

# ALEJO CARPENTIER, DEL NEGRISMO A LO REAL MARAVILLOSO

*Alejo Carpentier, from Niggerism to the Marvellous Real-life*

**Guadalupe Silva**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Universidad de Buenos Aires  
titillatio@gmail.com

**RESUMEN:** El presente artículo analiza las raíces de la conocida fórmula de lo “real maravilloso americano”, publicada inicialmente por Alejo Carpentier en 1948. El análisis propone que los orígenes de este programa deben rastrearse en su primera novela, *¡Écue-Yamba-Ó!* (1927-1933), cuyo negrismo será revisado y posteriormente corregido en la segunda novela de Carpentier, inicio de lo que llamará su “ciclo americano”. Los cambios entre ambos textos son significativos y revelan de qué modo Carpentier buscó en su segundo texto constituir no solo una representación del pasado colonial y sus complejas formas de sometimiento, sino una representación de la verdadera “realidad” americana. Este cambio, que aquí analizaremos a través del contexto intelectual de los años treinta, y en particular a la luz de la crítica realizada por Juan Marinello a *¡Écue-Yamba-Ó!*, será crucial en la elaboración del programa americanista iniciado con *El reino de este mundo* (1949).

**PALABRAS CLAVE:** Alejo Carpentier; negrismo; real maravilloso; realismo; nueva novela.

**ABSTRACT:** The present article analyzes the roots of the famous formula, “the American Marvelous Real”, first published by Alejo Carpentier in 1948. The analysis suggests that the origins of this proposal can be traced to his first novel, *¡Écue-Yamba-Ó!* (1927-1933). Its “Negrism” would later be revised and corrected in Carpentier’s second novel, which marked the beginning of what he called his “American Cycle”. The differences between the two texts are significant, and reveal the way in which Carpentier, in his second text, sought to construct not only a portrayal of the colonial past and its complex forms of subjugation, but also a representation of true Latin American “reality”. This evolution, which we are here analyzing in the intellectual context of the 1930s, and from the perspective of the critique of *¡Écue-Yamba-Ó!* by Juan Marinello in particular, would be crucial in the elaboration of the Americanist proposal, which has been initiated with *El reino de este mundo* (1949).

**KEY WORDS:** Alejo Carpentier; Negrism; Marvellous Real; Realism; New Novel.

“Hasta cierto punto, el prólogo a *El reino de este mundo* ha conocido una fortuna mayor que el texto mismo de la obra. [...] Hasta cierto punto, el prólogo se ha convertido en el prólogo a la nueva novela latinoamericana” (Rodríguez Monegal 619).

La observación de Rodríguez Monegal fue completamente cierta en este aspecto: el prólogo a *El reino de este mundo* (1949) tuvo, en efecto, una vida distinta del texto al que prologaba. El propio Carpentier lo independizó de su novela al ampliarlo y publicarlo de forma separada, primero en *Tientos y diferencias* (1964) y luego en *Razón de ser* (1976). En tanto confirmaba así la vigencia de su manifiesto de 1948<sup>1</sup>, los escritores de la llamada “nueva novela” a su vez reforzaban el latinoamericanismo allí invocado con expresiones de unión continental. Los críticos, por su parte, comentaron el prólogo exhaustivamente; en algunos casos, para dirimir su confusa relación con el realismo mágico (Chiampi *El realismo maravilloso*; González Echevarría); en otros, para indagar su controversia con el surrealismo (Rodríguez Monegal; Müller-Bergh); en varias ocasiones, para subrayar las aporías del concepto de “real maravilloso” (Celorio; Chiampi *El realismo maravilloso*) y, en otras, para adherir y celebrar el hallazgo epistemológico de esta categoría (Márquez Rodríguez; Padura)<sup>2</sup>. Si algo demuestra esta persistente atención al texto, es su convergencia con el clima intelectual de los años sesenta, una época que trazó definiciones fuertes respecto de la identidad, el pasado y el futuro en América Latina. Durante esos años que vieron institucionalizarse la Revolución Cubana, Carpentier encontró el escenario propicio para la difusión de sus ideas.

La pregunta que nos haremos en este artículo no apunta, sin embargo, al éxito alcanzado por el prólogo, sino a los antecedentes del manifiesto. ¿Cómo había llegado Carpentier a su famosa fórmula? Las raíces del programa de lo real maravilloso americano deben rastrearse en su primera novela, *¡Écue-Yamba-Ó!* (1927-1933). No tanto debido a los hallazgos de aquel texto, sino al contrario, en razón de los errores que le fueron señalados. El rechazo de *¡Écue-Yamba-Ó!*, cuyo negrismo será revisado y posteriormente corregido en *El reino de este mundo*, puede ser considerado como el umbral del proyecto iniciado con el prólogo-manifiesto de 1948. Si en *¡Écue-Yamba-Ó!* Carpentier había narrado el trágico destino de un negro cubano –el inocente Menegildo Cué–, en *El reino de este mundo* va a perfilar a través de la historia haitiana una visión liberacionista del porvenir continental. Los cambios entre ambos textos son significativos y revelan de qué modo Carpentier buscó en su segunda novela constituir no solo un relato sobre el pasado colonial y sus complejas formas de sometimiento –formas trágicamente encarnadas por el grotesco reinado de Henri Christophe–, sino una elucidación de la “verdadera” realidad americana. Como se verá en el siguiente análisis, el cambio en la representación del negro conllevará también un cambio en la propia representatividad del escritor. El autor de *El reino de este mundo* –la

---

1 Si bien la primera edición de *El reino de este mundo* es de 1949 (México, Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones), el texto del prólogo se publicó antes en *El Nacional* de Caracas (8/4/1948) con el título “Lo real maravilloso de América”. Sobre su carácter de manifiesto véase Müller-Bergh.

2 Estas referencias son orientativas: la bibliografía sobre estos temas excede las posibilidades de ser citada en este artículo.

figura implícita del autor— se erigirá como conciencia lúcida del personaje de Ti Noel y de la lucha por él encarnada. Este cambio, que aquí analizaremos a través del contexto intelectual de los años treinta, y en particular a la luz de la crítica realizada por Juan Marinello a *¡Écue-Yamba-Ó!*, será crucial en la elaboración del programa americanista iniciado con *El reino de este mundo*. Nos detendremos en dos aspectos particularmente significativos de este programa: el rechazo de la técnica vanguardista en favor de “la materia” americana (la materia como sustancia: “lo real”), y la articulación de este proyecto novelístico con una filosofía progresista de la historia. Carpentier no abandonará nunca esta visión del destino americano, según él, cumplido por la Revolución Cubana. Reafirmará incesantemente el hallazgo de esta verdad a la manera del conquistador que anuncia eufóricamente la llegada de un mundo nuevo.

