

Huellas surrealistas en «El reino de este mundo», de Alejo Carpentier

POR
RAMON CANTERO PEREZ

I — INTRODUCCION

A pesar del empeño de Alejo Carpentier por apartar su novela "*El reino de este mundo*" de la corriente surrealista, la clave para poder interpretar adecuadamente esta obra se encuentra en las corrientes vanguardistas desarrolladas en Europa entre los años 20 y 30 de nuestro siglo.

Lo que Carpentier dio en llamar "real maravilloso", especialmente aplicado a "*El reino de este mundo*", no deja de ser una visión estética del mundo preconizada ya por los surrealistas (entre los cuales había vivido y escrito Carpentier); el novelista cubano se sintió fuertemente atraído por el surrealismo, uno de los movimientos más fecundos, tanto en literatura como en arte, del siglo XX.

Se podrían aplicar a Carpentier las palabras de Octavio Paz cuando dice que la fuerza surrealista fue la que lanzó (y sigue lanzando) a los apasionados más allá de las apariencias a la aventura interior que conduce al oscuro fondo vital de la realidad.

"*El reino de este mundo*" aparece, en la trayectoria literaria de Alejo Carpentier, una vez superada la etapa de "conciencia nacionalista" que llevó al escritor cubano a entusiasmarse con elementos populares (así en su primera novela, "*Ecue-Yamba-O*"); esta preocupación nació en el escritor cubano como fruto de su paso por las filas del grupo "minorista" de La Habana, defensores de ideas como la revisión de valores ya gastados, la vuelta al arte vernáculo, ... De aquí su interés, en "*Ecue-Yamba-O*", por



los elementos africanos presentes en las Antillas, por el elemento negro. Pero este interés se quedó en algo simplemente documental y folklorista.

Consciente de ello, y una vez establecido contacto con los escritores surrealistas en París, Carpentier vuelve a su preocupación por América, pero su óptica, su estética será ya muy diferente a la empleada en su primera novela. Sin dejar de lado ese entusiasmo por lo afrocubano, "*El reino de este mundo*" va a reflejar la nueva estética surrealista, aplicada por vez primera al tema americano. El grupo de escritores surrealistas que Carpentier encuentra en París, cansados de la cultura occidental (Europa es ya un mundo en decadencia, gastado, en franca crisis), incitan a Carpentier a trasladar la técnica surrealista, a aplicar los nuevos medios de expresión a una América virgen, a su paisaje, a sus gentes, a su historia, ... a una realidad interior, diferente de la visión folklorista hasta ahora utilizada.

Se derpierta así en Carpentier el deseo de plasmar la mitología viva americana, sus selvas maravillosas, pero con un estilo propio, alejado, en lo posible, de sus amigos de París.

Y es que Alejo Carpentier ha descubierto que lo que los surrealistas buscaban y no encontraban (por eso inventaban) se halla vivo en la historia de América; la mezcla de lo real y lo fantástico, el mundo mágico está presente en América, no es necesario inventarlo.

Así lo expresa Carpentier en el "*Prólogo*" a "*El reino de este mundo*".

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

Por esto decíamos al principio que con "*El reino de este mundo*" no se aparta Carpentier de las técnicas surrealistas; al contrario, pensamos que toma de ellas la expresión, el lenguaje, la visión estética. ¿Las diferencias?, el propio Carpentier las señala en el citado "*Prólogo*" de la obra:

«Lo maravilloso buscado a través de los viejos clisés de la selva de Brocelianda, de los caballeros de la Mesa Redonda, del encantador Merlín y del ciclo del rey Arturo. Lo maravilloso, pobremente sugerido por los oficios y deformidades de

los personajes de feria... Lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse... a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los traumatargos se hacen burócratas.»

Con "El reino de este mundo", Carpentier demuestra que se puede ser surrealista sin sujetarse a los preceptos del surrealismo, sin necesidad de inventar, de emplear la magia. Dice Fernando Alegría que lo que Carpentier se propone es:

«...demostrar que el mundo fantástico de la poesía maldita del siglo XX, así como la tradición gótica alemana e inglesa y del surrealismo negro, es una realidad..., que en América existe un depósito activo de fuerzas mitológicas —a veces dormidas bajo una capa de occidentalismo superficial— cuyo funcionamiento en el terreno del arte da realidad a todo un sistema de símbolos que la cultura europea no concibe sino en un plano estético, abstracto.»

II — "EL REINO DE ESTE MUNDO", VISION SURREALISTA

Lo que Carpentier aprendió en Europa ha dejado huellas en su obra, al haber sabido plasmar una civilización occidental en crisis, desengañada, un ansia de evasión, el retorno a lo primitivo, la esclavitud del hombre frente a la máquina, ... Todo un mundo que se desmorona, desgastado por el tiempo y la acción del hombre, va a aparecer continuamente reflejado en "El reino de este mundo": la sociedad decadente de Santo Domingo, el poderío de los colonos, la rebelión de los esclavos, el gobierno de Leclerc y Paulina Bonaparte y, especialmente, el reinado inverosímil, la arrogante y vertiginosa tiranía de Henri Christophe.

