

Hans-Otto Dill\*

## Carpentier multicultural, plurimedial, barroco y heterogéneo. Ensayo bibliográfico

Después de la avalancha de trabajos sobre Carpentier con motivo de su muerte en 1980 salió en conmemoración de su centenario en 2004 otro gran número de monografías, actas de congresos, dossiers de revistas y compilaciones monotemáticas que, más allá de homenajes usuales, destacan su actualidad. El austriaco Rössner (en: Ostleitner/Glanz 2004) considera que Carpentier no sólo es iniciador de la ahora obsoleta Nueva Novela, sino también precursor de la modernísima “visión postcolonial de la realidad”. Según el alemán Wild (2004), por su juego carnavalesco con máscaras, *pasticcios* y parodias, el cubano es postmoderno *avant la lettre*. Para el norteamericano Young (en: Collard/De Maeseneer 2004), Carpentier, con la construcción de espacios ontológicos europeos y africanos en *El reino de este mundo*, se adelanta a la visión foucaultiana de la historia como dispersión geográfica y descentralizada.

Al lado de los prominentes investigadores Márquez Rodríguez (2004) y González Echevarría (2004), una nueva generación de carpenteristas se sirve, en lugar de la crítica tercermundista, sociológica, marxista o estructuralista anterior, de la hermenéutica postmoderna-postcolonial y deconstructivista, concentrándose en las dos vertientes “interculturalidad” e “intermedialidad”, además de algunos trabajos que se dedican a la escritura de Carpentier. Hay una monografía totalizadora, *Paraphrasen der Alten Welt: Interkulturelle Ästhetik im Werk Alejo Carpentiers* (“Paráfrasis del Viejo Mundo: estética intercultural en la obra de Alejo Carpentier”, 2004) de Gerhard Wild, que destaca por el tratamiento tanto del Carpentier intermedial como del intercultural y el irrespetuoso deconstructivismo refrescante frente a la tendencia hagiográfica de ciertos carpenteristas. La segunda edición en España (2004) del clásico *Alejo Carpentier: A Pilgrim at Home*, de Roberto González Echevarría, contiene pocas actualizaciones del original inglés de 1977, con prólogo nuevo en el que critica los principios editoriales de las *Obras Completas* publicadas por Siglo XXI. En general la investigación abandona tales visiones panorámicas, dedicándose a complejos especiales y dejando atrás el amateurismo de los carpenteristas del pasado que se atrevían a disertar, armados con su saber e instrumental

---

\* Profesor emérito de la Universidad Humboldt de Berlín. Ha sido profesor invitado en Gotinga, Hamburgo y São Paulo. Publicaciones, entre otras: El ideario literario y estético de José Martí (1975, premio “Casa de las Américas”), monografías sobre Carpentier (1993) y García Márquez (1993), una historia de la literatura latinoamericana (1999), Zwischen Humboldt und Carpentier. Essays zur kubanischen Literatur (2005), y Dante criollo. Ensayos euro-latinoamericanos (2006).

de hispanistas, sobre música, artes plásticas y la Antigüedad. Ahora, especialistas como los musicólogos Benito Pelegrín (2003), Carlos Villanueva (en: Baujín/Martínez/Novo) y los participantes de un congreso organizado por el Instituto de Sociología de la Música de la Universidad de Viena (Ostleitner/Glanz 2004), o la filóloga clásica española Inmaculada López Calahorra con *Carpentier y el mundo clásico* (2006), aportan sustanciales investigaciones en estos campos. Faltan trabajos sobre la ensayística de Carpentier en tanto contribución al desarrollo de este género muy latinoamericano. Tampoco hay investigaciones nuevas sobre su concepto básico del “contexto” –con excepción del artículo de Rita de Maeseneer (en: Vásquez 2003, pp. 171-186) relativo al “contexto culinario”– y sobre nociones-claves del cubano como “ciudad” latinoamericana y “criollo”.

### 1. Carpentier: interculturalidad e identidad

Carpentier aparece como prototipo del escritor intercultural por ser cubano de padre francés y madre rusa, por sus frecuentes viajes entre América y Europa, sus largas estancias en Francia y Venezuela, y por sus actividades de divulgación de la cultura universal en Cuba como director de la Editora Nacional, y de la cultura cubana en Francia como agregado cultural de la embajada en París. Bajo “interculturalidad” se subsumen los binomios América Latina (Cuba) vs. Europa, modernidad vs. postcolonialidad y vanguardia vs. tradicionalismo.

#### *América Latina vs. Europa*

Se problematiza la identidad cubana de Carpentier por haber éste falsificado su lugar de nacimiento, acaecido en la suiza Lausana, a favor de la cubanísima Habana. González Echevarría (2004) considera la hipócrita confesión de Colón respecto de su origen en *El arpa y la sombra* como velada autoconfesión del autor, atribuyendo la mentira a las dificultades de Carpentier en Cuba por su origen y acento franceses. Curiosamente, a pesar de las contundentes pruebas contrarias, Pelegrín (2003), Millares (2004), Rössner (en: Ostleitner/Glanz 2004), Pacheco (en: Márquez Rodríguez 2004), Bravo (en: Márquez Rodríguez 2004) y Arias (en: Márquez Rodríguez 2004) aseguran imperturbablemente que Carpentier nació en Cuba.

Varios trabajos se dedican, vista la dudosa cubanidad del autor, a la presencia de Cuba en la obra del “peregrino en su patria” (González Echevarría). Armando Cristóbal, novelista cubano, muestra en *Del acoso a la consagración. La Cuba del siglo xx en la novelística de Alejo Carpentier* (2004) mediante un riguroso cotejo de sucesos y personas reales y ficticias la presencia de Cuba en las biografías de los protagonistas y en los dos fenómenos políticos cubanos en los cuales están involucrados, el terrorismo y el comunismo. Pero conecta poco su amplia documentación sobre el comunismo cubano con las tramas, gastando mucho espacio en detalles de la vida y obra de Beethoven y Stravinski, que nada tienen que ver con Cuba. Por añadidura quiere probar la infeliz idea de Giacomani del paralelismo estructural entre *El acoso* y la *Quinta* de Beethoven, en vez de examinar la arquitectura habanera descrita en ambas obras, que sí refleja la Cuba del siglo xx.

James J. Pancrazio, en *The Logic of Fetishism. Alejo Carpentier and the Cuban Tradition* (2004), inserta a Carpentier en la historia cubana caracterizada por el fetichismo no etnológico, sino psicoanalítico, como proyección *pars pro toto* del Yo en el Otro. El fetichismo se manifiesta según él en el travestismo como consecuencia de la represión del negro y el subsiguiente surgimiento del tema del incesto en *Cecilia Valdés* de Villaverde, *Sab* de Avellaneda, y la trilogía de Morúa Delgado. El travestismo se muestra en carnavales, parodia y máscara y en el *topos* de la “confesión” simulada, que va del diario de la protagonista de *Las Honradas*, de Miguel de Carrión, pasando por *La historia me absolverá* de Castro y las autoacusaciones de Heberto Padilla a Carpentier: la confesión de Colón en *El arpa y la sombra* y el escondido autobiografismo de *Los pasos perdidos* y de *El arpa y la sombra*. Ejemplo del travestismo sexual como sustitución del yo por los vestidos del otro (sexo) es, además de Severo Sarduy y Benítez Rojo, el propio Carpentier, por la narración parcialmente en primera persona femenina de *La consagración de la primavera* y su columna en *Social* (1925-1927) firmada “Jacqueline”, escrita igualmente en primera persona femenina en nombre de “nosotras las mujeres cubanas”. Sea cual fuere: el travestismo como metáfora para toda clase de transgresiones cubanas —étnicas, geográficas y de género—, de apertura al mundo, en una palabra: para transgresión universal como fenómeno cubano, le hubiera merecido al crítico estadounidense el elogio de Carpentier, que siempre proclamaba el carácter más marítimo que insular de Cuba.

