor de los mares montado en hipocampo de nácar, sin bridas y sin estribos."

El último texto que nos ocupa es el libro de relatos *El naranjo* (1993), de Carlos Fuentes, que se refiere a las repercusiones universales de la Conquista y el Descubrimiento y a la trascendencia, en tiempo y espacio, del caudal cronístico de Indias, al extender su significado a épocas y regiones distantes. Se trata de un conjunto de cinco relatos extensos o novelas cortas que guardan todos un nexo entre sí a través del árbol del naranjo, leit-motiv que sirve de engarce entre cada unidad cronotópica para conseguir una compleja composición temporal de carácter circular.

Adopta Fuentes aquí un contar desde el imposible histórico, cimentado a partir de la asunción de las interioridades de la historia, del pesquisaje en las zonas oscuras de la historia, de la indagación en las implicaciones culturales del documento historiográfico en su calidad de texto narrativo. Como puede apreciarse, se reitera en este libro algo que ya se había apuntado respecto a textos precedentes y que el propio autor ya había adelantado de algún modo en *Terra nostra* (1975): la construcción del relato desde la perspectiva de la intrahistoria.

Tres de las piezas que lo componen parten del caudal cronístico de Indias propiamente dicho y las dos restantes están ligadas a las anteriores por su vínculo con la hispanidad, relación que no es solo cultural o espacial, es también temporal. Se privilegia, por supuesto, un tiempo histórico que es el del Descubrimiento y la Conquista en sus primeros momentos, tiempo que se fractura para proyectarse en un doble sentido, hacia el pasado de la historia hispana (Numancia), y luego ingresar en el siglo xx con el propósito de extender al presente, a través de la memoria de uno de los personajes, las repercusiones culturales del Descubrimiento.

El acercamiento a la contemporaneidad es también conseguido en "Las dos Américas", a través de la caracterización de Colón como un ser avaro, que pretende ocultar el paraíso que ha descubierto para que no le sea robado, ya que lo considera parte del patrimonio que le pertenece por derecho. Lo anterior delata, en cierto modo, la reescritura del

asunto desde el precedente de otros textos que han tenido motivaciones similares, especialmente *Los perros del paraíso*, de Abel Posse. El Colón de Fuentes se autorreconoce como judío sefardí doblemente expulsado: primero de España por la Inquisición y luego del paraíso donde cultiva naranjos por el poder de las transnacionales del turismo.

Para la concepción de "Las dos orillas" parte el autor de un pre-texto (En su doble acepción): la *Historia verdadera de la conquista de la nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo. La anécdota es contada por un narrador intradieгético marcado, Jerónimo de Aguilar, el traductor del maya al español y viceversa que intervino junto a la Malinche para facilitar la comunicación entre los dos polos del conflicto. Este personaje real que tuvo un desempeño subalterno dentro de la empresa conquistadora, reclama desde la muerte el lugar que le corresponde, porque como dueño de la lengua en tanto instrumento de dominación, es también dueño del poder que la historia oficial de la conquista de México le niega.

Solo Bernal, simple soldado que viola desde su posición marginal las "verdades" de los que sí tenían mucho que perder, lo menciona a menudo en su obra, cincuenta y ocho veces según el personaje de Fuentes. Además hace referencia a Gonzalo Guerrero, el compañero de aventuras de Aguilar que eligió vivir entre los mayas y que Cortés pasa por alto en sus *Cartas de relación* por tratarse de un desertor.

La labor del traductor, hombre que se siente conquistado por el mundo maya, es presentada como invención, y como tal, movilizadora de acontecimientos dirigidos a causar infortunios a los españoles. De esa posibilidad de inventar gracias a la ignorancia de ambos bandos, se deriva la creíble versión de Fuentes respecto a la traición de Aguilar, hombre de dos mundos, y a la propuesta de conquista en sentido inverso, anticipada ya por Abel Posse.

Otro de los relatos dedicados al tema que nos ocupa es el titulado "Los hijos del conquistador", concebido a partir de la crónica de Juan Suárez de Peralta *Tratado del descubrimiento de las Indias y su conquista*. En este texto, construi-

do sobre la base de dos monólogos, que no bien avanza la narración, se van fundiendo en diálogo contrapuntístico entre los dos hijos de Cortés nombrados Martín, el que tuvo con la Malinche y el que concibió con la española doña Juana de Zúñiga, su legítima esposa, aborda Fuentes el conflicto entre el criollo blanco y el mestizo, iniciado ya desde la primera generación que desciende de los conquistadores, pero que en realidad prefigura las luchas independentistas y por qué no, las contradicciones del México de nuestros días.

Fundado a partir de la reescritura del texto cronístico ya aludido, este relato se centra en un hecho registrado por la historia oficial, el intento de rebelión de los hijos de los conquistadores contra el rey Felipe II acontecido en 1565 y reprimido violentamente por la Corona. La implicación de los hijos de Cortés en este asunto y la detención de ambos es la génesis de las reflexiones que propone Fuentes desde la ficción, para ofrecer la visión de los dos bandos en conflicto, marcados profundamente por la empresa conquistadora, tanto los vencidos como los vencedores.

La oposición entre ambos hijos está dada, en primer lugar por el reclamo que Martín 2, el mestizo, hace a su hermano Martín 1 para que se alce con la tierra e independice a México de España, pues un país nuevo y rico no puede ser gobernado desde lejos y los descendientes de quienes lo conquistaron no deben ser despojados continuamente del poder por el Rey. El enfrentamiento entre los dos hermanos se distingue, incluso, por la diferenciación lexical que se establece entre ellos, la cual resulta evidente en el mestizo, pues el uso de los diminutivos y aumentativos propios del castellano hablado en México, así como el empleo de localismos —*cua-tes*, por ejemplo—, se va haciendo cada vez más frecuente en la medida en que avanza la narración y se va consiguiendo la síntesis temporal que funde el pasado y el presente de la historia mexicana. El mestizaje que forja esa nueva lengua, resultante de la mezcla entre el náhuatl y el español, acabará alcanzando al criollo blanco, que se mexicaniza cada vez más.

