

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias y Humanidades

Departamento de Letras

De lo real maravilloso en *El reino de este mundo*

De: Alejo Carpentier

Luna Mishaan de Jaschkowitz

Guatemala

2007

De lo real maravilloso en *El reino de este mundo*

De: Alejo Carpentier

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias y Humanidades

Departamento de Letras

De lo real maravilloso en *El reino de este mundo*

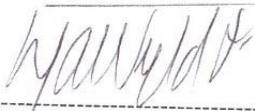
De: Alejo Carpentier

Trabajo de investigación presentado para optar al grado
académico de Licenciada en Letras

Guatemala

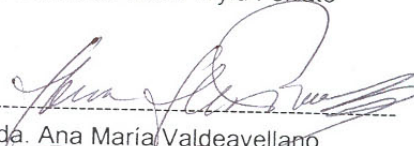
2007

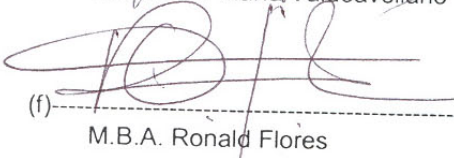
Vo. Bo.

(f) 
Lic. Gustavo Adolfo Wyld Ferraté

Tribunal:

(f) 
Lic. Gustavo Adolfo Wyld Ferraté

(f) 
Licda. Ana María Valdeavellano

(f) 
M.B.A. Ronald Flores

Fecha de aprobación: 29 de noviembre, 2007

A mis padres, mi esposo, mis hijos y mi nieto

A mis amigas

Un agradecimiento especial a mi maestro y asesor:

Licenciado Gustavo Adolfo Wyld Ferratè

CONTENIDO

CAPÍTULOS	PÁGINA
I. INTRODUCCIÓN.....	1
II. EL HOMBRE.....	3
III. LA OBRA.....	6
A. ANOTACIONES SOBRE LA OBRA.....	6
B. HECHOS HISTÓRICOS.....	11
IV. LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA.....	15
V. EL REALISMO MÁGICO Y DE LO REAL MARAVILLOSO.....	24
VI. DE LO REAL MARAVILLOSO.....	32
VII. JUEGO DE CONTRASTES.....	49
VIII. CONCLUSIONES.....	54
IX. BIBLIOGRAFÍA.....	56

I. Introducción

La finalidad de este trabajo es mostrar que lo *real maravilloso* está presente en la obra *El reino de este mundo* del autor cubano Alejo Carpentier. En esta obra aparecen por primera vez los elementos de dicho estilo literario, propio del autor. Carpentier, entre otros, fue uno de los iniciadores del cambio en la novela hispanoamericana, por lo tanto su obra es importante tanto para la novela latinoamericana como para la literatura universal. Los términos real maravilloso y realismo mágico se prestan a confusión, por lo tanto, para fines de este trabajo se estableció la diferencia que existe entre los dos. Se entenderá lo *real maravilloso* como un estilo que no permaneció estático con el paso del tiempo. Para establecer los cambios que se fueron dando dentro esta tendencia se recurrió a dos ensayos del mismo autor: “De lo real maravilloso americano”, publicado en *Tientos y Diferencias*, y “Lo barroco y lo real maravilloso” que aparece en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* y en *Razón de ser*.

La idea de lo *real maravilloso* nace en el autor después de un viaje que hizo a Haití en el año 1943. Posteriormente, el mismo viaje se convierte en el asunto de su novela. La obra se basa en un período de la historia de Haití cuando aún existe la esclavitud. Por lo tanto, se determinó cuáles son los personajes y los hechos históricos que son los que le dan el aporte realista a la obra. Es importante resaltar la realidad dentro de la obra para poder apreciar el elemento “maravilloso” que insertó Carpentier.

Para lograr establecer que *El reino de este mundo* es una obra que pertenece a lo *real maravilloso*, se localizaron dentro la obra los elementos que componen dicho estilo. Se resaltaron aspectos de contenido, como hechos históricos, mitos, sincretismo, vodú, que se pudieran incluir dentro de la teoría establecida por el autor cubano. En lo que atañe a la forma se señaló el uso de contrastes, los cambios en el punto de vista del narrador y las enumeraciones. Los primeros capítulos de trabajo están basados en una investigación considerada necesaria para entender mejor el contenido del análisis de la novela. El trabajo gira alrededor de *El reino de este mundo*, pero se recurrió a los ensayos ya mencionados del mismo autor, como material de apoyo. Los argumentos van acompañados de citas textuales, cuando así se requieran, como soporte de los mismos.

Por lo tanto, el principal objetivo de este trabajo es mostrar los elementos que hacen de la obra *El reino de este mundo* una obra realmente maravillosa, donde, precisamente ese elemento lo *real maravilloso* es una constante.

II. El hombre: Alejo Carpentier

Novelista, ensayista y musicólogo cubano de gran influencia en el desarrollo de la literatura latinoamericana. Es considerado como uno de los artífices de la renovación literaria en Latinoamérica. Influido por el surrealismo, hace de los sueños, los mitos, la magia y la religión su idea de realidad. Nació en la Habana el 26 de diciembre de 1904, hijo de un arquitecto francés y de una cubana de origen ruso. Sus primeros años estudió en La Habana, a la edad de doce años, se trasladó con su familia a Francia, donde vivió algunos años. Su padre ejerció una gran influencia en él; desde muy pequeño tuvo acceso a su biblioteca y fue un asiduo lector de Balzac, Zola, Flaubert y de autores españoles. Asistió al liceo de Jeanson de Sully. Sus estudios musicales los inició con su madre y, que, gracias a ello, descubrió su inclinación por dicho arte, y, el cual, sería un elemento recurrente en su creación literaria. De regreso a Cuba comienza a estudiar Arquitectura, carrera que no concluye, pero, al igual que la música, también hará presencia en su obra. Empezó a trabajar como periodista y a participar en movimientos políticos izquierdistas. En 1927 es encarcelado por pronunciarse en contra del imperialismo y de Machado. Al terminar su sentencia se marcha a París donde frecuenta a Miguel Ángel Asturias y a poetas y pintores surrealistas. En Francia trabaja, entre 1928-1938, en radiodifusión, oficio que continúa al regresar a Cuba entre 1939-1945. Su contacto con el surrealismo lo ayudó a descubrir *lo real maravilloso* de América. El mismo Carpentier al referirse al surrealismo dice: «[...] *el surrealismo significó mucho para mí. Me enseñó a ver texturas, aspectos de la vida americana que no había advertido*» (1999:87). Su visión sobre América aún no estaba completa; su contacto con el mundo mágico del Caribe fue el elemento que le hizo notar que: «*En América el surrealismo resulta cotidiano, corriente, habitual*». Su viaje a Haití tiene como resultado la obra donde plantea su propia visión tanto literaria como de América: *El reino de este mundo*

Carpentier, como ya mencioné, recibió el efecto directo del surrealismo francés. Escribió para la revista *Révolution Surréaliste* por encargo del propio André Bretón. Su afiliación ideológica con el surrealismo no le impidió mantener una postura crítica respecto a la poca aplicación de sus teorías. Su postura lo llevó al intento de incorporar

en su obra la maravillosa realidad de América. Su primera novela la publica en España en 1933, *Écúe-yamba-Ó*, novela que trata sobre la cultura afrocubana. La fusión del ritmo africano con la melodía española y los elementos de expresión sonora del indio latinoamericano fueron fundamentales para la realización de su obra *La música en Cuba* que publicó en 1946. En 1949, publicó *El reino de este mundo*, novela que escribe después de su viaje a Haití. En el prólogo original de esta obra es donde Carpentier expone su teoría sobre lo “real maravilloso”, con datos históricos reales donde fluye lo maravilloso. *El acoso* (1956) resalta por su originalidad; la *Heroica* de Beethoven se percibe en el trasfondo. La sinfonía y la obra se encuentran sincronizadas. *Los pasos perdidos* (1953) surge de un viaje que Carpentier hace al Orinoco y trata del diario de un músico en el Amazonas. La novela recibió numerosas críticas en el momento de su aparición pero posteriormente, en 1956, en Francia gana el reconocimiento al mejor libro extranjero del año. *La guerra del tiempo* es una reunión de cuentos que publica en 1958, donde aparece “Un viaje a la semilla” y “El camino de Santiago”. En los cuentos anteriores, al igual que en los *Pasos perdidos*, el tema de la circularidad del tiempo es evidente. En 1962 publica *El siglo de las luces*, donde narra la vida de tres personajes que se ven arrastrados por las ideas de libertad de la Revolución Francesa y por la revolución misma. Es considerada más una novela de ideas filosóficas que una novela histórica. Al respecto Carpentier, en su *Autobiografía*, se expresa así: «*Los hombres pueden flaquear, pero las ideas siguen su camino y encuentran al fin su aplicación*» (1999:91). En 1974 aparece *Concierto Barroco*, basada en la obra *Motézuma* de Vivaldi. En la obra confluyen dos mundos: el Nuevo y Europa, y sobre todo el impacto que el primero tiene sobre el segundo. *La consagración de la primavera* (1974) y *El recurso del método* (1978) se consideran novelas complementarias en muchos aspectos. Esta última es una sátira de los tiranos ilustrados de Hispanoamérica como Estrada Cabrera, Machado y otros. En la novela éstos son representados por el personaje del Primer Magistrado. En su obra *El arpa y la sombra*, publicada en 1979, busca desmitificar la figura de Colón. Lo americano y lo europeo, y el aporte de los mitos a la historia, son temas que se vuelven a repetir en esta obra.

En su novelística Carpentier busca llegar más allá de la narración, así lo expresó en su obra de ensayos *Tientos y diferencias* (1964). Su aporte a la literatura lo lleva a lo «universal sin tiempo», que no sólo exprese una época, sino que la interprete. Él mismo se consideraba un hombre de su tiempo, que descubrió la majestuosidad del continente

americano donde lo maravilloso se puede observar a cada paso. A Carpentier se le considera uno de los grandes escritores del siglo XX. Él fue el primer escritor en afirmar que el barroco era lo americano y con eso aportó un nuevo enfoque donde la imaginación y la fantasía basada en la realidad americana, su historia y sus mitos serían el asunto de las nuevas novelas. El lenguaje lleno de color y majestuosidad, exuberante como la naturaleza, donde no existen palabras suficientes para describirla, será el vehículo de su expresión literaria.

A principios de 1959, cuando se inicia la revolución cubana, se encontraba viviendo en Venezuela. Decide unirse a la lucha y regresa a la Habana. Con respecto a este pasaje de su vida dice:

«Oí las voces que habían vuelto a sonar, devolviéndome a mi adolescencia, escuché las voces nuevas que ahora sonaban, y creí que era mi deber poner mis energías, mis capacidades al servicio del gran quehacer histórico latinoamericano que en un país se estaba llevando adelante.»
(www.letras.s5.com)

En 1963 lo nombran director de Publicaciones del Estado, que más tarde pasará a ser el *Instituto del libro*. Participó activamente en campañas de alfabetización y durante cinco años fungió como catedrático de Historia en la universidad de Cuba. Hasta su muerte se mantuvo fiel a la Revolución. Ocupó otros cargos públicos. En 1978 recibió el premio Cervantes, el galardón más importante de las letras hispánicas que otorgan las Academias de la lengua en España y América. Muere en París el 24 de abril de 1980.

III. La obra

A. Anotaciones sobre su contenido

Alejo Carpentier construye su obra con hechos y personajes históricos y ficticios. El hilo conductor y testigo de los hechos es Ti Noel, personaje de su propia creación. Él será quien lleve al lector de la mano a lo largo de la obra, en un viaje fascinante cuyo destino es un período en la historia de Haití. La historia y la ficción se mezclan en la búsqueda de libertad. La leyenda surge ante los ojos del pueblo que busca ser redimido para poder vivir su propia historia. En esta obra presenta Carpentier lo que él mismo llamó “real maravilloso”, donde existe «un recuento de cosmogonías», sincretismo religioso y cultural, y donde el vodú y lo europeo conviven.

La novela es la historia misma de la cual el negro se apropia y la cuenta. Está enmarcada temporalmente entre la segunda mitad del siglo XVIII y las dos primeras décadas del siglo XIX; ubicada en la pequeña isla caribeña de Haití. Los esclavos negros buscan la forma de emanciparse de sus opresores en un mundo de magia y lucha por la libertad.

La novela se divide en cuatro partes, cada una de ellas obedece a una etapa temporal y está relacionada con la Revolución Francesa, con el ascenso y caída de Henri Cristophe y con la toma de posesión de la isla por parte de los mulatos. La división podría ser la siguiente:

1. La primera parte se ubica en la segunda mitad del siglo XVIII (1760).
2. Corresponde al período de la Revolución Francesa hasta el año 1802, con la muerte del general Leclerc, esposo de Paulina Bonaparte.
3. La tercera parte es a partir de 1820, que es cuando ocurre la caída de Henri Christophe y su suicidio, el exilio de su esposa e hijas acompañadas de Solimán.

4. La cuarta y última parte transcurre en las primeras dos décadas del siglo XIX.

La novela se inicia con una visita de Ti Noel, cuando joven, a la ciudad del Cabo y termina con su ancianidad y muerte. La vida del personaje no es lo más relevante; son los sucesos que se van dando a lo largo de la narración los que le dan vida al argumento. A la par de Ti Noel aparecen personajes extraídos de la historia: Mackandal, Bouckman, Paulina Bonaparte, General Leclerc y Henri Cristophe.

Cada parte de la novela tiene un héroe diferente. La primera parte consta de ocho capítulos y en ellos se relatan las hazañas de Mackandal, un negro que pierde un brazo trabajando en un trapiche. Mackandal, inconforme con el oficio de pastoreo, que los amos le imponen, debido a su limitación física, y después de convertirse en un experto en plantas, una especie de homeópata, decide huir. Mackandal se pone en contacto con Ti Noel e inician una relación, donde el primero se dedica a relatar historias de sus antepasados y, a la vez, involucra a otros en sus planes de venganza. Con hongos comienza a envenenar a los animales y, posteriormente, a los patrones franceses. Después de haber logrado terminar con un número bastante grande de la población blanca, lo capturan. Lo queman vivo pero el pueblo no cree que haya muerto, sino que se ha transformado en un ave y ha volado por el aire. Los esclavos creyeron que Mackandal no había muerto y que eventualmente regresaría a redimirlos, «*Mackandal había cumplido su promesa permaneciendo en el reino de este mundo*» (2000:41).

