



LA POSIBILIDAD DE LA MARAVILLA: SOBRE LO REAL MARAVILLOSO AMERICANO

The Possibility of Wonder: on the American Real Marvelous

*Juan Pablo Morales Trigueros**

RESUMEN

El presente trabajo propone una diferenciación de los términos «realismo mágico» y «real maravilloso» para, a partir de esta, realizar un comentario crítico de la pertinencia de ambos términos como representativos de la realidad latinoamericana. Se concluye que la posibilidad de la maravilla no es más que una interpretación estética de la realidad latinoamericana percibida por ciertos autores y que considerarla parte fundamental de dicha realidad responde a un distanciamiento enajenante.

Palabras clave: Realismo mágico, real maravilloso, identidad, Latinoamérica, Carpentier.

ABSTRACT

This paper proposes a differentiation of the terms "magical realism" and «real marvelous» to, from this, make a critical comment on the relevance of both terms as representative of the Latin American reality. It is concluded that the possibility of the marvel is nothing more than an aesthetic interpretation of the Latin American reality perceived by certain authors and that to consider it a fundamental part of said reality responds to an alienating distancing.

Keywords: Magical realism, real marvelous, identity, Latin America, Carpentier.

1. Introducción

Los orígenes convulsos de Latinoamérica garantizan que su cultura y su identidad estarán siempre en formación. El encuentro (y choque) entre las culturas autóctonas e ibéricas, así como las posteriores influencias africanas y de otras regiones de Europa, conformaron una nueva forma de ser y de ver el mundo a través de unos ojos inéditos: los ojos latinoamericanos. Latinoamérica no es ni indígena ni europea, sino el sincretismo resultante de la combinación de ambos pasados; sin

* Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica. Profesor de Comunicación y Lenguaje, Escuela de Estudios Generales. Magíster Literatum. Correo: juan.moralestrigueros@ucr.ac.cr
DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v48i3.63254>

Recepción: 22/5/2024 Aceptación: 5/11/2024



embargo, como señala Paz ([1999](#)), en ocasiones pareciera existir una voluntad de extraerse de ambas tendencias por igual:

El mexicano condena en bloque toda su tradición, que es un conjunto de gestos, actitudes y tendencias en las que ya es difícil distinguir lo español de lo indio. Por eso la tesis hispanista que nos hace descender de Cortés con exclusión de la Malinche, es el patrimonio de unos cuantos extravagantes (...) Y otro tanto se puede decir de la propaganda indigenista, que también está sostenida por criollos y mestizos maniáticos, sin que jamás los indios le hayan prestado atención. El mexicano no quiere ser indio ni español (pp. 95-96).

El ser mexicano, como el ser latinoamericano en general, se construye como distinción de lo español y lo indio, de un pasado y de otro; afirmarse como latinoamericano es negarse como algo más, no ser ni uno ni lo otro, sino algo diferente. Y no se trata de negar a los indígenas americanos su condición de habitantes autóctonos del continente, sino que precisamente por haber estado en él desde antes de la conquista, ni siquiera debieron haber sufrido la condición de latinoamericanos.

La independencia de España marcó el verdadero inicio de Latinoamérica como un hecho cultural y geográfico. La fragmentación en naciones autónomas trajo consigo la asimilación de una identidad propia. Sin embargo, esa asimilación está en un constante proceso. Hoy, cada país busca su propia identidad en un presente tan fugaz como inasible, pues el pasado ha quedado más allá de la aniquilación cultural (en el caso indígena) y de la voluntaria negación (en el caso español). La misma unidad latinoamericana es difícil de definir. Fernández Moreno ([1972](#)), luego de considerar y desacreditar criterios étnicos, geopolíticos y lingüísticos, concluye que:

Si profundizáramos en busca de las raíces de esta ostensible unidad, su historia suministra esta primera nota: sucesiva dependencia del conjunto respecto de una potencia exterior. Primero de las monarquías ibéricas; cuando ellas caen, los ingleses y luego los norteamericanos erigirán a expensas de América Latina sus imperios sucesores, no ya en lo político, pero sí en lo económico (p. 9).



No obstante, parte del perenne proceso de formación de la identidad latinoamericana se ha enfocado precisamente en afirmar la situación de la región en algo más que la dependencia económica. Es el caso de muchos artistas que han perseguido formas de expresión auténticamente latinoamericanas, como Carpentier, quien no solo escribió obras literarias en las que buscó esa expresión autóctona, sino que teorizó abundantemente al respecto. Fundamentalmente, sus postulados se dividieron en dos temáticas: la relativa a lo real maravilloso americano y la relativa a lo barroco americano. Este ensayo profundizará críticamente en la primera, tanto en su definición y características, como en la manera en que se aplicó en las novelas *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*, publicadas en 1949 y 1953, respectivamente, por tratarse, como se verá en el desarrollo del tema, de las obras más cercanas al concepto originalmente planteado por el autor.

2. El surrealismo, el realismo mágico y lo real maravilloso: tres perspectivas de lo insólito

Al hablar de lo real maravilloso es necesario mencionar tanto al surrealismo como al realismo mágico, pues no solo existe una evidente similitud terminológica entre los tres, sino que, de hecho, son «fenómenos estéticos sumamente vinculados entre sí» (Márquez Rodríguez, [1984](#), p. 30) y, dado este vínculo, se ha tendido a confundirlos con frecuencia, sobre todo al realismo mágico y a lo real maravilloso. Llarena ([1997](#)) apunta, al respecto de estos últimos, que «tales palabras han servido durante años para describir el estilo de obras y autores que poco tienen en común, restando a su poder de convocatoria la claridad necesaria en un discurso crítico» (p. 108). Para esta autora, los términos se han usado erróneamente de cuatro maneras: como sinónimos de «Nueva Novela Hispanoamericana», como hechos relacionados con la literatura fantástica, como representantes de una literatura mítica y como instrumentos para referirse al debate «América vs Europa». En su opinión, «ambos términos encontraron, en esa multiplicidad de orientaciones, su trampa y su fortuna» (1997, p. 108). Márquez Rodríguez ([1984](#)), a su vez, señala que el equívoco al usar ambos términos se debe, por un lado, a «la repetición por algunos de un malentendido formulado por



otros» y, por otro, al uso consciente de quienes «pretenden identificar lo real-maravilloso con el realismo mágico, como si se tratase de una mera diversidad de nombres» (p. 30).

El mismo Carpentier (1990), en su conferencia «Lo barroco y lo real maravilloso», de 1975, se refiere al surrealismo y al realismo mágico en un afán por distinguirlos de lo real maravilloso, motivado por una pregunta que le formularon: «¿qué diferencia hay entre el realismo mágico y lo real maravilloso?», a la que él mismo agrega otra: «¿qué diferencia puede haber entre el surrealismo y lo real maravilloso?» (p. 185). Sobre el realismo mágico comenta que este «fue acuñado en los alrededores de 1924 o 1925 por un crítico de arte alemán llamado Franz Roth» para denominar «una pintura donde se combinan formas reales de una manera no conforme a la realidad cotidiana» (p. 185). Este realismo mágico utilizaba «elementos de la realidad pero llevados a una atmósfera de sueño» (p. 186), por lo que se trataba de un concepto más temático que estilístico, una recombinación de las posibilidades temáticas del expresionismo. Carpentier se basó en esta incipiente definición, tal vez sin saber que en un futuro cercano el mismo nombre de realismo mágico se utilizaría para nombrar una corriente literaria latinoamericana. Efectivamente, como confirma Márquez Rodríguez (1984), el término fue acuñado por Roth en 1925, pero como subtítulo de su obra *Nach expressionismus*, la cual fue traducida un año después como *Realismo mágico. Postexpresionismo*, en una inversión del orden de los elementos de la que el mismo Márquez Rodríguez ignora el motivo (p. 37).

En cuanto al surrealismo, Carpentier (1990) se refiere al interés del movimiento por lo maravilloso, pues este «perseguía lo maravilloso a través de los libros, a través de cosas prefabricadas» (1990, p. 186) y, además, «si el surrealismo perseguía lo maravilloso, hay que decir que el surrealismo muy rara vez lo buscaba en la realidad» (p. 187). Para Márquez Rodríguez (1984), el surrealismo es fundamentalmente un procedimiento estético, lo cual define como «una manera o modo de tratamiento» (p. 31). La estética surrealista propone un trato especial de la materia para hacer surgir de esta la obra de arte, la cual se compondrá de lo maravilloso que, según Breton «es siempre bello» (Márquez Rodríguez, 1984, p. 32). Esta búsqueda descubrirá una



«superrealidad» que trasciende la vida cotidiana y que se relaciona con el sueño en cuanto ambos son una expresión del ser humano libre del raciocinio y de los estándares sociales. En síntesis, Márquez Rodríguez propone, siguiendo a Breton, cuatro características principales del surrealismo: condición de procedimiento estético, lo maravilloso como sinónimo de lo bello, la creencia en una realidad más allá de la realidad y convicción de que la absoluta libertad del espíritu es el fin de la vida humana.

