

# LA NECESIDAD DE (RE)DESCUBRIR AMÉRICA

DAN MUNTEANU

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

## RESUMEN

A través de un análisis de los escritos teóricos de Carpentier y de su narrativa, como reflejo de esas ideas, se define la estética original del novelista y su más claro mensaje: el latinoamericano debe imponerse la tarea de descubrir la verdadera dimensión, particularmente espiritual, de su continente y comprenderse a sí mismo; mientras el europeo debe (re)descubrir el ya viejo Nuevo Mundo.

## ABSTRACT

Through an analysis of the theoretical writings of Carpentier and of his narrative, which reflects those theories, We will define the novelist's original aesthetic and his clearest message: the Latin American must take on the task of discovering the true dimension, particularly the spiritual, of his continent in order to understand himself; while the European must (re)discover the already old New World.

[...] en América pasaron los tiempos de la correcta ejecución de una novela, de acuerdo con un excelente modelo. No se trata ya de pensar que la novela escrita puede ser ‘tan buena’ como una de Graham Greene; ‘tan buena’ —bajo su cielo, se entiende— como una de Malraux o tal relato de Faulkner. Además de que esto siempre puede resultar discutible, el problema ha cambiado totalmente. [...] Hoy ha sonado, para los cuentistas y novelistas de este continente, la hora difícil, gestatoria, decisiva, de encontrar para sí mismos expresiones nuevas, nuevas soluciones a los problemas literarios planteados —como Rubén Darío o Pablo Neruda supieron hallarlos para su obra poética<sup>1</sup>.

Esta declaración de principios, publicada por Carpentier en 1953, no era una simple declaración, ya que, cuatro años antes, en 1949, se había publicado *El reino de este mundo*, primer fruto en la praxis de su teoría acerca de lo que debe ser la actual novela latinoamericana. La novela es, para Carpentier, una indagación de la realidad para apropiarse de ella, «un instrumento de investigación del hombre», como le contestaba, en su entrevista, a Mario Vargas Llosa<sup>2</sup>. «Ya no se trata de narrar el mundo americano al modo costumbrista y localista, sino de narrar la existencia del hombre americano.» (Rodríguez Puértolas, 1988: 83) o como decía Américo Castro, narrar cómo se encuentra existiendo el personaje imaginado en lo que le acontece, en vez de describir lo que le acontece<sup>3</sup>. Toda novela parte de un hecho real, en la opinión de Carpentier, que frecuentemente subrayó el valor documental de la novela como uno de los principios básicos que ha profesado. Un hecho real que le impresiona al escribir y adquiere, de este modo, un doble carácter: autobiográfico e histórico; pero no se trata de dicotomía sino de complementariedad. El escritor latinoamericano debe comprender la realidad americana mediante una profunda indagación y necesita un lenguaje idóneo que le permita *nombrar las cosas* por su verdadero nombre, «labor de definición, de ubicación, que es la de Adán nombrando las cosas.» (Carpentier 1990: 25). Sin dejar de ser universal, este escritor debe tratar de expresar lo que es su mundo, un mundo tanto más interesante cuanto más nuevo, lleno de sorpresas,

de elementos difíciles de tratar, no explorados todavía por la literatura.

No es pintando a un llanero venezolano, a un indio mexicano (cuya vida no se ha compartido en lo cotidiano, además) como debe cumplir el novelista nuestro su tarea, sino mostrándonos lo que de universal, relacionado con el amplio mundo, pueda hallarse en las gentes nuestras —aunque la relación, en ciertos casos, pueda establecerse por vías del contraste y las diferencias (Carpentier 1990: 16).

América Latina es un continente que todavía no ha sido descubierto desde el punto de vista espiritual —afirma Carpentier. Es un crisol en que se funden creencias, costumbres, que no han sido definidas aún y que constituyen, de hecho, la realidad diaria.

Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías (Carpentier 1990a: 117).

Para descubrir y descifrar esta realidad, para penetrar más allá de las apariencias, sorprender *el milagro*, la semilla mágica de la realidad circundante, el escritor debe llegar a un estado de exaltación del espíritu.

[...] 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 por particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de «estado límite» (Carpentier 1990a: 117).

Por tanto, lo maravilloso se encuentra en la realidad, surge de esta realidad observada constantemente en sus más mínimos detalles. Carpentier no reelabora de manera fantástica los datos; el cosmos subjetivo del escritor consiste en la recreación de la realidad enfocada a través de la revelación privilegiada.

