



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

**Lo barroco y lo *real maravilloso* en las crónicas *Visión de América* de
Alejo Carpentier**

Oscar José Olivera Bujons

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Departamento de Literatura

Bogotá D.C., Colombia

2018

Lo barroco y lo *real maravilloso* en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier

**Lo barroco y lo *real maravilloso* en las crónicas *Visión de América* de
Alejo Carpentier**

Oscar José Olivera Bujons

Trabajo de Grado presentado como requisito para optar al título de:

Magister en Estudios Literarios

Directora:

Mariana Serrano Zalamea

Codirectora:

Patricia Simonson

Línea de Investigación:

Plan de Profundización

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Departamento de Literatura

Bogotá D.C., Colombia

2018

Lo barroco y lo *real maravilloso* en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier

Agradecimientos

*A Dios,
por darme el equilibrio entre la fuerza y la paz que he necesitado en cada momento.*

*A mi esposa Hedilza,
por su paciente espera y apoyo incondicional.*

*A mi madre Raquel,
por sus desvelos desde la distancia.*

A la directora de este trabajo, profesora Mariana Serrano Zalamea, por su constante disposición para la revisión y aportes a este proyecto; así como a la codirectora Patricia Simonson, por sus valiosas recomendaciones teóricas.

Resumen: El presente trabajo teórico busca, primero, identificar las características generales de la crónica como género narrativo —más desde lo literario que desde lo periodístico—, así como la evolución de la misma en la primera mitad del siglo XX en Latinoamérica, para posteriormente, y ya teniendo en cuenta las particularidades que este tipo de textos presentan en el continente, analizar si los elementos estéticos de la narrativa del escritor cubano Alejo Carpentier —representados, principalmente, por lo *real maravilloso* y su lenguaje barroco— son reconocibles en su serie de crónicas titulada *Visión de América* (1947).

Abstract: The present theoretical work seeks, first, to identify general characteristics of the chronicle as a narrative genre —more from the literary than from the journalistic—, as well as the evolution of it in the first half of the 20th century in Latin America, for later, and already taking into account the particularities that this type of texts present in the continent, analyze if the aesthetic elements of the narrative of the Cuban writer Alejo Carpentier —represented, mainly, by the *marvelous real* and its Baroque language— are recognizable in his series of chronicles entitled *Visión de América* (1947).

Resumo: O trabalho teórico atual busca, em primeiro lugar, identificar características gerais da crônica como um gênero narrativo —mais do literário do que do jornalístico—, bem como a sua evolução na primeira metade do século XX na América Latina, para mais tarde, e já levando em consideração as particularidades que este tipo de textos apresentam no continente, analise se os elementos estéticos da narrativa do escritor cubano Alejo Carpentier —representados principalmente pela *maravilhosa real* e linguagem barroca— são reconhecíveis em sua série de crônicas intituladas *Visión de América* (1947).

Palabras claves: Alejo Carpentier, crónica, América, *real maravilloso*, barroco literario.

Keywords: Alejo Carpentier, chronicle, America, *real marvelous*, literary baroque.

Palavras-chave: Alejo Carpentier, crônica, América, *real maravilhoso*, barroco literário.

Lo barroco y lo *real maravilloso* en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier

Lo barroco y lo *real maravilloso* en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier

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

Introducción

El asombro que produjo en el cubano Alejo Carpentier (1904-1980) su visita a Haití en 1943 podría parecer un simple hecho anecdótico para el fin del presente trabajo, pero no lo es, porque varios años después y como si todavía no saliera de su estupefacción, este escritor reconoce en el prólogo de su novela *El reino de este mundo* (1949) la trascendencia que tuvo ese suceso en su vida personal, y en la producción literaria de sus últimos treinta años. Lo visto y lo sentido durante su viaje a ese país lo lleva a recapacitar acerca de la inverosimilitud americana, al conocer de primera mano cómo un gobernante había hecho construir en el Caribe una réplica del palacio francés de Versalles, además de la Ciudadela La Ferrière —“aquella mole de ladrillos tostados, levantada más arriba de las nubes con tales proporciones que las perspectivas desafiaban los hábitos de la mirada”— considerada en su momento la fortaleza más grande de América (*El reino* 57). Ese gobernador terminaría siendo el tirano haitiano Henri Christophe. A propósito recuerda Carpentier: “Me impresionó sobremanera la grandeza increíble de esa ciudadela que [...] puede contarse entre las obras más sorprendentes, más delirantes de la creación humana en materia de arquitectura” (*Entrevistas* 91).

Pero no sólo arquitectónicamente quedó sorprendido Carpentier en ese viaje: a partir de allí este escritor comienza a reconocer que detrás de esas edificaciones extraordinarias existía todo un universo insólito, fuera de lo común, en ese país en particular y en el continente en general; experiencia que posteriormente bautizaría como lo *real maravilloso americano*. Y así lo recuerda este novelista en el siguiente fragmento del prefacio antes mencionado, “como el narrador que se erige en testigo y cuenta una historia ya ocurrida [mientras] se ocupa de registrar realísticamente el fenómeno insólito” (Chiampi 68):

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

Lo barroco y lo *real maravilloso* en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier

Ferrière— y de conocer la todavía normanda Ciudad del Cabo, el Cap Français de la antigua colonia, donde una casa de larguísimos 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* (6).

Algunos años después de este encuentro con el mundo haitiano, Carpentier vuelve a sorprenderse con su mundo americano, pero esta vez en Suramérica. Ya radicado en Venezuela, decide realizar entre 1947 y 1948 dos viajes al interior de este país y recorre desde la Gran Sabana hasta las montañas de los Andes, y donde considera que “allí se encuentra verdaderamente una especie de enciclopedia de la naturaleza americana, codo con codo, con todos sus elementos” (*Entrevistas* 87).

Junto a la maravilla causada por la grandeza de la naturaleza americana, Carpentier observa: “Ahora me encuentro ante un género de paisaje que ‘veo por vez primera’ que nunca me fue anunciado por paisajes de Alpes o de Pirineos; un género de paisaje que sólo había intuido en sueños” (*Visión* 32). Estos dos viajes al Alto Orinoco venezolano se convierten en otra *revelación* de lo maravilloso americano que lo lleva a escribir cuatro crónicas para *El Nacional* de Caracas, y son publicadas entre el 19 de octubre y el 7 de diciembre de 1947. Al siguiente año, esos mismos textos son divulgados por la revista *Carteles* de La Habana, con una quinta crónica (“Ciudad Bolívar, metrópoli del Orinoco”) agregada por el mismo Carpentier. Junto a las anteriores, una sexta y última (“El páramo andino”), aparece posteriormente en 1976 como parte de una antología que compila estos textos y lleva el título de la primera de ellas: *Visión de América*.

Dado que Carpentier fue un escritor de “lenta maduración” —como lo plantea Alexis Márquez Rodríguez (1931-2015) uno de sus más prolíficos críticos— estas dos *revelaciones* relatadas por el novelista cubano no deben considerarse como un producto del azar, más bien deben verse como un proceso decantado de reencuentro y redescubrimiento del mundo americano que da lugar a la construcción de lo *real maravilloso*, desde donde plasma todo lo insólito y extraordinario que se le revela. Pero ¿cuáles son los principios de lo *real maravilloso* que Carpentier va consolidando en torno al Nuevo Mundo y que pudiera haber plasmado ya en sus crónicas de *Visión*?

Casi finalizada la década del treinta, una vez terminada esa primera etapa de juventud del escritor cubano y cuando, como lo plantea Pedro Henríquez Ureña, la literatura latinoamericana había **Lo barroco y lo real maravilloso en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier**

“absorbido ávidamente agua de todos los ríos nativos: la naturaleza; la vida del campo, sedentaria y nómada; la tradición indígena; los recuerdos de la época colonial” (38) dando lugar al nativismo literario, en 1928 Carpentier sale de Cuba huyendo de la dictadura de Gerardo Machado y se establece en Francia hasta 1939. Durante sus primeros años en París desarrolla algunos proyectos culturales en compañía de su amigo y líder del movimiento surrealista André Breton, mientras escribe crónicas para las revistas cubanas *Carteles* y *Social*. Pero pronto Carpentier reflexiona acerca del surrealismo europeo y concluye que esa no es la vía que lo va a conducir a expresar lo que ya ronda su mente como proyecto literario a partir del mundo americano: “Desde mi adolescencia, siempre he tenido la sensación muy clara de que América Latina brindaba realidades nuevas, temas nuevos [...]” (*Entrevistas* 38).

Pero ¿por qué no sigue Carpentier las premisas del *Manifiesto Surrealista* y, por el contrario, decide exponer desde su primera novela *¡Écue-Yamba-ó!* (1933)¹ la realidad del “mundo negro” del Caribe desde una óptica distinta a la tendencia europeizante?

Porque sin lugar a duda, la estética surrealista —cuyo procedimiento artístico proviene de la imaginación del hombre y rechaza la realidad o la deforma grotescamente al crear una realidad fantástica y exagerada— no corresponde con aquello que Carpentier busca expresar en su narrativa, por lo que va creando un imaginario propio, distinto, en aras de interpretar y contrastar los elementos particulares y reales del mundo americano, una de las bases que configuran lo *real maravilloso*:

Desde los primeros momentos, aunque veía todos los días a los surrealistas, me dediqué en París a un estudio sumamente minucioso, sumamente completo de la literatura y de las cosas de la América del Sur. Esto fue lo que llevó a aquellas obras mías que considero válidas [...] que yo llamo mi ciclo americano [...] es el resultado de mis meditaciones suramericanas hechas en París (*Entrevistas* 80).

En una conferencia impartida en 1975 y recopilada ese mismo año con el título *Razón de ser*, Carpentier reconoce una idea precisa para entender la transformación de su obra cuando recuerda lo siguiente al referirse a sus primeros años como escritor en la década del treinta: “Y de repente, como una obsesión, entró en mí la idea de América. De una América que no había conocido en mis

¹ Mientras está preso en Cuba por motivos políticos, Carpentier escribe una primera versión de esta novela en 1927, aunque sólo hasta 1933 es publicada en Madrid, España.

estudios escolares, sobre la cual había leído muy poco y me daba cuenta de que, sin ella, no me realizaría en mí mismo en la obra que aspiraba a hacer” (29-30).

Carlos Rincón, en su ensayo titulado “La poética de lo *real maravilloso americano*” (1975), expone que el “descubrimiento histórico-literario del mundo americano que realiza Carpentier está unido, de hecho, a la preocupación por el impacto de la dominación colonial e imperialista”, pero también, a “la confrontación o amalgama de los diversos niveles, en el encuentro de personalidades y contextos que provienen u obedecen a racionalidades distintas” (*Recopilación* 166).

De otro lado, el también ensayista Leonardo Padura expone el siguiente juicio acerca de los primeros pasos carpentianos hacia la concreción de lo *real maravilloso* que vale la pena analizar: “Carpentier, no hay duda, iniciaba en 1944, entre hallazgos e indecisiones, el penoso ascenso [...] hacia lo que sería la definitiva formulación teórica de lo “real maravilloso americano” [y] el peculiar estilo que lo caracterizaría” (*Un camino* 146).