## El negrismo

El primer volumen de las obras completas de Carpentier, publicadas en México por Siglo XXI, está íntegramente dedicado a su obra negrista<sup>3</sup>. El más conocido de estos textos es *¡Écue-Yamba-Ó!*<sup>4</sup>, novela que Carpentier comenzó a escribir a la edad de veintitrés años y demoró seis en terminar. El largo paréntesis entre el comienzo de su redacción, en la cárcel de La Habana durante el convulso año de 1927, y su publicación en Madrid, en 1933, se explica por las circunstancias que complicaron a Carpentier durante este periodo: su autoexilio en Francia, la urgencia de trabajar y enviar remesas a la madre, sus múltiples ocupaciones en París y las ambiciones del propio proyecto (Carpentier *Cartas a Toutouche*). En el momento de escribir *¡Écue-Yamba-Ó!* Carpentier no solo carecía de experiencia como novelista, sino también de una tradición en la que apoyarse. El negrismo tenía entonces expresiones en la música y la poesía, pero había que inventar todavía el modo de extenderlo a la novela (González Echevarría 76). No era, por supuesto, la primera vez que un personaje “de color” tomaba protagonismo en la literatura cubana, pero Carpentier no quería ser un continuador del viejo costumbrismo, sino el creador de una novelística nueva, a la vez nacional y moderna, cubana y “universal”<sup>5</sup>. La introducción del asunto negro respondía a este doble propósito, ya sea porque se ocupaba de un problema que el vanguardismo cubano había puesto de relieve como cuestión nacional (Manzoni 245-247)<sup>6</sup>, ya porque en ese momento

---

3 Uso aquí el término genérico de “negrismo” para referir al conjunto de poéticas que según el caso recibieron el nombre de arte o poesía “mulata”, “negra”, “afrocubana”, etc. Me baso para ello en consideraciones de Manzoni 235-242 y Schwartz 661.

4 Así era el título original. Opto por respetar esta antigua versión en lugar de la actual *Ecue-Yamba-O*.

5 Cuando se publica la novela los críticos cubanos aplaudieron justamente este doble mérito del texto (Arias 461-465).

6 “Cuestión” sin embargo no desprovista de conflicto ni contradicciones, como se ve en la conferencia de Fernando Ortiz publicada por la revista *de avance*: “La cuestión del negro” (30, 1929). (Manzoni 245-247 y Gelado).

la moda negrista conectaba el arte europeo con las realidades sociales del Caribe. Cuando Carpentier desarrollaba la primera versión de *¡Écúe-Yamba-Ó!* en 1927, los aspectos estéticos y políticos del negrismo no se encontraban enemistados, pero no faltó mucho para que algunos escritores percibieran una incongruencia entre la aceptación de una moda europea y la reivindicación de valores nacionales, particularmente en una zona tan sensible de su tradición como la del afrocubanismo, que estaba directamente relacionada con el pasado colonial y el presente imperialista. En su *Antología de la poesía negra hispanoamericana* (1935), la primera de este género, Emilio Ballagas distinguió “dos corrientes bien distintas y casi pudiéramos decir enemigas” (15) dentro de lo que él reconoce como una “moda”: la del negrismo “turístico” del vanguardismo europeo y la otra “corriente profunda en que se mira al negro desde dentro” (19):

Los pintores, los escultores y los intelectuales –los del meridiano parisiense sobre todo–, sobresaturados de civilización onerosa, y en círculo vicioso, han querido huir de sus propios fantasmas sociales por la tangente de la ingenuidad. [...] Así, Guillaume, Blaise Cendrars, Paul Morand, Gómez de la Serna y otros buscan en el ‘baedebaker’ y en el kodak lo que solo es posible hallar mirando al hombre frente a frente: un nuevo sentido en la vida y en el arte. Y nace el arte africano turístico en el tiempo y en el espacio, sin dimensión histórica (16-17).

Esta “dimensión histórica” es para Ballagas la que permitirá al negrismo superar su momento exotista para alcanzar una penetración más “humana” en la conciencia negra, aproximación que lleva implícita la idea de un progreso. “El mismo sujeto de la injusticia *ha de evolucionar hasta hacerse consciente del drama que vive*, hasta ser espectador de sí mismo” (Ballagas 20, énfasis nuestro). Veremos tomar forma a este principio en *El reino de este mundo*, a través del personaje de Ti Noel. Podríamos incluso decir, utilizando los conceptos de Ballagas, que Carpentier se propuso “evolucionar”, él mismo, en su negrismo, a fin de privilegiar el drama histórico “profundo” por sobre el naturalismo “superficial”. Pero antes de analizar este pasaje es necesario comprender otros aspectos del contexto intelectual del que surgió su primera novela.

## Civilización y decadencia

Durante su autoexilio en Francia, entre los años 1928 y 1939, Carpentier experimentó de cerca el clima de pesimismo antioccidental que envolvió al viejo continente durante el periodo de entreguerras<sup>7</sup>. Este clima fue descrito por José Ortega y Gasset en su proemio a *La decadencia de Occidente* como un “monótono treno sobre la cultura fracasada y concluida” (11) que en 1923 ya fatigaba con su pesimismo los oídos europeos. El tratado de Oswald Spengler, ese libro tan leído en su momento como luego olvidado, fue una de las manifestaciones más

7 Remito al análisis de sus crónicas en Cancio 91-210.

persuasivas de ese clima crepuscular, pero no la única. La misma insatisfacción podía verse en otros intelectuales europeos que nada tenían que ver con su fatalismo antiprogresista. En una crónica enviada desde París a Cuba en 1931, “América ante la joven literatura europea” (*Carteles*, 21 de junio) Carpentier reproducía parte de una encuesta en la que varios intelectuales expresaban el mismo malestar ante su viejo mundo, pero junto con él también la expectativa de un renacimiento de la cultura al oeste del orbe occidental, es decir en América. Philippe Soupault, el más combativo de los encuestados, no solo deploraba la “decadencia” de Europa, sino que representaba esa decadencia como una enfermedad contagiosa esparcida a lo ancho del planeta: “Los continentes que aceptan con más o menos agrado, el tocar su lepra, el tragarse el microbio llamado ‘civilización europea’, admirablemente caracterizada por una burguesía triunfante, tendrán ardua tarea que emprender si quieren verse librados de este mal” (Carpentier “América ante la joven...” 478). La visión positiva de la civilización como propagación del orden, el progreso y la racionalidad, es así sustituida por la metáfora de la peste. Soupault no coincide ideológicamente con Spengler, pero comparte con él esta identificación crítica entre el *ethos* civilizatorio y la lógica expansionista del imperialismo. También Spengler ligaba la expansión a la corrupción, pero no en razón de ideales soberanos o libertarios, sino de una concepción reaccionaria de la cultura vinculada con la conservación del terruño y las tradiciones. La civilización era para Spengler la fase final del organismo cultural y no existía ningún posible avance ni superación dialéctica luego de su muerte. Otros pensadores de la decadencia asumieron en cambio una perspectiva progresista que sí guardaba esperanzas en la continuidad histórica. Este es el ánimo de la encuesta reproducida por Carpentier en esa crónica de 1931, al cabo de la cual hace el anuncio de su primera novela: *¡Écue-Yamba-Ó!*, novela a la que agregará, cuando se publique en España, este subtítulo aclaratorio: *Historia afro cubana*. ¿No era el contexto discursivo de la “decadencia”, reflejado por esta encuesta que Carpentier transcribe, un óptimo escenario para concebir el programa de una nueva literatura, una literatura no solo joven sino dotada de una fertilidad y un arraigo perdidos por Europa?