La teoría de lo real-maravilloso está estrechamente vinculada con la teoría de los contextos que habrán de definir al hombre americano, desarrollada por el novelista cubano (Carpentier 1990: 24-37). Sólo una realidad como la americana –simbiosis de culturas distintas, mezcla de razas y lenguas, donde coexisten estadios culturales y económicos distintos, sistemas socio-políticos dispares, con una historia tan particular, donde se entretajan en gran medida el mito y el cuento– sólo esta simbiosis podía generar *lo maravilloso* que descubre Carpentier<sup>4</sup>. Dicho de esta manera, el realismo cultivado por Carpentier es una actitud frente a la realidad circundante vista a través de un transfocador, no una falsificación de la misma; y tampoco una evasión en otro mundo imaginado, como sucedió con muchos artistas europeos de la década de los 30-50. Lo maravilloso es esta «otra» realidad percibida en un «estado límite», que estimula la imaginación. No lo buscado «a través de los viejos clisés de la selva de Brocelandia, de los caballeros de la mesa redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo»; ni lo «obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y las de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi lluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda»; y tampoco lo miraculoso del «rey de la *Julieta* de Sade, el supermacho de Jarry, el monje de Lewis, la utilidad escalofriante de la novela negra inglesa: fantasmas, sacerdotes emparedados, licantropías, manos clavadas sobre la puerta de un castillo» (Carpentier 1990a: 112-113). Esta forma de lo maravilloso creado sobre unos códigos aprendidos de memoria (–pobreza imaginativa– decía Unamuno, practicado por los surrealistas, «aburrida artimaña literaria») está en total oposición con lo maravilloso de la realidad americana<sup>5</sup>. Basta recordar que el hombre latinoamericano arrastra una herencia de treinta siglos de historia; que en este continente el tirano de Bolivia, Melgarejo, que hacía beber cubos de cerveza a su caballo Holofernes, fue contemporáneo de José Martí; que

la América Central, poblada de analfabetos, produjo a un Rubén Darío; por fin, que aquí uno puede alucinarse ante lo alucinante de

las torres de Tikal, los frescos rescatados de la selva de Bonampak, el vigente enigma de Tiahuanaco, la majestad de la acrópolis de Monte Albán, la belleza abstracta —absolutamente abstracta— del templo de Mitla, con sus variaciones sobre temas plásticos ajenos a todo empeño figurativo (Carpentier 1990a: 111).

Y la enumeración podría no acabar jamás, como afirma el mismo novelista. De esta realidad surge el concepto de lo real-maravilloso, en 1943, cuando Carpentier visita Haití, el reino de Henri Christophe.

Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esta fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución. Conocía ya la historia prodigiosa de Bouckman, el iniciado jamaquino. Había estado en la Ciudadela La Ferrière, obra sin antecedentes arquitectónicos, únicamente anunciada por las *Prisiones imaginarias* de Piranesi. Había respirado la atmósfera creada por Henri Christophe, monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas, muy afectos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas. A cada paso hallaba lo *real maravilloso*. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías (Carpentier 1990a: 115).

No olvidemos que Alejo Carpentier conoció muy bien el movimiento surrealista, en pleno desarrollo en los años 30. Vivió los más brillantes años del movimiento y convivió en París con figuras cimeras del surrealismo: André Breton, Robert Desnos, Paul Eluard, Louis Aragon, Tristan Tzara, Raymond Queneau, Ribemont-Dessaignes, Giorgio de Chirico, Yves Tanguy, Benjamin Peret, André Masson, Alberto Giacometti, Pablo Picasso. Lo que le permitió valorar con exactitud su importancia. Breton le invitó insistentemente a colaborar en su revista *La Révolution Surréaliste*, pero Carpentier

nunca se incorporó plenamente al grupo y más aún, su entusiasmo inicial terminó con una ruptura con el movimiento en cuanto a los aspectos teóricos, no en lo personal. Lo que no le impide reconocer el papel desempeñado por el movimiento surrealista en la orientación y el desarrollo del arte contemporáneo, «así como también en su formación intelectual y en el hallazgo de su propio camino dentro de la narrativa de lengua castellana» (Márquez Rodríguez 1982: 31). En *La consagración de la primavera*, Carpentier caracteriza elogiosamente el surrealismo:

[...] el Romanticismo había vuelto a instalarse entre nosotros, en círculos donde los términos de *inspiración, videncia, sueño, hipnosis, pasión, delirio poético*, cobraban una vigencia nueva: mundo de instintos liberados, de voliciones desatadas, de anhelo de tempestades, en total entrega a la emoción, al amor-mito, el sexo-mito, a la pasión mitificante; mundo rehabilitador del numen, de la iluminación, del delirio adivinatorio, del estado profético, del verbo nacido de brotes subconscientes; exaltación del poeta-mago, del poeta-sibila, que había devuelto una pérdida mayúscula a la palabra POETA (Carpentier 1982: 71).