Todo el libro está fundamentado desde la dualidad, la contraposición evidente entre dos orillas de un océano que es patrimonio común de la humanidad, dos culturas, una que somete, pero que no es inmune al influjo de los dominados, otra vencida que ya sea desde la pasividad o desde la rebeldía, se resiste a ser anulada y encuentra los cauces propicios para hacerse oír. Esa oposición encierra también el conflicto entre la versión oficial, reconocida y cosificada por siglos de asentimiento pacífico y la insurgente, que fecunda al texto historiográfico para hacerlo contemporáneo. Es el contrapunto entre legitimidad y bastardía, fidelidad y traición, pasado y presente, unicidad y pluralidad, convertido en un todo coherente por el nexo cultural que constituye el árbol del naranjo.

De este texto pueden derivarse infinitas lecturas, como infinitas son las sugerencias simbólicas que se desprenden de la redondez del dorado fruto hoy extendido a los cinco continentes. Tangencial alusión al pecho materno, fuente de alimento y primera atadura a un espacio cultural determinado, es decir, a los orígenes. Alusión clara a la esfericidad del planeta, demostrada de modo contundente en el período histórico que predomina en el texto (1522, con el regreso a España de los sobrevivientes de la expedición de Magallanes). Infinitud del tiempo, que ya sea visto de forma fragmentada o como sucesión continua no ha dejado ni dejará de fluir para enlazar en un todo coherente el quehacer cultural del hombre y el devenir histórico de la humanidad.

Además, consigue Fuentes reescribir la historia desde los ángulos más diversos, ya sea siguiendo a la gran figura (Colón, Escipión), los personajes reconocidos pero con trayectoria subalterna (Aguilar, los hijos de Cortés) o al personaje ficcionalmente construido, implicado en los acontecimientos desde una posición marginal (Vince Valera).

Como queda visto, la presencia cada vez más frecuente del tema de la Conquista y el Descubrimiento en la praxis narrativa del Continente dista mucho de ser el resultado de modas pasajeras, impuestas desde sectores ajenos a la pro-

ducción literaria propiamente dicha, pero muy influyentes en ella, como es el caso del mercado. Se trata, sobre todo, de una inquietud constante por inquirir en la génesis del etnos latinoamericano para lograr la paulatina configuración de un rostro propio en el que intervienen los componentes culturales más diversos, rostro que se hace más o menos nítido según la época, pero que no adquiere una conformación definitiva, pues se encuentra en el centro de un proceso, lo cual significa perpetuo hacerse.

Además, esta vertiente temática se inserta dentro de una robusta tradición de novela histórica latinoamericana que abarca a la mayor parte del pasado siglo y promete internarse en parte del actual. Como resultado de un extenso e intenso proceso de continuidad y ruptura, es posible rastrear los antecedentes de las producciones más recientes a partir de la vanguardia y de la emergencia del realismo maravilloso a finales de la década del 40, pero cabe señalar también otros más antiguos, y, por tanto, menos conocidos y divulgados, que se encuentran dispersos en el conjunto de la obra de José Martí.

A manera de coda: otros nexos con José Martí

Como ha quedado visto a lo largo de estas páginas, la concepción carpenteriana de lo real maravilloso no debe ser enjuiciada como resultado de un momento deslumbrador en la biografía del narrador cubano, que un sector de la crítica, siguiendo en buena medida las declaraciones del propio autor, ha hecho coincidir con el viaje que realizara a Haití en 1943 y la escritura de su novela *El reino de este mundo*. Si bien esta obra constituye la primera consecución consciente de su principio ideoestético en cuanto a praxis narrativa, este es el resultado de un devenir que tiene claros antecedentes en la obra martiana, la cual constituye una fuente teórica importante que ha sido poco tratada.

Si lo dicho hasta ahora no bastara para reconocer la capacidad martiana de indagar en el componente mítico de

los procesos identitarios en América Latina y su relación con el acontecer histórico, valdría la pena detenerse en el revelador Cuaderno de apuntes n. 7, especialmente en aquellas notas agrupadas bajo el subtítulo "Para mi estudio sobre: *Los milagros en América*".¹²

Resulta curioso que hasta hoy estos apuntes hayan permanecido poco menos que ignorados para la exégesis martiana, por lo cual resultan doblemente atractivos. Así, se multiplican sus posibilidades de sugerencia, puesto que no hemos podido hallar referencias que delaten un rastreo previo.

Resulta evidente, luego de su lectura, que Martí planeaba escribir un trabajo relativo a la proyección de determinados hechos, realmente acaecidos, pero verdaderamente insólitos (en el sentido carpenteriano), en el imaginario colectivo continental, con lo cual adquieren estatura legendaria. Dicho estudio, o no fue llevado a cabo, o no ha aparecido hasta hoy, pues los únicos indicios son las referidas notas. Muestran estas la pesquisa en fuentes propias de la historiografía continental que arrojan luz sobre el pasado colonial, como cuando cita al erudito venezolano Arístides Rojas. Dicho escritor refiere un acontecimiento verdaderamente sorprendente, que al pasar a la tradición oral, seguramente adquiere dimensiones de leyenda, con lo cual denota Martí estar interesado en la fecunda relación mito-historia que tiene lugar en el Continente:

Los bultos que contenían la rica efigie de la Soledad que posee San Francisco, aparecen en 1651—en las costas de Naiguatá, donde residía el Señor del Corro, pa. qn, venía la efigie, muchos días antes que el buque conductor.—// Y fue q. hbdo. salido la embarcación del pto. de Vigo, la azotó el mal tpo. y pa. salvarse, arrojó al agua gran parte del cargamento.—Algunos de los efectos llevados entonces por la corriente y los vientos, llega-

¹² J. Martí: *Cuadernos de apuntes, en Obras completas*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, t. 21, p. 195. (En lo adelante, citamos por esta edición identificada con las iniciales O.C.)

