

Aurelio Horta
aahortam@unal.edu.co

Ens.hist.teor.art

Aurelio Horta, "Lo real maravilloso americano: justeza de un concepto en el septuagésimo aniversario de una *poética* 1949-2019", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXII, No. 35 (julio-diciembre 2018), pp. 15-41.

RESUMEN

Este trabajo propone una relectura de la teoría de lo real maravilloso americano de Alejo Carpentier (1904-1980) en su septuagésimo aniversario. Además del interés de revisión de su texto teórico en relación con las prácticas de las artes y la literatura, se plantea un análisis de sus lógicas y naturales disimilitudes con el realismo mágico, en tanto poética autónoma de excepción de la primera, en esa compleja construcción de la modernidad en América Latina en el siglo XX.

PALABRAS CLAVE

Alejo Carpentier, poética, real maravilloso americano, teoría crítica, cultura latinoamericana.

TITLE

The 'real maravilloso americano': adequacy of a concept on the seventieth anniversary of a *poetic*, 1949-2019

ABSTRACT

On the occasion of its seventieth anniversary, this work proposes a reexamination of the theory of the 'real maravilloso americano' of Alejo Carpentier (1904-80). Besides its interest of revising the text in relation to the practice of the arts and literature, it also examines its logical and natural dissimilitudes with 'realismo mágico' as an autonomous poetic of exception of the first theory, all within the complex construction of modernity in 20th century Latin America.

KEYWORDS

Alejo Carpentier, poetics, real maravilloso americano, critical theory, Latin American culture.

Profesor Titular en dedicación exclusiva del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

Doctor en Ciencias sobre arte. Coordinador de la Línea de Investigación en Poéticas Intertextuales del Doctorado en Arte y Arquitectura. Investigador Emérito del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación [Colciencias]; y Líder del Grupo de Investigación: Poéticas Intertextuales: Arte. Diseño y Ciudad (Categoría 'A'). De larga trayectoria docente en áreas de la lingüística, literatura y el arte en Cuba (1972-2000), Costa Rica (2000-2007). Entre sus libros se encuentran *Coordenadas Carpentierianas* (1990); *Las Vacaciones de Sísifo. Pre-textos carpenterianos de Arte* (2001); *Pensar el diseño* (2004); *Coloquios del Diseño. Disciplina. Pedagogía y Profesión* (ed., y autor 2015) además de artículos, capítulos de libros y crítica. Cuenta con premios, distinciones y reconocimientos artísticos, de la cultura y académicos en Cuba, Venezuela, Islas Canarias, Costa Rica y Colombia.

Recibido febrero 2018
Aceptado mayo 2018

Lo real maravilloso americano: justeza de un concepto en el septuagésimo aniversario de una *poética* 1949-2019

Aurelio Horta

En memoria de Andrea Esteban Hierro de Carpentier 'Lilia' (1913-2008)
por su confianza, probada amistad y lección.

LINDE¹

La metáfora continúa siendo el recurso más seguro para abordar el entreverado mapa geofísico, político y cultural de América Latina. Al cabo, el único mediante el cual se pueda interpretar sus apariencias de plenitud expresiva, dada esa pulsión innata del dialogismo latinoamericano con lo otro, su entereza simbólica, y esa extraversión propia de una facundia singular en sus distintivos modos de representar la realidad que distinguen sus poéticas.²

¹ Según la Real Academia Española, el *linde* (Del lat. *Limes*, *-itis*). m.of.) asume tres acepciones: 1. Dicho de dos territorios, de dos terrenos o de dos fincas: Estar contiguos. || 2. Término o fin de algo. || 3. Término o línea que separa unas heredades de otras. *Diccionario de la lengua española*. T 8. Vigésimo Tercera Edición, 2014. En este particular asunto, la tercera definición ajusta y orienta de mejor manera el propósito del tema, si bien, los tres significados —contigüidad, término o línea intermedia de heredades— sintetizan una noción clave del Ser y la cultura de *acá*.

² En el *Popol Vuh. Libro del Común de los Quichés* rescatado por el lingüista español fray Francisco Ximénez en el siglo XVIII, inicia esa revelación de sensibilidad particular en la genésica de nuestras poéticas, y asiento del umbral consciente del pensamiento y carácter del hombre latinoamericano. Afirmaba Luis Cardoza y Aragón (1901-1992), que éste era un libro fundamental, así, “como la Biblia —agrega— es un conjunto de textos sagrados y profanos, con proporciones heroicas, en donde fermentan dioses, hombres y animales, en un ámbito mágico que envuelve el origen del mundo, del hombre y de los dioses. Mito, leyenda, historia: edades de la mente del hombre”. Adrián Recinos,

No pocos estudios e investigaciones reactivan este tema sobre cómo describir esa manera-de-ser-y-representar de lo latinoamericano; sin embargo, una gran mayoría obvia el principio fundante de su cosmogonía, ese imaginario preliminar que filtra posteriormente el talante de sus ideas e ineludiblemente la impronta de una cultura. En este prólogo, entre otros varios, del *Popol Vuh*, Manuel Galich (1913-1984) apunta brevemente ciertas diferencias entre la *Biblia* y el *Libro Común de los Quichés*, recreando uno de esos tantos pasajes que valoren esas incipientes memorias de este inicial estadio civilizatorio del Nuevo Mundo encontrado. Citaba el prologuista, entonces:

En este instante la calavera lanzó un chisquete de saliva que fue a caer directamente en la palma de la mano de la doncella. Miróse ésta rápidamente y con atención la palma de la mano, pero la saliva de la calavera ya no estaba en su mano. Así es la cabeza de los grandes príncipes, la carne es lo único que les da una hermosa apariencia. Y cuando mueren, espántanse los hombres a causa de los huesos. Así es también la naturaleza de los hijos, que son como la saliva y la baba, ya sean hijos de un señor, de un hombre sabio o de un orador³ (ver fig. 1).

Esos dicotómicos pares de ‘cuerpo / apariencia’, ‘hueso / muerte’ no sólo enuncian una cierta predisposición de sentido para revelar la esencia de la vida y la muerte, sino que infieren una imagen / idea de los sentidos de las palabras y conceptos, asegurando rasgos congénitos de una estirpe, que más tarde se reconocerán como potencia o aptitud simbólica e imaginario. El ensayista y dramaturgo refirió, asimismo, entre otras citas, algunas anticipaciones de valor estético en aquella comunidad de los quichés que tuvo como centro una de las principales ciudades de la cultura prehispánica, la suntuosa capital de Uatatlán, de la cual describe:

[...] sus múltiples valores plásticos, en la gracia ingenua de muchas de sus narraciones, en la majestuosa grandeza de otras, en la magia portentosa, en su concepto animista de las cosas naturales, en la hondura de sus reflexiones, en la precisión con que traza el cuadro de la sociedad quiché y en el no disimulado orgullo de casta con que habla del origen superior y de la grandeza de la raza quiché, por sobre todas [...]⁴

O sea, en el proceder y condición de una especie humana, que a su fusión y desaparición con el criollo ya muestra signos de peculiar notoriedad.

Con la llegada de la imprenta a América, y gracias al grabado en madera que se realizaba en España, llamado también ‘grabado en dulce’, los conquistadores conocieron de las artes

Popol Vuh. Libro del Común de los Quichés, Colección Literatura Latinoamericana, La Habana: Casa de las Américas, 1975, p. xv.

³ *Ibid.*, p. xviii.

⁴ *Ibid.*, p. xx.

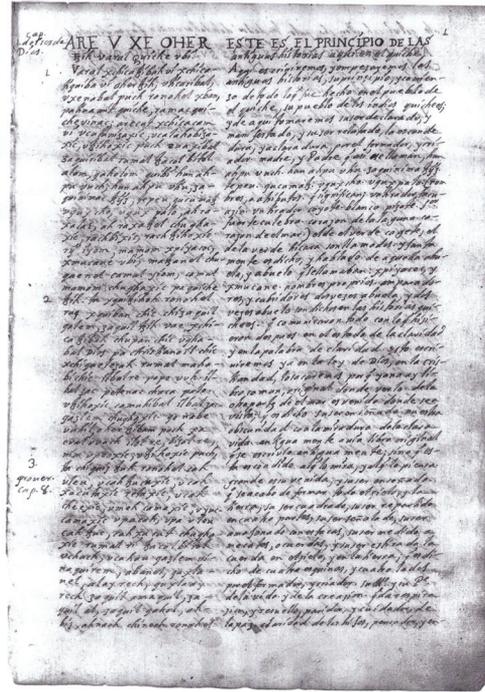
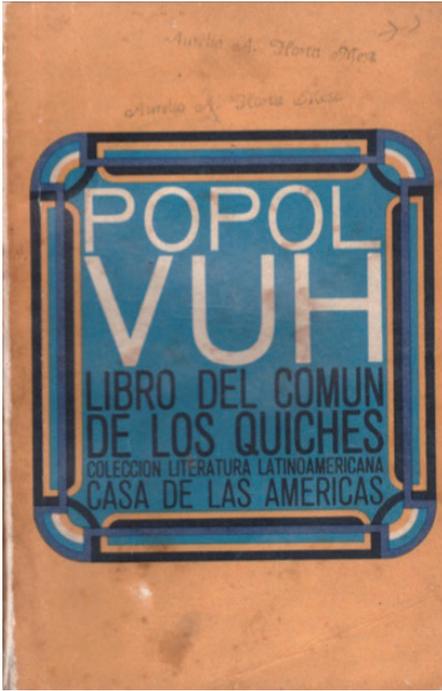


FIGURA 1. Izq. Portada, *Popol Vuh. Libro del Común de los Quichés*, La Habana: Casa de las Américas, 1975. Der. Chicago, Newberry Library, Ms. Ayer 1515, Francisco Jiménez, *Escolios a las historias...*, <https://www.newberry.org/popol-vuh-wuj-online⁵>

incisorias o pintaderas de los aztecas, mayas e incas. Estas consistían en sellos o rodillos de barro cocido para hacer estampados policromos de telas, que también se usaron en la cerámica; y que, definitivamente, fue la técnica que dio a conocer esa simbología del trazo y la línea del dibujo azteca, así como de un tipo de escritura ideográfica que se utilizó en los códices como indicio de un hábil oficio del nativo y de su aptitud para las técnicas del grabado europeo.⁶

⁵ Manuscrito bilingüe de Francisco Jiménez, fraile dominico quien halló el documento cuando desempeñaba el curato de Santo Tomás Chichicastenago en los primeros años del siglo XVIII.