A diferencia de los manifiestos del surrealismo, donde Breton (2009) inventarió sus convicciones estéticas, no existe una definición instrumental y precisa del realismo mágico literario latinoamericano, aunque Márquez Rodríguez (1984) constata que la primera utilización del término en el contexto se debe a Arturo Uslar Pietri en un ensayo de su libro *Letras y hombre de Venezuela*, de 1948 (1984, p. 38). Empero, por considerar esta última poco explícita, el autor recurre a la dada por Enrique Anderson Imbert en su ensayo *El realismo mágico en la ficción hispanoamericana*, de 1976, a partir de la que precisa que el realismo mágico, como toda expresión artística, parte de una realidad concreta, la cual «es tratada o elaborada mediante la imaginación creadora en un proceso gradual que se va desarrollando hasta alcanzar el nivel de la fantasía» (Márquez Rodríguez, 1984, p. 40). Este proceso se alcanza mediante procedimientos tales como la exageración y la deformación grotesca de la realidad:

De modo que el lector que percibe en primer plano la imagen de la nueva realidad fantástica, intuye debajo de ella la realidad concreta y sabe deslindar los campos desdoblado la imagen literaria en sus dos vertientes, fantástica y real. (pp. 40-41)

Existe entonces una conexión irrompible con la realidad objetiva, pues el texto propone manipulaciones como exageraciones y deformaciones de esa realidad utilizada como base. Ambos movimientos se rebelan entonces como procedimientos estéticos, a través de los cuales el artista manipula la realidad y la lleva a un estadio nuevo. Sin embargo:

Hay una importante diferencia entre el surrealismo y el realismo mágico, pues mientras el primero encuentra la fuente de lo maravilloso, vale decir, de lo bello, en la mente del



hombre, dando rienda suelta a su imaginación, el segundo utiliza como cantera la realidad circundante— a la que el surrealismo rechaza y desprecia—, tanto en su dimensión natural, como en la histórica, social o psicológica. (Márquez Rodríguez, [1984](#), p. 42)

Para comenzar con lo real maravilloso es imperativo acudir al propio Carpentier, en la versión ampliada de su prólogo a *El reino de este mundo*, recogida en el libro *Tientos y diferencias* de 1967. En primer lugar, unas palabras sobre sus motivaciones para generar el concepto:

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 tan poéticas, de Sans-Souci; la mole, imponentemente intacta a pesar de rayos y terremotos, de la Ciudadela La Ferrière— y de conocer la todavía normanda Ciudad del Cabo, el *Cap Français* de la antigua Colonia, donde una casa de larguísima balcones conduce al palacio de cantería habitado antaño por Paulina Bonaparte. Mi encuentro con Paulina Bonaparte, ahí, tan lejos de Córcega, fue, para mí, como una revelación. Vi la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles, americanos, recurrentes, por encima del tiempo, relacionando esto con aquello, el ayer con el presente (Carpentier, [1999](#), p. 115).

En segundo, su descripción de lo maravilloso:

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». Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. (Carpentier, [1999](#), p. 118)

Y en tercero, el bautismo final del concepto:

Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo *real maravilloso*. Pisaba yo una tierra



donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución (...). 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, [1999](#), pp. 119-120).

De los tres fragmentos se concluye que lo real maravilloso americano, en lugar de generar lo prodigioso a través de un procedimiento estético, lo extrae limpiamente de la realidad. Las ruinas haitianas, con todo su contenido histórico y las diversas manifestaciones de sincretismo que este encierra, despiertan en el autor la noción de una manera particular de ser de las cosas. Los «sincronismos posibles» le son sugeridos por lo que conoce respecto de la historia de lo que lo rodea. Lo maravilloso está, pues, en la realidad, en sus inadvertidas riquezas, en sus escalas y categorías ampliadas. Es un asunto de percepción, de saber ver o, como lo propone Carpentier, de tener fe. Esta es la diferencia fundamental entre lo real maravilloso y sus similares, el surrealismo y el realismo mágico: mientras estos últimos son meramente procedimientos estéticos que buscan reelaborar la realidad, reconstruirla artísticamente (cuando no negarla por completo en busca de alternativas) lo real maravilloso americano «descubre el prodigio, el portento, la maravilla en esa realidad circundante» (Márquez Rodríguez, [1984](#), p. 45) es una percepción particular de la realidad, a partir de la cual se genera, finalmente, arte.

En una conferencia ofrecida en la Universidad Central de Venezuela en el año 1974, Carpentier sintetiza su experiencia en Haití:

Me hallo ahí ante los prodigios de un mundo mágico, de un mundo sincrético, de un mundo donde hallaba al estado vivo, al estado bruto, ya hecho, preparado, mostrado, todo aquello que los surrealistas, hay que decirlo, fabricaban demasiado a menudo a base de artificio (Márquez Rodríguez, [1984](#), p. 44).



A partir de esta cita, Márquez Rodríguez (1984) realiza un inventario de las características de lo real maravilloso americano: 1. Presencia de «lo portentoso, del prodigio, de lo maravilloso, asimilable a la idea de lo sobrenatural, de lo mágico» (p. 44). 2. Carácter sincrético. 3. Lo prodigioso, maravilloso o mágico se encuentra en la misma realidad, «en lo tangible del mundo americano, en lo que el hombre percibe a su alrededor» (p. 45). 4. Omnipresencia de lo maravilloso en todo lo latinoamericano. 5. Lo maravilloso es a la vez insólito y cotidiano. 6. Lo maravilloso incluye, a diferencia de lo dicho por Breton, «lo feo, lo deforme, lo terrible» (p. 46).

Por tanto, lo real maravilloso se propone como mucho más que un movimiento estético, pues representa una concepción de la realidad latinoamericana como sincretismo cultural y nueva perspectiva desde la cual asumir el mundo. El surrealismo y el realismo mágico son susceptibles de ocurrir en cualquier parte, en tanto representan diferentes maneras de concebir la obra de arte a partir de lo maravilloso, pero lo real maravilloso americano tiene ese último adjetivo que lo marca geográficamente como específicamente americano, de modo que trasciende el plano estético y se enmarca en la realidad sociocultural.

No obstante, la propuesta de Carpentier no deja de ser fundamentalmente estética, en cuanto fue la base de su novelística y significa, de una forma u otra, una construcción discursiva. Esta faceta de lo real maravilloso americano se profundizará en el siguiente apartado con el fin de deslindarla definitivamente del surrealismo y el realismo mágico, así como para señalar diversos criterios que es conveniente revisar en la propuesta general.

3. De la realidad a la página: lo real maravilloso a nivel estético

El hecho de que la mejor ilustración de lo real maravilloso americano sean las novelas de Carpentier es la evidencia más clara de que su propuesta es fundamentalmente estética. Para ahondar en esta faceta resultan apropiadas unas palabras de su conferencia «Lo barroco y lo real maravilloso», dictada en el Ateneo de Caracas en 1975:



Lo real maravilloso (...) que yo definiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano. Los libros de caballería se escribieron en Europa, pero se vivieron en América, porque si bien se escribieron las aventuras de Amadís de Gaula en Europa, es Bernal Díaz del Castillo quien nos presenta con su Historia de la conquista de Nueva España el primer libro de caballería auténtico (Carpentier, [1990](#), p. 187).