ron primero a las costas venezolanas, como nuncios de un suceso cuyos pormenores se conocieron más tarde.—//A. Rojas—//¿Qué fuerzas han impulsado esas embarcaciones—continúa Arístides—desde los mares de España hta. las Antillas y costas de Venezuela?—La corriente equinoccial que sigue su curso de este a oeste en todo el Océano, en dirección contraria al movimiento de la tierra, y los vientos alisios que siguiendo el mismo rumbo favorecen la comunicación entre Europa y América.—Por ese camino—añade a poco—pasaron las generaciones de los tpos. primitivos de América.¹³

Claramente se explican, en el citado pasaje, las razones por las cuales llegaron a tierra tales envíos, pues no se trata, ni mucho menos, de fuerzas de carácter sobrenatural, sino de elementos muy propios del mundo real, como es el caso de las corrientes oceánicas. Sin embargo, debe admitirse que hechos de ese tipo no ocurren cotidianamente, y si a ello se suma la presencia de una imagen religiosa, traída por las aguas, es comprensible que el impacto que el acontecimiento alcanza en los habitantes de la zona, conduzca al asunto por el sendero de lo fabuloso, lo mítico, lo maravilloso. De esa conexión entre el hecho y la fábula y de la capacidad humana para detectar las sugerencias simbólicas que propicia tal vínculo, se nutre el principio de lo real-maravilloso que sustenta Carpentier y del cual Martí, en este cuaderno de 1881, se muestra como un indudable precursor.

Su búsqueda en fuentes históricas pretendiendo hallar algún componente mítico, se extiende a otros autores. Pocas páginas más adelante, en este propio cuaderno, transcribe pasajes extraídos de un texto historiográfico en el que se alude a los orígenes del Dorado, a partir de un hecho que el historiador ofrece como cierto, pero que evidentemente ha sido tomado de fuentes orales cuyo fluir es previo a la Conquista. Concretamente, el hecho se refiere a un caso de adulterio, ocurrido en la Nación de los Moscas, cuyo castigo

¹³ Ídem.

condujo a la mujer del Cacique al suicidio. De ahí se derivan otros acontecimientos de carácter fabuloso, como la aparición de la mujer fallecida, para acentuar los remordimientos del esposo. A partir de la divulgación de esa creencia, se suscita un continuo depósito de ofrendas en las aguas de la Laguna de Guatavita, en cuyo centro se encontraba el palacio en que supuestamente moraba la cacica rediviva. Y concluye el historiador: "También es tradición muy antigua, que arrojaron en ella todo el oro y esmeraldas, luego que tuvieron noticia de que no buscaban otra cosa los españoles. De esta laguna salió fama del Dorado, que a tantos ha destruido, por decir que el Cazique Guatavita se bañaba de trementina, y sobre ella de grande cantidad de oro en polvo, librea con que entraba dorado y resplandeciente al sacrificio."¹⁴

Como sabemos, y fue posible constatar más de una vez en los capítulos anteriores, en la obra narrativa de Carpentier aparecerán reiteradas referencias al mito del Dorado y a la Utopía en sus variantes más diversas y resulta verdaderamente revelador encontrarnos con páginas del Maestro que demuestren la existencia de sus inquietudes al respecto, las cuales se tradujeron en la búsqueda de la información imprescindible para escribir un estudio de corte teórico y culturológico. Sin embargo, tan interesantes como las ideas contenidas en el pasaje transcripto, resultan las palabras con que Martí lo introduce: "Grandísima luz arrojan sobre los milagros modernos, y sobre la identidad del espíritu humano, y cómo en distintos pueblos obra igualmente en semejantes estados,—y como fue spre. la grey sacerdotal. Estos párrafos de la historia de Zamora."¹⁵

El hecho de hablar de "milagros modernos", lleva a considerar el asunto a partir del presente de Martí, es decir, teniendo en cuenta la perpetua proliferación de mitos que tiene lugar en América, y que desde el hoy, el ahora, se proyectan hacia el futuro continental, pero cuya génesis hay que bus-

¹⁴ *Ibíd.*, p. 199.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 198.

carla en el mundo precolombino, herencia de la que no puede divorciarse la actual cultura latinoamericana. De ese propio devenir se nutre el pensamiento teórico de Alejo Carpentier cuando en su Prólogo a *El reino de este mundo* encara, como una de las fuentes fundamentales de lo real-maravilloso la relación entre la historia y la fábula, para concluir que de esa búsqueda de la utopía (llámese el Dorado, Manoa, La Ciudad Encantada de los Césares o La Fuente de la Eterna Juventud), se vio imbuido el espíritu de rebeldía de los primeros enfrentamientos al colonialismo español en la región.¹⁶ Pero el recuento de autores que pueden serle útiles para su estudio continúa a lo largo del cuaderno, y abundan en él los textos producidos por eclesiásticos. Se detiene especialmente en la autobiografía de la madre Castillo, con la cual experimenta una profunda comunión espiritual. Al respecto, establece ilustrativas comparaciones entre la religiosa neogranadina y Santa Teresa. Se ocupa, además, de reseñar otras fuentes informativas que por alguna razón le resultaron interesantes, como el libro del padre Juan Rivero, titulado *Historia de las Misiones de los llanos de Casanare y los ríos Orinoco y Meta*. Menciona también otros textos debidos a la autoría de padres jesuitas, como José Gumilla, Antonio Julián ó José Cassaní.

Sin embargo, es muy llamativa la breve nota con que concluye, de manera lapidaria, su muestrario relativo a hechos reales, de resonancia sobrenatural, ocurridos acá: “¡Qué hueca explicación por comparación de los milagros cristianos,—por los milagros de América—y de aquella mitología por esta!”¹⁷

De esa afirmación se desprende, en primer lugar, lo humanamente tangibles que resultan los milagros americanos, especialmente por gozar de un basamento real, que el dogma religioso cristiano ha perdido con los siglos. En segundo lugar, legitima la existencia de una mitología del Nuevo

¹⁶ A. Carpentier: “De lo real maravilloso americano”, en *Ensayos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, pp. 78-79.