⁶ Edgar Montiel, “Libros, grabado y memoria iconográfica”, en *Oralidad: lenguas, identidad y memoria en América*, 8 (1996), La Habana: UNESCO Regional Office for Culture for Latin America and the Caribbean, pp. 39-47. Se recomienda, además, con la intención de acercar e integrar al tema la visión colombiana, el excelente estudio de María del Pilar López y Laura Liliana Vargas Murcia, “La estampa en el período colonial”, en María del Pilar López Pérez (et al.), *Historia del Grabado en Colombia*, Bogotá: Planeta, 2009, pp. 11-61.

Este imaginario que se resuelve entre lo connatural de creencias y actos vitales debió enfrentar en adelante una constante exigencia de cambios espirituales, materiales y de conducta entre los aborígenes, amén del que regía sus relaciones grupales. Una cuestión, que sus prácticas de subsistencia y comunicación acentuaron, a causa de una clara intuición de esta comunidad por resguardar una imagen de sí, de sus acciones y memoria. Asimismo, y prontamente, de una predisposición musical y gráfica, por las que se conocen algunos de sus ritos, fiestas y gestualidades que, valga agregar, constituyen válidos aportes para la investigación antropológica, e igual para los métodos etnográficos tan necesarios y en boga en las ciencias humanas, y en especial en el arte.⁷



FIGURA 2. Oxford, Bodleian Library, Codex Mendoza (1542), portada, *The Public Domain Review*, <https://publicdomainreview.org/collections/codex-mendoza-1542/>

⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira*; México: Fondo de Cultura Económica, 1994; Martin Lienhard, *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico social en América Latina (1492-1988)*, La Habana: Casa de las Américas, 1989; Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, La Habana: Letras Cubanas, 1956/2004; Juan Acha, Adolfo Colombres Ticio Escobar *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1991; Egberto Bermúdez, *La Música en el Arte Colonial de Colombia*, Bogotá: Fundación de Música, 1994, y *Los instrumentos musicales en Colombia*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1985.

Esta causalidad *sui generis* del dialogismo cultural latinoamericano terció paradójicamente más tarde la construcción compleja de su modernidad, así como confirmó para la investigación académica el revés de aproximarse únicamente al estudio de su poética desde el sesgo de valores estéticos aparentes en determinado y específico modo de creación. Si bien estos elementos de percepción visual, incluso de descripción formal y apreciación simbólica, refieren pistas favorables en tanto método de análisis; de igual manera suelen resultar insuficientes o incompletas para una crítica de investigación académica, en cuanto debe revisar singulares amalgamas de formas y sentidos de representación que advierten una obra o cosa de índole transcultural, tal cual reclama el caso latinoamericano. Difícil y riesgoso suele ser esquivar el meollo conceptual de la transculturación, cuando la investigación cualitativa en el caso de asuntos estéticos o culturales demande del estudio de marco o ángulo de una representación, expresión creativa o significado poético.⁸

Justo un trato objetivo con fuentes confiables respecto de cómo descodificar un proceso de transculturación en las artes advierte de inicio la indagación sobre esa conciencia de heredad en trance frente a lo agónico de las influencias; así como su repercusión en la trama fundacional de la institución arte. Cuestión esta también no menos compleja cuando se vuelve una mirada obligada a ese siglo XVII ibérico que potenció la literatura y obra artística del Siglo de Oro español, donde tanto la música en claves variopintas, la literatura, pintura y el arte escénico,

⁸ El concepto de transculturación es original del sabio cubano Fernando Ortiz (1881-1969), quien lo presentó por primera vez en el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* con introducción fechada en julio de 1940 por Bronislaw Malinowski, académico entonces de la Universidad de Yale, y máxima figura de la antropología social. Desde su aparición revolucionó a finales de los años cuarenta del siglo pasado los estudios socioculturales, y las investigaciones etnográficas, alcanzando un mayor reconocimiento académico en los años ochenta con el auge e influencia de las teorías sobre la postmodernidad, el multiculturalismo y el discurso postcolonial. Ahora bien, ¿que aportó de nuevo este concepto? En breve, amplió el marco teórico de la antropología, y en particular, revisó y reemplazó los conceptos de *acculturation* y *deculturation* que el antropólogo norteamericano Melville J. Herskovits había entronizado a través de su obra *Acculturation. The Study of Culture Contact* (New York: J. J. Augustin, 1938). El mismo Malinowski explicó la importancia de significar cómo en la cultura no se da un *standard* fijo y definido, sino que todo cambio en los modos y convenciones que se producen por la relación práctica entre diferentes culturas, es un proceso de ‘toma y daca’ en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe; por lo que ninguna cultura absorbe a otra, ambas se retroalimentan. La transculturación, en tanto categoría sociológica, constituye un constructo original de máxima importancia en cualquier orden discursivo de hondura en los planos de la cultura, prácticas y relaciones sociales, pero quizás con más agradecida resolución en el plano de lo estético y de representación de las artes, inclusivo claro está, de la literatura y la arquitectura. Varios conceptos de la teoría cultural desde entonces pasan por este tamiz del concepto, tales como mestizaje, hibridez o interculturalidad. Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963 y *Órbita*, La Habana: UNEAC, 1973; Román de la Campa, “América Latina y el nuevo orden letrado: teorías, apuestas y mercados” en *Mirador Latinoamericano*, UNAM, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, México, 2013, pp. 9-28. Otros aportes y aplicaciones sobre el tema con más referencia a lo poético en Aurelio Horta, *Las vacaciones de Sísifo*. Pre-textos carpenterianos de arte, La Habana: Letras Cubanas, 2001. Ivonne Pini y María Clara Bernal, *Traducir la imagen, el arte colombiano en la esfera transcultural*, Bogotá: Universidad de los Andes, 2012.

muestran ejemplos, si bien admirables, también raros, inusuales, pero que dan pistas de esa fuerza expresiva y aguda sensibilidad que en medio de aquella desconcertada colonización y pujante inmigración, caló la urdimbre de una cultura en pleno proceso de cocción psicosocial y espiritual.⁹

En definitiva, esa vena transcultural en plenitud de sus prácticas artísticas de vocación universal marcó pautas en el umbral de un pensamiento filosófico que, claro está, sentó las bases así mismo de una incipiente preocupación estética, más tarde implicada en intereses sociopolíticos, pero que un grupo destacado de intelectuales y escritores desarrolló con interés en la búsqueda de una superación cultural y progreso.¹⁰

No obstante, vale comentar en breve cómo el tránsito finisecular del XIX al XX desarrolló un juicio crítico de más concentración con la creación del artista, el escritor y el compositor, sustantivo de ese texto cultural que significó el Modernismo Latinoamericano. Este, nuestro primer nodo estético referencial para Europa y Norteamérica de poetas, narradores y pintores, se debió entonces 'a la suficiencia de un sentido estético y visión de mundo' del intelectual latinoamericano con disposición a una superación técnica y distinción profesional, más en consecuencia con la universalización de sus prácticas artísticas y literarias.

Esa praxis de escritura sobre el acontecimiento artístico fue legada por el periodismo cultural, que evolucionó a partir de la crónica, esta vez como género de encuentro entre el escritor

⁹ Esa literatura, ese arte, y la música entró al continente no importa su destino por el único camino entonces posible, el mar; y como era menester, por algún puerto cuyo calado fuera pertinente, pero a la vez estratégico para entrar al norte y sur de ese Nuevo Mundo. Ese puerto fue La Habana (desde entonces deseo y meta de todas las ambiciones, y de la forja de un carácter del lugareño de esa isla). De ahí, que, según Alejo Carpentier, el musicólogo, "La zarabanda, como la chacona, era 'cosa venida de India'. El zampalo (de zamba, samba), bailado en España en los siglos XVI y XVII, se da también como danza nacida en América. Igual proceso con el retambo o retambico. Danzas movidas, siempre sexuales, en que los bailarines 'parece que se dan', llevando pañizuelo al cuello, en los hombros, en la mano, y 'dando puntapiés al delantal', como podría hacerlo hoy una rumbera criolla con la cola de su vestido. Hay, además, una constante analogía fonética entre los nombres de gayumbas, paracumbés, retambos, cachumbas, yeyés, zampalos, zarambeques y gurrumbés, aludidos por los poetas del Siglo de Oro español, con los de rumbas, bembés, sambas, batuques, macumbas, guaguancós, candombes, tumbas, chuchumbés, carrumbas, yambús, que proliferan en Cuba, en Argentina, en Chile, en México, en Brasil, en Colombia, y dondequiera que hubo esclavos negros en América.", Carpentier, p. 41. Egberto Bermúdez trabaja el tema con atención particular a Colombia en "The Death of the monjas: Human Sacrifices, Song and Ritual in the Nuevo Reino de Granada (Central Colombia), 1563", en *Flower World. Music Archaeology of the Americas*, Matthias Stöckli & Arndt Adje Both (Eds.), 2 (2013), Berlin: Ekho Verlag, pp. 21-97 y "Música: la tradición indígena y el aporte colonial" en *Gran Enciclopedia de Colombia*, Bogotá: Círculo de Lectores, 6 (1993), pp. 205-16.

¹⁰ Se trata de un asunto que en sí mismo enmarca un tema mayor: las bases causales del pensamiento estético en la filosofía y la cultura latinoamericana, que justo para el caso del presente texto sería imposible ampliar, aunque no de brevemente notar, en cuanto se trata de un antecedente dinamizador de la poética del Modernismo Latinoamericano. Entre otros con una incidencia en el tema piénsese en Juan Bautista Alberdi (1810-1884), Domingo Faustino Sarmiento (1823-1865), Félix Varela Morales (1788-1853), y José Silverio Jorrín (1816-1897).

literario y el naciente apogeo del periodismo hispanoamericano.¹¹ Otra noción no menos importante se debe a que esta crónica, artículo o conferencia sobre las artes reflexionó con apego irrestricto al visor de su cultura. Entiéndase, a un texto que a veces también fue ensayo o tratado, acentuando sus contextos y circunstancias a la par de su intencionalidad estética; acaso, signo premonitorio de un otro hervor poético, esta vez crisol de una transculturación (de)construida en una teoría intertextual.

