



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
CENTRO UNIVERSITARIO UAEM AMECAMECA
LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

**EL REALISMO MÁGICO COMO
MANIFESTACIÓN DEL DISCURSO UTÓPICO
LATINOAMERICANO EN *EL REINO DE
ESTE MUNDO* DE ALEJO CARPENTIER**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

P R E S E N T A:

ELIZABETH BAUTISTA RAMÍREZ

Asesor:

***Dr. en E.L. Saúl
Hurtado Heras***

Co-asesor

***M. en L. L. Lino
Martínez Rebollar***

Amecameca, Edo.de Méx. Enero de 2014.

INDICE

Página.

INTRODUCCIÓN.....	
..... 6	

CAPÍTULO I. GÉNESIS DEL DISCURSO UTÓPICO AMERICANO.

1.1 Utopía.....	
..... 12	
1.1.1 <i>Funciones</i> <i>de</i> <i>la</i>	
<i>utopía</i>	20
1.2 Pensamiento	utópico
europeo.....	22
1.3 Pensamiento	utópico
americano.....	31

CAPÍTULO II. EL DISCURSO UTÓPICO EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA.

2.1 El mito y su función en la historia	
latinoamericana.....	47
2.2 El realismo	
mágico.....	56
2.2.1 Novelas mágico-realistas (Antecedentes históricos y	
características).....	60
2.3 Los escritores como portadores del discurso utópico	
latinoamericano.....	66
2.4 Alejo Carpentier y lo real-	
maravilloso.....	73
2.4.1 Lo real maravilloso vs realismo	
mágico.....	84

2.4.2	La historia como recurso característico en Carpentier.....	90
2.4.3	<i>El Reino de este mundo</i>	97
2.4.3.1	<i>Puerta de entrada a la nueva narrativa latinoamericana</i>	97
2.4.3.2	<i>Contextualización histórica de El reino de este mundo</i>	99
2.4.3.3	<i>El reino de este mundo, ¿novela fatalista?</i>	102

CAPÍTULO III. EL REALISMO MÁGICO COMO MANIFESTACIÓN DEL DISCURSO UTÓPICO LATINOAMERICANO EN *EL REINO DE ESTE MUNDO*.

3.1	Símbolos y arquetipos en <i>El reino de este mundo</i>	106
3.1.1	SIMBOLOS.....	106
3.1.1.1	<i>La amputación de Mackandal</i>	112
3.1.1.2	<i>La ciudadela La Ferrière</i>	115
3.1.1.3	<i>Las ruinas de la hacienda de Lenormand de Mezy</i>	121
3.1.2	ARQUETIPOS.....	127
3.2	El realismo mágico como estrategia de construcción artística.....	138
3.2.1	Personajes	142
3.2.1.1	<i>Ti Noel</i>	143

3.2.1.2			
Mackandal			144
3.2.1.3			Henry
Christophe			147
3.2.1.4			Maman
Loi			149
3.2.2			Lugares
Geográficos			151
3.2.2.1		El	Gran
Allá			151
3.2.2.2		La	Otra
Orilla			152
3.2.2.3	La	tierra	de los grandes
pactos			152
3.2.2.4			El
mar			153
3.2.3			
Costumbres			15
4			
3.2.4			
Lenguaje			15
5			
3.2.5			
Arquitectura			15
7			
3.2.5.1	La	Ciudadela	la
Ferriere			158
3.2.6			
Fauna			16
0			

3.2.6.1	<i>Los</i>
<i>perros</i>	162
3.2.6.2	<i>Las</i>
<i>serpientes</i>	163
3.2.6.3	<i>Los</i>
<i>gansos</i>	163
3.2.7	
Religión.....	16
7	
3.2.8	<i>El</i>
arte.....	171
3.3 Conformación del discurso utópico en <i>El reino de este mundo</i> de Alejo Carpentier a través del realismo mágico.....	174
3.3.1	<i>El</i>
<i>lenguaje</i>	177
3.3.2	<i>El</i>
<i>habla</i>	178
3.3.3	<i>El</i>
<i>narrador</i>	179
CONCLUSIÓN.....	
.....	183
BIBLIOGRAFÍA.....	
.....	187

AGRADECIMIENTOS y DEDICATORIAS

A DIOS, porque sentí su mano en cada etapa de este logro.

A MIS PADRES Eliseo T. Bautista y Margarita A. Ramírez por su guía y apoyo.

A MIS HIJOS Mariana Elizabeth y Marco Sebastián por su amor, su comprensión y por sus oraciones.

A MIS DIRECTORES Dr. Saúl Hurtado Heras y Mtro. Lino Martínez Rebollar.

También dedico este trabajo a mis hermanos que, como familia, siempre nos apoyamos y motivamos el éxito, a Gil y a quienes me apoyaron de alguna manera en mi proceso de titulación.

Gracias

NOTA ACLARATORIA

Con el propósito de agilizar las referencias a *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, en el capítulo III, se ha optado por referirlo solo con el numeral de la página correspondiente, entre paréntesis, precedido por la indicación “p”.

INTRODUCCIÓN

El discurso utópico se comenzó a trazar en América Latina desde el encuentro de dos mundos radicalmente opuestos. El descubrimiento del continente americano significó para el hombre europeo la realización de sus anhelos utópicos en una nueva tierra que representaba una nueva esperanza. Pero tal pensamiento fue seguido de la decepción tanto de los descubridores como de los nativos frente a la insatisfacción de lo alcanzado, de lo irrealizable. Este fenómeno marcó una constante evolutiva en la ideología latinoamericana para la conformación de una historia determinada por la función utópica.

El latinoamericano ha experimentado una serie de estados transitorios y radicales que han confundido su origen. América, que había sido hasta ese entonces el escenario propicio para la utopía de otros, empezó a proyectar utopías para sí, y la transposición del pensamiento utópico occidental al continente americano delineó el rumbo que tomaría el ideal utópico propio de Latinoamérica para la búsqueda de su identidad. Esta búsqueda comenzó a raíz del cuestionamiento del hombre latinoamericano sobre sus verdaderas raíces, creándose falsas utopías basadas en modelos como el europeo y el norteamericano, incluso el pasado prehispánico y el africano de la raza negra, sin considerar, en un principio, que el hombre latinoamericano ha surgido del mestizaje de sangres y culturas.

El gran inventario de proyectos irrealizados por no haber podido concretarse es extenso; es decir, lo que América “no ha sido” pero “debe ser”, ha conformado “la gran enciclopedia de la esperanza americana”, como dice Ainsa, o como le llama Beatriz Pastor, el pensamiento utópico americano. Este ideal utópico americano, desde siempre, ha pretendido realizar lo que América “no ha sido”; devolver el “deber ser” a la historia y refleja el “querer ser” o “el anhelo utópico” a veces, en marcadas exaltaciones de virtudes que posee América Latina y que no tiene Europa, lo que Ainsa llama *Providencialismo*. Ejemplo de ello es la idealización de un futuro mejor y la exaltación del propio ser americano, como es el caso de *Nuestra América*, de José Martí, o de obras de otros pensadores

llamados idealistas, que, frente a la desilusión de los cambios insatisfactorios del continente y la persistencia de la desigualdad y la opresión, entrañan un discurso que refleja la añoranza de un tiempo ideal en las primeras etapas de la historia, a fin de encontrar la verdadera identidad latinoamericana y crear una nueva utopía, exaltando arquetipos del pasado. Tal fenómeno se manifestó en plataformas de todo tipo: políticas, sociales, filosóficas y literarias. Sobre este punto, la presente investigación dedica el primer capítulo a plantear el génesis del discurso utópico y su conformación en propulsor de fenómenos históricos, sociales y culturales retomados y plasmados en la literatura.

Grandes escritores como Alejo Carpentier han hecho entender, tanto a filósofos como a escritores, que la esencia de América Latina como un continente de verdadera esperanza en un futuro mejor, no se encontraría jamás adaptando modelos extranjeros a la realidad americana. La clave estaba en hurgar en el plano mitológico de la historia como representación del *ser* de América Latina, pero no para ser interpretada tal como se registra en los escritos oficiales, sino como un medio para hacer surgir, desde sus planos más oscuros, el “verdadero ser” de este continente, aceptar la realidad americana y buscar satisfacer por medio de la lucha y de la revolución los más grandes ideales utópicos del hombre latinoamericano, como la libertad, la justicia y la igualdad.

Este fenómeno utópico se encuentra presente en los momentos cruciales de la historia de América Latina, y según lo han demostrado nuestros grandes representantes de la literatura latinoamericana, es precisamente la literatura ese gran testimonio de que el pensamiento utópico americano pervive en los mitos, símbolos y arquetipos por medio de los cuales ha buscado concretarse, creando los grandes fenómenos históricos, sociales y culturales del continente americano. Estos escritores han buscado la identidad latinoamericana al distorsionar la historia, y al recurrir a fuentes no oficiales de tradición oral como el *Popol Vuh*, el *Chilam Balam*, los relatos de los aztecas, los mitos y leyendas del pasado africano, el Rabinal Achí, etc., y a los mitos que han sido puntos clave en la conformación de la cultura e ideología latinoamericanas.

Los sueños sociales, individuales y colectivos de Latinoamérica se encuentran plasmados en un discurso utópico del que la literatura moderna ha tomado conciencia gracias a la acción de hombres que son al mismo tiempo los portadores de ideales de fuerte contenido utópico.

Son los escritores de América Latina quienes se han dado a la tarea de buscar y analizar en la historia los fenómenos que surgieron de una intención utópica frente a opresiones y derrotas para develarlos a la humanidad e incorporarlos a la universalidad, siendo Carpentier un precursor de la revaloración de la historia en la vida del continente americano.

En *El reino de este mundo*, considerada una novela histórica representativa del discurso utópico latinoamericano, Alejo Carpentier ha hecho comprender a muchos otros grandes escritores que es necesario volver a la historia latinoamericana, desentrañando aquellos aspectos de la vida del latinoamericano que han pasado desapercibidos hasta el momento pero que son la base de tantas corrientes de pensamiento, movimientos sociales, políticos y económicos que no buscan otra cosa más que satisfacer los ideales utópicos del hombre.

Toda propuesta alternativa de la utopía se estructura con base en “mitos”, “símbolos” y “arquetipos” reactualizados. De esta forma, los novelistas latinoamericanos de las últimas décadas han determinado que, para acercarse a la esencia del ser americano y su identidad, se debe rebasar el plano de la historia dada y de la realidad social e internarse en otro más persistente, estable o reactualizado: el de los mitos. Así lo ha expuesto Alejo Carpentier en *El reino de este mundo*, novela en la que se encuentra reflejado aquel discurso utópico heredado de la raza negra arrancada del África para ser esclavizada en el continente americano, cuyo pensamiento utópico se encuentra manifestado por medio de un estilo novedoso en el cual la literatura latinoamericana encontró su magnificencia.

Carpentier devela, en esta novela, la historia de América Latina desde una perspectiva colectiva-popular y americana, donde la realidad “veraz”, tal cual la podemos conocer en la vida cotidiana, se ve quebrada por elementos fantásticos que se mezclan en un contexto donde son parte de esa realidad, colocando a los

personajes en un orden que conjuga realidad, magia y fantasía y les devuelve un mundo cotidiano que es aceptado como normal. Esto es lo que en el presente trabajo se concibe como el realismo mágico.