Aunque no es exactamente el propósito de este trabajo, si pudiera replantearse la idea de Padura acerca de esa génesis de lo *real maravilloso* carpentiano y situarla concretamente un lustro antes, es decir, a partir de 1939. Es posible aseverar lo anterior, aunque pueda parecer subjetivo, a partir de varios aspectos que permiten establecer que alrededor de ese año hay una transformación en la vida personal e intelectual de Carpentier y de paso inferir de dónde surgen las primeras ideas sobre lo *real maravilloso americano*: el proceso de disolución del movimiento surrealista —corriente artística que para este escritor “fue una escuela magnífica un estado de espíritu en cierto modo, más aun que una escuela”— (*Razón* 28), la consolidación de las Vanguardias, el fin de la breve República española a la que Carpentier estuvo tan ligado y a la que le dedica su serie de crónicas “España bajo las bombas” (1939); el auge del afrocubanismo, la víspera de la Segunda Guerra Mundial y su regreso a Cuba ese mismo año donde publica las crónicas “La Habana vista por un turista cubano”, hacen de la producción carpentiana a partir de esta fecha un “verdadero viaje a la semilla” y que consolida durante la siguiente década hasta la publicación de *El reino de este mundo* en 1949.

Siguiendo con el análisis anterior, puede concluirse que a Carpentier, con la publicación de su serie de crónicas “El ocaso de Europa” (1941), le ha llegado el momento definitivo de su visión americanista, teniendo en cuenta que en estos textos considera que la decadente sociedad europea ha dejado de ser el faro cultural de la humanidad y “la actividad intelectual de los más

Lo barroco y lo *real maravilloso* en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier

viej os núcleos culturales de Europa ha dejado de constituir una necesidad para América” (107), mientras afirma que el Nuevo Mundo es un continente en el que no se ha terminado de hacer un recuento de sus cosmogonía y ratifica su emancipación cultural de Europa como ya lo había hecho alguna vez junto al Grupo Minorista en 1927.

En *El ocaso*, Carpentier se rebela contra los originales conceptos del surrealismo francés —situación que, que como ya se ha planteado, reafirma categóricamente más adelante en su prólogo de *El reino*—, y muestra su desengaño por la realidad europea al posicionarla en un estado de oscurantismo social y político que la ha llevado a la guerra, esa misma Europa que habían admirado los escritores latinoamericanos cuando —confiesa este escritor— “desde nuestras localidades altas de América [...] habíamos puesto nuestra confianza en esos hombres y esperábamos verdaderos milagros de su inteligencia y su fuerza” (105). De otro lado, en estas mismas crónicas desmitifica la imagen americana “del buen salvaje” que había construido el viejo mundo durante cuatro siglos y que él había sufrido en carne propia, cuando recuerda:

“¡Meteco!”. ¡Qué latinoamericano podrá olvidar jamás esta palabra odiosa, que el parisiense nos servía a todas horas, en los restaurantes, en los cafés, en los tranvías, en los teatros!... ¡Cuántas veces la oí sonar a mis espaldas, cuando llevaba a la Gare Saint Lazare algún artículo elogioso para Francia, destinado a *Carteles!* (95).

Devolviendo la mirada al contexto literario latinoamericano de comienzos del siglo XX puede plantearse que si para los escritores latinoamericanos del Romanticismo las referencias, directas o indirectas, a la naturaleza o a las tradiciones de su continente habían sido casi una constante, para los escritores de las Vanguardias no lo fueron tanto. Estos últimos, inmiscuidos ya en la Modernidad, abordaban otros temas y presentaban otras propuestas estéticas. La misma consolidación y expansión de las ciudades de América desde las primeras décadas de esta centuria, entre otros aspectos, había llevado a la literatura del continente por otros caminos. Al preguntársele a Carpentier sobre la relación y transformación que tuvo la literatura latinoamericana a mediados de ese siglo con respecto a este aspecto, él recuerda que “nuestras ciudades iban creciendo, iban cobrando carácter, iban siendo escenario de conflictos enteramente nuevos que condujeron a una novela urbana, desligada del tipicismo anterior donde la ciudad desempeña un papel capital” (*Recopilación* 46).

Así, las Vanguardias latinoamericanas, hastiadas de dos guerras mundiales, de los *ismos* europeos, comenzarían a centrar su mirada en el Nuevo Mundo y los temas y motivos literarios se **Lo barroco y lo real maravilloso en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier**

enfocarían en acontecimientos más novedosos y ciudadanos: el teatro, el cine, los viajes. Es decir, el arte en general entra en una dinámica más cosmopolita; idea que había comenzado desde la década del veinte y que Carpentier en el prólogo del primer volumen de sus *Obras Completas* sobre esta etapa recuerda que “había que ser *vanguardista*”, mientras asocia ese calificativo con “todo aquello que rompe con las normas establecidas —con lo académico, lo oficial y lo generalmente preferido por el buen gusto burgués”, es decir, todo artista que “rompe con la tradición en cuanto a la técnica, invención de formas, experimentos en los dominios de la literatura [...] en busca de expresiones inéditas o renovadoras”. (23)

Ya más adelante, en los escritos carpentianos de principios de la década del cuarenta y como consecuencia de su búsqueda estética la cual todavía oscila entre apegos y discordias con el surrealismo europeo, se nota una exploración de nuevos temas, de otra forma de mirar el paradigma cultural europeo y al mismo tiempo representar la realidad americana. De esta manera, la narrativa carpentiana nace de su experiencia personal: de una parte, su periplo como hombre y como literato —América-Europa-América— le proporciona a este prosista un bagaje cultural de muy diversas fuentes; y de otra, un cúmulo artístico nutrido de las Vanguardias europeas desde el cubismo, hasta lo *merveilleux* de los surrealistas, así como de la literatura nativista e indigenista latinoamericana, entre otros. Por lo tanto, después de realizar un *inventario* de varios de sus posibles caminos literarios, Carpentier crea un cuadro general que le permite dejar atrás los modelos estéticos ya existentes, y con un sólido conocimiento teórico-literario comienza a concretar lo *real maravilloso* que contiene su visión del mundo americano. Para complementar lo anterior, resulta apropiado ajustarse a sus propias palabras, cuando reconoce:

Me pareció una tarea vana mi esfuerzo surrealista. No iba a añadir nada a este movimiento. Tuve una reacción contraria. Sentí ardientemente el deseo de expresar el mundo americano. Aún no sabía cómo. Me alentaba lo difícil de la tarea por el desconocimiento de las esencias americanas. Me dediqué 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 casi ocho años creo que no hice otra cosa que leer textos americanos. América se me presentaba como una enorme nebulosa, que yo trataba de entender porque tenía la oscura intuición de que mi obra se iba a desarrollar aquí, que iba a ser profundamente americana. Creo que al cabo de los años me hice una idea de lo que era este continente (*Recopilación* 62-63).

Pero esa nueva forma de concebir y detallar el mundo americano también necesita un lenguaje distinto por lo que Carpentier termina por adoptar un “nuevo” barroco, barroco adornado y recargado de figuras literarias como lo había sido el de Luis de Góngora o Lope de Vega que tan bien conoce y cita este escritor cubano, pero adaptado a su tarea de representar el Nuevo Mundo. Irleamar Chiampi en su libro *El realismo maravilloso* (1983) recuerda una cita de Carpentier donde éste, con relación al léxico para narrar el mundo americano, plantea que los escritores “teníamos que hablar un vocabulario (no forzosamente tipicista), metafórico, rico en imagen y color, barroco —ante todo barroco— para expresar el mundo maravilloso de América”. (52)

En la siguiente reflexión también Carpentier explica por qué el barroco es el lenguaje escogido para expresar lo *real maravilloso* americano:

¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criolledad, con el sentido del criollo... y el espíritu criollo de por sí, es un espíritu barroco [...] Con tales elementos en presencia aportándole cada cual su barroquismo, entroncamos directamente con lo que yo he llamado lo “real maravilloso” (*Razón* 62-63).

Demetrio Estébanez Calderón en su *Diccionario de términos literarios*, presenta una definición contemporánea y unas características más concreta del término *barroco* que pueden ayudar desde ya al propósito de este trabajo, donde hace un repaso histórico del origen y evolución de este vocablo, desde su surgimiento en Europa en siglo XVII hasta su posterior uso en América. Este término se ha utilizado en todos los campos de las artes y del mismo, como plantea Estébanez Calderón, “se ha constatado cierta continuidad en algunos temas fundamentales: la concepción del hombre como microcosmos, el deseo de comunión con la naturaleza, la nostalgia del paraíso perdido [...] Algunos de estos temas tienen como fuente común la literatura grecolatina”. (*Diccionario* 85)

Entre los rasgos caracterizadores de la estética e ideología del barroco se encuentran:

la pérdida de la armonía y del equilibrio clásicos y aparición de un recargamiento ornamental de formas que “se desmesuran, agitan y retuercen” (E. Orosco, 1970) [...] donde el exceso puede ocurrir tanto en una dirección estilizadora de la realidad como en una deformación caricaturesca (*Diccionario* 85).

Si se tiene en cuenta que otro de los rasgos distintivos del barroco que expone Estébanez Calderón es la “confluencia de contrastes en una simbiosis de elementos religiosos y profanos [...] en la que se mezclan erotismo y crueldad, fervor religioso y sensualidad, moralismo aleccionador

Lo barroco y lo real maravilloso en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier

y delectación atrevida” (Diccionario 85), el siguiente aparte de *El reino* es un ejemplo del barroquismo carpentiano, donde la pasión hace parte de lo inverosímil, de lo *irracional*, en fin, de su *real maravilloso* americano:

La partida de Paulina [Bonaparte] señaló el ocaso de toda sensatez en la colonia. Con el gobierno de Rochambeau los últimos propietarios de la Llanura, perdida la esperanza de volver al bienestar de antaño, se entregaron a una vasta orgía sin coto ni tregua. Nadie hacía caso de los relojes, ni las noches terminaban porque hubiera amanecido. Había que agotar el vino, extenuar la carne, estar de regreso del placer antes de que una catástrofe acabara con una posibilidad de goce. El gobernador dispensaba favores a cambio de mujeres. (*El reino* 49)

Con esta primera noción sobre lo *real maravilloso* y el barroco carpentiano, y si se tiene en cuenta que es precisamente entre su revelador viaje a Haití y la publicación de *El reino* (donde aparece su mencionada explicación de lo *real maravilloso*) cuando Carpentier escribe sus crónicas de *Visión*, entonces surge la pregunta principal para este trabajo: ¿era ya evidente lo *real maravilloso americano* en las crónicas de *Visión* aquí analizadas, escritas en 1947, aunque este autor no ahondara en la explicación de su estética en el prólogo de *El reino de este mundo*, publicado en 1949?

Es decir, el objetivo general de este análisis será dilucidar si lo barroco y lo *real maravilloso* ya son reconocibles en los textos carpentianos de *Visión de América*, antes de que su autor teorizara en qué consistía exactamente esa forma de concebir y representar al mundo americano.

Para conseguir ese objetivo, el primer capítulo de este trabajo expone una revisión teórica referente al género de la crónica, buscando validar —a partir de las características generales de la misma—, que los textos carpentianos aquí analizados sí pueden catalogarse dentro de este género narrativo. Vale la pena aclarar, sin embargo, que las referencias conceptuales utilizadas en este trabajo son de autores contemporáneos. En la primera mitad del siglo XX, como lo plantea Mariana Serrano Zalamea, no había una reflexión que ahondara en las

particularidades del género; este era más bien fruto de unas relaciones "promiscuas" y espontáneas entre los lenguajes literario y periodístico, debido a la tradición decimonónica del periodismo "moderno" que permitió que muchos escritores adquirieran un estatus profesional en las páginas de los diarios escribiendo crónicas. Son los casos de José Martí, Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, entre otros (21).