Deslinde

Apenas en cinco decenios, las artes y la literatura del modernismo resurgieron en un haz de modélicas propuestas estéticas. Una, entre otras de las más influyentes, y con una más amplia producción intertextual fue la teoría de *Lo real maravilloso americano* de Alejo Carpentier.¹² El compendio de su praxis,¹³ superó desde su misma enunciación el campo estricto de la novela,

¹¹ En relación con el devenir de la crónica en América Latina, ver Susana Rotker, *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí*, La Habana: Casa de las Américas, 1992. Baldomero Sanín Cano, *Escritos*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977, pp. 281-287, 421-425, 427-435, 437-441, 469-473, 475-477. Iván A. Schumann, "Discurso y Cultura de la Nación Moderna, o El Deseo de la Perfección", en *José Martí y los Estados Unidos*, La Habana: Centro de Estudios Martianos, 1998, pp. 7-29. Françoise Pérus, *Literatura y Sociedad en América Latina: El modernismo*, La Habana: Casa de las Américas, 1976. Margarita Rojas González, *El último baluarte del imperio*, San José: Editorial Costa Rica, 1995. Belén Castro Morales, *J.E. Rodó Modernista. Utopía y Regeneración*, Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna, 1992. Vale mencionar, además, la reciente investigación doctoral del profesor e investigador Jaime Cortés Polanía, donde ese trance de institucionalidad y modernidad a favor de la música en la Colombia finisecular y de inicios del siglo XX, muestra una inquietante y decisiva implicación de la música y la literatura, en tanto fragua del Modernismo. Jaime Cortés, *Ni Mozarts, ni Rossinis, ni aún Paganinis: Cultura Musical en Bogotá, de José Caicedo Rojas (1816-1898) a Honorio Alarcón (1859-1920)*, disponible en http://www.bdigital.unal.edu.co/57233/1/CORTES_POLANI%CC%81A_TESIS.pdf.

¹² Alejo Carpentier (26 de diciembre 1904- 23 de abril de 1980). Candidato al Premio Nobel por primera vez en 1957 postulado por un crítico del *Times* de Nueva York. Tuvo otras dos nominaciones. Fue el segundo, y primer escritor latinoamericano que recibiera el *Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes y Saavedra* en 1977. Con anterioridad había ganado en 1956 el *Prix du Meilleur Livre Étranger* en Francia por su novela *Los pasos perdidos*, en 1975; en este mismo año el *Premio Internacional Alfonso Reyes* en México, el *Premio Mundial Cino del Duca* en Francia, y fue nombrado *Miembro Honorario de la Universidad de Kansas* en Estados Unidos. En 1979 desarrolló un ciclo de conferencias en la Universidad de Yale en Estados Unidos.

¹³ Raymond Williams, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1976, pp. 313-315. La *praxis* a partir de la ilustración alemana, se refiere a una práctica informada por la teoría, y viceversa, buscando en definitiva no separar la 'teoría' de la 'práctica'. La elección del término en este caso, se debe al criterio de que al no ser la teoría de Carpentier exclusiva de la novela y la literatura, sino un discurso que se fundamenta a partir de argumentos filosóficos, históricos, estéticos y antropológicos entre otros, acerca también de otras prácticas culturales y artísticas desde un conocimiento y experiencia de sus órdenes de representación, la rotundez de su juicio crítico explícita y describe una poética. Horta, pp. 16-45.

argumentando desde la crónica, crítica, ensayo, conferencia, lección, entrevista o libreto radial, disímiles procesos y prácticas artístico culturales de las artes y la cultura, en tanto afirmación histórica y estética que definen el discurso, apariencias y transparencias de Lo real maravilloso latinoamericano en cuanto una poética de excepción de la modernidad latinoamericana. Desde este prisma vale retomar escuetamente acerca de la teoría en cuestión que

Lo real maravilloso americano se orienta en esa decidida sistematización de la enorme y compleja producción cultural latinoamericana, incluido el arte, como razonamiento central de sus asimetrías y sincronismos en relación con la conciencia simbólica de civilización con la que interactúa, meta crítica conciliatoria para la asunción de una particular conciencia ideológica.¹⁴

En cuanto a cómo el argumento de esta teoría configuró y trascendió su teoría, no sólo en el ámbito de la cultura y el pensamiento estético latinoamericano, sino en la historia y teoría literaria de occidente, se justificó por las bases y planteamientos de su sistema conceptual e ideotemático, a través de principios intertextuales de un discurso y gestión cultural, que irrumpió en la universalización de la narrativa del continente a mediados del siglo XX, pero, al unísono, en el desarrollo de un *corpus* de sustentación que agrega a los ya mencionados su correspondencia, prólogos, informes y disertaciones.¹⁵

El volumen, dialéctica de juicio, y valor estético de este quehacer crítico se constituyen en fundamentos de una poética, que sucintamente se esboza en tres tesis: 1) *El entendimiento de los textos*, léase contextos y circunstancias culturales que definen la heredad e identidad lati-

¹⁴ Horta, p. 30. Otras referencias del autor sobre el tema: “¡Mackandal sauvé!... y apaguen la sala”, en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, (oct-dic 1999), pp.37-44. “El Mar: Símbolo de la recombinación cultural en Alejo Carpentier”, en *Actual*, 30 (1995), Mérida, Universidad de Los Andes, pp. 241-258; “Crítica y pedagogía artística en la colección Letra y Solfa” en *Coordenadas carpenterianas*, La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1990, pp. 24-41.

Se apunta, además, que los estudios sobre la carpenterística registran una profusa investigación académica en Europa, América Latina y Estados Unidos de Norteamérica, donde se destaca la gestión y producción de la Fundación Alejo Carpentier de La Habana, cuya fundación y dirección estuvo a cargo por Lilian Esteban Hierro de Carpentier hasta el 2013, y actualmente por Graziella Pogolotti, destacada intelectual y académica. Una mención muy parcial sobre la dimensión poética de *Lo real maravilloso americano*, obliga a consultar la vida y obra de Alejo Carpentier, que con meticulosa e inapreciable atención desarrolla durante décadas la doctora Araceli García Carranza Bassetti (1937); asimismo regentan con alto relieve Graziella Pogolotti (1932), Alexis Márquez Rodríguez (1931-2015), Carmen Vásquez, Ana Cairo (1949), Luisa Campuzano (1943), Leonardo Acosta (1933-2016), Sergio Chaple (1939), Roberto González Echevarría (1943), Klaus Müller-Bergh (1967), Leonardo Padura (1965), Irlomar Chiampi, Anke Birkenmaier, Inmaculada López Calahorro, María Clara Bernal, Rita de Maeseneer, y Carlos Fuentes (1928-2012) entre una larga lista.

¹⁵ Un ejemplo al respecto de este planteamiento se evidencia en esa múltiple actividad del conferencista, profesor, gestor cultural, donde el tipo de contenido temático o argumentativo, así sea sobre la cultura o el arte, guarda siempre una coherencia con sus postulados poéticos en ese momento, y con su dialogismo cultural. Ver Anexo, fig. 3.

noamericana. 2) *Lo universal sin tiempo*, que enmarca ese campo de reflexión y especulación sobre el suceder dialógico de la historia y cultura de América Latina, donde lo omnipresente y planetario del espacio de acá, se integra al de su civilización a la par de sus variables culturales regionales, para definir y explicar el porqué de sus mitos y razón filosófica, y en cuestión el de sus prácticas y representaciones simbólicas del arte, en tanto dimensión imaginaria del ser latinoamericano.¹⁶ 3) *El contrapunto estético*, acreedor de un espacio / tiempo de transculturación connotativo de distintivos estadios de sentidos y apariencias tales como lo prehispánico, la criollez y una compleja construcción de la modernidad, que acucia la originalidad y también la réplica, en la cita a modelos de estilos, escuelas o movimientos artísticos, que se abrevian en esta poética en la tríada barroco, vanguardia artística y pronóstico postmoderno.

Por otra parte, el meridiano de Lo real maravilloso americano, como se conoce, si bien afirma sus razones conceptuales y culturales en América Latina, asimismo encara y evidencia con fina atención esa condición dialógica del Ser de acá, pero, sobre todo, de las fundaciones, tránsitos epistémicos y formales, que diferentes prácticas artísticas y literarias comparten con el occidente otro. Sea este acaso el punto nodal de apoyo para plantear que la teoría se constituyó en el significado poético más elocuente de superación estética en Latinoamérica después del Modernismo literario y plástico de principios del siglo pasado.¹⁷ En esto favoreció, claro está, esa conciencia emergente y afanosa del intelectual latinoamericano en la construcción de su modernidad y, sobre todo, su experiencia activa de participación en el vórtice de las vanguardias artísticas europeas, donde Carpentier ocupó un lugar diligente.¹⁸ Su raigambre latinoamericana, conciencia de época, cultura integral, destreza y suficiencia profesional para la composición musical y la musicalización, la dirección de arte, el guion y la edición de cine, el libreto para ballet y la radio, la dirección y locución radial, la edición poligráfica, y crítico columnista, entre

¹⁶ Para un conocimiento de mayor exigencia al respecto de este punto, vale apuntar, que el corpus de la ensayística y otras escrituras que fundamentan lo real maravilloso americano, evidencian una clara evolución y significación del concepto a través de lo que se ha denominado su 'dominante estética'. Ver Alejo Carpentier, *Ensayos*, La Habana: Letras Cubanas, 1984, y *Los pasos recobrados*, La Habana: Ediciones Unión, 2007, y Horta, pp.81-97. Roberto González Echevarría, *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

¹⁷ Sobre este particular punto, se reconocen los aportes de Graziella Pogolotti (1932), Roberto Fernández Retamar (1930), Adelaida de Juan (1931), Ambrosio Fornet (1932), Ana Cairo Ballester (1949), Roberto González Echevarría (1943), Hans Otto Dill (1935), Luisa Campuzano (1943), Salvador Bueno (1917-2006), Luz Merino Acosta (1943), y José Antonio Baujín (1970), entre otros.