Pero estos acontecimientos, estos personajes, no están tratados por Alejo Carpentier en la novela como tales acontecimientos y personajes. Carpentier juega a la abstracción y, aunque realiza la crónica de una época determinada de la historia de Haití (segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX) y aunque las figuras sean en su mayoría reales e históricas, trata todo ello con un sentido más simbólico que real.

Simbólico es, en primer lugar, el personaje de Ti Noel. Este personaje es absolutamente ficticio, y Carpentier lo utiliza como testigo principal o protagonista de la novela, y cuyo punto de vista será el del propio

Carpentier. El hecho de elegir la perspectiva de un personaje ficticio y no la de otro cualquiera de los que con carácter histórico aparecen en el relato, nos adentra en la labor realizada por Carpentier para transformar en maravilloso un período real de la historia americana.

Pero la importancia de la figura de Ti Noel quizás no esté solamente en eso, en ser el catalizador de la perspectiva del autor, algo puramente técnico. Carpentier piensa en él como la mejor forma de comunicar al lector lo "real maravilloso", el surrealismo que encierran las prácticas del *vaudou*, y nadie mejor que el negro Ti Noel podrá transmitirlos. Junto a otras escenas de la novela, se podría destacar, especialmente, el capítulo III, de la IV parte, cuando, al final de sus días, Ti Noel decide poner en práctica la magia aprendida de Mackandal:

«Por ello, el recuerdo de Mackandal volvió a imponerse a su memoria. Ya que la vestidura de hombre solía traer tantas calamidades, más valía despojarse de ella... Tomada esa decisión, Ti Noel se sorprendió de lo fácil que es transformarse en animal cuando se tienen poderes para ello.» (Pág. 139)

A través de Ti Noel, Mackandal o Bouckman, Carpentier logra hacer creer al lector que lo real es maravilloso y lo maravilloso, real; este es precisamente el "punto flaco" de los surrealistas, cuyos elementos maravillosos no llegan al lector, le dejan frío.

Si "*El reino de este mundo*" puede ser interpretado como la yuxtaposición de dos culturas, de dos mundos irreconciliables, el europeo y el americano, Ti Noel representaría el mundo mágico de los negros, en oposición al mundo de los colonos, representado por su amo, M. Lenormand de Mezy. Es una especie de contrapunto, que Carpentier refleja en diversos momentos del relato. Así, al comienzo de la novela (Págs. 10-11), el "juego de cabezas" que hace Ti Noel cuando su amo ha entrado a la peluquería, ya que junto a ésta, con sus cabezas de cera con pelucas, había, por una graciosa casualidad, una tripería de cabezas desolladas de terneros:

«Ti Noel se divertía pensando que, al lado de las cabezas descoloridas de los terneros, se servían cabezas de blancos señores en el mantel de la misma mesa.» (Pág. 10)

Pero no queda todo ahí:

«Había abundancia de cabezas aquella mañana, ya que, al lado de la tripería, el librero había colgado de un alambre, con

grapas de lavandería, las últimas estampas recibidas de París... había otras muchas cabezas empelucadas...» (Pág. 11)

Al final de este primer capítulo, cuando Ti Noel y M. Lenormand de Mezy salen de la ciudad,

«...el amo comenzó a silbar una marcha de pífanos. Ti Noel, en contrapunto mental, tarareó para sus adentros una copla marinera,... en que se echaban mierdas al rey de Inglaterra. De lo último sí estaba seguro, aunque la letra no estuviese en créole.» (Pág. 14).

Esta técnica del contrapunto, muy desarrollada por Carpentier en los primeros capítulos de "El reino de este mundo", intenta introducimos en la idea de la yuxtaposición y enfrentamiento de dos culturas, de dos mundos.

Ti Noel no es sólo un personaje, aunque sea protagonista; no es un hombre de una época determinada, sino el Hombre universal, el símbolo de la "masa silenciosa", anónima, que aparentemente no influye en el proceso histórico de un pueblo, pero que es quien verdaderamente lo hace. Carpentier aguarda al final de la novela para descubrir ese simbolismo que el lector yo ha ido adivinando en Ti Noel:

«Se sintió viejo de siglos incontables. Un cansancio cósmico, de planeta cargado de piedras, caía sobre sus hombros descarnados por tantos golpes, sudores y rebeldías... Era un cuerpo de carne transcurrida. Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada.» (Págs. 143-144)

Pero no sólo van a ser los personajes negros los que recojan y reflejen esa magia del *vaudou*. Vamos a fijar la atención, desde la perspectiva blanca, europea, en el episodio de Paulina Bonaparte, que ocupa casi toda la segunda parte del libro. También podríamos decir aquí, como al hablar de Ti Noel, que Carpentier adoptó a veces este punto de vista, puesto que le es prácticamente imposible desembarazarse del todo de la influencia europea.