¹⁷ J. Martí: *Cuadernos de apuntes*, O.C., t. 21, p. 208.

Mundo, asentada en profundos mestizajes, matizada de historicidad y leyenda, tan digna de ser reconocida y respetada como sus similares de otras culturas supuestamente superiores. A más de medio siglo, declarararía Alejo Carpentier, en términos similares, la urgencia de insertar a América dentro de la universal unidad de mitos.¹⁸

No bastan a Martí para su proyectado estudio, la obtención de datos a través de fuentes escritas. Consciente del papel que juegan las tradiciones orales en su calidad de reservorio de la memoria colectiva de los pueblos y, por tanto, expresivas de sus peculiaridades culturales, también presta atención a ellas. Equidistantes entre la fábula y la historia, aportadoras de una información cuya base fidedigna es discutible, por la alta dosis de imaginación que contienen, resultan inesquivables a la hora de indagar en los mitos fundadores de la americanidad.

En tal sentido, anota: "Buscar cantos llaneros.—//Sobre todo el de la lucha en décimas de negro y blanco, defendiendo cada uno su color."¹⁹

Y más adelante refiere un hecho verdaderamente insólito, que debe haberlo sorprendido profundamente, pues demuestra el delgado límite que existe entre lo profano y lo divino, sobre todo a escala de cultura popular tradicional. Esta humanización del objeto de culto, esta confianza entre los hombres y su dios, que en modo alguno implica irrespeto, sino homenaje, resulta, a la vez, graciosa e ingenuamente conmovedora:

Me han dicho que en un pueblo no sabían si del Guárico o Apure, adonde fue, por no haber cura, un sacerdote con encomienda de administrar los sacramentos, sorprendió a este una imagen del Crucificado. Encargó a los frailes del pueblo que lo vistieran con lo mejor que tuviesen. Al día sgte. estaba Jesús vestido con una cotoña de llanero, una camisa muy rizada, unos lujosos garra-

¹⁸ Ver en esta edición, en el acápite "Una visión de América" correspondiente al capítulo I, nota 41.

¹⁹ J. Martí: *Cuadernos de apuntes*, O.C., t. 21, p. 196.

cíes, o uñas de pavo, con sus flecos de estambre de colores, terminados en motas; cubierta la cabeza de pañuelo y sombrero, y adornado el cinto con una espada de [palabra ininteligible] de plata; espada de cazoleta, que aún usan los llaneros en viaje.²⁰

Luego de una gran cantidad de notas dedicadas a otros tópicos, entre las que sobresalen dos párrafos bastante extensos a propósito de *Ismaelillo*, emerge por última vez en el cuaderno el tema mítico. En esta ocasión se refiere al ser humano como centro de toda mitologización: "Cada hombre, si mira atentamente, construye el mundo. Se explica los mitos eternos. Los produce él mismo, en igual o semejante forma."²¹

La concepción del ser humano como centro y sujeto del mundo en que vive, con su capacidad de hacer pero también de explicarse el entorno circundante, o de generar mitos, que desde una óptica no científica, pero sí válida poéticamente, contribuyen al esclarecimiento de los enigmas que su espacio vital le proporciona, aflora en ese breve apunte martiano. De esa idea se desprende, también, la pluriculturalidad sobre la que se asienta el principio americanista de Martí, diverso en formas de expresión y significados, cuando se le compara con el universo vital que compartimos los seres humanos. Cada hombre es, a su modo, un demiurgo, y de él fluye, y en cada uno se completa, la fabulosa sabiduría del mito.

No fue únicamente en estos apuntes donde expresó criterios en torno a la relación mito-historia-literatura. Otras páginas suyas demuestran cuán acertado era, desde su punto de vista, este vínculo, el cual debía ser puesto en función de indagar en los orígenes del etnos latinoamericano y, por tanto, convertirse en zona electa de nuestras letras. ¿Cuántas veces se avecinan, en cartas, artículos, crónicas, apuntes martianos, los términos *historia* y *novela*? ¿Cuántas varian-

²⁰ *Ibíd.*, pp. 196-197.

²¹ *Ibíd.*, p. 221.

tes expresivas adopta esa misma asociación?²² Sin lugar a dudas, es un asunto atractivo que reclama un estudio más detenido en el futuro, pero no queremos pasar por alto el carácter precursor que posee el pensamiento martiano respecto a un modo de hacer que como vimos en el epígrafe anterior, se ha asentado de manera indudable en la novela contemporánea.

Si en cierto modo rechazó la novela como género, fue por el exceso de fingimiento que debía ponerse en ella,²³ pero le auguró un porvenir de mayores aciertos que los alcanzados hasta la época en que le correspondió vivir. Como sabemos, sólo nos legó una novela, *Amistad funesta* o *Lucía Jerez* (1885), pero sus dotes de narrador eran ciertamente excepcionales y de haberse dedicado a cultivarlas, seguramente hubiese podido sistematizar renovaciones en el modo de decir que ya anunciaba desde el ámbito adyacente de la crónica, también de naturaleza narrativa.²⁴

²² Si se hiciera un recuento, habría que partir, necesariamente, de la afirmación que sirve de epígrafe a este libro, "¡Qué novela tan linda la historia de América!" También en la propia *Edad de Oro* dirá: "No habría poema más triste y hermoso que el que se puede sacar de la historia americana". Ver "Las ruinas indias", *O.C.*, t. 18, p. 380. Estas no son, por supuesto, las únicas afirmaciones al respecto, aunque sí las más conocidas. Nos detendremos seguidamente en su visión de este asunto en la literatura continental, aunque también se ocupó de él a propósito de otras literaturas. Debe verse este análisis desde la perspectiva de la contribución teórica de Martí al debate en torno a la novela histórica en el Continente, en su calidad de antecedente del mismo, lo cual no ha sido atendido por los estudiosos de la obra martiana. Sabido es que no fue lo que se dice un defensor de la novela como género, por eso es aún más curioso detectar en sus obras afirmaciones como estas, que se avienen perfectamente con las presentes reflexiones, aunque no se refieran a nuestro entorno: "Hay novelas, como las de Herculano el portugués y Walter Scott, que son encantadores libros de historia: con leerlos sí que no desperdiciamos nuestro tiempo." *O.C.*, t. 23, p. 234.