¹⁸ Acerca de la importancia y relación Carpentier con las Vanguardias, particularmente con el surrealismo, ver Alejo Carpentier, "Sobre el surrealismo", documental cinematográfico filmado por el Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficos (ICAIC) en 1973; Leonardo Padura Fuentes, *Un camino de medio siglo. Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1994; Anke Birkenmaier, Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina, Madrid: Ed. Iberoamericana, 2006; Rita Maessener, "¿Cómo leer a Alejo Carpentier en el siglo XXI? Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina, de Anke Birkenmaier" en *Revista Casa de las Américas*, 256 (julio-sept. 2009), pp. 54-61.

los principales roles de su ejercicio profesional, marcaron una profusa trayectoria que no solo contribuyó al escritor novelista, sino que le permitieron en su escritura de no ficción, legar un discurso crítico de serio calado estético y cultural.¹⁹

Esta recapitulación sobre el tema, entonces, propone puntuar el equívoco que comúnmente confunde por desconocimiento o interés no explícito, el de obviar o simplemente imbricar la teoría de lo real maravilloso americano con el realismo mágico. Es decir, un no siempre acertado uso de este último sintagma calificativo, cuando reemplaza innecesariamente al primero, que como se trata más adelante no se justifica con una causa de tipo epistémico, tampoco creativo, y menos cultural.

Al occidente euro-norteamericano no le ocasiona mayor riesgo tal inexactitud, en razón de acomodar su *tempo* fundante de iniciación de órdenes, estilos y movimientos de la filosofía y las artes a discursos y reconfiguraciones de procederes poéticos otros, que siguiendo ese *continuum* del canon simplifican y no describen convenientemente el devenir de una historia con significados e interpretaciones culturales no precisamente iguales. Es más, si de apariencias de las cosas se trata, amén de que estas no sucedieran en un mismo tiempo / espacio cultural e histórico social, ya después del encuentro, conquista y colonización, ese renombrar simbólico no siempre se ajusta entre las circunstancias histórico-culturales de allá con las de acá. De este modo, el desliz conceptual entre lo 'maravilloso' y lo 'mágico' pudiera no significar sustancialmente una inconveniencia para alguna obra ecléctica no latinoamericana, en tanto suele no variar en determinado contexto el sentido de una idea / imagen de la representación. Sin embargo, en el caso de la interpretación del investigador de acá, es otro el riesgo, ya que la asunción equívoca va más allá de lo específicamente representativo, destaca un fallido entendimiento o desconocimiento de los orígenes y sentido poético que sustentan esas imágenes, paisajes o ilustraciones.

Esta confusión entre Lo real maravilloso americano y el realismo mágico, precisamente ha tendido a homogeneizar cierta clase de representación artística o cultural, cuando esta presenta rasgos de exuberancia, exaltación o fantasía, que en la historia y discurso del arte europeo, como se conoce de antemano, atraviesa diferentes estancias culturales desde el medioevo hasta el romanticismo.²⁰

¹⁹ Sobre esa raigambre latinoamericana indiscutible de aseverar por su misma obra, pero más allá como un intelectual de su época, consultar los valiosos estudios de la profesora e investigadora Ana Cairo, *El grupo Minorista y su tiempo*, La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1978 y *Carpentier y la grandeza mexicana I*, México, Secretaría de Educación y Cultura de Coahuila, 2008. En relación con el cine, Luciano Castillo, *Carpentier en el reino de la imagen*, La Habana: Ediciones Unión, 2006.

²⁰ Como se conoce la noción metafórica de lo 'maravilloso' parte de un núcleo ideoeestético que las *teorías de las artes* en el medioevo ya empleaban, toda vez que se refería a ese 'mundo otro' que constituía la ilusión y la figuración de su pintura y escritura. Asimismo, el término '*merveilleux*' cambió de acepción en relación con lo bello en la estética francesa en el tránsito de la edad media, pasando por el romanticismo a las vanguardias. En Italia La '*meroviglia*' lo calificó en el manierismo como algo suprarreal. Igual lo '*meroviglioso*' fue asociado por Tasso al platonismo de la Idea, cuestión que

Ahora bien, si del arte y la cultura latinoamericana se trata, el asunto suele presentarse bien diferente, porque repercute en una distracción mimética de lógicas y fundamentaciones sobre objetos de estudios que suelen quedar descentrados en un limbo teórico metodológico. Al cabo, esta determinación por la que se atribuye de modo mecánico el realismo mágico a cualquier circunstancia de trascendencia simbólica, y no tan solo perteneciente al arte o la cultura, ya traspasa el orden institucional académico, alcanzando una carga de apropiación voluntariosa de un público común desapercibido del concepto, pero que sin pretender instruirlo merece una corrección de esa comunicación incisiva del máquetin comercial y político en búsqueda de recursos persuasivos de ágil calado social.

De todos modos, aquello que vale superar es el desconocimiento, sinonimia o inclusión de Lo real maravilloso americano en el contexto del realismo mágico en el nicho académico, en suma, porque resulta una descontextualización cultural y estética en cualquier tipo de objeto de investigación cuya pertinencia de campo sea reconocer, valorar o aperebir la índole y carácter de una realidad que por transcultural, distintiva y sorprendente, se presenta insólita, maravillosa, pero nunca mágica. Aquí la metáfora excede el contenido. Harold Bloom planteó en su momento acerca de esas desinformaciones o tergiversaciones de la obra y teoría carpenteriana lo siguiente:

Carpentier no es tan conocido en Estados Unidos como Borges, García Márquez, Cortázar y muchos otros autores hispanoamericanos, cosa que me sorprende, pues las fortalezas literarias de sus tres obras principales son por lo menos equivalentes a las *Ficciones* de Borges y a *Cien*

la estética aristotélica había encontrado en la materia por lo que exigía al término verosimilitud, para sustituir la antigua mitología.

Boileau en su *Querelle des anciens et de modernes*, defendió el valor de la literatura griega y no aceptó la '*merveilleux chrétien*' de las épicas cristiano-nacionalistas.

En la filosofía racionalista y sensualista lo maravilloso se transforma en una noción cristiana del 'milagro', en tanto lo sorprendente de previas condiciones subjetivas. Pero, el romanticismo rompió con la concepción, y le volvió a otorgar un carácter de 'bello' que inauguró Baudelaire. En este punto la lírica fue el centro del debate. De todas maneras, la modernidad rebasó la individualidad de lo bello, lo verdadero y lo bueno. Una función fallida de imitar la naturaleza en el romanticismo se reemplazó por la recreación de una 'esencia del mundo', y así de las intenciones de la naturaleza: O sea, se encuentra un nuevo sentido de lo maravilloso, que es el *surmaterialisme*, es decir, creación de un mundo otro.

Ya en el XIX el simbolismo, y la poética de Rimbaud de transgresión formal y nuevo lenguaje, y contenidos temáticos entiende lo maravilloso como las 'iluminaciones', que se traduce en que no hay una conexión directa con la realidad previamente establecida.

Aparece Lautrémont y *Les chants de Maldoror*, el surrealismo entra en acción con una voluntad subjetiva revolucionaria de oposición al discurso racional positivista. Los temas del mundo otro y lo maravilloso vuelven a tener una singular redefinición.

Lo maravilloso no sólo es bello, es insólito, puede ser grotesco, increíble, pero como parte de la realidad hace historia... Esta es la acepción en breve de Carpentier. (Texto de la conferencia "Lo real maravilloso americano o las apariencias del canon", Curso de Posgrado Fundación Alejo Carpentier, La Habana, 22 de octubre a 24 de diciembre de 1998).

años de soledad de García Márquez. Quizás haya una explicación política [...] Carpentier fue víctima de una historia que no había concluido [...] Además de Borges, Carpentier es el genio de la narrativa latinoamericana durante la segunda mitad del siglo XX, en su mejor época. Recuerdo mi sorpresa cuando González Echevarría me contó que Carpentier tenía ancestros rusos y franceses y no negros: me había parecido hasta entonces que su genio era la manifestación literaria de la perspectiva revolucionaria negra. La lección, al menos para mí, es la libertad del genio literario, su autonomía de las políticas culturales que tantos quieren imponerle.²¹

La entrada del sintagma realismo mágico al campo de la crítica literaria en Latinoamérica data de finales de los años cuarenta del pasado siglo, cuando Arturo Uslar Pietri (1906-2001) recurre al término en su ensayo 'El cuento venezolano', y apenas unos meses después, exactamente el 8 de abril de 1948, Alejo Carpentier (1904-1980) anticipa su teoría de Lo real maravilloso americano en *El Nacional* de Caracas.²² El término, sin dudas, guarda afinación con el rotundo éxito que pasados los años sesenta del siglo XX ejerció el estallido crítico europeo a partir de la impronta que legaba la literatura latinoamericana a las letras hispanas, y a las vanguardias artísticas en general, acuñándose este movimiento como el *boom*. No será necesario descentrar el tema que persigue este texto para definir o aclarar sobre este movimiento, aunque sí retomar de una de sus más altas voces su valoración acerca de Carpentier y su teoría

[...] *Como toda literatura auténtica, la del gran novelista cubano cierra y abre, culmina e inaugura, es puerta de un campo* a otro: vale tanto lo que dice como lo que predice [...] Así como la música ha ganado el derecho a ser sonido total o la pintura una facultad semejante en el orden visual, la novela reivindica la necesidad evidente de ser ante todo escritura, conexión del lenguaje con todos los niveles y orientaciones, no de la "realidad", sino de "lo real". Carpentier es el primer novelista en lengua española que intuye esta radicalización y su corolario: *todo*

²¹ Harold Bloom, *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, Bogotá: Editorial Norma S.A., 2005, pp. 633, 641. Subrayado del autor.