La segunda parte consta de siete capítulos y los dedica a narrar los sucesos relacionados con Bouckman un jamaíquino que continúa con la tarea de liberación que inició Mackandal. Lleva a los esclavos las ideas de libertad de la Revolución Francesa y busca incitarlos a una nueva rebelión. En esta parte de la obra también aparece Ti Noel y, por su propia boca nos enteramos de las intenciones de Bouckman:

« [...] Ti Noel creyó comprender que algo había ocurrido en Francia, y que debía darse la libertad a los negros, pero los ricos hideputas monárquicos se negaban a obedecer.» (2000:52)

En esta nueva rebelión los negros llevan a cabo una matanza que dura varios días. Algunos logran huir a Cuba, entre éstos, Lenormand de Mezy (amo) y Ti Noel (esclavo). En esta parte del relato también aparece Paulina Bonaparte, hermana pequeña de Napoleón Bonaparte, que llega a Haití acompañando a su esposo, el General Leclerc, en una misión militar.

La actuación de Mackandal y de Bouckman es similar, ya que ambos son héroes que se sacrificaron por el bienestar de su pueblo. Bouckman continuó la lucha por la libertad que inició Mackandal.

La tercera parte también consta de siete capítulos. Comienza con el retorno de Ti Noel, ya hombre libre, a su tierra ahora gobernada por el antiguo cocinero Henri Cristophe (personaje histórico). Inicia su recorrido por la isla y va reconociendo su tierra. Sorprendido ve ante él una nueva edificación y se expresa así:

«Por ahora el viejo se había detenido, maravillado por el espectáculo más inesperado, más imponente que hubiera visto en su larga existencia. Sobre el fondo de montañas estriadas de violado por gargantas se alzaba un palacio rosado, un alcázar de ventanas arqueadas, hecho casi aéreo por el alto zócalo de una escalinata de piedra [...] Ti Noel comprendió que se hallaba en Sans-Souci, la residencia predilecta del rey Henri Cristophe, aquel que fuera antaño cocinero[...]» (2000: 89-90)

La cita anterior únicamente traslada lo que el autor sintió cuando en su momento se vio ante la misma situación, en el viaje que hizo a Haití, como lo expresa en su ensayo “De lo real maravilloso americano”, en *Tientos y Diferencias*

«[...]diré que una primera noción de lo real maravilloso me vino a la mente cuando a fines del año 1943 tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christophe –las ruinas poéticas - de Sans-Souci; la mole imponente intacta a pesar de rayos y terremotos de la Ciudadela de la Ferrière- y de conocer la todavía normanda Ciudad del Cabo, el Cap Francais de la antigua Colonia, donde una casa de larguísimos balcones conduce al palacio de cantería habitado antaño por Paulina Bonaparte.» (1976:94)

Se puede observar que, en las dos citas, la primera en voz de Ti Noel y la otra en la del propio autor, expresan el asombro que les causó la misma situación.

Esta parte también relata el retorno de Ti Noel, esta vez con un amo negro, el rey Henri Cristophe, quien antes había sido cocinero, y la descripción de la construcción de la ciudadela a manos de esclavos negros. Es un rey negro pero a la manera de los

blancos, renegando de las costumbres negras. Obliga al pueblo a construir una fortaleza que serviría para protegerlo de cualquier ataque en su contra. Henri sufre una apoplejía que lo deja parálítico y La Ciudadela es destruida por rayos, lo que lo hace creer que es una venganza de los poderes superiores de los que se había alejado. El pueblo se rebela y lo despojan de su autoridad; saquean e incendian las posesiones reales. Christophe, creyendo que esto era una venganza por ignorar el vodú e imponer en su lugar el rito católico, se suicida.

« [...] el reformador, había querido ignorar el vodú, formando, a fustazos, una casta de señores católicos. Ahora comprendía que los verdaderos traidores a su causa, aquella, noche, eran San Pedro con su llave, los capuchinos de San Francisco y el negro San Benito, con la Virgen de semblante oscuro y manto azul, y los Evangelistas, cuyos libros había hecho besar en cada juramento de fidelidad; los mártires todos, a los que mandaba encender cirios que contenían trece monedas de oro.» (2000:114-115)

La cuarta parte, y final de la novela consta de cuatro capítulos que giran alrededor de la figura de Ti Noel. Después de mucho vivir y ser testigo de innumerables acontecimientos, en estado de senilidad, se convierte en rey. El supuesto rey se establece nuevamente en las ruinas de la antigua casa de su amo blanco y acude a su llamado, vestido con una casaca verde que perteneció a Henri Christophe. Es desde allí donde dirige su reinado, hasta que aparecen los nuevos amos de la isla, los agrimensores. Los nuevos invasores vuelven a limitar la libertad y obligan a los negros a trabajar por el bien ajeno. Ante esta nueva situación, Ti Noel busca ayudar a sus súbditos. Al igual que Mackandal decide valerse de poderes sobrenaturales, como la licantropía y transformarse en animal para evadir la esclavitud según se expresa:

« [...] el recuerdo de Mackandal volvió a imponerse a su memoria. Ya que la vestidura de hombre solía traer tantas calamidades, más valía despojarse de ella por un tiempo, [...] se sorprendió de lo fácil que es transformarse en animal cuando se tienen poderes para ello. Como prueba se trepó a un árbol, quiso ser ave, y al punto fue ave [...] al día siguiente quiso ser garañón y fue garañón; [...]» (2000:138)

Ti Noel al volver a su naturaleza humana se da cuenta de cuál es su tarea en la vida y les declara la guerra a los nuevos amos para beneficio de los suyos. Al igual que lo hicieron los héroes que lo antecedieron, él debe luchar por la libertad y el bienestar del prójimo. La obra finaliza con algunas reflexiones filosóficas relacionadas con el hombre y la libertad:

«Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada. Existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermosas dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo la puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo.» (2000:143)

La obra termina con la muerte de Ti Noel pero, de la misma forma que sucedió con Mackandal, el autor quiere hacer creer al lector que la muerte está rodeada de elementos sobrenaturales, para luego, de forma racional, explicar lo sucedido. En el caso de Mackandal, murió quemado aunque el pueblo eligió no verlo; y en el caso de Ti Noel, por la descripción de los hechos, ocurrió un huracán y desapareció.

B. Los hechos históricos dentro de la obra

Alejo Carpentier en el prólogo de la primera edición del *Reino de este mundo* le anuncia al lector que los hechos históricos en los que basa su obra, están documentados y son verificables:

«Sin habérmelo propuesto de modo sistemático, el texto que sigue ha respondido a este orden de preocupaciones. En él se narra una sucesión de hechos extraordinarios, ocurridos en la isla de Santo Domingo, en determinada época que no alcanza el lapso de una vida humana, dejándose que lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles. Porque es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de los personajes –incluso secundarios–, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías. Y sin embargo, por tal dramática singularidad de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron, en determinado momento, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. ¿Pero es la historia de América sino una crónica de lo real maravilloso?» (Carpentier, Prólogo, 1949)

Carpentier monta su propuesta literaria sobre algunas situaciones histórico-políticas que sucedieron en la isla de Santo Domingo, hoy Haití y República Dominicana. Ofrece una visión diferente a la propuesta oficial de la historia, ya que la data de ficcionalidad. Seymour Menton, al referirse a esta obra; la calificó como “la primera nueva novela histórica”.

El lapso que abarca el relato va de 1760 a 1820, año en que Cristophe se suicida. Coincide con el período anterior y posterior de la Revolución Francesa, lo cual es importante ya que los cambios que se estaban dando en Europa repercutieron en sus colonias americanas. En la obra resalta el tema de la búsqueda de la libertad, búsqueda que se inicia con Mackandal personaje histórico que participa en la novela. Francois Mackandal es un esclavo cimarrón que se alejó a vivir en las montañas. Es un hombre carismático y gran conocedor del vodú, creador de la organización secreta de esclavos haitianos. Fue el artífice de un plan para envenenar a la población francesa. Durante seis años sus seguidores y él lograron mantener una lucha por la cual se le responsabiliza de aproximadamente 6,000 muertes. Eventualmente fue capturado después de que uno de sus propios seguidores lo delató. En 1758 lo quemaron vivo ante los ojos del pueblo. Se transformó en un ideal, en un emblema de una esperanza para los oprimidos, que aún

están esperando su retorno para obtener la libertad deseada. A partir de este hecho, nace la leyenda que Carpentier aprovechó para desarrollar su novela.

Bouckman, el jamaicano, es otro personaje histórico que también aparece en la novela. El 14 de agosto de 1791, en Bois Caimán se lleva a cabo una ceremonia vodú conducida por Bouckman. Muchos historiadores opinan que, posiblemente, esta ceremonia no existió pero, con el paso del tiempo, se ha ido convirtiendo en una leyenda de proporciones épicas. Muchos coinciden que este hecho marca el punto de partida de la Revolución Haitiana. El 22 de agosto del mismo año, encabezados por el jamaicano, se sublevaron miles de esclavos. Los esclavos no sólo se dedicaron a matar blancos sino también destruyeron las haciendas que representaban el instrumento de la opresión. Bouckman muere en noviembre de 1791 y su cabeza es exhibida en la Ciudad del Cabo. Sus seguidores continuaron la lucha y el estado de inseguridad se mantuvo vigente.

El conflicto duró 13 años, hasta que se logró la expulsión de los franceses e instituir un gobierno nuevo. Lastimosamente, se pasó de una importante revolución independentista a un gobierno dictatorial. El gobierno que emerge en Haití es un remedo de la libertad, ya que surge un poder que resulta ser más férreo y autocrático que el europeo. Se crea una nueva forma de trabajo forzado, con amos negros que explotan a esclavos negros.

Henri Christophe es un cocinero negro que llega a ser rey. Christophe nace el 6 de octubre y muere el 8 de octubre de 1820. Nace en la isla de San Cristóbal y es conducido a Santo Domingo donde trabaja en el restaurante de un hotel como cocinero. Más adelante obtiene su libertad. Christophe participó en la lucha haitiana por la independencia y, en 1807, se autoproclamó rey de la parte norte del país. Se hizo construir seis castillos, ocho palacios y la ciudadela de Laferrière, considerada como una de las maravillas de la época. Se rodeó de una elaborada nobleza haitiana fruto de su propia creación, que consistía en cuatro príncipes, ocho duques, 22 condes, 37 barones y 14 caballeros. A pesar de sus esfuerzos por impulsar la educación y establecer un sistema legal, el *Código Henri*, no gozó de mucha popularidad. Al final de su reinado, el descontento era generalizado y su estado de salud era precario. Arruinado por esta situación, decidió suicidarse (reza la leyenda que para ello usó una bala de

plata). Su hijo, el Delfín Víctor Enrique, fue linchado por los sublevados; con él se extinguió la dinastía Cristophe, ya que el mismo Henri había impuesto la ley sálica que no permitía el ascenso al trono de mujeres. Su esposa, María Luisa, y sus dos hijas, las princesas Athenais y Amatista, lograron huir del país y se establecieron en Italia. Estos elementos históricos los utiliza Carpentier en su novela para dar la impresión de que son parte del argumento, pero en realidad se trata de hechos verificables y bien documentados.

Otros personajes históricos que aparecen en la obra son Paulina Bonaparte, hermana de Napoleón, y su esposo el general Leclerc. Paulina acompañó a su esposo a Santo Domingo (Haití) en una misión militar, cuyo objetivo era hallar y expulsar al rebelde Toussaint Louverture y recuperar el poder. Paulina Bonaparte, a pesar de ser mujer casada tiene en la novela, varias aventuras amorosas, generalmente con soldados de bajo rango. Su esposo cae enfermo de fiebre amarilla y muere en 1802. Bajo la presión de su hermano, se vuelve a casar en 1803. Durante esta época es que Paulina posa desnuda para la famosa escultura de la Venus de Borghese de Antonio Canova. La estatua de Paulina la aprovecha Carpentier para darle unidad a Solimán y a las hijas de Cristophe con Paulina dentro de la obra.

Carpentier logra matizar tan bien la ficción con la realidad, que al lector, en muchas oportunidades, se le dificulta diferenciar una de la otra. Un ejemplo es el encuentro que Solimán, personaje ficticio, tiene con la estatua de Paulina Bonaparte, cuando se encuentra viviendo en Italia con las hijas de Christophe. Es una realidad histórica el hecho que las princesas en ese entonces se encontraran viviendo en Italia y que la estatua también estuviera allí. Se vuelve ficción el hecho de que Solimán vuelva a acariciar ese cuerpo otra vez. Al leer la obra todos los elementos encajan tan bien, que es difícil creer que hay datos ficticios en el relato.

El relato cubre varias etapas, en cada una, hay un elemento común: la búsqueda de la libertad. Los personajes elegidos por Carpentier son héroes de la historia que buscan el mismo ideal que Ti Noel. Éste en la obra, es el personaje que presencia las múltiples autocracias, al principio del francés, luego del amo negro sobre el negro y, finalmente, cuando se cree que la situación va a cambiar, por lo menos en la mente senil

del viejo, aparecen los agrimensores, los mulatos. La ficción y la historia se mezclan en el argumento pero, esencialmente, todos los personajes buscan lo mismo: la libertad del hombre, lo cual parece ser una utopía para Carpentier.

IV. La nueva novela latinoamericana

En el siglo XX la narrativa hispanoamericana se convierte en uno de los géneros de mayor difusión entre los lectores. En el transcurso de dicho siglo se dan tres grandes y significativos momentos en la novelística: la novela regionalista, la novela de vanguardia y la nueva novela latinoamericana. Ésta última se distingue por sus innovaciones temáticas y estructurales, y porque se busca crear una novela que abarque todos los planos de la imaginación.

La literatura latinoamericana de los últimos años del siglo XIX y principios del siglo XX sufre algunos cambios significativos. Alejo Carpentier, en su ensayo *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, plantea que los textos más representativos de esta época son: *Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes* de Juan Montalvo, *Ariel* de Rodó y *Prosas profanas* de Rubén Darío. Son obras, en especial la de Darío, que se ubican fuera de la realidad americana. Montalvo utiliza un lenguaje ajeno al nuestro. Rodó ubica su obra en los Andes, pero sus personajes no son americanos (utiliza personajes de la obra de Shakespeare). Finalmente, Darío afirma haber nacido en un tiempo equivocado y que no le agrada; es por eso que busca refugio en lo cosmopolita.

En 1903 se publica *Santa*, del naturalista mejicano Federico Gamboa. Pasando por las diferentes etapas, el costumbrismo, el realismo y el naturalismo, se llega a una situación de libertad para elegir los asuntos de las obras, aunque, a partir de 1926, va a predominar la novela de observación. En los años 20 se publican simultáneamente tres novelas, lo cual constituye un gran acontecimiento en la literatura. Estas son: *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldés, *La vorágine* de Rivera y *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos. En estas obras se pretende llegar a lo profundo de nuestra esencia: la tierra. En las tres, la tierra desempeña un papel muy importante. Estas obras marcan el origen del regionalismo, tendencia que caracterizó a la novela latinoamericana hasta los años 50.