²³ Ver nota introductoria de Martí a su novela *Amistad funesta*, *O.C.*, t. 18, pp. 191-192.

²⁴ Ver M. Vázquez Pérez: *El dialogismo en las ESCENAS NORTEAMERICANAS* (en proceso editorial). En una parte de este ensayo valoramos cómo utiliza Martí la narración desde la perspectiva de los personajes, para

Su valoración de la novela *Enriquillo*, del dominicano Manuel de Jesús Galván se adentra en estas cuestiones, y resulta esclarecedora en cuanto a la manera en que concibe la novela histórica, modalidad del género que sí comparte y considera útil y oportuna:

Pienso publicar los méritos del libro; pero no aguardo a esto para decir a Ud. cuánto gozo he tenido con su lectura. Leyenda histórica no es eso, sino novísima y encantadora manera de escribir nuestra historia americana. En el lenguaje, ¡qué castidad, prudencia y donosura! En las observaciones que esmaltan, como diamantes negros una sortija de oro, la narración amena, ¡qué dolorosa ciencia, aprendida, bien se ve, en continuados pesares! En la presentación de los caracteres, ¡qué maestría, gradación, justeza, acabamiento! ¿Cómo ha hecho Ud. para reunir en un solo libro novela, poema e historia?²⁵

En el fragmento anteriormente citado reconoce la obra ya hecha, como lo hará también con las *Crónicas potosinas*, de Vicente G. Quesada, pero en las apreciaciones que hace del libro de este último, deja ver recomendaciones de carácter operacional a la hora de trabajar esta vertiente narrativa que se hacen realidad en la novela contemporánea. Esta capacidad de coincidir, aunque de manera intuitiva, con las actuales necesidades del género en nuestros países, demuestra una vez más el carácter precursor de su excepcional talento literario, máxime cuando no fue un novelista en el exacto sentido de la palabra, pues su mayor relación con las formas narrativas proviene del asiduo cultivo de la crónica, equidistante entre periodismo y literatura, y a la que considera, con acierto, como "la novela de la historia".²⁶ Eso es

ofrecer en la crónica multiplicidad de puntos de vista. Es sabido que este recurso no se asienta en la narrativa continental hasta después de la emergencia de las vanguardias, pero sobre todo, se consolidará con la instauración del realismo maravilloso.

²⁵ J. Martí: Carta a Manuel de Jesús Galván, *O.C.*, t. 7, p. 299.

²⁶ J. Martí: Carta a Vicente G. Quesada, *O.C.*, t. 20, p. 492.

posible gracias a los detalles que, sin desvirtuar la verdad esencial del tema tratado, permiten el ejercicio de la fabulación y vienen a enriquecerla y a hacerla más asequible al lector.

Celebra en la obra del diplomático y escritor argentino la capacidad para conjugar "historia y fantasía"²⁷ en su buceo en la vida, leyendas, costumbres, de una época ya transcurrida. Este texto, que se construye a partir de crónicas de la etapa colonial, como los *Anales de la villa Imperial del Potosí*, de Vela, entre otros documentos, es, en opinión de Martí, muy oportuno, "ahora que todo estudio es poco—en estos tiempos de reajuste y determinación de nuestra América—, para ir más seguramente a nuestros fines y destinos, que con nada se aclaran tanto como con el conocimiento de los factores de que nuestros pueblos se componen; porque los pueblos son como los árboles, que no los conoce bien, ni sabe de los injertos que les puedan convenir o dañar, sino quien los conoce desde las raíces".²⁸

Su reconocimiento de la necesidad de ahondar en los orígenes históricos y míticos de la cultura continental y de esa pesquisa nutrir la obra literaria, tiene tempranas muestras en su obra. Si sorprenden por su agudeza criterios expresados en su madurez, como los arriba citados, más reveladores resultan los que escribiera en Guatemala en 1878, en su artículo "Poesía dramática americana", y que pueden ser considerados como una especie de "programa" de acción para el escritor latinoamericano del siglo xx, pues muchas de las tareas y recomendaciones que bellamente expresó entonces han hallado eco en las inquietudes, temas y soluciones expresivas de la narrativa continental más reciente, una buena parte de la cual fue valorada en el epígrafe anterior.

Comienza este artículo haciendo un balance de las mitologías clásicas y de las repercusiones que aún a finales del xix alcanzan en las literaturas de todas las regiones. Seguidamente, contrastará los territorios americanos con aque-

²⁷ J. Martí: "Las crónicas potosinas", O.C., t. 7, p. 379.

²⁸ *Ibidem*.

llas realidades, para reconocer a la madre América como tierra de "imponderables maravillas",²⁹ que pueden motivar, por las naturales bellezas que posee, al poeta que pretenda, a través de un lirismo fácil, reflejar la naturaleza o refugiarse en la poesía íntima. Propone, como obra digna de las letras americanas, la poesía dramática, que debe nutrirse del rico caudal historiográfico:

Hojeando cronicones, desempolvando manuscritos, reanimando cuentos, admirando héroes incógnitos, recogiendo muy tristes leyendas, la poesía dramática [...] abraza tiernamente al dormido escritor americano, le sonríe como al gallardo monarca de Atitlán debió sonreír Ixcunsohil, y, como desdeñada amante que ama, le pregunta: "¿Por qué, mi amante estéril, vives puerilmente de las hojas de las rosas y de las aguas de los ríos? ¿Por qué perezosamente cantas los devaneos comunes de tu espíritu? Veme aquí, con mi cortejo histórico y fantástico. Ni la sierra de Puebla guarda más esmeraldas que yo glorias, ni el cielo del Pacífico más horizonte te podría ofrecer que yo. ¡Yo traigo conmigo conquistadores legendarios, tenaces conquistados, indias de oro, indios de hierro, rencores de raza, infortunios inmensos, fuertes cuerpos quemados en los valles, tiernas almas burladas y vendidas, plumas de Cuauhtemoczn, cascos de Hernán Cortés, lágrimas de Marina, crueldades de Alvarado! Yo traigo aquí conmigo no contados cuentos, no descritas guerras, no pintados caracteres, no revelados lánguidos amores. Yo también tengo, como los moros de la Aljafería, como los jardineros de la Alhambra, mis lindas cautivas, mis rudos herejes, mis doncellas heridas de amores, mis historias de maravillas increíbles, de misteriosas fugas, de mágicos rescates. Tengo bajo el cielo vasto un mundo nuevo. Tengo en cuatro siglo dos epopeyas no trovadas, más héroes que hojas verdes la costa del Atlántico, más lágrimas que co-