²² Alejo Carpentier fue un columnista estrella de *El Nacional* de Caracas entre 1951 y 1959 a través de su columna *Letra y Solfa*, que en realidad no se circunscribía únicamente a la literatura y la música, sino que abarcó más de veintidós campos de crítica, que no solo circunscribían a las artes, sino que alcanzó a la medicina, las matemáticas, la cosmonáutica, la cocina, la sociología etc. Un temprano estudio de esta colección puede consultarse en A. Horta, "Crítica y pedagogía artística en la colección Letra y Solfa", en *Coordinadas carpenterianas*, La Habana: Pueblo y Educación, 1990, pp. 24-41. Este estudio constituyó una conferencia en un Congreso Internacional en La Habana en los años ochenta, al terminar la misma se me acercó un señor para entregarme una nota que había escrito durante la intervención. Se trataba de un alumno de Carpentier en Caracas en los años cincuenta, el reconocido pintor venezolano Manuel Espinosa (1937), que había tenido estudios también en Francia con Francastel, y cuenta con una exitosa carrera. Me habló entonces de su experiencia y admiración por el maestro Carpentier. La nota que me entregó esta reproducida en el Anexo, fig. 4. Actualmente la colección *Letra y Solfa* con más de tres mil críticas y crónicas está publicada por la Editorial Letras Cubanas en once tomos compilados por áreas de prácticas artísticas y otras variaciones.

*lenguaje supone una presentación, pero el lenguaje de la literatura es una representación que se representa [...] Carpentier era un hombre extraordinariamente alerta a los movimientos en el arte y la ciencia contemporáneos, y sus novelas no sólo deben leerse tomando en cuenta el pasado histórico evocado con tanta fuerza en *Los pasos perdidos*, *El reino de este mundo*, *El Siglo de las Luces o Guerra del Tiempo*, sino a la luz de las creaciones contemporáneas de la poesía y la música [...] Es bueno leer a Carpentier recordando que con él nuestra novela entró al mundo de la cultura contemporánea sin renunciar a ningún derecho propio, pero tampoco ancilarmente, sino colaborando con plenitud en la creación de la cultura contemporánea.*²³

Valga aclarar que esa producción literaria tuvo repercusión en tendencias y figuras de las artes latinoamericanas con no pocas revelaciones, que igualmente sobresalían con gran expectación y reconocimiento en Europa y Norteamérica.²⁴ No obstante, por otra parte, el *boom* más allá de significar una superación poética por su ineludible suficiencia escritural de aporte, incluso a la lengua castellana, o por el trasfondo de recia investigación de su temática, y estructura narrativa, asimismo demostró con altura una estilística singular de la cultura trasatlántica, confirmando la estirpe de su ascendencia modernista, ya reconocida con creces a finales del XIX y principios del XX.

El *boom* no tiene ligamen alguno, ni representa o alude al realismo mágico; eso sí, y este es el caso; se dio a conocer coincidentemente treinta años atrás para una intelectualidad latinoamericana, radicada o en contacto con los movimientos de vanguardias, que justo más tarde, de una u otra forma, fueron los autores del movimiento literario. El calado del *boom* culmina una apoteosis de la narrativa de los años cincuenta, que con anterioridad había anunciado Alejo Carpentier en *Le Cahier* de París en 1932²⁵, y que el novelista, ensayista y crítico hubo de inau-

²³ Carlos Fuentes, *La Gran Novela Latinoamericana*, México: Alfaguara, 2011, pp. 161-195.

²⁴ Una lista o siquiera una mención de algunos nombres de artistas plásticos, músicos destacadísimo internacionalmente, bailarines, actores, dramaturgos, cineastas, compositores, latinoamericanos, norteamericanos o europeos sería siempre incompleta. Sin embargo, vale decir que si la teoría de Lo real maravilloso guarda en sus sustentaciones, un sentido estético de alta resonancia dada por las prácticas artísticas, no lo es en cuanto al intelectual avezado y culto que fue Carpentier, sino al musicólogo, compositor, guionista, estudiante de arquitectura y amante del espacio y los planos, del pianista que reconocía sus limitaciones, pero en última instancia de un hombre consagrado a la cultura y progreso de su tiempo y mundo.

²⁵ Ver Alejo Carpentier, “Los puntos cardinales de la novela en América Latina (1932)” en *Le Cahier*, 2, (febrero 1932), París, pp. 19-28. Igualmente, forma parte de uno de los capítulos de la excelente antología de Alexis Márquez Rodríguez, *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*, La Habana: Ediciones Unión, 2007, p. 23, con un magnífico prólogo donde destaca la premonición de Carpentier en relación con el “*vigoroso movimiento que coloca a nuestra novelística dentro de la narrativa mundial en el lugar que merece*”, y significando, en varias ocasiones la estimación de Carpentier por Carlos Fuentes en cuanto que éste alcanzaría un alto lugar en la literatura latinoamericana.

gurar más tarde con la publicación de *El reino de este mundo* (1949) y *Los pasos perdidos* 1953)²⁶, seguido por *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, *La ciudad y los perros* (1962) de Mario Vargas Llosa, y *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez (1927-2014).

Por supuesto, que existió una reciprocidad y reconocimiento intelectual entre estos escritores en el tiempo artístico cultural de esta producción; pero, en décadas siguientes se mantuvo únicamente entre Carpentier, García Márquez y Carlos Fuentes. *El reino de este mundo*, no obstante, marcó toda esa segunda mitad del siglo pasado y dejó más allá de su lección narrativa, una poética: la teoría de Lo real maravilloso americano. El comentario de la siguiente nota a pie de página sugiere, quizás, algo más al respecto.²⁷

De modo que, en este vórtice de literatura artística con un comprometido sentido de lo latinoamericano universal²⁸, se perfiló esta-nueva-poética-del-acá, que encuentra en la literatura

²⁶ Respecto de esta novela ver Roberto González Echevarría, *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 9-13. El primer capítulo del libro de González Echevarría “Un claro en la selva: de Santa Mónica a Macondo” vuelve sobre *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier. “En 1956 esta novela recibe el premio al Mejor Libro Extranjero (otorgado por once de los principales críticos literarios de París), traducida al francés por René L.F. Durand y publicada por la colección *La Croix du Sud* (Editorial Gallimard) dirigida por Roger Caillois. Carpentier propuso el título *Le partage des eaux* –la partición de las aguas– el cual se aceptó como título definitivo” en “Vida y obra de Alejo Carpentier” en *Los pasos recobrados*..

²⁷ En los finales de los años ochenta, días después de un evento internacional en La Habana donde asistió Gabriel García Márquez, y después de terminar una de mis largas sesiones de revisión de archivos, fichaje y estudio en el entonces Centro Cultural Alejo Carpentier hasta 1984 y Fundación Alejo Carpentier a partir de 1993; subí a la oficina de Lilia para saludarle, y como de costumbre, me preguntó por el avance de la investigación a lo que respondí con inmediatez, ya que esa oportunidad de saludos y cortas conversaciones me dejaban siempre más de una útil referencia. De aquella conversación recuerdo que me comentó que Gabo le había dicho que todos los 11 de enero releía *El reino de este mundo*, y que esto le estimulaba mucho para escribir. Sí conservo conciencia absoluta del momento, ya que algunos otros nortes de esa conversación más tarde se desarrollaron; pero, al pasar del tiempo lamentablemente olvidé la razón de esa fecha mencionada por García Márquez, aunque dudo esté del todo perdida, ya que pudiera estar encubierta en las profundidades de notas de una papelería de la época.

Conociéndose las aproximaciones y diferencias de estilos entre las novelas de Carpentier y Gabo, algo sí guardo de aquel comentario, y fue acerca de esos dos monumentos literarios convergiendo en un momento muy especial para las artes y la literatura del continente con sendas poéticas que abrieron cauces a generaciones de escritores y artistas del continente. En el caso de Gabo, el cine resultó un campo ampliamente favorecido; los músicos, artistas escénicos, y plásticos encontraron en Carpentier una fuente y guía inestimable.

²⁸ Iuri Lotman, *La Semiosfera. Semiótica de la Cultura y del texto*, Desiderio Navarro (ed.), Madrid: Ediciones Cátedra S.A, 1996, pp. 162-181. El concepto de literatura artística se debe al eminente semiólogo ruso Lotman (1922-1993), quien desarrolló una obra de alta referencialidad para la teoría de la cultura, la semiología y las artes.

su núcleo preferencial, si bien sus fundamentos y arquetipos de enunciación fueron de carácter contrastivo con las apariencias del canon versus la cultura y artes en Latinoamérica.²⁹

Mientras Lo real maravilloso parte de lo ‘sorprendente’ y ‘maravilloso’ de la realidad, que ya Carlos Rincón había intitulado como “idealismo de la esencia”, según Víctor Bravo el realismo mágico se debe a una representación ‘mágica’ de lo real en el ámbito específico del arte.³⁰ En la teoría de Carpentier, lo maravilloso se vincula a situaciones o hechos insólitos, por lo que se corresponde más con lo inesperado, pero que es cierto porque existe o sucede, y no corresponde a la invención del hombre, sino a la de la naturaleza o a condicionantes y circunstancias culturales. Una diferencia que también contribuye a la confusión está en que lo insólito de lo real maravilloso americano parte de una sustantivación de la realidad, por lo que forma parte de una manera-de-ser y representarse de lo latinoamericano; de su índole cultural que trasciende en metáfora al arte.

El realismo mágico, por otra parte, no tiene la ascendencia de un tiempo-espacio-sentido como el de la imagen y realidad artística latinoamericana, porque el término está tomado de otra fuente e historicidad artística, en este caso, de la pintura expresionista alemana. Así lo deslindó Carpentier en muy variadas ocasiones. Pero, con más detención en la conferencia *Lo barroco y lo real maravilloso americano* dictada en el Ateneo de Caracas el 22 de mayo de 1975, si bien el tema ya lo había anticipado dos días antes en la Sala de Conciertos de la Universidad Central de Venezuela donde el conferencista anotó:

El término de realismo mágico fue acuñado en los alrededores del año 1924 o 1925 por un crítico de arte alemán llamado Franz Roth en un libro publicado por la *Revista de Occidente*, que se titula *El realismo mágico*. En realidad, lo que Franz Roth llama realismo, es sencillamente una pintura expresionista, pero escogiendo aquellas manifestaciones de la pintura expresionista ajenas a una intención política concreta [...] Lo que él llamaba *realismo mágico* era sencillamente una pintura donde se combinan formas reales de una manera no conforme a la realidad cotidiana. Y en la portada del libro aparecía el cuadro famoso del Aduanero Rousseau en que vemos un árabe durmiendo en el desierto, plácidamente, al lado de una mandolina, con un león que se asoma y una luna por fondo; aquello es realismo mágico porque es una imagen inverosímil, imposible, pero, en fin, detenida allí.”³¹

²⁹ En este tema particular se centró el curso de postgrado de Horta, “Lo real maravilloso americano o las apariencias del canon” en la Fundación Alejo Carpentier, La Habana, 22 de octubre a 24 de diciembre de 1998.