A través de este episodio observamos de nuevo la intencionalidad del autor al elegir, no ya un personaje de ficción como Ti Noel, sino un personaje histórico, Paulina Bonaparte, pero de un relevancia histórica muchísimo menor que la de su marido, el general Leclerc; de nuevo, la historia ha quedado relegada a un plano secundario; ya hemos indicado que el relato está basado en una fiel documentación histórica, pero, aún así, al cambiar las perspectivas “lógicas”, al elegir los episodios y los personajes, Carpentier logra introducirse con más libertad en ese mundo surrealista, esperpéntico a veces, siempre mágico y maravilloso, de la cultura afro-cubana.

Paulina Bonaparte va a simbolizar, en “*El reino de este mundo*”, el exotismo europeo en contraste con el mundo haitiano. Esa mezcla de neoclasicismo decadente y de incipiente romanticismo, que encarna Paulina, hará destacar aún más la crisis y el crepúsculo de la cultura y la civilización europeas, frente a la fuerza y el dinamismo americanos:

«La revelación de la Ciudad del Cabo y 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 ... Sintiéndose algo ave del paraíso, algo pájaro lira, bajo sus faldas de muselina, descubría la finura de helechos nuevos, la parda jugosidad de los nísperos, el tamaño de hojas que podían doblarse como abanicos.» (Pág. 72)

Paulina ve América como un paraíso hecho realidad, como un mundo donde sus sueños románticos van a realizarse; pero nada entiende de los acontecimientos históricos que allí se desarrollan:

«En las noches, Leclerc le hablaba... de sublevaciones de esclavos, de dificultades con los colonos monárquicos, de amenazas de toda índole. Previendo peligros mayores, había mandado comprar una casa en la Isla de la Tortuga. Pero Paulina no le prestaba mucha atención. Seguía enterneciéndose con “*Un negro como hay pocos blancos*”, la lacrimosa novela de Joseph Lavalée, y gozando despreocupadamente de aquel lujo...» (Págs. 72-73)

Un momento importante del episodio de Paulina Bonaparte (importante por su posterior repercusión en la mentalidad europea de Paulina) es cuando ésta contrata a su servicio al negro Solimán, el masajista:

«...pero pensó un día que la mano de un hombre sería más vigorosa y ancha, y se aseguró los servicios de Solimán, 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. Cuando se hacía bañar por él, Paulina sentía un placer maligno en rozar, dentro del agua de la piscina, los duros flancos de aquel servidor a quien sabía eternamente atormentado por el deseo, y que la miraba siempre de soslayo, con una falsa mansedumbre de perro muy ardidado por la tralla.» (Pág. 73)

Hemos destacado la importancia de este pasaje, ya que Solimán va a conseguir someter y transformar a Paulina Bonaparte, introduciéndola en el mundo de su magia y sus ritos, en el mundo del *vaudou*. Ya anteriormente habían comenzado a tambalearse los sueños de la hermana de Napoleón, cuando su peluquero

«...se desplomó en su presencia, vomitando una sangre hedionda, a medio coagular. Con su corpiño moteado de plata, un horroroso aguafiestas había comenzado a zumbiar en el ensueño tropical de Paulina Bonaparte.» (Pág. 74)

Aterrorizada entonces por la epidemia de cólera que sacude Haití, se refugia en la Isla de la Tortuga, entregándose por completo a las prácticas que Solimán le aconseja, especialmente ante la enfermedad y muerte de su marido el general Leclerc:

«Convencida del fracaso de los médicos, Paulina escuchó entonces los consejos de Solimán, que recomendaba sahumerios de incienso, indigo, cáscaras de limón, y oraciones que tenían poderes extraordinarios como la del Gran Juez, la de San Jorge y la de San Trastornó... 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.» (Pág. 76)

«Una mañana, las camaristas francesas descubrieron con espanto que el negro ejecutaba una extraña danza en torno a Paulina, arrodillada en el piso con la cabellera suelta. Sin más vestimenta que un cinturón del que colgaba un pañuelo blanco a modo de cubre sexo, el cuello adornado con collares azules y rojos, Solimán saltaba como un pájaro, blandiendo un machete enmohecido. Ambos lanzaban gemidos largos, como sacados del fondo del pecho, que parecían aullidos de perro en noche de luna. Un gallo degollado aleteaba todavía sobre un reguero de granos de maíz.» (Pág. 77)

Es todo un símbolo del resquebrajamiento de la cultura europea; del abandono del culto a la razón, del desengaño de los valores de Occidente; y la aparición, como contraste, como alternativa, de todo un mundo mitológico, mágico, en que lo maravilloso fluye libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles, como dice Carpentier, que para sí hubiesen querido los surrealistas europeos.