²⁹ J. Martí: "*Poesía dramática americana*", O.C., t. 7, p. 174.

rales tiene Honduras, minas México y perlas el rumoroso río Guayabo. ¡Amante perezoso, ven a mí!"³⁰

Como puede apreciarse, del párrafo citado in extenso, pues abreviarlo significaría mutilar su extraordinaria riqueza temática y ritmo interno, se derivan consideraciones significativas. Ya en plena juventud fue Martí capaz de percatarse del insondable caudal poético que se atesora en los mitos, las leyendas y sobre todo en la historia del Continente, por lo cual existen sobradas razones, para desde estas fuentes primigenias de la cultura americana, alentar una literatura autóctona de gran valía. Sabido es que este reclamo martiano ha venido a cumplirse con creces en el siglo xx, a partir de la emergencia del realismo maravilloso y de la nueva novela histórica latinoamericana.

Del presente análisis se deriva la certeza de que Martí comprendió a profundidad la trascendencia de nuestro acervo mítico en la conformación de la cultura del Continente. Del vínculo fecundante entre este y el acontecer histórico debía, en su criterio, nutrirse la genuina novela hispanoamericana, razones más que suficientes para considerarlo un digno antecesor del realismo maravilloso, vertiente escritural que debe al pensamiento latinoamericano precedente más de lo que aparenta.³¹ Él, como más tarde Carpentier, Asturias, Uslar, y otros intelectuales latinoamericanos del siglo xx, supo valorar la riqueza de siglos que en los mitos se atesora. Nunca más oportunas que ahora serán estas palabras de Mariátegui, que si se comparan con la nota antes citada, refuerzan aún más su valía y su proyección de futuro, porque el mito americano, para él, como para Martí, no es palabra muerta en anaqueles de bibliotecas, sino ente vivo y transformador de la vida cotidiana: "Ni la razón ni la ciencia pueden satisfa-

³⁰ *Ibíd.*, pp. 174-175.

³¹ Ver M. Vázquez Pérez: "De Martí a Asturias: los mitos que confluyen", ponencia presentada al Congreso Internacional *Miguel Ángel Asturias: 104 años después*, Universidad Rafael Landívar, Guatemala, julio de 2003. (En proceso editorial para las memorias del evento.)

cer la inmensa necesidad de infinito que experimenta el hombre. Sólo el mito conserva esa posibilidad.”³²

Deslumbrados por el pensamiento mítico estuvieron también los surrealistas, y la asimilación crítica de esa rica experiencia de intercambio intelectual con los integrantes de esa escuela francesa, desempeñó un papel fundamental en la formación intelectual de Alejo Carpentier, junto a su estudio sistemático de la tradición cultural latinoamericana. También contribuyó a la aprehensión de lo real maravilloso la incorporación a su obra de los orígenes hispanos, un aspecto interesantísimo dentro de su creación que ha sido muy poco estudiado.

En este sentido son realmente valiosas las crónicas de viajes que dedica a España así como la integración de estas experiencias a su obra mayor, la que consigue a través del tratamiento de dos líneas temáticas fundamentales: el pasado colonial cubano y el Descubrimiento y la Conquista de América. Es precisamente a través del cultivo de esta última que realiza Carpentier un tratamiento irreverente de la historia del Continente en su calidad de fuente de lo real-maravilloso, para escribir una versión contestataria, transgresora, de los hechos canonizados por la historiografía oficial.

Bajo esos auspicios fue concebida su última novela, *El arpa y la sombra* (1979), que si bien cierra su producción narrativa, fundará una vertiente escritural que el propio Carpentier denominó como de “nuevos cronistas de Indias”, tendencia que si bien es heredera de una tradición ficcional dentro de la cual lo real-maravilloso tiene un papel decisivo, es subversiva respecto a los códigos que lo sustentan, lo dinamiza, para producir una literatura desmitificadora, cuestionadora, que pretende ahondar en otras aristas relativas a la identidad del Continente. Esta actitud no significa en modo alguno negación, sino reconocimiento, y expresa la relación de continuidad y ruptura que ha regido la producción literaria a través de los siglos y que abrirá las puertas a los siglos venideros.

³² Citado por A. Ocampo: “Los mitos fundadores en la América de nuestros días”, en Revista *Universidad de México*, n. 520, sept., 1995, p. 9.

Bibliografía

- AGUIRRE, M. *Estudios literarios*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981.
- AINSA, F. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986.
- ARROM, J. J. "De *Ecue-Yamba-O* a 'Los fugitivos': hitos de una trayectoria en ascenso", en *El fiel de América*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985.
- BACCINO, N. *Maluco*, La Habana, Casa de las Américas, 1989.
- BRAILOVSKY, A. *Esta maldita lujuria*, La Habana, Casa de las Américas, 1991.
- BRAVO, V. *Magia y maravillas en el continente literario*, Caracas, La Casa de Bello, 1988.
- BUENO, SALVADOR. "El negro en la obra de Alejo Carpentier", en *Islas*, n. 73, sept.-dic., Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 1982.
- CAIRO, ANA. "La década genésica del intelectual Carpentier", en *Imán*, La Habana, n. 2, Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier, 1985.
- _____. *Letras: Cultura en Cuba*, compilación A. Cairo, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1989.
- CÁNOVAS PÉREZ, A. *Composición e ironía en "Oficio de tinieblas"*, La Habana, Imprenta André Voisin, Empresa Nacional de Producción del Ministerio de Educación Superior, 1985.
- CARPENTIER, ALEJO. *El arpa y la sombra*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1978.
- _____. "Del barroco y lo real-maravilloso americano", en *Razón de ser*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1976.
- _____. *Conferencias*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1987.
- _____. *La consagración de la primavera*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1978.
- _____. *Crónicas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985, (2 vols.).
- _____. *Ecue-Yamba-O*, La Habana, Editorial de Arte y Literatura, 1977.
- _____. *Ensayos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984.
- _____. *Entrevistas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985.