La novela de la tierra tuvo otros representantes, además de los mencionados en el párrafo anterior, como Mariano Azuela y Horacio Quiroga. Existe en sus obras la tradición de la novela de la tierra o del hombre campesino, una crónica de su rebeldía o sumisiones, una relación profunda del hombre con la naturaleza. Una visión romántica que muchas veces opaca el realismo de la obra. Contra el regionalismo exagerado de estas obras es que surge una nueva generación de autores integrada por Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Agustín Yáñez y Leopoldo Marechal; considerados los grandes renovadores del género narrativo del siglo XX.

Se trata de escritores que buscan salidas diferentes a las de la corriente anterior; se encuentran bajo el influjo de las vanguardias europeas: el surrealismo, el ultraísmo, el expresionismo. Se les considera como renovadores de la visión de América. Recurren al mito y al lenguaje para lograr una obra universal con una visión enteramente americana.

De 1930 a 1950 se da un estancamiento en lo que concierne a técnicas narrativas, pero en lo relacionado con la temática aparece la novela de *denuncia*. La denuncia es lo que lleva, en cierta medida, a la politización de las obras. Arlt logra, de manera bastante original, unir la novela documental de protesta a la novela de fantasía. La politización de la novela surge de forma paralela a la toma de conciencia de las juventudes universitarias, especialmente en Argentina y Cuba. Por otro lado, aparecen una serie de narrativas experimentales o técnicas innovadoras que se sirven de la prosa modernista; dentro de esta corriente destacaron Arévalo Martínez, y Macedonio Fernández.

Después de las guerras independentistas de América los hispanoamericanos nos dedicamos a vivir con una preocupación regionalista, prestando poca atención a lo que sucedía en el resto del mundo. A partir de la Primera Guerra Mundial, los americanos nos dimos cuenta de que lo que ocurre en otra región del mundo sí tiene relación con nuestra economía. La Revolución Mexicana fue un acontecimiento que movió las estructuras. La Revolución Rusa de 1917 tuvo su legado en América, a raíz de ésta se formaron los partidos comunistas. En la Guerra Civil Española hubo participación de soldados americanos. Muchos intelectuales españoles que salieron al exilio se desempeñaron en nuestras cátedras. Todos estos acontecimientos fueron de gran impacto y determinaron la salida del regionalismo y el aislamiento como región.

El año 1940 marca el inicio del cambio en las estructuras latinoamericanas. Comienza a aparecer una primera generación de lectores que en un principio prefieren la literatura extranjera. Esta situación se va modificando conforme incrementan las obras nacionales y hay más lectores interesados en las mismas. El crecimiento de la conciencia nacional estimula al desarrollo de una identidad tanto nacional como latinoamericana. La identidad latinoamericana es producto de varios elementos que se van relacionando. Algunos de éstos son: el aporte de los exilados españoles, la incomunicación con Europa, el crecimiento demográfico y el desarrollo de las grandes ciudades, la aparición de editoriales en el área y el aumento de lectores en la población; todo esto es tierra fértil para el despegue de la nueva novela latinoamericana. En América se puede afirmar que hay novela desde la época de la Colonia y algunos escritores en el siglo XIX, pero la producción literaria sostenida se comienza a dar hasta el siglo XX. Algunos críticos han tomado el año 1940 como fecha simbólica para el inicio la nueva novela latinoamericana.

Cuando la nueva novela inicia su camino, los escritores ya tienen en su haber la tradición de una novela de la tierra y algunos ejemplos de novela urbana. Tienen acceso a la traducción de novelas que van a servir de base para su creación. Autores como Joyce, Kafka, Faulkner y Sartre, para mencionar algunos.

Entre 1950 y 1970 se comienza a abandonar en las novelas el relato tipo regionalista y se buscan nuevas formas. Se pretende producir novelas genuinamente autóctonas que reflejen la situación humana tal y como es en América; se busca lo universal en un contexto específicamente americano. La fundación de grandes centros urbanos como Caracas y México, hizo que se situaran las obras en un ámbito diferente al que se venía dando. El escritor se comienza a alejar del paisaje rústico y lo cambia por el urbano. Íntimamente relacionado con el conflicto cosmopolitismo/americanismo, surge el problema de cómo enfrentar la realidad latinoamericana. El tono de las obras es de protesta. En materia de lenguaje comienzan a usarse algunos giros sintácticos y algunos modismos propios de la región. Las novelas más representativas de esta época son las del “boom”, a pesar de que hubo algunas publicaciones que no pertenecieron a dicho movimiento.

Los problemas que surgen en las grandes ciudades, como el aumento de la pobreza y la polarización de clases, van a constituirse en los nuevos asuntos de la creación literaria. Estos asuntos y nuevas técnicas narrativas van a ser los componentes de las obras literarias latinoamericanas. Surgirá una autonomía narrativa con autores como: Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, García Márquez y Roa Bastos, entre otros. No hay que olvidarse de autores como Sábato y Borges cuya preocupación es la condición humana en sí y que son vistos como los herederos de una larga tradición europea. En ellos vemos la huella de la generación anterior de autores latinoamericanos. Cada autor tiene su estilo, pero hay algo que todos comparten, la preocupación por cambiar la forma de la novela. A esta generación pertenece Juan Rulfo, cuya obra es considerada el paradigma de la nueva novela latinoamericana. Su obra *Pedro Páramo* aprovecha la gran tradición mexicana de la tierra pero la cambia, la destruye y la recrea, quizá influido por Faulkner. Tanto Cortázar como Lezama Lima no sólo atacan las estructuras de la narración sino las del lenguaje mismo

Además de todas las innovaciones narrativas aparece otro fenómeno: la expansión del arte latinoamericano y la penetración del artista y del escritor en centros de cultura donde antes no había tenido acceso. En lo que respecta a la literatura, se puede afirmar que su influencia ha llegado a Europa. Según Carpentier afirma en su ensayo *La nueva novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*,

«[...]esto ha sido posible, gracias a una evolución del novelista de América Latina hacia la adquisición de una cultura cada vez más vasta, más ecuménica, más enciclopédica, por decirlo todo, que ha brotado de lo local para alcanzar lo universal –y pienso, al decirlo en el enciclopedismo de un José Martí, de un Alfonso Reyes, humanistas en el sentido más cabal del término, que, si pudieran servir de modelos (en cuanto al comportamiento intelectual) para muchos ensayistas nuestros, casi en nada influyeron en la obra de los narradores..» (1981:17)

El vasto conocimiento de los autores de este período los lleva a lograr desentrañar la presencia de ritos antiquísimos en los elementos folklóricos cotidianos en América. Logran elevar estas manifestaciones cotidianas a la altura de mitos universales. Carpentier, por ejemplo, en el rito vodú de la inmolación de una virgen que se sustituye a última hora por una cabra, establece una relación con el sacrificio de Ifigenia. Rulfo también recurre al empleo los mitos en *Pedro Páramo*, como lo señaló Carlos Fuentes en algunos de sus ensayos.

Las generaciones de autores en el desarrollo de la literatura latinoamericana se solapan y algunas se dan de manera simultánea. La siguiente generación la integran, entre otros, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Guillermo Cabrera Infante, José Donoso y Mario Vargas Llosa. Estos escritores le prestan más atención a las estructuras externas, a la creatividad y al lenguaje. Por ejemplo, Carlos Fuentes experimenta con novelas complejas que denuncian con severidad una dolorosa realidad en su país, México. Las nuevas técnicas: discontinuidad cronológica, monólogos interiores, pluralidad de los puntos de vista y de los hablantes son algunos de los recursos que estos escritores aprovechan en su creación novelística. Según Emir Rodríguez Monegal, en un discurso que dio en la Universidad de Yale (aparece el discurso en las Actas del tercer congreso internacional de hispanistas), dice lo siguiente:

«Su renovación es, en definitiva, una nueva forma del realismo: un realismo que abandona el maniqueísmo de la novela de protesta y que sabe que el tiempo tiene más de una dimensión, pero que no se decide nunca a levantar los pies de la sólida, atormentada tierra.» (Rodríguez Monegal, pág. 57)

A partir de Arévalo Martínez y Macedonio Fernández, han surgido muchos autores que buscan nuevas técnicas y temas para sus obras. El surrealismo fue de gran importancia, ya que fue socavando los fundamentos de la visión de la novela tradicional, donde el autor pretendía mostrar las cosas tal como son. En este grupo se puede incluir a Asturias, Carpentier, Cortázar y Sábato, para nombrar algunos. La segunda gran influencia fue la de Borges, según Cabrera Infante: «*No hay un solo escritor hispanoamericano que escriba ahora y que pueda echar a un lado la influencia de Borges en su escritura*» (1999: 239).

Borges abrió el camino que aleja al escritor de la representación directa de la supuesta realidad. Según algunos críticos no existió una ruptura como tal, lo que hubo fue un proceso lento de desarrollo, donde el escritor moderno penetra más profundamente en la realidad y la interpreta utilizando nuevos recursos narrativos. Existen algunas fechas que es importante resaltar en el desarrollo de la nueva novela: 1926, la aparición del escritor Roberto Arlt; 1932 la primera redacción del *Señor Presidente*; 1939, se publica *El pozo* de Onetti; 1944, aparece *Ficciones* de Borges.

Carlos Fuentes (1970), en una entrevista con Rodríguez Monegal, dice lo siguiente: «*Para mí ha habido dos grandes renovadores: Borges y Asturias, por extraña que parezca esta aproximación*» (1999: 239). Las dos vertientes del *realismo mágico* se originan en estos dos autores. El *realismo mágico* propiamente dicho, en Asturias y en Carpentier (que va a evolucionar en lo *real maravilloso*), y luego Arguedas, Rulfo y García Márquez. Por otro lado, el *realismo fantástico* (para llamarlo de algún modo, dice Shaw.), de Borges, Cortázar, Lezama Lima, Fuentes y Donoso. El *realismo mágico* tiene su origen en los mitos americanos y el otro en los románticos alemanes y en Kafka. Las dos vertientes fueron estimuladas por el surrealismo francés, con estos elementos, reaccionaron en contra del realismo tradicional. Las opiniones vertidas por los mismos protagonistas del cambio son variadas; por ejemplo, Alejo Carpentier, en su obra *Tientos y diferencias*, se refiere a lo *real maravilloso* como un medio para «*llegar a lo hondo –a lo realmente trascendental- de las cosas*» (1999:241). Sábato, en *El escritor y sus fantasmas*, se cuestiona si por medio de la nueva visión de la realidad no se llegará a «*una absurda metafísica de la esperanza*». También Cortázar tiene una opinión:

«Si la física o las matemáticas proceden de la hipótesis a la verificación o incluso postulan elementos irracionales que permiten llegar a resultados verificables en la realidad, ¿porqué el novelista ha de rehusarse estructuras hipotéticas, esquemas puros, telas de araña verbales en las que acaso vendrán a caer las moscas de nuevas y más ricas materias narrativas?» (1999:241)

La visión del hombre y su circunstancia es una relación caótica del mundo y forma parte de la visión del realismo mágico. Los escritores se cuestionan la realidad y dan su propio punto de vista al respecto, siendo éste pesimista. Algunos representantes son: Arlt y Onetti, hasta llegar a Donoso, Rulfo, García Márquez y Vargas Llosa. Domina la idea del infierno donde prevalece el mal sobre el bien; y, según Shaw «*todo parece creado por un Dios maligno; y el hombre vive rodeado por la soledad y la violencia, sin esperanza de redención*» (1999:241). Respecto a la postura anterior los escritores tienen su propia opinión. Por ejemplo, para Carpentier el retroceso es lo que lleva al avance, mientras García Márquez tiene una visión circular de la vida. Para Borges, el caos se revela en un punto exacto, el Aleph, donde existe algo de misterio. Para Fuentes, el mundo es una pesadilla.

Las obras que pertenecen a la nueva novela tienden a polarizarse. En un extremo están los escritores cuya estructura dentro la novela responde artísticamente a la desintegración caótica de la realidad. En el otro extremo están los que se ocultan en el diseño, fragmentándolo y rodeándolo de ambigüedades, de ahí viene la complejidad de estas obras.

Debido a la crisis que el hombre empieza a sufrir por los cambios en el mundo, el realismo, que se apoyaba en una realidad objetiva va a dejar de ser parte de la novela. Tanto Sábato como Cortázar opinan que estos cambios son el reflejo de una crisis espiritual en donde la imagen del mundo está distorsionada. El lenguaje deja de ser un mero vehículo de expresión; se da una nueva relación con la realidad y éste va a ser parte de la experiencia de la obra.

El relato se modifica en dos niveles: el lingüístico y el estructural. Al estilo se le incorpora la imagen, la metáfora, el símbolo y los recursos del lenguaje de las nuevas escuelas poéticas, especialmente el surrealismo y el expresionismo. Por ejemplo, para Miguel Ángel Asturias, las palabras no sirven únicamente para transmitir conceptos, sino para expresar la irracionalidad por medio de la descomposición de las formas. En la novela anterior –la de la tierra- se utilizó un extenso vocabulario de las voces locales. En cambio, la nueva novela tiene un lenguaje desintegrado que se aproxima a la poesía vanguardista, por medio de un estilo cuya preocupación no sólo está en el significado, sino especialmente en el efecto que éste tenga en el lector. Por medio del lenguaje se busca llegar a la ambigüedad de lo irreal, a lo esperpéntico y a lo surrealista. Se apoyan en la sonoridad de las palabras para dar una muestra de su realidad al receptor. El monólogo interior es otro recurso que se utiliza para abismarse en la conciencia de los personajes.

En la estructura de la novela también se da un cambio: deja de ser lineal para dar paso a nuevas técnicas. La postura que adopta el narrador para contar la historia ya no es la omnisciente, sino la de testigo o la de protagonista. El tiempo ya no es lineal sino que se fragmenta y se desarticula, para así romper los límites entre el pasado, presente y futuro. Los personajes también cambian: son vistos desde adentro. La psicología de los mismos se revela a través del fluir de la conciencia.

Los cambios en la novela empiezan a surgir debido a la crisis existencial que sufre el hombre de principios de siglo XX. Esta crisis tiene su origen en eventos históricos que le marcarán el camino. Las dos Guerras Mundiales, la Guerra Civil Española, el surgimiento de doctrinas totalitarias y la depresión económica de 1930 son algunos de los eventos que desencadenan una crisis moral y cultural que va a modificar el concepto de la existencia humana inserta en un clima de angustia e inseguridad, que se verá reflejado en la literatura.

Los personajes de la nueva novela, al igual que el hombre de esta época, se van a cuestionar sobre su existencia, influidos por las teorías de Freud y por las corrientes filosóficas como el existencialismo. Analiza la situación del hombre en un mundo absurdo y angustiante. Tres novelistas europeos dan una nueva dimensión a la literatura: Marcel Proust (francés, 1873-1922), en *En busca del tiempo perdido*; Franz Kafka (checoslovaco, 1883-1924), en *El proceso* y James Joyce (irlandés, 1882-1941), en *Ulises*. Estos escritores, y sus obras fueron determinantes para el desarrollo de la nueva novela hispanoamericana.

