

Las umbrosas mansiones del realismo mágico

La poética de Alejo Carpentier

Carmen Perilli
UNT-CONICET

*...Persiguiendo un país nunca hallado que
se te esfumaba como castillo de
encantamientos cada vez que
cantaste victoria, fuiste transeúnte de
nebulosas, viendo cosas
que no acababan de hacerse inteligibles,
comparables, explicables,
en lenguaje de Odisea o en lenguaje de
Génesis
(Carpentier, El arpa y la sombra)*

Toda lectura tiene su historia, en especial aquella que, enamorada del lenguaje de la obra, se acerca y aleja al objeto de su deseo. En cada acto de la lectura libro y lector intercambian respiraciones y reconocen ritmos diferentes. En los tiempos míticos del doctorado frecuenté la obra de Alejo Carpentier. Mis incursiones se espaciaron hasta el año pasado, cuando me pidieron un curso para la

Universidad de Valencia.

Desde otro lugar y otro tiempo la palabra del escritor cubano volvió a suscitarme el mismo deslumbramiento. Admiré la serenidad en movimiento, la infinitud en significaciones que sólo exhiben aquellas obras que llamamos clásicas. Su escritura, sobreviviente de los quiebres de un imaginario, exhala la plenitud de esos cuerpos literarios que no requieren de las rumbosas voces del mercado y que, de un modo sutil pero firme, las resisten. Literatura urgente que reposa sin prisas en espera del lector que el tiempo le traerá de modo ineluctable.

Todo el proyecto intelectual de Alejo Carpentier es una apuesta a la memoria literaria, histórica y cultural de América Latina. Con ardiente paciencia su estética concilia arte y conocimiento en tarea titánica de composición de una biblioteca hoy amenazada en sus condiciones de producción y de recepción. Su obra se asemeja a esas catedrales medievales de exquisita y elaborada factura. Se erige deslumbrante en medio de un sistema literario de dramática histórica, riqueza de la pobreza de un continente que se desangra día a día de lectores. Una catedral en una selva dijo un crítico. Probablemente sea una imagen ajustada si queremos pensarla como una exótica reliquia. Pero queda otro camino, aceptar el reto y adentrarnos en ella para actualizarla.

Sus cartografías, mundos de la memoria y el deseo, abarcan islas y mares, selvas y sabanas, y juegan con todo tipo de diseños temporales. La mirada del cubano, como la de su último y más entrañable personaje, el picaresco Cristóbal Colón, está marcada por el deslumbramiento de un sujeto que se debate entre la pertenencia y la extranjería.

El reino de este mundo (1949) y *Los pasos perdidos*

(1956) representan casi una década en un programa de escritura, colmado por manuales de instrucciones que actúan como libros de bitácora dentro y fuera de los textos- prólogos, conferencias y crónicas.¹La narrativa de Carpentier, narcisista, se vuelve sobre sus mecanismos, se interroga acerca de la identidad de una práctica adjetivada, de forma sospechosamente enfática como latinoamericana. La obsesión es cómo hacer ficción, la respuesta la encuentra en la articulación de dos relatos: la historia y el mito. Sus libros actúan, son máquinas de narrar y de leer, verdaderas enciclopedias que desafían la competencia del lector.

Alejo Carpentier inscribe su práctica antropológica de musicólogo² y su profusa trayectoria como periodista, a partir de un elaborado proceso de traducción cultural. Las novelas mezclan, trituran todo tipo de materiales; están llenas de sonidos: desde los tambores del Petro hasta las sinfonías de Beethoven. No sólo se trata de nombrar, apropiándose de la realidad sino de lograr sonidos, colores, texturas y líneas. La literatura se yergue con orgullo de artificio; la intencionalidad realista que pregona es contra-hecha. La fábula literaria abreva en la fábula histórica y, en el armado de los textos se puede leer, de modo arqueológico, citas, alusiones, autorreferencias, duplicaciones, paralelos, injertos. La representación de experiencias y tradiciones aprovecha el archivo cultural afrocubano, americanista, pero sobre todo europeo. La ficción carpenteriana no es “mera evocación de un pasado, sino (que querrá ser) pastiche de esos textos en que se encierra la memoria hispanoamericana, repetición, reelaboración textual, en el sentido más concreto y tangible” (González Echevarría, 1983:151).