Como declara él mismo, el surrealismo le enseñó muchas cosas y le queda agradecido por aquellas «iluminaciones» que tuvieron particular importancia en su obra: la iniciación en el irreal universo poético arrancando a la realidad, la aventura infinita, la incursión en territorios desconocidos. Sin embargo, el novelista se da cuenta en cada momento de la fuerza abrumadora del Nuevo Mundo, donde lo maravilloso existe en todo lo que le circunde, es parte de la esencia del continente y del hombre latinoamericano, como lo diría uno de sus personajes:

«Aquí, el surrealismo se da en estado bruto [...]. No hay que suscitarlo, no hay que buscarlo... Se nos presenta así, sin previo aviso, con la fuerza de una revelación.» Y me mostraba la tienda donde a la sombra, junto / debajo de la altísima flecha del Sagrado Corazón, se vendían amuletos y objetos de hechicería sincrética: imanes atados con cintas, Piedras del Cielo, Hierros de Ogún, Hachas de Changó, Columpios de Ibeyes (Jimaguas), oraciones para uso de ladrones y prostitutas, filtros de buen querer y frascos de loción «Amor vencedor» [...] (Carpentier 1982: 336).

«Lo maravilloso es siempre hermoso; todo lo maravilloso es hermoso; sólo lo maravilloso es hermoso», había proclamado Breton. Pero no lo maravilloso contrahecho de los surrealistas, exterior, poco convincente incluso para sus propios creadores, parece decir Carpentier, sino lo maravilloso que brota de la realidad presente, portador de tradiciones propias llegadas hasta nosotros desde las tinieblas de la historia.

Y si Carpentier tuvo la revelación de lo real-maravilloso en tierras haitianas, también aquí, según declara él mismo, tuvo otra revelación, delante del palacio de Paulina Bonaparte:

Vi la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles, americanos, recurrentes, por encima del tiempo, relacionando esto con aquello, el ayer con el presente. Vi la posibilidad de traer ciertas verdades europeas a las latitudes que son nuestras, actuando a contrapelo de quienes, viajando contra la trayectoria del sol, quisieron llevar verdades nuestras a donde, hace todavía treinta años, no había capacidad de entendimiento ni de medida para verlas en su justa dimensión (Carpentier 1990a: 112).

Para el novelista, el presente es una permanente operación aritmética de sumar. Cada día se suma al día anterior y al venidero. En cada momento de la vida somos la creación de nuestro pasado. Lo que estamos haciendo en el instante presente no puede ser que la continuación de lo que hemos estado haciendo hasta ese momento, aunque una actitud, una decisión inesperada provoque una reacción de rechazo, de negativa. Independientemente de la época, ante ciertos acontecimientos, los hombres tienen reacciones parecidas. Es lo que Carpentier llama la persistencia de unas constantes humanas, que le permite situar la acción de una novela en cualquier momento de la historia. El hombre es el mismo en distintas edades y al situarlo en el pasado, en realidad, le seguimos en el presente. Dicho de otro modo, un intento de comprender el presente a través del pasado.

*Viaje a la semilla* es una biografía que comienza con la muerte del personaje y termina con su nacimiento, procedimiento utilizado