A continuación aparece un resumen de los elementos, temas y técnicas que surgen a partir de la nueva narrativa hispanoamericana:

Elementos nuevos

- Desaparición de la novela criollista o de la tierra, cuyo tema es lo rural.
- La unión de la novela comprometida con la metafísica. Se busca mostrar la injusticia y la desigualdad social, explorando la condición humana y la angustia del hombre moderno.
- La presencia de los mitos.
- Lo absurdo presentado como metáfora de la existencia humana.

Temática

- El antirromanticismo, la incomunicación y la soledad del ser humano.
- Se resta importancia a la muerte ya que el mundo en sí es infernal.
- El rompimiento con tabúes tradicionales, especialmente los relacionados con la religión y el sexo.

Técnicas innovadoras

- El abandono de la estructura lineal a cambio de las estructuras experimentales que reflejan la multiplicidad de lo real.
- Rompimiento con el concepto de tiempo lineal.
- El reemplazo del escenario realista remplazándolo por lugares imaginarios.
- La presencia de varios tipos de narradores, no sólo el omnisciente en tercera persona,
- El uso de elementos simbólicos.

La nueva novela latinoamericana surge a raíz del cambio en las estructuras de la sociedad. Los cambios radicales que se dieron en el mundo como el relativismo y una mejor comprensión de la conciencia humana fueron algunos de los elementos que llevaron a estos escritores a experimentar tanto en la técnica como en los contenidos de sus obras. Si bien se venía dando una novela donde lo importante era la tierra, los nuevos escritores también buscaron en la suya los mitos propios de América, para lograr una obra universal. La tierra, América, siguió siendo protagonista de las novelas, en especial en las de Carpentier, pero ya no como algo centrado en lo regional, con un lenguaje limitado a su propio entorno. El lenguaje cambió y pasó a ser un actor más en la novela. La metáfora y el símbolo están allí como representantes de lo absurdo y de la angustia existencial del hombre del siglo XX. La novela cambió a la par de la historia. El surgimiento de los grandes centros históricos, con su problemática urbana, nutren asuntualmente a la nueva de la literatura

V. El realismo mágico y Lo real maravilloso

Considero que, para los fines de este trabajo, es importante dejar en claro la definición de los términos *realismo mágico* y *real maravilloso*. El primero lo utilizó el crítico de arte Franz Roh en 1925 aplicado a la pintura, en su obra *Post expresionismo, realismo mágico, problemas de la nueva pintura europea*; y el segundo lo acuñó Alejo Carpentier en su obra *El reino de este mundo*, en 1949. Los rasgos característicos que Roh señala en la pintura se aplican más adelante a la literatura.

La expresión *realismo mágico* se utiliza, a partir de 1955, para describir la literatura latinoamericana. Se señala como uno de los factores claves que le dieron fama a escritores como Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y muchos más. Según Seymour Menton, la visión mágico realista suele ser una percepción alegre de los aspectos inesperadamente bellos de la vida. García Márquez tiene una apreciación similar,

«Creo que si uno sabe mirar, las cosas de la vida diaria pueden volverse extraordinarias. La realidad diaria es mágica pero la gente ha perdido su ingenuidad y ya no le hace caso.» (1998:19)

La postura de los mágicos realistas fue muy diferente a la visión del mundo de los años anteriores a la primera Guerra Mundial; ésta se distinguía por ser una cosmovisión subjetiva y angustiosa.

En el libro *Magic Realism Rediscovered* (1983), Menton afirma que esta tendencia de los años veinte estuvo presente en Alemania, Holanda, Italia, Francia y Estados Unidos, cada país lo nombró de diferente forma. Muchos críticos hablaron del realismo mágico, especialmente en Europa. Es importante mencionar a Arturo Uslar Pietri, escritor venezolano, que en el año 1945 publica su obra *Las nubes*, donde considera que la literatura hispanoamericana tiene dos rasgos esenciales; uno es: «[...]el arte de la palabra, y como medida de ese arte es la forma» (1977:20). El otro es el *realismo primitivo* que se define como la reelaboración de la realidad objetiva utilizando

el estilo y la concepción subjetiva. Las palabras de Uslar Pietri aparecen en la obra de Juan Barroso *Realismo mágico y lo real maravilloso*,

«No sólo sabe a primitivo la literatura criolla por la estilización rígida, sino también por la abundante presencia de elementos mágicos, por la tendencia a lo mítico y lo simbólico y el predominio de la intuición.» (1977:21)

En la frase *realismo primitivo*, así como en las ideas que desarrolla el mismo autor, se percibe un balbuceo de la expresión *realismo mágico*. En 1949, Pietri, utiliza por primera vez el término aplicado a la literatura hispanoamericana

«Una adivinación poética o negación poética de la realidad [...] que podría llamarse realismo mágico [...] al emplear el término se establece una relación ente la realidad no copiada y la realidad intuitiva, del hombre primitivo; de esta relación surge el “realismo mágico”, como realidad que fluye y se contradice.» (1977:22)

Ángel López, profesor cubano, publicó un artículo en la revista *Hispania* titulado “Realismo Mágico”, donde reconoce que los antecesores europeos de este estilo literario son Franz Kafka en las letras y Giorgio de Chirico en la pintura. Kafka, según López, influye por la fusión del realismo y la fantasía, tan fuera de lo común, en sus cuentos y novelas; y Chirico, por la importancia que da al elemento sorpresa en sus cuadros. Para Ángel López, Jorge Luis Borges es la figura que guía la tendencia en Latinoamérica con su obra *Historia universal de la infamia* (1935). Las características del *realismo mágico*, según López, son:

«Interés en transformar lo común y cotidiano en tremendo e irreal; lo irreal acaece como parte de la realidad; el tiempo existe en una especie de fluidez intemporal, y gran preocupación estilística.» (1977:25)

Seymour Menton en su obra *Historia verdadera del realismo mágico*, ofrece la siguiente definición:

«El realismo mágico es la visión de la realidad diaria de un modo objetivo y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido o asombrado al observador en el museo o al lector en su butaca.» (1998:20)

El realismo mágico pretende mostrar lo cotidiano y común como algo maravilloso y fantástico, con una tendencia hacia lo irreal y extraño. El escritor trata de encontrar lo fascinante en una situación dada, lo misterioso de las cosas, de la vida y de las acciones del hombre. Se pretende crear una ilusión de irrealidad al escapar de la naturaleza, transformándola en algo aparentemente extraño e irreal. La realidad es como algo mágico. El *realismo mágico* es, por lo tanto, una actitud hacia la realidad.

El escritor crea un ambiente sobrenatural sin apartarse de la naturaleza que lo consigue a través de alterar la realidad de los personajes, de las cosas y los acontecimientos. Lo sobrenatural no produce ningún desconcierto en el lector. En el *realismo mágico* hay una alteración de la realidad, que provoca el asombro, y lo desconocido se incorpora a lo real y la maravilla se encuentra en la realidad.

En la literatura se establece una distinción entre el *realismo mágico* y el surrealismo, el primero se basa en la representación de lo que es posible pero improbable, mientras, que el surrealismo se basa en situaciones imposibles. Cuando se compara con la literatura fantástica, en ésta se violan las leyes físicas del universo, como sucede en *Aura* de Carlos Fuentes. Cuando los elementos fantásticos se basan en el folclor, especialmente, de la cultura indígena o africana del Caribe es más apropiado el término de Carpentier *real maravilloso*. En cambio, el *realismo mágico* en cualquier lugar enfatiza los elementos improbables, inesperados y asombrosos pero reales del mundo real.

Seymour Menton, afirma que el uso de los términos *realismo mágico* y de lo *real maravilloso* en Latinoamérica provoca confusión,

« [...] la cultura latinoamericana en general puede distinguirse claramente de la cultura europea y estadounidense por los elementos mitológicos de sus sustratos indígena y africano. En realidad muchos de los fenómenos en las obras mágico realistas que yo he llamado asombrosos pueden no parecer desde una perspectiva distinta de la occidental.» (1998:162-163)

Para los críticos latinoamericanos, cualquier obra escrita a partir de la época de la conquista que logre captar la magia de la cultura indígena o afroamericana, es

mágico realista. Algunos ejemplos de estas obras son: *El reino de este mundo* de Carpentier, y *Leyendas de Guatemala*, *Hombres de maíz* y *Mulata de tal*, todas de Miguel Ángel Asturias. Carpentier cambió esta percepción al publicar en su prólogo de la obra mencionada, por primera vez la expresión *de lo real maravilloso*. Establece una distinción entre los surrealistas europeos, que inventan situaciones extrañas, inusitadas y hasta imposibles, mientras que los latinoamericanos se apoyan en los elementos maravillosos de su cultura. La semejanza entre éstos hace que se dificulte reconocer sus diferencias. Según Menton, Asturias y Carpentier tratan de captar lo extraño, maravilloso y mágico de los indios de Guatemala y de los negros del Caribe. Se puede establecer, también diferencias de contenido y estilo en el *realismo mágico*, en los autores anteriores el estilo es adornado, mientras que Borges lo fundamenta en su visión particular del mundo, similar al estilo europeo.

Los surrealistas, para Carpentier se valen de trucos para alcanzar lo irreal. Emplean fórmulas y encantamientos de viejas leyendas y crónicas; la yuxtaposición de los objetos, que raramente se encuentran juntos; y la exageración de rasgos en personajes y escenarios. Tienen que crear un mundo irreal para lograr maravillar, se alejan de lo verdadero y lo que obtienen es algo artificial. Carpentier, por el contrario, afirma que lo maravilloso no se encuentra en lo falso, sino que la verdad está en la realidad. Lo maravilloso se da cuando somos capaces de advertir lo extraordinario en los sucesos y en las cosas cotidianas que siempre han estado ahí.

«Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que 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, Prólogo al *Reino de este mundo* 1949)

El autor cubano busca la sorpresa en la maravilla cotidiana, que el objeto se vea más allá de su forma y que logre conmover, para lograrlo, la fe es necesaria. A la realidad no hay que agregarle nada; lo que se aprecia es todo lo que hay. El componente realista está en los hechos, en los lugares y en los personajes americanos. La realidad le llega al escritor por medio de los mitos y leyendas, la historia y la geografía. Lo

“maravilloso” es la manera como se aprecia la realidad y cómo ésta logra conmover. Para Carpentier, la realidad americana es *lo real maravilloso*.

« [...] por la virginidad del paisaje, por la formación, por la antología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías.» (Carpentier, Prólogo *Reino de este mundo*, 1949)

En la evolución de las ideas de Carpentier acerca de lo *real maravilloso* se establecen tres etapas. La primera etapa aparece en el prólogo de la primera edición de *El reino de este mundo*, en 1949; posteriormente, en 1964, publica sus ensayos *Tientos y diferencias* y, finalmente, en 1976, *Razón de ser*. En el prólogo relata el asombro, en tono exaltado, que le provocó su visita a Haití en 1943,

«Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Petro y del Rada, me vi llevado acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años.» (Carpentier, Prólogo de *El reino de este mundo*, 1949)

Carpentier contrastó lo que él llamó «*la maravillosa realidad*» de la geografía, la historia y la cultura de Haití, con la «agotante pretensión de suscitar lo maravilloso» que caracterizó la literatura surrealista europea (1919-1949). Continúa en el prólogo criticando las yuxtaposiciones artificiosas de la pintura surrealista europea,

«[...] la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi pluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda[...]» (Carpentier, Prólogo de *El reino de este mundo*, 1949)

Lo que no va a cambiar es su postura crítica hacia el surrealismo europeo, al que califica de «*pobreza imaginativa*». Contrasta su visión de lo europeo con la maravillosa realidad de Haití, visión que extiende a toda América Latina. Para finalizar, utiliza una pregunta retórica que fue criticada por considerarla hiperbólica,

« ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso? »
(Carpentier, Prólogo de *El reino de este mundo*, 1949)

En su ensayo “De lo real maravilloso” en *Tientos y diferencias* (1964), surge una postura diferente con relación a sus ideas anteriores; señala que lo *real maravilloso* ya no sólo se limita a Haití y a América Latina. El viaje que hizo por: China, Asia Central, la Unión Soviética y Praga, fue una nueva fuente de asombro que lo condujo hacia nuevas posturas.

«Vengo de la República Popular China. He sido sensible a la nada ficticia belleza de Pekín, con sus casa negras, sus techos de tejas vitrificadas en un naranjo intenso donde retoza una fabulosa fauna doméstica de dragoncillos tutelares, de grifos encrespados, de graciosos penates zoológicos cuyos nombres ignoro, me he detenido asombrado[...]» (1976:83)

«Vengo del Islam. Me he emocionado gratamente ante paisajes tan sosegados, tan deslindados por la mano del sembrador y la mano de las podadoras, tan ajeno a todo elemento vegetal superfluo -con la presencia de sus rosales y granados con algún surtidor por fondo- que pude evocar, ante ellos, la gracia de algunas de las mejores miniaturas persas, [...]» (1976:85)

«Cuando, al regreso del largo viaje, me hallé en la Unión Soviética, la sensación de *incapacidad de entendimiento* se me alivió en grado sumo, a pesar de desconocer el idioma. La arquitectura magnífica, a la vez barroca, italiana, rusa, de Leningrado, me era grata antes de verla.» (1976:88)

«Pero eso no es todo: si la reforma y la contrarreforma están presentes en las piedras de Praga, también nos hablan sus edificios y lugares de un pasado siempre suspendido entre los extremos polos de lo real y de lo irreal, de lo fantástico y lo comprobable, de la conseja y del hecho.» (1976:90)

En los fragmentos anteriores se aprecia el asombro que le provocaron las maravillas que observó en su viaje. Su erudición se percibe en cada uno de los detalles que aparecen en sus descripciones. Al igual que sucedió en *El reino de este mundo*, su postura y sus ideas están ligadas a un viaje. Carpentier percibe el mundo a través de sus cinco sentidos, experiencia que transfiere a su obra y que provoca en el lector una experiencia sensorial. El ensayo comienza con una invitación, «*La invitación al viaje. Lo remoto. Lo distante, lo distinto*» (1976:83), se puede concluir que los viajes fueron importantes para el desarrollo de lo *real maravilloso*.

Más adelante, consta cómo regresa a América Latina, donde propone que lo *real maravilloso* se inicia a partir de Bernal Díaz del Castillo, que es según el autor, supera las novelas de caballería con su crónica acerca de la conquista de América.

Posteriormente, reproduce su famoso prólogo y vuelve a insistir en las marcadas diferencias entre el surrealismo europeo y lo *real maravilloso*,

«El surrealismo ha dejado de constituir, para nosotros, por proceso de imitación muy activo hace todavía quince años, una presencia erróneamente manejada. Pero nos queda lo *real maravilloso* de índole muy distinta, cada vez más palpable y discernible que empieza a proliferar en la novelística de algunos novelistas jóvenes de nuestro continente.» (1976:94-95)

Sus ideas fueron cambiando, sobre todo, por la influencia de los viajes. Lo *real maravilloso*, ya no sólo se aplica a Haití y al resto de América Latina, sino que se extiende a la realidad como el elemento que provoca el asombro y la maravilla a través de los sentidos. Con sus ideas le dio un giro a la literatura latinoamericana, hecho que no fue estático ya que, con el paso del tiempo, fue evolucionando al igual que lo hizo el autor.