Como señala Esther P. Moceaga-González,

«...la Bonaparte es el testimonio de que se vale el autor para patentizar la recurrencia de leyes sincrónicas entre los mediterráneos europeo y caribe, a la vez que para desarrollar la temática de lo real maravilloso, tanto desde el lado americano como desde el horizonte europeo.»

Pero el momento cumbre de esta simbiosis lo traslada Carpentier fuera del marco geográfico de Haití; Solimán se encuentra en Roma, donde ha acudido formando parte del séquito de la esposa y las hijas de Henri Christophe; ha entablado relación con una de las fámulas del Palacio Borghese; y una noche, ebrio, recorre el palacio y encuentra la estatua de la Venus de Canová; quien había utilizado como modelo a Paulina Bonaparte. La magia negra de Solimán se despierta ante el trabajo, también mágico, del artista; es el enfrentamiento culminante de dos concepciones diferentes, pero presentes ambas en el propio Carpentier: la visión europea culta, frente a la visión negra haitiana.

Y cuando Solimán acaricia la Venus; sintiendo verdaderamente el calor del cuerpo de Paulina; y cuando Solimán, con voz terrible y desgarrada, comienza a invocar los ritos del *vaudou*, la magia total se ha hecho realidad en este mundo:

«Palpó el mármol ansiosamente, con el olfato y la vista metidos en el tacto... Aquel viaje de las manos le refrescó la memoria trayendo imágenes de muy lejos... La materia era distinta, pero las formas eran las mismas... Pero, súbitamente, la frialdad del mármol, subida a sus muñecas como tenazas de muerte, lo inmovilizó en un grito. El vino giró sobre sí mismo. Esa estatua, teñida de amarillo por la luz del farol, era el cadáver de Paulina Bonaparte. Un cadáver recién endurecido, recién despojado de palpito y de mirada, al que tal vez era tiempo todavía de hacer regresar a la vida.» (Págs. 129-130)

«La sensación de lo maravilloso —señala Carpentier en el "Prólogo" de esta obra— presupone una fe. Los que no creen en santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de "Amadís de Gaula" o "Tirante el Blanco".»

Y Solimán sí ha tenido esa fe de que carecían los surrealistas: no sólo ha logrado transformar el mármol en carne, sino que ha procurado, por el ritual *vaudou* de los tambores, volverla a la vida.

Un tercer personaje, Henri Christophe, simbolizaría, en "El reino de este mundo", una nueva etapa de esclavitud, una forma de esclavitud impensable para cualquier negro, pues negro era también Henri Christophe; impensable, además, puesto que surge en un momento en que el país había conseguido la independencia, y la esclavitud había sido abolida. Pero bajo este personaje y su "maravilloso" reinado, Carpentier esconde su obsesiva idea de la constante esclavitud del hombre.

El escritor cubano nos presenta este período con una estampa desolada, seca, triste:

«Pero a la vuelta de un sendero, las plantas y los árboles parecieron secarse, haciéndose esqueletos de plantas y de árboles, sobre una tierra que, de roja y grumosa, había pasado a ser como de polvo de sótano. Ya no se veían cementerios claros, con sus pequeños sepulcros de yeso blanco, como templos clásicos del tamaño de perreras... Una cobija abandonada sobre sus cuatro harcones significaba una huida de los habitantes ante miasmas malévolos...» (Pág. 84)

Estos, y otros muchos signos, va encontrando Ti Noel a su regreso a la Llanura del Norte. Y es que, de nuevo aquí, nos va a presentar Alejo

Carpentier el enfrentamiento de esas dos culturas, la confluencia de dos dimensiones irreconciliables, pero donde el narrador demuestra que lo maravilloso, lo inaudito, lo imposible del surrealismo está vivo y vigente en América.

La construcción del palacio de Sans-Souci y de la Ciudadela de La Ferrière es una imitación clara de la cultura europea, pero el elemento mágico lo envuelve todo. De esta forma, Carpentier logra que los prototipos culturales europeos, desde la perspectiva negra (de nuevo, en la obra, la perspectiva de Ti Noel), se conviertan en un ritual de conjuros y ceremonias:

«Sobre un fondo de montañas estriadas de violado por gargantas profundas se alzaba un palacio rosado, un alcázar de ventanas arqueadas, hecho casi aéreo por el alto zócalo de una escalinata de piedra... Pero lo que más asombraba a Ti Noel era el descubrimiento de que ese mundo prodigioso, como no lo habían conocido los gobernadores franceses del Cabo, era un mundo de negros... Ti Noel comprendió que se hallaba en Sans-Souci, la residencia predilecta del rey Henri Christophe, aquel que fuera antaño cocinero en la calle de los Españoles, dueño del albergue "La Corona", y que hoy fundía monedas con sus iniciales sobre la orgullosa divisa "Dios, mi causa y mi espada".» (Págs. 89-90).

La cultura europea ha ofrecido al rey Henri Christophe sus prototipos arquitectónicos, pero va a ser el *voudou* el que le dé la magia y un profundo significado.