Desde una perspectiva etnoliteraria la madrileña Selena Millares muestra en su libro *Alejo Carpentier* (2004) que el narrador occidental Carpentier empezó como poeta lírico inspirado por el animismo negro cubano, analizando sus tempranos poemas y libretos “afro” puestos en música por Roldán, García Caturla, Gaillard, Varèse y Milhaud. Este trabajo y también el de Anke Birkenmaier (*Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, 2006) sobre el sincretismo afrocubano-surrealista en Carpentier son llamados a una investigación poetológica de la lírica “afro” de Carpentier tan detallada y rigurosa como la etnomusicológica de Fernando Ortiz, Odilio Orfé y Argeliers León, pues Wild (2004) y González Echevarría (2004) centran como tantos otros sus investigaciones no en el poeta, sino en el narrador Carpentier a partir de *¡Écue-Yamba-O!* o *El reino de este mundo*. Pero las poesías afroculturales del joven Carpentier son anteriores al, y distintas del negrismo de Guillén basado en el folklore afromestizo. Guillén conocía muy poco, menos que Carpentier, la cultura negro-cubana, pero era, al contrario de éste, gran poeta lírico de corte rubendariano y gongorino. Es falso el cliché divulgado también por Birkenmaier (2006, p. 22 *passim*) de que los cubanos estaban culturalmente divididos en blancos y “de color, lo que era una división sociopolítica, mientras que división cultural la había entre los cultos blancos y negros con formación escrituraria (los mestizos Guillén y Arozarena y los blancos Ballagas, Guirao y Carpentier), de un lado, y los anónimos santeros, yoruba, abakuá, etc. con cultura mágico-mítica “afro” oral, del otro.

### *Otra vez “lo real maravilloso”*

No falta la revisitación del concepto central de la estética carpenteriana de “lo real maravilloso”. Marlene Vázquez-Pérez (*Martí y Carpentier: de la fábula a la historia*,

2004) que ve en Martí el precursor de lo “real maravilloso”<sup>1</sup>, reduce este concepto a lo mágico-mitológico, vale decir al realismo mágico, como Leonardo Acosta (2004) sustituye –siguiendo el reduccionismo de Cornejo Polar– el término “maravilla” por “mito”, por lo que lo expulsa de la larga historia del arte. Mas con su criterio del “desfase” cultural se acerca al núcleo de esta teoría, al igual que Pelegrín (2003), que ve “lo real maravilloso” en la particularidad latinoamericana de presentar simultáneamente “strates de niveau divers de civilisation” en su “multi-temporalité” (p. 166). Un nuevo acento en esta repetitiva discusión lo introduce Anke Birkenmaier en “Carpentier y el Bureau d’Ethnologie Haïtienne. Los cantos vodú de *El reino de este mundo*” (en: Collard/De Maeseener 2004, pp. 17-33). Ella muestra que este relato –lo que el famoso “prólogo” obnubila– no es sólo fruto de un viaje de turismo en 1943 ni del interés literario del autor, sino de “razones más etnográficas que exotizantes [...] de un Carpentier etnógrafo [más] que [...] literato” (pp. 18 s.), que mantenía durante varias estancias estrecho contacto con etnólogos haitianos, apropiándose de su visión científica nada europeizante del sincretismo afrocaribeño.

Nueva es también la tesis de Víctor Bravo (“Para una nueva lectura de la narrativa de Alejo Carpentier [Notas críticas sobre tres novelas: *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos* y *Concierto barroco*]”, en: Márquez Rodríguez 2004, pp. 79-94), de que “lo real maravilloso” carpenteriano no desaparece, sino se literariza en las obras tardías, deviniendo en ellas, de referente ontológico, en “lengua y estilo”. La misma idea la expresa Steve Wakefield (*Carpentier’s Baroque Fiction: Returning Medusa’s Gaze*, 2004), para quien “lo real maravilloso”, al pasar de la mimesis a la diégesis, conserva aun después de 1959 “most of the features of its original conception” (p. 173). Lo “maravilloso” es para él lo real asombroso y no lo supranatural mágico-realista, no presuponiendo por tanto una fe.

Darío Villanueva pone en duda la americanidad de lo real-maravilloso al descubrir su raíz española. Publica en “La referencia compostelana en la teoría de lo real-maravilloso de Alejo Carpentier” (en: Baujín/Martínez/Novo 2005, pp. 135-153) como verdadero hallazgo archivístico los documentos originales sobre el compostelano Menéndez que según “De lo real-maravilloso” iba “por tierras de Patagonia buscando la Ciudad Encantada de los Césares”, y eso a fines del siglo XVIII y, como comprueba Villanueva, ¡por encargo de las autoridades españolas! Según Guadalupe Fernández Ariza (“La creación imaginaria de Alejo Carpentier desde el canon cervantino”, en: Collard/De Maeseener 2004, pp. 55-67), lo maravilloso carpenteriano fue estimulado más por el gran Manco que por el surrealismo, siendo lo “real maravilloso americano” español por la condición peninsular prerracionalista y pre-occidental de aquel entonces, lo que especifica, como veremos más adelante, la noción de españolidad de Carpentier.

Irlemar Chiampi (“Historia y mitologismo en *El reino de este mundo*”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 2004, pp. 51-60), en cambio, mantiene su concepto del “realismo maravilloso” como identitaria “poética nuestra” de la América Latina resistente, como los negros haitianos asistentes al suplicio de Mackendal, a la “óptica racional” (p.

<sup>1</sup> En mi ensayo fácilmente al alcance en Cuba, *El ideario literario y estético de José Martí* (La Habana: Casa de las Américas 1975), dediqué ya en 1975 siete cuartillas al problema “Martí y lo real maravilloso” (pp. 81-90).

55). La investigadora brasileña sigue sosteniendo que el subcontinente, por su mitomanía, magia y religiosidad, no se somete al “logocentrismo occidental” (p. 53), oponiendo lo maravilloso “americano” no sólo al vanguardismo europeo, sino a “Occidente”, desterrando el racionalismo del Nuevo Mundo.

También Rita de Maeseneer (“Luis Rafael Sánchez y Alejo Carpentier: percusionista y violinista en un fenomenal concierto barroco”, en: Collard/De Maeseneer 2004, pp. 35-53) opone “lo occidental” a “lo latinoamericano”, pero considera, a la inversa, a Carpentier como representante del Occidente. Wild (2004), al polemizar contra la tesis de Armbruster de la perspectiva extraoccidental de Carpentier, insiste igualmente en la occidentalidad del escritor cubano. Frente a los críticos penetrantemente latinoamericanizantes, que reclaman a Carpentier como estratega antioccidental, él define con razón al autor cubano como occidental por excelencia. Sin embargo, su error consiste en emplear como sinónimos los términos “europeo” y “occidental”, excluyendo como Chiampi, pero al revés, a América Latina de Occidente. “Occidente”, cultura basada según Max Weber en el capitalismo racionalista, es un concepto no geográfico, sino histórico, no limitado a Europa, y las obras de Carpentier no pueden ser “paráfrasis del Viejo Mundo”, como sugiere el título infeliz del libro de Wild, sino a lo sumo parafrasean *la literatura del Viejo Mundo*. La descripción de *La Ferrière* es, según Wild, “paráfrasis de la novela gótica inglesa” y *delle carceri del Piranese*, donde el lector aprecia “el papel dominante del arte europeo”. *Los pasos perdidos* adquiere la “complejidad de la superficie narrativa gracias al acopio de signos del arte europeo” (p. 154). El autor atribuye a la cultura europea una “función integradora como expresión de la inseparabilidad de eurocentrismo y americanidad” (p. 354); y, más adelante: “La realidad latinoamericana deviene accesible por el medio del arte europeo” (p. 362). De igual modo y en igual sentido que de “Europa” habla Wild de “Occidente”: “El encuentro con la cultura occidental genera un discurso metafórico sobre el Mundo Nuevo” (*Ibid.*); y: “varias obras de Carpentier constituyen iniciaciones al Occidente” (p. 139) –y no, como uno podría pensar, al mundo extra-occidental afro o indoamericano–.