La postura de Carpentier se modifica una vez más. Sus nuevas ideas las presenta en una conferencia que imparte en Caracas, el 22 de mayo de 1975, titulada “Lo barroco y lo real maravilloso”, publicada posteriormente en su obra de ensayos *Razón de ser* y en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*. Deja ver que lo *real maravilloso* y lo *barroco* son equivalentes y no se limitan únicamente a América Latina. El barroco y el clasicismo están presentes en todos los períodos de la historia. Carpentier define al barroco como un arte dinámico y obsesionado con los adornos superficiales. En el libro *Historia verdadera del realismo mágico*, Seymour Menton comenta acerca de los nuevos postulados.

«América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca siempre: las cosmogonías americanas, ahí está el *Popol Vuh*, ahí están los libros de *Chilam Balam* [...]» (1999:168-169)

Para unir lo *real maravilloso* con lo *barroco*, Carpentier enumera la gran variedad de tipos raciales que hay en América y afirma que cada uno contribuye con sus rasgos barrocos a lo *real maravilloso*,

«Con tales elementos en presencia aportándole cada cual su barroquismo, entroncamos directamente con lo que yo he llamado lo real maravilloso [...] asombros por lo insólito [...] todo lo insólito es maravilloso.» (1999:169)

Al final de su discurso dice que lo maravilloso es algo extraordinario que provoca admiración, «*asombroso por lo insólito*» y «*todo lo insólito es maravilloso*». Además, de sus nuevos aportes sigue manteniendo una postura crítica hacia el surrealismo europeo.

Alejo Carpentier es un escritor culto, con conocimientos enciclopédicos, conocedor del mundo, y él mismo representa un sincretismo cultural. Buscó una postura donde pudiera acomodar sus características tan particulares y se embarcó en un viaje para encontrarla. Sus obras anteriores están basadas en los viajes que realizó y la impresión que éstos le provocaron. Fue un revolucionario de la nueva novela y la novela histórica latinoamericana. Rescató una rica fuente de inspiración: la historia de América con sus mitos y leyendas colocadas en la exuberante geografía del continente. El término correcto es “rescatar”, ya que, si nos remontamos a los cronistas podemos afirmar que Bernal Díaz del Castillo tuvo la misma actitud de asombro hacia lo americano que Carpentier. Ambos trasladan a la literatura el mismo asombro que provoca su vivencia en América, a pesar de la diferencia temporal que existe entre ambos. La siguiente cita pertenece a la obra de Bernal Díaz del Castillo *Verdadera y notable relación del descubrimiento y conquista de la Nueva España y Guatemala*, cuando en México están por conocer a Moctezuma. El cronista manifiesta su asombro y agrega que no le alcanzan las palabras para expresarlo,

« [...] todo iba llena de aquellas gentes que no cabían; unos que entraban en México, y otros que salían, y los que nos venían a ver, que no nos podíamos rodear de tantos como vinieron, porque estaban llenas las torres y en canoas y de todas partes de la laguna, y no era cosa de maravillarse, porque jamás habían visto caballos ni hombres como nosotros. Y de que vimos cosas tan admirables no sabíamos qué nos decir, o si era verdad lo que por delante parecía, que por una parte en tierra había grandes ciudades, y en la laguna otras muchas; [...]» (segundo tomo 1964:272)

Carpentier siempre mantuvo su postura inicial hacia el surrealismo europeo, considerándolo una fantasía prefabricada, mientras que a lo *real maravilloso* lo considera una realidad maravillosa. Más que una corriente literaria, es una postura de fe y de asombro que se percibe a través de todos los sentidos. Lo *real maravilloso* no proviene exclusivamente de la realidad americana, sino que especialmente de su visión propia de la vida, su erudición y su capacidad de asombro

V. De lo real maravilloso en *El reino de este mundo*

El concepto que tiene Carpentier de lo *real maravilloso* se pone en práctica en el contenido de su novela *el reino de este mundo*. Alejo Carpentier, desde el prólogo de su obra, hace algunos señalamientos acerca de que lo maravilloso se encuentra en la realidad; desde aquí guía al lector y le propone que la lectura la haga con fe. En toda la obra sobresalen las características relacionadas con lo *real maravilloso*, y algunos elementos de la “nueva novela latinoamericana”. Éstos están relacionados con el contenido; con lo americano, especialmente la cultura afroamericana del caribe; además con el barroco y sus excesivos adornos. En el aspecto formal el cambio de narradores como una argucia técnica para resaltar algunos contrastes.

Alejo Carpentier hace propio un período histórico de Haití y es esa realidad la que convierte en “maravillosa”. Su obra es una crónica del viaje que realizó a Haití en 1943, de donde tomó la historia y la rehizo. Cualquier lector que se acerque a la novela y no conozca los hechos históricos tal y como son puede pensar que es una ficción total. La historia que relata está más cerca de lo mítico y lo fantástico que de la realidad histórica. Así lo expresó Carpentier en su ensayo “Lo barroco y lo real maravilloso”, publicado en su obra *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*:

«Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos en estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano.» (1981:130)

De la misma manera como Carpentier encuentra lo maravilloso a cada paso en América, en *El reino de este mundo* en cada página, encontramos lo *real maravilloso*.

Carpentier insistió en que para llegar a la realidad, había que buscar en la historia, en los mitos y las leyendas americanas. Estos aspectos los utilizó para construir su ficción. En la obra hay una fuerte presencia del vodú, que contrasta con las religiones monoteístas occidentales. El mito nace ante a los ojos de los negros y en éste habita la esperanza de redención y libertad a la que aspira el hombre. Cada cultura tiene sus

propios mitos, la diferencia radica en la interpretación que cada una les dé. En la obra *Los mitos*, de Joseph Campbell, se dice que: « *los órdenes morales de las sociedades siempre han estado fundamentadas en los mitos*» (1994:20), por lo tanto, podemos afirmar que los negros del Caribe, como grupo cultural, tienen sus propios mitos; y éstos son los que Carpentier busca rescatar. Más adelante Campbell expresa:

« [...] tradicionalmente, en las ortodoxias de las creencias populares, tanto los seres míticos como los hechos son generalmente vistos y enseñados como hechos reales [...] Cuando estas historias son interpretadas, no como narraciones de hechos históricos, sino como meros episodios imaginados y proyectados sobre la historia, y cuando son reconocidas como análogos a otros sitios, [...] el resultado es obvio. Es decir, en lugar de considerarlos falsos y rechazarlos como relatos de historia física, esas universalmente apreciadas figuras de la imaginación mítica deben representar hechos de la mente: “hechos de la mente manifiestos en un tema de ficción”, [...] Y así como debe ser, desde luego, labor del historiador, arqueólogo y prehistoriador, de mostrar que como hechos, los mitos no son verdaderos.» (1994:21)

Al asociar la explicación anterior con el aprovechamiento que hace Carpentier con el suceso de Mackandal, el resultado es un mito, ya que llena todos los requisitos que se requieren para lograrlo. Los esclavos optaron por creer que Mackandal no había muerto, sino se fue volando por el aire y que eventualmente regresaría a redimirlos. La realidad fue otra, ya que sí muere quemado:

«El fuego comenzó a subir hacia el manco, sollamándole las piernas. En es momento, Mackandal agitó su muñón que no habían podido atar, en un gesto conminatorio que no por menguado era menos terrible, aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia delante. Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza.

-Mackandal suavé!

[...]Y a tanto llegó el estrépito y la grito y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido en el fuego y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito.» (2000:41)

Para los esclavos, a partir de este momento, «*Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo*». El mito surge de un hecho real, y Mackandal se convierte en un redentor para el pueblo de esclavos. La figura mítica del redentor aparece en otras culturas: es la necesidad de creer que habrá alguien que libere al hombre y le conceda una vida mejor. Cabe resaltar que el autor con la expresión el «*reino de este mundo*», se refiere a este mundo y no al que está por venir. Es así como los negros buscan ser redimidos y alcanzar su libertad en este mundo. El surgimiento de la figura de Mackandal es parte de la cultura de los negros del Caribe; por lo tanto,

como afirma Carpentier, en la realidad se encuentran hechos que maravillan y asombran.

Bouckman aparece más adelante en el relato y tiene la misma tarea que Mackandal: liberar a los negros de la esclavitud. Se convierte, al igual que éste, en una leyenda. La historia cuenta que sí tuvo lugar una reunión de esclavos para planear la sublevación. Esta reunión y la que se le atribuye a Bouckman son dos hechos separados. Según el escritor Patrick Geggus, en su obra *Haitian Revolutionary Studies* (2002), afirma que no hay evidencia sustancial para sostener que la reunión en Bois Caimán realmente tuvo lugar. Como muchos de los detalles de la historia haitiana, puede que lo que concierne a dicha ceremonia nunca se llegue a saber. Lo que dice Geggus es que sí hubo algún tipo de ritual en donde se sacrifica un cerdo, aparte de este hecho no se conoce mucho más. La leyenda reza que Bouckman fue el iniciador de la revolución en Bois Caiman, al norte de Santo Domingo, lugar a donde convocó a los esclavos. Esto ocurrió (no se sabe con certeza) el 14 o el 20 de agosto de 1791, una noche de intensa lluvia, asistieron a la reunión esclavos provenientes de todas las plantaciones. Bouckman, jamaiquino, invocó a los dioses con un canto vodú. En esa ceremonia se dirigió a los esclavos y luego sacrificó un cerdo y bebió su sangre. Entre la historia y la leyenda hay datos que coinciden, puesto que sí hubo una revolución y también una ceremonia de invocación vodú. Carpentier aprovecha las dos, tanto la historia como la leyenda:

«De pronto, una voz potente se alzó en medio del congreso de sombras [...] Había mucho de invocación y de ensalmo en aquel discurso [...] Era Bouckman el jamaicano quien hablaba de esa manera. Aunque el trueno apagara frases enteras, Ti Noel creyó comprender que algo había ocurrido en Francia [...] un pacto se había sellado entre los iniciados de acá y los grandes Loas del África, para que la guerra se iniciara bajo los signos propicios.» (2000:52)

En la obra también se habla del sacrificio de un cerdo, del cual Bouckman y los otros delegados «*untaron sus labios con la sangre espumosa del cerdo*». Varios días después de iniciarse la rebelión capturan a Bouckman, y lo ejecutan en el mismo lugar que a Mackandal. De la misma forma hiperbólica que ha ido creciendo la leyenda del jamaiquino, así es la descripción que hace Carpentier del hecho:

«La horda estaba vencida. La cabeza del jamaicano Bouckman se engusanada ya, verdosa y boquiabierta, en el preciso lugar en se había hecho ceniza hedionda la carne del manco Mackandal.» (2000:60)

Carpentier toma dos hechos históricos de la realidad haitiana, los reescribe como algo irreal e insólito. Esto es un ejemplo de la insistencia del autor, acerca de que lo maravilloso se encuentra inserto en la misma realidad.

Carpentier, en su afán por mostrar la realidad de Haití, recurre al vodú que, a lo largo de la novela, es una constante que va hilando los hechos más representativos, sobre todo, de las luchas por la liberación de la esclavitud. En su viaje, encontró que los toques de tambores, los cantos y danzas rituales, los sacrificios, las ofrendas de comida y sangre, las purificaciones por medio del fuego, y los amuletos eran parte de la realidad cotidiana de esta isla. Estos aspectos religiosos, y muchas veces mágicos, se asocian a sucesos importantes en la obra. El autor utiliza el sonido del tambor para anunciar situaciones trascendentes, como la convocatoria de Bouckman, los momentos antes de la caída y muerte del rey Christophe y en las celebraciones de los esclavos.

«Detrás del Tambor Madre se había erguido la humana persona de Mackandal. El mandinga Mackandal. Mackandal Hombre. El Manco. El Restituido. El Acontecido. [...] sin previo acuerdo, todas las voces se unieron en un yanvalú solemnemente aullado sobre la percusión.» (2000:36-37)

Los tambores los usan los esclavos como medio de comunicación fuera de la comprensión del amo blanco. Después de que sucedió la mantaza de blancos, de Mezy reflexiona sobre este sonido musical, que nunca le había provocado sospechas. Ahora duda si detrás de este inocente sonido no había una práctica religiosa o un llamado al levantamiento:

«[...] al volver la memoria. Lo llenó de zozobra haciéndole comprender que un tambor podía significar, en ciertos casos, algo más que una piel de chivo tensa sobre un tronco ahuecado. Los esclavos tenían, pues, una religión secreta que los alentaba y solidarizaba en sus rebeldías. A lo mejor, durante años y años, habían observado las prácticas de esa religión en sus mismas narices, hablándose con los tambores de calendas sin que él lo sospechara.» (2000:61-62)

Para Christophe, a pesar de gobernar de acuerdo con la modalidad de los blancos y de haberse alejado del vodú, el sonido de los tambores tiene sentido; en muchos casos

es un augurio. En dos ocasiones este sonido le produce malestar y le anuncia que algo malo está por llegar:

«Muy lejos se alzaba a ratos, un pálpito de tambores que no tocaban, probablemente en rogativas por su larga vida.» (2000:106)

«Los tambores estaban tan cerca ya que parecían percutir ahí, detrás de las rejas de la explanada de honor, al pie de la gran escalinata de piedra. En ese momento se incendiaron los espejos del palacio, las copas [...]» (2000:115)

En los tres ejemplos anteriores, Carpentier relaciona el sonido del tambor con un levantamiento; especialmente, en la última, que es un augurio de la caída y muerte del rey:

«Se respiraba una mala atmósfera en aquel crepúsculo de sombras harto impacientes por abrazarse a las cosas. No acababa de saberse si realmente sonaban tambores en la montaña. Pero, a veces, un ritmo caído de altas lejanías se mezclaba extrañamente con el Avemaría que la mujeres rezaban en el Salón de Honor.» (2000:108)

En la cita anterior, el sonido de los tambores contrasta con el Avemaría que rezaban las mujeres, el primero corresponde a las maneras negras, y el segundo, a las blancas. Las dos provocan temor en el rey, ya que una es el símbolo de lo que ha despreciado, y la otra representa lo europeo, causa del abandono de lo propio. A pesar de que Cristophe había adoptado las costumbres católicas, seguía comprendiendo y temiendo el significado de los diferentes sonidos del tambor,

«Las cajas, destimbradas, habían dejado el toque reglamentario, descompasándose en tres percusiones distintas, producidas, no ya por los palillos, sino por los dedos sobre los parches. -¡Están tocando el manducumán!- gritó Christophe.» (2000:110)

« [...] la noche se llenó de tambores. Llamándose unos a otros, respondiéndose de montaña a montaña, subiendo de las playas, saliendo de cavernas, corriendo debajo de los árboles, descendiendo por las quebradas y cauces, tronaban los tambores, radás, los tambores, congós, los tambores de Bouckman, los tambores de los Grandes Pactos, los tambores todos del Vodú [...] delante de los tambores corría el fuego, saltando de casa a casa, de sembrado a sembrado.» (2000:113-114)

El autor, al mencionar a Bouckman, nos traslada inmediatamente hacia un levantamiento en pro de la libertad; por lo tanto, cada vez se evidencia más que el sonido del tambor, en esta obra, es un llamado de libertad. Este es un aspecto del vodú

que se aprovecha para imprimir vigor no sólo al contenido, sino también para dotar de eufonía a la forma.