³⁰ Víctor Bravo, *Ensayos desde la Pasión*, Caracas: Fundarte-Alcaldía de Caracas, 1994, pp. 140-147 y *Magias y Maravillas en el continente literario. Para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*, Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1988, p. 255.

³¹ Alejo Carpentier, “Lo barroco y lo real maravilloso”, en *Ensayos*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984, pp. 120 y 121. Franz Roth alude a una nueva tendencia en la pintura que se venía desarrollando en Europa y Estados Unidos que enfatizaba o privilegiaba el mundo y las cosas fantás-

Carpentier volvió a referirse sobre la confusión de interpretar realismo mágico para hablar de Lo real maravilloso americano en la entrevista-debate que ofreció en la Universidad de Amberes en Bélgica en 1977³²; sin dudas, porque evidentemente ya entonces se estaba tejiendo un malentendido que, injustificado, solo se podía esclarecer con argumentos de una retrospectiva crítica sobre este tiempo histórico. Aun así, la confusión o negación de la teoría carpenteriana era imposible de aceptar desde una cabalidad teórico-crítica; a no ser que tal criterio estuviera permeado por otros elementos ajenos a la misma naturaleza de la literatura y el arte en el continente, considerando, incluso, que estos provinieran finalmente de una presunción o sesgo tendencioso con viso político.

En breve, la apropiación del término realismo mágico parte de un tiempo espacio y arte europeo; que en recto sentido resulta una incoherencia de significado con el texto y contexto cultural latinoamericano, que, por añadidura, tampoco guarda una significación sustantiva con los conceptos que deseara referir de cierta representación de las artes, escritura o ámbito eco cultural latinoamericano, que sí se ajustan de un modo más diáfano al concepto de Lo real maravilloso americano.

Esta tergiversación de fondo etiqueta como realismo mágico una consonancia de obras y fragmentos de realidad, que por su orden temático o de representación, según el origen del término, no corresponden con la estilística de la pintura expresionista alemana. Más bien, las características de esa pintura no se ajustan a una cantidad de disímiles ejemplos que se rotulan de manera impropia desconociendo o trastocando la genuinidad cultural latinoamericana.

Es más, si algún propósito de valor estético promulgó y probó la teoría carpenteriana fue el de elevar el conocimiento y cultura del lector o receptor común de las artes; y lo realizó con creces, al lograr desde historias y sucesos varios de la misma realidad y cotidianidad popular latinoamericana, que constituían sus temas, una visión concordante y amplia de su civilización. Este difícilísimo tramado tuvo siempre como cauce y fin el hombre social y la cultura latinoamericana.³³

ticas, también supraterráneas, con la intención siempre de hacer confluír lo mágico con lo real. Aparte de Uslar Pietri, Víctor Bravo señala que, en 1935, citando a Ángel Flores, el ensayista plantea que el realismo mágico nace con la *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges (1899-1986) a los que suma las figuras de “Bioy Casares y Rulfo, Eduardo Mallea y Juan José Arreola, Ernesto Sábato y Juan Carlos Onetti. Luis Leal (1967) continúa en cierto modo el texto de Flores e incluye en la clasificación a Alejo Carpentier”. Víctor Bravo, *Magias y Maravillas en el continente literario*, p. 16.

³² Alejo Carpentier, *Entrevistas*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985, pp. 153-173.

³³ El Carpentier profesor de Historia de la Cultura en la Universidad de La Habana desarrolló cursos sobre las civilizaciones antiguas (Mesopotamia, Egipto, India, Grecia, etc.) apoyándose en los textos y escrituras mayores de los padres de la filosofía, o sea, reelaborando sus escrituras para hacer llegar un concepto con mayor claridad. En fragmentos de sus notas para alguna de esas clases, se aprecia de qué manera sintetiza *La República* de Platón, y posteriormente el diálogo de *Las Leyes*, del cual por cierto vale citar una síntesis del profesor en los párrafos finales de su notas para la clase sobre lo que Platón planteaba en el texto: “Examina el poder característico del canto y del baile, de

Dominio

En una primera clasificación de la actividad humana, el Estagirita señaló tres rangos de acción del hombre; en principio, el correspondiente a la poética en tanto creación que asimismo se debe a la naturaleza misma del hombre para actuar sobre una materia, así como saber de sus fenómenos físicos y crear montañas. Una segunda acción contemplativa que denomina narración, porque, aparte de informar, también conoce de la lógica, y escribe. Y una actividad práctica que el filósofo resume como historia, porque gracias a la energía se vale de la ética para forjar civilizaciones.³⁴

Dígase entonces que la poética de lo real maravilloso americano volviendo a las tres tesis generales de su caracterización —*entendimiento de los textos, lo universal sin tiempo y el contrapunto estético*— resignifica en su discurso teórico-crítico valores constitutivos de una construcción contradictoria de nuestra modernidad, que bien pueden resumirse en esas jerarquías de sus transparencias retóricas y éticas como son: 1) la apropiación cualitativa de la categoría ‘maravilloso’ a favor de una indiscutible realidad insólita, sorprendente y extraordinaria de lo latinoamericano, 2) cuya genética mestiza y vocación dialógica, por un lado garante de su autoctonía criolla, más, en constante trance de liberación subalterna y autorreconocimiento 3) reconfigura una narrativa del acá y discurso histórico desde una épica de la inteligencia y la suficiencia metafórica.

Toda escala poética se inscribe como categoría estética cuando la singularidad que posee su fundamentación o extrañeza prueba en su tradición o excepción histórica rasgos únicos que la distinguen por su novedad y suficiencia técnica de representación. Según legitimó Bloom, esto se debe a ‘un signo de originalidad que nunca acabamos de asimilar, o que se convierte en algo tan asumido que permanecemos ciegos a sus características. Dante es el mayor representante de la primera posibilidad, y Shakespeare un fenomenal ejemplo de la segunda’.³⁵

Es decir, el valor estético de una *poética* no parte de un atributo merecido a cualquier obra o resolución creativa; sino de aquel arte con registro argumentativo, cuyo valor es-

las fiestas y juegos que los acompañan; hace algunas digresiones muy útiles para la historia de las Bellas Artes; remonta al origen de la música y de la gimnástica a la edad en que ‘el hombre grita sin ninguna regla y salta de lo mismo’; traza el bosquejo de una historia de la civilización; habla de antiguas tradiciones, en las que los Padres de la Iglesia, sin prueba ninguna, creyeron que aludía al Viejo Testamento; afirma la existencia de otra vida; recomienda especialmente el amor a la justicia; enseña que ‘el último de nuestros cuidados debe ser el de los bienes de la fortuna’ y afirma que para la tranquilidad de un Estado ‘no es preciso que los ciudadanos sean unos demasiado ricos y otros demasiado pobres, porque el exceso de opulencia acarrea el derecho a la revolución, como el exceso de indigencia’. Ver Anexo, fig. 5.

³⁴ Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, Obras Completas de Aristóteles, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1954, pp. 106-159.

³⁵ Harold Bloom, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona: Anagrama, 1994, p.14.

tético explicita diferencialmente un conjunto de obras entre otras de su mismo campo de producción, distinguiéndose por su rotundez de contenido, virtuosismo técnico y excelencia representativa.

Una poética, además, se reconoce cuando connota una trama sensible a escala única de artisticidad, en la que sus trazos peculiares de novedad y valores formales de composición y representación caracterizan tanto una semántica cultural como sus modos y técnicas de expresión.³⁶ Lo real maravilloso americano constituye un núcleo excepcional de las universales de la cultura latinoamericana. Un elemento clave de esta afirmación parte de su misma declaración en el prólogo a *El reino de este mundo* (1949).³⁷

En este, Carpentier presenta su teoría a partir de un contrapunto con la vanguardia surrealista europea (*trucos de prestidigitación* tales como *la cabeza de un león en la pelvis de una viuda* vs. *el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití*), así también con la episteme de la pintura en el esfuerzo por dibujar una selva (*André Masson* vs. *Lam*), y, del mismo modo, con esa pérdida de invocación y magia de la danza colectiva que significa el folklore (*Europa occidental* vs. *América*). Estos precisos y selectos ejemplos en diferentes facetas de las artes corresponsales de una teoría aparentemente literaria, más allá de constituirse en un discurso polifónico y macro, ya entonces representó una índole de conceptos y métodos distintivos, y recursivos sobre las prácticas poéticas, en el que la narración novelística no se apartaba de describir ese segundo mundo eidético de las artes. Concluye este 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 calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de crono-

³⁶ En este caso los valores cognoscitivos a que nos referimos son la forma, expresión, construcción-función y la mimesis, esta última resonancia de una realidad. Acerca de una ampliación sobre este tópico, ver Stefan Morawsky, “Los criterios de la evaluación estética”, en *Fundamentos de estética*, Barcelona: Ediciones Península, 1974/1999, pp. 145-176.