El realismo mágico se conceptualiza en esta investigación de acuerdo con la ubicación que de este concepto hace Hurtado Heras en un contexto actual en su libro *Por las tierras de Ilom. El realismo mágico en Hombres de Maíz*. En este texto, Hurtado concibe al realismo mágico como un tipo de literatura que aborda solo una parte de todo lo que implica lo “real maravilloso”, que Carpentier descubrió en América y que luego teorizó en el prólogo de su novela *El reino de este mundo*, publicada en 1949. Esta parte que aborda el realismo mágico es la que refleja la cosmovisión de las sociedades tradicionales de América Latina, cuyos mitos son engendrados por una colectividad que posee un pensamiento sagrado, por lo que atribuye gran parte de su acontecer cotidiano a la intervención de fuerzas sobrenaturales o al designio de los dioses. El inconsciente colectivo de estos pueblos manifiesta arquetipos de los diversos modelos utópicos de mitos provenientes de las diferentes culturas de que se conforma la cultura latinoamericana.

Pese a encontrarse en algunos novelistas europeos, el realismo mágico se considera propio de la literatura de América Latina, porque éste prosperó durante la década de los años sesenta y setenta al encontrar en este estilo literario la mejor expresión de la vida de los pueblos latinoamericanos, cuyo pensamiento es sagrado –según el estudio sobre el pensamiento de Mircea Eliade–, lo que originó el llamado *boom* de la novela latinoamericana. El auge del realismo mágico paralelamente convivió con una etapa histórica donde las dictaduras se confrontaban con una cultura que buscaba apartarse del autoritarismo y exiliarse de la persecución. Durante esos años, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, García Márquez y otros escritores fueron los portavoces de tal cultura por medio de la literatura mágico realista. Sin embargo, el presente estudio pretende enfatizar la influencia de Carpentier sobre estos escritores, por lo cual se demuestra aquí, sin titubeos, que este escritor cubano es el máximo precursor de la nueva narrativa latinoamericana, y que la novela *El reino de este mundo* publicada en la década

de los cuarenta, es una puerta de entrada a una nueva visión de América Latina, así como del reconocimiento de la literatura latinoamericana en la literatura universal.

La novela del realismo mágico es la que mayor realce le ha dado a la literatura latinoamericana y, fundamentalmente, la que mejor expresa una visión contemporánea del mundo de América Latina (Hurtado, 2000, p. 72), por ser el realismo mágico una vertiente literaria que describe la vida y la historia de los pueblos latinoamericanos. Por eso autores como Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, por solo mencionar algunos son autores imprescindibles de las letras latinoamericanas. Pues son ellos quienes han hecho comprender a los escritores modernos –aunque algunos desdeñen su influencia directa o indirecta–, que la esencia latinoamericana, de su cultura, de su pensamiento, de su literatura, se encuentra en sus mitos.

Por eso, en el segundo capítulo de esta tesis se aborda la importancia del mito en el fenómeno utópico y su función en la historia, su incorporación a la literatura latinoamericana, principalmente la mágico-realista. También se trata en este capítulo la conceptualización del realismo mágico como un concepto muy diferente de lo real maravilloso de Alejo Carpentier, así como las características de las obras mágico realistas. Se realiza un estudio sobre la vida de Alejo Carpentier y su revalorización de la historia en la literatura latinoamericana. En la última parte de este segundo capítulo se ubica la importancia de la novela *El reino de este mundo* en la literatura latinoamericana por ser la primera novela de Carpentier con grandes transformaciones temáticas y formales que impulsan el auge de la literatura de América Latina en la década de los sesenta (*el boom*); su importancia histórica y como testimonio de la ideología del autor con respecto al fenómeno utópico e histórico de la realidad social de Alejo Carpentier.

En el tercer y último capítulo de la presente investigación, se expone la forma en que el realismo mágico sirve de instrumento para la manifestación del discurso utópico latinoamericano en *El reino de este mundo*, y se interpretan tres símbolos presentes en esta novela en los que el discurso utópico de los negros esclavos de Haití se erige como propulsor de la revolución en busca de la libertad,

a saber: la amputación de Mackandal, la Ciudadela la Ferrière y las ruinas de la Hacienda de Lenormand de Mezy. Asimismo, se realiza una ubicación de los arquetipos como manifestaciones del pensamiento utópico en las colectividades tradicionales latinoamericanas y heredadas por generaciones, y se analizan algunas manifestaciones arquetípicas del pensamiento utópico de la raza negra esclavizada en la novela de Carpentier en cuestión, como la añoranza de un pasado mejor y el resentimiento hacia la clase opresora como responsable de la pérdida de un paraíso africano. En la última parte de este capítulo se realiza un análisis crítico de acontecimientos en los que los símbolos, mitos y arquetipos presentes en la novela son resaltados por medio del realismo mágico, dentro de elementos y motivos que conforman el relato como personajes, lugares geográficos, costumbres, el lenguaje, la arquitectura, la fauna, la religión y el arte, todo ello en el plano de la historia (trama de la obra). Y el lenguaje, el habla y el narrador en el plano del discurso (argumento); es decir, “la forma en que el lector toma conciencia de la historia”. Cabe indicar que este último estudio está basado en el realizado por Hurtado en su texto citado *in supra*.

Finalmente, se dan conclusiones sobre el trabajo de investigación en las que se reitera la importancia de *El reino de este mundo* en la que Carpentier expone entre tantas cosas un antagonismo de cosmogonías. Contrastes entre la visión europea y la visión latinoamericana que tuvieron un punto de partida y trascendencia en el mestizaje de El Caribe, pero su importancia llega al plano universal al manifestar un problema ontológico no solo del hombre negro arrancado del África, ni del hombre latinoamericano, sino del hombre en general.

El presente trabajo busca responder una serie de cuestionamientos que surgieron en una primera fase de consulta exploratoria sobre el tema los cuales se resumen en el siguiente planteamiento: ¿Cómo se manifiesta el discurso utópico, resultado de la búsqueda de la identidad latinoamericana, en la realidad literaria de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier?; ¿qué relación existe entre el pensamiento utópico americano y el realismo mágico? y ¿cómo percibir en la novela el papel desempeñado por el mito en la formulación del discurso utópico latinoamericano?

CAPÍTULO I. GÉNESIS DEL DISCURSO UTÓPICO AMERICANO

1.4 Utopía.

*Ella está en el horizonte.
Me acerco dos pasos,
ella se aleja dos pasos.
Camino diez pasos
y el horizonte se corre
diez pasos más allá.
Por mucho que yo camine
nunca la alcanzaré.
Y entonces...
¿Para qué sirve la utopía?
Para eso sirve:
para caminar.*

Eduardo Galeano

La historia del continente americano ha sido acompañada, e incluso, formada, por una permanente tensión entre utopía y realidad. La utopía es el ideal, el anhelo de encontrar en algún tiempo y espacio una sociedad mejor, un lugar organizado de tal manera que sea posible alcanzar la felicidad y tener un buen gobierno. Un lugar y un espacio que implique una nueva oportunidad para comenzar de cero y que la humanidad pueda borrar los errores que ha cometido durante su historia y materializar los ideales arquetípicos de los mitos clásicos como la Edad de Oro y El Paraíso Perdido, cuyos indicios son culturalmente universales –a decir de Ainsa.

El continente americano fue, desde su descubrimiento por parte de Cristóbal Colón en 1492, el espacio ideal para materializar esos anhelos, primero europeos y luego, americanos. Ainsa plantea hipotéticamente que esto se debió a que América posee “*los dos ingredientes básicos de la utopía: espacio y tiempo, es decir, el territorio donde fundarse y una historia con un pasado a recuperar o un futuro donde proyectarse con facilidad*”. (Ainsa, 1992, p.10).

América fue, a partir de entonces, el lugar ideal, o como diría Beatriz Pastor, el *locus* utópico que objetivaría los modelos utópicos de occidente, principalmente

los dos paradigmas del pensamiento utópico occidental desde la Grecia clásica, que Pastor identifica: “el primero era el de la ciudad ideal formulado por los griegos. El segundo el paraíso de la tradición judeo-cristiana” (Pastor, 1999, pp. 23-24). Los dos paradigmas influyeron de manera fundamental en la forma específica que tomó el descubrimiento de América y también en su conquista.

Para una mejor comprensión del fenómeno utópico y su repercusión en la historia de América, a continuación se presenta la definición y características de la utopía que retoma el presente trabajo a lo largo de su desarrollo, mediante las cuales se pueden reconocer los modelos utópicos abordados en los siguientes apartados.

El término fue concebido por Thomas More ([Tomás Moro](#)) en su obra [De Optimo Rēpūblicaē Statu dēque Nova Insula Ūtopia](#), publicada en 1516, donde Utopía es el nombre dado a una isla y a la comunidad ficticia que la habita cuya organización política, económica y cultural contrasta en numerosos aspectos con las sociedades humanas de su época. Aunque el término fue creado por él, no así el concepto subyacente que es anterior. De hecho, a decir de los críticos, *La Utopía* de More, está directamente influenciada por *La República* (370 a.C.), de Platón, en la que se describe una ciudad idealizada.

Dado que la publicación de la obra de More tuvo lugar en el tiempo que se comenzaban a difundir en Occidente las primeras noticias del descubrimiento de una “nueva tierra”, muchos asumieron en ese entonces que la isla idílica de More (*Utopía*) era nada menos que América, por lo que en el inconsciente colectivo de los conquistadores se pretendió adaptar de forma literal las propuestas de More sobre una sociedad ideal donde impera la justicia, el orden y el bien común: de su obra literaria a la realidad del descubrimiento y la conquista del continente americano. Tal fenómeno creó el paradigma que identifica lo utópico con lo social ideal creado por *Utopus*, es decir, aquel mundo deseado arquetípico de la mitología judeo-cristiana y de la Edad Media, lo que podría llamarse *utopía clásica*. “A partir de la publicación de Utopía, lo utópico pasa a identificarse, como nunca antes, con la producción de formulaciones u objetos literarios análogos a los de More” (Pastor, 1999, p. 24)

La conceptualización de la utopía ha girado en torno a dos usos del término: uno surgido de su sentido teórico y, el otro, de su sentido negativo, de lo imposible y quimérico que implican sus propuestas, o sea, lo práctico. Sobre este último, se tiene que en el uso común del lenguaje, la palabra *utopía* es usada con un sentido peyorativo y devaluado para referirse a lo irrealizable, a ilusiones o quimeras del hombre, a proyectos que, aunque teóricamente positivos, resulten irreales en la práctica; es decir, a todo planteo que no sea “razonable”. Aunque finalmente, el origen de este sentido negativo se debe en gran parte a su significado etimológico que no fue del todo explicitado por More, pero deja entrever un doble juego de significados, ambos del [griego](#). Por un lado *οὐτοπία* (*οὐ*, no; *τόπος*, lugar = “lo que no está en ningún lugar”), “*lugar que no existe*” y por el otro *εὐτοπία* (*εὐ*, buen; *τόπος*, lugar) = “buen lugar”¹. Literalmente la primera acepción significa “no lugar” y, por tanto, designa una localización inexistente o imposible de encontrar.