El reino de este mundo intenta contar desde el doblez étnico, desde el contrapunto mundo blanco/ mundo negro,

“una sucesión de hechos extraordinarios, ocurridos en la isla de Santo Domingo, en determinada época que no alcanza el lapso de una vida (Carpentier, 1967: 16). *Los pasos perdidos* se presenta como ficción autobiográfica encubierta que dramatiza sus reflexiones acerca del arte y el artista en el espacio americano. “El viaje a su Otrredad caribeña tiene algo de riesgo calculado” (217) nos dice Antonio Benítez Rojo. El Camino de Palabras entre Europa y América, el tránsito entre Allá y Acá resulta más confiable si se tiende, de modo paralelo, a la travesía de algún prestigioso explorador. Así, *El reino de este mundo* debe bastante a las observaciones de Moreau de Saint-Méry y *Los pasos perdidos* al libro de Richard Schomburgk sobre la Guayana. Otro modo de dotar de un orden a los relatos es usar los textos musicales como portulanos.

Las exploraciones del escritor construyen puentes inverosímiles, encuentran armonías caprichosas en el mestizaje cultural.³ La teoría de lo real maravilloso americano es un intento más en ese camino. Parte del fracaso de su experiencia literaria regionalista vanguardista y aprovecha tanto sus incursiones en el nacionalismo cultural cubano como los hallazgos del surrealismo. Tiene dos aspectos: uno ontológico -la maravilla está en el hombre, la naturaleza y la historia de América Latina- y otro fenomenológico -sólo puede percibir la maravilla quien está predispuesto a la revelación por la creencia-. La formulación de esta propuesta está estrechamente vinculada al nomadismo del escritor, particularmente a su regreso de Europa y su visita a Haití. El concepto de innegable parentesco con el arrollador “realismo mágico” aparece en el famoso prólogo y se independiza como una suerte de manifiesto. Sus alcances dentro de la obra de Carpentier son limitados.

Intérprete y mediador cultural, Alejo Carpentier usa la comparación para encontrar constantes y revelar analogías. Marcado por las teorías de Spengler erige a América en paraíso perdido, en tierra de maravilla: “Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías” (1967:16). A diferencia de lo maravilloso surrealista en el continente americano lo maravilloso es sustantivo, no adjetivo.⁴

En el inicio del prólogo, después del epígrafe de *Los trabajos de Persiles y Segismunda* de Cervantes, introduce una breve escena autobiográfica: El narrador / autor, un viajero “descubre” casi al modo de Colón “el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití” donde a “cada paso hallaba lo *real maravilloso*” (1967:14). El deseo de abolir la diferencia entre el yo y el otro, entre el observador y el cosmos es socavado por el empleo de términos reduccionistas, como magia y maravilla, para calificar a la alteridad no occidental.

El autor señala la existencia de una doble barrera: la magia puede estar en esta orilla pero tiene que estar capacitado para verla -“Para empezar lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes en el mundo de *Amadis de Gaula* o *Tirante el blanco*” (1967: 12). Lo maravilloso aparece no sólo como parte del mundo americano sino como un anacronismo propio del pasado europeo “porque en tiempos de Cervantes se creía en gentes aquejadas de manía lupina” (1967:12). En la galería de los creyentes desfilan Marco Polo, Lutero, Víctor Hugo, Van Gogh...Podemos continuar la serie hasta el autor.

La proposición “todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa” (1967: 16) sitúa la historia. El prólogo se torna clave de la operación de escritura, desde su inicio con el epígrafe sobre la licantropía. En el manifiesto el escritor se introduce como cronista veraz. Pasa de la historia a la Historia: “¿Pero qué es la historia de América sino una crónica de lo real maravilloso?” (1967: 16)

Maravilla deriva de *mirabilia* y su raíz es mirar. El diccionario le asigna significaciones como portento, ‘prodigio, cosa que produce gran admiración, cosa de gran belleza’. La percepción de lo maravilloso supone una distancia, no una participación -como en el caso de la magia-. La clave de *El reino de este mundo* está en la lectura contrastante. Del cotejo entre el prodigioso mundo del vudú y el asombro del yo implícito del autor emerge la significación del relato. Para Mackandal y Ti Noel la licantropía es instrumento de rebelión y trágica resistencia, para Carpentier, como para Cervantes, motivo estético. La historia, como las cabezas proliferantes del primer capítulo, acude a desdoblamientos y espejeos.