## **¡Écue-Yamba Ó!: vanguardia y primitivismo**

“América ante la joven literatura europea” bien puede leerse como un texto introductorio a *¡Écue-Yamba-Ó!*<sup>8</sup>, no solo porque allí Carpentier anuncia la publicación de la novela, sino porque la sitúa en un contexto propicio para definir tanto su programa como su posición intelectual. Esta posición no será muy distinta de la que asumieron a su turno los escritores modernistas al cumplir la función de corresponsales, embajadores y traductores culturales. Lo notable no

---

8 Carpentier no lo dejará olvidado: volverá a publicarlo en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo XXI, 1981.

es, por lo tanto, esta autofiguración, sino la terminología con la que Carpentier describe el intercambio de bienes simbólicos. De Cuba, dice, la nueva novela deberá extraer sus “materias primas”, en tanto que de Europa tomará los recursos “técnicos” necesarios. Incluso reconoce un déficit de cada lado, ya que mientras la novela cubana posee materias primas “admirables”, pero faltas de “oficio”, “los escritores europeos en cambio se salvan siempre por la perfecta técnica de sus producciones” aunque su materia sea “generalmente pobre” (Carpentier “América ante la joven...” 482)<sup>9</sup>. Su visión reproducía la lógica del capitalismo mundial, a la vez que suscribía el discurso de la decadencia. “Conocer técnicas ejemplares para tratar de adquirir una habilidad paralela” (482) será la tarea que encomiende a los nuevos novelistas.

El primer capítulo de *¡Écue-Yamba-Ó!* refleja mejor que ningún otro esta concepción de lo moderno. Citemos las primeras líneas, famosas por el vanguardismo del estilo. En ellas se describe un central azucarero que indirectamente insinúa el drama latente en ese paisaje de explotación industrial:

Anguloso, sencillo de líneas rectas como figura de teorema, el bloque del Central San Lucio se alzaba en el centro de un ancho valle orlado por una cresta de colinas azules. El viejo Usebio Cué había visto crecer el hongo de acero, palastro y concreto año tras año, con una suerte de espanto admirativo, a las conquistas de espacio realizadas por la fábrica (159).

El primer adjetivo lo dice todo: *anguloso*, este monumento de la tecnología moderna —el Central— es una especie de incisión cortante en el centro del paisaje cubano. *Figura de teorema* (construcción racional, apoteosis del cálculo), la fábrica se ubica en el preciso centro del valle, que el texto describe con un abrupto cambio de registro: “orlado por una cresta de colinas azules”, el valle parece evocar la tersura lírica del modernismo decimonónico, pero tan solo para hacer más abrupto el contraste con la dureza fría del acero actual. Aquí la figura dominante es el oxímoron: líneas rectas contra formas onduladas, imágenes futuristas contra metáforas románticas, lo nuevo-invasor contra lo antiguo-tradicional, lo inorgánico (la máquina) contra lo orgánico (la tierra, la caña de azúcar, el hombre). La “materia prima” cubana contra la dominación norteamericana de la industria azucarera.

La ambigua fascinación del texto con una retórica que exalta la prepotencia de la técnica, justamente cuando se la está denunciando, solo puede explicarse a través del programa de modernización literaria antes referido. Con este lenguaje

9 Fernando Ortiz había protestado en su momento por la carencia de un espíritu emprendedor que pusiera en valor la cultura nacional: “No es, pues, la falta de exhibicionismo lo que impide volar a nuestros hombres. Es que, por lo general, *no producimos materia exportable a Europa*” (Ortiz *Entre cubanos...* 14, énfasis nuestro). Para Ortiz era imperiosa la exportación de bienes culturales propios, porque solo desarrollando una genuina labor de creación era posible salir de la situación de “factoría”. Su discurso está lleno de metáforas económicas que afirman la equivalencia entre industriiosidad, comercio y progreso cultural: “No nos importe hacer uso del crédito, no temamos cual colonos rutineros acudir al extraño refaccionista para un préstamo de energías y de ejemplos, que aun cuando haya que pagarle intereses de usura, rica será la hacienda si todos en ella trabajamos y la gobernamos bien” (Ortiz *Entre cubanos...* 10).

ostensiblemente vanguardista la novela pretendía demostrar su actualidad “técnica” y con ello su propia madurez como texto escrito en el idioma del presente, sin ingenuidad ni “atraso” provinciano. El negrismo de la novela era a su vez otro signo de modernidad, tanto porque incorporaba el texto a cierta corriente del arte contemporáneo, como por el hecho de constituirse en una denuncia del imperialismo y su complicidad con las élites locales, con lo cual se mostraba la articulación interna entre progresismo estético e ideológico. La presión imperialista de los Estados Unidos era un asunto de discusión crucial entre los intelectuales cubanos de la década del veinte. En *¡Écue-Yamba-Ó!* es un tema continuamente presente: está implícito en la mole de metal que domina el valle, en la pobreza de los arrendatarios, en su imposibilidad de progreso económico, en la miseria moral de los hombres sin empleo, en la inercia de la vida urbana y en la corrupción del sistema político. Está presente en cada uno de los hilos que anudan la vida y la muerte de Menegildo Cué.

Se diría que Menegildo es una figura tan ambivalente en su representación como lo es, en el plano del estilo, la conjunción del futurismo con la denuncia de la máquina. Por un lado, Menegildo responde al estereotipo racista del negro como “niño grande”, eternamente dependiente, incluso feliz en su dependencia. Al hacer su retrato la novela involuntariamente lo caricaturiza. De su rostro solo sabemos que tiene una “pelambreira apretada e impenetrable”, “narices chatas” y “grosos labios violáceos”, que sus ojos eran “más córnea que iris”, que “sólo sabían expresar alegría, sorpresa, indiferencia, dolor o expectación” (210) y que sus “dientes sin tara eran la síntesis de su vida interior” (210). El capítulo “Niños” de la tercera parte, profundiza y extiende esta imagen. Advertimos, entonces, que ya no solo Menegildo resulta infantilizado, sino la sociedad cubana en su conjunto. Si la capital es, en efecto, la *capitia* (la cabeza) del cuerpo nacional, aquí la nación se muestra gobernada por una inteligencia aniñada y adormecida<sup>10</sup>. El ensayismo de la época no tenía piedad para acusar los vicios de la República. Antes que Jorge Mañach, ya Fernando Ortiz había identificado el choteo como un rasgo distintivo del *ethos* cubano (Ortiz *Entre cubanos...*). En su caracterización de la psicología nacional apelaba a la imagen del hombre dormido: “Diríase que en estas tierras que el sol caldea, padecemos la enfermedad del sueño, la del sueño más terrible, el sueño de las almas” (Ortiz 8). *¡Écue-Yamba-Ó!* recurre a una metáfora parecida: la sociedad cubana es una comunidad de infantes indolentes, hombres-niños que dejan pasar el tiempo “en una atmósfera de bestialidad y lujuria triste” (335). El gran tema de la novela no es, entonces, simplemente la condición del negro en Cuba, sino la degradación moral de un país en estado de perpetua inmadurez, estado del cual Menegildo viene a ser un caso representativo, en la medida en

---

10 La vida urbana aparece en la novela como una especie de narcótico que nubla la conciencia y obliga a olvidar las raíces: “Ahora que la ciudad lograba borrar en él todo recuerdo de la vida rural, con las disciplinas de sol, de savias y de luna que impone a quienes pisan tierra, el mozo se adaptaba maravillosamente a una existencia indolente cuyas perezas se iban adentrando en su carne” (334).

que la situación colonial, la herencia esclavista y la dependencia económica se encontraban íntimamente ligadas en la historia del país.