Esta mención a los conquistadores y sus textos es ciertamente útil para sustentar la propuesta carpenteriana. Los conquistadores y cronistas, en efecto, carecían de intenciones estéticas a la hora de redactar sus cartas, crónicas y diarios, por lo que podría pensarse que lo maravilloso en ellos es producto de una transcripción directa de la realidad, de una transferencia inevitable del mundo a la página. Sin embargo, los redactores de esos textos generaron un producto discursivo que, por más que se pretendiera descriptivo y fiel, no representaba a la realidad directamente, pues el solo uso del lenguaje (por no mencionar los recursos descriptivos a los que tuvieron que echar mano) amerita un proceso simbólico en el cual el significante diferirá del significado. Los conquistadores, «maravillados por lo visto, se encuentran (...) con un problema que vamos a confrontar nosotros, los escritores de América, muchos siglos más tarde. Y es la búsqueda del vocabulario para traducir aquello» (Carpentier, [1990](#), p. 188). Existe elaboración estética, así sea inconsciente. Márquez Rodríguez ([1984](#)) apunta el hecho con precisión:

Correlativamente con el planteamiento de lo real-maravilloso como problema perceptivo, se da también un segundo planteamiento como problema expresivo y de comunicación. No basta con percibir lo maravilloso de una realidad dada. Es preciso tratar estéticamente esta realidad maravillosa, a fin de transformarla en obra de arte. (p. 49)

El mismo Carpentier ([1990](#)) hizo lo propio al reconocer que «si nuestro deber es el de revelar este mundo, debemos mostrar, interpretar las cosas nuestras. Y esas cosas se presentan como



cosas nuevas a nuestros ojos» (p. 190). Sin embargo, Márquez Rodríguez (1984) parece desviarse de sus propias palabras, y las de Carpentier, cuando asegura que ante lo real maravilloso:

El artista no tiene que agregar nada a esa realidad, que es *per se* maravillosa. La misión del artista en tal caso es la de descubrir lo maravilloso de esa realidad, y en revelarlo a los demás, en ponerlo a la vista y al alcance del común de las personas (p. 51).

Para luego volver a acercarse al plantear que:

Ese artista habrá valerse de las condiciones excepcionales de percepción y de expresión y comunicación que lo definen, precisamente, como tal artista, a diferencia de aquellos que no lo son. En este aspecto desempeñan un papel fundamental el manejo de ciertas estructuras literarias, el lenguaje y el estilo, que pasan, en consecuencia, a ser claves en la literatura real maravillosa (p. 51).

El hecho es que lo real maravilloso fue propuesto por Carpentier como una noción tanto estética como ideológica, pues pretendía que esta sirviera como base para la fundación de una conciencia latinoamericana que abarcara todo lo que la realidad regional significa, desde su origen histórico dual hasta el sincretismo resultante de la asimilación (o intento de asimilación) de esa dualidad. No obstante, lo que distancia a lo real maravilloso de otros planteamientos puramente estéticos (surrealismo y realismo mágico) no es poseer efectivamente una faceta ideológica, sino pretender poseerla, ya que la capacidad (o intención) de percibir la realidad latinoamericana como maravillosa es, asimismo, una construcción discursiva sometida a una aproximación distante (la paradoja terminológica es intencional) o cautelosa a dicha realidad, aspecto en el que se profundizará en las conclusiones de este trabajo.

De momento, interesa afinar la diferenciación, a nivel estético, entre lo real maravilloso y sus parientes, el surrealismo y el realismo mágico. Ya ha quedado suficientemente claro que aunque los tres «tienen en común un elemento esencial, que es precisamente el elemento maravilloso» (Márquez Rodríguez, 1984, p. 50), es la aproximación a dicho elemento lo que los diferencia: el surrealismo busca negar la realidad circundante para encontrarlo, el realismo mágico trata esa



misma realidad para obtenerlo estéticamente mediante procedimientos como la exageración o la deformación y lo real maravilloso parte del concepto de que la misma realidad es maravillosa. El surrealismo queda entonces claramente diferenciado, pero queda pendiente definir de qué manera se distancian el realismo mágico y lo real maravilloso a nivel estético.

Llarena (1997) afirma que la diferencia radica en «el comportamiento y la funcionalidad específica que adquiere la ‘actitud’ (o perspectiva) y el espacio narrativo en cada uno de los casos» (p. 111). Luego de analizar *Hombres de Maíz*, de Miguel Ángel Asturias, la autora concluye que la voz narrativa de la novela se caracteriza por una «omnisciencia traicionada por algún objetivo particular del narrador», objetivo que resulta ser «una voluntad de identificación con respecto a la visión indígena» (p. 112). Sin embargo, en *El reino de este mundo* de Carpentier «sirve para todo lo contrario: salvaguardarse de una identificación explícita con las visiones (europea y americana) que conviven en la novela». Además, el uso de los personajes varía de un autor a otro:

Mientras el narrador guatemalteco se solidariza permanentemente con sus personajes a través de un análisis y de una enunciación afectivas de los mismos (...), el cubano instrumentaliza al personaje fluctuando de un modo interesado entre la mirada de éste y su propia perspectiva (Llarena, 1997, p. 112).

Carpentier construye una «estructura contrapuntística» que permite confrontar lo real o cotidiano con lo maravilloso o insólito, de modo que estos no se asimilan, sino que generan una diferencia, una sorpresa o asombro ante la convivencia de lo disímil, al contrario de lo que ocurre con Asturias o con Gabriel García Márquez, quienes siguen un proceso de verosimilitud que homologa lo maravilloso (mágico) con lo real al punto de que no pueden distinguirse. En *Cien Años de Soledad*, Remedios la bella asciende al cielo entre las sábanas blancas recién lavadas y nadie, ni Úrsula que fue testigo del suceso, ni el narrador que lo narró detalladamente, se formulan alguna pregunta ante tal hecho, claramente maravilloso. En *El reino de este mundo*, los negros ven a Mackandal escapar de la hoguera convertido en pájaro, pero el narrador se apresura a confirmar que los oficiales lo atraparon tras un intento de soltarse y lo volvieron a echar al fuego, donde se



consumió. Esta posibilidad de distanciamiento, de escisión entre una perspectiva maravillosa y otra racional, está totalmente ausente en el realismo mágico, y es lo que caracteriza primordialmente a lo real maravilloso. Aclarado el punto, conviene pasar a la revisión de las novelas para confirmar la manera en que los postulados son llevados a cabo por Carpentier.

4. El reino de este mundo y Los pasos perdidos: la puesta en práctica

Afirma Padura (2002) que «lo real maravilloso (...) no es igual en las primeras novelas de Alejo que en las últimas» (p. 9). A partir de esta idea, Padura propone cuatro estados de la estética carpenteriana, entre los cuales distribuye las novelas, cuentos y ensayos del autor: un primer estado, al que llama «Antecedentes», engloba la novela *Ecue-Yamba-O* y una serie de ensayos y textos diversos; un segundo, llamado «Formulación y reafirmación», abarca las novelas *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*, así como algunos cuentos, prólogos y reportajes; un tercer estado al que titula «Épica contextual», en el que ubica *El acoso*, *El siglo de las luces* y algunos ensayos; y por último, el cuarto estado, «Lo insólito cotidiano», en el que coloca *El recurso del método*, *Concierto barroco*, *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*, más cuentos y conferencias. El interés del presente estudio se centra en el segundo estado, en cuanto es en el que se da la formulación y el primer desarrollo de la idea de lo real maravilloso, la cual irá cambiando y transformándose hasta producir lo que llama «las novelas menos ortodoxas en cuanto al tratamiento literario del o que su autor definió en 1948» (p. 199), refiriéndose a las del cuarto estado. Respecto a este segundo momento, explica Padura que:

Si el primer estado de la evolución de lo real maravilloso, extendido a través de un larguísimo periodo de tiempo y adoleciendo de un texto teórico rector, se caracteriza por la abundancia de búsquedas y la diversidad de proposiciones, el segundo, por el contrario, podría definirse ya por la coherencia estética y conceptual de una obra, reflexiva y artística,



dedicada a sustentar ortodoxamente la idea de que América Latina es, precisamente, la tierra escogida por «lo real maravilloso» (p. 272).

Es por tratarse de ese nacer de la noción, consciente y explícita, de lo real maravilloso (así como por la clara separación entre las novelas posteriores y esta primera propuesta real maravillosa) que esta investigación se centra en ese segundo período, y específicamente en las novelas pues, a pesar de lo que afirma Padura, el criterio es que en los cuentos el planteamiento de lo real maravilloso es distinto. Probablemente se deba al simple hecho de tratarse de otro género literario, pero esa disertación trasciende los límites de este ensayo.