Esta sería la única forma de entender e interpretar el episodio del sacrificio de los toros:

«En medio del patio de armas, varios toros eran degollados, cada día, para amasar la fortaleza invulnerable.» (Pág. 93)

«Por algo aquellas torres habían crecido sobre un vasto brámidido de toros degollados, desangrados, de testículos al sol, por edificadores conscientes del significado profundo del sacrificio, aunque dijeran a los ignorantes que se trataba de un simple adelanto en la técnica de la albañilería militar.» (Pág. 97)

Es importante volver a insistir en el mestizaje de las dos culturas, pues en él está la esencia de "El reino de este mundo". No fue, por tanto, casual

la caída del imperio de Henri Christophe, ya que el rey, paulatinamente, va dejando a un lado sus raíces y creencias africanas y adoptando las cristianas. Henri Christophe olvida la mística africana, tan ligada siempre a los héroes de la libertad en este relato (Mackandal, Bouckman); por su traición al querer sustituir la magia del *voudou* por la magia del catolicismo,

«...la noche se llenó de tambores. Llamándose unos a otros, respondiéndose de montaña a montaña, subiendo de las playas, saliendo de las cavernas, corriendo debajo de los árboles, descendiendo por las quebradas y cauces tronaban los tambores radás, los tambores congós, los tambores de Bouckman, los tambores de los Grandes Pactos, los tambores todos del Vodú. Era una vasta percusión en redondo, que avanzaba sobre Sans-Souci, apretando el cerco.» (Págs. 113-114)

Henri Christophe ha provocado la ira de los dioses del *voudou* y por ello debe ser destruido. Dice Emir Rodríguez Monegal que

«...este sería el mensaje que proponen estas páginas del libro; esta parte muestra el conflicto de una cultura haitiana que tiene simultáneamente sus raíces en dos tradiciones religiosas y oscila, peligrosamente, entre una y otra; el mestizaje también puede ser fatal.»

La reacción de Carpentier ante el estado de decadencia europeo no se ha hecho esperar: sólo puede encontrarse cierta robustez en las culturas primitivas, en las culturas del Nuevo Mundo.

Los ojos con que Carpentier ha mirado ese mundo haitiano, sus personajes, sus construcciones, están impregnados, sin lugar a dudas, de la estética surrealista. Esa visión barroca, esperpéntica, del mundo americano, aunque Carpentier quiera cambiarla por su teoría de lo "real maravilloso", sólo hasta cierto punto significa cambio, pues no deja de ser una visión impregnada por las experiencias surrealistas.

Hay que reconocer que ha logrado cambiar totalmente las

«...fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados, de maniqués de costurera, de vagos monumentos fálicos, ... paraguas o langosta o máquina de coser, o lo que sea, sobre una mesa de disección, en el interior de un cuarto triste... Pobreza imaginativa...» (Prólogo de la novela)

y que todo ello ha logrado Carpentier cambiarlo por temas reales y mitos americanos. Pero la perspectiva utilizada para captar esa realidad, la estética empleada, es surrealista.

Como apuntábamos al comienzo de este análisis, el surrealismo ayudó a Carpentier a salir de una estética "nativista", impregnada de folklorismo (recordemos, de nuevo, su primera novela "*Ecue-Yamba-O*") y buscar nuevas fórmulas expresivas; fórmulas que se hallaban presentes ya en artistas como Masson, Martini, Joseph Roux o Giorgio de Chirico. Y aunque se declara absolutamente desligado e independiente de los "maestros" surrealistas, su teoría de lo "real maravilloso" no será más que la utilización práctica de lo más aceptable y renovador del surrealismo.

Los temas de "*El reino de este mundo*" no son otros que los propugnados por el surrealismo, y que afectaron profundamente al escritor cubano, puesto que no sólo aparecen en este relato, sino también en sus novelas posteriores ("*Los pasos perdidos*", "*El siglo de las luces*",...): la concepción de un mundo en crisis, desengañado de la civilización y la cultura occidentales, el ansia por salir, por evadirse de ese mundo; la vuelta a las sociedades primitivas, etc.... etc....

Como dice Klaus Müller-Bergh,

«...la obra de Carpentier es el producto de la tensión generada entre el impulso vital hacia lo intuitivo que surge de la reacción espontánea ante su vivencia, y un consciente anhelo culto de transformar estas experiencias mediante una depurada técnica razonada que, paradójicamente, tiene su origen en el surrealismo.»

O en palabras del propio Carpentier:

«Las oscilaciones del arte podrían siempre resumirse en las dos tendencias alternativas, apuntadas por Spengler, hacia un alma fáustica —anhelante de libertad, de infinito y de misterio— y de un alma apolínea —apegada a la forma y la exactitud.»