Claro que si el personaje fuera solo eso, la novela no ofrecería más que una visión negativa del negro cubano y no es ésta su intención. La puerilidad es compensada con un primitivismo auspicioso: “Menegildo no sabía leer, ignorando hasta el arte de firmar con una cruz. *Pero en cambio* era ya doctor en gestos y cadencias. El sentido del ritmo latía en su sangre. Cuando golpeaba una caja carcomida o un tronco horadado por los comejenes, reinventaba la música de los hombres” (183, énfasis nuestro). Vuelven a estar aquí presentes los viejos prejuicios racistas, pero invertidos en su valoración. Lo “infantil” recupera ahora su sentido etimológico para aludir al estado previo a la adquisición del lenguaje. Menegildo “reinventaba la música” como si cada vez que tocaba su caja se regresara a ese punto elemental de la expresión humana en el que aún no existen la división de los idiomas, el aislamiento de las palabras ni los engaños de la retórica. Menegildo no sabe leer *pero* (léase en este “pero” un llamado de atención a los prejuicios blancos y burgueses) en su cuerpo lleva esta sabiduría ancestral. Es un inconsciente portador de aquello que el protagonista de *Los pasos perdidos* (1953) va a buscar ávidamente en las profundidades de la selva americana: el secreto sobre el origen de la música y la expresión humana. Leído a la luz de la tesis sobre la decadencia de la civilización occidental, de pronto el perfil de Menegildo cobra un relieve nuevo.

## La crítica de Marinello

Carpentier se negó durante años a reeditar *¡Écue-Yamba-Ó!* por considerar que era una obra inmadura en la que se respondía con bastante ingenuidad a las demandas estéticas del momento:

En una época caracterizada por un gran interés hacia el folklore afrocubano recién ‘descubierto’ por los intelectuales de mi generación, escribí una novela –*¡Écue-Yamba-Ó!*– cuyos personajes eran negros de la clase rural de entonces. Debo advertir que crecí en el campo de Cuba en contacto con campesinos negros e hijos de campesinos negros, que, más tarde, muy interesado por las prácticas de la santería y del ‘ñañiguismo’, asistí a innumerables ceremonias rituales. Con esa ‘documentación’ escribí una novela que fue publicada en Madrid, en 1932, en pleno auge del ‘nativismo’ europeo. Pues bien: al cabo de veinte años de investigaciones acerca de las realidades sincréticas de Cuba, me di cuenta de 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 (Carpentier “Problemática de la actual novela latinoamericana” 11, énfasis nuestro).

Publicada en ese bien conocido texto donde Carpentier describe su método de escritura barroca<sup>11</sup>, esta crítica de *¡Écue-Yamba-Ó!* coincide notablemente

---

11 “Problemática de la actual novela latinoamericana” (*Tientos y diferencias*).

con la que en 1937 le hizo Juan Marinello en “Una novela cubana”. Una de las principales objeciones de aquel texto era justamente la excesiva atención de la novela a las modas de Europa y la indecisa posición de su autor —a quien con sutil agresividad Marinello llama “cubano francés”— ante la causa americanista:

[S]i *¡Écue-Yamba-Ó!* no mira a lo profundo de la naturaleza y el hombre en Cuba, si no saludamos en ella la aparición de *nuestra novela* es porque lo estorba un conflicto quizá indefectible: la pugna entre el impulso humano y la ambición literaria, la pelea entre el deseo de tocar la entraña negra y el de ofrecer a los ojos europeos, y a los del propio autor, un caso lejano atrapado por las últimas sabidurías literarias (Marinello 171).

Esta pugna irresuelta entre lo literario (la forma, la técnica) y lo humano (el fondo o la sustancia) es para Marinello el motivo principal del fracaso de *¡Écue-Yamba-Ó!* Con un criterio equivalente al de Ballagas, pero tensando incluso más las oposiciones, Marinello combina en su reseña dos antinomias: por un lado, despliega las variantes metafóricas del adentro/afuera (el adentro es “lo humano”, la “entraña”, las “vísceras”, las “sangres espesas”; lo de afuera es el “ropaje”, lo “decorativo”, la “ambición literaria”)<sup>12</sup>; y, por otro, asocia esta dicotomía con una segunda relación, en la que interior y exterior no constituyen ya zonas de una metafísica textual, sino territorios políticos en pugna, de modo tal que “lo profundo” es identificado con el interior de la nación-continente y lo exterior con “los ojos de Europa”, de donde Carpentier extrae, según dice con ironía, sus “sabidurías literarias”.

Cuando sale publicada esta crítica, en 1937, Marinello era un intelectual ampliamente respetado en Cuba. Activo militante marxista, poeta negrista él mismo, Marinello había fundado con Fernando Ortiz la Institución Hispano Cubana de Cultura (1926) y con Carpentier, entre otros, la *revista de avance* (1927-1930). El joven autor de *¡Écue-Yamba-Ó!* no podía, pues, ser indiferente a su comentario<sup>13</sup>, y si bien no podría afirmarse que el texto de Marinello fue el origen de la posterior autocrítica de Carpentier, no hay dudas de que sus objeciones coinciden con el programa literario que veremos realizarse en *El reino de este mundo*.

1937 fue por muchos otros motivos un año crucial. Fue el año en que se tornó inexorable el avance de los totalitarismos en Europa, la época en que se presenciaron las grandes movilizaciones internacionales en contra del fascismo y se constituyó como nunca antes un frente mundial de intelectuales en rechazo de las dictaduras de derecha. España era en ese momento el centro de

---

12 Véase por ejemplo este pasaje: “Impelido por su sed artística y su hambre inquisitiva, [Carpentier] trabó contacto esotérico con nuestros negros y frecuentó cabildos y bembés. Los vio por dentro, pero no se metió en ellos; les sorprendió el perfil, les robó el acento, no les llegó a las vísceras recónditas” (171). O este otro: “cuando las cosas se miran por dentro, cuando la realidad que se quiere agotar es nuestra propia realidad, no se apetece desviaciones sino derechuras, no queremos ropaje sino desnudez” (172).