La tajante diferencia global entre Occidente y Latinoamérica la comparte Carlos Pacheco en su ensayo “Un diluvio verdaderamente universal: Americanismo y universalidad en los cuentos de Alejo Carpentier” (en: Márquez Rodríguez 2004, pp. 23-52), partiendo de la dicotomía entre la “rulfiana” visión de América desde adentro, y la “cortazariana” desde afuera, dicotomía establecida por el mestizo cultural peruano José María Arguedas. Detecta la visión desde afuera en *Los pasos perdidos* como “selva vista por las rejillas interpretativas de la cultura occidental” (p. 29), por lo cual el “cortazariano” Carpentier se asemeja según él a los europeos Humboldt y Gumilla –a mi juicio no por ser europeizante, sino por ser occidental latinoamericano, frente a sus compatriotas “rulfianos”, no-occidentales–.

La población urbana e industrial criolla, indígena y afroamericana, es tan “occidental” y racionalista como la europea, contrariamente al concepto de Wild, Birkenmaier y Chiampi con su idea de una América Latina antilogocéntrica. América Latina no es África o Asia donde los europeos se retiraron con la descolonización dejando a los nativos en su condición no-occidental, sino que se quedaban, adaptando su idioma, sistema económico, cultura y religión occidentales al Nuevo Mundo, conviviendo y mezclándose con no-occidentales: indígenas, afrocubanos, inmigrantes asiáticos y campesinos supersticiosos.

### *España y Europa en la visión de Carpentier*

Si América Latina no es tan extraoccidental como parece, “Europa” no es tan occidental como la crítica eurocentrista quiere, según se desprende de las actas del Coloquio “Carpentier y España” (Baujín/Martínez/Novo 2005). “¿España el problema, Europa la solución?”: esta pregunta provocadora del musicólogo Carlos Villanueva (“La música española en Alejo Carpentier”, p. 324), que investiga la posición ambigua de Carpentier frente a la música española, señala la distinción establecida entre España y Europa por Carpentier. A diferencia de la Francia europea, se sentía el viajero Carpentier en España en su propia casa. Luis Martul describe en “La mirada viajera de Alejo Carpentier en España” (pp. 97-113) el júbilo de Carpentier al darse cuenta en la frontera de la diferencia entre Europa (!) y España: “Una cosa es el país al sur de los Pirineos y otra, bien diferente, Francia y, se podría añadir por extensión, Europa” (p. 99). Las playas de España le parecen al cubano –que disfruta allá “con una sociedad cuyo carácter ya está perdido en Europa” (pp. 102 s.)– más auténticas que las “cosmopolitas” de Francia. En la descripción de ciudades españolas por Carpentier advierte José Buscaglia Salgado (“De los veros pasos perdidos: las ciudades españolas en la ficción carpenteriana”, pp. 299-321) la percepción de rasgos no-europeos.

Cervantes, Picasso y García Lorca, considerados generalmente como artistas europeos *tout court*, son estimados por Carpentier como modélicos para América por su mezcla, atípica para Europa, de tradición y modernidad. Tal como le gustaba más el idioma español por su libertad (barroca) que la rigidez disciplinada del francés con su lógica cartesiana, así prefería él la literatura española a la francesa, como demuestran los trabajos bibliográficos de la conocida bibliógrafa habanera Araceli García Carranza (“Presencia de España en la obra de Alejo Carpentier: una aproximación bibliográfica complementaria y crítica”, pp. 173-242) y de la prestigiosa carpenteróloga puertorriqueña Carmen Vásquez (“Las ficciones carpenterianas y sus fuentes bibliográficas españolas”, pp. 243-269), así como la ponencia “Las curvas y transversales cervantinas en la obra de Alejo Carpentier” (pp. 377-402) de Rita de Maeseneer, las de González Echeverría sobre Carpentier y Calderón (pp. 403-427), de José Antonio Baujín sobre Carpentier y Valle-Inclán (pp. 429-478), y de Julio Rodríguez Puértolas sobre Carpentier y la literatura española del siglo xx (pp. 479-516).

Según Pelegrín (2003), Carpentier descubrió paralelismos entre los ritmos americanos y los *arcaísmos* europeos, alabando a Bartók por sus tonalidades basadas en el folclore húngaro y su utilización de la música medieval como los arpistas venezolanos de *Los pasos perdidos*, donde el narrador cubano señala, como escribe Pelegrín, la oposición entre la disciplinada metronomía europea y la libertad rítmica indígena. De ahí que tampoco el ruso Stravinski perteneciese inequívocamente al Viejo Continente. Cultivaba pre-textos eslavos premodernos (y quisiera añadir que era miembro de la escuela de San Petersburgo, de los *narodniki* –populistas–, adversarios de los *zapadniki* –¡occidentalistas!– de Moscú). Chiampi (en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 2004), para explicar la cultura latinoamericana antilogocéntrica, se sirve de *A poética do mito* del ruso Mieleitinski, descendiente científico de Propp, que derivaba su formalismo de la literatura oral popular de la vieja Rusia. Mieleitinski diferencia, según ella, entre la poética modernista (europea) y “los escritores afroasiáticos y latinoamericanos [...] los escritores de la periferia” (p. 57), donde las tradiciones mitológicas son subsuelo tan vivo de la conciencia

nacional como en *El reino de este mundo*, siendo la transfiguración de Ti Noel una “crítica contundente al mitologismo lúdico y experimental de la literatura moderna” (p. 59).

Pero a mi juicio Latinoamérica se asemeja sólo por su ingrediente extra-occidental a las culturas afroasiáticas; por su occidentalidad es pariente de la cultura europea. Para no incurrir en una ontologización esencialista, hay que diferenciar no sólo entre lo europeo *stricto sensu* y lo occidental, sino también entre moderno y premoderno, vanguardia y tradicionalismo.

### *Carpentier y el vanguardismo*

La relación entre vanguardia histórica y Carpentier es discutida ampliamente por pertenecer éste primero al vanguardismo cubano (minorismo) y después al francés (surrealismo). Algunos diferencian entre dos vertientes del último: una, de Europa central, universalista, y otra, de la Europa periférica, regionalista. Para Pelegrín (2003) es significativo que Carpentier alabe al húngaro Bartók por ser “sans contact avec [les] musiciens de la Mitteleuropa [...], c’est-à-dire l’école de Vienne, sérialiste” (p. 31). Los vanguardistas periféricos Stravinski, Fallas, Enescu son compatibles con la cultura latinoamericana bicéfala por su mezcla de elementos premodernos con el vanguardismo germano y francés, que sin folklore vivo no podía ser por sí solo un modelo para América Latina, con su rico folklore y escasa música “alta”, opinión compartida por Germán Toro-Pérez (“Carpentier und seine Bedeutung für eine mulikalische Moderne in Europa”, en: Ostleitner/Glanz 2004, pp. 51-64).