- _____. "Historia de lunas", en *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1983, vol. I.
- _____. *Letra y solfa. Artes visuales*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993.
- _____. *Letra y Solfa. Ballet*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1990.
- _____. *Novelas y relatos*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1974.
- _____. "Oficio de tinieblas", en *Veinte relatos cubanos*, antólogo Juan Carlos Reloba, La Habana, Editorial Gente Nueva, 1980.
- _____. *El periodista: un cronista de su tiempo*, La Habana, Editorial Pablo de la Torriente Brau, 1989.
- _____. *Tientos y diferencias*, La Habana, UNEAC, 1974.
- CELORIO, G. *El surrealismo y lo real-maravilloso americano*, México, Sep/Setentas, 1976.
- CHIAMPÌ, I. *El realismo maravilloso*, Caracas, Monte Ávila, 1983.
- DURÁN, M. "'Viaje a la semilla': el cómo y el porqué de una pequeña obra maestra", en *Asedios a Carpentier*, compilación K. Muller-Bergh, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.
- ECO, U. *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen, 1981.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, R. *Ensayo de otro mundo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1979.
- _____. "Política y latinoamericanismo en la obra de Alejo Carpentier", en *Selección de artículos sobre la obra de Alejo Carpentier*, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 1986.
- FUENTES, G. *El naranjo*, Madrid, Alféguara, 1994.
- GARCÍA MARRUZ, F. "El escritor", en *Temas martianos*, Puerto Rico, Huracán, 1981.
- _____. "José Martí", en *Archivo José Martí*, La Habana, n. 19-22, enero-diciembre de 1952.
- GARCÍA LORCA, F. *Poesía*, La Habana, Editorial de Arte y Literatura, 1992.
- GARCÍA RONDA, D. "La América real y maravillosa de José Martí", en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, n. 75, septiembre-diciembre de 1984.
- GONZÁLEZ BOLAÑOS, A. "El arte narrativo de Alejo Carpentier en *Ecue-Yamba-O*", en *Selección de artículos sobre la obra*

- de Alejo Carpentier, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 1986.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. "Últimos viajes del peregrino", en *Revista Iberoamericana*, EE.UU., n. 154, enero-marzo de 1991.
- JANNEY, F. "Apuntes sobre un cuento de Alejo Carpentier: 'Los fugitivos'", en *Asedios a Carpentier*, compilación K. Muller-Bergh, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.
- KADIR, D. "Historia y novela: tramatzización de la palabra", en *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, selección y prólogo: R. González Echevarría, Caracas, Monte Ávila, 1984.
- KAGAN, M. *Lecciones de estética marxista-leninista*, La Habana, Editorial de Arte y Literatura, 1984.
- LASTRA, P. "Aproximaciones a *Ecue-Yamba-O*", en *Asedios a Carpentier*, compilación K. Muller-Bergh, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.
- LE RIVEREND, J. "Martí en la historia, Martí historiador", en *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, La Habana, n. 8, 1985.
- MAGNARELLI, S. "'El camino de Santiago', de Alejo Carpentier y la picaresca", en *Revista Iberoamericana*, EE.UU., n. 86, enero-marzo de 1974.
- MÁRQUEZ, A. "Alejo Carpentier, punto de partida de la nueva narrativa latinoamericana", en *Revista de Estudios Hispánicos*, año X, 1983.
- _____. "La técnica narrativa de Alejo Carpentier", en *Selección de artículos sobre la obra de Alejo Carpentier*, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 1986.
- _____. "Teoría carpenteriana de lo real-maravilloso", en *Casa de Las Américas*, La Habana, n. 125, marzo-abril de 1981.
- MARTÍ, J. *Obras completas*. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963-1973.
- _____. *Páginas escogidas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1974.
- MARTÍNEZ, M. "El tema negro en la narrativa de Alejo Carpentier", en *Universidad de La Habana*, La Habana, n. 24, 1981.
- MATUS, E. *Literatura hispanoamericana de la Conquista y la colonia* (antología), La Habana, Editora del Ministerio de Educación, 1963.

- MELON, A. "En torno a la circunstancia cubana y a la circunstancia caribeña de *Ecue-Yamba-O*", en *Imán*, La Habana, n. 2, 1985.
- MOCEGA-GONZÁLEZ, E. "El trasfondo hispánico en la narrativa carpenteriana", en *Anales de literatura hispanoamericana*, Madrid, año 4, n. 5, 1976.
- MONTILLA, C. "La novela histórica: émito y archivo?", en *Texto y contexto. Estudios literarios: relecturas, imaginación y resistencia*, Santa Fe de Bogotá, Universidad de Los Andes, n. 28, septiembre-diciembre de 1995.
- MORENO, F. "La historia recurrente y los nuevos cronistas de Indias", en *Revista Scriptura*, Universidad de Lérida, septiembre-diciembre de 1992.
- MULLER-BERGH, K. "Corrientes vanguardistas y surrealistas en la obra de Alejo Carpentier", en *Asedios a Carpentier*, compilación K. Muller-Bergh, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.
- OCAMPO, A. "Los mitos fundadores en la América de nuestros días", en *Revista Universidad de México*, n. 520, septiembre de 1995, p. 9.
- ORTIZ, F. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- PADURA FUENTES, L. *Colón, Carpentier, la Mano, el Arpa y la Sombra*, La Habana, Imprenta André Voisin, Empresa Nacional del Ministerio de Educación Superior, 1985.
- _____. *Lo real-maravilloso: creación y realidad*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1989.
- _____. "Lo real-maravilloso: praxis y percepción", en *Selección de artículos sobre la obra de Alejo Carpentier*, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 1986.
- _____. *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real-maravilloso*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994.
- _____. "'Viaje a la semilla': primera batalla en la guerra del tiempo", en *El Caimán Barbudo*, La Habana, n. 19, julio, 1985.
- PASTOR, B. *El discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana, Casa de las Américas, 1984.
- PÉREZ, R. *Martí y las coordenadas de lo real-maravilloso*, La Habana, Imprenta André Voisin, Empresa Nacional del Ministerio de Educación Superior, 1984.