El segundo y último capítulo, tiene en cuenta como base principal, para responder a la pregunta fundamental planteada para este trabajo, lo expuesto por el mismo Alejo Carpentier en su larga serie de conferencias y ensayos literarios, para explicar el origen y esencia de lo *real maravilloso americano*, así como también otras reflexiones realizadas por críticos de la obra carpentiana, con el propósito de analizar y decantar si la propuesta estética de las crónicas de *Visión de América* tiene relación con su posterior obra narrativa.

Por lo anterior, al realizar una primera lectura de las crónicas de *Visión*, puede aseverarse hipotéticamente que sí hay rasgos estéticos, estructurales y gramaticales correspondientes a una forma distinta de concebir la realidad, como fruto de un largo proceso que lleva a Carpentier varios años después, a entender y explicar la cosmogonía americana a través de una nueva concepción a la que llamó lo *real maravilloso*, con la cual narra y/o describe eventos extraordinarios aunque enmarcados dentro de una realidad concreta, es decir, una relación de acontecimientos humanos o naturales fuera de lo común, casi inverosímiles, pero que no trasgreden la realidad, y donde, para Carpentier lo *maravilloso*:

Comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una 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" (*Tientos*, 75).

Para finalizar esta introducción, es preciso destacar que al sustentarse la hipótesis aquí planteada acerca de la presencia de lo *real maravilloso* en estos textos, no se examinan por separado cada una de las seis crónicas que componen la primera parte de *Visión*, sino la interconexión y la totalidad que la conforman, ya que las reflexiones de Carpentier allí expuestas son *ramificaciones* de un tema central semejante: su visión sobre el mundo americano.

En general, estas crónicas le permiten a Carpentier escarbar en las diferentes capas culturales de América que el devenir de sus habitantes, tanto nativos como foráneos, fueron dejando en estas tierras, en la complejidad de su historia o en la majestuosidad de su naturaleza que “por la policromía de las imágenes, por los elementos que intervienen, que se entremezclan y por la riqueza del lenguaje” se asemeja mucho a esa escritura barroca que consolida posteriormente en su primera novela cercana a lo real maravilloso *El reino de este mundo*, ésta sí ya con carácter

Lo barroco y lo *real maravilloso* en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier

reconocidamente barroco, del que asegura: “el espíritu barroco puede renacer en cualquier momento [...] porque es un *espíritu* y no un *estilo histórico*”² (*Razón* 38). También vale la pena subrayar lo que significaron para Carpentier estas crónicas de *Visión de América*, concebidas después de su viaje al Alto Orinoco, para la siguiente de sus novelas: *Los pasos perdidos* (1953). En una retrospectiva que hace este autor refiriéndose a sus artículos periodísticos publicados en *El Nacional* de Caracas entre 1945-59, afirma que algunos de ellos “se trataban de simples comentarios en torno a la actualidad artística o literaria del momento”, mientras admite la trascendencia de otros de ellos y su ulterior influjo literario: “Quiero exceptuar, sin embargo, los artículos acerca de mi viaje a la Gran Sabana [1947], en los cuales pueden hallarse los primeros gérmenes de la novela *Los pasos perdidos*” (*Recopilación* 21).

² Las cursivas corresponden al texto original.

Capítulo 1: El género de la crónica literaria

En la historia de la literatura latinoamericana la crónica no ha sido un género menor, al contrario, el ejercicio de la misma en muchos países de la región ha formado parte importante de su tradición literaria. Por sólo citar un ejemplo, en el caso de Argentina, Darío Jaramillo Agudelo reconoce lo que ha significado la crónica en ese país al retomar las palabras de Tomas Eloy Martínez, cuando éste último señala: “La crónica es, tal vez, el género central de la literatura argentina. La tradición literaria parte de una crónica magistral, el *Facundo*” (19).

Por lo tanto, no es arriesgado afirmar que hablar de “crónica” supone referirse a América, y viceversa: mucho de lo que se ha escrito en relación con el mundo americano se ha hecho gracias a este género narrativo. Desde las primeras crónicas del siglo XVI sobre el Nuevo Mundo, como lo plantea Martín Caparrós en su ensayo “Por la crónica”, que “eran un intento heroico de adaptación de lo que no se sabía a lo que sí”, porque los relatos de éstas “partían de lo que esperaban encontrar y chocaban con lo que se encontraban”, hasta la gran cantidad de escritores, temas y motivos que hoy tiene el género, ha habido un cambio sustancial en su forma y fondo (608). En el siglo XIX, aunque la crónica vuelve a tomar relevancia cuando son publicadas en los periódicos las piezas de los escritores modernistas, no es sino hasta entrado el siglo XX cuando la labor profesional se consolida en este género adoptando a veces un cariz más periodístico y otras más literario.

Otra de las transformaciones que se evidencian en este género, según Wellington Pereira en su libro *Crônica: Arte do Útil e do Fútil*, es el paso, principalmente, de la estricta narración de los hechos a una mayor libertad estética; es decir que lo *enunciado* se convierte en un aspecto más importante que lo *anunciado* (23). Lo anterior, visto concretamente en las crónicas de *Visión* analizadas en este trabajo, está referido a que no son, como plantea Pereira cuando teoriza acerca de este género literario, “una organización cronológica de los hechos” (14), ni unos eventos narrados en forma lineal, sino que son una observación y representación del contexto americano, con un predominio del efecto estético sobre lo que pudiera ser la sola narración de lo noticioso”³. La serie de crónicas de *Visión* plantea una diferencia importante con otras crónicas carpentianas:

³ Los textos de Wellington Pereira aparecen en este trabajo como una traducción personal y libre del portugués.

no son unas crónicas de *actualidad*. Allí Carpentier plasma una realidad de América, incluso con mayor profundidad que en muchas de sus novelas, y donde no se cansa de resaltar lo extravagante de toda la cosmogonía de su continente.

Para realizar una aproximación más específica a los elementos estructurales que caracterizan la crónica es útil examinar lo planteado por el mexicano Juan Villoro a partir de su definición de este género al llamarlo, metafóricamente, el “ornitorrinco de la prosa”⁴. Al igual que cuando se trata de clasificar a ese mamífero australiano, la crónica es un compendio de varias formas narrativas que surgen de otros géneros, donde se amalgama lo real con lo ficcional a partir de la subjetividad del escritor. La siguiente idea es una síntesis de lo planteado por Villoro acerca de la crónica:

De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; [...] del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona [...] Usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal (578-579).

Por su parte, Pereira denomina “amiguismo” esa relación de la crónica con otros géneros literarios, aunque Carpentier es más cauteloso y considera que “la técnica periodística responde a imperativos específicos [y] debemos evitar la confusión de los géneros” (Arias 19). En consecuencia, no debe perderse de vista que, a pesar de tomar elementos de otros tipos de textos, la crónica posee características propias que ningún escritor debe descuidar. En ese sentido, Alberto Salcedo Ramos plantea que “es uno de los géneros periodísticos más exigentes. Para dominarla es preciso combinar ciertas dotes de escritor con habilidades de investigador” (3).

Así mismo, Darío Jaramillo Agudelo en su ensayo titulado “Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno” después de repasar extensamente muchas de las características y definiciones de la crónica hechas por un sinnúmero de escritores, desde Truman Capote hasta García Márquez, delimita que este género literario “suele ser una narración extensa de un hecho verídico, escrita en primera persona o con una visible participación del yo narrativo,

⁴ Texto publicado originalmente en la edición impresa de *La Nación* de Argentina, el 22 de enero de 2006. En el presente trabajo se cita este mismo texto, publicado por Darío Jaramillo Agudelo en, *Antología de crónica latinoamericana actual* (2012).

sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes, o sobre espectáculos y ritos sociales” (17).

Dentro de los elementos esenciales que debe contener toda crónica, y como base estructural de la misma, están los siguientes: la **inmersión**, la **voz**, la **exactitud** y el **simbolismo**; cada uno de los cuales serán analizados más detalladamente en los textos carpentianos seleccionados para este trabajo.

Con el pretexto de explicar el primero de los elementos de la crónica enumerados preliminarmente, la **inmersión** —entendiendo este término como la capacidad del cronista para acercarse al hecho que va a tratar—, podría plantearse la pregunta: ¿cómo se adentra Carpentier en la cosmogonía del mundo americano para escribir sus crónicas de *Visión*?

Es posible extraer una primera idea de cómo pudo aproximarse este escritor al universo plasmado en estos textos, de la introducción de “América Profunda”⁵, cuando Jorge Ishizawa retoma las palabras —y el quehacer— de Rodolfo Kusch convencido de que no “se trataba de hurgarlo todo en el gabinete, sino de recoger el material viviente en las andanzas por las tierras de América, [...] Sólo así se gana firmeza en la difícil tarea de asegurar un fundamento para pensar lo americano” (6); y de eso está convencido Carpentier. Con el propósito de exponer la importancia que tiene para este escritor el elemento de la inmersión del autor en la *reconstrucción* de una crónica, cabe agregar la idea de Márquez Rodríguez cuando rememora que “Venezuela dio a Carpentier definitivamente lo que a su estudio de América le faltaba: el contacto directo, inmediato, con la realidad natural e histórica” (22). Por su parte, en su ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana” publicado en *Tientos, diferencias y otros ensayos*, de cierta manera Carpentier critica la forma en que Blasco Ibáñez creó su novela regionalista, al plantear que esta era concebida siguiendo los métodos del naturalismo de Emile Zola al “escoger un ámbito determinado; documentarse acerca de él, observarlo, *vivirlo* durante un tiempo, y ponerse a trabajar a base del material reunido” (9). Y acto seguido plantea:

La debilidad de ese método está en que el escritor que a él se acoge confía demasiado en su poder de asimilación y entendimiento. Cree que con haber pasado quince días en un pueblo minero ha entendido todo lo ocurría en ese pueblo minero. Cree que con haber asistido a una

⁵ "América Profunda". Relatorías, conclusiones y acuerdos del Coloquio, Simposio y Foro realizado del 6 al 9 de diciembre 2003, en la Ciudad de México.

fiesta típica ha entendido los móviles, las razones remotas, de lo que ha visto. Y la verdad es que no ha entendido, acaso, que tal fase de un baile folklórico [sic] es el estado presente de un antiquísimo rito solar [...] (10).

Al respecto, el propio Carpentier reconoce que parte de su falencia al escribir su novela negrista *Écue-Yamba-Ó* fue haber creído dominar el tema planteado en la misma, cuando en realidad sólo lo hizo superficialmente a pesar de haber crecido —como lo relata este novelista— “en el campo de Cuba en contacto con campesinos negros e hijos de campesinos negros [porque] me di cuenta que todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación”; por lo que sentencia “que ciertas realidades americanas, por no haber sido explotadas literariamente, por no haber sido *nombradas*, exigen un largo, vasto, paciente, proceso de observación” (*Razón* 11).

Como una muestra del interés de este escritor por plasmar en sus crónicas elementos fidedignos sobre el mundo que va narrando, o de ser consciente del conocimiento que posee sobre esa cultura, vale la pena considerar su ensayo “De lo *real maravilloso americano*” (1948)⁶ cuando relata que, después de visitar la República Popular China y de haber “visto cosas profundamente interesantes”, reflexiona este escritor cubano en el sentido de no estar “seguro de haberlas entendido. Para entenderlas realmente [...] hubiese sido necesario conocer el idioma, tener nociones claras acerca de una de las culturas más antiguas del mundo”. Para terminar reconociendo: “sé que no me bastarían los años que me quedan de existencia para llegar a un entendimiento verdadero, cabal, de la cultura y de la civilización china”. Pero Carpentier concluye algo parecido con respecto a otra cultura: “Vengo del Islam... me invadió la gran melancolía de quien quiso entender y entendió a medias. Para entender el Islam apenas entrevisto, me hubiese sido preciso conocer algún idioma allí hablado, tener noticias de algún antecedente literario [...], de la filosofía” (*Tientos*, 67-68). Lo anterior manifiesta la importancia que tuvo para Carpentier el entendimiento a fondo de una sociedad a la hora de escribir sobre ella y, sobre la suya propia. Es decir, que no escribe sin tener consciencia de haberse ilustrado lo suficiente.