Según los críticos cubanos Leonardo Padura Fuentes (“Carpentier y el surrealismo”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 2004, pp. 35-41) y Leonardo Acosta (*Alejo en Tierra firme. Intertextualidad y encuentros fortuitos*, 2004), aun después de su ruptura con Breton, Carpentier seguía manteniendo posturas surrealistas, recomendando a los escritores latinoamericanos la asimilación no de la temática, pero sí de la técnica de las vanguardias europeas, ya que consideraba la conquista formal surrealista utilizable para contenidos latinoamericanos. Este vanguardismo europeizante de Carpentier se debe a su larga estancia en París, y a que no conocía de cerca la muy fuerte y muy original vanguardia latinoamericana estridentista, ultraísta y creacionista de Neruda, Borges, Vallejo o Villaurrutia, hoy mucho más reputada que el surrealismo francés. De ahí que, pese al título de su libro *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina* (2006), la neoyorquina Anke Birkenmaier no investigue el surrealismo latinoamericano, sino la dialéctica surrealismo francés-americanismo en Carpentier. Ella ve rasgos comunes entre Carpentier y los surrealistas en el aprecio por la cultura afrocaribeña y por los *mass-media* en ascenso: grabadora, gramófono, cine, y, sobre todo, la radio, por su dinámica, ubicuidad, simultaneidad, oralidad, superimposición de sonidos, y su potencia de llegar al amplio público sin recurrir al libro (sin reparar ella en el papel de la radio en países de analfabetos). Birkenmaier se pierde en el recuento de las tramas y la repetición de verdades ya generalmente sabidas sobre Carpentier y la música, lo que poco tiene que ver con el surrealismo, no diferenciando además, según criterios musicológicos, entre jazz, folklore, música popular y música comercial (además, *Lulú* no es, como escribe la autora, una suite, sino una ópera de Alban Berg). Dice ella que “la ficción de Carpentier se relaciona con el surrealismo no tanto mediante la cita literaria [...] sino mediante métodos y perspectivas

narrativas aprendidas también de la radio y de disciplinas como la etnografía” (p. 235). ¿Quiere decir esto que radio y etnografía son de por sí fenómenos surrealistas?

### *Intertextualidad y comparativismo*

Por su intertextualidad y sus estructuras, la obra carpenteriana invita al comparativismo, siendo objeto ideal el estructurante viaje fluvial por la selva de *Los pasos perdidos*. Ernesto Mächler Tobar (“El hombre enfrenta la selva: de *La Vorágine* a *Los pasos perdidos* por *La Voie royale*”, en: Vásquez 2003, pp. 199-212) investiga las improntas de *La vorágine* de José Eustasio Rivera en Carpentier, sin dar con la diferencia: la narrativización por Carpentier del viaje espacial como viaje temporal y de viaje al origen de la humanidad, contentándose el colombiano con el binomio sarmientino civilización/barbarie.

Una confrontación entre la novela del franco-cubano Carpentier y *Heart of Darkness*, del polaco-inglés Joseph Conrad llevan a cabo Arturo Echavarría Ferrari (“La confluencia de las aguas: la geografía como configuración del tiempo en *Los pasos perdidos* de Carpentier y *Heart of Darkness* de Conrad”, en: Vásquez 2003, pp. 159-170) y Eugenio Suárez-Galbán Guerra (“Del Congo de Conrad al Orinoco de Carpentier”, en: Vásquez 2003, pp. 187-198), destacando la descripción en ambas novelas de desplazamientos de una metrópoli occidental a un país no-occidental y el subsiguiente viaje fluvial a través de la selva, registrando la diferencia entre la crítica anticolonialista de Conrad y el apoliticismo de Carpentier sin destacar las diferencias entre el Congo, colonia belga en 1912, y la Venezuela independiente de 1948, con un capitalismo emergente. Leonardo Acosta, saxofonista y musicólogo (*Alejo en Tierra Firme. Intertextualidad y encuentros fortuitos*, 2004), sobresale por la investigación de la relación temática y alegórica entre *Los pasos perdidos* por un lado, y *El doctor Fausto* y *La montaña mágica* de Thomas Mann por otro, y de los paralelos estructurales y temáticos con *Bajo el volcán*, de Malcolm Lowry. Rita de Maeseneer (“Luis Rafael Sánchez y Alejo Carpentier: percusionista y violinista en un fenomenal concierto barroco”, en: Collard/De Maeseneer 2004, pp. 35-53) muestra la caribeñidad de Luis Rafael Sánchez y Alejo Carpentier basada en la música, el elemento “afro” y lo barroco, diferenciándose el borinqueño por la intercalación de literatura oral y música popular hogareñas del cubano, con sus intertextualidades escriturales provenientes de la alta cultura occidental.

### *Carpentier y la Antigüedad*

Según Pelegrín, en Carpentier las figuras de la Antigüedad no son significados, sino significantes para hacer comprender a los lectores europeos las cosas americanas, asignando a Orfeo, Sísifo, Prometeo, Ulises y Eurídice el papel de metáforas mediadoras cuyo referente y significado es el protagonista de *Los pasos perdidos* y su amante Rosario.

Sin excluir tal metaforismo pragmático, Inmaculada López Calahorra da en *Alejo Carpentier y el mundo clásico* (2006) y “La poética del humanismo caribe en Alejo Carpentier. De Epicteto y Virgilio a Ti Noel” (en: Collard/De Maeseneer 2004, pp. 97-107) una interpretación más profunda del contenido semántico de las reminiscencias antiguas carpenterianas. Ella atestigua que la Antigüedad, lejos de ser vanidoso alarde de cultura

enciclopédica mediante profusas citas de autores grecorromanos, es constitutiva para las obras de Carpentier, a quien llama el Plutarco del siglo xx. Además de profundizar como filóloga competente las transtextualidades entre *El arpa y la sombra* y la *Medea* de Séneca, *El acoso* y *Las Coéforas* de Esquilo, *Semejante a la noche* y la *Iliada* de Homero, López Calahorro arroja luz nueva sobre la presencia del mundo clásico en Carpentier al desenterrar más allá de las manifiestas citas textuales, las escondidas referencias a la Antigüedad en casi todos sus textos.

Divide la obra carpenteriana en tres partes: *phobos*, *eleia* y *cátharsis*. Pero más que en estas metas pragmáticas consignadas a la tragedia por Aristóteles, el clasicismo de Carpentier consiste —me apoyo en la investigación de la propia crítica granadina— en su concepto del papel del escritor y del hombre y la historia, su ética, su poética, y los paralelos latinoamericanos. Los lemas de Carpentier del “oficio” del escritor, de “nuestra tarea de ciudadano”, su prédica del “papel social del escritor” no se derivan ni de las tesis feuerbachianas de Marx ni del sartreano compromiso, sino de la filosofía griega. La “finalidad pedagógica” la debe Carpentier menos a la Ilustración que a los presocráticos griegos y los romanos Séneca, Marco Aurelio, Cicerón y Epicteto. De origen clásico son también su reclamo de autorreconocimiento del hombre, la anagnórisis a través de la poesía, así como su concepto aparentemente obsoleto de la “novela épica” como novela del futuro.