también por Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*. En *Camino de Santiago*, el segundo personaje empieza a vivir su vida, en un momento dado, casi con las mismas palabras utilizadas por el autor para narrar la vida del primer personaje, anterior. De hecho, las novelas de Carpentier son todas históricas de alguna forma. *El reino de este mundo* narra la lucha de los negros haitianos contra la dominación francesa. En *Los pasos perdidos*, el protagonista, al regresar en el tiempo identificado con el correr del Orinoco, recorre varios estadios de la evolución del hombre, desde nuestros días hasta el neolítico, en busca de las raíces del hombre latinoamericano. Tema que el escritor volverá a tratar en *Concierto barroco*, pero que también aparece esbozado en *El recurso del método* y *La consagración de la primavera*. *El Siglo de las Luces* trata sobre la revolución francesa y su esencia, transportada al continente americano. *El recurso del método* es la historia del arquetipo latinoamericano del dictador y, a la vez, la versión particular de éste, propuesta por el escritor Carpentier, desmonta los mecanismos del poder, analiza los métodos de conservar este poder y termina por «exorcizar» y hacer inofensivo al Primer Magistrado. *La consagración de la primavera* es la novela de nuestro siglo, que narra prácticamente, todos los grandes acontecimientos políticos, desde la Revolución rusa de 1917, hasta la Revolución cubana de 1959. Y *El harpa y la sombra*, la historia del descubrimiento de América, de los intentos del Vaticano de beatificar a Colón y también la historia de España, pero una historia más bien grotesca, en clave esperpéntica.

Aparentemente, en algunas de estas novelas<sup>6</sup> la Historia parece que se repite cíclicamente, que todo lo que el hombre está edificando con sangre, sudor, empeño, se parece a los trabajos de Sísifo, esfuerzo inútil, penoso y perfectamente renovado en otro ciclo supuestamente idéntico, que terminará con un igual fracaso. En realidad, el esfuerzo humano no es inútil, la historia es dialéctica y la repetición de los ciclos históricos no es una mera repetición, sino la



negación de un acontecimiento por otro acontecimiento ulterior, un tejido de hechos y hombres de distintos periodos históricos que se relacionan entre sí, ciclos que se repiten en otro nivel, superior, una *continua evolución, un permanente desarrollo hacia algo superior.*

Carpentier trata de ilustrar en todas sus narraciones que en América, y tal vez no sólo allí, o precisamente allí, donde todavía coexisten todos los estadios de la civilización humana, es posible y necesario conocerse a sí mismo, autoidentificarse mediante la búsqueda de los orígenes. El tiempo es historia. El Mexicano de *Concierto barroco*, «nieta [...] de gente nacida en Colmenar de Oreja y Villamanrique del Tajo, hijo de extremeño, bautizado en Medellín, como lo fue Hernán Cortés» (Carpentier 1988: 75), viaja a Europa impulsado por el deseo de conocer, por la necesidad de rehacer *à rebours* el camino recorrido por sus antepasados, por la necesidad de autoidentificarse espiritual y culturalmente mediante el conocimiento y la identificación de los orígenes. El Primer Magistrado siente nostalgia por el mundo de *aquí* (Europa); Montezuma siente la necesidad de conocer ese mundo de «aquí», sus raíces europeas. Este intento de comprender el presente a través del pasado significa su regreso en el tiempo e implícitamente la dilución del tiempo real, objetivo, en un tiempo único, subjetivo. En realidad, el tiempo de toda la existencia de la civilización humana en la tierra. El Mexicano conversa con Vivaldi, Haendel y Scarlatti ante la tumba de Stravinsky o miran los cuatro el entierro de Wagner, mientras el negro Filomeno, después de acompañar a su amo a la estación, va a escuchar un concierto de Armstrong. Y si en la época de los hugonotes Salvador Golomón había sido admirado por «sátiros, faunos, silvanos, semicarpos, centauros, náyades y hasta hamadriadas *en naguas*» (Carpentier 1988: 24) asomados a los guayabales cubanos, mientras «flautas, zamponas, clarincillos, adules, panderos, panderetas y atabales» se mezclaban en universal concierto con las tipinagnas hechas por los indios con calabazos, por qué Vivaldi, Haendel y Scarlatti no

hubiesen podido interpretar con las jóvenes del Ospedale della Pietà un *concerto grosso* con acompañamiento de percusión a cargo de Filomeno.

El vínculo pasado-presente es más evidente, quizás, en el dominio de la cultura. Ante la orquesta de jazz que acompaña a Armstrong,

saxofones, clarinetes, contrabajo, guitarra eléctrica, tambores cubanos, maracas (¿no serían acaso aquellas «tipinagnas» contadas alguna vez por el poeta Balboa?), címbalos, maderas chocadas en mano a mano que sonaban a martillos de platería, cajas de destimbradas, escobillas de flecos, címbalos y triángulos-sistros, y el piano de tapa levantada que ni se acordaba de haberse llamado, en otros tiempos, algo así como «un clave bien temperado» (Carpentier 1988: 83),

el negro Filomeno, el cubano llegado a través del tiempo en el París de hoy, se le ocurre la comparación con la orquesta mencionada por el profeta David, mientras «Hallelajah, Hallelujah», cantada por Armstrong, le evoca a Jorge Federico Haendel, el que «tanto sabía de místicas y triunfales trompetas». Vera, la rusa blanca llegada a Cuba, tierra de lo maravilloso, medita también sobre posibles sincronismos o a una posible identidad cultural que se establece por encima de los siglos.