³⁷ Este prólogo tuvo una versión preliminar en el artículo de Carpentier “Lo Real Maravilloso de América” en su columna ‘Letra y Solfa’ de *El Nacional* de Caracas, el 8 de abril de 1948, fecha que anuncia la declaración de su teoría y motivo de celebrar en esta ocasión su septuagésimo aniversario, si bien comúnmente la crítica refiere el prólogo de *El reino de este mundo* de 1949 como el texto inicial. La sustentación del prólogo, claro está, explicita y ubica la teoría desde su característica dialógica de constatación con los métodos y esfuerzos de la vanguardia artística europea del momento, y otras fuentes. Más tarde, ese prólogo continúa su dialéctica exegética en “*De lo real maravilloso americano*” capítulo de su primer libro de ensayo *Tientos y diferencias* (1964). Para una mayor información sobre este preámbulo de la teoría de lo real maravilloso americano ver Alejo Carpentier, *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*, Prólogo y selección de Alexis Márquez Rodríguez, La Habana: Ediciones Unión, 2003, pp. 7-51. Y Alexis Márquez Rodríguez, *Ocho veces Alejo Carpentier*, Caracas: Grijalbo, 1992 (ver dedicatoria autógrafa en Anexo, fig. 6). Alexis Márquez, académico y ensayista venezolano, fue considerado por Carpentier su primer y más importante crítico.

logías. Y, sin embargo, por la dramática singularidad de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron, en determinado momento, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación en los manuales escolares. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de los real-maravilloso?³⁸

En principio, Lo real maravilloso americano propuso una dominante axiológica que superó con creces la encrucijada crítica con la cual se interpretaba la especificidad cultural y artística latinoamericana; puesto que su literatura, amén del legado a la novela histórica, resultó constituirse en un pre-texto de discurso, que se amplió dialécticamente durante treinta y dos años a través de un tramado de ensayos, conferencias, entrevistas y otros documentos.³⁹

Por otra parte, la novela, el relato y la ensayística de Lo real maravilloso americano abrieron un campo crítico de estudio acerca del valor estético en los procesos de transculturación, que trascendió de las fronteras lingüísticas y literarias a los planos filosóficos y de teoría cultural, que posteriormente favorecieron los Estudios Culturales, Subalternos, y Postcoloniales, de útil referencia para los frentes teórico / metodológicos de las artes en cuanto la revisión post estructuralista de los contextos, la recepción, y la cruzada postmoderna. Al cabo, reiteraba Carpentier, que la genésica latina del Occidente no fue pura, baste con repasar cuál fue la hibridación de etnias del Mediterráneo europeo en relación con el Mediterráneo de acá: El Caribe.⁴⁰

³⁸ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, (edición facsimilar), La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1949/1999. Obsequio de Lilia Carpentier.

³⁹ La dialéctica de ese corpus discursivo de la teoría de lo real maravilloso americano se incrementa aún con nuevas investigaciones y la difusión de manuscritos, y otros documentos del novelista, donde habría que destacar la labor de la Fundación Alejo Carpentier en la Habana y la Cátedra de Cultura Cubana 'Alejo Carpentier' de la Universidad Santiago de Compostela, actualmente radicada en la Facultad de Humanidades de Lugo, España. Vale citar entre esas publicaciones: Alejo Carpentier, *Diario (1951-1957) Alejo Carpentier*, Introducción de Armando Raggi. Notas del mismo y de Rafael Rodríguez, La Habana: Editorial Letras Cubanas, Biblioteca Alejo Carpentier, Fundación Alejo Carpentier, 2013; *Cartas a Toutouche*, Textos introductorios y notas de Graziella Pogolotti y Rafael Rodríguez Beltrán, La Habana: Editorial Letras Cubanas, Biblioteca Alejo Carpentier, Fundación Alejo Carpentier, 2010. Ana Cairo Ballester, *Carpentier y la grandeza mexicana I*. Coahuila: Secretaría de Educación y Cultura de Coahuila-Gobierno del Estado Coahuila. Cátedra de Cultura Latinoamericana Alejo Carpentier, 2008. Marta Rojas, *La maleta perdida*, La Habana: Editorial Pablo de la Torriente, 2003. Alejo Carpentier, *El caso de Europa*, Prólogo de Graziella Pogolotti, La Habana: Fundación Alejo Carpentier, Ediciones ICAIC, 2014. *Alejo Carpentier, A puertas abiertas: Textos críticos sobre arte español*, José Antonio Baujín y Luz Merino (comp.), Santiago de Compostela: Biblioteca Cátedra de Cultura Cubana Alejo Carpentier, Universidad Santiago de Compostela, 2004, entre otros ya citados anteriormente.

⁴⁰ En este particular, consultar preferencialmente Alejo Carpentier, "La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe", *Ensayos*, pp. 217 y 226. "Cómo el negro se volvió en criollo",

En un plano más general, lo real maravilloso americano desacralizó el centrismo de temas y escenarios de la experiencia artística del occidente europeo, implicando al unísono un conocimiento único de su historia inclusivo de América, de su rareza de pensamiento, ánimo e idiosincrasia cultural. En consecuencia, de esta urdimbre mestiza latinoamericana, que tanto favoreció a la crítica posvanguardista europea, en particular a la francesa encabezada por Julia Kristeva (1941)⁴¹, para ampliar con argumentos y destacables ejemplos, la sustentación entonces de esa nueva concepción teórica con gran incidencia metodológica y crítica, que fue la teoría de la intertextualidad.⁴² Probablemente, el frente teórico más transitable y ágil para abordar los cruces y debates de la coyuntura postmoderna.

Ahora bien, si algún presupuesto o máxima de la teoría de Carpentier fundamenta su escala universal, este se debe a su entereza permanente de revelar una concordancia entre los grandes mitos civilizatorios con las cosmogonías prehispanicas Sísifo, Prometeo, Ulises, etc., por demás extensivo a la cultura popular, a manera de instrucción y saber común. En definitiva, el nivel y placer de la teoría y escritura de lo real maravilloso americano supera a través de sus dominantes axiológicas y estéticas los límites estancados de un proyecto continental de emancipación cultural rezagado. Esa aparente carga de su enunciación y escritura, explicó alguna vez el autor, se debía a su preocupación por elevar la cultura y el conocimiento de los lectores, pues este sería el de su sociedad y cultura.

El destacado investigador Isaías Peña Gutiérrez (1943) cuenta a su haber con un excelente texto donde, a partir de un enjundioso y certero análisis de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier y *Cien años de Soledad* de Gabriel García Márquez, encausa una argumentación de las poéticas que respaldan ambos monumentos literarios en función de la génesis, fundación y apocalipsis. Apuntaba el profesor y ensayista:

De ahí en adelante, —la idea recurrente del génesis como perspectiva para volver por los caminos auténticos de América, es muy clara—, Carpentier desarrollará sus demás preocupaciones estéticas —entre ellas la de que todo hombre debe vivir su propia época—, sin olvidar

Conferencias, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1987, pp. 215-222, y *Visión de América*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1998, p. 174 (prólogo de Alejandro Cánovas).

⁴¹ Julia Kristeva (1941). Filósofa, teórica de la literatura, psicoanalista, escritora francesa de origen búlgaro. Actualmente es académica en la Universidad de Nueva York y en la Universidad de París VIII. Su campo de desarrollo profesional se extiende a la literatura, lingüística, y la teoría de la cultura. Pertenece a la legión del posestructuralismo junto a Roland Barthes y Michael Foucault, así como se le debe un reconocimiento por su oficiosa y destacada labor en el campo de la teoría de la intertextualidad.

⁴² En atención a la teoría de la intertextualidad, consultar Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Desiderio Navarro (selección, prólogo y traducción), La Habana: Casa de Las Américas - Embajada de Francia en Cuba, 1997.

jamás el gesto reivindicatorio, repito, de nuestros propios estadios, que el confronta con Europa, entre otras cosas, para demostrar que la barbarie de la selva —como la vieron por siglos aquellos— no es nada distinta a la civilización eurooccidental. Quisimos ser Europa porque ellos nos dijeron que éramos distintos a ellos, y ¿para qué serlo, diría Carpentier, si nuestra barbarie no era más que la civilización de ellos? Y agrega más adelante la exégesis de Peña [...] Y Carpentier nos confiará otra verdad: antes del génesis está el apocalipsis, y después del génesis está la fundación.”⁴³

Ese placer de la escritura hacia los lindes de un (pos) proyecto de emancipación cultural responde a las apariencias de la representación de las artes y la cultura en y desde la fundación de lo real maravilloso, al cabo, registro de ese archivo intertextual que problematiza lo dialógico civilizatorio para descifrar los códigos socioculturales y estéticos del arte y la literatura de su tiempo..., un tiempo aún en ruta de cifrar sus poéticas.

⁴³ Isaías Peña G., “Carpentier y García Márquez: génesis, fundación y apocalipsis en *Los perdidos y Cien años de soledad*”, en *IMAN. Anuario Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier*, II (1984-1985), La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 261y 263.