4.1 El reino de este mundo: contrapunto

Según Márquez Rodríguez (1984), «*El reino de este mundo* es la primera de las grandes novelas de Carpentier. En ella, lo real-maravilloso se sintetiza en lo teórico y en lo práctico» (p. 88). En efecto, esta novela representa la primera puesta en escena de lo real-maravilloso, claramente definido y teorizado, en un producto estético, a través de un contrapunto narrativo que enfrenta las visiones de mundo de negros y blancos en el Caribe de finales del siglo XVIII. Respecto a la historicidad del texto, Padura (2002) señala que «todo en la novela—o casi todo— ha sido realmente establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa» (p. 277). Empero, como afirma Márquez Rodríguez (1984):

Sólo el tratamiento especialísimo de esa materia tan perfectamente real, la creación en torno de la misma de un clima peculiar, el empleo de un lenguaje dócilmente orientado a un propósito más estético que histórico, hacen que el relato sea precisamente una novela y no una crónica. Hecho éste que muchas personas no supieron comprender en el momento de la aparición del libro, al cual intentaron negarle carácter de novela (p. 89).

A lo anterior, se agregan las palabras de Vargas Llosa (2007):

La historia que cuenta parece mucho más cerca de lo legendario, lo mítico, lo maravilloso y lo fantástico que del mundo objetivo y la pedestre realidad. Pero esta impresión no resulta



de la historia que El reino de este mundo cuenta, sino, exclusivamente, de la astuta y originalísima manera con que el narrador cuenta la novela (p. 237).

El texto es, sin lugar a duda, literario antes que histórico y el mejor respaldo de esta afirmación es la presencia de lo maravilloso en el texto. El propio Carpentier, en el prólogo de la novela, la calificó de «sucesión de hechos extraordinarios» (Padura, [2002](#), p. 274). La independencia de Haití, con todo lo que implicó tanto antes como después de su realización, es el eje del relato. Efectivamente, los hechos extraordinarios se suceden a lo largo de las páginas, a partir del momento en que Mackandal pierde un brazo entre los engranajes del trapiche e, imposibilitado para realizar trabajos más pesados, está destinado a cuidar del ganado. Con mucho más tiempo libre, el esclavo se da al estudio de las plantas y sus propiedades venenosas, asistido por la Mamán Loi, suerte de sabia que vive apartada y posee extraños poderes. Ti Noel, personaje cuya perspectiva es utilizada a lo largo de los primeros capítulos, contempla cómo la anciana en una ocasión:

Respondiendo a una orden misteriosa, corrió a la cocina, hundiendo los brazos en una olla llena de aceite hirviente. Ti Noel observó que su cara reflejaba una tersa indiferencia, y, 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. Como Mackandal parecía aceptar el hecho con la más absoluta calma, Ti Noel hizo esfuerzos por ocultar su asombro (Carpentier, [2000](#), p. 21).

Ti Noel había escuchado hablar a Mackandal y a Mamán Loi sobre animales con descendencia humana, de hombres con poderes licantrópicos y de mujeres que rugían de noche tras haber sido violadas por grandes felinos. Sin embargo, es tras el evento del aceite que el narrador llama «bruja» a la anciana. Lo insólito entra al texto a través de ella, aunque sus conocimientos se utilizan en la trama con fines prácticos y precisos, pues Mackandal, tras desaparecer de la hacienda de su amo, Lenormand de Mezy, y ser ubicado por Ti Noel en una gruta apartada, inicia un proceso de progresivo envenenamiento de los animales de las haciendas, cuyos amos no tardan en caer



también. El movimiento organizado por los colonos en busca de una explicación arroja resultados cuando un negro, bajo amenazas, delata a Mackandal. La amenaza tiene por fin nombre y los soldados comienzan a buscar al manco, pero ante su fracaso, los negros comienzan a elucubrar historias sobre cómo Mackandal puede transformarse en distintos animales para monitorear su rebelión desde todos los ángulos posibles, pasa desapercibido y logra diezmar cada vez más la población blanca. Sin embargo, a pesar de su éxito parcial y de sus habilidades atribuidas, Mackandal cae finalmente preso. Colonos y esclavos lo ven entrar amarrado y desmejorado a la plaza, donde se levanta ya el poste al que lo amarran para quemarlo vivo. Los negros:

Mostraban una despechante indiferencia. ¿Qué sabían los blancos de cosas de negros? En sus ciclos de metamorfosis, Mackandal se había adentrado muchas veces en el mundo arcano de los insectos, desquitándose de la falta de un brazo humano con la posesión de varias patas, de cuatro élitros o de largas antenas. Había sido mosca, ciempiés, falena, comején, tarántula, vaquita de San Antón y hasta cocuyo de grandes luces verdes. En el momento decisivo, las ataduras del mandinga, privadas de un cuerpo que atar, dibujarían por un segundo el contorno de un hombre de aire, antes de resbalar a lo largo del poste. Y Mackandal, transformado en mosquito zumbón, iría a posarse en el mismo tricornio del jefe de las tropas, para gozar del desconcierto de los blancos (Carpentier, [2000](#), p. 40).

Los negros tienen fe, saben que Mackandal ha sido ungido por los loas, que es todo un hougán del rito Radá y que sus poderes van más allá de la comprensión de los blancos. Atado al poste, con el fuego ya subiéndole hacia las piernas, el negro agita el muñón que le quedó de su brazo izquierdo y recita conjuros a gritos. Se echa hacia delante, sus ataduras caen, los negros gritan «Mackandal suavé!»:

Y fue la confusión y el estruendo. Los guardias se lanzaron, a culatazos, sobre la negrada aullante, que ya no parecía caber entre las casas y trepaba hacia los balcones. 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 (Carpentier, [2000](#), p. 41).

Los negros vuelven riendo a sus haciendas. Su fe les permitió ver el prodigio: Mackandal permaneció «en el reino de este mundo». Sin embargo, «luego de este clímax, el narrador abandona aquella perspectiva mítica, y regresa a un nivel histórico, de realidad objetiva, para narrar que ‘muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido de cabeza en el fuego’» (Vargas Llosa, [2007](#), p. 247).

Es este uno de los mejores ejemplos del contrapunto que ofrece la novela. Mientras la narración se enfoca en los personajes negros, de los cuales el principal es sin duda Ti Noel, la perspectiva mítica de la cual habla Vargas Llosa se impone y revela ese mundo mágico en el que ocurren prodigios. Cuando Mamán Loi saca sus brazos ilesos de la olla de aceite hirviendo, no existe ningún cuestionamiento respecto a la veracidad de ese suceso. Ti Noel se asombra, pero decide callar por respeto a Mackandal, quien ni siquiera se inmuta. Ahora, en medio de la plaza, a vista de blancos y negros, la perspectiva mítica pierde su inmunidad y resulta cuestionable. Los negros ven huir a Mackandal, lo dan por salvado, pero los blancos (y el narrador) ven cómo es metido al fuego finalmente. Existe pues una realidad maravillosa, pero es ilusoria; para verla se necesita la fe que tienen los negros en los poderes de los loas. El mismo caso se observa al final de la novela cuando Ti Noel considera que:

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 animal cuando se tienen poderes para ello (Carpentier, [2000](#), p. 138).

Con estas intenciones, el negro se transforma en ave, garañón, avispa y hormiga hasta que, «cansado de licantropías azarasas, (...) hizo uso de sus extraordinarios poderes para transformarse en ganso y convivir con las aves que se habían instalado en sus dominios» (Carpentier, [2000](#), p. 141). Al igual que el episodio con Mamán Loi, el de las metamorfosis de Ti Noel se presenta ante el



lector como fáctico, como hecho acaecido en la realidad narrada, aunque existe un factor importante por considerar: nadie ve transformarse a Ti Noel, ni negro ni blanco, a diferencia de Mackandal que sí fue visto tanto huir como perecer en la plaza. Esta ausencia de testigos deja abierta la posibilidad de que los poderes de Ti Noel sean solo parte de sus creencias, mientras que objetivamente lo único que esté haciendo sea imitar la manera de ser de tales animales, tratar de congeniar en una comunidad de gansos.

Por otra parte, lo maravilloso aparece también desde la perspectiva de un personaje blanco. Es el caso de Paulina Bonaparte, quien hace su aparición en la sexta parte del capítulo segundo, embarcada hacia las Antillas. El siguiente fragmento ofrece una idea precisa del perfil del personaje:

La revelación de la Ciudad del Cabo y de la Llanura del Norte, con su fondo de montañas difuminadas por el vaho de los plantíos de cañas de azúcar, encantó a Paulina, que había leído los amores de Pablo y Virginia y conocía una linda contradanza criolla, de ritmo extraño, publicada en París, en la calle del Salmón, bajo el título de *La Insular* (Carpentier, [2000](#), p. 72).