Y aquí, una vez más, me hallaba estupefacta —sobrecogida como lo hubiese estado la noche en que asistí al primer baile arará en casa de Bola de Nieve— por la revelación de raras identidades entre *esto* y *aquello*, llegando a preguntarme si, en suma, el *corpus* de la cultura no era sino uno y universal, descansando en unas pocas nociones primordiales que eran de un entendimiento común a todos los hombres. La corona de Shangó era la misma de los Reyes de Creta, y un güiro cubano sonaba, ahora, como novedad introducida por el compositor, en la partitura de *La consagración* (Carpentier 1982: 337).

Para ilustrar su teoría de los sincronismos por encima del tiempo, el novelista enumera otros ejemplos: «en la portada de una iglesia de Misiones aparece, dentro de un clásico *concierto celestial*, un ángel tocando las maracas»; en «La Guantanamera» cubana per-

durán los elementos melódicos del viejísimo «Romance de Gerinaldo» en su versión extremeña; un trovador popular, analfabeto, canta, en Barlovento de Venezuela, con fervor de oficiante, «las historias de Carlomagno y de la ruina de Troya» (Carpentier 1990: 26-17).

Los niveles no se confunden, sólo se emparejan en una ambivalencia ontológica, al modo en que se asocian lo general y lo individual, permaneciendo, sin embargo, distintos.

El paso al símbolo se hace fácilmente, porque la posibilidad está dentro de la misma ordenación de temas y motivos; cada motivo y cada unidad temática posee un valor potencial del símbolo. [...] Al mismo tiempo, mediante un paralelismo temporal, mediante la simultaneidad de las épocas proyectadas sobre un fenómeno concreto, surge el nivel de los significados figurados. Contemplando a la luz de las coincidencias con lo general, con las constantes históricas, el fenómeno ya no puede tener relaciones muy estrechas con una estructura histórica concreta y se convierte en el portador de un significado general (Ionescu 1976: 47).

Si el tiempo puede convertirse en materia continua, que establece vínculos entre el presente y el pasado mediante la identificación del fenómeno analizado con las constantes universales, en cambio, los espacios no se diluyen uno en otro. Y las diferencias entre el mundo de *allá* (América) y el de *aquí* (Europa) vienen puestas de manifiesto pertinentemente. Carpentier intenta elaborar una síntesis del hombre y del continente latinoamericano a través de los «contextos» sartreanos propios del Nuevo Mundo por una operación de repercusión y eco, de *afuera a dentro*, en sus mismos términos<sup>7</sup>. Y una de las conclusiones que se imponen es que, debido a las grandes diferencias entre el Nuevo y el Viejo Mundo en cuanto a su nivel de desarrollo, existe una permanente confrontación entre los dos, materializada, particularmente, en la incapacidad de Europa de comprender América, en la imposibilidad del europeo de renunciar a unas ideas preconcebidas para poder penetrar en la esencia del otro universo, desconocido, que, a su vez, intenta conocerse y autoidentificarse él mismo, y se considera, en parte, heredero precisamente de

esa Europa encerrada en moldes rígidos, que no quiere abrirle los brazos. La confrontación de los dos mundos aparece obsesionadamente en casi todas las novelas de Carpentier.