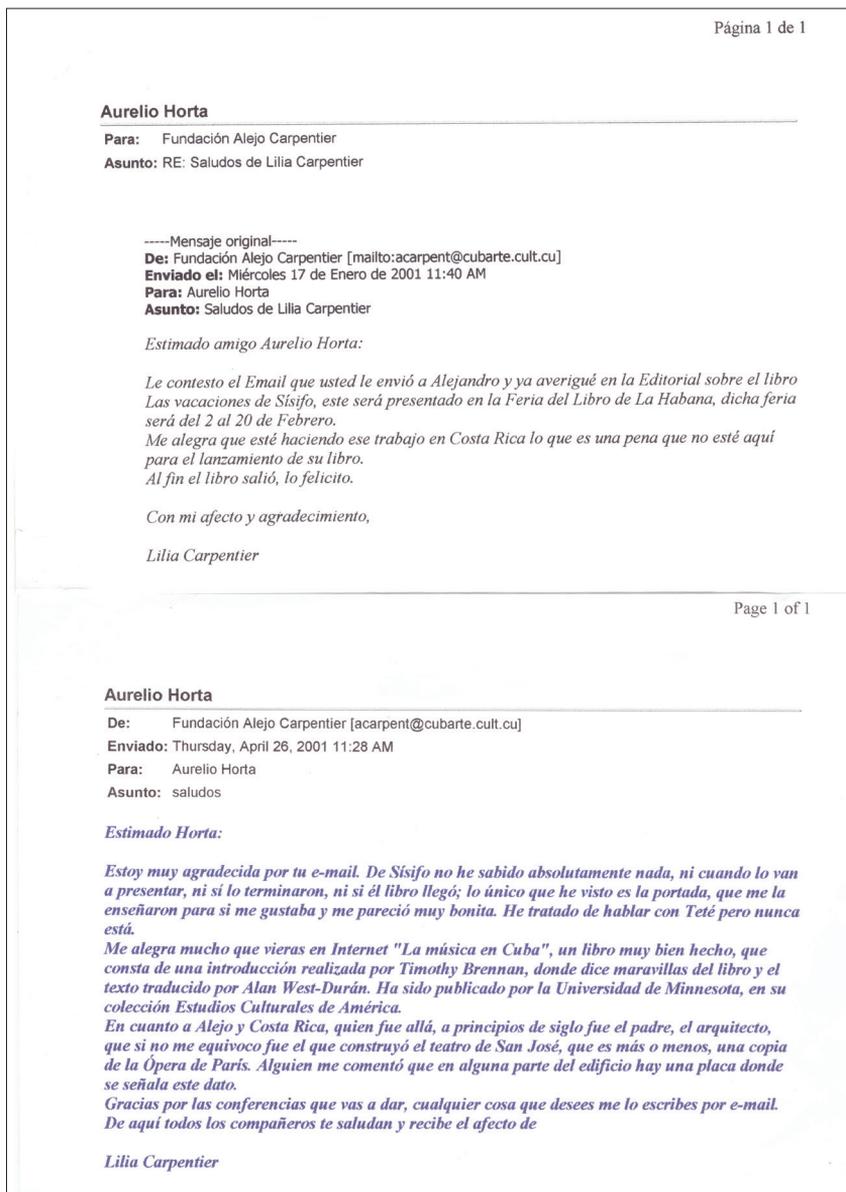


FIGURA 1. Dos mensajes de Lilia Esteban Hierro de Carpentier recibidos por Aurelio Horta en Costa Rica de la publicación del libro *Las vacaciones de Sísifo*, financiado por la Fundación Carpentier y el Instituto Cubano del Libro.

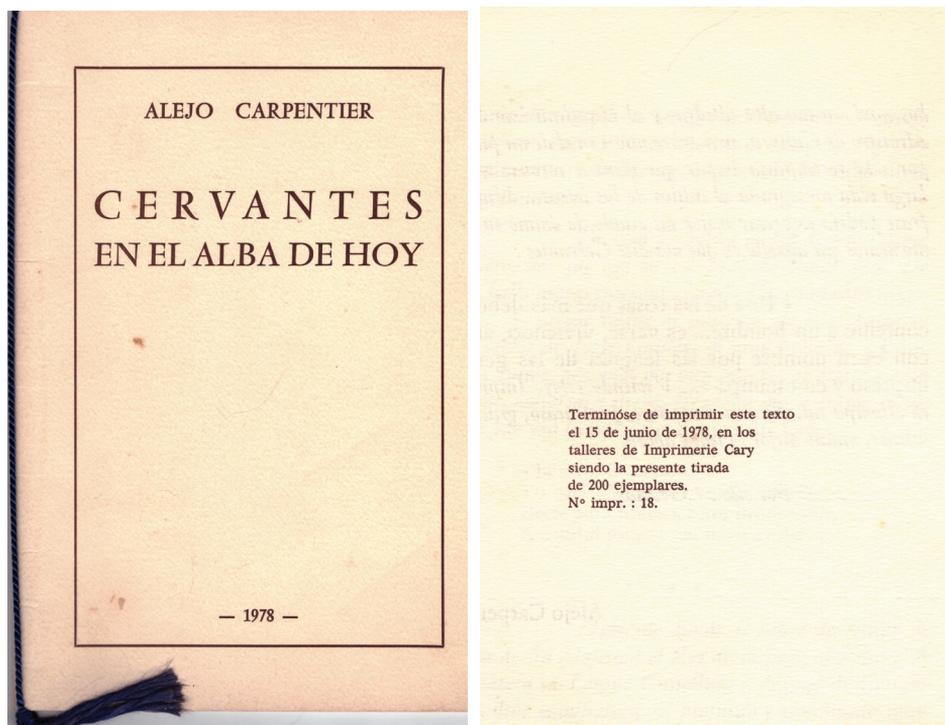


FIGURA 2. Izq. portada, der. contraportada, Alejo Carpentier, *Cervantes en el alba de hoy*, París: Gallimard, 1978⁴⁴. Foto Aurelio Horta, Colección del autor. Las figuras siguientes son del autor y los documentos de su colección.

⁴⁴ Es conocido que Carpentier pasaba a Lilia sus escritos antes de entregarlos a publicación. En esta ocasión, me contó Lilia, él había advertido no mostrárselo para darle una sorpresa, pero ella se adelantó a consultarlo y planeó una impresión de 200 ejemplares del mismo. Alejo sorprendido por la impresión le encargó obsequiarlo a quienes ella entendiera que les pudiera ser útil. En un día de estudio en la Fundación, Lilia me obsequió el ejemplar No.18.

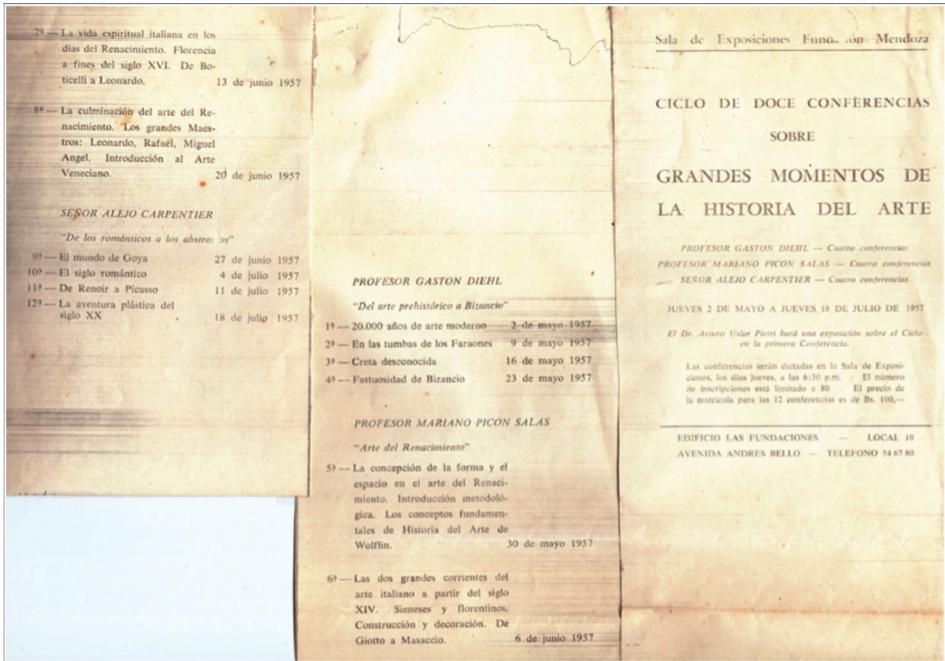


FIGURA 3. Programa Ciclo de Conferencias, 'Grandes Momentos de la Historia del Arte', Caracas, Fundación Mendoza, 2-18 de julio de 1957⁴⁵.

⁴⁵ El ciclo fue impartido en la Sala de Exposiciones de la Fundación Mendoza en Caracas entre el 2 de mayo al 18 de julio de 1957 por Gastón Diehl (1912-99), profesor de Historia del Arte, escritor, y realizador francés discípulo de Henri Focillon (1881-1943); Mariano Picón Salas (1901-65), escritor, diplomático y académico venezolano y Alejo Carpentier.

Aurelio:

Fue emocionante oír tu trabajo porque yo fui alumno de Alejo Carpentier en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas en los años desde 1953 a 1957 y la columna Letra y Solpa era de lectura apasionada para nosotros en esos años.

Gracias por este recuerdo, por haber tenido la oportunidad de conocer este valioso trabajo tuyo sobre ese aspecto de la obra fecunda de Carpentier.

Manuel Espinoza, pintor.
Venezuela.

FIGURA 4. Nota autógrafa de Manuel Espinoza, pintor, alumno de Carpentier en Caracas, década de 1950.

En La República, recogiendo las altas concepciones y los preceptos sublimes diseminados en los otros diálogos, reduce Platón el problema del mejor gobierno posible a esta fórmula: Hallar los verdaderos principios de la justicia para que los hombres sean felices. Tal es el pensamiento que domina en los 10 libros de La República. Sabio es, dice el filósofo, "el que para ser feliz puede bastarse a sí mismo y prescindir de los otros". A este sabio precisamente, según Platón, debe confiarse el gobierno de un Estado, en el cual debían ser condenados a muerte los malvados e incorregibles. El exceso de riquezas y la excesiva pobreza son igualmente nocivos, agrega, y un estado bien constituido debe, como el verdadero filósofo, ser dueño de sí mismo. La justicia es, escribe el discípulo de Sócrates, la función armónica y regular de todas las ruedas que entran en la constitución de un Estado. No tuvo la idea de una solidaridad común entre todos los hombres, pero censuró las guerras de unos griegos con otros; declaró que sus compatriotas no debían tener esclavos griegos. En general, sus ideas sobre la esclavitud son más generosas que las de Aristóteles.

El diálogo de Las Leyes, obra de la vejez de Platón, brilla por la fantasía menos que por la madurez del juicio y la solidez de los pensamientos. Es un tratado en 12 libros; es el arte de hacer la felicidad de un Estado, no por la extensión de los dominios, ni por las riquezas, ni por la gloria de las armas, sino por el alejamiento del mal y la práctica del bien. Prescindiendo de los tipos de la perfección, busca lo más proporcionado a la debilidad humana. Estudia el autor la influencia de los banquetes y de la educación en general, a fin de combatir la funesta tendencia de la naturaleza humana, por la que "todos son enemigos de todos, los Estados lo mismo que los individuos entre sí". Examina el poder característico del canto y del baile, de las fiestas y juegos que les acompañan;

FIGURA 5. Alejo Carpentier, 'Notas mecanografiadas de clase sobre La Republica de Platón y el Diálogo de Las Leyes', copia.

Para Amador Ota,
con su cordial
abrazo de su amigo
y colaborador,
Leucler
Caracas, 16-10-97
↓
Lz Habana

FIGURA 6. Alexis Márquez, *Ocho veces Alejo Carpentier*, Caracas: Grijalbo, 1992, Dedicatoria.