Según Márquez Rodríguez ([1984](#)):

Su aparición en una isla del Caribe es ya de por sí un hecho maravilloso. Hay en el mismo un tinte marcadamente exótico, dado por el contraste que se implica en la inserción de un personaje en extremo refinado, fiel trasunto de la cultura europea del momento, por añadidura perteneciente a la corte del más deslumbrante imperio de la época (p. 93).

Se trata de una mujer culta que recurre a sus lecturas para dar contenido a los paisajes inéditos que se presentan ante sus ojos. Su cultura es libresca. Su contacto con otro tipo de manifestaciones (la contradanza criolla, por ejemplo) es el propio de quien degusta de lo exótico y lejano. Sin embargo, Paulina empieza a relacionarse cada vez más con la cultura negra, sobre todo a través de Solimán, un «antiguo camarero de una casa de baños, quien, además de cuidar de su



cuerpo, la frotaba con cremas de almendra, la depilaba y le pulía las uñas de los pies» (Márquez Rodríguez, [1984](#), p. 73). El idilio tropical de Paulina comienza a desmoronarse cuando el peluquero que la peinaba se desmaya vomitando sangre. Consciente de una epidemia que se desató en los alrededores, su marido, Leclerc, la hace huir a la casa que había comprado en la Isla de la Tortuga, a donde él mismo llega a los días, «con el cuerpo destemplado por siniestros escalofríos» (p. 75). Ante el fracaso de los médicos, Paulina acude a Solimán, y comienza su ingreso en lo que hasta entonces fuera su otredad:

Dejó lavar las puertas de la casa con plantas aromáticas y desechos de tabaco. Se arrodilló a los pies del crucifijo de madera oscura, con una devoción aparatosa y un poco campesina, gritando con el negro, al final de cada rezo: *Malo, Presto, Pasto, Effacio, Amén*. Además, aquellos ensalmos, lo de hincar clavos en cruz en el tronco de un limonero, revolvían en ella un fondo de vieja sangre corsa, más cercano de la viviente cosmogonía del negro que de las mentiras del Directorio, en cuyo descreimiento había cobrado conciencia de existir. Ahora se arrepentía de haberse burlado tan a menudo de las cosas santas por seguir las modas del día (Márquez Rodríguez, [1984](#), p. 76).

Ante la inminente muerte de su marido, Paulina deja atrás todo tipo de prejuicios (políticos, religiosos y sociales) para sumergirse en la cultura que le da alguna esperanza. Se presta para rituales y cuelga imágenes de santos cabeza abajo, hasta que finalmente Leclerc fallece. El trópico se vuelve insoportable para Paulina, por lo que huye «enflaquecida, ojerosa, *con el pecho cubierto de escapularios*» (Márquez Rodríguez, [1984](#), p. 78, la cursiva es propia). Paulina sale para siempre del relato, pero definitivamente ya no es la misma. Los escapularios en su cuello dan testimonio del cambio que se gestó en ella, de lo que quedó en su cuerpo y en su visión de mundo de la cultura en que estuvo inmersa; estuvo en contacto con lo maravilloso y lo sintió vivo y presente, como nunca antes. No obstante, se nota que todos los rituales y sortilegios que practicó Solimán no surtieron efecto, pues Leclerc finalmente fallece. Aunque es posible que su objetivo no fuera precisamente sanar al enfermo.



Resulta esclarecedora la estructuración que percibe Padura en la novela, fundamentada en la aparición y desaparición de los personajes:

Como se ha visto, en la obra se dan cuatro grandes saltos temporales y seis rupturas de la perspectiva narrativa, cercana a cuatro personajes (Ti Noel, Paulina, Christophe y Solimán), que dislocan cualquier esbozo de un devenir lineal y dramático del argumento, en función de un desarrollo por adición y acumulación en el que sólo Ti Noel tiene vestigios de una cierta evolución narrativa. Incluso, los cambios de perspectiva se producen como verdaderas alteraciones del fluir narrativo, propiciando no sólo cambios de personajes, sino de locaciones, ambientes, épocas y miradas sobre la realidad narrada (Padura, [2002](#), p. 276).

La novela empieza con Ti Noel y la presencia de los colonos franceses en Haití. Tras años de rebeliones y luchas en la isla, Ti Noel y Lenormand de Mezy terminan en Santiago de Cuba, donde, más de veinte años después, Ti Noel ve un barco cargado de perros a los que llevan a Ciudad del Cabo para que devoren negros, diversión del gobernador Rochambeau. Mediante un corte abrupto pero preciso, el narrador presenta las experiencias de Paulina, las cuales cierra precisamente con la llegada de la nave cargada de perros que Ti Noel vio partir de Santiago. En la primera parte del capítulo tres, Ti Noel regresa, ya anciano, a Haití, donde conoce las peripecias del reino de Henri Christophe, en el que los negros oprimen a los negros y se construyen palacios revestidos de sangre de toro para que no sean derribados. Finalmente, una nueva rebelión acaba con Christophe y su familia, acompañada por Solimán, huye a Roma, donde el negro encuentra una estatua de una mujer desnuda a la cual masajea como hiciera otrora con Paulina, para terminar creyendo que aquel es el cadáver de la francesa y dar gritos que aterran a la piamontesa que tenía por compañera. Por último, la novela regresa a Ti Noel, quien muere finalmente en las ruinas de la hacienda de Lenormand de Mezy. Ti Noel, como personaje principal, «no es, para nada, una selección casual: el personaje, por el contrario, tiene la importante encomienda de ser el mediador entre la visión



mágica de los negros esclavos y la constatación maravillosa que ejecuta el narrador» (Padura, [2002](#), p. 278).

La novela presenta, mediante estos saltos espaciotemporales y de personajes, múltiples posibilidades de encuentro cultural: europeos en América, americanos en Europa, europeos oprimiendo americanos, americanos oprimiéndose a sí mismos. Es desde estas combinaciones que lo maravilloso se proyecta, ya sea en la forma de hechos, de alucinaciones o sugerencias, o como resultado de la búsqueda de alternativas ante una situación que no se soluciona por los medios conocidos. La variedad étnica y cultural es el vehículo mediante el cual lo maravilloso se hace presente, y demuestra que es precisamente el desfase cultural, la diferencia, el elemento indispensable para generar la posibilidad de la maravilla.

4.2 *Los Pasos perdidos: descensus ad inferos*

Padura ([2002](#)) explica que La novela *Los pasos perdidos*, cuya aparición se remonta a 1953, reafirmó artísticamente la noción que Carpentier proponía de América: una síntesis de procesos sociales, históricos y naturales en la que lo fantástico se volvía realidad, lo maravilloso era parte de la convivencia cotidiana.

Sin embargo, como continúa explicando el mismo autor, «junto a tal reafirmación conceptual, *Los pasos perdidos* significaría, a su vez, el agotamiento de ese mismo método artístico del realismo maravilloso, llevado, en esta novela, hasta sus últimas consecuencias ideológicas» (p.290).. Si se le compara con *El reino de este mundo*, la aproximación a lo maravilloso en este caso resulta efectivamente distinta. Márquez Rodríguez ([1984](#)) explica que en esta novela:

La exaltación de lo real-maravilloso se centra, no tanto en la historia americana, sino en la naturaleza. Aunque de hecho hay algunas referencias a sucesos históricos. Pero la atención del autor, y correlativamente la del lector, se enfocan sobre todo en nuestra realidad



natural. Y, por supuesto, en la peculiar relación que se establece entre el hombre americano y ese su hábitat característico (p. 98).

Los pasos perdidos cuenta la historia de un musicólogo latinoamericano radicado en Nueva York quien, en busca de unos instrumentos musicales que faltan en el catálogo de una universidad, se interna en el corazón de la selva amazónica. Su viaje se va poco a poco rebelando como algo más que un desplazamiento espacial para convertirse en un retroceso temporal, lo cual lo lleva a cuestionar los valores de la cultura occidental europea y a revalorar los de la latinoamericana autóctona. El protagonista anónimo descubre que Latinoamérica es un amasijo de rasgos de las diversas épocas de la historia occidental. Respecto al personaje, Durán Luzio (1979) menciona:

Es característica de este narrador personal su conciencia analítica, su capacidad de percepción histórica. Cada una de sus observaciones está impregnada de reflexiones que abarcan desde lo mayor a los detalles. El narrador es, sobre todo, conciencia crítica; pero una conciencia encadenada y, peor aún, anhelante de libertad (p. 160).