⁶ Gran parte de este ensayo, que aparece primeramente en el periódico *El Nacional* de Caracas, es convertido y publicado un año más tarde por Carpentier, como su célebre prólogo de *El reino de este mundo*.

Lo barroco y lo *real maravilloso* en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier

Así, para examinar el proceso de concreción de lo que Carpentier denomina “lo inverosímil del mundo americano” y que no sólo en Haití se le es revelado, porque lo mismo le sucede en su viaje al Alto Orinoco cuando concluye que “conocer Venezuela completaba mi visión de América, ya que este país es como un compendio, [...] una toma de contacto con el suelo de América, y meterme en sus selvas es como conocer el cuarto día de la Creación” (*Recopilación* 75). Es la *misma* Venezuela que José Martí había representado en *Nuestra América*, y donde había sentido “maravillada la vista ante tantas obras maestras de la Naturaleza, esperanzados de nuevo al ver los generosos esfuerzos que hace el país para repoblar sus bosques, renovar sus ciudades, acreditar sus puertos y abrir sus ríos al mundo” (285).

Así, detrás de la sorpresa por lo que va encontrando en la Gran Sabana —situación con la que va gestando lo *real maravilloso*, teniendo en cuenta que lo maravilloso necesita de lo sorprendente, y este de la casualidad— y sumergido de cuerpo y alma en lo que va descubriendo, este literato se *maravilla* ante “los sepulcros de los semidioses”, mientras admite en una de sus crónicas de *Visión*: “Pero nuestro asombro está lejos de aquietarnos el pulso. Nuevos ante un paisaje tan nuevo, tan poco gastado, como pudo serlo para el primer hombre el paisaje del Génesis” (18). Nótese de paso en el ejemplo anterior, el segundo elemento interno de la crónica cuando Carpentier utiliza como **voz** del narrador la primera persona del plural; opta por el *nosotros* y no por el *yo*, como un tipo de reconstrucción colectiva de la memoria histórica. De esa forma, se une a la filosofía indígena de lo social, tomando para sí ese elemento cultural que no han perdido hoy en día las comunidades ancestrales de América; y es en esa voz donde se encuentran él como sujeto y el mundo americano como objeto.

La voz del *nosotros* es un elemento cultural importante para narrar o entender la cultura ancestral indoamericana. Gustavo Esteva en una de las relatorías recogidas en “América Profunda” —ya citadas anteriormente—, al responder a la pregunta *quiénes somos* como pueblos, plantea:

Usan la primera persona del plural, el *nosotros*, con fuerza, con vigor, con claridad. La gente dice: somos *nosotros* los de Quispillacta, somos *nosotros* los de San Pablo Etna, somos *nosotros* los de esta comunidad. Ese *nosotros* expresa una consciencia muy clara de quiénes son: *son* su comunidad; no es que pertenezcan a ella, sino que *son* ella (23).

Por otro lado, cuando se repasa el quehacer carpentiano como cronista, no sólo prevalece la mirada en el manejo literario que le prodigó a estos escritos impregnados de lo *maravilloso*, sino que igualmente —y aquí aparece el tercer componente— es evidente su cuidado en la **exactitud** **Lo barroco y lo real maravilloso en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier**

de lo narrado. No sólo en sus crónicas Carpentier fue metódico en cuanto a los datos que les aportaran credibilidad a sus textos, en sus novelas también se nota esta intención a pesar de la ficcionalidad de las mismas⁷.

Por eso, teniendo en cuenta las ideas planteadas desde la introducción de este trabajo, desde donde se ha hecho un acercamiento de lo que Carpentier llamó su *revelación* y “descubrimiento” del mundo americano, se puede inferir que su continente se le devela a este escritor, más como el perfeccionamiento de un proceso de sensibilización estética, política o ideológica, que como una manifestación *per se*. Teniendo en cuenta la siguiente idea expresada por este autor, se puede deducir que esa *revelación* no es *tan* espontánea:

Pero no debe olvidarse que para hacer un *arte de revelación*, es necesario conocer a fondo la materia sobre la que habrá de trabajarse. Son muchos — ¡demasiados! — los que suelen hablar de América, sin haberse dado al trabajo de estudiar a fondo su historia, de conocer sus mitos y de ponerse en contacto estrecho con sus hombres y sus paisajes (*Entrevistas* 31).

Hombres y paisajes que le dieron a Carpentier —como él plantea— “una temprana visión de América y del porvenir de América (me refiero, desde luego, a aquella América que José Martí llamara Nuestra América)” (*Razón* 11), denominación martiana homónima de su obra literaria —ya mencionada en este trabajo— y donde el Apóstol cubano describe a Venezuela como “un país rico más allá de los límites naturales. Las montañas tienen vetas de oro, y de plata, y de hierro. La tierra, cual si fuera una doncella, despierta a la menor mirada de amor” (312). También los detalles carpentianos en la descripción de las Guayanas en *Visión* son dignos de un poeta; su lenguaje bucólico referido a la exuberante belleza de la naturaleza americana, donde pareciera que nada tiene fin —ni la majestuosidad de los cerros, ni el ancho de los ríos, ni la sima de los abismos, o la belleza de las flores—, trata de representar el plano visual de la naturaleza en esta narración. Lo anterior se conjuga con el último de los elementos que debe caracterizar a la crónica: su **simbolismo**.

Entonces, como la subjetividad de la crónica acerca al lector a un escenario concreto o imaginario, no cabe duda de que en *Visión*, Carpentier se va adentrando en esa América recóndita

⁷ Nótese el interés de Carpentier por recalcar la veracidad de lo narrado en su novela *El reino de este mundo*, cuando plantea en su prólogo: “Porque es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes —incluso secundarios—, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías” (8).

donde conviven hombres y mujeres de diferentes épocas y lugares, y como lo plantea Salcedo Ramos, con “licencia para sumergirse a fondo en la realidad y en el alma de la gente” (1). Tómese como ejemplo de lo anterior, cuando en estas crónicas de *Visión* su autor detalla la ancestral y artesanal ciudad de Quibor, situada en los andes venezolanos, como una muestra de esos “pueblos que aparecen en medio de esa naturaleza de tierras desnudas y calcinadas, maravillosamente acogedores, rientes, umbrosos [donde todavía] en las casas se tejen mantas de lana, de vivos colores, y bajo el alar de muchos tejados gira el torno del alfarero” (66), y en el que le parece sorprendente —como una muestra de su *real maravilloso*— ese amplio sincretismo entre el pasado y el presente americano, al tiempo que expone su visión histórica-ideológica al individualizar la labor de un viejo artesano de muebles de madera:

De sus manos no salen nunca dos piezas iguales, puesto que el adorno de cada una responde a una inspiración distinta. Y, detalle que descubro con verdadera emoción, ese artesano gozoso de su labor *estampa su firma en cada uno de sus muebles*, llevado por la noble satisfacción de haber trabajado bien, de haber traído al mundo una miaja de belleza, en un gesto que desconocerán ya, para siempre, los obreros-máquinas, atados a las ‘cadenas’ del fordismo y del estajanovismo [...] (*Vision* 67).

Teniendo en cuenta que la narrativa carpentiana posee unas profundas bases históricas al hacer referencia en estos escritos a hechos fidedignos acontecidos en el Nuevo Mundo, al tiempo que repasa la historia de América mientras destaca la exactitud de su relato. Con datos verídicos, anotados en ocasiones a pie de página o dentro de la misma narración, va obteniendo como resultado unos textos con detallado contenido histórico, procedimiento estético que no ejerce de forma superficial porque —como él considera— atrás habían quedado “los tiempos en que veíamos nuestra historia como una mera crónica de acciones militares, cuadros de batallas, intrigas palaciegas [...] en textos ignorantes del factor económico, étnico [...] que hacían de nuestra historia *una historia distinta de las demás historias del mundo*” (*Tientos* 82).

La forma estética en que Carpentier presenta los elementos culturales, filosóficos, religiosos, en *Visión* convierten estos textos en una filigrana artística que está muy lejos de la “escritura automática” propuesta por André Breton y los surrealistas, mientras demuestran su escritura particularmente barroca porque él entiende que:

Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices [...] No temamos, pues, al barroquismo en el estilo, en la visión de los contextos, en la visión de la figura humana enlazada en las enredaderas del verbo y de lo ctónico [...]

Lo barroco y lo *real maravilloso* en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier

temamos al barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y de altares [...] (*Tientos* 41).

Esos elementos no son —como lo confirma Márquez Rodríguez analizando la novelística del escritor cubano— “simples referencias eruditas, o como parches distribuidos aquí y allá a lo largo del texto narrativo, sino [...] materia y sustancia de la narración misma” (24); sino que debe como una característica intrínseca de lo *real maravilloso*.

Para cerrar este capítulo, donde se ha buscado demostrar la devoción carpentiana profunda por adentrarse en su continente para relatarlo, y partiendo de su convicción de que “si tenía algo que hacer en materia de literatura [...] si tenía algo que decir, algo que expresar, se trataría de ciertas realidades de ese mundo aún tan mal descrito y mal conocido que es la América del Sur” (*Entrevistas* 79), puede concluirse que los textos de *Visión* sí pueden catalogarse dentro de este género literario. Entonces, y teniendo en cuenta que a partir de “América” como tema general, Carpentier presenta en estos textos tres motivos literarios fundamentales: la naturaleza, el individuo americano y su cosmovisión, se busca analizar a continuación si el tratamiento literario que le da este autor a estos temas corresponde con su estética de lo *real maravilloso americano*.

Capítulo 2: Lo barroco y lo *real maravilloso* en las crónicas de *Visión de América*

Como se ha planteado anteriormente en este trabajo, la evolución de la concepción estética carpentiana, desde los últimos años de la década del treinta (1939) ya comienza a evidenciar su desacuerdo con el surrealismo europeo, su desencantamiento por sus primeros amores literarios, su aburrimiento poético por ese movimiento artístico que sólo repite “fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados, de maniqués de costurera, de vagos monumentos fálicos, lo maravilloso se queda en paraguas o langosta o máquina de coser” (7), y en contraposición comienza un largo proceso de construcción estética para representar desde otra óptica una nueva propuesta narrativa. Desde las primeras líneas del prólogo de *El reino*, su autor comienza a dar la explicación del fundamento de lo *real maravilloso* cuando confiesa:

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. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente (*El reino* 7).