13 Según Roberto González Echevarría esta reseña pudo ser el motivo del largo silencio entre *¡Écue-Yamba-Ó!* y “Viaje a la semilla” (1945) (99).

la atención mundial y Marinello estaba allí, como Carpentier, en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas. Era, como se decía, la hora del orden y las definiciones<sup>14</sup>. Las declaraciones del II Congreso muestran el rechazo generalizado hacia toda literatura con pretensiones de “pureza”. La causa humanista sustituyó a las querellas de las vanguardias y las disyuntivas tendieron a radicalizarse: la calle contra la torre de marfil, el realismo contra la evasión, la solidaridad contra el individualismo y la ética sobre la estética. René Crevel lo resumió de esta manera en 1935:

Ha pasado el tiempo de las torres de marfil. El escritor tiene una misión orientadora en la calle. Una necesidad se impone: orientar en todo momento a las gentes para que no se dejen arrastrar por las simulaciones de la cultura y del progreso, que sectores refractarios a las conquistas espirituales de la Humanidad tratan de imponer por la violencia y el artificio (Aznar Soler 75).

Las “simulaciones de la cultura” se tornaron, en efecto, sospechosas. Carpentier hará de esta sospecha un programa estético en su manifiesto de lo real maravilloso, con su denuncia de los “trucos” surrealistas y su defensa de “lo real” americano. Pero a principios de los años treinta, cuando reescribía en París *¿Écue-Yamba-Ó!*, lejos estaba todavía de rechazar los artificios de la técnica y se mostraba más bien ansioso de incorporar las innovaciones formales de las vanguardias. Su novela no contenía la dimensión pedagógica o moral que sí tendrá *El reino de este mundo*, sino que se complacía más bien con la provocativa conjunción de experimentación estética y novedad temática. Al incorporar sujetos y escenarios marginales, la novela producía una múltiple innovación: rompía con las convenciones miméticas del siglo XIX y traía a la literatura, con escándalo (ese mismo escándalo que Guillén enfatizaba al referirse a “los asuntos de los negros y del pueblo”<sup>15</sup>), el submundo del “hampa afrocubana” (Ortiz *Los negros brujo*s). En el clímax de la novela (capítulo 41) confluyen todos estos elementos. Es la fiesta de Navidad. Menegildo baila extasiado en casa de una espiritista al tiempo que alguien invoca a los grandes “transmisores” de la religión sincrética: Allan Kardek, Santa Bárbara, Jesús, Yemayá, Lenin. La danza se agita en un creciente paroxismo hasta llegar a un orgasmo conjunto: “La puerta arcana se entreabría. Las voces de la maquinaria humana se extraviaban en licantropía de bramido, gemido, grito agudo. ¡Olelelelé! ¡Olelelelelelelelé! Los pechos se apretaban sobre espaldas erizadas. Se corrían más pronto, en una corrida continua hacia un orgasmo constelado de estrellas” (354). El frenesí de la fiesta en este patio de una vieja casona de un barrio periférico de La Habana es un punto de fuga en la sórdida vida del negro, pero una salida sin posible continuidad, ya que esta fugaz redención encuentra su límite allí y

---

14 “Había que definirse. Y mucho antes de que Sartre transformara estas preocupaciones en fórmula, ya todos los hombres, sobre los años 30, las habían sentido y esto significaba la escisión de Breton y Aragon, el corte brusco que hubo en las actividades de los surrealistas, el brusco viraje de todo un grupo hacia la acción política” (Carpentier “Un camino de medio siglo” 59).

15 En el Prólogo de *Sóngoro Cosongo* (1931).

desaparece en cuanto irrumpen nuevamente el tiempo profano de la ciudad. La “furia coreográfica, que hace olvidar todas las miserias públicas y privadas” de los negros (Ortiz *Los negros brujos* 43), no alcanza, pues, a redimirlo en el terreno de su concreta realidad social. Las prácticas religiosas quedan aisladas dentro de un medio en el que triunfa la injusticia: Menegildo muere como víctima de la violencia y su mujer regresa al campo para dar a luz en la misma pobreza de sus antepasados. La vuelta al campo no es “una recuperación del paraíso perdido” (Paute 141) sino una tragedia, y las razones de esta tragedia se comprenden al leer el ensayismo sociológico de la época, con sus nefastos diagnósticos sobre los males y vicios de la Cuba republicana (Rojas).

¿Qué dirá Marinello sobre el componente religioso de la novela? Nada menos que por esa vía llegaría el autor de *¡Écue-Yamba-Ó!* a componer una novela “de tamaño americano” (176):

Tenemos la sospecha de que nos la dará el propio Alejo Carpentier cuando comunique a su palabra todo su amor cubano, cuando caldee en el protagonista el son de dolor vergonzante que luce en la risa y en el alboroto de ritos y liturgias. Su pupila tiene ya sabiduría bastante para *sorprender en lo religioso la huella del pasado y el perfil del futuro* (176-177, énfasis nuestro).

Marinello no solo alentaba con esta observación a Carpentier, sino que lo proveía de instrucciones. “Nuestra” novela, le dice, surgirá cuando el negro sea situado en su esfera histórica, dentro de lo que Marinello llama “dimensión épica” (174). O sea, cuando se lo presente como el héroe de una lucha colectiva por la libertad, en cuyo marco —ahora sí— podrá ser leído como un símbolo del hombre americano.

## El reino de este mundo

No es posible saber si esta sugerencia de Marinello incidió directamente en *El reino de este mundo*, pero sí resulta claro que Carpentier eligió un rumbo coherente con ella. Su segunda novela contenía todo lo que se requería para superar un negrismo decorativo: la penetración en la perspectiva del sujeto esclavizado, la universalización de su drama, su colocación en el centro de la historia americana, la representación de esa historia como un camino épico y la inserción en ese camino de un horizonte redentor. Se podrían trazar líneas de convergencia muy claras entre aquel texto de 1937 y los escritos programáticos de Carpentier posteriores a su retorno a Cuba en 1960. La aspiración a un realismo profundo, capaz de representar “lo hondo, verdadero y universal” del mundo americano, un realismo superador del naturalismo superficial, había sido enunciada en el texto de Marinello y será reafirmada por Carpentier en sus escritos teóricos posteriores. *El reino de este mundo* será considerada en esos textos como el verdadero inicio de su obra, en tanto que *¡Écue-Yamba-Ó!* será desplazada hacia atrás, a una especie de vestíbulo de su narrativa posterior.

¿Cuáles serán los recursos a los que apelará Carpentier para lograr constituir esa universalidad? ¿Mediante qué dispositivos logrará construir la “verdad” de

su relato? Para contestar esta pregunta es necesario detenerse en dos puntos del texto, el prólogo y los párrafos finales, pues allí se definen tanto el mensaje moral como las instrucciones de lectura de la novela. Estas instrucciones estarían destinadas a enmarcar la narración de manera tal que el relato quede ceñido dentro de una específica concepción de la historia americana. Analicemos entonces este dispositivo, comenzando por el segundo de estos complementos, allí donde el texto configura su universalidad.