Nos encontramos con distintos escenarios que van desde la ópera de la que es asiduo el amo hasta la ejecución del mandinga que se transforma en ritual de resurrección. El texto marca la distancia entre los espectadores. Los esclavos no aceptan la muerte del líder ni separan a Mademoiselle Floridor del personaje de Fedra. En el mundo europeo el último reducto de la magia es el arte: La Venus de Canovas inmortaliza a Paulina Bonaparte mientras los muros de La Ferrière son el sepulcro de Henri Christophe.

El libro alude a su fantasma: la investigación de “aquel rubicundo y voluptuoso abogado del Cabo que era Moreau de Saint Mery había recogido algunos datos sobre las prácticas salvajes de los hechiceros” (1967: 71). El centro autorial se

acerca a la visión de Lenormand de Mezy y su incómoda pertenencia a dos mundos. El uso de la magia es malversado por Ti Noel y Solimán, que pierden el sentido de la misma. La alteridad afroamericana se mueve con el mundo natural y sobrenatural mientras el sujeto europeo mantiene el control de la historia y la cultura. El lugar de autor no puede ocultar un distanciamiento que se cuele por todos los rincones: en la corte de Christophe, en los levantamientos negros, etc.

La representación de lo real se produce por saturación del espacio a través de una escritura barroca que denuncia su propia condición. En el centro de la historia está el carnaval pero la puesta al revés del mundo es pasajera, al final se restaura el orden cartesiano. De los excesos de los hombres sólo quedan ruinas -palacios, fortalezas, mansiones, coliseos- y cuerpos. Señala Jitrik que “si lo «mulato» es el término que traduce lo «nuevo», al negarlo y soslayarlo se está negando y soslayando lo mismo que se está poniendo en ejecución. La ideología que subsiste es, pues, nuevamente aisladora, separadora, y lleva a disimular el núcleo mismo de lo que ayudó a comprender y a escribir” (176).

Los Pasos Perdidos, la segunda novela de Carpentier,⁵ surgida de un relato de viajes frustrado -*El Libro de la Sábana*-⁶ supone un vuelco en relación a la escritura. El viaje desde la Ciudad a la selva es un viaje a los orígenes. El encuentro con el pasado implica el reconocimiento de la inutilidad de cualquier intento de evadir el presente. La fábula contiene una reflexión sobre la escritura y una revisión de las posiciones del escritor y de su compromiso ético y estético.

Del imaginario textual emerge un discurso eufórico sobre América Latina de filiación spengleriana. La búsqueda de la autenticidad así como la importancia de los contextos revelan el peso del existencialismo. Las metáforas centrales

están referidas a la relación entre escritura y conciencia americana. El trayecto que lleva de la Ciudad del Gusano al Neolítico termina en el siglo XVI, en el claro de Santa Mónica de los Venados, supuesto momento genésico de la historia americana.

Ya no se trata de narrar desde la alteridad sino desde el mismo sujeto. El autor arma una selva de símbolos que revela que la romántica fusión de naturaleza y espíritu creador pertenece a las mitologías que se sitúan en el pretérito. Encuentra el sentido de su tarea después de transitar por distintas épocas históricas y estéticas. Arma una vasta cartografía barroca que todavía sostiene la noción de maravilla “Aquí, los temas del arte fantástico eran cosas de tres dimensiones, se les palpaba, se les vivía. No eran arquitecturas imaginarias, no piezas de baratillo poético” (1969: 95). La prosa arcaizante ostenta un piélagos de palabras inusitadas, composiciones casi líricas, en las que las imágenes adquieren un enorme valor. Todas se refieren a los linajes de la cultura americana, que reúnen el saber occidental, remontándose a los discursos de los cronistas y viajeros, “ojos imperiales” que inventarían un continente .

Carpentier asume el papel de cronista y adopta una actitud contradictoria frente a la tradición, al reformularla desde un lugar diferente, la dota de un nuevo sentido. Su trabajo es trabajo con la memoria, recorrido por la vasta biblioteca de Occidente. *Los pasos perdidos* está llena de museos, archivos, colecciones, escenarios. Rescatar y ordenar supone otorgar nuevos sentidos. Coincido con Roberto González Echevarría cuando afirma que se trata de una ficción de archivo. Su intención es reproducir las operaciones del archivo en una especie de máquina de narraciones que contenga todos los tiempos y espacios pero de modo ordenado.

La disimilitud de los objetos es sólo aparente, producto de la razón y el hábito.