El concepto carpenteriano de la inmutabilidad del hombre en medio de los cambios históricos viquianos o hegelianos produce la contradictoria relación entre la vida del individuo-protagonista y la Historia en sus narraciones. Su rigorismo ético, lejos de ser epidérmico proselitismo propagandístico, le viene de los estoicos Epicteto, Plutarco, Heráclito y Parménides. Las consignas de las “tareas” que el hombre tiene que imponerse, de su constante lucha “para mejorar lo que es”, de la “práctica” cotidiana como campo de probarse como ser humano, tan características para el final de *El reino de este mundo* y para *La consagración de la primavera*, son según la investigadora granadina normas éticas de la *stoa* compartidas por el sencillo negro haitiano Ti Noel. Victor Hughes en su papel de Licurgo plutarquiano y educador espartano en *El siglo de las luces* aplica la *paideia* (compatible con el pedagogismo del Siglo de las Luces). El sentido de responsabilidad-no-responsabilidad por sus actos de los personajes de *El acoso* o de Colón en *El arpa y la sombra*, su “ser culpable sin ser culpable”, no es problematización existencialista, sino reminiscencia del *fatum humanum* neo-estoico. Y que los “personajes vienen definidos siempre por sus actuaciones, no por sus caracteres” (López Calahorro 2006, p. 47), no es behaviourismo moderno, sino precepto aristotélico para la tragedia antigua.

En conformidad con su visión recurrente de la Historia, las verdades que valían para la Antigüedad clásica son válidas también para América Latina. La definición de la codicia como causa de las guerras, sobre todo de las guerras coloniales en *Semejante a la noche* y *Guerra del tiempo*, en *El siglo de las luces* y en *La consagración de la primavera*, no la ha sacado Carpentier de Marx, Góngora, Las Casas o Brecht, sino de Tucídides, de su desmitificación de la guerra de Troya por su, en última instancia, motivación económica, como muestra López Calahorro, aunque su definición de esta guerra en *Semejante a la noche* como guerra europea contra Asia (y el Tercer Mundo), adolezca de contrasentido, pues Troya pertenecía a la Asia griega y Homero era oriundo de la Asia Menor, no de Europa. De la misma raíz paleogriega es, según ella, la oposición civilización/barbarie, cuya versión sarmientina es ironizada en *El recurso del método*. Finalmente, los muchos dictadores latinoamericanos se asemejan a los tiranos griegos y los

cónsules de Roma, por lo cual Carpentier recurre a autores antiguos para fustigar al primer Magistrado, de cuyas guerras civiles los *Commentarii de bello gallico* de Julio César son los pretextos favoritos.

Casi todos los críticos que identifican a Europa con “lo universal” consideran a la Antigüedad grecorromana como universal por excelencia, siendo parte integrante de la Historia de Europa. Pero como advierte López Calahorro, los cronistas de Indias, vale decir el comienzo de las letras hispanoamericanas, coincidió con la “recuperación del pensamiento y la cultura grecorromanas por el Renacimiento (p. 30), por lo cual la Antigüedad forma parte del patrimonio occidental tanto europeo como americano, correspondiendo por otro lado para Carpentier, como recuerda Daniel-Henri Pageaux (“El área caribe de Alejo Carpentier: espacio, novela, mito”, en: Collard/De Maeseneer 2004, pp. 109-117), la Antigüedad mediterránea y no simplemente europea, consistente en orientales, africanos y europeos, al mar Caribe policultural.

### *Carpentier escritor universal*

Dada la interculturalidad enciclopédica de Carpentier, la crítica no vacila en concederle el calificativo de “universal”, partiendo de la definición de universalidad por Unamuno: “Hay que encontrar lo universal en las entrañas de lo local”<sup>2</sup>. Para Wild (2004), así como para otros investigadores europeos de habla alemana, lo latinoamericano es lo local, y lo europeo lo universal, que por consiguiente adquiere existencia ontológica propia –*universalia sunt realia*– como en la disputa medieval: “Al tratar los autores latinoamericanos de universalizar lo nacional, local y temporal del Mundo Nuevo en diálogo con la cultura occidental, contribuyen al autoencuentro y la identificación intelectual. [...] Entre el escritor Alejo Carpentier y la realidad encontrada se ha instalado la cultura occidental como pre-texto universal“ (p. 353)<sup>3</sup>.

Pero el concepto carpenteriano era bien otro, la idea de que en determinadas situaciones existenciales, “eternas” y ubicuas, se encuentran entre los pueblos más diversos del mundo los mismos rasgos, que por eso son *universalia*. En carta a Nicolás Guillén, Unamuno dijo que el dolor de la madre negra por la pérdida de su niño expresado en “Balada del güije” era un dolor compartido por todas las madres del mundo y por tanto universal. Por conllevar la historia moderna la diferenciación, Carpentier buscaba lo universal primigenio en los arquetipos de los negros del Caribe y los indios del Orinoco. Apunta que el sacrificio escenificado en *La consagración de la primavera* se ejecutaba tanto en la antigua Rusia como en la Grecia mitológica (Antígona), la Palestina bíblica (Abrahán e Isaac) y en el México azteca, y es, por tanto, universal. Muy pertinente es la descripción de este universalismo por Susanne Fontaine e Ingrid Simson: “Como en otras obras de Carpentier se denota también aquí [en *La consagración de la primavera*] la fe del autor en la síntesis universal, que presupone un desarrollo cultural universal del género humano, y por lo tanto también una autoctonía cultural universal, que se encuentra simultáneamente/no-simultáneamente (*sic!*) en rituales sincréticos afrocubanos así como en Rusia

<sup>2</sup> Alejo Carpentier: *Entevistas* (ed. Virgilo López Lemus). La Habana: Letras cubanas 1985, pp. 51 s.

<sup>3</sup> La traducción es, como en todas las citas de textos escritos en alemán, mía.

y la Antigüedad” (“Intermediales Zusammenspiel: Musik und Literatur in Alejo Carpentiers *La consagración de la primavera*”, en: Ostleitner/Glanz 2004, p. 100).

Más aún: Pelegrín (2003) asigna a la América Latina multicultural una universalidad mayor que al Viejo Continente monocultural, ya que Carpentier regresa a los “valeurs universalistes de la polyculture multiraciale” (p. 168). Cita a Vera de la *Consagración* cuando dice que sólo en América hay “une vision universaliste des choses, peu commune chez ceux qui situaient les extrêmes limites occidentales de la culture dans les Finistères d’Europe”, siendo América un “carrefour planétaire” y el latinoamericano “de plein-pied avec l’universel” (p. 170). El Caribe es universal según Carpentier gracias a su posición geográfica entre tres mundos y su comunicación con el mundo entero, apunta Daniel-Henri Pageaux (2004).

Pacheco (en: Márquez Rodríguez 2004, p. 37) ve el universalismo de Carpentier en su concepto de la condición humana, que consiste en invariantes existentes en todas las latitudes y épocas, entre ellas “la imposición del más poderoso” como “infortunado patrimonio de la esencia humana” en *Los fugitivos* y en las “Guerras del tiempo”. En *Los advertidos*, el americano Amalivaca se encuentra en el Diluvio Universal en la misma situación salvadora que el bíblico Noé y el griego Deucalión, lo cual expresa, según el crítico venezolano, la universalidad de los mitos.