Situémonos en la escena. La independencia de Haití ya se ha producido. La nación negra ha sido reconocida tras duras batallas y ha mostrado también su fracaso. Los mecanismos del poder colonial retornan bajo formas nuevas y todavía más humillantes. La tragedia del rey Christophe es la expresión más elocuente de este laberinto político. Desengañado, Ti Noel se arrastra entre las ruinas. Huye de los hombres, se mimetiza con los animales, vuelve a ser rechazado. Pero justo cuando todo indica que sus esfuerzos fueron en vano y su huella está destinada a desaparecer, la novela produce un inesperado giro. Ti Noel *comprende*. Tras “un supremo instante de lucidez” (151) descubre que su misión ha consistido en luchar sin esperar nada a cambio, y desde el momento en que entiende esto, o sea desde el momento en que es iluminado por esta epifanía moral, el relato ingresa en el terreno de la abstracción. El texto *asciende* junto con el personaje a un plano figurar. Ti Noel, que antes se escondía bajo una mesa como un animal perseguido, ahora se yergue orgullosamente y desafía de pie a los nuevos amos. En plena elevación del cuerpo, el antiguo esclavo desaparece arrastrado por un ciclón que se desata en ese preciso instante. “[U]n gran viento verde, surgido del Océano” (verde como la casaca de Ti Noel, o sea como el pueblo) barre con los restos de la colonia, “la butaca, el biombo, los tomos de la enciclopedia, la caja de música, la muñeca, el pez luna [...] las últimas ruinas de la antigua hacienda” (152), todo es arrasado. Y justamente aquí, cuando el texto abandona toda relación con el documento histórico, se muestra tocando el supuesto Sentido de la historia americana.

En su origen, la palabra “revolución” se aplicaba a la ciencia astronómica para referir al movimiento rotatorio de las estrellas. Fue a partir de la Revolución Francesa que el término adquirió su sentido actual, contrario a la idea del movimiento regular y cíclico. “Revolución” significa desde entonces *ruptura*, interrupción radical del tiempo, cambio violento orientado hacia el futuro. Hannah Arendt observó que, pese a este giro del significado, la imaginación revolucionaria del siglo XIX retuvo de aquel sentido original el principio de *irresistibilidad*, es decir la idea de que la ruptura no es una acción contingente sino una necesidad objetiva, “como si en el curso de la Revolución Francesa el movimiento irresistible y sometido a leyes de los cuerpos celestes *hubiera descendido* sobre la tierra y los asuntos humanos” (Arendt 56, énfasis nuestro). Los párrafos finales de *El reino de este mundo* apelan manifiestamente a esta figura del advenimiento. Ti Noel se pone de pie en el instante en que el Sentido (cabe aquí la típica mayúscula carpenteriana) *adviene* a él. ¿Qué comprende entonces? Que si el sacrificio no tiene recompensa, “pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le

es otorgada” (151-152), no por eso el dolor es gratuito. La promesa de un Sentido final rescata a Ti Noel de la vacuidad en que parecía haber caído e ilumina con una luz moral la aparente ruina de su gesta. “Agnus Dei” se titula este último capítulo. Traducido del latín: “Cordero de Dios”, Cristo. Figura del sacrificio. Ti Noel no muere sino que se transforma. Representa al pueblo entendido a la manera del romanticismo humanitarista, como “la gran comunión viviente que, al pagar con sus trabajos heroicos y con sus miserias el progreso colectivo, tiene el instinto más profundo de los fines de la humanidad y encarna aquí abajo el designio providencial” (Bénichou 356). Licanotropía, metamorfosis, transfiguración: todo remite en última instancia al pueblo como portador de este sentido “profundo”.

Desde el otro extremo de la novela, el prólogo (primer complemento) a su vez sitúa esta visión redentorista de la historia en un marco americanista que Carpentier decide plantear en los términos de una controversia con el surrealismo, y muy particularmente con Breton. La confrontación América-Europa a través del surrealismo era una clara estrategia de posicionamiento dentro de esta relación asimétrica de fuerzas: Carpentier arrebatava a Breton (es decir a la cultura europea) la posesión del secreto surrealista (la “fe” en lo maravilloso), y con ello declaraba suyo (o sea americano) un territorio que el surrealismo –y por extensión Europa– no había podido conquistar. Ese territorio “otro” frente al cual el surrealismo aparecía como una especie de amante impotente<sup>16</sup> era justamente aquello que Breton había invocado desde un principio: el reverso de la cultura burguesa occidental, lo que el surrealismo consideraba que estaba por debajo, o al otro lado, del lenguaje corriente, aquella zona oscura de la conciencia civilizada, oculta bajo su sistema de represiones<sup>17</sup>.

No es casual que Carpentier decidiera emprender esta acción de contraconquista justamente con una novela sobre Haití, la revolución y el vudú. Por una parte, la revolución haitiana era el antiguo terror de todo el Caribe blanco, era el recuerdo constante de que un buen día esos tambores lejanamente escuchados

---

16 La sombra del decadentismo, con su reconocible asociación al vicio y la esterilidad, ronda la imagen del surrealismo trazada en el prólogo, cuyas alusiones a Breton van acompañadas de referencias a Lautréamont y de contrastes con el vitalismo americano. Ya en la década del treinta Breton había sido acusado de contribuir a la decadencia del arte y la sociedad. “Pederastia”, “fetichismo”, “exhibicionismo” y “sodomía” eran algunas de las invectivas dirigidas a él y a su movimiento por el escritor soviético Ilya Ehrenburg (Lottman 13). Más próximos a Carpentier, los ensayos de Jean Paul Sartre reunidos en *¿Qué es la literatura?* (1948), renuevan esa acusación sostenida constantemente por la crítica de izquierda: “una aristocracia parasitaria de puro consumo, cuya función es derrochar sin tregua los bienes de una sociedad laboriosa y productiva, no puede estar sometida al juicio de una colectividad que destruye” (139).