- PORTUONDO, J. A. *Martí, escritor revolucionario*, La Habana, Centro de Estudios Martianos y Editora Política, 1982.
- RAMA, A. "Los productivos años setenta de Alejo Carpentier (1904-1980)", en *Latin American Research Review*, fotocopia archivada en la Fundación Alejo Carpentier de La Habana.
- _____. *Transculturación narrativa en América Latina*, Montevideo, Arca, 1989.
- ROA BASTOS, A. *Vigilia del Almirante*, Madrid, Alfaguara, 1992.
- ROJAS, F. DE. *La celestina*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1992.
- ROTKER, S. *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, La Habana, Casa de las Américas, 1992.
- TABOADA TERÁN, N. "Bolivia, país secreto de lo real-maravilloso", en J. I. Uzquiza (edit.): *Lo real-maravilloso en Iberoamérica*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992.
- TORO, A. DE. "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)", en *Revista Iberoamericana*, EE.UU., n. 155-156, abril-septiembre de 1991.
- USLAR PIETRI, A. *Godos, insurgentes y visionarios*, Barcelona, Seix-Barral, 1990.
- UZQUIZA, J. I. "El árbol que habla. Algunas voces de la literatura iberoamericana", en *Lo real-maravilloso en Iberoamérica*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992.
- VÁZQUEZ PÉREZ, M. *El dialogismo en las ESCENAS NORTEAMERICANAS*, Premio Dador, género ensayo, del Instituto Cubano del Libro, La Habana, 2003. (En proceso editorial.)
- _____. "De Martí a Asturias: los mitos que confluyen", ponencia presentada al Congreso Internacional *Miguel Ángel Asturias: 104 años después*, Guatemala, Universidad Rafael Landívar, julio de 2003. (En proceso editorial para las Memorias del evento y para Letra Negra Editores, de Guatemala)
- _____. "Martí y Carpentier: cronistas de sus tiempos", ponencia presentada al Coloquio Internacional *Martí y las letras hispánicas*, Centro de Estudios Martianos, La Habana, abril de 2001. (En proceso editorial para *La Gaceta de Cuba*, 2004.)

_____. "Martí y los mitos americanos", en Revista *Extramuros*, La Habana, julio-septiembre de 2003.

VERDEVOYE, P. "Las novelas de Alejo Carpentier y la realidad maravillosa", en *Revista Iberoamericana*, EE.UU., n. 118-119, enero-junio de 1982.

Índice

Introducción / 7

I. El legado de Martí en lo real-maravilloso carpenteriano

Una visión de América / 11

Historia, recepción y literatura en *La Edad de Oro* / 37

II. La praxis narrativa de lo real-maravilloso

Los primeros pasos de Alejo Carpentier

a través de lo real-maravilloso americano / 55

La historia como fuente de lo real-maravilloso:
valor de la metadiégesis en *El arpa y la sombra* / 77

III. Lo hispano y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier

Consideraciones generales / 95

España en las "Crónicas" de Alejo Carpentier / 104

Los orígenes hispánicos

en la narrativa carpenteriana / 120

Lo hispano en el pasado colonial cubano / 124

El Descubrimiento como tema recurrente

en la narrativa de Carpentier / 147

IV. Repercusión en la actual novela histórica hispanoamericana

Proyección de futuro / 173

A manera de coda: otros nexos con José Martí / 194

Bibliografía / 207

Este libro se terminó de imprimir en los talleres del Instituto Municipal de Publicaciones de la Alcaldía Bolivariana de Caracas, en el mes de mayo de 2005.

MARLENE VÁZQUEZ PÉREZ

(Carlos Rojas, Matanzas, 1963).

Licenciada en Filología, Máster en Filología Española. Profesora y ensayista. Trabaja actualmente como investigadora en el equipo de la Edición crítica de las *Obras completas* de José Martí del Centro de Estudios Martianos.

Artículos suyos han aparecido en revistas especializadas de Cuba y México. Ha obtenido, entre otras distinciones, el Premio de Investigación José Martí, 2000, del Centro de Estudios Martianos; el Premio Dador, 2003, género ensayo, del Instituto Cubano del Libro, y el Premio Fundación de la ciudad de Santa Clara, 2003, género ensayo.

Martí y América: permanencia del diálogo, fue publicado recientemente por la Editorial Capiro, de Santa Clara, 2004 y Letra Negra Editores, de Guatemala, 2004.

**“Cada hombre, si mira atentamente, construye el mundo.
Se explica los mitos eternos. Los produce él mismo,
en igual o semejante forma”.**

JOSÉ MARTÍ

**“América reclama su lugar dentro de la universal unidad
de mitos, demasiado analizados en función exclusiva
de sus raíces semíticas o mediterráneas”.**

ALEJO CARPENTIER

Martí y Carpentier: de la fábula a la historia reúne un grupo de reflexiones en torno a diversas facetas del quehacer literario de Alejo Carpentier que denotan la influencia de la obra de José Martí como fuente teórica y antecedente de relevancia trascendental en la concepción carpenteriana de lo “real-maravilloso” y la aprehensión de esta en la narrativa de nuestro novelista mayor.



CENTRO DE ESTUDIOS MARTIANOS

X-1
ISBN 959-7000-43