Con respecto a su sentido teórico, el concepto de utopía es mucho más amplio, y es en este sentido en el que la utopía llegó a conformarse como todo un género en el que se produjeron no pocos escritos del tipo de la obra de More y también es en este sentido en el que la influencia del fenómeno utópico ha repercutido en la búsqueda de la identidad latinoamericana y, por ende, en el discurso utópico, por lo que es de vital importancia esta conceptualización para el presente trabajo, ya que como puntualiza Beatriz Pastor, la utopía se define primordialmente en términos de su función, generalmente con criterio restringido a una función en particular: su relación con los procesos de transformación social (Pastor, 1999, p. 31). Tal concepto se refiere a utopía como la representación de un mundo idealizado que se presenta como alternativo al mundo realmente existente, mediante una crítica de éste. Tal idealización forma parte del imaginario individual y colectivo de los seres humanos, quienes lo pretenden o creen reconocer en algún punto del tiempo o del espacio. Esa añoranza y/o deseo por lo general se proyecta al futuro, aunque Ainsa sostiene que todo ideal utópico tiene

¹ Dato tomado de Wikipedia, (<http://es.wikipedia.org/wiki/Utop%C3%ADa>), consultado el 30 de abril de 2013.

sus raíces en “El paraíso perdido”, por muy proyectado al futuro que parezca, ya que toda utopía se nutre de la nostalgia, aun la más racional.

El territorio de la utopía que no está aquí supone el esfuerzo de creación de otro mundo, alteridad que recupera las virtudes del pasado, se proyecta en el futuro o, simplemente, se presenta como ya existente, dado en otro lugar (Ainsa, 1992, p. 10).

Este fenómeno se hizo evidente durante el descubrimiento y conquista de América, al momento en que los conquistadores “descubrían” América, creían y a la vez, deseaban reconocer los elementos arquetípicos de los mitos clásicos de Europa. El europeo suponía haber hallado el paraíso perdido, una tierra prometida o alguna ciudad ideal como Atlántida, Cathay, Cipango, las siete ciudades encantadas, etc., desplazando el dato real por la imagen del deseo (Ainsa diría el *ser* por el *deber ser*, ontológicamente hablando), sencillamente por el hecho de que tales mitos son inseparables de la promesa de un mundo mejor.

Para Ernst Bloch, lo utópico es una forma particular de acercamiento a la realidad, “contiene una dimensión orientada al futuro, es la dimensión que se expresa en la conciencia anticipatoria”. El concepto clave de utopía aquí es “conciencia anticipatoria” en el que subyace “la esperanza como contra-emoción expectante que se opone a la ansiedad y al miedo y es por eso mismo el más humano de todos los sentimientos” (Ernst Bloch en Pastor, 1999, p.33).

A lo que Bloch se refiere en estas citas es a la función de la utopía como agente de transformación social, pues la conciencia anticipatoria, como ya se puntualizó, está orientada al futuro y solo puede conformarse con relación al conocimiento que se tenga de la realidad presente, en cuanto a las manifestaciones culturales diversas, tanto personales como colectivas y del contexto específico en que se producen. De esta forma la utopía viene a ser el anhelo o, como diría Beatriz Pastor, *el deseo* re combinado con la experiencia vivida en el mundo “real”, dando como resultado una esperanza de cambio, lo que implica una transformación de la situación actual en un tiempo futuro, pero con la

intervención del hombre, a diferencia de lo mitológico, en el que se espera la intervención divina o sobrenatural para que se produzca el anhelado cambio.

Por esta razón, Ainsa es muy claro al señalar que el fenómeno utópico en América es posterior al fenómeno mitológico sin desplazarlo. Es decir, el mito es la base de toda utopía, sin el mito no habría modelos utópicos puesto que todo modelo utópico proviene de los arquetipos míticos de las ciudades ideales, de tierras prometidas y paraísos perdidos en otras épocas. Sin embargo la utopía implica una construcción de esos ideales utópicos a partir de la reflexión del hombre sobre su propia realidad.

Ainsa subraya: “Utopía que es, antes que nada, una formulación teórica y orgánica de una sociedad ideal al modo como lo había sido *La República* de Platón, sustituye poco a poco, los mundos imaginados a priori.”(Ainsa, 1992, p. 50) Es decir, el mundo anhelado no existe por sí solo, sino que debe construirse con el esfuerzo del hombre, como dice Ainsa, a partir de un proyecto. Es este el verdadero sentido de la utopía del cual debería partir el rigor de su conceptualización como sugiere Pastor, incluso desde su significación etimológica de “lugar que no existe”. Ya que quiere decir que no existe *per se*, como lo supone la mitología clásica y judeo-cristiana, que solo se necesita de la revelación del lugar donde se esconde para tener acceso a él. La propuesta de la utopía es la construcción de ese lugar a partir de una organización.

Parafraseando a Raymond Ruyer citado por Ainsa, podría decirse que el hombre occidental desarrolla esa condición creadora que descubrió con el Renacimiento gracias al encuentro de América.

El género utópico se difunde a medida que la conquista se acelera. Durante el Renacimiento se produjo un florecimiento espectacular del género utópico. La mayoría de los pensadores consideraba que la influencia del humanismo era la causa de este fenómeno. El Renacimiento es una época que, además de caracterizarse por el auge sin precedentes de las artes y las ciencias, destaca también por los cambios sociales y económicos. Sin embargo, estas transformaciones no fueron igual de positivas para todos, ya que ocasionaron grandes desigualdades entre unos y otros individuos de la sociedad.

Muchos de los pensadores de la época, conscientes de estas injusticias, pero también de la capacidad reformadora del ser humano, reaccionaron frente a la cruda realidad de su tiempo. Esta reacción se plasmó en la reivindicación de una racionalización de la organización social y económica que eliminase una gran parte de estas injusticias. Lo que consolidó la *Utopía Renacentista*.

Se trata de organizar una sociedad ideal, con seres humanos reales, y de recoger el desafío práctico de oponer a la conquista puramente militar y al dominio indiscriminado del nativo una sociedad alternativa justa e igualitaria, lejos de la corrompida Europa. (Ainsa, 1992, p. 50)

En esta cita de Ainsa se puede dilucidar una de las principales características de la utopía: la separación geográfica de toda corrupción que necesita un *locus* utópico. Así lo propuso More en su *Utopía* a partir de la destrucción del istmo que unía a la isla donde se encontraba la sociedad ideal de *Utopus* con las “antiguas” tierras. Tal separación geográfica elimina toda continuidad de los vicios y corrupciones de antaño y garantiza también el alejamiento de lo que representa los errores del hombre y, por lo tanto, significa una nueva oportunidad de comenzar a organizar un mundo mejor. Por esta razón, en las producciones literarias utópicas, la “isla” es el lugar ideal para la creación de un nuevo mundo, convirtiéndose en símbolo utópico en el pensamiento colectivo.

Otra característica de la utopía es la inaccesibilidad o imposibilidad, que puede indicarse en términos geográficos y temporales. Esto es, la dificultad que implica el llegar al *locus* utópico, que se da a tal grado que resulta imposible alcanzarlo. Sin embargo, es la misma dificultad lo que lo hace cada vez más deseado y, sobre todo, certifica su existencia. Pastor plantea que es precisamente de esta imposibilidad que surge el *pensamiento utópico*, mismo que “se desarrolla en la distancia que media entre imagen y realidad concreta, deseo y realización”. (Pastor, 1999, p. 23)

Para Ainsa, la característica de inaccesibilidad tiene que ver con la condición de alteridad; es decir, “la diferencia cualitativa que existe entre uno mismo y el otro”. Pues explica este autor que la diferencia entre dos sujetos

confrontados se establece en buena parte gracias a la distancia geográfica que los separa y luego menciona: “porque todo espacio lejano se supone a priori como cualitativamente distinto. El otro es por esencia lejano y deseado, y es deseado porque es lejano” (Ainsa, 1999, p. 54)

Esta noción de lejanía –tan recurrida por la tradición mítica primero, y luego, por la producción textual del género utópico– implica, lo diferente, lo extraño, lo maravilloso y entraña el deseo de escapar de la realidad insatisfactoria. Es el deseo de concretar lo imaginado:

Por esta razón, la alteridad del Nuevo Mundo se define más que como una separación espacial (frontera geográfica) de Europa, como un corte entre las formas visibles y conocidas de la naturaleza y las imaginadas (frontera antropológica y cultural). (Ainsa, 1999, p.55)

La imaginación del hombre generalmente se plasma en los mitos y desbordan éstos los anhelos históricos de perfección, traducidos en la idea de progreso, igualdad, justicia, libertad, etc. Francis Affergan, citado por Ainsa, apunta:

La imaginería maravillosa y monstruosa es proporcional al alejamiento paradisiaco, a su inaccesibilidad y a las fantasmagorías creadas por ese vacío. Las anomalías inventadas están hechas a la medida de una nostalgia invertida, por lo tanto utópica. (Affergan en Ainsa, 1999, p. 55)

De ahí que lo inaccesible sea necesario para el hombre, lo cercano desvanece la fantasía y en esa confrontación de lo inmediato aparece la noción de mentira, por lo tanto, la inexistencia de lo imaginado, así que la fantasía debe trasladarse más lejos. Aquí es donde la esperanza de la que habla Bloch entra en función; la cercanía no puede desaparecer el anhelo y surge una renovada distancia “El aquí poco importa: la alteridad debe estar siempre lejos” (Ainsa, 1999, p.52).

La decepción que causa lo cercano no desplaza el deseo de alcanzar lo desconocido, si acaso se reactualiza, como sucede con los mitos, pero siempre hay una nueva prospección que *a priori* se considera inaccesible. Esto es lo que entendió Eduardo Galeano al escribir los versos que sirven de epígrafe al presente apartado, y que tienen que ver con dos de las principales funciones de la utopía según Hudson: la función anticipatoria, como futurología de posibilidades que pueden realizarse más adelante, y la función causal, como agente de cambio histórico (líneas más adelante se trata sobre los tipos de funciones que se atribuyen a la utopía) (Hudson, 1982, p. 36).

De esta forma, “el viaje” se convierte en otro símbolo utópico que representa dos intenciones utópicas implícitas: la primera se relaciona con la atracción que provoca lo lejano-diferente (alteridad); la búsqueda de lo imaginado-deseado. La segunda intención denota la dificultad que implica acceder a lo deseado, en palabras de Pastor, lo “monstruoso” de la empresa que se traduce en una serie de obstáculos que el hombre debe vencer para “ganarse” el derecho de acceso al *locus* utópico. En esta segunda intención, el viaje representa el riesgo que antecede al premio. “La figura del deseo –el locus utópico– es inseparable de la figuración del horror –el otro” (Pastor, 1999, p. 79). En este caso, en el descubrimiento de América, los viajes que se proyectaron para la búsqueda de los objetos del deseo representaron el descubrimiento de *otros* (los nativos), quienes –atendiendo la reflexión de Pastor– significaron la amenaza, “lo monstruoso”.