17 Fue el surrealismo antibretoniano (la facción a la que se unió Carpentier en Francia), el que más decididamente encaró una política de ataque frontal. La revista *Documents* de Georges Bataille se especializó en esta forma de *shock*, publicando junto con textos de tema antropológico y estético, imágenes que desafiaban el buen gusto y la sensibilidad del público. En *Documents* y en *Bifur* –dos muestras notables de lo que James Clifford llamó “etnografía surrealista”–, Carpentier publicó dos ensayos relacionados con el mundo afroantillano. Su participación en estos proyectos estético-antropológicos parece haber estado pues ligada a su proveniencia del Caribe y sus conocimientos de la cultura afrocaribana (sobre el tema véanse Birkenmaier y Pagni).

por los amos europeos podían convertirse en rumores homicidas. El vudú a su vez era una práctica difícilmente reconocida por Occidente como una legítima religión. Como señaló Jean Price-Mars en *Así habló el tío* (1928), los mitos y ritos de este culto sincrético habían sido demonizados y reprimidos por el colonialismo cristiano (53-76). Y como dirá Aimé Césaire algo después, ese mundo lejano del colonialismo en el que Europa desplegaba su violencia, era a su vez lo que la burguesía francesa prefería mantener apartado de su consciencia moral (*Discurso sobre el colonialismo*, 1955). Después de todo, Haití era una colonia dependiente de la tierra de Voltaire, Rousseau y Breton, la tierra donde en 1789 tuvo lugar la mayor revolución moderna y donde florecerá una poderosa tradición humanista. Entre su novela y su prólogo, Carpentier establecerá así un tácito paralelismo: al igual que aquellos esclavos del siglo XVIII rompieron sus cadenas contra Francia y llevaron a la acción las ideas abstractas del Iluminismo, ahora él, como escritor, hará lo propio reclamando para América Latina el mundo pretendido por la fallida revolución surrealista. Era por eso importante destacar el costado falso y decadente del movimiento bretoniano. De ese modo podía probarse el fracaso de su teoría y la impotencia de su acción, al mismo tiempo que se hacía surgir de los confines de Occidente una América vigorosa y plena de “fe” en las maravillas de lo real. La antorcha surrealista era así llevada al Nuevo Mundo bajo un nuevo nombre, libre ya de su mancha original, o sea de la acusación –no solo enunciada por Carpentier– de practicar “juegos analistas” y “decadentes”<sup>18</sup>.

¿Cómo podía sin embargo resultar convincente una tesis tan obviamente asentada en la perspectiva europea de la que decía emanciparse? Esta es una clásica objeción al manifiesto: “La expresión del mundo americano desde la vertiente maravillosa patentiza la exterioridad del que la emprende” (Rogmann 632). A pesar de esto, la propuesta no dejó de cosechar adhesiones, tal vez, o muy probablemente, porque activaba una visión de América cargada de politicidad, afirmada en una comprensión rupturista y progresista de la historia americana<sup>19</sup>. La ambivalencia del propio *locus* enunciativo, simultáneamente colocado adentro y afuera de este espacio “maravilloso”, refleja la auto-percepción de Carpentier como intelectual entre dos mundos. Dicha auto-percepción no solo atañe a su rol como viajero y traductor, sino también a la misión que se atribuye como intérprete de la cultura americana. Si es en el pueblo donde descansa la potencia de “lo real”, si es de allí de donde aflora “el impulso de una fe auténtica capaz de promover el cambio en la historia” (Chiampi “El surrealismo, lo real maravilloso y el vodú...” 78), es allí el punto en el que el escritor deberá situarse como una especie de Jano bifronte. Si se lee el prólogo junto con el mensaje final de la novela, o sea si se reúnen los com-

---

18 *Vid. supra* nota 16. Los términos entrecomillados pertenecen al haitiano Jacques Stephen Alexis, quien acusó al surrealismo y al arte moderno (burgués) en general, de incurrir en un lenguaje anti-popular, no realista, o sea *formalista*, elitista y en este sentido decadente. Alexis pronuncia esta acusación en un texto directamente relacionado con el prólogo de Carpentier: “Prolegómenos para un manifiesto del realismo maravilloso de los haitianos” (1956).

19 Dos ejemplos: Gonzalo Celorio e Irlemar Chiampi (“El surrealismo, lo real maravilloso y el vodú...”).

plementos que definen la “verdad” del relato, se puede ver que Carpentier conjuga en su fórmula dos posiciones fuertes ante lo real: por un lado, la del surrealismo, con su búsqueda de experiencias-límite más allá de la razón, y, por otro, la del historicismo, con su afirmación de un *logos* profundo bajo el curso universal de la Historia. Ambas posiciones sostienen la necesidad de una penetración en lo real a través del velo interpuesto por la aparente dispersión de los hechos singulares. La fuente principal de esta conjunción surreal-historicista parece haber sido la obra del etnógrafo francés Pierre Mabilie, cuya teoría de los “egrégores”<sup>20</sup> combinaba una concepción esotérica del conocimiento con una filosofía evolucionista de la historia. Mabilie afirmaba que el futuro del mundo se encontraba al Oeste de Europa, es decir en América, y que de allí surgiría una nueva civilización supe- radora de la distinción racionalista de lo natural y lo sobrenatural (Chiampi “El surrealismo, lo real maravilloso y el vodú...”). A la luz de esta singular constelación de ideas, se entiende por qué en su prólogo Carpentier asume una entonación no solo americanista sino también profética. Si se lee con atención el fragmento donde el manifiesto describe los atributos de la fe americana, se advierte el juego tácito entre dos sujetos: el pueblo, que cree en lo sobrenatural, y el intelectual que cree en el avance de ese pueblo. “Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santo, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadís de Gaula o Tirante el Blanco” (Carpentier *El reino de este mundo* 8). El pueblo, entendido aquí en el sentido romántico del *volk* –el portador ingenuo de una mitología orgánica– cree en los milagros y se cura con ellos. El intelectual, que por el uso del lenguaje está a un paso del artificio, vive heroicamente entre dos mundos, el de los hechos y el de los valores, el presente y el futuro<sup>21</sup>. Contraponiéndose a la figura del prestidigitador (el sofista, el nihilista, el que no cree), Carpentier se da a sí mismo este segundo lugar<sup>22</sup>. Se constituye en la autoconciencia histórica de un pueblo llamado a revelar al mundo las “inadvertidas riquezas de la realidad” (Carpentier *El reino de este mundo* 8). Su función es así reflexiva en el sentido literal del término: dispuesto a reflejar la cosmovisión del alma americana, Carpentier define a su vez su propia misión a través de un nuevo realismo, un realismo “profundo”.

---

20 Mabilie llamaba “egrégores” al grupo humano dotado de una personalidad diferente de los individuos que la conformaban, desde una simple pareja hasta las formas complejas de la civilización. Cada egrégores poseía una vida propia semejante a la de los organismos vivos que se nacen, crecen y mueren. Mabilie desarrolló esta teoría en el libro de 1938 *Égrégores ou la vie des civilisations*.

21 La referencia a Don Quijote como icono del idealismo era entonces un tópico recurrido. Ortega y Gasset había definido el heroísmo quijotesco como un *estar partido* entre dos mundos: “Como el carácter heroico estriba en la voluntad de ser lo que aún no se es, tiene el personaje trágico medio cuerpo fuera de la realidad. [...] Su testimonio es el futuro” (Ortega y Gasset 134).

22 Vale recordar que entre las lecturas de la época se encontraba el fundamental ensayo de Émile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912), que estudiaba la función social de la creencia y el poder congregante del rito y el mito. Durkheim no solo fue parte de la bibliotecita surrealista, sino que Jean Price-Mars se había apoyado en él para legitimar el vodú como religión (56).