Leonardo Padura en su libro *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso* plantea que lo *real maravilloso* carpentiano debe analizarse desde dos vertientes. En primer lugar, como “una noción bisémica, pues desde su aparición teórica lo “real maravilloso” se concibe como un modo de manifestarse la realidad, por un lado, y como un modo de asumirla y tratarla estéticamente, por otro” (161). Y en segundo lugar, continua Padura, lo *real maravilloso* representa una “realidad objetiva y subjetiva, pero siempre histórica y socialmente comprobable, en la que lo insólito, lo extraordinario, surgen de una peculiar formación histórica y socioeconómica capaz de tipificar y distinguir lo americano del resto de la cultura occidental”. (161)

Siendo así, ¿cómo *asume* y *trata* Carpentier la realidad para convertirla estéticamente en lo *real maravilloso*? En primer lugar, cabe recordar que Carpentier representa en sus escritos el contexto americano de un modo diferente a esa belleza artificial creada por los surrealistas europeos — fusión de realidad y ficción por fuera de la razón—, porque su concepción de lo bello, de lo extravagante o de lo asombroso americano, es desarrollada por él a partir del mundo real, donde su

Lo barroco y lo *real maravilloso* en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier

estado de espíritu, su “cosmos subjetivo —comenta este escritor—, no es más que la recreación de la realidad” (*Recopilación 22*).

Lo maravilloso es normalmente relacionado con el efecto que producen elementos sobrenaturales, o alejados de la razón que influyen sobre el lector y que lo inducen a un “estado limite” de asombro, extrañeza. La representación de lo *maravilloso* en la obra carpentiana no sólo hace referencia al concepto tradicional de lo bello: de la misma manera se refiere a maravillarse ante lo extraño, lo inesperado o fuera de lo común; aún lo feo, lo grotesco, o lo sobrenatural, si es extravagante, puede ser maravilloso. Así, lo despiadado de un dictador como pudo serlo Henri Christophe, —plasmado por Carpentier en *El Reino*—, es parte de ese cosmos insólitamente negativo, pero que del mismo modo conforma por lo absurdo de la situación, y por contradictorio que parezca, lo *real maravilloso americano*. Nótese en el siguiente fragmento de esta novela, cómo Carpentier recrea el universo de este déspota gobernante haitiano, —quien quiso establecer en el Nuevo Mundo una sociedad gobernada sólo por negros, más suntuosa y poderosa que la europea— situación tomada de una realidad —incluso de hechos históricos, como se ha acotado previamente en este trabajo—, llena de singularidad y extravagancia; ya no haciendo referencia a la naturaleza o a la arquitectura, sino relatando —en palabras de Carpentier previamente mencionadas— “las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente”, es decir, a la par el ser humano como protagonista de lo *prodigioso* del Nuevo Mundo:

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**. Porque **negras** eran aquellas honrosas señoras, de firme nalgatorio, que ahora bailaban la rueda en torno a una fuente de tritones; **negros** aquellos dos ministros de medias blancas, que descendían, con la cartera de becerro debajo del brazo, la escalinata de honor; **negro** aquel cocinero, con cola de armiño en el bonete, que recibía un venado de hombros de varios aldeanos conducidos por el Montero Mayor; **negros** aquellos húsares que trotaban en el picadero; **negro** aquel Gran Coperio, de cadena de plata al cuello, que contemplaba, en compañía del Gran Maestro de Cetrería, los ensayos de actores **negros** en un teatro de verdura, **negros** aquellos lacayos de peluca blanca, cuyos botones dorados eran contados por un mayordomo de verde chaqueta, **negra**, en fin, y bien **negra**, era la Inmaculada Concepción que se erguía sobre el altar de la capilla, sonriendo dulcemente a los músicos **negros** que ensayaban un salve⁸ (55).

⁸ Énfasis en negrilla agregado para este trabajo.

Como lo plantea Carpentier, si “todos esos monarcas negros, sorprendentes, muy extraordinarios... me encarrilaron hacia lo que en el prólogo a la edición española de ese libro he llamado lo *real maravilloso americano*”, en el caso de las crónicas de *Visión*, los nativos de la Gran Sabana —llámense arekunas, karamakotos o criollos—, como representantes del ser humano americano, hacen parte de la asombrosa historicidad de América. Así, al buscar entender al hombre americano a través de su cosmovisión, Carpentier —como lo analiza en *Visión*— aparta su mirada de los “mitos encuadrados por el alejandrino o domados por la batuta” (39) y busca el origen del mundo precolombino en su propia lengua, porque entiende que es en ella donde “halla mejor su expresión en el lenguaje americano del *Popol-Vuh*, que en los versículos hebraicos de la Biblia” (39). Para él, desentrañar las particularidades de la mitología prehispánica en estas crónicas es casi una *obligación*, porque considera que la Gran Sabana es el mundo primero del *Popol-Vuh*.

Bajo la premisa anterior, Carpentier va relatando en estas crónicas a manera de diario de viaje, cómo los más de quinientos años de evolución cultural en América ha derivado en los más diversos sincretismos: religiosos, raciales, idiomáticos, etc.; mestizaje que dificulta definir, culturalmente hablando, dónde termina lo autóctono y comienza lo foráneo; o concretar ante qué periodo histórico puede encontrarse el hombre americano contemporáneo. Por eso, de su travesía por el Orinoco recuerda: “En América es posible que un hombre de este año [1965] entre en relación con un hombre de la Edad de Piedra. Y eso, a mi juicio, desde el punto de vista del conocimiento del hombre, es una cosa sumamente importante” (*Entrevista* 122).

Así, tratando de reconocer la Revelación de Dios a través de la naturaleza o la creación del mundo, Carpentier reescribe en estos textos el mito de Macunaima como génesis de la cultura arekuna y busca sustentar que “América reclama su lugar dentro de la universal unidad de los mitos” (*Visión* 30).

Por supuesto que lo *real maravilloso* no es aplicable únicamente al mundo americano: como lo teoriza Carpentier, la dimensión de lo *real maravilloso* es universal. En todas las sociedades aparecen elementos reales que son asombrosos, por lo que este ensayista describió y definió elementos maravillosos en culturas o sociedades tan distantes como la china, la islámica o la soviética; porque “viajando, el hombre se desenvuelve, demuestra su dualismo de ente tan instintivo como divino, tan

Lo barroco y lo *real maravilloso* en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier

sombrío como celeste. Y estas dos maneras de su ser profundo son las que fecundan los impulsos para alcanzar lo maravilloso” (*Recopilación* 184).

El cotejo carpentiano “allá-acá” que comienza a evidenciarse desde sus *Crónicas del regreso*, se convierten en una constante en *Visión*, no sólo a través de imágenes o referencias verídicas, sino además con alusión a obras pictóricas europeas, desde donde construye un sutil pero constante sistema comparativo entre dos o más elementos, sin disimular su preferencia por el mundo americano; lo cual queda evidenciado cuando hace mención directa al pintor Jerónimo Bosch y su célebre cuadro *El jardín de las delicias*, el escritor de *Visión* lo contrapone con un ejemplo del escenario americano:

España [...] se iba habituando a admitir que, en América, lo fantástico se hacía realidad. Realidad de esta Gran Sabana, que es sencillamente lo fantástico hecho piedra, agua, cielo [...] Pero —¡eso sí! — como simple detalle de un gran conjunto imposible de encerrar en un marco de madera (*Visión* 32).

Carpentier, en estas crónicas de *Visión*, después de registrar su *admiración* —vale la pena retomar lo *asombroso* como premisa de lo *real maravilloso*— al encontrarse con la inmensidad americana, recurre a la idea de Sir Richard Schomburgk, quien asevera en 1842 ante el mítico Roraima Tepuy que “no hay palabras para pintar la grandeza de este cerro, con sus ruidosas y espumeantes cascadas de prodigiosa altura” (32); mientras el escritor cubano precisa que “debe reconocerse, en verdad, que no puede imaginarse fondo de paisaje más impresionante que el de ese rectángulo oscuro” (32).

En ese enfoque comparativo que utiliza Carpentier para resaltar el Nuevo Mundo señala cómo los españoles, portugueses o alemanes, que, aunque nunca supieron ubicar exactamente El Dorado, y a pesar de recorrer para ese fin desde la laguna de Guatavita hasta las Guayanas, desde Panamá hasta el Perú en busca de esa ciudad de oro, sí se sintieron deslumbrados por la Gran Sabana venezolana, y en general, por el continente americano. Casi cien años antes de que Carpentier pisara y describiera el supuesto reino de Manoa, ya los hermanos Schomburgk se habían adentrado en la Guayanas y las habían detallado, no sólo como botánicos, sino también como “grandes viajeros románticos. Románticos, al modo de Chateaubriand”; porque a estos alemanes, según Carpentier, la vegetación americana les pareció “de una delicadeza superior a la de toda planta europea” (31), sin mencionar las cataratas del Nuevo Mundo que superaban cualquier par del Viejo Mundo.

Lo barroco y lo *real maravilloso* en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier

Sin embargo, cabe señalar que en contraposición a esa admiración bastante generalizada del europeo por la belleza americana, muy pocos escritores del Viejo Mundo no alcanzaron a dimensionar la beldad del continente recién descubierto, mientras planteaban que no tenían nada que decir de una “cultura salvaje”, confirmando una vez más la subjetividad de la belleza. Esta subjetividad queda explicada en el primer precepto carpentiano sobre lo *real maravilloso*: la “sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadís de Gaula” (*Tientos* 75).

Pero, para captar ese mundo *maravilloso*, hay que conocerlo, *hay que vivirlo* para interiorizarlo como lo había hecho Ti Noel en el pasaje anterior. Si este se lee detenidamente, hay dos términos que hacen parte ineludible en lo *real maravilloso* y que ya se han analizado en este trabajo: el *asombro* y el *descubrimiento*. Nótese cómo Ti Noel se sorprende ante el *encuentro*, ante lo portentoso de su mundo; “un mundo de negros”, porque Ti Noel —incluso como personaje—, tiene la sensibilidad, la “fe” de la que habla Carpentier, para mirar con *otros ojos* y considerar lo extraño y excepcional de su mundo.

Después de la observación anterior, y tratando de continuar esclareciendo el concepto de lo *real maravilloso americano* propuesto por Carpentier desde la perspectiva de otros estudiosos de su obra, vale la pena citar la explicación que hace Márquez Rodríguez acerca de este fenómeno estético: “se trata de que el prodigio, la maravilla, lo mágico está en la propia realidad circundante, en lo tangible del mundo americano, en lo que el hombre percibe a su alrededor” (45).

Carpentier refleja su sentido totalista en su escritura, no sólo teniendo en cuenta lo arquitectónico, histórico, musical, etc., sino también otros tópicos dentro de su narrativa, lo cual explica cuando plantea: “Nuestro mundo es barroco por la arquitectura —eso no hay ni que demostrarlo—, por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda...” (*Tientos* 66). En ese sentido, en su ensayo “Lo barroco y lo real maravilloso”, Carpentier explica que el barroquismo no es una creación arquitectónica, estética o pictórica del siglo XVII, sino que debe verse como “*una constante humana*” porque “en todos los tiempos el barroco ha florecido, bien esporádicamente, bien como característica de una cultura”; es decir que, “el espíritu barroco puede renacer en cualquier momento...porque es *un espíritu* y no un *estilo histórico*” (*Tientos* 105-108).

Lo barroco y lo *real maravilloso* en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier

A partir de Haití Carpentier comienza a plantearse la concepción de lo real maravilloso en el mundo americano, donde encuentra muchos aspectos de la realidad que están por fuera de todo juicio razonado, los cuales no son productos de la imaginación, como lo había advertido en la estética surrealista. Por eso en *Visión*, donde Carpentier busca presentarlo todo como asombroso, se evidencia que “la descripción de [ese] mundo barroco ha de ser necesariamente barroca, es decir el qué y el cómo en este caso se compaginan ante una realidad barroca” (Razón 71).