### *La obra de Carpentier subversivo discurso antieurocentrista*

La investigadora cubana Luisa Campuzano (“Un extraño en dos ciudades”, en: Vázquez 2003, pp. 31-42) considera la obra de Carpentier como contradiscurso intercultural frente al discurso hegemónico eurocentrista con pretensión universalista, llamando a *Los pasos perdidos* un “cuestionamiento de la mitologización del cosmopolitismo metropolitano en la primera mitad del siglo xx” (p. 32). En “La historia a contrapelo: el Descubrimiento y la Conquista según Alejo Carpentier” (en: Baujín/Martínez/Novo 2005, pp. 19-40), la misma Campuzano designa la Nueva Novela histórica latinoamericana iniciada por Carpentier como contradiscurso que subvierte el discurso oficialista neocolonial al deconstruir en *El reino de este mundo* la primera guerra de la burguesía francesa contra los haitianos y la falaz autoglorificación de Europa como portadora de civilización y progreso, de igual forma que en *El siglo de las luces* lo hace con la reintroducción de la esclavitud como anverso de la Europa ilustrada, y en *El arpa y la sombra* presenta a Colón como precursor del colonialismo. Según Claudia Leitner (“‘Eine Glanzrolle für den Sopran’: Intermedialität, Zeitverschobenheit und die Wiederkehr des kolonialen Subjekts in Carpentiers ‘Concierto barroco’”, en: Ostleitner/Glanz 2004, pp. 137-165), Carpentier “desestabiliza una visión aún tercamente, la cual no puede o no quiere apereibir las culturas (post)coloniales sino como copia, resplandor amortiguado o lujuriente retoño ultramarino de la cultura euro-occidental” (p. 137).

## **2. Carpentier escritor intermedial por excelencia**

Narrador, musicólogo, ex estudiante de arquitectura, experto en artes plásticas, autor radial y crítico de cine, Carpentier es el escritor que se presta excelentemente a la inves-

tigación de la transgresión postmoderna de las fronteras entre los géneros. Dos libros ofrecen una visión total de la multimedialidad del narrador cubano: la ya mencionada monografía de Wild (2004), y *Alejo Carpentier (1904-1980): Jahrhundertgestalt der Moderne in Literatur, Kunst, Musik und Politik* (Ostleitner/Glanz 2004), actas de un coloquio organizado por el Instituto de Sociología de la Música de la Universidad de Viena, muy profesional –y muy musicocéntrico a pesar del título: seis de los siete ensayos tratan de la relación literatura-música–.

El debate sobre la relación *intermedial* música-literatura es eclipsado por la discusión inevitable acerca de la relación *intercultural* entre música americana y occidental. Christopher F. Laferl (“Écue-Yamba-Ó – *afrocubanismo* in E und U?”, en: Ostleitner/Glanz 2004, pp. 29-50) analiza *¡Écue-Yamba-Ó!* como mezcla heterogénea de vanguardismo literario, descripción de música afrocubana y puesta en escena de rituales mágicos del ñañiguismo. Problematiza el afrocubanismo entre música popular y “culta”, dos variantes confundidas por críticos no iniciados, aludiendo a la diferencia entre el “son” de Guillén sobre música folklórica, y la música ligada a los rituales animistas “afro”, base de composiciones de Roldán y Caturla según letras de Carpentier. Susanne Fontaine e Ingrid Simson (“Intermediales Zusammenspiel: Musik und Literatur in Alejo Carpentiers *La consagración de la primavera*”, en: Ostleitner/Glanz 2004, pp. 91-109) examinan las relaciones estructurales y temáticas entre el ballet de Stravinski y el carácter y conflictos de los protagonistas en la obra de Carpentier. Destacan que Carpentier escogió el ballet por sus paralelos con la cultura autóctona de la danza afrocubana.

El segundo lugar en cuanto al Carpentier *intermedial* le corresponde a la dimensión pictórica de su narrativa: María de los Ángeles Pereira Perera diserta sobre “La dimensión universal de la pintura moderna española en *La consagración de la primavera*” (en: Baujín/Martínez/Novo 2005), novela en la que aparecen, según ella, los nombres de más de cien pintores, de Goya a Picasso. Notables son las investigaciones sobre la visualización pictórica de Carpentier más allá de la descripción de pinturas, una sensibilidad muy aguda de la mirada al describir ambientes naturales, urbanos e interiores, estudiada por la cubana Graziella Pogolotti en “El novelista y las artes visuales” (en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 2004, pp. 43-49). Sobre esta sensibilidad versa también Françoise Moulin en “Espace, nature, paysage: indivisible triade de *Los pasos perdidos*” (en: Vásquez 2003, pp. 99-108), demostrando que Carpentier transforma naturaleza en paisaje gracias a la mirada saciada de reminiscencias pictóricas del protagonista. Entre los trabajos dedicados al paisajismo en *Los pasos perdidos* destacan el ensayo de Fernando Aínsa (“Pasos perdidos, identidad encontrada: la edad del paisaje en Alejo Carpentier”, en: Vásquez 2003, pp. 145-158) sobre las regiones venezolanas visualizadas como paisajes de diferentes épocas de la pintura, y el de Raúl Silva Cáceres (“Paratextualidad y paisajes en *Los pasos perdidos* de A. Carpentier”, en: Vásquez 2003, pp. 135-143) que trata de paratextos pictóricos (Monsù Desiderio, Piranesi) y arquitectónicos (la “increíble catedral gótica”) de Carpentier como fenómenos visuales.

Oscar Luis López, autor radial cubano, analiza en *Alejo Carpentier y la radio* (2003) los esfuerzos de Carpentier para desarrollar, a través de emisiones radiofónicas en Francia, Venezuela y Cuba, el “arte nuevo” como medio para divulgar las artes. Anke Birkenmaier (2006) en su citado trabajo sobre el surrealismo en América Latina, se dedica tanto a los conceptos como a la utilización práctica literario-musical de la radio por el trío surrealista Carpentier-Desnos-Deharme en Francia. Stephen Henighan (“El hundimiento

de la Casa Europa: una reescritura carpenteriana de Edgar Allan Poe”, en: Collard/De Maeseneer 2004, pp. 85-95) examina el primer radiodrama de Carpentier, escrito en Cuba en 1939, sobre la caída de una casa aristócrata escocesa según Poe, como símil de la decadencia de la casa Europa en guerra y fascismo según vaticinio de Spengler.

Más intermediales son los trabajos sobre las interrelaciones entre varias artes. Según Claudia Leitner, en su ensayo sobre intermedialidad y desfase temporal en *Concierto Barroco* (en: Ostleitner/Glanz 2004), el protagonista mexicano protesta con su atuendo azteca –casi una pintura– contra el eurocentrismo vivaldiano, mientras que el criado negro, con su música “afro” desconcertantemente disonante, desafía los oídos acostumbrados al canon musical europeo. Música y pinturas van parejas cuando la Malinche, que aparece al comienzo en un óleo sobre la conquista de Tenochtitlán, desaparece en la ópera de Vivaldi por conveniencias europeas.

La trinidad de artes en la misma obra es investigada por Monika Schmitz-Emans (“Konzert der Künste: Intermedialität und ästhetische Autoreflektion in Alejo Carpentiers *Concierto barroco*”, en: Ostleitner/Glanz 2004, pp. 111-135), que comprueba que Carpentier confiere a la música la calidad de un “acontecimiento de sonido” y de un “baile de palabras”. La autora apunta la vinculación de la trama con una pintura del pecado original con serpiente, Adán y Eva, que el negro Filomeno traduce por un canto serpentino “afro”, ejemplo del sincretismo entre música, pintura y literatura bien carpenteriana. Ella desconoce la relación intertextual entre el canto de Filomeno para conjurar la víbora y el poema “Sensemayá”, “canto para matar una culebra” de Guillén. Además, no se da cuenta de que “son”, del refrán “Calaba-son-son-son”, es metonimia del baile “son”, ni de que la voz latina *sum* nunca puede, como sugiere, ser asociada con el verbo alemán *summen*.