III — "EL REINO DE ESTE MUNDO", LENGUAJE Y ESTILO SURREALISTAS

En su trabajo "*Problemática de la actual novela latinoamericana*" (en "*Tientos y diferencias*"), Alejo Carpentier se declara abiertamente parti-

dario del estilo barroco y sitúa sus obras dentro de este estilo, redescubierto por los vanguardistas de su época:

«Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelesca actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente... No temamos, pues, el barroquismo en el estilo, en la visión de los contextos, en la visión de la figura humana enlazada por las enredaderas del verbo y de lo ctónico, ... No temamos el barroquismo, arte nuestro nacido de árboles, de leños, de retablos y altares... barroquismo creado por la necesidad de nombrar las cosas... El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco.»

El barroco es un estilo, un lenguaje, que aparece allí donde se puede hablar de cambio, transformación. De aquí que podamos afirmar que el surrealismo utilizó siempre como vehículo de expresión el barroquismo: lo redescubrió.

Pero de nuevo Carpentier intenta aquí desligarse, apartarse de la trayectoria surrealista, aparecer con un estilo propio, con una estética diferente a la de los vanguardistas europeos. Piensa Carpentier que el barroquismo surrealista reflejaría, más bien, el concepto, acuñado por el alemán F. Roth, de "realismo mágico", estilo en que se combina la realidad con elementos no conformes a esa realidad (los sueños, sobre todo).

Sin embargo, el barroquismo que Carpentier propugna sería el recogido en su teoría de lo "real maravilloso", es decir, un estilo que refleje, no una realidad prefabricada, inventada u onírica, sino la realidad presente en América, maravillosa de por sí. En América, lo insólito, lo mágico, lo maravilloso, está presente continuamente; su historia, su vegetación, su arquitectura, todo es barroco, y sólo el barroco podrá ser el estilo que refleje ese mundo. Es, pues, la obra de Alejo Carpentier una simbiosis perfecta entre el contenido y la expresión, entre el tema y la forma de decirlo, de transmitirlo al público europeo.

Ahora bien, como hemos señalado al comienzo de este trabajo, a pesar de ese intento de Carpentier por alejarse de los modelos surrealistas, a pesar de las diferencias arriba señaladas, la influencia surrealista, su estilo, su lenguaje, ha dejado profunda huella en el novelista cubano.

Centrándonos en su novela "El reino de este mundo", iremos analizando los distintos elementos estilísticos que configuran el barroquismo (el surrealismo, por qué no decirlo) del lenguaje de Alejo Carpentier.

Nos encontramos, en primer lugar, con algo a que ya nos hemos referido anteriormente: la inclinación que Carpentier siente hacia la abstracción en personajes y acontecimientos; tanto unos como otros no son lo que son sino lo que representan. Es un proceso de deshumanización del hombre y, al propio tiempo, de personificación de las cosas, utilizando todos los recursos y artificios que la lengua pone a su alcance.

Veamos algunos textos muy significativos:

«En las ciudades los artesanos eran diestros en ablandar los metales, forjando espadas que mordían como navajas... Ríos caudalosos, nacidos del hielo, lamían los pies del hombre... Bajo cobijas de palma dormían tambores gigantescos, madres de tambores, que tenían patas pintadas de rojo y semblantes humanos. Las lluvias obedecían a los conjuros de los sabios...» (Págs. 15-16)

«El veneno se arrastraba por la Llanura del Norte, invadiendo los potreros y los establos. No se sabía cómo avanzaba entre las gramas y alfalfas, cómo se introducía en las pacas de forraje, cómo se subía a los pesebres.» (Pág. 27)

«Ti Noel halló a la ciudad entera en espera de una muerte. Era como si todas las ventanas y puertas de las casas, todas las celosías, todos los ojos de buey, se hubiesen vuelto hacia la sola esquina del Arzobispado, en una expectación de tal intensidad que deformaba las fachadas en muecas humanas.» (Pág. 101)

El significado que Carpentier ha querido dar a este proceso antropomórfico, prosopopéyico, que observamos frecuentemente en *“El reino de este mundo”*, hace alusión a la crisis, a la decadencia social, a la fragilidad de los valores, al desengaño, ... El hombre ya no ocupa el lugar más importante entre los seres creados.

Es por esto que, como contrapunto a esa personificación de lo inanimado, el hombre es descrito frecuentemente rodeado de miserias, de muerte, en cuadros que muchas veces tocan la truculencia. Son escenas desorbitadas, violentas, que apuntan a veces a los personajes guiñolescos, trágicos y desgarrados del esperpento. Refiriéndose a *“El reino de este mundo”*, dice Mariano Picón-Salas:

«Sólo con algunos de los mejores esperpentos de Valle-Inclán se podría comparar en la prosa hispánica de nuestro tiempo el casi escorzado estilo plástico en que está escrito. Un estilo que a fuerza de maestría da alternativamente no sólo el color a las medias tintas, sino hasta ofrece —cuando es necesario— ese lujo de los maestros que se llama el garabato. Un estilo que, cuando lo necesita, puede formar su propia perfección.»