Con el fin de analizar, en primer lugar, si son reconocibles los cuatro elementos de la crónica explicados en el capítulo referido a este género literario, y en segundo lugar, el lenguaje barroco utilizado por Carpentier, se han seleccionado de *Visión* tres ejemplos que representan esa triple alianza temática de este autor cubano acerca del mundo americano: la naturaleza, la mitología y el hombre⁹. Para examinar el primero de estos —aunque pueda resultar un poco extenso—, se presenta el siguiente fragmento de forma íntegra, buscando no quebrantar la estructura narrativa original de su autor y poder examinarla desde su totalidad:

Lo hemos remontado hace menos de dos horas, ese Caroní de aguas **oscuras, casi negras** en ciertos remansos, **plomizas** a veces, **ocres** en un pailón, pero nunca amables; río que conserva desde los días del Descubrimiento, descubrimiento que apenas le rozó la boca, una rabiosa independencia —más que independencia, virginidad feroz de amazona indomable, vencedora de los conquistadores ingleses, devoradora de los trescientos compañeros del portugués Álvaro Jorge¹⁰, responsable de cien muertes sin historia. Todavía hoy, hay quienes dicen haber encontrado viejas armas españolas —picas y mandobles—, escamadas de herrumbre, en las riberas del río tumultuoso. Y es que el Caroní no conoce ley ni cause. Hijo de cien cascadas, adquirió en días de diluvio, en eras de mares vaciados, cuando tal vez huyeran las aguas de la mítica Laguna de Parima, el hábito de los caminos arbitrarios. De pronto, se abre en lagunatos inquietos, para angostarse de nuevo, acelerar el curso, dividirse en el filo de una peña **negra**, romperse en raudales, quebrarse en brazos, volver sobre sí mismo, en un eterno retorcerse, hervir, barrer, perder la línea, para tenerla más tremebunda. De repente, de un codo, le salen montañas negras, negras de obsidiana, en el mero centro, poniendo blancos de espuma sobre la transparente negrura de un agua que corre, ahora sobre algún fondo de pizarra. Por escaleras de un amarillo de barro le llegan las furias brincadoras del Carrao. Por despeñaderos sin cuento, los torrentes de la Gran Sabana. Alimentado por los ríos más desconocidos del continente, el

⁹ Para examinar el uso carpentiano del barroco en esos tres temas se ha escogido de las crónicas de *Visión* el fragmento referido al río Caroní (naturaleza), la Creación a partir del mito Macunaima (mitología), y el hombre-héroe americano con la narración sobre Lucas Fernández Peña.

¹⁰ Al respecto, en 1779 sale a la luz el libro de Fr. Antonio Caulin, *Historia corográfica, natural y evangélica de la Nueva Andalucía, provincias de Cumaná, Nueva Barcelona, Guayana y vertientes del río Orinoco*, el cual puede consultarse una versión de 1841, digitalizada en:

https://books.google.com.co/books/about/Historia_corogr%C3%A1fica_natural_y_evang%C3%A9lica.html?id=Hn0C_AAAAYAAJ&redir_esc=y (p. 167)

Lo barroco y lo real maravilloso en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier

Caroní es un crisol de tumultos. En él caen los Grandes Juegos de Agua de América, llevados a la escala de América, con bocas de cavernas que vomitan cascadas enormes, en vez de la endeble espiga líquida silbada por tritoncillos con las tripas de plomo. No puede concebirse nada más impresionante que el salto de Tobarima, dado por el Caroní en medio de la selva más cerrada y feroz, para meterse en gargantas donde apenas puede creerse que quepan tantas y tantas aguas. Y es que el Caroní es río estruendoso, río que brama en sus cañones, que retumba en trueno al pie de sus raudales, a punto de que Walter Raleigh, al conocer ese trueno de agua, lo calificara de "horrisono cataclismo líquido". Bien pintó el fino humanista, amigo de Shakespeare —hecho en Trinidad barbado aventurero de agriados sudores—, aquellas cataratas de Uracapay que "caían con tal furia que el rebotar de las aguas producía un aguacero descomunal sobre la región. Y a veces causaba la impresión de una humareda que se desprendiera de una enorme ciudad"¹¹ (*Visión* 26-27).

En primer lugar, son evidentes los cuatro elementos característicos de la crónica —la inmersión, la voz, la exactitud, lo simbólico— planteados para este análisis y explicados en el anterior capítulo. Carpentier comienza con la frase “lo hemos remontado”, desde donde presenta al unísono dos de estas características: su *inmersión* en el ámbito que está narrando; y el uso de la *voz* en primera persona del plural, algo frecuente en este género narrativo.

En segundo lugar, a pesar de la gran cantidad de información expuesta por Carpentier en el párrafo anterior —unas subjetivas, pero otras plenas de objetividad—, este escritor se acerca al tercer elemento de la crónica: la exactitud. Fidelidad que, desde la repetición cromática en la descripción de las aguas del Caroní —“**oscuras, casi negras** en ciertos remansos, **plomizas** a veces **ocres** en un pailón”—, hasta la veracidad histórica que desarrolla en un proceso donde involucra “desde los días del Descubrimiento”, “vencedora de los conquistadores ingleses”, “devoradora de los trescientos compañeros del portugués Álvaro Jorge”, “Walter Raleigh: fino humanista”, “hecho en Trinidad”, “barbado aventurero”, “amigo de Shakespeare”; este autor no se aparta de lo real del Nuevo Mundo a través de su barroquismo”. (*Visión* 26-27)

Como se observa en el fragmento anterior, si hay algo que cautiva a Carpentier —y lo recrea en más de una ocasión en *Visión*— es el uso del color como elemento descriptivo; porque como él mismo lo expresa en estas crónicas, “ese elemento, que habrá de agotar nuestras reservas de asombro, es el color”. (35)

Nótese este mismo recurso narrativo extraído de otra de estas crónicas, donde puede apreciarse la función simbólica del lenguaje a partir del manejo en el uso del color cuando este escritor describe

¹¹ El énfasis en negrillas utilizado en esta cita sólo pertenece a este trabajo.

uno de los saltos de agua que afloran y se transforman “a la vuelta de cada cerro”, fenómeno al que llama metafóricamente *la transmutación de las aguas* (29):

[...] En la Gran Sabana el agua de los ríos, en la proximidad de los saltos suele hacerse casi negra, de una negrura rojiza, de azúcar quemado, con una rugosa consistencia de asfalto a medio enfriar. Esto se explica por la acumulación en tales lugares de enormes cantidades de hojas muertas, venidas de lo hondo de la selva con su carga de limos. Mas, de pronto el río se libera de su costra, saltando al vacío.

En ese momento se opera el milagro de la transmutación: el agua se torna de oro. De un oro amarillo y ligero, cuya coloración se matiza hasta el infinito, entre el amarillo de azufre y el color de herrumbre [...] (*Visión* 29)

El recurso de la reiteración que utiliza Carpentier para describir la *majestuosidad* del río Caroní —o la ostentación de riqueza con la abundancia de la *plata* en su novela *Concierto Barroco*¹²—resulta en elemento simbólico, en alegoría de lo extraordinario del mundo americano —cuarta y última de las características aquí analizadas en el género de la crónica—, y donde debe tenerse en cuenta la siguiente apreciación que hace este autor en aras de entender su obra poética:

[...] en cuanto uno pinta un paisaje suramericano, por ejemplo, debe darle a la gente la sensación de cómo son esos árboles, a qué se parecen, cuál es su dimensión, cuál es su color. De ahí que la descripción un poco barroca es, a mi entender, inseparable de la literatura sudamericana contemporánea (*Entrevista* 91).

Y eso es precisamente lo que hace este escritor: pinta, aquilata, produce todo un efecto de lo prodigioso o lo indomable mediante ese barroquismo que le parece absolutamente necesario para describir el mundo americano; lenguaje barroco que según Alexis Márquez, “más que un concepto, es una sensación” (239); donde abunda la enumeración marcada por comas creada a partir de un sinnúmero de adjetivos, adornado y enrevesado con una gran variedad de figuras literarias,

¹² Exactamente al fragmento que hace referencia esta idea es el siguiente: “De **plata** los delgados cuchillos, los finos tenedores; de **plata** los platos donde un árbol de **plata** labrada en la concavidad de sus **platas** recogía el jugo de los asados; de **plata** los platos fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de **plata**; de **plata** los jarros de vino amatillados por los trabajadores de la **plata**; de **plata** los platos pescaderos con su pargo de **plata** hinchado sobre un entrelazamiento de algas; de **plata** los saleros, de **plata** los cascanueces, de **plata** los cubiletes, de **plata** las cucharillas con adorno de iniciales”. (*Concierto Barroco* 5). (Las negrillas aquí utilizadas sólo hacen parte de este trabajo)

complejo en su sintaxis, con frases muy largas formadas por oraciones yuxtapuestas como base de su estructura narrativa, y un léxico compuesto intencionalmente de arcaísmos, americanismos o galicismos; todo esto para resaltar la magnificencia del mundo americano.

En la siguiente idea del propio Carpentier, pueden hallarse algunas pistas del origen y la estructura de su escritura barroca cuando este escritor reflexiona:

Marcel Proust nos da uno de los monumentos de la prosa barroca universal, prosa en la cual —y esto lo observó [Eugenio] D’Ors— se intercalan unos “entre paréntesis” que son otras tantas células proliferantes, frases metidas en la frase, que tienen una vida propia y que a veces enlazan con otros “entre paréntesis” que son otros elementos proliferantes (*Razón* 57-58).

Obsérvese como Carpentier en un primer momento, va añadiendo otros elementos al núcleo del sujeto (ese Caroní) a la oración en forma narrativa, dentro de los cuales se le insertan otros con intención descriptiva. Si se lee detenida y pausadamente termina haciendo de esta narración-descripción una escritura escalonada —como se presenta a continuación—, estructura propia del lenguaje barroco carpentiano, donde este escritor va agregando frases y crea un círculo narrativo que empieza y termina refiriéndose al río Caroní, pero sin dejar ideas sueltas o espacios ociosos en la narración.

Lo hemos remontado
hace menos de dos horas,

ese Caroní
de aguas oscuras,
casi negras en ciertos remansos,
plomizas a veces,
ocres en un pailón,
pero nunca amables;

río que conserva desde los días del Descubrimiento,
descubrimiento que apenas le rozo la boca,
una rabiosa independencia
—más que independencia, virginidad feroz
de amazona indomable,
vencedora de los conquistadores ingleses,
devoradora de los trescientos compañeros del portugués Álvaro Jorge,
responsable de cien muertes sin historia.
(*Visión* 26)

Lo barroco y lo *real maravilloso* en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier

En este segmento, como primer aspecto se aprecia una prosa copiosamente descriptiva y barroca; característica repetida en muchos de los pasajes de las crónicas de *Visión* —rasgo que se hará más evidente en su posterior producción literaria a la cual Carpentier llama su ciclo americano a partir de su novela *El reino de este mundo*—, donde aparece el recurso carpentiano de la reiteración. Ya referenciado en otros ejemplos anteriores, pero esta vez utilizado para describir lo indomable del río americano: “aguas oscuras, casi negras / nunca amables / rabiosa independencia / virginidad feroz de amazona indomable / vencedora de los conquistadores / devoradora de los trescientos compañeros / responsable de cien muertes / no conoce ley ni cause / hábito de los caminos arbitrarios” (*Visión* 26-27). Como lo explica Márquez Rodríguez al referirse a este tipo de repeticiones en el barroquismo:

No sólo tiene[n] un valor semiótico, en el sentido de lograr una gran plasticidad descriptiva mediante la reiteración de elementos semánticos equivalentes o vinculados entre sí. También posee[n] un valor estético, como explicación de una abundancia y proliferación estilística, uno de los rasgos más señalados como definatorios del arte barroco (211).