En el enfrentamiento entre un Calibán luminoso y un Ariel aturcido, Rosario encarna al Otro Americano, parte de una constelación que une mundos pasados: la madre, la niña María del Carmen, el aya y Santa Rosa de Lima, y vive una eternidad sin historia entre lo natural y lo sobrenatural: “Lo cierto era que esa viviente suma de razas tenía raza. Al ver sus sorprendentes ojos sin matices de negrura evocaba las figuras de ciertos frescos arcaicos, que tanto y tan bien miran, de frente y de costado, con un círculo de tiza pintado en la sien” (1969: 67); “Entre su carne y la tierra que pisaba se establecían relaciones escritas en las pieles ensombrecidas” (1969: 86).

La fuente del arte está en la infancia del hombre y el mundo, en el abandono de toda conciencia histórica pero su realización plena depende del retorno al presente, de la reposición del mundo de la razón y la asunción dolorosa del paso del tiempo. El narrador debe abandonar el paraíso, un decepcionante anacronismo, donde el arte no es tarea. Santa Mónica de los Venados, ciudad fuera de época, que prefigura la fundación de Macondo.

La borradura de las marcas impide el regreso, las aguas cierran el acceso al Dorado. Así como “El pasado no es imaginable para quien ignore el ropero, decorado y utilería de la historia” (1969:81), la conciencia histórica implica la asunción de su pérdida. Como compensación le es posible jugar con los tiempos perdidos. La escritura recupera esos paraísos infantiles, para encerrarlos en el papel y proyectarse hacia el futuro. La entrada a las “mansiones umbrosas” del Romanticismo es clausurada. Alonso Quijano recobra la lucidez, tomando distancia del mito. El héroe acepta el

condicionamiento de las circunstancias y su pertenencia a un mundo diferente al de esencias que le ha sido otorgado durante unos meses. El Creador reconoce sus raíces americanas, sin renunciar a la modernidad.

La estructura se repite: al carnaval sucede la restauración del orden.⁷ La maravilla pertenece a una realidad que le es ajena. Pero su reposición supone una ganancia, el encuentro con la condición americana. El intelectual es intérprete y culpable testigo de la historia: “la representación textual del laberinto que lleva al centro huidizo de su Otrredad caribeña; es el hilo de Ariadna que, por haber sido tendido (nombrado), puede franquearle el camino de retorno al lado de acá de su deseo (Europa) después del viaje fallido al lado de allá de éste (América)” (Benítez Rojo: 216). El deseo de identidad oscilará siempre entre Juan el Romero y Juan el Indiano, el Musicólogo y Rosario, el Arpa y la Sombra. La literatura monta un Retablo de Maravillas cuyo resplandor está en las fulguraciones de la palabra. Es esceno-grafia, escritura de la escena de la literatura misma, fundación por la memoria y la imaginación.

Para finalizar siento la necesidad de dejar planteada la pregunta acerca del legado de Carpentier y la preocupación por su lectura. Mientras academias y congresos pregonan la defensa de la lengua, el mercado gobierna, en forma despótica, los destinos de la literatura mientras nuestros estados nacionales desertan en cultura y educación y gran parte de nuestros escritores reniegan del legado de José Martí. La riqueza engañosa de las imágenes masivas y la transformación de los libros en mercancías no deja mucho espacio para la literatura.

Siempre recuerdo uno de los relatos de Salman Rushdie en el que habla de la existencia de un océano de las

historias en el que cada corriente es un almacén en movimiento que contiene no sólo las historias que se conocen sino también las que están en proceso de invención. Ese mar de colores es puesto en riesgo por la corrupción del olvido que condena a muerte ciertos relatos, injustamente olvidados por los hombres que, poco a poco, se van perdiendo, muriendo de modo irremediable.

Los lectores de este segundo milenio son sujetos dispersos, sacados de lugar, inmersos en el ruido y la prisa, cuando no en la miseria y el analfabetismo. Necesitamos desesperadamente volver sobre nuestros pasos, reconstruir ese claro del bosque, lugar de “silencio, espeso de tantos silencios” (1969: 88) donde la palabra recobre “un fragor de creación” (1969: 88). Sólo así podremos lograr el estado de espíritu necesario para acceder a ese almacén de posibilidades que ofrece la literatura latinoamericana. Si esto no sucede los estantes de esa biblioteca que tanto trabaja y amara Carpentier se tornarán cada vez más borrosos e inaccesibles. Y nuestra memoria literaria será derrotada por el olvido fatal.

Bibliografía

Benítez Rojo, Antonio, *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover: Ediciones del Norte, 1989.

Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo*, Chile: Universitaria, 1967.

----- *Los pasos perdidos*, Bs. As.: Andina, 1969.

----- *Guerra del tiempo*, Barcelona: Barral, 1970.

----- *Literatura y conciencia política en América Latina*, Madrid: Alberto Corazón, 1969.

----- *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México: Siglo XXI, 1981.

González Echeverría, Roberto, *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, FCE, 1983.

----- *Alejo Carpentier: The pilgrim at home, Ithaca, Cornell*, University Press, 1977.

----- *Isla a su vuelo fugitiva. Ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana*, Madrid: Porrúa, 1983.

----- “Ironía y estilo” en *Los pasos perdidos, en Asedios a Carpentier*, Chile: Universitaria, 1972.

González, Eduardo, *Alejo Carpentier, el tiempo del hombre*, Caracas: Monte Ávila, 1978.

Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz: 1974.

Jitrik, Noé, “Blanco, negro, ¿mulato?” en *La memoria compartida*, Bs.As.: CEAL, 1987.

Valiente mundo nuevo: Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. Madrid: Mondadori. 1990.

Perilli, Carmen, *Imágenes de la mujer en Carpentier y García Márquez*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1991.

Speroni Piñero, Susana, *Pasos hallados en el reino de este mundo*, México: El Colegio de México, 1981.

Notas

¹ . En esta etapa su producción periodística será escasa y dedicará la mayor parte del tiempo a escribir su famoso ensayo *La música en Cuba* (1946). Las investigaciones le procurarán un conocimiento integral de América Latina, que será fundamental para su obra literaria. Durante la década del cuarenta hay dos libros que se relacionan *La música en Cuba* (1946) y *El reino de este mundo* (1949). Todos los relatos de *Guerra del Tiempo* (1958) además de “Los fugitivos” y “Oficio de Tinieblas”. *El Libro de la Gran Sabana* y *Los pasos perdidos* cerrarán el período. Se funda una literatura. En su tratado sobre la música rescata crónicas, compendios, manuscritos y papeles.

² . Todos los relatos de los años 40 parten de las investigaciones realizadas para *La música en Cuba* (1946). Le da cauce a su investigación que consistirá en la

búsqueda de personajes oscuros de historiografía incompleta que él completará. Excepto en *Los pasos perdidos* que el biografiado es el propio Carpentier.

- 3 . “Yo diría que cultura es el acopio de conocimientos que permiten a un hombre establecer relaciones, por encima del tiempo y del espacio, entre dos realidades semejantes o análogas, explicando una en función de sus similitudes con otra que puede haberse producido siglos atrás” (Carpentier, 1968:17).
- 4 . “Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), 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’” (Carpentier, 1967: 12).
- 5 . En 1927, debido a sus actividades dentro del Grupo minorista contra la dictadura del general Machado, Carpentier pasará dos meses en la cárcel. En ella escribirá la mayor parte de su primera novela, *Ecué-Yamba-O*, que sería publicada en Madrid en 1933.
- 6 . En 1945 es invitado a ir a Caracas durante un año o dos para organizar una emisora de radio. En Venezuela encontrará mayores facilidades para escribir y también un país que “es una especie de compendio telúrico de América”. En Caracas comenzará a escribir crónicas para el diario *El Nacional*, algunas de las cuales adoptarán un carácter de ensayo. Tales son la serie *Visión de América*, publicada en 1947 después del primero de los tres viajes que Carpentier hizo al alto Orinoco y a la Gran Sabana.
- 7 . “Es curioso el modo con que al final el mismo texto se descalifica. En *Viaje a la semilla* nos advierte, desde una posición netamente cartesiana, que hay que leer la vida en un sentido diurno. La noche no ha dejado como saldo otra cosa que el vago recuerdo de un sueño inverosímil. Así, este párrafo o coda, muy del Siglo de las Luces, mira al texto que lo precede en términos de Otro, se zafa y se desentiende de él como si se tratara de un pasado turbulento y embarazoso; pretende borrar su aura paradójica, nocturna, lunar, en favor de un comunicado que habla de transparencia, de simetría, de control, de estabilidad, de silencio, pretende decirnos que el viaje es sólo el producto de un ejercicio intelectual, el curioso resultado de aplicar las dinámicas de un canon barroco a una narración barroca, en resumen, un divertimento, un alarde de competencia músico-literaria” . (Antonio Benítez Rojo: 267).