Desde un principio, el personaje aparece como alguien hastiado de su medio y de sus relaciones con los demás:

Roto el desaforado ritmo de mis días, liberado, por tres semanas, de la empresa nutricia que me había comprado ya varios años de vida, no sabía cómo aprovechar el ocio. Estaba como enfermo de súbito descanso, desorientado en calles conocidas, indeciso ante deseos que no acababan de serlo (Carpentier, 2004, p. 16).

Con su esposa ocupada por su carrera teatral y su trabajo interrumpido, el personaje desarrolla un sentimiento de soledad que lo lleva a evocar tiempos y lenguas pasadas: «Busqué el libro de vidas de santos, impreso en Madrid, que mucho me hubiera leído mi madre, allá, durante las dichosas enfermedades menores que me libraban del colegio» (Carpentier, 2004, p. 15) y más adelante:

Tenía ganas de comprar aquella *Odisea*, o bien las últimas novelas policíacas, o bien esas *Comedias Americanas* de Lope que se ofrecían en la vitrina de Brentano's, para volverme a



encontrar con el idioma que nunca usaba, aunque sólo podía multiplicar en español y sumar con el «llevo tanto» (p. 16).

El vacío sufrido por el personaje no es solo social y laboral, sino también cultural. Extraña sus orígenes, esa lengua en que le leía su madre y en la única que consigue realizar operaciones aritméticas (pues de ella las aprendió). Asimismo, da señales de añorar la naturaleza: «Se me ocurrió que fuera más sano tomar un tren y bajarme donde hubiera bosques, para respirar aire puro» (Carpentier, [2004](#), p. 16), y más adelante: «Hastiado de tener que elegir caminos entre tanta gente que andaba en sentido contrario, rompiendo papeles plateados o pelando naranjas con los dedos, quise ir hacia donde había árboles» (p. 17). La gente anda en su contra, no quiere elegir caminos, busca una salida. Por otro lado, la ciudad lo obliga a recordar un fallido intento de pasar de musicólogo a músico:

Ahí estaba también el *Prometheus Unbound*, que me apartó prestamente de los libros, pues su título estaba demasiado ligado al viejo proyecto de una composición que, luego de un preludio rematado por un gran coral de metales, no había pasado, en el recitativo inicial de Prometeo, del soberbio grito de rebeldía (...) La verdad era que, al tener tiempo para detenerme ante ellas, al cabo de meses de ignorarlas, las tiendas me hablaban demasiado (p. 16).

Huyendo de la lluvia entra a una sala de conciertos donde interpretarán, para su disgusto, la *Novena* de Beethoven. Además de que la pieza le evoca «el recuerdo de enfermedades de infancia» (Carpentier, [2004](#), p. 19), le parece sublime y «como muchos hombres de mi generación, aborrecía cuanto tuviera un aire ‘sublime’» (p. 19). Finalmente, sale en busca de un bar y expresa que:

Si tuviera que andar mucho para alcanzar una copa de licor, me vería invadido muy pronto por el estado de depresión que he conocido algunas veces, y me hace sentirme como preso en un ámbito sin salida, exasperado de no poder cambiar nada en mi existencia, regida siempre por voluntades ajenas, que apenas si me dejan la libertad, cada mañana, de elegir la carne o el cereal que prefiero para mi desayuno (p. 19).



El desarraigo y el rechazo a la forma de vida en la urbe norteamericana son contundentes. Finalmente, en medio de la huida, el personaje se encuentra con el Curador del Museo Organográfico, su viejo maestro, quien lo lleva a su casa y, mediante una grabación recién descubierta, le muestra que existe la posibilidad de demostrar una teoría que él, años atrás, había propuesto sobre el origen de la música. Luego de interrogarlo sobre sus más recientes investigaciones y proyectos (el Curador no sabe que el protagonista se ha apartado del ámbito intelectual y se ha dedicado a trabajar en una «empresa comercial»), el anfitrión revela sus intenciones: enviarlo a «conseguir unas piezas que faltaban a la galería de instrumentos de aborígenes de América— todavía incompleta, a pesar de ser única ya en el mundo, por su abundancia de documentos» (Carpentier, 2004, p. 26). Hastiado e imposibilitado de negarse a la propuesta, aprovecha el momento en que el Curador se retira a conseguir un abrigo y se fuga para continuar su búsqueda por un bar.

No obstante, Mouche, su amante, le sugiere, ansiosa de aprovechar el viaje, una artimaña: viajar hacia la capital del país donde debían buscar los instrumentos, permanecer ahí, con alguna excursión ocasional a la selva, y a la vuelta entregar unos instrumentos falsos, preparados por un pintor amigo bajo sus minuciosas indicaciones. Él acepta; parten y el viaje comienza.

Padura (2002), una vez más, presenta una estructuración muy útil de la novela, la cual se vale del carácter cíclico para «proponer una lectura más compleja que la simple peripecia de la aventura narrada» (p. 292): el primer capítulo muestra la Gran Ciudad en el tiempo de la modernidad. El segundo, una ciudad americana en el romanticismo. El tercero ocurre en Puerto Anunciación, un pueblo sumido en la época de la conquista, con personajes medievales. El cuarto capítulo regresa hasta el Paleolítico y luego al Neolítico, hasta terminar en el cuarto día del Génesis, antes incluso de la aparición del hombre. El quinto lleva al tiempo fuera del tiempo, a un pueblo, Santa Mónica de los Venados, fundado en medio de la nada, sin pasado ni futuro. El sexto capítulo lleva la narración de vuelta a la Gran Ciudad, donde comenzó.



El protagonista ve en este recorrido un escape de su vida monótona y carente de sentido en la ciudad, aunque en un principio se siente igualmente molesto, tal vez por un resabio de ética citadina:

Me sentía preso, secuestrado, cómplice de algo execrable, en este encierro del avión, (...) Pero ahora, una rara voluptuosidad adormece mis escrúpulos. Y una fuerza me penetra lentamente por los oídos, por los poros: el idioma. He aquí, pues, el idioma que hablé en mi infancia; el idioma en que aprendí a leer y a solfear; el idioma enmohecido en mi mente por el poco uso, dejando de lado como herramienta inútil, en país donde de poco pudiera servirme (Carpentier, [2004](#), p. 43).

Es la vuelta a sus propios orígenes lo que brinda consuelo y ánimos al personaje, que a partir de entonces comienza a asimilar, no sin asombro y perplejidad, esa realidad conocida pero igualmente nueva tras su ausencia. Padura ([2002](#)) señala que:

De los componentes novelescos puestos en juego por el escritor el más significativo y complejo será (...) el protagonista creado, a través de cuyas pupilas, sensibilidad y cultura se asimila, compara, enjuicia y reflexiona sobre la existencia de una realidad maravillosa, objetiva y contundente, típica sólo de América (p. 293).

Tras una curiosa estancia en la capital, donde experimentan un encierro en el hotel a causa de una revuelta política que sacude a la ciudad, los viajeros llegan a Los Altos, y es ahí donde el narrador comienza a sentir con más fuerza su desapego del mundo conocido y la llamada del mundo por conocer que lo espera en esta tierra. Aislado de una reunión que Mouche mantiene con unos poetas:

Acodado en este balcón, sobre el torrente que bullía sordamente al fondo de la quebrada, sorbiendo un aire cortante que olía a henos mojados, tan cerca de las criaturas de la tierra que reptaban bajo las alfalfas rojiverdes con la muerte contenida en los colmillos; en este momento, cuando la noche se me hacía singularmente tangible, ciertos temas de la «modernidad» me resultaban intolerables. Hubiera querido acallar las voces que hablaban a



mis espaldas para hallar el diapasón de las ranas, la tonalidad aguda del grillo, el ritmo de una carreta que chirriaba por sus ejes, más arriba del Calvario de las Nieblas (Carpentier, [2004](#), p. 76).

Lo moderno le resulta cada vez más ajeno, mientras que lo telúrico y natural se le hace propio. Mouche, esnob, moderna, vanguardista, amiga de todo tipo de artistas, astrónoma de profesión, es la viva manifestación de la modernidad que el protagonista ha empezado a detestar con encono. Por esa aversión, el protagonista decide finalmente cortar «la estafa imaginada» por Mouche y cumplir verdaderamente con la tarea que le fue asignada. A pesar de la discusión que se desata ante tal cambio de planes, ambos abordan el autobús que los llevará hacia el puerto desde el cual se alcanza, por agua, la gran Selva del Sur. Durante el viaje aparece Rosario, elemento fundamental en el posterior desarrollo del personaje. Sobre ella se cuenta que:

Era evidente que varias razas se encontraban mezcladas en esa mujer, india por el pelo y los pómulos, mediterránea por la frente y la nariz, negra por la sólida redondez de los hombros y una peculiar anchura de la cadera, que acababa de advertir al verla levantarse para poner el hato de ropa y el paraguas en la rejilla de los equipajes. Lo cierto era que esa viviente suma de razas tenía raza (Carpentier, [2004](#), p. 84).