Ya en *El reino de este mundo* se prefigura, desde un punto de vista singular, la oposición entre los dos universos. El propio título sugiere el enfoque antinómico que el autor nos propone analizar. Por un lado, un reino del mundo terrenal, de la vida terrestre, en oposición con el reino celestial, de la otra vida. Por otro lado, y éste es el aspecto que más interesa aquí, el reino de *este* mundo, americano, que anula la antinomia propuesta antes. El reino del mundo americano, terrenal y paradisíaco, a la vez, tierra de lo mítico y lo fantástico, de lo real-maravilloso materializado en todo lo que le circunde al hombre: ríos, montes, bosques, plantas, animales; es el mundo descubierto por los conquistadores, fabuloso, inimaginable, que parecía más bien ficción, «donde los hacedores de maleficios fueron *teules* visibles y palpables, auténticos los animales desconocidos, contempladas las ciudades ignotas, vistos los dragones en sus ríos y las montañas insólitas en sus nieves y humos.» (Carpentier 1990a: 110). El mundo ante el cual, encandilado, Bernal Díaz del Castillo escribía que hubo «mucho que ponderar» porque no sabía cómo contar «cosas nunca oídas ni vistas». El mundo irreal y misterioso de los libros de caballería, mágico y poético, telúrico y primitivo, en total oposición con el racionalismo tradicional europeo. América es el reino del mundo maravilloso, que puede ser comprendido sólo al identificarse con él y al renunciar a todo prejuicio. La civilización europea transplantada como tal al otro continente, que no intenta penetrar y compenetrarse con el mundo americano, tampoco puede comprender este reino de lo maravilloso. Los hombres del Norte no conocen

el significado real de los objetos que tenían entre las manos. Buscaban la barbarie en cosas que jamás habían sido *bárbaras* cuando cumplían su función ritual en el ámbito que les fuera propio —cosas que al ser calificadas de «bárbaras» colocaban, precisamente, al calificador en un terre-

no cogitante y cartesiano, opuesto a la verdad perseguida (Carpentier 1953: 251).

*El recurso del método* contiene también en el título la antinomia antes mencionada. Latinoamérica es, según Carpentier, el menos cartesiano continente que se pueda imaginar. Y el protagonista refleja, en plan individual, la confrontación entre los dos mundos. En las tierras del Primer Magistrado no existe un «discurso del método» –logos ordenador del universo. En nombre del pensamiento racionalista, de la idea –manipulada–, el espíritu de la Revolución francesa pudo ser traicionado por Víctor Hughes, y el Primer Magistrado puede cometer las más criminales y aberrantes acciones, bajo el aparente respeto a la doctrina atropellando, de hecho, la idea. La cartesiana Francia no puede comprender la crueldad de *allá*, donde parece que todo tiene otras dimensiones y otra escala valórica. Conocedor del mundo americano, profundamente impresionado por su viaje a aquellas tierras, el Papa Pío IX sabe que el único elemento unificador entre los dos mundos es la fe y se da cuenta de la utilidad de un santo de la talla planetaria, como Colón. En *Concierto barroco* esta incapacidad de Europa de comprender el mundo americano es todavía más evidente, porque la confrontación de las dos realidades se refleja en la esfera de lo espiritual, donde las diferencias son más grandes debido a determinados «contextos»: cómicos, sociales, culturales, ideológicos. Por eso,

cuando André Masson quiso dibujar la selva de la isla de Martinica, con el increíble entrelazamiento de sus plantas y la obscena promiscuidad de ciertos frutos, la maravillosa verdad del asunto devoró al pintor, dejándolo poco menos que impotente frente al papel en blanco. Y tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wilfredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfrenada creación de formas de nuestra naturaleza [...] (Carpentier, 1990a: 113).

Por la misma razón, Vivaldi fue incapaz de escribir una ópera que reflejara el espíritu y la realidad de un mundo que desconoce. Para el Preste Músico, «En América, todo es fábula: cuentos de

Eldorados y Potosíes, ciudades fantasmas, esponjas que hablan, carneros de vellocino rojo, Amazonas con una teta de menos, y Orejones que se nutren de jesuitas...» (Carpentier 1988: 70). Apenas ahora, después de ver y escuchar la ópera de Vivaldi, el Mexicano, tan orgulloso de su ascendencia europea, comprende que pertenece a otro mundo, distinto, situado en otro meridiano, no sólo geográfico, sino, sobre todo, espiritual.

Ante la América de artificio del mal poeta Giusti, dejé de sentirme espectador para volverme actor. [...] Y, de pronto, me sentí como fuera de situación, exótico en este lugar, fuera de sitio, lejos de mí mismo y de cuanto es realmente mío... *A veces es necesario alejarse de las cosas, poner un mar de por medio, para ver las cosas de cerca* (Carpentier 1988: 76).