Los pasajes que pueden atestiguar estas ideas en el relato de Carpentier son numerosísimos, aunque algunos, por su efectismo, merezcan destacarse:

«Agarrada por los cilindros... la mano izquierda de Mackandal se había ido con las cañas, arrastrando el brazo hasta el hombro. En la paila del guarapo se ensanchaba un ojo de sangre... Ahora, Mackandal tiraba de su brazo triturado, haciendo girar los cilindros en sentido contrario. ... El amo ordenó que se trajera la piedra de amolar, para dar filo al machete que se utilizaría en la amputación.» (Págs. 16-17)

«Y apenas la pólvora, encendida de pura rabia, hubo reventado los intestinos del negro hablador, un mensajero fue despachado al Cabo.» (Págs. 29-30)

«Mademoiselle Floridor yacía, despatarrada, sobre la alfombra, con una hoz encajada en el vientre. Su mano muerta agarraba todavía una pata de la cama con gesto cruelmente evocador del que hacía la damisela dormida de un grabado licencioso que, con el título "El sueño", adornaba la alcoba.» (Pág. 59)

«La cabeza del jamaicano Bouckman se engusanaba ya, verdosa y boquiabierta, en el preciso lugar en que se había hecho ceniza hedionda la carne del manco Mackandal.» (Pág. 60)

Sin lugar a dudas, las escenas del reinado de Henri Christophe, su muerte, su entierro, sean las más elocuentes sobre este aspecto que comentamos; veamos, por ejemplo, el suicidio del rey, narrado con evidente técnica guiñolesca:

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

Carpentier ha ido siguiendo ese proceso de degradación del hombre, de igualación con los demás seres, a través de su decadencia física, su fragilidad, su dolor, su muerte.

Si centramos ahora la atención en el vocabulario empleado por Alejo Carpentier en *“El reino de este mundo”*, observamos, como él mismo dice, que ha perdido el miedo a los americanismos, a su uso, por una razón elementalísima: no hay otra forma de designar a las cosas nada más que por su nombre, aunque no aparezca en el castellano de la Península. Reconoce, entonces, Carpentier que, por ello, se ha establecido una enorme diferencia entre el español de América y el de España; palabras, giros, expresiones, han trazado una línea divisoria, originándose así en Latinoamérica un idioma (varios idiomas) diferentes al de la Península.

Pero Carpentier insiste en que, de no ser así, no podría expresarse en plenitud la esencia, el barroquismo de estas tierras. Y no sólo los escritores americanos opinan así; Carpentier señala en su ensayo *“Problemática del tiempo y del idioma en la moderna novela latinoamericana”* (en *“La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos”*) que

«...debe reconocerse con justicia que el más barroco de los escritores del siglo XX, don Ramón del Valle-Inclán, había sentido ya la necesidad de ese enriquecimiento, usando decenas de americanismos tanto en sus admirables *“Esperpentos”* como en su *“Tirano Banderas”*, con lo que demuestra una voluntad de acercamiento a nuestro mundo, al entendimiento en cierto modo de nuestro mundo, y es lingüísticamente importante porque eleva a la Península todo un vocabulario que proviene de nuestro mundo.»

Acudir al relato para hallar términos y giros que ejemplifiquen todo esto, sería una tarea fácil, puesto que *“El reino de este mundo”* está escrito en ese lenguaje colorista, lleno de voces olvidadas, misteriosas, simbólicas. Aparecerán, así, los garañones, el mandinga, barragana, cuarterona,

trapiche, paila del guarapo, cimarrón, fula patizambo, jimaguas, batey, lambies, etc... etc...

Estos términos, este lenguaje, lo emplea Carpentier para crear, como dice Fernando Alegría,

«...síntesis poderosas y profundas, amalgamas de hombres y ambientes, de visiones que superan lo circunstancial y cotidiano.»

Es, en definitiva, un lenguaje barroco-tropical, lleno de construcciones ornamentales, complejas, que acompañan a las descripciones, excesivamente detallistas a veces, no sólo de elementos o seres esenciales, sino también de los accesorios. Veamos algunos pasajes lo suficientemente elocuentes:

«...Ti Noel se encontró con la vieja de la montaña en las inmediaciones de las cuadras. Le traía un recado de Mackandal. Por ello, al abrirse el alba, el mozo penetró en una caverna de entrada angosta, llena de estalagmitas, que descendían hacia una oquedad más honda, tapizada de murciélagos colgados de sus patas. El suelo estaba cubierto de una espesa capa de guano que apresaba enseres líticos y espinas de pescado petrificadas.» (Págs. 23-24)

«Paulina descubrió que el mar se estaba renovando. Ahora se ornaba de racimos de uvas amarillas, que derivaban hacia el este; traía agujones como hechos de un cristal verde; medusas semejantes a vejigas azules, que arrastraban largos filamentos encarnados; peces dientusos, de mala espina, y calamares que parecían enredarse en velos de novia de difusas vaguedades.» (Pág. 71)