### *El origen de la música y del arte según Carpentier*

La mayoría de los trabajos presentan las artes y medios como conjunción de fenómenos independientes entre sí presentes en la obra de Carpentier gracias a su enciclopedismo cultural. Pero a su multimedialidad subyace un concepto del origen común de las artes. Schmitz-Emans (en: Ostleitner/Glanz 2004) considera *Concierto barroco* como texto metapoético, ya que los personajes latinoamericanos hablan de literatura como de realidades, por no concebir ellos el arte como ficcional, como el europeo Vivaldi que no atribuye ninguna importancia a la diferencia entre el México real y el de su ópera. Lo mismo es observado por ella en el negro cubano que toma la serpiente del pecado original pintada en un óleo no por creación artística, sino por una víbora real. Es la misma actitud de los esclavos negros en *El reino de este mundo*, que confunden las metáforas sanguinarias y asesinas de los parlamentos de la *Fedra* raciniana, declamados por una actriz, con la misma histriona. En *Los pasos perdidos*, el protagonista constata que los cantos de las lavanderas no desaparecen con la mecanización, sino que se conservan gracias a su independización de esta praxis como folklore.

Estos ejemplos demuestran la tesis de Carpentier de la procedencia del *arte* autónomo (ficcional) de la praxis pre-moderna del ritual y del nacimiento de la música como *arte específico* por la independización mutua de las artes, tesis que Carpentier debe a André Malraux y que escenifica en el episodio del “Nacimiento de la música” por un

hechicero indígena, reconocida en toda su importancia por Andreas Vejvar (“Eine Threnodie im Zeichen von Heulkrug, Maraca und Engel. Zur Idee der Aufhebung der Zeit in *Los pasos perdidos*”, en: Ostleitner/Glanz 2004, pp. 65-90). Wild (2004) inserta esta escena, por llamar al protagonista al curandero un “órfico ensalmador”, en la historia literaria occidental del *topos* “Orfeo” de Monteverdi, Cocteau, Rilke y Nietzsche. Pero estas “connotaciones” literarias no son las “notaciones” *científicas* de los etnólogos Sachs, Von Hornbostel y Koch-Grünberg, como resulta del trabajo de Andreas Vejvar. Al pasar de la palabra al canto, el hechicero ilustra la tesis de Sachs del nacimiento de la música del canto. Sachs reproducía como prueba de su tesis la notación del canto de un chamán de los taulipang en el norte del Brasil, región cercana al escenario de *Los pasos perdidos*. Carpentier compartía la opinión de Sachs, Von Hornbostel y Koch-Grünberg –eran sus fuentes musicológicas sobre música autóctona americana<sup>4</sup>– de que, como apunta Vejvar, “la música de los pueblos más primitivos conserva un escalón antiguo sin la influencia de civilizaciones superiores” (p. 76), lo que explica que Carpentier ubique esta escena central de la novela en la selva.

Pelegrín (2003) comprende la demostración en esta escena de la independización del arte musical, y de todo arte, de una praxis anterior pre-artística, al citar a Carpentier “comment pouvait s’originer un thème musical d’une pratique extramusicale” equivalente a una “musique d’avant la musique” (p. 46). Diferentes grados de autonomización mutua de las artes, todos presentes en América Latina, y no las usuales periodizaciones europeas, equivalen por tanto en la novela de Carpentier a sucesivas épocas histórico-culturales del hombre. Pero ¿para qué la incorporación de todas estas contingencias culturo-lógicas a la narrativa? La respuesta no la da un literato, sino un musicólogo, Carlos Villanueva (“La música española en Alejo Carpentier”, en: Baujín/Martínez/Novo 2005, pp. 323-373): “[...] el posicionamiento estético-musical de los protagonistas de la ficción carpenteriana es una manera –críptica, culta y cerrada– de definir y caracterizar un personaje o un ambiente” (p. 361); tiene, por consiguiente, una finalidad narratológica.

### 3. La escritura carpenteriana barroca y heterogénea

Además de las relaciones externas de interculturalidad e intermedialidad, la crítica sigue interesándose por las estructuras internas, vale decir la narratología intrínseca de las obras del maestro. Un lugar destacado lo ocupa lo barroco, según Carpentier distintivo latinoamericano. Mientras que Acosta (2004) protesta contra la inflación del término “barroco” limitándolo a las últimas obras del cubano, Wild (2004) lo sustituye por “manierismo”, lo que permite diferenciar entre lo barroco metahistórico y lo barroco como estilo de época, pero quita al fenómeno lo específicamente barroco: opulencia, despilfarro, lujuria, amor a lo superfluo más allá de lo estrictamente necesario.

En cambio, Steve Wakefield, en su libro *Carpentier’s Baroque Fiction: Returning Medusa’s Gaze* (2004), rechaza la noción del barroco eterno, considerando lo barroco carpenteriano como resultado de sus viajes por España y su apoteósica admiración por la

<sup>4</sup> Fuentes desconocidas al parecer por Wild, González Echevarría y hasta por Acosta y Pelegrín, con la excepción de Vejvar.

arquitectura y artesanía barrocas peninsulares. Mientras que el crítico norteamericano descubre en las producciones tempranas (*Viaje a la semilla*, *El reino de este mundo*, *El acoso*) la profusa descripción del (neo)barroco en edificios y objetos, éstas se refugian, según él, en la selva sin edificios ni artefactos, en la selva *verbal* del lenguaje difícil, arcaico, (auto)paródico, engañoso de *Los pasos perdidos*. El barroco español, originalmente demostración de dominio y superioridad, lo convierte Carpentier, tal como Perseo invierte la mirada petrificante de Medusa contra sus enemigos, en contra-arma discursiva de los colonizados y vencidos. Asimismo convierte el vanguardismo “europeo” mediante lo “real maravilloso americano” en “a weapon of postcolonial one-upmanship” (p. 171), transformando la materia prima europea por la labor artística americana en valor añadido re-exportable al Viejo Mundo (p. 175).

Un fenómeno típicamente barroco es para Márquez Rodríguez (“De lo cómico a lo grotesco en la narrativa de Alejo Carpentier”, en: Márquez Rodríguez 2004, pp. 63-77) lo grotesco, culminación del humor de Carpentier. Lo grotesco es, según él, la mezcla de elementos dispares heredada de Goya y Velázquez. René Vásquez Díaz, al comparar en “La totalidad hechizada. Elementos de comparación entre Alejo Carpentier y José Lezama Lima” (en: Collard/De Maeseneer 2004, pp. 119-130) a ambos escritores, encuentra interesantísimas diferencias entre el barroquismo lingüístico racionalista carpenteriano y la delirante y heteróclita sintaxis barroca lezamiana.

También el origen “ancilar” (Alfonso Reyes) de la literatura latinoamericana se refleja en Carpentier, según González Echevarría (“Un claro en la selva: de Santa Mónica a Macondo”, en: Vásquez 2003, pp. 9-30), quien describe *Los pasos perdidos* como inventario metaliterario de los orígenes extraliterarios de la novela hispanoamericana: discurso historiográfico, carta de relación, argumentación jurídica, tratado científico, diario de viaje e informe etnológico, por lo cual esta novela resume la historia de la novela latinoamericana.

Las microestructuras de la narrativa de Carpentier son investigadas por especialistas de estilística como el cubano Sergio Chaple, que presenta en *Estudios carpenterianos* (2004) los planos compositivos –cronotopía, alternancias, gradaciones, oposiciones– como recursos del “Carpentier renovado”, es decir, a partir de *El recurso del método*. Mediante el monólogo interior frente al anterior narrador homo o heterodiegético, Carpentier desnuda la vida interior de los personajes desde varias perspectivas: un cambio acompañado, si no condicionado, según Chaple, por la politización del autor.