Por tanto, para recuperar la Edad de Oro, encontrar El Dorado o la Tierra Prometida el conquistador primero tiene que someter al nativo. La imagen de la sociedad ideal (utópica) en América no se proyecta con la complicidad solidaria del nativo, sino a partir de su desplazamiento, su exterminio o su “evangelización”. (Ainsa, 1992, p. 72)

Por otra parte, la inmovilidad es otra característica adherible a la felicidad utópica aunque es antípoda del viaje. La inmovilidad proviene, según Ainsa, del mito de la Edad de Oro clásica, que es un mundo que no debe cambiar por ser perfecto y ha sido fijado así para siempre desde el principio. “Vivir en el mundo en

que se ha nacido, desconociendo el resto, garantiza la felicidad”, es decir, el secreto de la felicidad reside en contentarse con lo que se tiene, satisfaciendo las necesidades básicas y deseos primordiales, lo que también obedece al mito del “paraíso perdido”. Y fue “perdido” por esa curiosidad de lo desconocido, así como la Edad de Oro también fue perdida por traspasar los límites de lo conocido; por el viaje. De ahí que Ainsa justifica la añoranza por los orígenes, por recuperar el paraíso perdido pero con proyección al futuro. Así la incomunicación y el aislamiento se entienden como garantías de que el futuro pueda volver a ser lo que fue el pasado y dice: “el pasado estará en el futuro, incluso en las utopías revolucionarias y progresistas” (Ainsa, 1992, p.93).

1.4.1 *Funciones de la utopía.*

A pesar de que en la actualidad, la utopía se ha pretendido restringir a un tipo de género literario en desuso, la trascendencia de la utopía en la historia del pensamiento latinoamericano específicamente –no exclusivamente– ha llegado a tener valor funcional más allá del plano literario, su valoración es de índole social, cultural, político, epistemológico y revolucionario por mencionar solo algunos aspectos.

Beatriz Pastor señala las funciones de la utopía propuestas por Hudson (Hudson, 1982, p. 36) que en este apartado se retoman equiparándolas con otras nominaciones cuya descripción se da en el mismo sentido:

Función cognitiva como modo operativo de la razón constructiva. Tiene que ver con la llamada *función crítica*. Al comparar el Estado ideal con el real, se advierten las limitaciones de este último y las cotas de justicia y bienestar social que aún le restan por alcanzar. De hecho, la utopía está construida a partir de elementos del presente, ya sea para evitarlos (desigualdades, injusticias...) o para potenciarlos (adelantos técnicos, libertades...). Por eso supone una sutil pero eficaz crítica contra las injusticias y desigualdades evidentes tras la comparación.

Función educativa, como mitografía que enseña a las personas a indagar en el deseo con la voluntad de encontrar más y mejorar. Este tipo de función puede

complementarse con la *función valorativa*. Aunque las utopías son obras de un autor determinado, a menudo se reflejan en ellas los sueños e inquietudes de la sociedad en la que el autor vive. Por esta razón, permiten reconocer los valores fundamentales de una comunidad en un momento concreto y, también, los obstáculos que éstos encuentran a la hora de materializarse. Por ello, para muchos autores, las utopías no sirven tanto para construir mundos ideales como para comprender mejor el mundo en el que vivimos.

Función anticipatoria, como futurología de posibilidades que pueden realizarse más adelante. Este tipo se asemeja a la *función esperanzadora*. Para algunos filósofos, el ser humano es esencialmente un ser utópico. Por un lado, la necesidad de imaginar mundos mejores es exclusiva de la especie humana y, por otro, esta necesidad se presenta de forma inevitable. El hecho de ser libres, de poder soñar con lugares mejores que el que nos rodea y de poder actuar en la dirección de estos deseos está íntimamente conectado con nuestra naturaleza utópica. Ésta es, además, la que justifica el hábito de esperanza que siempre permanece en los seres humanos: por muy injusto y desolador que sea el propio entorno, siempre resultaría posible imaginar y construir uno mejor.

Función causal como agente de cambio histórico. O función orientadora. Las utopías consisten, básicamente, en la descripción de una sociedad imaginaria y perfecta. Y, aunque para muchos pensadores la realización completa de este sistema sea imposible, algunos de los procedimientos que se describen pueden aplicarse a posibles reformas y orientar la tarea organizadora de los políticos.

Añade Levitas otro aspecto: su *función expresiva* como vehículo de articulación de insatisfacciones. Las utopías reflejan los deseos del hombre a partir de lo que carece o de lo que no ha funcionado en la sociedad real en que vive (Rut Levitas en Pastor, 1999, p. 37).

De esta forma, podrían ser motivo de otro análisis los rasgos y modelos utópicos presentes en las sociedades actuales, para demostrar que la utopía ha sido, es y será parte fundamental en el quehacer del hombre a lo largo de su historia, es en muchas culturas, como sugiere Eduardo Galeano, el impulso para

avanzar pese a las decepciones de la realidad: *Y entonces... ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar.*

1.5 Pensamiento utópico europeo

El pensamiento puede definirse a partir de su carácter psicológico como la actividad y creación de la [mente](#)², o como le denomina Pastor: procesos mentales (Pastor, 1999, p. 43). Tal actividad de la mente –de los conquistadores por un lado, y de los conquistados por el otro– se presentó de una manera muy específica en el Descubrimiento y la Conquista de América, lo que se conoce como el *pensamiento utópico*. Es un proceso imaginario que va convirtiendo un territorio desconocido y ajeno en proyección de los sueños del descubridor, aprisionando su identidad y su diferencia en una red simbólica de imágenes de archivo. Ya que la experiencia que significaron esos acontecimientos de tal magnitud determinaron las formas de razonar de los conquistadores en primera instancia, sobre los datos de la nueva realidad encontrada. En *El Jardín y el Peregrino...* Pastor señala: “En la conquista el deseo adopta las formas de la imaginería tradicional y su dinámica articula una forma específica de acercamiento a la nueva realidad: el pensamiento utópico” (Pastor, 1999, p. 44).

Tal forma específica de acercamiento a la nueva realidad implica un razonamiento que combina el imaginario colectivo clásico de occidente con los datos de la experiencia vivida, lo que en la presente investigación se denomina pensamiento utópico europeo. El pensamiento utópico europeo es la base de lo que sería todo un fenómeno histórico colectivo que se suscitó a partir de la conquista de América, dando pie a creaciones artísticas clasificadas como utópicas que sirvieron de guías para articular el pensamiento utópico propiamente americano (del cual se tratará en el siguiente apartado).

Los estudiosos del fenómeno utópico han recurrido a documentos elaborados por una primera generación de conquistadores (las cartas de viaje de

² Definición tomada de *Wikipedia*, <http://es.wikipedia.org/wiki/Pensamiento>, consultado el 20 de mayo de 2013.

Colón y las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés, por ejemplo) y de evangelizadores que –según concluye Pastor– aunque son todos muy divergentes en sus intereses particulares e individuales así como en su estilística, todos revelan características del pensamiento utópico, por lo que puede dilucidarse el carácter colectivo de un modo de pensamiento particular que se consolida en el discurso utópico ulterior.

El pensamiento utópico europeo se nutre de imágenes, símbolos y arquetipos provenientes de los grandes mitos clásicos como la Edad de Oro y de las creencias judeocristianas como El Paraíso y La Tierra Prometida; de los cuales se derivan sobresalientes producciones literarias a lo largo de la historia de Europa que representan los más anhelados deseos del hombre a partir de lo que carece su realidad.

En la Edad Media, el Asia y la India también significaron lo maravilloso anhelado en el inconsciente colectivo europeo de tal forma que la producción literaria tradicional las presenta como “el espacio mismo del prodigio”. En sus representaciones como lugares maravillosos, poseedores de enormes tesoros, son descritos como sitios anhelados por grandes conquistadores como Alejandro Magno o aventureros como Marco Polo, como lugares donde toda regla natural puede traspasarse por lo fabuloso imaginado, como *punto de convergencia de lo real con lo maravilloso*, se funden las tradiciones de la antigüedad clásica con la árabe y la medieval. Pastor lo plantea así:

El Asia del Medievo es –como lo sería el Oriente de los siglos XVIII y XIX– una creación del inconsciente colectivo europeo que combina los materiales simbólicos de varias tradiciones culturales para crear un espacio de realización de quimeras, resolución de nostalgias y suspensión de leyes naturales y sociales. (Pastor, 1999, pp. 58-59)

A decir de Pastor, la visión de Asia como objeto del deseo confluye con la del Paraíso en la civilización occidental. Paraíso y Oriente fabuloso se levantan como figuraciones del deseo con una función en particular: la resolución simbólica de todo aquello que ha convertido a este mundo posterior a La Caída “en valle de

lágrimas expiatorio para una humanidad afligida y mortificada” (Pastor, 1999, p. 61). De esta forma, los temores presentes en una época determinada de la humanidad como la muerte, la pobreza, la injusticia, la enfermedad y la infelicidad en general, desaparecen en las representaciones del Asia de la geografía mítica que, subraya Pastor, “irán recomblando el jardín mítico del Génesis con el recinto mágico de Lactancio, la Ciudad de Dios de San Agustín y las tres edades míticas de Joachim de Fiore” (Pastor, 1999, p. 61). La pobreza se resuelve con riquezas y tesoros que poseen las tierras anheladas; el hambre con la abundancia de árboles frutales, “fuentes que emanan leche y miel”, tierras que en vez de dar espigas dan “panes y carnes adobadas”; la muerte y la enfermedad se vencen con las aguas mágicas de fuentes maravillosas; la injusticia y la infelicidad con un mundo imaginario donde todos son “buenos y áureos”, donde reina la paz, la armonía, la justicia y en el que hay un orden eterno que nunca va a cambiar.

Así pues, según plantean Pastor y Ainsa (además de otros autores de la misma talla), las *formas del deseo*, o sea, la imaginación que articula el deseo y su expresión en el descubrimiento de América son el resultado de la combinación de estas dos tradiciones (Asia fabulosa y Paraíso judeo-cristiano) con las leyendas de la antigüedad y la geografía erudita medieval. Todas esas tradiciones del deseo convergen en el descubrimiento de América en un solo objeto. En palabras de Pastor: “la conquista de América es... la voluntad inflexible de materializar en el nuevo espacio geográfico los términos del objeto utópico (locus utópico) por excelencia, lugar de resolución de toda frustración histórica” (Pastor, 1999, p. 62)

De hecho el primer viaje de Colón, que terminó con el inesperado encuentro de un “Nuevo Continente”, se realizó para encontrar el Asia fabulosa. Las Indias representaban lo desconocido anhelado en ese entonces por atribuirle la posesión de grandes riquezas y especias de todo tipo. Colón salió en busca del Asia legendaria conquistada por Marco Polo, por lo que al llegar a América creyó reconocer en su geografía de características “maravillosas” y “disformes” el lugar buscado y deseado, pero no tardó en “descubrir” que no se trataba de Las Indias. Sin embargo, inmediatamente proyectó la realidad americana en otros lugares paradisiacos de otras tradiciones del imaginario clásico europeo.