En la parte final de la obra, cuando el rey Christophe está por morir, acepta que ha traicionado sus creencias con la adopción de otras que, al final, lo traicionan. Las paredes de la Ciudadela fueron construidas con sangre de toro, que serviría como protección en caso de una invasión francesa,

« [...] esa sangre jamás había sido dirigida contra los negros, que al gritar, muy cerca, delante de los incendios en marcha, invocaron Poderes a los que se hacían sacrificios de sangre. Christophe, el reformador, había querido ignorar el vodú[...] ahora comprendía que los verdaderos traidores a su causas, aquella noche, eran San Pedro con su llave, los capuchinos de San Francisco y el negro San Benito.» (2000:114)

La sangre, así como los tambores, es un ingrediente de en la novela. En varias oportunidades se recurre a la sangre, como en las ofrendas que se hacen a los dioses, en la invocación que Bouckman hace después de incitar al pueblo a la rebelión y en situaciones de muerte violenta, entre otras. En el caso concreto de Bouckman, cuando se sacrifica a un cerdo, insertándole un machete en el vientre luego la sangre se recoge en un cuenco de madera y todos los delegados se untan los labios con ella a manera de rito religioso.

Un hecho de sangre violento sucede cuando los esclavos invaden la plantación de de Mezy y matan al contador abriéndole la garganta,

« [...] fue el primero en caer, con la garganta abierta, de arriba abajo, por una cuchara de albañil. Luego de mojarse los brazos en la sangre del blanco, los negros corrieron hacia la vivienda principal [...]» (2000:56)

El sacrificio de animales, especialmente el de los toros, cuya sangre se utilizó en la construcción de la ciudadela, es un aspecto que tiene relevancia en la obra. La sangre que se utilizó en la construcción de la Ciudadela, para los negros, tenía una connotación religiosa. Se consideraba como una ofrenda a sus dioses. En el caso del monarca, constituye un leve vestigio de la religión de sus antepasados, a pesar de haber renegado de ella. En este suceso se observa un sincretismo cultural, puesto que el rey recurre a las costumbres del vodú para obtener protección, como prevención a una posible invasión francesa. Al final de su vida, Christophe se da cuenta de que la sangre de los toros no

logró su cometido, ya que la invasión vino de su propio pueblo y no pudo resistirla. Finalmente, se suicida: «*cae de bruces en su propia sangre*», hecho que podría interpretarse como un sacrificio en honor de los dioses de los que se había alejado,

«Casi no oyó el disparo, porque los tambores estaban ya demasiado cerca, La mano de Christophe soltó el arma, yendo a la sien abierta. Así, el cuerpo se levantó todavía, quedando como suspendido en el intento de un paso, antes de desplomarse, de cara adelante con todas sus condecoraciones. Los pajes aparecieron en el umbral de la sala. El rey moría, de bruces en su propia sangre.» (2000:115)

Las citas anteriores describen dos trágicos hechos de sangre. Además, simultáneamente a derramamiento de la sangre se escucha el sonido de los tambores. En el caso del monarca, le anuncian que el fin está cerca. La sangre representa el final de quien murió traicionando sus propios conceptos. En su obra, Carpentier convierte lo real en maravilloso, así como un rey, que antes fue cocinero, pasa a formar parte de su fortaleza, ya que fue sepultado dentro de las paredes de la Ciudadela,

« [...] los pajes colocaron el cadáver sobre el montón de argamasa, en el que empezó a hundirse lentamente, de espaldas, como halado por manos viscosas. El cadáver se había arqueado un poco en la subida, al haber sido recogido, tibio aún, por los servidores. Por ello desaparecieron primero su vientre y sus muslos [...] al fin el cadáver se detuvo, hecho uno con la piedra que lo apresaba.» (2000:120)

El fuego es otro elemento empleado en el vodú. Está presente junto con los otros ya mencionados. El fuego es parte activa de las ceremonias y los ritos religiosos. El fuego, como elemento purificador, no es exclusivo del vodú, hay muchas culturas que lo reconocen como tal. En la primera parte de la novela, Mackandal lleva a Ti Noel donde Mamán Loi, una sacerdotisa, que utiliza el fuego como purificador

« Cierta vez, la Mamán Loi enmudeció de extraña manera cuando se iba llegando a lo mejor de un relato. Respondiendo a una orden misteriosa, corrió a la cocina, hundiendo los brazos en una olla llena de aceite hirviente [...] lo que era más raro, que sus brazos, al ser sacados del aceite no tenían ampollas ni huellas de quemaduras, a pesar del horroroso sonido de fritura que se había escuchado un poco antes.» (2000:21)

El fuego es un factor que participa activamente en la muerte de Mackandal, ya que lo quemaron vivo ante los ojos del pueblo. Las autoridades quisieron hacer pública la ejecución utilizando un método horrible, para que sirviera de ejemplo a todos: pero el resultado fue contrario ya que, posteriormente, pasó a categoría de héroe. En las luchas

libertarias, los esclavos recurrieron al fuego para incendiar las plantaciones de los franceses. Con los incendios, se pretendía castigar a los amos y purificar la tierra.

«La horda había partido hacia el Cabo, dejando incendios que tenían un nombre cuando se buscaba con la mirada la base de columnas de humo que abovedaban en el cielo. Un pequeño polvorín acababa de volar hacia la Encrucijada de los Padres [...] Una horrible pestilencia venía de las perreras quemadas: ahí los negros habían saldado una vieja cuenta pendiente [...]» (2000:59)

En la sublevación de los esclavos en contra de Christophe, vuelven a aparecer los incendios que se producen dentro y fuera del palacio,

«Ya había comenzado el incendio de sus granjas, de sus alquerías, de sus cañaverales, Ahora, delante de los tambores corría el fuego, saltando de casa a casa, de sembrado a sembrado Una llamarada se había abierto en el almacén de granos, arrojando tablas rojinegras a la nave del forraje. El viento del norte levantaba la encendida paja de los maizales, trayéndola cada vez más cerca [...] Los tambores están tan cerca ya que parecían percutir ahí, detrás de las rejas de la explanada de honor, al pie de la gran escalinata de piedra. En ese momento se incendiaron los espejos del palacio, las copas, los marcos de cristal, el cristal de las copas, el cristal de las lámparas, los vasos, los vidrios, los nácares de las consolas. Las llamas estaban en todas partes, sin que se supiera cuáles eran reflejos de las otras.» (2000:114-115)

En el fragmento anterior, el fuego aparece a la par del sonido de los tambores que anuncian la cercanía de los sublevados, así como la propagación del fuego.

Además, de los aspectos del vodú que ya se enumeraron, aparecen los nombres de deidades de reinos lejanos, en la otra orilla, en África,

« [...] el mandinga solía referir hechos que habían ocurrido en los grandes reinos de Popo, de Arada, de los Nagós, de Fulas [...] Conocía la historia de Adonhueso, del Rey de Angola, del Rey Dá, encarnación de la Serpiente, que es eterno principio, nunca acabar, y que se holgaba místicamente con una reina que era el Arco Iris, señora del agua y de todo parto. Pero, sobre todo, se hacían prolijo con gesta de Kankán Muza, el fiero Muza, hacedor del invencible imperio de los mandingas.» (2000:12)

Las deidades del panteón vodú también desempeñan un papel importante dentro de lo real maravilloso. Están relacionadas con la lucha por la libertad. Para los esclavos, sus dioses son los únicos verdaderos y es a ellos a quienes se deben. La revolución ocurre porque estos dioses o loas lo permiten y porque hacen un llamado a la guerra, cuyo fin es acabar con el poder del blanco. Cada vez que se aproxima el momento de la lucha, se invoca a los dioses de “Allá”,

«Un día daría la señal del gran levantamiento, y los Señores de Allá, encabezados por Damballah, por el amo de los Caminos y por Ogún de los Hierros, traerían el rayo y el trueno para desencadenar el ciclón que completaría la obra de los hombres [...] la sangre de los blancos correría hasta los arroyos, donde los Loas, ebrios de júbilo, la beberían de bruces, hasta llenarse los pulmones.» (2000:33)

Damballah, una de las deidades (loas) más importantes se asocia con la serpiente. Se menciona en el suceso que ocurre cuando Ti Noel está en Cuba y ve llegar un barco cargado de serpientes que serían soltadas en la Llanura para terminar con los campesinos que ayudan a los cimarrones. Las serpientes no logran sobrevivir; el plan no se lleva a cabo. Para Ti Noel, el hecho tiene connotación de milagro. En este pasaje hay un contraste entre lo africano y la cultura judeo-cristiana, donde Carpentier quiere mostrar que, en el mundo mitológico de los negros, existen los milagros al igual que en las otras culturas,

«Por esas serpientes, criaturas de Damballah, habrían de morir sin haber puesto huevos, desapareciendo al mismo tiempo que los últimos colonos de el antiguo régimen. Ahora, los Grandes Loas favorecían las armas negras. Ganaban batallas quienes tuvieran dioses guerreros que invocar, Ogún Badagrí guiaba las cargas al arma blanca contra las últimas trincheras de la Diosa Razón. Y, como en todos los combates que realmente merecen ser recordados porque alguien detuviera el sol o derribara murallas con una trompeta, hubo, en aquellos días, hombres que cerraron el pecho desnudo las bocas de cañones enemigos y hombres que tuvieron poderes para apartar de su cuerpo el plomo de sus fusiles.» (2000:79-80)

La última parte de la cita se refiere a dos milagros que se mencionan en la *Biblia* relacionados con la conquista de Canaán, cuya empresa estuvo al mandó de Josué, La primera se refiere al pasaje bíblico donde Dios ordena que el sol y la luna no se muevan sobre el reino de Gabaón, para que la luz se mantuviera por más tiempo y los israelitas pudieran cumplir su cometido. La otra se refiere a otro pasaje bíblico que describe la caída de las murallas de Jericó que, con la ayuda de Dios, fueron derrumbadas por el sonido de las trompetas. Carpentier establece que no sólo el Dios de los blancos hace milagros, sino que, los dioses de los negros también, ya que son capaces de lograr «*que los hombres tuvieran poderes para apartar de su cuerpo el plomo de los fusiles*».

Otra deidad del panteón vodú es Legba, el Señor de los Caminos, a quien se acude para facilitar el tránsito de las personas. Algunos ejemplos de estas invocaciones se dan cuando Paulina Bonaparte vuelve a Italia, cuando Ti Noel retorna de Cuba y cuando Solimán, en Roma, cae enfermo. Se debe tener en cuenta que, en el caso de Paulina

Bonaparte se da un sincretismo religioso, ya que integra a sus creencias occidentales algunas del vodú,

Paulina:

«En la cesta que contenía sus ajados disfraces de criolla viajaba un amuleto de Papá Legba, trabajado por Solimán, destinado a abrir a Paulina Bonaparte todos los caminos que la condujeron a Roma.» (2000:78)

Ti Noel:

«Entre sus raíces habían encajado –retorcidas, sarmentosas, despitorradas- viejas Muletas de Legba. El Señor de los Caminos. Ti Noel cayó de rodillas y dio gracias al cielo por haberle concedido el júbilo de regresar a la atierra de los Grandes Pactos.» (2000:84-85)

Solimán:

« [...] todo tembloroso de fiebre- pues había sido agarrado por el paludismo de los pantanos Pontinos-, invocando a Papá Legba, para que le abriese los caminos del regreso a Santo Domingo.» (2000:131)

Un año muy importante para los esclavos y para el vodú es 1791, ya que en agosto de ese año se lleva a cabo en Haití, por primera vez, una ceremonia vodú, y también la convocatoria donde Bouckman hace un llamado a la libertad con una invocación a Ogún. Los dos hechos son verificables en la historia de la isla.

«Ogún de los hierros, Ogún el guerrero, Ogún de las fraguas, Ogún mariscal, Ogún Changó, Ogún-Kankanikán, Ogún-Batala, Ogún-Panamá, Ogún-Bakule, eran invocados ahora por la sacerdotisa del Radá, [...] » (2000:53)

En el suceso anterior, Carpentier ha mezclado dos hechos que pueden verificarse en la historia, y con el vodú, para llegar a lo *real maravilloso*. Si el lector no conoce los hechos históricos va a tener la sensación de que todo es ficción. Por el contrario, los hechos son comprobables, lo que lleva, una vez más, a que lo insólito y lo asombroso se encuentran en la realidad. En esto radica la maestría del autor que, desde el prólogo, indica al lector que lo asombroso está en la realidad. No obstante logra engañar haciéndole creer que tiene mucho de ficción.

Las deidades del vodú y sus símbolos correspondientes están entremetidos en la trama de la obra actuando con veracidad. A los elementos de la cultura negra, Carpentier los

contrapone a los de la cultura blanca, para señalar las transposiciones y sincretismos de la época histórica a la cual se refiere.

El rito del vodú es una constante a lo largo de la novela y sirve como apoyo a la lucha por la libertad que el negro mantiene. Para los esclavos, el vodú corresponde a la religión de sus antepasados africanos. En las rebeliones contra los blancos las prácticas del vodú siempre están presentes, así como sus rituales, conjuros, ensalmos y los dioses que les sirven de apoyo y les dan la aprobación para la lucha. Carpentier incorpora a la trama aspectos verídicos del vodú, como la sangre, los tambores, el fuego, los dioses y los símbolos, y los va acomodando a los hechos novelísticos. Éste es uno de los temas de más realce dentro de la novela, y va asociado con la libertad.