«Una prodigiosa generación de hongos encarnados, con lisura y cerrazón de brocado, trepaba ya a los flancos de la torre mayor —después de haber vestido los espolones y estribos—, ensanchando perfiles de pólipos sobre las murallas de color de almagre... ... Con tales proporciones que las perspectivas desafiaban los hábitos de la mirada, se ahondaban túneles, corredores, caminos secretos y chimeneas, en sombras espesas. Una luz de acuario, glauca, verdosa, teñida por los helechos que se unían ya en el vacío, descendía sobre un vaho de humedad de lo alto de las troneras y respiraderos.» (Pág. 93)

Es un lenguaje con el que Carpentier desea que el lector palpe, valore, sopesese cosas desconocidas, cosas americanas (no olvidemos que Alejo Carpentier escribe para lectores europeos); dice en *"Tientos y diferencias"*.

«El objeto vive, se contempla, se deja sopesar. Pero la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo.»

Otra característica que hemos observado en el estilo de Alejo Carpentier, no ya solamente en *"El reino de este mundo"*, sino en todas sus novelas, es la casi total ausencia de diálogo. El novelista cubano utiliza a los personajes para que hagan observaciones, expresen su propio pensamiento o el de otros personajes, pero siempre en forma narrativa y nunca dialogada. Cuando alguna vez aparece el diálogo (que a menudo no es ni eso, puesto que sólo aparecen las palabras de un personaje), sólo son frases muy breves, sencillas, con carácter casi siempre exclamativo.

El propio Carpentier ha justificado esta característica de su estilo en el prólogo a la *"Anthologie des Jeunes Auteurs"*, de Raymond Queneau:

«La conversation a un rythme, un mouvement, une absence de suite dans les idées avec, par contre, d'étranges associations, de curieux rappels, que ne ressemblent en rien aux dialogues qui remplissent, habituellement, n'importe quel roman... Je suis de plus en plus convaincu que le dialogue, tel qu'il s'écrit dans les romans et les pièces de théâtre, ne correspond nullement à la mécanique du vrai langage parlé... Il y a dans le parlé quelque chose de beaucoup plus vivant, désaxé, emporté, avec des changements des mouvements, une syntaxe logique qui n'a jamais été saisie en réalité.»

La ausencia de diálogo en Carpentier actúa entonces en favor de una prosa más trabajada, preciosista, esmerada, en definitiva, más culta, más barroca.

La historia narrada por Alejo Carpentier en *"El reino de este mundo"* ha resultado, por un lado, una historia alucinante, increíble, rica en asociaciones, simbolismos, reflejo de un mundo vigoroso, el americano, frente a otro mundo decadente, el europeo; y, por otro lado, un relato en que el lenguaje barroco se ha manifestado como único vehículo posible para expresar ese mundo, ese paisaje, esas gentes, esa historia de América.

Este redescubrimiento estético de América, ese ir más allá de la simple e inmediata realidad, ese lenguaje exuberante, capaz de todo por las enormes posibilidades que origina la asociación de términos, todo ello, decimos, no es más que la huella, la impresión que el surrealismo europeo (aunque quizás no los surrealistas) dejó en el novelista cubano, Alejo Carpentier.

NOTA.—El texto utilizado de "El reino de este mundo", de Alejo Carpentier, es el de la Biblioteca Breve de Bolsillo. Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1967. Todas las citas utilizadas son de esta edición y a ella se refieren los números de páginas que aparecen entre paréntesis.

BIBLIOGRAFÍA

- FERNANDO ALEGRIA: *Literatura y revolución*, Fondo de Cultura Económica. México, 1971.
- ALEJO CARPENTIER: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Siglo Veintiuno de España Editores, S. A. Madrid, 1981.
- ALEJO CARPENTIER: *Tientos y diferencias*, (incluye el Prólogo a la novela *El reino de este mundo*), Calicanto Editorial, S. R. L. Buenos Aires, 1976.
- G. DUROZOI, B. LECHERBONNIER: *El surrealismo*, Ediciones Guadarrama, S. A. Madrid, 1974.
- LUIS HARRS: *Los nuestros*, Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1966.
- ESTHER P. MOCEAGA-GONZALEZ: *La narrativa de Alejo Carpentier*. Ed. Torres. New York, 1975.
- KLAUS MÜLLER-BERGH: *Alejo Carpentier: Estudio biográfico-crítico*, Las Américas Publishing Company, Inc. Long Island City. New York, 1972 (Producido por ANAYA. Madrid, 1972).
- ALONSO ZAMORA VICENTE: *La realidad esperpéntica (Aproximaciones a "Lucas de Bohemia")*", 2.^a edición. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1974.
- Asedios a Carpentier: once ensayos críticos sobre el novelista cubano*, Selección de KLAUS MÜLLER-BERGH. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1972.
- Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Editor general Helmy F. Giacomán. Las Américas Publishing Co. New York, 1970.
- Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Edición de Juan Loveluck. Taurus Ediciones, S. A. Madrid, 1976.