Entonces, según explica Pastor, el deseo se impone como elemento dominante que origina y articula los procesos de la razón: la razón del deseo. Que opera combinando y recombinando los datos de la experiencia con los materiales del imaginario europeo para crear una visión y representación de América como figura utópica de resolución de toda contradicción histórica: *locus utópico*. Y es que como subraya Ainsa:

América se integra a la vida cultural de Europa en un momento particularmente crítico: el mundo cerrado y aislado de la Edad Media ha estallado en la curiosidad renacentista. El territorio (espacio) para una posible utopía ya no puede situarse en el viejo continente, conocido y explorado en sus confines. Las regiones brumosas del Norte –el “país de los bárbaros” de la historiografía griega– con sus fábulas, leyendas y mitos, han retrocedido en la medida en que viajeros y conquistadores lo han incorporado al mundo histórico de Occidente. (Ainsa, 1992, p. 43)

Esos ideales que el hombre necesitaba para seguir adelante debían situarse en otra tierra, una “nueva tierra” desconocida hasta entonces. Es en este momento cuando la razón y la magia confluyen juntas en una época renacentista en la que se creía que la razón había desplazado a la imaginación. Sin embargo, fue el Descubrimiento mismo lo que alentó la proliferación de imágenes antes que desterrarlas.

Las imágenes y símbolos de que se nutre el pensamiento utópico en la conquista entrañan una lucha por comprender una realidad completamente ajena a partir de lo conocido, pero no solamente conocido, sino, deseado: “La selección de imágenes en la conquista se hace en función del deseo, no arbitrariamente” (Pastor, 1999, p. 57)

Tales imágenes y símbolos provienen del arsenal mítico europeo así como de las fábulas que son “reconocidas”, según el razonamiento occidental, al momento de descubrir América. Es decir, los mitos y leyendas del pasado sobre otros mundos mejores se actualizan. Dice Ainsa:

El mito, en vez de desaparecer sumergido en la realidad del territorio conquistado, renace, crece y se transforma. A veces cambia de escenario y se hace ubicuo (El Dorado, las Amazonas, la Fuente de Juvencia); otras, simplemente, es releído y, por lo tanto, reinterpretado, desde la perspectiva del Nuevo Mundo, como la Atlántida del diálogo *Crítias* de Platón. (Ainsa, 1992, p. 45)

El gran número de expediciones realizadas en busca de el Dorado, la Fuente de Juvencia, las Siete Ciudades, el reino del Padre Juan, la sierra de Plata, el País de la Canela, la Ciudad de los Césares, el Rey Blanco y el País de las Amazonas, entre otros tantos mitos, que hoy en día pueden parecer quiméricos y hasta irrisorios, son el reflejo de la dinámica que originó la reactualización mítica no solo de los españoles y portugueses, sino de ingleses, holandeses, alemanes y franceses. Lo que llevó al descubrimiento de vastos territorios americanos tanto del norte como del sur. Podría decirse que son los mitos los que van impulsando la exploración del continente y de sus islas.

Para Leonardo Olschki descubrir no significaba solamente encontrar cosas nuevas. “Antes que nada, descubrir significaba reconocer en la realidad todo aquello que la imaginación y las creencias tradicionales daban por cierto” (citado por Pastor, 1999, p. 45).

Es la emoción por haber hallado por fin lo maravilloso imaginado y a la vez, presentido, como diría Ainsa, lo que motivó a los conquistadores a seguir buscando lo desconocido, que por desconocido representaba lo anhelado:

América ofrece un espacio único para la confrontación entre la razón analítica y la razón simbólica. A la razón analítica le abre un horizonte especulativo de amplitud sin precedentes. A la razón simbólica le sugiere la posibilidad de ver materializarse aquella realidad más verdadera, más profunda, más armónica que se ocultaba detrás de los símbolos. (Pastor, 1999, p. 51)

Y es el deseo lo que proyecta las imágenes del pasado hacia el futuro, asentándolas en los procesos cognitivos de la razón simbólica que articulan el

pensamiento utópico durante ese periodo. Pastor postula que ante los ojos europeos, el dato real es desplazado por la imagen del deseo. Por ejemplo, en las cartas de Colón dirigidas a la Corona, aquel describe una especie de pájaro exótico desconocido para él hasta ese entonces, al cual identifica con el ruiseñor europeo. El ruiseñor de Colón es una imagen tradicional del *locus amoenus* medieval. Entonces, por una parte, está la identificación del pájaro exótico de América con el ruiseñor europeo como analogía; ante la imposibilidad de descripción de lo desconocido que, para hacerlo inteligible, recurre a lo conocido. Y por otra parte, está la imagen del deseo: en este caso, en el inconsciente colectivo europeo el ruiseñor es una *proyección arquetípica* del paraíso, significa un acercamiento a ese paraíso perdido en otro tiempo, lo que lleva a Colón a sustituir una realidad –el pájaro exótico– por otra –el ruiseñor– y al hacerlo, proyecta la realidad americana más allá de la experiencia vivida, integrándola en una red de símbolos que la convierten en tierra prometida.

Así la sustitución de unas realidades por otras particulariza la percepción de los desafíos del descubrimiento y la conquista; la escasez se convierte en abundancia, la enfermedad en salud, la muerte en longevidad, independencia en poder, la pobreza en riqueza. A esto le llama Pastor resoluciones simbólicas de toda contradicción histórica, surgidas a partir de la alteridad.

La geografía americana, dice Ernst Bloch, es el espacio donde absolutamente cualquier cosa era posible, donde el relato fantástico de los conquistadores se entrelazaba con el informe exacto al combinar las imágenes fabulosas de tierras lejanas con la “guía práctica del viajero”. En los textos de los conquistadores se plantea una solución a todo lo que precede a lo deseado (Bloch le llama “cinturón de horrores”), que implica el viaje a lo desconocido, en el que se encuentra al “otro” como amenaza u oposición del objeto del deseo. Lo que justifica en el imaginario de los conquistadores la violencia y brutalidad a la que sometieron al nativo americano. Dichas resoluciones simbólicas que se plantean como una alternativa a toda contradicción histórica generalmente obedecen a problemáticas particulares o personales del narrador-descubridor, es lo que Pastor define como discurso utópico. La propia identidad se construye a partir del

discurso, de hecho, puntualiza Pastor, es en muchas ocasiones la función primordial del discurso: construir la propia identidad.

El descubrimiento de un nuevo continente que es en realidad, en el plano simbólico, la creación de América como figura utópica, se prolonga en un descubrimiento análogo: el de la propia identidad que se va delineando en relación con la figura de América como locus utópico, como parte del mismo discurso figurativo que articulan los textos de los conquistadores. (Pastor, 1999, p. 95)

El discurso utópico de la conquista no se apoya sobre el concepto sino sobre la figura. El discurso utópico es simbólico. Genera figuras textuales que proyectan en el plano simbólico soluciones simbólicas a las contradicciones con las que se enfrenta el sujeto. Se genera en la proyección simbólica de elementos de articulaciones discursivas diversas –el discurso historiográfico en Bartolomé de las Casas, el analítico en Cortés, la representación poética en Ercilla (Pastor, 1999, p. 119).

Para ejemplificar la figura utópica, Pastor aporta el caso de Colón: La caracterización de Colón como descubridor poderoso de un nuevo continente, pertenece al plano de lo histórico. Su figuración como agente de apropiación del objeto del deseo –la figura utópica de América– se inscribe en el plano de lo utópico (Pastor, 1999, p. 99).

La figura utópica es en este caso esa resolución simbólica de una contradicción histórica o personal, así la define Pastor a partir de su función. Pero también la define por su relación con la realidad: situada en el punto cero de la oposición cuya resolución simbólica proyecta, la figura utópica no significa la realidad que viven los conquistadores, sino que la neutraliza simbólicamente. Su referente no es la realidad sino el negativo de la realidad (un elegido de Dios en el caso de Colón) que la figura simultáneamente proyecta y oculta. Indica la realidad como término ausente (el aventurero fracasado en Colón por no haber podido llegar al Asia fabulosa).

El proceso de producción de figuras es la manifestación textual de una alternativa epistemológica, un modo particular de pensar y explorar las relaciones del sujeto con el mundo y de definir sujeto y mundo. Ese modo particular es el pensamiento utópico (Pastor, 1999, p. 118).

La autora menciona algunos ejemplos de contradicciones personales o históricas en las que encuentra resoluciones simbólicas como manifestación del discurso utópico: en primer lugar, el pensamiento utópico de Bartolomé de las Casas refleja una serie de oposiciones como americano-europeo, infiel-cristiano, bárbaro-civilizado, que neutraliza con la creación de una figura de resolución simbólica central: el *buen salvaje*. Sin embargo dicha figura no se enfoca tanto en identificar tales oposiciones con modelos míticos tradicionales como el de los Seres o el de los últimos gentiles de los franciscanos, sino más bien en hermanar dos razas con culturas totalmente divergentes que la historia ha condenado a ser irreconciliables: americano-europeo. Esta problemática refleja la amenaza del “otro” exterior: el nativo.

Por otra parte se encuentra la problemática provocada por el “otro” interior. En el caso de Cristóbal Colón al enfrentar la realidad surgen contradicciones que tienen que ver con cualquier elemento que rompa con el espejismo de América como el Asia fabulosa, que amenace con destruir la identidad de Colón como enviado de Dios y dé paso a otra realidad que lo identifique como el aventurero fracasado. La contradicción enviado de Dios-aventurero fracasado, la neutraliza Colón con la proyección de América como el Paraíso o Tierra Prometida, lo cual rebasa al Asia Fabulosa por el hecho de que tales mitos poseen un carácter divino, lo que lo hace todavía más importante a los ojos de la Corona española como receptora de sus escritos. Lejos de solo identificar a América con el Paraíso, la resolución simbólica de Colón resuelve en el plano utópico su situación personal en España, pues de pasar a ser un náufrago perdido en tierras desconocidas, humillado por la Corona, en América llegaría a ser el poseedor del objeto del deseo, con la facultad de “dar”, tesoros, frutos, especies, etc. Lo que resuelve a la vez otra contradicción: náufrago-sabio (Pastor, 1999, p. 126).

Muy genéricamente se menciona también la contradicción de Cortés como vasallo fiel a la corona-rebelde, que neutraliza con el autorretrato, el cual se apoya sobre una combinación de cualidades reales que se magnifican –valor, lucidez, organización, liderazgo, etc. Proceso de abstracción mitificadora que elimina cualquier forma de vulnerabilidad física o moral para crear el modelo ideal de todo conquistador (Pastor, 1999, p. 128).

Así mismo, para los evangelizadores, como los franciscanos de la Iglesia Romana, identificaron en América alguno de los rasgos que les hicieron suponer que el lugar recién descubierto era el *locus* utópico de la “Nueva Iglesia” y del Milenio de armonía que seguiría al séptimo sello del Apocalipsis: la tarea del europeo no ha de consistir en trasladar sus valores a las Indias para reproducir aquella sociedad torturada y de hierro de que huye el humanista, sino en aprovechar la blanda masa humana de los indios para crear una república cristiana perfecta (Zavala, 1972, p.157).

De esta forma según concluye Pastor, el discurso utópico funciona como “figura textual que dramatiza una solución imaginaria a una contradicción fundamental abriendo un espacio simbólico de neutralización de oposiciones” (Pastor, 1999, p. 120).