La fe en la regeneración humana que al final del texto ilumina a Ti Noel con la prefiguración de su destino, traza puentes entre el pasado y el futuro. A diferencia de los rituales náñigos en *¡Écue Yamba Ó!*, aquí el pacto en el Bois Caimán (un hecho de importancia crucial para la independencia haitiana (Price Mars 67)), sí tiene efectos en la historia. Sin el poder mítico y sacralizante del pacto con las deidades, la sublevación se habría disuelto bajo los instrumentos del terror colonial, pero es la creencia de los esclavos lo que permite el triunfo de la revuelta, así como es la creencia del texto en el futuro americano la que permite afirmar su destino. La novela entrelaza de este modo los contenidos del mito con los de la historia.

## Palabras finales

La cita de Rodríguez Monegal con la que iniciamos el artículo sugiere algo más de lo que subrayamos al comienzo: al independizarse de la novela que prologaba, el manifiesto no solo tuvo, en efecto, una vida propia y separada del texto, sino que llegó incluso a eclipsar a la ficción. Aquí expusimos casi engeguedoramente ese eclipse, dejando en penumbras otros aspectos de la novela que tal vez maticen la parte pedagógica del texto, tal como incisivamente advirtió Noé Jitrik en un trabajo no muy posterior al de Rodríguez Monegal (1975). Nuestra lectura tomó de todos modos otro curso –uno a su manera suspicaz– a fin de reconocer justamente la historicidad del texto y su programa, así como algunas de sus conexiones con el contexto intelectual y el repertorio conceptual de la época. El trabajo de reconstrucción que realizamos en esta lectura siguió una línea argumental muy definida, que fue del negrismo propio de los años veinte y treinta a la fórmula de lo real maravilloso, cuyo éxito llegó, no en los años cincuenta, sino en los del boom de la narrativa latinoamericana. Siguiendo ese hilo, prestamos atención principalmente a las transformaciones operadas en el programa de Carpentier, haciendo hincapié en el significado de conceptos-valor como los de “universalismo” y “profundidad”. Dejamos en cambio implícitos otros nexos de gran importancia para el desarrollo de su teoría narrativa posterior. Nexos que esperamos sean reconocibles y de los cuales menciono tan solo uno a modo de final abierto: el vitalismo primitivista que desde un comienzo recorre la teoría carpenteriana y que bajo un nuevo aspecto se verá reaparecer en su teoría posterior del barroco americano. Acaso las consideraciones de este artículo contribuyan a comprender mejor el trasfondo de esta teoría, cuyas derivas y ramificaciones alcanzarán toda la segunda mitad del siglo XX.

## Referencias bibliográficas

- Alexis, Jacques Stephane. “Prolegómenos a un manifiesto del realismo maravilloso de los haitianos”. *Cuadernos de CILHA* 10 (2008): 143-167.
- Arendt, Hannah. *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza, 1988.

- Arias, Salvador. *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Serie Valoración Múltiple. La Habana: Casa de las Américas, 1977.
- Aznar Soler, Manuel. *Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana*. Vol. 2: II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937). Barcelona: Editorial Laia, 1978.
- Badiou, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- Ballagas, Emilio. *Antología de poesía negra hispanoamericana*. Madrid: Aguilar, 1944.
- Bénichou, Paul. *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Birkenmaier, Anke. *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- Cancio, Wifredo. *Crónicas de la impaciencia. El periodismo de Alejo Carpentier*. Madrid: Colibrí, 2010.
- Carpentier, Alejo. “América ante la joven literatura europea”. *Crónicas*. II. La Habana: Letras Cubanas, 1985. 477-483.
- \_\_\_\_\_. *Cartas a Toutouche*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 2010.
- \_\_\_\_\_. *¡Ecue-Yamba-Ó!* Barcelona: Akal, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, 1984
- \_\_\_\_\_. *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix-Barral, 2005.
- \_\_\_\_\_. “Un camino de medio siglo”. [1975]. *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*. Caracas: Ayacucho, 2003. 49-67.
- Celorio, Gonzalo. “Los anteojos de Alejo Carpentier”. [1980]. *Ensayo de Contraconquista*. México: Tusquets, 2001. 37-45.
- Chiampi, Irlemar. *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1983.
- \_\_\_\_\_. “El surrealismo, lo real maravilloso y el vodú en la encrucijada del Caribe”. *Alejo Carpentier: acá y allá*, Luisa Campuzano editora. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2007. 67-91.
- Gelado, Viviana. “Primitivismo y vanguardia: las antologías de ‘poesía negra’ hispanoamericana en las décadas del 30 y del 40”. *Tinkuy: Boletín de investigación y debate* 13 (2010): 89-104.
- González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. México: UNAM, 1993.
- Jitrik, Noé. “Blanco, Negro, ¿Mulato? Una lectura de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier”. *Texto crítico* 1 (1975): 32-60.
- Lottman, Herbert R. *La rive gauche. Intelectuales y política en París (1935-1950)*. Barcelona: Blume, 1985.

- Manzoni, Celina. *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana: Casa de las Américas, 2001.
- Marinello, Juan. “Una novela cubana”. *Literatura hispanoamericana: hombres-meditaciones*. México: Ediciones de la Universidad de México, 1937. 165-178.
- Márquez Rodríguez, Alexis. *Lo Barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. México: Siglo XXI, 1982.
- Müller-Bergh, Klaus. “‘El prólogo’ a *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier (1904-1980). Apuntes para un centenario”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 2 (2006): 489-522.
- Ortega y Gasset, José. “Proemio”. *La decadencia de Occidente*. Tomo 1. Madrid: Espasa-Calpe, 1966. 11-14.
- \_\_\_\_\_. *Meditaciones del Quijote* [1913]. Madrid: Espasa Calpe, 1985.
- Ortiz, Fernando. *Entre cubanos... Psicología tropical*. París: Librería Paul Ollendorff, 1913.
- \_\_\_\_\_. *Los negros brujos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1995.
- Padura, Leonardo. *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Pagni, Andrea. “Negrofilia y negritud en perspectiva cubana: Una lectura de ‘Lettre des Antilles’, de Alejo Carpentier”. *Tusaaji: A Translation Review* 1, 1 (2012): 1-10. En línea. Consultado: 25 de setiembre de 2014.
- Paute, Jean-Pierre. “La estructura mítica de *Écue-Yamba-Ó*”. *Alejo Carpentier: acá y allá*. Luisa Campuzano editora. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2007. 129-143.
- Price-Mars, Jean. *Así habló el tío*. Santo Domingo: Editorial Manatí, 2000.
- Rodríguez Monegal, Emir. “Lo Real y lo Maravilloso en *El reino de este mundo*”. *Revista Iberoamericana* 76-77 (1971): 619-649.
- Rogmann, Horst. “Realismo mágico y negritud como construcciones ideológicas”. *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, editores. Toronto: Paul Malak and Son, 1980. 632-636.
- Rojas, Rafael. “El discurso de la frustración republicana”. *El ensayo en Nuestra América*. México: Universidad Nacional de México, 1993. 11-417.
- Sartre, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1990.
- Schwartz, Jorge. “Negrista y negritud”. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. 659-675.

---

Fecha de recepción: 19/11/2014 / Fecha de aceptación: 02/02/2015