Carlos Rincón, cuando aborda el barroquismo carpentiano resume que “lo simultáneo de la percepción se convierte en un ordenamiento de signos escritos en dirección unilineal y situados en la duración de la lectura. En esa forma llegan a integrarse dentro de estructuras cada vez más amplias” (121); reconocible en el fragmento del río Caroní, donde el autor cubano va fusionando su propósito descriptivo con lo narrativo, es decir, va mostrándole al lector —con un nivel de detalle casi cinematográfico—, por medio de la subjetividad de su prosa específicamente barroca, las particularidades del mundo americano. Como advierte Martín Vivaldi, “no es la cámara fotográfica que reproduce un paisaje sino el pincel del pintor que interpreta la naturaleza, prestándole un acusado matiz subjetivo” (18). Esta unidad descriptiva-narrativa es importante en la búsqueda de un resultado discursivo de lo real maravilloso.

No sólo el lenguaje, aunque no nuevo sí más apropiado para esa concepción carpentiana del Nuevo Mundo, con sus funciones social y mítica características de su barroco literario, sino además el tiempo, tanto el interno como el externo a su narración, hace parte significativa como elemento narrativo de estas crónicas. Márquez Rodríguez recuerda que como característica esencial en la obra carpentiana “...hallamos un rasgo inequívocamente barroco en el manejo del tiempo, como recurso técnico... Ese retorcimiento del tiempo, esa manipulación incesante de los tiempos narrativos, ... cruzados, revertidos o superpuestos, son recursos eminentemente **Lo barroco y lo real maravilloso en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier**

barrocos” (150) porque para Carpentier, el tiempo en América *es otro*, algo sustancial de su *real maravilloso*:

El tiempo estaba detenido ahí, al pie de las rocas inmutables, desposeído de todo sentido ontológico para el frenético hombre de Occidente, hacedor de generaciones cada vez más cortas y endebles. No era el tiempo que miden nuestros relojes, ni nuestros calendarios. Era el tiempo de la Gran Sabana. El tiempo de la tierra en los días del Génesis (*Visión* 41).

Por eso, un excelente manejo de este recurso se advierte en dos momentos de este pasaje, en el cual Carpentier da un giro y *apresura* la descripción utilizando los conectores de tiempo “De pronto” y “De repente”, lo cual provoca una sensación de sorpresa, de lo inesperado que despierta la fascinación, o la extrañeza que aflora con lo inusitado, demostrando la *revelación* que trae aparejada la naturaleza americana y como si este autor quisiera transmitir una sensación de gran vivacidad y energía en la narración, pero manteniendo el mismo núcleo del sujeto de toda la frase (“ese Caroní”):

De pronto,

se abre en lagunatos inquietos,
para angostarse de nuevo,
acelerar el curso,
dividirse en el filo de una peña negra,
romperse en raudales,
quebrarse en brazos,
volver sobre sí mismo,
en un eterno retorcerse,
hervir,
barrer,
perder la línea,
para tenerla más tremebunda.

De repente,

de un codo,
le salen montañas negras,
negras de obsidiana,
en el mero centro,
poniendo blancos de espuma sobre la transparente negrura de un agua que corre, ...¹³

(*Visión* 27)

¹³ Las negrillas utilizadas en este caso sólo son parte de este trabajo.

La figura retórica de paralelismo pareciera *infaltable* en el barroquismo carpentiano. En el segmento arriba analizado, puede encontrarse el siguiente ejemplo que busca ese efecto estético: “dividirse en el filo de una peña negra, romperse en raudales, quebrarse en brazos”. Estas tres frases paralelas o gemelas, yuxtapuestas por comas, con correspondencia semántica y sintácticamente en el mismo plano —aunque pueden separarse o suprimirse sin que el párrafo pierda su sentido—, poseen una relación de dependencia con una frase anterior: “Y es que el Caroní no conoce ley ni cause”. En las mismas, además de que sus tres verbos son sinónimos (*dividirse*, *romperse*, *quebrarse*) concuerdan en el mismo tiempo verbal: pretérito imperfecto del modo indicativo, con el pronombre enclítico *se*.

Allí mismo Carpentier, con lo reiterativo de los términos o frases “estruendoso”, “que brama en sus cañones”, “que retumba en trueno”, “horrisono cataclismo”, produce un efecto estético escalonado y enfático *de ruido*, buscando producir una imagen psicológica de *hecatombe*. Esto *ejemplifica* el estilo barroco carpentiano donde se aprovecha lo *maravilloso* que despierta el asombro a través de esa secuencia de imágenes.

Un último detalle del barroquismo carpentiano presente en el pasaje anterior, pero que es recurrente en *Visión* y prácticamente en toda su obra, es el siguiente: Carpentier *detiene* la narración para ir haciendo salvedades históricas, mitológicas, entre otras, mediante frases parentéticas, es decir, frases que sitúa entre rayas o guiones —lo mismo que otros escritores realizan entre paréntesis—, como otra de las variantes del recurso estético de la enumeración y las que, casi siempre, tienen el propósito de hacer un mayor énfasis dentro del párrafo: “Bien pintó el fino humanista [Walter Raleigh], amigo de Shakespeare —hecho en Trinidad barbado aventurero de agriados sudores—, aquellas cataratas de Uracapay” (*Visión* 26-27).

Aparte de la naturaleza, el tratamiento estético que le profesa Carpentier a los mitos americanos en *Visión*, donde este autor hace un recuento del universo arekuna y expone que “todo el mundo sabe... que la Gran Sabana es donde tuvo lugar la Creación. Los hombres que en ellas viven son los depositarios de las Grandes Verdades” (40), también es eminentemente barroco e inseparable de su *real maravilloso*. Así, independientemente de su deidad, ya sea Macunaima o Amalivaca, Carpentier traza su repetida y sutil contraposición entre lo europeo y lo americano, cuando representa el Verbo como Hijo de Dios y Macunaima como “el más alto ser” (40), respectivamente:

Lo barroco y lo *real maravilloso* en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier

Al principio no fue el **Verbo**. Fue el Hacha. El hacha de **Macunaima**, cuyo filo de sílex —golpea que te golpea, taja que taja— iba desprendiendo trozos de la corteza del Gran Árbol. A medida que caían al río, esos trozos de corteza se transformaban en animales. Pero Macunaima no los miraba. Seguía trabajando allá arriba, en la ramazón, golpea que te golpea, taja que taja. Y el venado eligió por vivienda las barrancas húmedas; y los pájaros, previsores del nido, anduvieron por entre los bejucos. Y cada uno hizo escuchar su lenguaje, según su clan y según su manera. Entonces Macunaima, el más alto ser, dejó descansar el hacha y creó el hombre¹⁴ (*Visión* 40).

Pero no sólo la relación de mitos precolombinos hace parte de las tradiciones asociadas a América relatadas en estas crónicas: cinco siglos de sincretismos entre el Viejo y el Nuevo Mundo han marcado su huella inevitable de diversificación —en ese mestizaje americano que recalca Carpentier— con la que han florecido toda suerte de ficciones y verdades, que llegaron hasta el siglo XX y que mantienen —según este autor— “una presencia y vigencia de mitos que se enterraron, en Europa, hace mucho tiempo, en las gavetas polvorientas de la retórica o de la erudición”, (31) pero que en América todavía son representados mediante la imaginaria ciudad de Manoa, en El Dorado, en la laguna de Parima, o en la Ciudad Encantada de los Césares.

Asimismo, para Carpentier el hombre americano del siglo XX —asociado inexorablemente tanto a los mitos precolombinos como a los que fueron creándose posteriormente— no sólo sigue siendo asombroso y protagonista en su *real maravilloso*, sino que incluso se convierte en un elemento simbólico de ese ser humano producto del mestizaje y posterior criollismo en el Nuevo Mundo. Lucas Fernández Peña “El último buscador del Dorado” —como él lo denomina en *Visión*—, quien llegó en 1924 a la Gran Sabana en busca de las imaginarias riquezas de Manoa, representa lo insólito de ese hombre-héroe americano porque después de convencerse de lo ficcional sobre las Ciudades Encantadas en el Nuevo Mundo, él mismo fue capaz de fundar, a partir de 1927, tres de ellas en honor de sus hijas: Santa Elena de Uarién, Santa Teresa de Kavanayén y la villa de Santa Isabel; “tres ciudades con nombres de mujeres que ya forman parte de la gran leyenda de América [...] como se mencionan en el *Popol-Vuh*, los nombres de las esposas del Brujo Nocturno y del Brujo Lunar” (*Vision* 48).

Carpentier se maravilla cómo este Fundador de Ciudades —así llama a Fernández Peña— “quien comprendió cuáles eran las verdaderas riquezas del hombre” (51) y con Félix Cardona,

¹⁴ El resaltado en negrilla sólo es parte de este trabajo.

“descubridores de yacimientos de oro y de diamantes [quienes] jamás hicieron esfuerzos reales por enriquecerse con sus halagos” y se contentaron “bajo un techo de hojas, junto a la mujer del Génesis, con una Utopía a la medida de su vocación misteriosa, de sus anhelos más profundos” (53), mientras por otro lado, saca a relucir su contraposición con el Tirano Aguirre, Antonio Berrio, Walter Raleigh, o tantos otros que llegaron a América siguiendo la leyenda de El Dorado con el único ánimo de ennoblecerse. Por lo anterior, Lucas Fernández Peña —“el descubridor de diamantes, el iluminador de vetas, que no se enriquecía”— (50), en estas crónicas de *Visión* también hace parte de ese discurso ideológico carpentiano señalado con anterioridad en este trabajo:

Y no se enriquecía por haber descubierto algo situado más allá de cualquier vulgar apetencia de oro: la inutilidad del oro para todo individuo que no aspira a regresar hacia una civilización que no sólo inventa la bomba atómica, sino que halla, además, justificaciones metafísicas a su empleo (50).

Continuando con lo planteado precedentemente, y al analizar la conferencia de Carpentier “El periodista: un cronista de su tiempo” (1975), para este escritor resulta infundada la separación entre un periodista y un novelista o historiador, salvo las modalidades de trabajo o de técnica; idea que resulta de suma importancia a la hora de examinar diacrónicamente su narrativa donde es evidente cómo vuelve una y otra vez sobre su escritura. Así, el sincretismo carpentiano entre periodista y novelista se hace incuestionable en sus crónicas de *Visión* y su posterior novela *Los pasos perdidos* —la más ortodoxa de sus novelas en lo que a lo *real maravilloso* se refiere: el argumento, los personajes, el tiempo y mucho del espacio narrativo, concuerdan en estos dos textos.

En este capítulo se han repasado algunos aspectos de la faceta narrativa del cubano Alejo Carpentier con la intención de analizar los antecedentes y la evolución de su obra literaria hasta la concreción de lo *real maravilloso*, propuesta estética que busca resaltar lo maravilloso de la realidad americana, para lo cual se vale, entre otros recursos, de una inmensa riqueza de imágenes, de una intencional crítica al Viejo Continente y del realce del Nuevo Mundo, marcada por elementos históricos e ideológicos y narrados en su inequívoca prosa barroca, porque para él “América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizaje, fue barroca desde siempre” (*Razón* 59).