El hombre latinoamericano es parte integrante de su gigantesco y telúrico continente, y, a pesar de su ansia de conocer y asimilar la civilización y el mundo europeo, termina por identificarse totalmente con su naturaleza salvaje y su historia de treinta siglos. Por eso siente la necesidad de regresar al mundo de *allá*, aunque se quede con la nostalgia del mundo de *aquí*. El Primer Magistrado imbuido del ambiente parisino necesita el aire de *allá*, que le cincela de manera distinta y vierte en sus venas las savias primarias de sus tierras. Como mucho más tarde, también en París, terminará construyéndose un pequeño universo latinoamericano. Montezuma descubre también los valores ignorados de sus tierras gracias al distanciamiento. Y lo mismo sucede con Enrique, una vez de nuevo en su isla:

Y es aquí y no fuera —advierto yo— donde la tierra tiene un vocabulario que en alientos me llega, donde el agua de una cañada cercana acaba de devolverme una identidad olvidada, donde los espartos que estrujo entre los dedos me cuentan mi infancia; es aquí donde tengo, por vez primera, la impresión de *formar parte de algo*, de algo que vengo buscando desde hace años. Y me doy cuenta de que necesité de un largo periplo, de una suerte de viaje iniciaco colmado de pruebas y de riesgos, para hallar la más sencilla verdad de lo universal, lo propio, lo mío y lo de todos —entiéndome a mí mismo— al pie de una cieba solitaria que antes de mi nacimiento estaba y está siempre, en un lugar más bien árido y despoblado.

do [...] *Árbol-de-la-Necesidad-Interna*. *Tellus mater*, que empieza verdaderamente a hablarme aquí [...] (Carpentier 1982: 215).

A través de sus escritos teóricos como, magistralmente, de sus grandes narraciones, Carpentier deja como herencia a la cultura hispanoamericana y universal una estética original, clara y explícita. Pero deja también a la humanidad entera un legado todavía más importante: el hombre latinoamericano debe imponerse la tarea de descubrir la verdadera dimensión, especialmente espiritual, de su continente, de comprenderse a sí mismo con lucidez, junto al hombre europeo, que debe redescubrir, en profundidad, más allá del conocimiento convencional y exterior, a veces encomiástico y mitificador y, precisamente por eso, perjudicial, este ya viejo Nuevo Mundo, penetrar en su esencia barroca, producto de todo lo que no ha sido descubierto aún, de la coexistencia de distintas edades históricas, culturas y creencias, de sus dimensiones gigantescas; y comprender también el barroquismo del arte americano «creado por la necesidad de *nombrar a las cosas*».

#### NOTAS

- 1 CARPENTIER, Alejo: «La hora difícil», *El Nacional*, Caracas, 1 de septiembre de 1953, Ap. Márquez Rodríguez (1982: 17).
- 2 VARGAS LLOSA, Mario: «Cuatro preguntas a Alejo Carpentier», *Marcha*, Montevideo, 12 de marzo de 1965, p. 31.
- 3 CASTRO, Américo: «Cómo veo ahora el *Quijote*», introducción a *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Magisterio Español, 1971, p. 18.
- 4 Cf. NIEVES RIVERA, Dolores: «*La consagración de la primavera* en la novela cubana de la Revolución», *Universidad de La Habana* 223/1984.
- 5 Para detalles con respecto a la concepción estética del surrealismo en posición al realismo mágico y lo real-maravilloso, véase MÁRQUEZ RODRÍGUEZ (1982: 30-51).
- 6 Nos referimos, principalmente, a *El reino de este mundo* y *El Siglo de las Luces*, pero la idea de la repetición de los ciclos históricos aparece esbozada también en otras

narraciones como *El recurso del método*, *Concierto barroco*, *La consagración de la primavera*.

- 7 CARPENTIER, Alejo (1990: 24-37).

## BIBLIOGRAFÍA

- CARPENTIER, Alejo: *Los pasos perdidos*, México, Iberoamericana de Publicaciones, 1953.
- 1982. *La consagración de la primavera*, Madrid, Siglo XXI Editores, S.A.
- 1988. *Concierto barroco*, México, Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.
- 1990. «Problemática de la actual novela latinoamericana», en CARPENTIER, Alejo: *Obras completas. Vol.13 Ensayos*, México, Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.: 11-44.
- 1990a. «De lo real-maravilloso americano», en CARPENTIER, Alejo, 1990. *Obras completas. Vol.13 Ensayos*, México, Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.: 100-117.
- IONESCU, Andrei. 1976. «În cautarea identitatii culturale», *Secolul XX* (Bucarest), 186-187 (1976): 36-49.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. 1982. *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México, Siglo XXI Editores, S.A.