Carpentier incorpora hechos y datos históricos, geográficos, antropológicos y culturales verídicos, que son los que le dan el tono realista a la novela. Lo que busca es universalizar los temas americanos, como por ejemplo la libertad, dar una muestra de que en la historia americana existen las mismas situaciones que en otras culturas. Demuestra cómo la diversidad de culturas, al llegar a América, chocan y luego se funden, ofreciendo una nueva realidad sincrética cuyo producto es *lo americano*. Al autor le interesa mostrar las formas diferentes en que cada cultura enfrenta los cuestionamientos existenciales del hombre. La libertad es uno de éstos y es un tema que subyace en la obra

En *El reino de este mundo*, los temas sustentan el aspecto más importante de *lo real maravilloso*. La realidad cotidiana de América, sus mitos, su geografía y todos los aspectos que ya se han enumerado a lo largo de este trabajo son la base en la que se sustenta la obra. Con relación a las técnicas narrativas, se han mencionado los contrastes que se utilizan para afirmar la postura del autor donde lo real es lo maravilloso. El autor no pretende recurrir a métodos artificiosos ni mágico realistas: por ejemplo en la obra se dan algunas situaciones que parecieran ser hechos sobrenaturales o mágicos, pero en verdad no lo son. El autor se vale de fluctuaciones en el punto de vista del narrador. Estos cambios narrativos refuerzan la postura de que no hay que recurrir a situaciones fantasiosas e inverosímiles para crear lo maravilloso. Algunos ejemplos de lo anterior están relacionados con Henri Christophe, Solimán y Ti Noel, específicamente. Al principio de cada pasaje, el autor aprovecha de que algo sobrenatural está sucediendo; al

continuar con la lectura se nota un cambio de focalización. El narrador se introduce en el interior de la mente distorsionada del personaje. Christophe sufre una apoplejía cuando está escuchando misa acompañado de su familia. El ataque le causa confusión mental y lo hace alucinar; pero esto sucede sólo dentro de su mente. Lo percibido se limita a las experiencias mentales del rey que está sufriendo un ataque.

«De pronto, Juan de Dios González comenzó a retroceder hacia las butacas reales, resbalando torpemente sobre los tres peldaños de mármol. La reina dejó caer el rosario. El rey llevó la mano a la empuñadura de la espada. Frente al altar, de cara a los fieles, otro sacerdote se había erguido, como nacido del aire, con pedazos de hombros y de brazos aún mal corporizados. [...] El nombre de Cornejo Breille se atravesó en la garganta de Christophe, dejándole sin habla. Porque era el arzobispo emparedado, de cuya muerte y podredumbre sabían todos [...] Juan de Dios González se desplomó gimiendo a los pies de la reina. Henri Christophe, desorbitado [...] En ese momento, un rayo que sólo ensordeció sus oídos cayó sobre la torre de la iglesia, [...] el rey yacía sobre el piso paralizado, con los ojos fijos en las vigas del techo [...] sacado de la iglesia en brazos de su oficiales, el rey masculló vagas maldiciones, amenazando de muerte a todos los vecinos de Limonade si cantaban los gallos.» (2000:106-107)

El fragmento anterior pareciera estar narrando hechos sobrenaturales. Al final lo resuelve el autor cuando dice que el rey ha sufrido un delirio. Las alucinaciones se están dando en el mente del rey: sólo él es capaz de ver lo que está sucediendo.

En el siguiente caso, Solimán, antiguo masajista de Paulina Bonaparte, se encuentra en Roma acompañando a la reina y sus hijas en el exilio. Una noche que se encontraba bajo los efectos del alcohol, entra en el palacio de Borghese y se detiene ante una estatua de mármol. Empieza a tocar poco a poco la estatua y a reconocer en ella el cuerpo de Paulina. Dentro de su mente alcoholizada piensa que aún está a tiempo de resucitarla.

«En el fondo de aquel pequeño gabinete había una sola estatua. La de una mujer totalmente desnuda, recostada en un lecho, que parecía ofrecer una manzana. Tratando de encontrarse en el desorden del vino, Solimán se acercó a la estatua con pasos inseguros. La sorpresa había asentado un poco su ebriedad. Él conocía aquel semblante; y también el cuerpo, el cuerpo todo, le recordaba algo. Palpó el mármol ansiosamente con el olfato y la vista metidos en el tacto. Sopesó los senos. Paseó una de sus palmas, en redondo sobre el vientre, deteniendo el meñique en la marca del ombligo. Acarició el suave hundimiento del espinazo, como para voltear la figura. Sus dedos buscaron la redondez de las caderas, la blancura de la corva, la tersura del pecho. Aquel viaje de las manos le refrescó la memoria trayendo imágenes de muy lejos. [...] esa estatua teñida de amarillo por la luz del faro, era el cadáver de Paulina Bonaparte. Un cadáver recién endurecido, recién despojado del palpito y de la mirada, al que tal vez era tiempo todavía de hacer regresar a la vida. Con voz terrible como si su pecho se desgarrara, el negro comenzó a dar llamadas, grandes llamadas.» (2000:130-131)

En la escena anterior, aprovechando la ebriedad de Solimán se pasa de la realidad a su mente confusa. Todo indica que es una situación con características sobrenaturales o mágicas, pero la narración se da en el interior de la mente del negro. Hay un cambio, la realidad externa es una y la interna, en la mente, del personaje es otra. El relato sigue mostrando la realidad, lo que cambia es el lugar donde ocurre la narración del hecho. No es una escena mágica sino, por el contrario, es real y pertenece a la realidad momentánea del personaje, que se encuentra bajo la influencia del vino.

Otro suceso con las mismas características, aparece al final de la obra y le ocurre a Ti Noel, personaje ficticio, hilo conductor y testigo de todos los hechos en la novela. El antiguo esclavo, en estado de senilidad avanzada, acude al llamado de los tambores y cae en posesión del rey de Angola. Su realidad, al igual que la de los otros personajes, se altera por una situación puntual que hace que la percepción de la realidad se distorsione. Se encuentra ante una nueva invasión, la de los mulatos, que buscan, una vez más, esclavizar al negro. Ti Noel, sintiéndose rey, cree que su tarea es liberar a los suyos, como hicieron Mackandal y Bouckman en su momento.

«Ti Noel no veía la manera de ayudar a sus súbditos nuevamente encorvados bajo la tralla de alguien. El anciano comenzaba a desesperarse ante ese inacabable retoñar de cadenas, ese renacer de grillos, esa proliferación de miserias, que los más resignados acababan por aceptar como prueba de la inutilidad de toda rebeldía.» (2000:138)

Ante su impotencia decide huir, utilizando los mismos poderes licantrópicos que usó Mackandal,

« [...] el recuerdo de Mackandal volvió a imponerse a su memoria. Ya que la vestidura de hombre solía traer tantas calamidades, más valía despojarse de ella por un tiempo, siguiendo los acontecimientos de la Llanura bajo aspectos menos llamativos. Tomada esa decisión, Ti Noel se sorprendió de lo fácil que es transformarse en un animal cuando se tienen poderes para ello. Como prueba se trepó a un árbol, quiso ser ave, al punto fue ave. Miró a los Agrimensores desde lo alto de una rama, metiendo el pico en la pulpa violada de un caimito. Al día siguiente quiso ser garañón [...]» (2000:138)

La narración fluctúa de un punto de vista exterior al interior de la mente de Ti Noel. La metamorfosis ocurre únicamente en la mente senil del anciano. Al final sabemos que Ti Noel murió en el huracán, a pesar de que no hay una explicación clara de los hechos, sino sólo una pequeña referencia, que es la que hace que el texto sea realista y no mágico,

«Y desde aquella hora nadie supo más de Ti Noel ni de su casaca verde con puños de encaje salmón, solo, tal vez aquel buitre mojado, [...]» (2000:143-144)

Las fluctuaciones que se dan en los ejemplos anteriores suceden cuando el autor cambia de punto de vista del narrador; pasa de lo externo a la mente interna de los personajes. Para que el cambio se dé, Carpentier recurre a medios que alteren la mente, como una apoplejía, la borrachera y la senilidad. Esto hace que la narración se mantenga en un plano real, y con ello pretende recalcar que lo maravilloso se encuentra en la realidad, que no hay necesidad de la magia y la irrealidad para asombrarse.

Carpentier, en su obra, manifiesta sus ideas relacionadas con lo *real maravilloso*, haciendo uso de la historia, de los contrastes para resaltar lo americano, de algunas técnicas de la nueva narrativa latinoamericana; y finalmente del barroco. En este trabajo ya se expuso la evolución de las ideas de Carpentier donde en su tercera etapa (1974) establece la analogía de lo *real maravilloso* con lo *barroco*. A pesar que *El reino de este mundo* fue publicado con anterioridad a su ensayo “Lo barroco y lo real maravilloso”, en la primera se pueden apreciar rasgos del barroco. Carpentier ofrece la siguiente explicación relacionada con el barroco,

« [...] el barroco, constante del espíritu, que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía geométrica [...]» (1981:116-117)

« ¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criollidad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente [...]» (1981:126)

« [...] el espíritu barroco puede renacer en cualquier momento y renace en muchas creaciones [...]» (1981:119).

«Y lo barroco que ustedes conocen, la novela contemporánea latinoamericana, la que llaman algunos la del boom —y el boom, ya lo he dicho, ni es una cosa concreta ni define nada-, es debida a una generación de novelistas en pie hoy en día, que están produciendo obras que traducen el ámbito americano, tanto ciudadano como de la selva o de los campos, de modo totalmente barroco» (1981:135)

Al leer cuidadosamente cada cita enunciada por Carpentier se puede establecer una relación muy estrecha de lo barroco con lo *real maravilloso*. Su postura fue cambiando

con el tiempo, hasta que llegó a establecer las razones por las cuales considera que América Latina es barroca.

« [...] la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí, es un espíritu barroco» (1981:126).

Al referirse a lo *real maravilloso* en la misma obra dice,

«En cuanto a lo real maravilloso, sólo tenemos que alargar las manos para alcanzarlo. Nuestra historia contemporánea nos presenta cada día insólitos acontecimientos.» (1981:135).

Por lo tanto, Carpentier equipara lo *real maravilloso* y el barroco. Se refiere a América Latina como la tierra de elección del barroco, y a lo *real maravilloso* como algo que surge en América Latina, que posteriormente se extiende a toda la realidad que asombra, «*todo lo insólito es maravilloso*».

En el *Reino de este mundo*, se puede palpar tanto lo *real maravilloso* como lo barroco. Se puede resumir que los elementos de lo *real maravilloso* se encuentran vinculados a lo barroco. Pero sí es oportuno mostrar algunas ejemplos de sustanciosas enumeraciones, donde se puede aplicar lo que autor dice sobre el barroco: « [...] *el barroco, constante del espíritu, que se caracteriza por el horror al vacío* [...]». En el caso de Carpentier, las enumeraciones en su obra no sólo la embellecen le dan sonoridad a la prosa, sino que además muestran ese “horror al vacío” en el plano de la expresión lingüística. En otras palabras huye del blanco tipográfico. El siguiente fragmento corresponde a la búsqueda de hongos que Mackandal realiza.

«Pero ahora Mackandal se interesaba más aún por los hongos, Hongos que olían a carcoma, a redoma, a sótano, a enfermedad, alargando orejas, lenguas de vaca, carnosidades rugosas, se vestían de exudaciones o abrían sus quitasoles atigrados en oquedades frías, viviendas de sapos que miraban o dormían sin parpadear.» (2000:20)

Para describir el olor de los hongos recurre a cuatro diferentes expresiones: carcoma, redoma, sótano y a enfermedad, al hacerlo en la mente del lector se produce un efecto sensorial, una sensopercepción que en este caso no es agradable.

La siguiente descripción obedece a la sensación de muerte que hay en el ambiente, debido al envenenamiento que está ocurriendo en las plantaciones,

«Los más expertos herbolarios del Cabo buscaron en vano la hoja, la resina, la savia, posibles portadores del azote. Las bestias seguían desplomándose, con los vientres hinchados, envueltas en un zumbido de moscas verdes. Los techos estaban cubiertos de grandes aves negras, de cabeza pelada, que esperaban su hora para dejarse caer, romper los cueros, demasiado tensos, de un picotazo que liberaba nuevas podredumbres.» (2000:27)

Logra un ambiente de *muerte* sin mencionar este término. Es una atmósfera sugerida por los elementos descriptivos: *vientres hinchados*, *zumbido de moscas verdes* y *grandes aves negras*.

En el caso de la cita que aparece a continuación, además de detallar los aspectos de su reinado, también se refiere al concepto del barroco cuando dice: « *El anciano llenaba de cosas hermosas los vacíos dejados entre los restos de paredes*»

«Ti Noel dictaba órdenes al viento. Pero eran edictos de un gobierno apacible, puesto que ninguna tiranía de blancos ni de negros parecía amenazar su libertad. El anciano llenaba de cosas hermosas los vacíos dejados entre los restos de paredes, haciendo de cualquier transeúnte ministro, de cualquier cortador de yerbas general, otorgando baronías, regalando guirnaldas, bendiciendo a las niñas, imponiendo flores por servicios prestados. Así habían nacido la Orden de la Escoba Amarga, la Orden del Aguinaldo, la Orden del Mar Pacífico y la Orden del Galán de Noche.» (2000:134)

Carpentier utiliza, como trasfondo de su novela, hechos y personajes históricos, pero dentro ese escenario plantea un enfoque de contenido filosófico: la lucha individual por la libertad y la eleva a un plano universal cuando los esclavos se unen con el mismo fin. Carpentier entiende la libertad como una utopía, donde cada persona tiene una *tarea* que cumplir. Esta postura la resume muy bien el siguiente fragmento, que además, a mi criterio, es uno de los más bellos,

«Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién trabaj, para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la posición que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. Es imponerse Tareas. En el reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo.» (2000:142-143)

Lo real maravilloso es un estilo, una postura de Alejo Carpentier. Aparece manifestada en toda su magnitud, en *El reino de este mundo*. A partir del prólogo

entramos en el mundo real y “mágico” que el autor descubrió en su viaje a Haití. El asombro se da en cada página de la obra, así como le sucedió a Carpentier en su viaje a Haití, donde a cada paso se maravilló con la exuberancia que encontró allí. Los mitos, la historia, el mestizaje y la geografía americanos se convirtieron en el protagonista de la literatura hispanoamericana. A partir de Carpentier la tierra latinoamericana dejó de ser un tema regionalista y pasó a obtener un lugar en el plano universal. Tanto Alejo Carpentier, como *El reino de este mundo* y lo real maravilloso, dejaron su marca en la literatura hispanoamericana y en la literatura universal.

VI. Juego de contrastes

Lo *real maravilloso*, como procedimiento técnico, lo contrastó con el surrealismo; Carpentier lo emplea para establecer precisamente la diferencia entre el amo blanco y el esclavo negro en *El reino de este mundo*.

En la narración se da una diferencia entre el *acá* y el *allá*. Al principio, para el amo blanco, la hacienda, Haití y América representan el *acá*, totalmente diferente al *allá*, donde se ha originado su cultura. Para el esclavo negro, la hacienda, Haití y América son el *acá*, una región ajena a su cultura y lugar de origen. Tanto para los amos como para los esclavos, el *acá*, en este caso, es el mismo, pero los dos sueñan con lugares diferentes cuando se refieren al *allá*, de acuerdo con su lugar de origen. La hacienda, que en un inicio es el *acá*, más adelante se convierte en el *allá*, cuando tanto el amo como el esclavo huyen a Cuba. Años más tarde, cuando Ti Noel regresa a Haití, a la antigua hacienda de de Mezy, en su mente senil establece en este lugar su reino, en ese momento se convierte en el *acá*. En el juego del *acá* y el *allá* se propone es decir, la relación de los diferentes reinos. Para los blancos, el *allá* queda en Europa; para los negros, el *allá* es su cultura, sus dioses y su religión ancestral. Al finalizar la obra el *acá* y el *allá*, en la mente senil de Ti Noel, se fusionan y se convierten en uno, ya que la hacienda pasa a ser también el reino de los esclavos.