Lo esquematiza de la siguiente manera:

A 0 B
DU

Tomando el ejemplo de Colón, A representa el objeto del deseo –civilizaciones avanzadas, comercio, riquezas ilimitadas, naturaleza edénica–; B: la realidad que encuentra Colón a lo largo de su descubrimiento –civilizaciones primitivas, naturaleza salvaje, escasos indicios de riquezas, falta de comercio–, y 0: la resolución en el texto en un tercer término, la figuración utópica (Pastor, 1999, p. 122).

En los años posteriores a la Conquista, la atención de los cronistas y acompañantes de los conquistadores se concentra en la verificación de esos mitos y en su adaptación americana. Por esta razón la primera idea de la América real

descubierta se forja con las imágenes, símbolos y arquetipos que preceden su descubrimiento, lo cual dio como resultado una visión irreal de América. Tal visión impidió que en su momento se tomara conciencia del verdadero descubrimiento de una cuarta región del mundo; conciencia histórica, hasta varios años después.

Aunque muchos de esos caracteres con que se visualizó al continente en primera instancia, según explica Ainsa, superviven en las ideas posteriores que se tienen sobre América y que repercuten en los estereotipos actuales que se entienden como identidad latinoamericana. “Lugares comunes” que se atribuyeron al *deber ser* americano como “Nuevo Mundo”, “tierra llena de posibilidades”, la “promesa del futuro”, “Continente joven” etc., que se repiten no solo por los europeos sino por los propios latinoamericanos. Es el *Providencialismo* de Ainsa una forma de enaltecer lo “nuevo” y diferente del continente americano y que Europa ya no posee. El providencialismo que fue concebido en el inconsciente colectivo del europeo fue heredado posteriormente al inconsciente colectivo americano.

1.6 Pensamiento utópico americano

Tal como se menciona en el apartado anterior, el pensamiento utópico europeo es el fundamento del pensamiento utópico de América Latina. Leopoldo Zea menciona que América no era otra cosa que el ideal de Europa. Y como reafirma Ainsa: “El futuro americano se tiñe desde su incorporación a la historia universal con las nostalgias del pasado europeo” y gracias a esa intensidad nostálgica, América pudo interpretarse como la suma de todas las perfecciones, como una auténtica Tierra Prometida. América representó desde entonces el lugar situado en la lejanía cuya historia apenas estaría por forjarse, negando el pasado prehispánico del continente y subestimando la existencia y la humanidad del nativo como poseedor del *Paraíso* recién descubierto. El mito de la *Tierra Prometida* que estaba por desaparecer en la Europa Medieval, revive y se actualiza en América, dando paso a la representación del “Nuevo Mundo” en las ideas de los pioneros y emigrantes desde el periodo colonial hasta nuestros días.

A esta interpretación de América a partir de los sueños sociales colectivos europeos, Ainsa le llama “invención de América”, en la que confluyeron conjuntos de ideas-imágenes, muchas veces contradictorias entre sí, en las que se entrelazan íntimamente el mito clásico con la nueva utopía.

Según se analizó en el apartado correspondiente a la utopía, las contradicciones que tienen lugar en el Descubrimiento y la Conquista –como la imagen del *Paraíso* terrestre encontrado cuyo modelo arquetípico presupone la paz, se confronta con la violencia con la que se tomaron los lugares conquistados, el ocio y la abundancia de Jauja con el severo principio bíblico de “ganarás el pan con el sudor de tu frente” en el que creían los constructores de “La Nueva Jerusalén” en tierra americana– dan paso al surgimiento de la *utopía renacentista* junto con el proyecto utópico organizativo, a partir del reconocimiento del hombre como el verdadero responsable de transformar el mundo en una sociedad justa e igualitaria. Esta nueva utopía da al hombre la facultad de poder hacer todo, de prever, de organizar la nueva realidad, privilegio que había sido en el pasado exclusividad de los dioses. Así el mito actualizado alimenta el imaginario subversivo y apuesta al cambio revolucionario, escribe Ainsa: “reivindicación social al mito de la Edad de Oro, ya no situado en el pasado como tradicionalmente lo había estado, o en el futuro como anuncia Virgilio, sino en un presente que hay que cambiar radicalmente”. (Ainsa, 1992, p. 96)

De ahí la intervención del hombre a través de un discurso utópico racional y estructurado, por el cual pretende recuperar la paz y la armonía perdidas. Esta utopía supone, por parte del hombre, una creación a la que ya no le basta su origen divino, resultado de una visión casi “cosmogónica” de la historia. El ser humano interviene en el proceso histórico y, a través del proyecto utópico, “juega a ser Dios” (Ainsa, 1992, p. 133).

Leopoldo Zea dice lo siguiente: “...la filosofía...sustituye al mito. Y digo sustituye porque es esto lo que pretende, tomar el lugar del mito pero con una mayor eficacia. La razón toma el lugar de los dioses resolviendo a los hombres sus problemas”. (Zea, 1998, p. 64)

Entonces ¿cuáles problemas? La rápida degradación de la versión paradisíaca de las islas del Caribe y la sustitución por el genocidio y la explotación del indígena en primera instancia, y la ambición, la violencia y el ocio que generaron la búsqueda indiscriminada de riquezas subsecuentemente. Todos estos vicios que, pese a los intentos de aislamiento por parte de los idealistas religiosos, provinieron de la corrompida Europa.

De esta forma, dice Ainsa “la crítica del modelo de sociedad existente en Europa, a partir de la alteridad que los textos etnológicos ponen en evidencia, caracteriza el origen del pensamiento utópico americano” (Ainsa, 1992, p.145). Así, las manifestaciones de la utopía cristiano-social española en América se dan, pues, a partir de la comprobación de la exterminación y explotación de los indígenas nativos en las islas recientemente ocupadas.

La importancia de la crítica del modelo histórico vigente radica en las posibilidades de mejorar la sociedad, haciéndola más justa e igualitaria con relación a los planteos de la historia, cuyo rumbo aspira a cambiar. “La utopía aparece como la contraimagen de una realidad que, para ser juzgada, ha empezado por ser bien conocida” (Ainsa, 1992, p.143).

El pensamiento utópico americano puede definirse entonces como la evolución de la forma de razonar del hombre latinoamericano para la creación de una sociedad mejor con relación a la existente, a partir de un modelo propuesto y con la intervención activa y deliberada del hombre para fundar lo que será el principio del buen gobierno.

Esta fundación de un mundo perfecto cuya perfección ya no radica en los arquetipos clásicos como la inmovilidad de la abundancia de riquezas y alimentos al alcance de la mano y la holganza, sino en un mundo justo e igualitario de acuerdo con un modelo que debe proponerse teóricamente, anuncia el pasaje del mito a la racionalizada edificación de la utopía, claramente explicitada a partir de Thomas More en 1516.

Sin embargo, es preciso decir que esta actitud renacentista no evita que la utopía se elabore con base en valores inherentes a los mitos que en apariencia sustituye. Subraya Ainsa que “el contenido de las utopías se alimenta de las

categorías míticas que racionaliza y desacraliza en el seno del propio proyecto” (Ainsa, 1992, p.62). También explica que en la representación del Nuevo Mundo los conceptos pre-utópicos que preceden a la utopía como género moderno cobran una renovada actualidad, se integran con mitos y tradiciones indígenas y se convierten en los arquetipos y tópicos con que la alteridad se explica. Del mismo modo, el enunciado utópico se alimenta del sueño milenarista profundamente arraigado en el pensamiento religioso de la época, del que parte el auge de la utopía cristiano-social que tuvo lugar entre 1530 y 1560.

Luego entonces, apunta Ainsa: “el sueño de reforma social, de mejora de la situación individual y colectiva del indígena y, sobre todo, su conversión al cristianismo se estructura racionalmente en proyectos y programas de clara y directa intención utópica”. (Ainsa 1992, p. 134)

La utopía cristiano-social propone un modelo para rehacer el mundo occidental desde el territorio americano. El discurso utópico se concentra en las posibilidades de mejorar la sociedad terrenal en el marco de un orden más justo, cuya propuesta es esencialmente humana.

Así, el pensamiento utópico americano parte, en primer lugar, de la polémica sobre la justicia de la expansión colonial y la esclavitud de los nativos americanos y se convierte en uno de los grandes temas del pensamiento ético español del siglo XVI.

Como se ha mencionado anteriormente, los misioneros y religiosos son los primeros tanto en crear proyectos y programas utópicos a partir del tema cristiano y milenarista, como en llevarlos a la práctica, de los cuales se destaca, en primera instancia, el proyecto de evangelización de los nativos, en el cual su conversión es justificada con la Biblia cuyo cumplimiento esperan llevar a cabo los franciscanos a partir de 1500, los dominicos desde 1510 y los agustinos desde 1535, llegando más tarde los mercedarios y finalmente los jesuitas.

Después continúan las primeras manifestaciones de intenciones independentistas, en las que se habla de la separación de la “república española”, de la “república de los indios”, como lo planteaba Bartolomé de las Casas, principio de la autosuficiencia de las sociedades indígenas, inherente a la utopía

sobre la cual se basó la pretensión de aislamiento de las comunidades nativas – por parte de los dominicos—³ que, por su estado de “inocencia”, “moldeables”, para la creación de sociedades ideales, capaces de adecuarse a las normas de una religión que ha recuperado la fuerza religiosa y moral del cristianismo “primitivo”. A esta propuesta va ligada la inevitable connotación urbanística de toda empresa utópica, tal como postula Ainsa, así como la creación de reglamentaciones e instrucciones que salvaguardaban la vida laboral y económica de los nativos, según el proyecto de Las Casas.

De la misma forma los misioneros y religiosos trataron de reivindicar las antiguas costumbres agrarias colectivas al propugnar un mundo donde se suprimiera la propiedad privada y existiera la comunidad de bienes. Es la sociedad del *estado natural* en que vivía originalmente el género humano la que se pretende instaurar en el Nuevo Mundo. De ahí la creación de los hospitales-pueblo, proyecto de Vasco de Quiroga, teniendo lugar el primero en 1532 cuya experiencia debería de durar casi 30 años en los que, a decir de los estudiosos, su ingeniosa organización demostró ser práctica y eficaz, y que, como menciona Ainsa, junto con los proyectos señalados *in supra*, constituyen las fuentes del pensamiento utópico americano. “La propuesta alternativa se apoya en las virtudes de un tiempo pasado que debe restaurarse, nostalgia de los orígenes que subyace, incluso, en las utopías que se proyectan al futuro de siglos posteriores” (Ainsa, 1992, p.147).