Mouche, tan blanca, tan puramente francesa, no puede competir, ni por asomo, con semejante caso de sincretismo étnico y cultural. Máxime cuando el viaje empieza a hacer mella en su organismo:

Cuando Mouche salió de la habitación, poco después del alba, parecía más cansada que la víspera. Habían bastado las incomodidades de un día de rodar por carreteras difíciles, el lecho duro, la necesidad de madrugar, de someter el cuerpo a una disciplina, para provocar una suerte de descoloramiento de su persona. Quien tan piafante y vivaz se mostraba en el desorden de nuestras noches *de allá*, era aquí la estampa del desgano (Carpentier, [2004](#), p. 100).



El medio que consuela y revitaliza al narrador destruye a Mouche, por lo que este se va alejando poco a poco de ella, mientras se acerca a Rosario, hasta el momento en que a aquella se le hace imposible continuar, pues cae enferma de paludismo. Bajo la misma hamaca en la que yace se unen carnalmente Rosario y el narrador, con lo cual confirma este así su separación con todo (y todos) lo relacionado al mundo moderno. Al día siguiente envían a Mouche en una canoa de vuelta a su mundo.

Este progresivo desapego, canalizado simbólicamente en la «expulsión» de Mouche, se intensifica por la maravilla que en el personaje causa la realidad anacrónica y sincrética americana. Un ejemplo valioso es el de la fiesta de Corpus que el personaje vive en una ciudad en ruinas encontrada en Santiago de los Aguinaldos. En el arco de una iglesia quemada descubre «las figuras de un concierto celestial, con ángeles que tocaban el bajón, la tiorba, el órgano de tecla, la viola y las maracas» (Carpentier, [2004](#), pp. 118-119). La presencia de las maracas impresiona al musicólogo, por lo que pretende buscar con qué dibujar algún croquis que permita al curador darse cuenta del dato, pero de inmediato se desata la fiesta:

En ese instante sonaron tambores y agudas flautas y varios diablos aparecieron en una esquina de la plaza, dirigiéndose a una mísera iglesia, de yeso y ladrillo, situada frente a la catedral incendiada. Los danzantes tenían las caras ocultas por paños negros, como los penitentes de cofradías cristianas; avanzaban lentamente, a saltos cortos, detrás de una suerte de jefe y bastonero que hubiera podido officiar de Belcebú de Misterio de la Pasión, de Tarasca y de Rey de los Locos, por su máscara de demonio con tres cuernos y hocico de marrano (p. 119).

En medio de la algarabía, aparece la imagen de Santiago Apóstol montado a caballo. La procesión da la vuelta a la iglesia y, por último, vuelve a meter la imagen al templo. Una celebración carnavalesca medieval como la de El rey de los locos se usa aquí para celebrar a un santo cristiano. De hecho, en un momento posterior de reflexión retrospectiva, el protagonista



señala «desde la tarde del Corpus en Santiago de los aguinaldos, vivo en la temprana Edad Media» (Carpentier, [2004](#), p. 181). Mouche, impresionada:

Acertó a decir que la vista de aquella ciudad fantasmal aventajaba en misterio, en sugerencia de lo maravilloso, a lo mejor que hubieran podido imaginar los pintores que más estimaba entre los modernos. Aquí, los temas del arte fantástico eran cosas de tres dimensiones; se les papaba, se les vivía. No eran arquitecturas imaginarias, ni piezas de baratillo poético: se andaba en sus laberintos reales, se subía por sus escaleras, rotas en el rellano, alargadas por algún pasamanos sin balaustres que se hundía en la noche de un árbol (p. 121).

En este caso, Mouche es un mero muñeco de ventrílocuo que Carpentier hace hablar. Su tesis de lo real maravilloso se ve expresada como él mismo pudo haberlo hecho en el momento en que la ideó. Pasa otro tanto con el narrador cuando, una página después, afirma que:

Un ángel y una maraca no eran cosas nuevas en sí. Pero un ángel maraquero, esculpido en el tímpano de una iglesia, incendiada, era algo que no había visto en otras partes. Me preguntaba ya si el papel de estas tierras en la historia humana no sería el de hacer posibles, por vez primera, ciertas simbiosis de culturas (Carpentier, [2004](#), p. 122).

El sincretismo cultural latinoamericano, más que una consecuencia lógica del origen del continente, se revela ante el personaje como una finalidad de la región, una utilidad para la historia humana. Un episodio notable es el de la nube de mariposas que oscurece el amanecer tras la muerte del padre de Rosario:

A poco dieron los relojes la hora del amanecer, pero no amaneció. Extrañados, salimos todos a la calle, a los patios. El cielo estaba cerrado, en donde debía alzarse el sol, por una extraña nube rojiza, como de humo, como de cenizas candentes, como de un polen pardo que subiera rápidamente abriéndose de horizonte a horizonte. Cuando la nube estuvo sobre nosotros, comenzaron a llover mariposas sobre los techos, en las vasijas, sobre nuestros hombros (...) El adelantado me dijo que esos pasos de mariposas no eran una novedad en



la región, y que, cuando ocurrían, difícil era que en todo el día se viese el sol (...) En este rincón del mundo se sabía aún de grandes migraciones semejantes a aquéllas, narradas por cronistas de Años Oscuros, en que el Danubio se viera negro de ratas, o los lobos, en manadas, penetraran hasta el mercado de las ciudades. La semana anterior —me contaban—, un enorme jaguar había sido muerto por los vecinos, en el atrio de la iglesia (Carpentier, [2004](#), p. 136).

La realidad hiperbólica es, en realidad, promedio en ese lugar, donde la naturaleza desencadena sus fuerzas y no hay civilización que la detenga. Es notable que la vía de acceso a esta realidad sea la propia Rosario, de quien señala Padura ([2002](#)) que:

Sirve metodológicamente para expresar —y ejemplificar dramáticamente— la pervivencia de lo mágico en esta región de América en una época ya contemporánea, elemento indispensable para completar la noción de lo maravilloso americano que ha patentizado Carpentier. (p. 301)

Pero el texto no se zambulle en lo maravilloso sin más, como sería propio de un caso de realismo mágico, sino que presenta la visión alternativa de la realidad «como un fenómeno característico del mundo en que vive esta mujer», de modo que «el narrador no puede evitar que su misma explicación lógica de la realidad funcione como mediadora entre un universo permeado por la fe y los orígenes históricos de tal comportamiento» (Padura, [2002](#), p. 302). El pasaje de las mariposas sirve a Padura para ejemplificar el proceso mediante el cual la visión real maravillosa se pone en funcionamiento:

La mirada real-maravillosa ortodoxa que se impone Carpentier exige la clarificación de lo singular, de lo insólito, y la penumbra prolongada de aquel amanecer de velatorio, provocada por una nube interminable de mariposas capaz de alargar la noche más allá de su tiempo medido, tiene una respuesta sencillamente antipoética, de tan lógica y racionalmente fundamentada (Padura, [2002](#), p. 302).



Las mariposas se multiplicaron vertiginosamente «por algún cataclismo, por algún suceso tremendo, sin testigos ni historia» (Carpentier, [2004](#), p. 136). El fenómeno puede parecer sobrenatural por desmesurado, pero el narrador se encarga de dejarlo dentro de los límites de lo, si bien impresionante, racional. Padura llama a este procedimiento «la visión contextual de lo maravilloso», el cual podría decirse es el seguido a lo largo de toda la novela.

5 ¿Lo real maravilloso o lo ficcional maravilloso? Hacia una crítica de la propuesta de Carpentier

Carpentier, con su propuesta de lo real maravilloso, así como con otros aportes teóricos como el de lo barroco americano, se propuso plantear un método de producción literaria auténticamente latinoamericano que manifestara la realidad regional como ninguna otra literatura lo hubiera hecho y la llevara a la universalidad. La singularidad de la región se traduciría en su condición de «realidad maravillosa» en la que lo insólito se hace cotidiano, lo mágico real y lo desmesurado se promedia. Empero, la pregunta que sugiere dicha propuesta es ¿ante quién es Latinoamérica maravillosa?, ¿ante cuál concepción de mundo?, ¿ante cuál medida de las cosas?