En las primeras páginas de la obra aparece un contraste: Ti Noel acompaña a Lenormand de Mezy a la Ciudad del Cabo y observa que en la peluquería hay « *cuatro cabezas de cera que adornaban el estante de la entrada*» y las contrasta con las cabezas exhibidas con un perejil en la boca en la tripería: «*por una graciosa casualidad, la tripería contigua exhibía cabezas de terneros.*» Para el esclavo fue divertido pensar que

« [...] al lado de las cabezas descoloridas de los terneros, se servían cabezas de blancos señores en el mantel de la misma mesa.» (2000:10)

Luego, en la librería, ve colgadas con un alambre algunas estampas donde aparecían cabezas “empelucadas” de franceses; en otra el rey de Francia con un rey africano. La estampa del rey africano lo trasporta a las narraciones de Mackandal,

«Reyes eran, reyes de verdad, y no esos soberanos cubiertos de pelos ajenos, que jugaban al boliche y sólo sabían hacer de dioses en los escenarios de sus teatros de corte, luciendo [...] En África el rey era guerrero, cazador, juez y sacerdote: su simiente preciosa engrosa estirpe de héroes.» (2000:12-13)

Lo europeo aparece como artificioso y falso, comenzando por las pelucas que llevan en la cabeza, mientras «*allá [...] en el gran allá*», los reyes eran fuertes y tenían todo el conocimiento concedido por sus dioses. Para Ti Noel, lo verdadero estaba en el elemento africano. El mismo concepto predomina cuando se encuentra junto a Mackandal planeando su venganza del mismo,

«Dotado de suprema autoridad por los Mandatarios de la otra orilla, había proclamado la cruzada de exterminio, elegido, como lo estaba para acabar y crear un gran imperio de negros libres en Santo domingo.» (2000:29)

Los dioses africanos, una vez más, son los que poseen la verdad y otorgan el poder para acabar con los blancos. Para los esclavos sus dioses son los que tienen el poder verdadero y no sus amos.

Otra disparidad que se da es la de los relatos de Mackandal, Maman Loi y Ti Noel con los de la fracasada actriz francesa y tercera esposa de de Mezy. Los relatos de los negros se relacionan con la cosmovisión africana, mientras que los de la francesa resultan ser palabras vacías para los esclavos, ya que están muy alejados de su cultura.

« Con su voz fingiendo cansada para preparar mejor ciertos remates, el mandinga solía referir hechos que habían ocurrido en los grandes reinos de Popo, de Arada, de los Nagón, de los Fulas. Hablaba de vastas migraciones de pueblos, de guerras seculares, de prodigiosas batallas en que los animales habían ayudado a los hombres.» (2000:12)

«Cierta vez, la Maman Loi enmudeció de extraña manera cuando se iba llegando a lo mejor de un relato.» (2000:31)

Después de la desaparición de Mackandal, fue Ti Noel el encargado de transmitir estos relatos,

«Ti Noel transmitía los relatos del mandinga a sus hijos, enseñándoles canciones muy simples que había compuesto a su gloria [...] bueno era recordar a menudo al Manco alejado de estas tierras por tareas de importancia, regresaría a ellas el día menos pensado.» (2000:49)

Con los relatos se pretende mantener viva la fe religiosa y transmitir por este medio sus creencias. A pesar de la esclavitud y del sometimiento, el arraigo a su cultura se mantiene. Carpentier sostiene que lo verdadero está en los mitos y las leyendas de los negros, no en lo europeo que es ajeno y hasta artificioso para los negros.

«Ciertas noches se daba a beber. No era raro entonces que hiciera levantar la dotación entera, alta ya la luna, para declamar ante los esclavos, entre eructos de malvasía, los granes papales que nunca había alcanzado a interpretar.» (2000:49)

Carpentier intenta resaltar que, en la cosmogonía americana, también existe una realidad diferente a la europea y que es importante desenterrar los mitos y crearles un nuevo espacio. Existe una oposición interpretativa válida entre la realidad europea y la no europea.

En el capítulo II de la segunda parte, aparece Bouckman haciendo un llamado de libertad. Les dice que «[...] *un pacto se había sellado entre los iniciados de acá y los grandes Loas del África, para que la guerra se iniciara bajo los signos propicios*». Se refiere al pacto entre los afroamericanos y los poderes superiores de *allá*, África. Según Bouckman, el dios blanco ordena el crimen, pero los dioses de *allá* buscan la venganza, como medio para llegar a la libertad. Hay una clara desigualdad entre las dos culturas: cada una tiene su propio dios y sus propios principios.

La música también es un elemento que disiente en la obra: el sonido de los tambores en la isla. Para los blancos, éstos son simples sonidos pero, para los negros, el sonido del tambor comunica algo más, lleva mensajes, oraciones y promesas que expresan sentimientos y creencias. Después de la rebelión de Bouckman, a Lenormand de Mezy le asalta la duda si los tambores no habrían sido utilizados por los negros como medio de comunicación entre ellos.

« [...] haciéndole comprender que un tambor podía significar, en ciertos casos, algo más que una piel de chivo tensa sobre un tronco ahuecado. Los esclavos tenían, pues, una religión secreta que los alentaba y solidarizaba en su rebeldías. A lo mejor, durante años y años, habían observado las prácticas de esa religión en sus mismas narices, hablándose con los tambores de calendas, sin que se sospechara.» (2000:61-62)

En la obra, el sonido del tambor está relacionado con un llamado a la libertad que les sirve a los esclavos como medio de comunicación fuera del alcance del blanco. Para el blanco, no tiene el mismo valor: la música puede ser nada más que eso: música.

En el capítulo III de la tercera parte, el autor utiliza el *aquí* y el *allá* para oponer situaciones tanto temporales como espaciales. Refiriéndose a la construcción de la fortaleza, aparece Ti Noel otra vez como esclavo trabajando en la construcción de ella. El sometimiento, en este momento, está a cargo de un negro, que a diferencia de los amos blancos, es más severo,

« [...]en tiempos pasados los colonos se cuidaban mucho de matar a sus esclavos –a menos de que se les fuera la mano- porque matar a un esclavo era abrirse una gran herida en la escarcela. Mientras que aquí la muerte de un negro nada costaba al tesoro público: habiendo negras que parieran –y siempre las había y siempre las habría-[...]» (2000:95-96)

En el caso de la cita anterior, el *allá* («en tiempos pasados») y el *aquí* se refiere a una situación temporal, se contraponen dos épocas. El *allá* se refiere a la época de dominación francesa, cuando el amo era blanco; y el *aquí* al reinado actual de Christophe. La discrepancia se da entre la ubicación espacial de Ti Noel y una reflexión sobre la esclavitud y el poder,

«Porque abajo, olvidando los padecimientos que hubiera costado su construcción los negros de la Llanura alzarían los ojos hacia la fortaleza llena de maíz, de pólvora, de hierro, de oro, pensando que allá, más arriba de las aves, allá donde la vida de abajo sonaría remotamente a campanas y a cantos de gallos, un rey de su misma raza esperaba, cerca del cielo que es el mismo en todas partes [...]» (2000:96-97)

En este caso el *aquí* y el *allá* se refiere a un lugar. Son los esclavos, el pueblo, que se encuentran abajo; *allá* arriba está el rey. Abajo está el esclavo privado de su libertad, obligado a trabajar sin la esperanza de un cambio; mientras arriba (*allá*) está el amo negro que los privó de la misma. El *aquí* representa el sometimiento, y el *allá*, cerca del cielo, el poder ilimitado.

El uso de los contrastes es un rasgo de estilo que trasciende, incluso a otras obras del autor. Carpentier lo utiliza para mostrar las diferencias entre las culturas. Hay

elementos donde choca lo artificial de las maneras occidentales blancas con la naturalidad de los primitivos negros. Carpentier ya lo había anunciado en el prólogo, cuando se refiere a la literatura surrealista europea como algo artificioso y prefabricado; mientras la realidad americana es una fuente inagotable de asuntos literarios que alimentan lo *real maravilloso*.

VII. Conclusiones

1. Carpentier es una figura de primer orden en la evolución de la nueva novela latinoamericana. Desempeñó un papel importante en la conducción de la novela latinoamericana de un plano regionalista a uno universal.
2. Alejo Carpentier es el creador de lo *real maravilloso*. Esta postura artístico-literaria surge como una respuesta, entre otras, al surrealismo en la literatura europea.
3. Para Carpentier, el surrealismo es una repetición de fórmulas establecidas, artificiosas y fantásticas, mientras que lo *real maravilloso* se puede hallar sin afectaciones en la realidad.
4. Existen diferencias entre las expresiones *realismo mágico* y *real maravilloso*. *El realismo mágico* es la representación de lo que es posible pero improbable. Lo *real maravilloso* se encuentra en la realidad cotidiana, todo aquello que es insólito y asombroso.
5. Lo *real maravilloso* surge como una respuesta al surrealismo. En la evolución de las ideas de lo *real maravilloso*, Carpentier mantiene una postura crítica hacia el surrealismo por considerarlo irreal.
6. Lo *real maravilloso* y *El reino de este mundo* surgen al mismo tiempo, en el año 1949.
7. Lo *real maravilloso* de Carpentier fue evolucionando. En un principio utiliza el término para referirse a Haití, luego lo extiende a toda América Latina, y finalmente, establece que toda la realidad es maravillosa.
8. La historia de América Latina, sus mitos y leyendas, su geografía, su mestizaje son los elementos que integran y sustentan lo *real maravilloso*.
9. En *El reino de este mundo*, los aspectos de lo *real maravilloso* son una constante. El autor reescribió un período de la historia de Haití con personajes y hechos documentados, que son verificables. Hizo de la realidad algo maravillosa y asombrosa.
10. El vodú, como parte integral de la cultura haitiana, es un eje que atraviesa y da base a toda la novela. Los ritos, las invocaciones, las deidades y sus símbolos van de la mano con la empresa de la búsqueda de la libertad.

11. Los juegos de contrastes le sirven para marcar las diferencias entre los blancos y los negros. El “aquí” y el “allá” es una forma de hacer distinciones no sólo entre las dos culturas sino también entre contextos espaciales y temporales.
12. La búsqueda de la libertad es un tema que se puede apreciar en la novela y va de la mano con las manifestaciones del vodú.
13. *El Reino de este mundo* es una obra basada en un período histórico de Haití. Está ubicada en la misma isla caribeña, cuenta con personajes europeos y esclavos negros caribeños (algunos reales y otros ficticios). La leyenda surge de las raíces y creencias del pueblo. Los sucesos que ocurren ante los ojos de un pueblo, donde la superstición, el fanatismo y los ritos mágicos (el vodú) han asentado sus reales, cobran categoría de sobrenaturales gracias a unas pupilas donde sólo cabe la huella, la impresión del asombro. Es así como un líder como Mackandal puede ser quemado vivo frente a su gente, sin que ésta admita su muerte, sino más bien su transformación en ave. Todos esos elementos componen lo que Alejo Carpentier llamó, en el prólogo de la primera edición de la obra en mención, *lo real maravilloso*.

VIII. Bibliografía

- Barroso, Juan. 1977. *Realismo mágico y lo real maravilloso*. Miami, Florida. Ediciones Universales. 176 págs.
- Bolaños, Aimée. *Conciencia de América en Alejo Carpentier*. www.hispanista.com.br/revista/Carpentier.-
- Campbell, Joseph. 2001. *Los mitos su impacto en el mundo actual*. 4ª edición. Barcelona. Editorial Kairós, S.A. 313 págs.
- Carpentier, Alejo. 1976. *Tientos y Diferencias*. 2ª edición. Argentina. Calicanto Editorial. 132 págs.
- Carpentier, Alejo. 1981 *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo silgo y otros ensayos*. 2ª edición. México. Siglo veintiuno editores. 252 págs.
- Carpentier, Alejo. 2000. *El reino de este mundo*. 14ª edición. Barcelona. Biblioteca de bolsillo. 145 págs.
- Carpentier, Alejo. 1998. *El arpa y la sombra*. Madrid. Alianza Editorial. 183 págs.
- Carpentier, Alejo. 1977. *Concierto Barroco*.. Buenos Aires. Editorial Calicanto. 86 págs.
- Carpentier, Alejo. 1987. *El recurso del método*. 1ª edición. Barcelona. Plaza & Janes Editores S.A. 343 págs.
- Carpentier, Alejo. 1986. *La consagración de la primavera*. 1ª edición. Barcelona. Plaza y Janes Editores S.A. 576 págs.
- Carpentier, Alejo. 1989. *Ecue-Yamba-O*. Madrid. Alianza Editorial, S.A. 216 págs.

Carpentier, Alejo. 1997. *El acoso*. 1ª edición. Barcelona. Editorial Seix Barral, S.A. 156 págs.

Carpentier, Alejo. 1972. *El siglo de las luces*. 2ª edición. Barcelona. Barral Editores, S.A. 357 págs.

Carpentier, Alejo. 1996. *El amor a la ciudad*. 2ª edición. Madrid. Santillana S.A. 187 págs.

Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo* (Prólogo) <http://www.lajiribilla.com.cu>

Chiampi, Irlemar. 2000. *Barroco y modernidad*. México. Fondo de cultura económica. 227 págs.

Díaz del Castillo, Bernal. 1964. Guatemala. *Verdadera y notable relación del descubrimiento y conquista de la Nueva España y Guatemala* Centro Editorial "José de Pineda Ibarra". Ministerio de Educación pública Tomo 1. 240 págs.

Kirk, G.S. 2002. *La naturaleza de los mitos*. 2ª edición. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 303 págs.

Lamb, Ruth. *El mundo de la nueva novela Latinoamericana*. Centro virtual Cervantes. Págs. 101-108

Menton, Seymour. 1998. *Historia verdadera del realismo mágico*. México. Fondo de cultura económica. 256 págs. |

Rodríguez Menegal, Emir. 1970. *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas*. Págs. 47-63 (Centro virtual Cervantes)

Shaw, Donald. 1999. *Nueva narrativa hispanoamericana*. 6ª Edición. España. Ediciones Cátedra S.A. 408 págs.

Vargas Llosa, Mario. *¿Lo real maravilloso o artimañas literarias?*

www.letraslbres.com/index.

Veiravé, Alfredo. 1994. *Literatura hispanoamericana*. Argentina.

Kapeluusz Editora S.A. 328 págs.

http://www.cubliteraria.com/autor/alejo_carpentier/biogra.htm

<http://www.letras.s5.com/carpentier260702.htm>