Ainsa resume este periodo del auge utópico cristiano-social que se inaugura en 1513 y se cierra en 1577 con la incautación de la obra de Sahagún y la instauración del Tribunal de la Inquisición en México, la que prohibió escribir referente a “cosas que toquen a supersticiones y manera de vivir que estos indios tenían”. De 1513 a 1524 se dan los planteos de Zumárraga, Córdoba y Las Casas; de 1524 a 1564 se dan los principales planteos utópicos del estado indígena y cristiano, no hispanizado; de 1564 a 1577, siguen publicándose textos

³ *Verb. Gr.* Los dominicos piden un plazo de 15 años sin contactos con el exterior para demostrar lo bien fundado del proyecto y se establecen en las reservas de Nueva Jerusalén y Verapaz, “tierras de guerra” transformadas en tierras de “verdadera paz” gracias a la acción misionera. Citado por Ainsa, 155.

fundamentales por parte de autores como Mendieta y Torquemada. Ainsa subraya:

Los mitos, leyendas y utopías que habían ayudado a conformar la primera *idea* de América como *summa* del *deber ser* europeo, deben retroceder ante funcionarios, administradores e inquisidores. Las utopías cristiano-sociales se abandonan frente a la contrarreforma y el dictado de la Santa Inquisición. Un periodo de euforia del imaginario individual y social se cierra sombríamente a fines del siglo XVI. (Ainsa, 1992, p. 159)

Sin embargo, los viejos mitos combinados con nuevas utopías resurgen con nombres diferentes en los siglos XVII y XVIII. En este último, la Ilustración lo demuestra nuevamente al replantearse con toda intensidad el papel del Nuevo Mundo en la historia universal; resurge la ciudad-ideal –ahora de los filósofos–, gracias a lo cual podrá independizarse políticamente de Europa y hablar por primera vez y con acento propio, de la “*Utopía de América*” (Ainsa, 1992, p.159). En este mundo nuevo, sin historia, soñaron los utopistas de los siglos XVI, XVII y XVIII, Moro, Campanella, Bacon, Descartes hasta culminar en Juan Jacobo Rousseau.

Por su parte Zea menciona que la historia del pensamiento americano es la historia de una conciencia impulsada por el logro de soluciones inmediatas; al logro de aquellas soluciones que la realidad urge al hombre de esta América (Zea, 1998 p.62). Y resalta este autor una disyuntiva del hombre latinoamericano con relación a los dos mundos ante los que se encuentra: por una parte, el mundo que deja, y que al dejar ya no le pertenece y, por otra, el Nuevo Mundo con su propia historia, historia que no siente suya, por lo que tampoco le pertenece, en todo caso, explica Zea, un mundo en el que la historia se inicia con él mismo. Tal disyuntiva es lo que hace del hombre latinoamericano un ser en constante búsqueda y/o reafirmación de su propia identidad, ante sí mismo y ante el resto del mundo. Y nos brinda este autor un panorama genérico sobre la historia y la evolución del pensamiento utópico latinoamericano, y cómo el arquetipo de la

ciudad-ideal, en este caso, Latinoamérica, se lleva al plano filosófico, político y social.

En primera instancia Zea explica que el hombre europeo considerándose a sí mismo el Hombre por excelencia, se atribuyó el derecho de poner en tela de juicio la humanidad del nativo americano, justificando por este hecho todo acto de violencia y discriminación en contra de él, y no solo obligó al indígena a justificar su humanidad, sino a todos los nacidos posteriormente en esta América. Asimismo condenó a la misma situación a los iberos y mestizos por haberse degenerado al mezclarse con seres que no podían justificar su humanidad. Textualmente Zea apunta: “Al regateo, o negación de humanidad, los hombres de América como ahora los hombres de otros continentes sometidos a la misma negación, argumentarán, contestarán, tratando de mostrar su propia humanidad”. Y son estas argumentaciones las que inician y continúan el pensamiento utópico americano.

Los primeros misioneros en esta América en su pretensión de mostrar ante el tribunal que inquiría sobre la humanidad de los nativos americanos, hicieron patente el arquetipo de lo que se consideraba humano por excelencia, el hombre europeo. Dibujando el arquetipo, mostrarán cómo el nativo cabía dentro de él. Solo necesitaría el bautizo para ser hombres de verdad. Así, para ser hombres, habrá que encajar en determinado arquetipo, y por supuesto, ser como el cristiano, el europeo o el occidental serán las metas a alcanzar para poner fin al “regateo”. Sin embargo, la modernidad planteará nuevos “regateos”, nuevas disminuciones que justificarán la expansión del hombre occidental y su predominio.

El hombre latinoamericano, continúa Zea, es aislado casi en su totalidad, pues el asiático y el africano son menos hombres, según el occidental, por ser diferentes al modelo por excelencia, pero el latinoamericano es peor, pues siendo hombre, por su origen europeo u occidental, se ha rebajado a subhombre (Zea, 1998, p.16). Por eso, a la emancipación política de las metrópolis iberas en el siglo XVIII, ha de seguir la emancipación mental. Esto es, deshacerse de todo pasado,

de los hábitos y costumbres que representaban el alejamiento de la verdadera cultura y que hicieron al latinoamericano caer en la infrahumanidad.

Recortando lo propio, añadiendo, pero sin asimilar, lo extraño. Creando, ahora sí, un humanismo híbrido, lo que era, con lo que era extraño a este ser. Arrancando raíces y levantando utopías. Adoptando instituciones europeas en cuerpos que no ajustaban a ellas. Bellas y utópicas constituciones republicanas, en pueblos que aun no asimilaban el duro despotismo ibero ni las virtudes que necesariamente habían hecho de él una de las más importantes etapas de la historia universal. (Zea, 1998, p. 17)

El pensamiento utópico americano se volvió particularmente latinoamericano por la identificación que fueron creando entre sí los nuevos países cuyo nacimiento representó la contraparte de las condiciones de opresión en que se forjaron (y en las que se continúan forjando) países que se fueron quedando en el plano del subdesarrollo por las mismas condiciones de aislamiento a que fue sometido el hombre latinoamericano por el occidental. Ese pensar latinoamericano se expresó en una filosofía que resurgió con intensidad en el siglo XIX y que se empeñó en mostrar que el hombre de esta América, para ser semejante al Hombre por excelencia, luchaba contra sí mismo “en un largo combate fratricida”, diría Zea.

El pensar de la humanidad latinoamericana de todo el siglo XIX obedeció a una violenta lucha por una doble utopía: la de un conservadurismo que nada quería saber de una nueva imagen del hombre; y la de un liberalismo (positivista) que creía no tener nada que ver con un pasado que, de alguna forma, había originado “pura y simple amputación del hombre que creía de esta forma, alcanzar lo humano por excelencia” (Zea, 1998 p.17).

A mediados del siglo XIX surgió una serie de corrientes tanto filosóficas como literarias designadas con el nombre de *romanticismo latinoamericano* que plantearon con toda energía el problema de una cultura original latinoamericana muy independiente de la ibérica:

El arquetipo a realizar es Europa, la Europa que ha originado la cultura llamada occidental. Nuestros próceres sueñan con una América que, como Europa, origine un conjunto de culturas nacionales semejantes a las que han surgido en el Viejo Continente. (Zea, 1998, p.19)

De esta forma, se pretende hablar de una cultura mexicana, chilena, argentina, etc., tal y como en Europa se tiene la cultura, francesa, alemana o inglesa. Explica Zea que el resultado de esta pretensión se hará expreso en una literatura afrancesada, sajonizada o germanizada. Europa y Estados Unidos serán el modelo a alcanzar en el plano cultural y filosófico, como será también el ideal del hombre a alcanzar. Así, la educación latinoamericana tenderá a formar un tipo de hombre semejante a esos modelos.

Al finalizar el siglo XIX, continúa Zea, llegó la decepción de las pretensiones del hombre latinoamericano por asemejarse a los modelos europeos y estadounidenses. Es en este periodo en el que pese a sus esfuerzos, el hombre latinoamericano no ha dejado de ser latinoamericano, e incluso, no ha podido llevar a cabo la amputación de su pasado. Es decir, no ha alcanzado esa emancipación mental, tanto buscada, pero sí, en cambio, ha encontrado nuevas formas de subordinación:

El eje de la subordinación política, económica y cultural ha cambiado solo de centro. Y este centro ya no se encuentra en la península ibérica, sino en Europa Occidental y en Estados Unidos. Ni América Latina son los nuevos Estados Unidos, en que soñaba Sarmiento, ni los latinoamericanos, concretamente, los mexicanos, son los yanquis del sur con que soñaba, por su lado, Justo Sierra. (Zea, 1998, p. 20)

Los pueblos latinoamericanos mantienen en ese entonces una mentalidad impuesta por cuatro siglos de coloniaje ibero, pero ahora con una nueva dependencia, con todas las implicaciones de la misma, en el campo social, político y cultural. Llegaba entonces *Ariel* de José Enrique Rodó, como un llamado de alerta ante el gran equívoco y también es un llamado a la realidad: “ser hombre es ser,

simplemente lo que se es, latinoamericano, como el yanqui es yanqui, el francés, francés y el inglés, inglés” (Zea, 1998 p.20).

En Rodó se hace consciente la nueva subordinación, pero también la enajenación en que ha caído el hombre latinoamericano en su empeño por asemejarse a un modelo de hombre que no era ni tenía por qué ser Hombre por excelencia. Mientras en el norte de esta América había ya surgido un coloso que no se había planteado el problema de la humanidad de sus hombres, ni la originalidad de su cultura, ni la posibilidad de una filosofía que le fuese propia, simplemente había actuado. El hombre de Estados Unidos había encontrado en sí mismo lo que los latinoamericanos creían encontrar fuera de sí. De esta forma el país del Norte se va formando como un nuevo paradigma, un nuevo arquetipo que al igual que el europeo, pretende erigirse en juez, sobre lo que es o no humano.

El siglo XX se inicia y continúa como una vuelta a las cosas mismas, como una vuelta a la realidad, el pensamiento utópico se basa en una libertad creadora, el hombre se redescubre como el paradigma que hay que seguir, puesto que “el hombre buscado está dentro de cada hombre”, independientemente de que sea latinoamericano, estadounidense, europeo, africano o asiático. Surge como paralela expresión el nacionalismo, diferente al del siglo XIX, pues busca un modo de ser propio que no tiene por qué ser semejante al de otros pueblos. Este nuevo nacionalismo se enfrenta a lo que le es ajeno para afianzar lo propio. Por ello, explica Zea, se presenta ante los que eran sus paradigmas, sus modelos a realizar, como antiimperialismo.

Los pensadores latinoamericanos como los filósofos y literatos se lanzan a la búsqueda de lo propio, lo original de sus pueblos. Esto es, “*el Verbo, el Logos, la Palabra*” que no han de seguir siendo prestados, pero será al término de la Segunda Guerra Mundial cuando esta preocupación se acrecienta y se transforme en uno de los temas centrales de los pensadores latinoamericanos.

Es en este periodo también en el que asiáticos, africanos y latinoamericanos, en su condición de oprimidos, se lanzan a buscar su puesto en la humanidad planetaria, que la expansión occidental, a pesar suyo, ha originado. Los pueblos latinoamericanos caen en la cuenta de su particularidad como pueblos mestizos y,

por ello, subordinados, por lo tanto, se confrontan sus orígenes indígena, europeo y africano comenzando una ardua búsqueda de la identidad propia enmarcada en una filosofía y en un discurso utópico que apuntarán a una sola gran meta, la originalidad: “la América Nuestra –decía Simón Rodríguez, maestro del libertador Bolívar– no debe imitar... ni a Europa, que es ignorante en política, corrompida en sus costumbres y defectuosa en su conjunto; ni a los Estados Unidos, cuyas circunstancias son enteramente distintas... debe ser original” (Zea, 1998 p. 26).

Zea apunta que ser original implica partir de lo que se es, de la propia realidad y continúa: “...Pero ¿cómo iban a realizar esto? ¿Imitando, repitiendo los frutos de esa cultura? En todo caso, si algo habría que imitar, no serían los frutos, sino el espíritu, la actitud, el ánimo que habían hecho posibles tales frutos” (*Loc. Cit*).