Lo barroco y lo *real maravilloso* en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier

Conclusiones

Con la mira de dilucidar el pensamiento, la escritura, y la visión carpentiana setenta años después de publicadas sus crónicas, y de paso determinar si se cumplió el propósito de este análisis, es preciso volver al inicio de este trabajo con una idea fundamental sobre ese mundo descrito por Carpentier, esta vez plasmada con total vigencia en las ya mencionadas relatorías de *América Profunda*: “los zapotecos dicen que muchos caminos hacen un camino grande y muchos ríos hacen un río grande; [si] todos venimos de diferentes caminos, de diferentes ríos y el problema parece cómo hacer ese camino grande, cómo construirlo” (50), entonces un literato con alma de antropólogo como lo fue este escritor, al preguntársele por el inacabable devenir de la identidad americana, podría asociar el devenir americano con el cauce del río Caroní, ese inmenso torrente surcando el valle de Karamata, descrito por Carpentier como el “hijo de cascadas, que adquirió en días de diluvio [...] el hábito de los caminos arbitrarios” (26). En muchos aspectos la identidad americana es tan ininteligible que por ello Carpentier trató de ilustrar, deliberadamente, a través de sus escritos, ese mestizaje y esos sincretismos que convierten al continente americano en el más barroco de los mundos posibles.

Tratando de resumir varios aspectos ya planteados a lo largo de este trabajo, las crónicas carpentianas recopiladas en *Visión* son una representación de este narrador de lo *maravilloso* del mundo americano, bien sea la naturaleza, su mitología o el hombre. Con un lenguaje barroco cargado de erudición e intertextualidad, recordando que lo *maravilloso* se refiere a lo *extraordinario* y, como lo plantea Carpentier, “lo extraordinario no es bello ni hermoso por fuerza. Ni es bello ni feo; es más que nada asombroso por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso.” (Razón 63)

El efecto estético que suscita Carpentier en estas crónicas va aparejado de una intención ideológica sobre el lector —cabe recordar lo planteado por Carlos Rincón y citado al inicio de este trabajo sobre la obra carpentiana—. Al mismo tiempo trata de legitimar *su* concepción histórica, al validar unos conceptos y otros no, como mecanismo rector de su posición americana.

Por todo lo anterior, luego de leer y releer (de *rumiar*, diría Estanislao Zuleta) las seis crónicas de la primera parte de *Visión*, y a modo de conclusión, es posible destacar en ellas un diálogo permanente con otros textos, un constante ir y venir con otras lecturas —desde su novela *Écue-*

Lo barroco y lo *real maravilloso* en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier

Yamba-Ó hasta el mismo prefacio de *El reino de este mundo*-, donde se puede inferir que lo *real maravilloso* y la identidad americana forman un sendero que no se bifurca. De esta manera, resultan ser además de unas crónicas llenas de encantamiento y erudición, una precisa *visión* etnográfica de la memoria y del presente americano, donde el uso del lenguaje y la estructura narrativa de estas crónicas carpentianas ratifican la concepción estética que posteriormente este autor haría más evidente en sus novelas.

Sin lugar a duda, y tratando de darle respuesta a la pregunta principal de este análisis para poder cumplir con su objetivo, se puede concluir, por una parte, que Carpentier edifica lo *real maravilloso* americano entre su viaje a Haití en 1943, y la publicación de *El reino de este mundo*, en 1949. Dentro de esta idea, es significativo aclarar que gran parte del prólogo de esta novela, donde este escritor hace su manifiesto sobre lo que será propuesta estética, ya había sido publicado un año antes en *El Nacional*, de Caracas, con el título “Lo real maravilloso de América”¹⁵. En consecuencia, puede plantearse que estas crónicas escritas en 1947 y recopiladas bajo el título de *Visión de América* son parte indiscutible de lo que posteriormente Carpentier denominaría en su quehacer literario, como lo *real maravilloso*. Para ese momento, Carpentier considera que las condiciones históricas y culturales estaban dadas para darle un vuelco a la literatura latinoamericana, alejarla de lo gauchesco, del primitivismo. Por eso, devuelve su mirada al Nuevo Mundo, lo interioriza y lo expresa a través de su concepción literaria que para ese momento ya se encuentra muy lejos de aquel primer manifiesto surrealista. Este ensayista reconoce tal situación cuando dice: “En América el surrealismo resulta cotidiano, corriente, habitual; (...) [y] prefiero la materia viviente, el grito, la creación pura que nos brinda nuestra naturaleza” (*Entrevista* 19).

Por lo anterior y como ya se ha explicado anteriormente, a su regreso de Europa en 1939, y tras dedicar varios años a leer y profundizar acerca de lo que se había escrito sobre el Nuevo Mundo, Carpentier finalmente reflexiona: “La obra de acento auténticamente americano —la obra de revelación americana— ha encontrado su momento” (*Entrevistas* 32). Para el autor de *Visión* ya era inminente la necesidad de escribir sobre América, pero no desde una óptica afrocubana como lo había hecho finalizando los años veinte en *Écue-Yamba-Ó*, sino con un enfoque más amplio que

¹⁵ “Lo real maravilloso de América”. *El Nacional*, 8 de abril 1948.

insertara la historia de su continente en el ámbito universal. Enfatiza lo que tenía el mundo americano para ser reconocido en la universalidad y se aleja del angosto enfoque europeizante que lo había caracterizado hasta ese momento cuando este autor reconoce: “Y vuelvo así a mi vieja obsesión: como el contexto de la naturaleza es inseparable del hombre de América, [...] creo que la tarea que actualmente debe emprender el escritor sudamericano es el de Adán nombrando las cosas” (*Entrevistas* 90).

Así, no es poca la importancia que Carpentier le confiere al aspecto histórico en las crónicas de *Visión* desde donde reafirma su convicción de que el estudio de la historia de América debe hacerse “como la de un conjunto de células inseparables unas de otras” y que permita “entender realmente *lo que somos, quiénes somos, y qué papel es el que habremos de desempeñar en la realidad que nos circunda y da un sentido a nuestros destinos*”. (*Razón* 14)

Lo anterior es una pequeña muestra para pensar que este escritor caribeño comprendió lo planteado por su compatriota José Martí cuando escribió que “Venezuela vale bien el viaje que hay que hacer para llegar a ella” (286), emprende la marcha por la Gran Sabana en busca de representar con su particular mirada y termina escribiendo, bajo los principios de la descripción sincrónica del lenguaje poético, unas crónicas marcadas con el sello personal de su barroquismo americano, porque para él, no todo se había contado del Nuevo Mundo, teniendo en cuenta que la literatura criollista no le bastó para explicar el mundo americano.

Por lo que no queda menos que regresar al epígrafe de este trabajo para repetir la pregunta de Carpentier y poder concluir este análisis: “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?” (*El reino* 9).

Bibliografía primaria

Carpentier, Alejo. *Visión de América*. Barcelona: Seix Barral, 1999.

---. *El reino de este mundo*. Ed. Rafael Celda, Madrid: Alianza editorial, 2006.

Bibliografía secundaria

Carpentier, Alejo. *Crónicas*. 2 v. La Habana: Arte y Literatura, 1976.

---. *Concierto barroco*. La Habana: Letras cubanas, 1982.

---. *Crónicas del regreso: (1940-1941)*. Selección, prólogo y notas de Salvador Arias. La Habana: Letras Cubanas, 2002.

---. “Écue-Yamba-Ó”. *Obras completas de Alejo Carpentier*. Volumen 1. México: Siglo XXI Editores, 1991.

---. *El arpa y la sombra*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1994.

---. *El ocaso de Europa*. Madrid: Fórcola, 2015.

---. “El periodista: un cronista de su tiempo”. *Obras completas de Alejo Carpentier*. Volumen 14. México: Siglo XXI Editores, 1991.

---. *El siglo de las luces*, ed. A. Forner, Madrid: Cátedra, 1989.

---. *La consagración de la primavera*. Madrid: Castalia, 1998.

---. “La Habana vista por un turista cubano”. *Obras completas de Alejo Carpentier*. Volumen 14. México: Siglo XXI Editores, 1991.

---. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

---. *Los pasos perdidos*. Ed. González Echevarría, R., Madrid: Cátedra, 1985.

---. *Razón de ser*. La Habana: Letras Cubanas, 2007.

---. “Sobre el surrealismo”. *Obras completas de Alejo Carpentier*. Volumen 14. México: Siglo XXI Editores, 1991.

---. *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza & Janés, 1987.

Lo barroco y lo real maravilloso en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier

Henríquez Ureña, Pedro. *La utopía de América*. Prólogo de Rafael Gutiérrez Girardot. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

Caparrós, Martín. "Por la crónica". *Antología de crónica latinoamericana actual*. Bogotá: Alfaguara, 2012. 607-612.

Chillón, Albert. *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.

Chiampi, Irlemar. *El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1983.

Entrevista de Joaquín Soler Serrano al escritor cubano Alejo Carpentier en el programa *A fondo*, RTVE, el 27 de febrero de 1977. Video

Entrevistas: Alejo Carpentier. Comp. Virgilio López Lemus. La Habana: Letras Cubanas, 1985.

Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1996

González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. Trad. Aníbal González Pérez. México: UNAM, 1993.

---. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. Trad. Virginia Aguirre Muñoz. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Jaramillo Agudelo, Darío. *Antología de crónica latinoamericana actual*. Bogotá: Alfaguara, 2012.

Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Edición con el texto establecido por Irlemar Chiampi. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Márquez Rodríguez, Alexis. *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. Bogotá: Siglo veintiuno editores, 1982.

---. *Ocho veces Alejo Carpentier*. Caracas: Grijalbo, 1991.

Martí, José. *Nuestra América*. Caracas: Ayacucho, 2005

Ocampo López Javier. "Manoa, la ciudad del Cacique Dorado". *Mitos y leyendas latinoamericanas*. Bogotá: Plaza & Janés, 2006.

Padura, Leonardo. *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Pereira, Wellington. *Crônica: Arte do Útil e do Fútil*. Salvador, BA: Calandro, 2004.

Lo barroco y lo real maravilloso en las crónicas *Visión de América* de Alejo Carpentier

Recinos, Adrián. *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. Trad., introd. y notas de Adrián Recinos. México: FCE, 2012.

Rincón, Carlos. “La poética de lo *real maravilloso americano*”. *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Compilación y prólogo de Salvador Arias. La Habana: Casa de las Américas, 1977.

Serrano Zalamea, Mariana. “Periodismo y literatura en Bogotá, 1941-1963: ‘*La Ciudad y el Mundo*’, ‘*Fin de Semana*’ e ‘*Isla de Robinson*’, de Eduardo Zalamea Borda, “Ulises”. Tesis presentada para optar al Doctorado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Valéry, Paul. *Teoría poética y estética*. Trad. Carmen Santos. Madrid: La balsa de la Medusa, 1990.

Villoro, Juan. “La crónica, ornitorrinco de la prosa”. *Antología de crónica latinoamericana actual*. Bogotá: Alfaguara, 2012. 577-582.

Voltaire. *Cándido, ó el optimismo*. Trad. El Abate Marchena. Madrid: Imprenta Popular, 1940.

Zerda, Liborio. *El Dorado*. Bogotá: Imprenta Banco Popular, 1972.

Salcedo Ramos, Alberto. “La crónica: el rostro humano de la noticia”. Consultado en: http://bicentenario.fnpi.org/materiales/la_cronica_el_rostro_humano_de_la_noticia.pdf

"América Profunda". Relatorías, conclusiones y acuerdos del Coloquio, Simposio y Foro realizado del 6 al 9 de diciembre 2003, en la Ciudad de México. Consultado en: <https://blogdarupal.files.wordpress.com/2014/07/amc3a9rica-profunda-livro.pdf>