### *Los contextos políticos y económico-sociales en Carpentier*

En la mayoría de los trabajos está casi ausente la vinculación de la obra carpenteriana con contingencias políticas, sociales o económicas. Entre las excepciones está el estudio de José Gomáriz, “Representaciones del esclavo en las letras cubanas del XIX y *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier” (en: Márquez Rodríguez 2004, pp. 95-102), que muestra el predominio de los estereotipos, primero del idealizado “esclavo dócil” y después del temido “esclavo rebelde” en la narrativa cubana abolicionista decimonónica y en el “contradiscurso reprimido del negro subalterno” (p. 97) de Manzano. Carpentier, con protagonistas no sólo rebeldes, sino revolucionarios, con una narración desde la perspectiva del esclavo, subvierte este discurso tradicional.

Para Guillermina de Ferrari (“Las palabras y las cosas. El lenguaje de la revolución en *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, y *Los palacios distantes*, de Abilio Estévez”, en: Márquez Rodríguez 2004, pp. 231-258), el Caribe, la región subcontinental más receptiva de ideas europeas, es un taller permanente para realizar en la periferia ideas heredadas de Europa. *El siglo de las luces* muestra la adaptación del concepto europeo de la revolución a las condiciones caribeñas y el fracaso de su importación indiscriminada. Aquí, las ideas europeas se independizan de los objetos y significados, decaen tanto como la casa y los instrumentos del Gabinete de Física de los protagonistas, por no ser, sugiere la autora, lo suficientemente universales en una región sin identidad propia y con una cultura importada de Europa y África. De las ideas revolucionarias quedan sólo las palabras, convertidas en retórica hueca como en la Francia posrevolucionaria, pero sin los resultados reales de en aquel país. El mismo proceso de desencanto lo descubre Ferrari en la reciente novela de Abilio Estévez *Los palacios distantes*, que presenta una Habana en ruinas como símbolos de la revolución perdida, quedando, como en *El siglo de las luces*, la retórica de la revolución en boca de funcionarios, las palabras sin las cosas en sentido foucaultiano. Con el fracaso de la caribeñización de la idea del socialismo se agota la revolución, cualquier revolución, que es según la crítica brasileña una invención europea. En este trabajo los contextos económico-sociales, cuyo cambio era una vez importante para el revolucionario Victor Hughes, no desempeñan papel alguno.

Frente al balance negativo de las revoluciones del Caribe, el colombiano Rafael Gutiérrez Girardot (“La lección política de Alejo Carpentier”, en: Márquez Rodríguez 2004, pp. 13-22) considera como “lección política” de Carpentier la redefinición político-social de América Latina, ya que “el derrumbamiento del comunismo causó un desprestigio indiferenciado de la izquierda, que abrió el camino al desafortado neoliberalismo, cuyo cínico dominio contribuyó esencialmente al desmoronamiento de América Latina, puesto en marcha por las dictaduras favorecidas por los Estados Unidos” (p. 13).

Al lado de estas importantes revelaciones recientes de la crítica competente, que redondean la imagen del escritor Carpentier, salieron varios libros con fines de divulgación entre un público amplio, no desprovistos de repeticiones de lugares comunes sobre los tópicos usados de lo barroco y lo “real maravilloso”. En *Alejo Carpentier: América, la imagen de una conjunción* (2004), varios autores españoles quieren acercar a un público nuevo “de forma sistemática y progresiva” a la lectura de Carpentier mediante un ensayo entusiasta, “La América de Alejo Carpentier como lo verdaderamente real maravilloso”, una biografía breve y una bibliografía con entradas hasta los años ochenta. El *Diccionario de conceptos de Alejo Carpentier* de Víctor Fowler y Carmen Berenguer (2004), muy útil para el lector común, poco sirve al crítico profesional, ya que las entradas no muestran la evolución de las nociones, como prometen los editores (por ejemplo, la entrada “real maravilloso” no remite a la primera fuente, el prólogo a *El reino de este mundo*).

## Bibliografía

- Acosta, Leonardo: *Alejo en Tierra firme*. La Habana: Centro de Investigaciones y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello 2004. 302 páginas.
- Alejo Carpentier: América, la imagen de una conjunción*. Rubí (Barcelona): Anthropos (Huellas. Palabra e imagen de Iberoamérica, 5) 2004. 159 páginas.

- Baujín, José Antonio/Francisca Martínez/Yolanda Novo (eds.): *Alejo Carpentier y España. Actas del Seminario Internacional Santiago de Compostela, 2-5 de marzo de 2004*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (Cursos e Congressos da Universidade e Santiago de Compostela, 155) 2005. 516 páginas.
- Birkenmaier, Anke: *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert (Nexos y diferencias, 15) 2006. 289 páginas.
- Chaple, Sergio: *Estudios carpenterianos*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente 2004. 121 páginas.
- Collard, Patrick/Rita De Maeseneer (eds.): *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*. Amsterdam/New York: Rodopi (Foro hispánico, 25) 2004. 168 páginas.
- Cristóbal, Armando: *Del acoso a la consagración. La Cuba del siglo xx en la novelística de Alejo Carpentier*. Madrid: Editorial Vision Net 2003. 249 páginas.
- Cuadernos Hispanoamericanos* 649-650 (julio-agosto 2004): Dossier "Alejo Carpentier 1904-1980". Coordinadora: Hortensia Campanella. Ca. 80 páginas.
- Fowler, Víctor/Carmen Berenguer: *Diccionario de conceptos de Alejo Carpentier*. La Habana: Letras Cubanas 2004. 284 páginas.
- González Echevarría, Roberto: *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. 2ª ed. corregida y aumentada. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica II, 434) 2004. 395 páginas.
- López, Óscar Luis: *Alejo Carpentier y la radio*. La Habana: Letras Cubanas 2003. 186 páginas.
- López Calahorro, Inmaculada: *Alejo Carpentier y el mundo clásico*. Granada: Universidad de Granada 2006. 333 páginas.
- Márquez Rodríguez, Alexis (ed.): *Nuevas lecturas de Alejo Carpentier*. Caracas: Universidad Central de Venezuela 2004. 287 páginas.
- Millares, Selena: *Alejo Carpentier*. Madrid: Síntesis (Historia de la Literatura Universal, 45) 2004. 175 páginas.
- Ostleitner, Elena/Christian Glanz (eds.): *Alejo Carpentier (1904-1980): Jahrhundertgestalt der Moderne in Literatur, Kunst, Musik und Politik*. Strasshof/Wien/Bad Aibling: Vier-Viertel-Verlag (da capo, 2) 2004. 165 páginas.
- Pancrazio, James J.: *The Logic of Fetishism. Alejo Carpentier and the Cuban Tradition*. Lewisburg/Cranbury: Bucknell University Press/Associated University Presses 2004. 296 páginas.
- Pelegrín, Benito: *Alejo Carpentier: écrire, décrire l'Amérique. Partage des eaux et des cultures*. Paris: Ellipses 2003. 204 páginas.
- Vásquez, Carmen (ed.): *Alejo Carpentier et 'Los pasos perdidos'*. Paris: Indigo/côté-femmes éditions 2003. 277 páginas.
- Vázquez Pérez, Marlene: *Martí y Carpentier: de la fábula a la historia*. La Habana: Centro de Estudios Martianos 2004. 211 páginas.
- Wakefield, Steve: *Carpentier's Baroque Fiction: Returning Medusa's Gaze*. Woodbridge, Suffolk: Tamesis (Col. Tamesis; Serie A: Monografías, 208) 2004. VII, 220 páginas.
- Wild, Gerhard: *Paraphrasen der Alten Welt: Interkulturelle Ästhetik im Werk Alejo Carpentiers*. Tübingen: Stauffenburg (Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft, 17) 2004. 397 páginas.