Los tres grandes apartados del libro de Padura se titulan «Aprender a ver», «Ver a América» y «Visión de América», respectivamente. En el primero, Padura ([2002](#)) narra que Carpentier:

Se había dedicado durante largos años a leer todo lo que podía sobre América, desde las Cartas de Cristóbal Colón, pasando por el Inca Garcilaso, hasta los autores del siglo dieciocho. Por espacio de ocho años apenas hizo otra cosa que leer textos americanos, y se había convencido también de que la mayor virtud de una larga estancia en Europa debe ser la de aprender a ver nuestros propios países para laborar más acertadamente en ellos y para ellos (p. 17).

La demarcación del inicio de la literatura latinoamericana con el *Diario* de Colón y demás textos de los conquistadores es cederle espacio a la visión foránea que contempla desde afuera y



negar el verdadero momento en que el ser cultural latinoamericano se asumió como tal y comenzó a escribir. Quienes por primera vez se enfrentaron al nuevo mundo tuvieron que dilucidar una manera de expresarse para dar cuenta de esa realidad «otra», inédita, que tenían por delante. De este modo, esa supuesta primera literatura latinoamericana corresponde a lo que los europeos pensaron de Latinoamérica al encontrársela por accidente. La visión alienada, foránea, es inevitable y no corresponde a la realidad latinoamericana. Este trabajo no busca caer en el eterno dilema de si existe, o tiene sentido que exista, una literatura propiamente regional, o qué referencias deben utilizarse a la hora de asignarla (nacionalidad del autor, nacionalidad de la temática, nacionalidad de la edición), pero es necesario revisar una historiografía que ubica el origen literario latinoamericano en lo que produjeron los primeros extranjeros en llegar a estas costas. Si bien el legado literario y cultural español es innegable, el origen de la región no es precisamente lo que otros escribieron sobre ella.

La propuesta de lo real maravilloso americano sigue esta misma línea pues, como lo afirma el propio Carpentier, el novelista contemporáneo, según él, se enfrenta a los mismos problemas que los conquistadores para dar cuenta de su realidad. La pregunta es ¿por qué la escritura ha de ser un proceso de «dar cuenta»? ¿a quién hay que darle cuenta?, ¿cuál es el deber del artista latinoamericano?, ¿representar estéticamente su entorno para sí mismo y sus semejantes o para quienes lo lean desde afuera?

En su ensayo «Problemática de la actual novela latinoamericana», Carpentier ([1999](#)) ilustra su propuesta con este ejemplo:

Enrique Heine nos habla, de repente, de un pino y una palmera, árboles por siempre plantados en la gran cultura universal —en lo conocido por todos. La palabra *pino* basta para mostrarnos el pino; la palabra *palmera* basta para definir, pintar, mostrar, la palmera. Pero la palabra *ceiba* —nombre de un árbol americano al que los negros cubanos llaman «la madre de los árboles»— no basta para que las gentes de otras latitudes vean el aspecto de columna rostral de ese árbol gigantesco, adusto y solitario, como sacado de otras edades,



sagrado por linaje, cuyas ramas horizontales, casi paralelas ofrecen al viento unos puñados de hojas tan inalcanzables para el hombre como incapaces de todo mecimiento (p. 35).

Si Heine habla de pinos y palmeras sin preocuparse por describir detalladamente a qué se refiere, es porque primordialmente está escribiendo para sus semejantes, para un público meta cercano a él. Si el escritor latinoamericano se da a la tarea de escribir pensando en dejar exhaustivamente clara cualquier particularidad de su entorno, ¿para quién está escribiendo? Describir una ceiba, o una papaya o un cas, con la motivación de que quienes lean desde otras latitudes puedan conocer resulta una actitud servil, preocupada por ser accesible y consumible por quienes ni siquiera tienen la voluntad de investigar para comprender mejor. Y para colmo, la única manera en que las ceibas, papayas o cases ingresen a la cultura universal es tratándolos como elementos universales, no como objetos exóticos puestos en exhibición.

Vista así, la propuesta carpenteriana respondería más a un afán por darse a conocer y, ojalá, ganar el título de universal (europeo) que a dar una identidad reconocible y palpable a Latinoamérica.

La capacidad de asombrarse solo la permite la distancia, un punto de vista alienado que permita percibir como distinto y, por lo tanto, indefinible, algún fenómeno. Como apunta Márquez Rodríguez, la realidad pretendidamente maravillosa no es lo único necesario para que la propuesta se haga efectiva, sino que «hace falta un segundo factor, que ya no reside en la realidad externa al hombre, sino en el hombre mismo: todo ello tiene que ser percibido con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’» (1984, p. 48). Este estado límite es posible debido a la distancia que el artista o contemplador tenga respecto a la realidad que contempla. Quien vive en lo maravilloso, como Ti Noel, Mackandal, Solimán o Rosario, no lo perciben como tal, pues su diario vivir en esas determinadas circunstancias, que desde afuera pueden parecer maravillosas (por ejemplo, desde la cómoda silla donde se lee la novela), les presenta esos supuestos prodigios como hechos cotidianos e intrascendentes. Tiene que aparecer un extranjero, un sujeto formado bajo otras perspectivas de la realidad, (como el narrador



de *El reino de este mundo* o el protagonista de *Los pasos perdidos*) para que surja la posibilidad de la maravilla y, a partir de esta, juzgue desde su posición «privilegiada» qué tanto hay de real o de maravilloso en lo que ve.

No obstante, la calidad literaria de Carpentier no está en tela de duda. Como afirma Raúl Dorra, citado por Llarena ([1997](#)):

No discuto la calidad estética de las obras, tampoco la legitimidad con que han sido escritas: sólo me refiero al hecho de que, tomado el realismo mágico como representativo de nuestra identidad revela de inmediato que es una dirección programada desde la perspectiva de la razón occidental, un programa logocéntrico (p. 111).

Lo real maravilloso es una gran propuesta estética que generó novelas tan valiosas como *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*, las cuales son una muestra de lo que un hombre de vasta cultura y gran dominio del lenguaje como Carpentier es capaz de alcanzar a nivel literario. Sin embargo, es preciso que dicha propuesta permanezca en el nivel estético y no se quiera utilizar para explicar la realidad objetiva pues, como afirma Vargas Llosa ([2007](#)):

La teoría es bonita, pero falsa, como demuestra su maravillosa novela, donde el mundo tan seductor, mágico o mítico, o maravilloso, resulta no de una descripción objetiva de la historia humana, sino de la consumada sabiduría de las artimañas literarias que el novelista cubano empleaba a la hora de escribir novelas (p. 248).

Si bien las líneas entre ficción y realidad tienden a cruzarse, incluso con resultados felices, persiste la necesidad de saber diferenciarlas, sobre todo ante la descripción de un ambiente tan dinámico y variopinto como el latinoamericano.

Referencias bibliográficas

Breton, A. (2009). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid, España: Visor.

Carpentier, A. (1990). *Obras completas vol. 13*. México: Siglo XXI.

Carpentier, A. (1999). *Tientos y diferencias*. Montevideo, Uruguay: Arca.

Carpentier, A. (2000). *El reino de este mundo*. Barcelona, España: Seix Barral.



Carpentier, A. (2004). *Los pasos perdidos*. Madrid, España: Alianza.

Durán Luzio, J. (1979). Los pasos perdidos: viaje al interior del nuevo mundo. En J. Durán Luzio,

Creación y utopía: letras de hispanoamérica (pp. 153-166). Heredia, Costa Rica: EUNA.

Fernández Moreno, C. (1972). "¿Qué es América Latina?" En C.Fernández Moreno, *América*

Latina en su Literatura. México: Siglo XXI Editores, 5-8.

Llarena, A. (1997). Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso

americano (1955-1993). *Anales de literatura hispanoamericana* , 107-117.

Márquez Rodríguez, A. (1984). *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*.

México: Siglo XXI Editores.

Padura, F. L. (2002). *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real*

maravilloso. México: Fondo de Cultura Económica.

Paz, O. (1999). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de cultura económica.

Vargas Llosa, M. (2007). ¿Lo real maravilloso o artimañas literarias? En M. Vargas Llosa, *La*

verdad de las mentiras (pp. 247-261). Madrid, España: Punto de lectura.



Esta obra está disponible bajo una licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>