Luego entonces, continúa este autor, la originalidad buscada no implica tener que abandonar el pensar europeo y deshacerse de él para concentrarse en el propiamente latinoamericano, puesto que el pensar de Occidente es el fundamento de todo el pensamiento latinoamericano, por lo tanto, es parte de su origen, y si esta mencionada originalidad implica partir de lo que se es, abarca los orígenes mismos, por muy oscuros que parezcan. Es aquí donde la historia cobra una particular importancia en la búsqueda de la identidad latinoamericana, ya que el pasado entraña las respuestas de cuestiones presentes: “la historia de nuestras ideas nos ofrece un panorama y un horizonte que no es, en nada, inferior al que ofrece la historia de las ideas y filosofías europeas, sino simplemente distinto” (*Ibíd*em, p.32).

El pensamiento utópico latinoamericano será, a partir de la reflexión sobre la importancia histórica, primordialmente de orden social y político. Ya que todo reflexionar filosófico o utópico generalmente culmina con una propuesta de orden social o político. Este hecho se debe a la herencia que de Europa tiene América, puesto que “todos los grandes movimientos políticos de la Europa contemporánea han basado su política práctica (praxis) en un terreno filosófico, generalmente de carácter metafísico” (*Ibíd*em, p. 33).

Sin embargo, Zea considera que el pensar de Occidente se anticipa a la acción, la fundamenta y la justifica; en Latinoamérica, primero es la acción y luego la justificación de esta acción, textualmente lo explica como sigue:

Una, Europa, crea las filosofías, que como ideologías sirvan para la destrucción o la creación de un nuevo orden; la otra, Latinoamérica, se lanza a la acción y, al unísono con la misma, trata de encontrar la filosofía que la justifique; no necesita crearla, la bastará tomarla de prestado. (Zea, 1998, p. 34)

El planteo de Zea es que América Latina carece de una *teoría* previa a la acción/transformación de su realidad (lo que sí tiene Europa), pasa directamente a la *práctica* movida por necesidades anteriores que obedecen a un conflicto ideológico causado por la particularidad de su propio origen: el mestizaje de sangres y culturas. Asimismo, subraya que las utopías basadas en valores como Libertad, Igualdad y Fraternidad no tenían sentido para todos, es decir, indios, criollos, mestizos, y negros: por lo tanto los movimientos llevados a cabo en nombre de estos sueños satisfacían a una minoría, dando como resultado revoluciones abstractas, gobiernos abstractos, leyes abstractas, países abstractos; todo obedeciendo a un hombre abstracto (el latinoamericano) en una constante y permanente búsqueda de una realidad concreta. Cuya concreción, postula Zea, radica en la aceptación del pasado latinoamericano y en que la originalidad radica en la diversidad de sus raíces y culturas y en la influencia occidental. Sin tratar de asemejarse a nadie y sin discriminación alguna: “Por esta razón será necesario volver los ojos a nuestra historia, a nuestra tradición, no para repetirla sino, por el contrario, para asimilarla y hacer de ella experiencia que, por serlo, no tendrá que ser repetida”. (Zea, 1998, p. 61)

En las líneas anteriores, se ha resumido la forma en que el pensamiento y la cultura europeos fueron los ideales a alcanzar por parte de los latinoamericanos, luego pasó lo mismo con los Estados Unidos: hombres ideales, sociedades ideales, sistemas políticos y económicos ideales, cultura, filosofía y literatura ideales, cuyos modelos fueron retorcidos y adaptados a la realidad

americana. Pero las dos guerras mundiales dieron al hombre la conciencia de sus alcances y posibilidades, no solo al latinoamericano, sino a todo pueblo oprimido y subordinado, así como la conciencia de alteridad en el hombre occidental.

Zea habla de un segundo encuentro a partir de la crisis:

Crisis que hacía que el hombre tomase conciencia de sí mismo y, con ella, de los demás. Al encontrarse a sí mismo el hombre se encontraba con los otros. Y los otros podían reconocer en esas crisis sus propias crisis....Estos hombres, entre ellos los latinoamericanos, encontrarían en las limitaciones de que era consciente el europeo su semejanza con él y, por ende, una serie de posibilidades que no tenían por qué resultarle ajenas. (Zea, 1998, p. 66)

Según este autor, es en el momento de crisis cuando se toma conciencia de los hechos. El hombre comienza a partir de sí mismo, pero podía trascender, a partir de la conciencia que éste tenía de los otros. Por eso el pensamiento latinoamericano tiene la particularidad de concebirse en tiempos de crisis, de ahí su carácter pragmático. "La crisis de la cultura occidental excita vivamente la inteligencia de América". Comenzaron a surgir nuevas utopías racionalizadas, con nuevos hechos y nuevas ideas, surge el socialismo de Carlos Marx, el nacionalismo en México; hay una mayor seguridad respecto a la capacidad latinoamericana, por lo que surge una nueva búsqueda: la universalidad de toda expresión de América Latina, de su pensamiento, de su cultura, de su arte, de su literatura. Surgieron corrientes de pensamiento como el historicismo, la sociología de la cultura, el existencialismo, entre otros, que permitieron, dice Zea, sin complejos, una vuelta a la propia realidad, a la humanidad concreta de los hombres de América, para elevarse a la más auténtica universalidad.

Esta nueva conciencia será en la segunda mitad del siglo XX el fin a perseguir por parte de los pensadores latinoamericanos, filósofos, literatos, utopistas inclusive.

Para Zea, el hombre latinoamericano siempre ha vivido a la expectativa, en una espera permanente de algo que llegará a sacarlo de su "*empantanamiento*" y que nunca se hace presente, se refiere a la utopía implícita en sus anhelos,

deseos y sueños que en no pocas ocasiones cree alcanzar. Una esperanza que solo podrá terminar con la acción. En el apartado referente a la utopía, Bolch habla de esta esperanza como una “conciencia anticipatoria” que lejos de ser un “empantanamiento”, es un impulso para avanzar pese a la dura realidad en que vive el individuo. Es una de las funciones de la utopía como futurología o función esperanzadora. Por muy oscuro que parezca el presente, se vislumbra un lugar y un tiempo mejores. Sin embargo, Zea llega al punto característico del pensamiento utópico americano desde que el hombre de esta América toma conciencia de sí mismo, y es la acción creadora del hombre mismo. Esta acción debe ser encaminada a una meta a lograr en vez de vivir de vanas esperanzas, una acción que evite el desengaño y, a la vez, prevenga la posibilidad de su desvío:

El hombre americano debe saber que este “Nuevo Mundo” no es una realidad ya dada, ni que llegará a ser, por solo azar de la fortuna, una especie de tierra prometida... Quiere decir que el Hombre americano debería comprender que se halla expuesto radicalmente a no tener su “Nuevo Mundo”,... Óigase bien, “a no tenerlo”, ya no solo a “perderlo”... pues ni siquiera lo ha ganado definitivamente. (Vallenilla citado por Zea, 1998, p. 75)

Entonces, explica Zea, la expectativa es solo la presencia en abstracto de algo que aun no ha llegado. La acción, por el contrario, hace del presente un instrumento para que advenga como se espera, lo que ha de venir. Y eso que se espera, que se quiere o a lo que se aspira es la originalidad, como el modo de ser del hombre americano. Es desde el origen del hombre americano del que debe partir para ser un hombre concreto, pues del origen se deriva el ansia de originalidad, de búsqueda de la identidad propia para llegar a *ser*.

El hombre occidental daba por supuesta su universalidad mientras el latinoamericano daba por supuesta su incapacidad para llegar a partir de sí mismo. No aspiraba a la universalidad por el simple hecho de ser diferente al hombre que se consideraba a sí mismo el arquetipo de la humanidad. Sin embargo, casi al finalizar el siglo XX el occidental cae en la cuenta de que él no era la expresión de la humanidad por excelencia, y a la vez el latinoamericano

aprendió que precisamente por ser distinto, es original, y que de por sí era un hombre entre otros hombres, no más ni menos hombre que los de otros continentes, razas y culturas, lo mismo fuese el europeo, el asiático, el africano, mestizo, indígena, etc.

Lo universal será entonces “expresión de lo que hace del hombre y sus obras de este o aquel lugar, de este o aquel tiempo, una expresión concreta de lo humano por excelencia (Zea, 1998, p. 77). Así, el latinoamericano se arranca de sí todo sentimiento de inferioridad y deja emerger lo humano por excelencia que se encontraba oculto bajo el pensamiento de ser menos que otros hombres.

En este breve repaso de la historia y evolución del pensamiento utópico americano, puede observarse que la utopía ha cumplido con sus principales funciones atribuidas (según se explicitaron en el apartado correspondiente), de acuerdo con la experiencia de los pueblos americanos. Aunque la transformación y evolución de las ideas del hombre latinoamericano han pretendido en no pocos intentos, esconder o desaparecer las utopías manifiestas en el pensar filosófico, pueden encontrarse, sin tanto análisis, los modelos de la utopía renacentista, readaptados a una realidad presente que apuesta al desarrollo social y cultural, lejos de ideologías aparentemente caducas.

El surgimiento de corrientes de pensamiento en América Latina solo implica disfraces, expresiones de diversos rasgos utópicos presentes en los anhelos del hombre de esta América de transformar su mundo lleno de insatisfacciones en un “Mundo Mejor”. Sin embargo, el carácter permanente de la utopía se impone como parte de esa originalidad tanto buscada por el latinoamericano. Ainsa lo entiende de esta forma al señalar lo siguiente: “Es importante saber que si los tiempos cambian con las ideas en boga, la intensidad y la función utópicas siguen siendo las mismas” (Ainsa 1992, p. 159)

Solo para esclarecer un poco más algunos puntos que marcaron la transición del pensamiento utópico europeo al pensamiento utópico americano, a continuación se señalan, en el siguiente cuadro comparativo, algunos puntos clave

de cada discurso en los que se dio una transformación radical, propiciando un fenómeno que marcó las bases de los modelos utópicos del pensamiento utópico americano.

Cuadro comparativo 1. Traslación del pensamiento utópico europeo al pensamiento utópico americano.

<i>DISCURSO UTÓPICO CLÁSICO EUROPEO</i>	<i>DISCURSO UTÓPICO AMERICANO</i>
1. Carece de la noción de alteridad.	1. Posee la noción de alteridad.
2. Busca otros mundos, ya sea en el tiempo o el espacio (<i>Edad de Oro, El paraíso perdido, La Tierra Prometida, etc.</i>).	3. No busca otros mundos, sino arreglar el propio, social, política, económica y culturalmente.
2. Ciudad Ideal: no-trabajar, encontrar riquezas o tesoros fácilmente, vencer las leyes naturales, como la muerte.	4. Ciudad ideal: Organización social, justicia, trabajar para sí mismo y esperar así la muerte.
3. Tiempo ideal: pasado y futuro.	5. Tiempo ideal: presente y futuro.
4. Dioses o seres sobrenaturales como creadores de la ciudad ideal.	6. El hombre como creador de la sociedad ideal.
5. Expectativa.	7. Acción.

Fuente: Elaboración propia.

CAPÍTULO II. EL DISCURSO UTÓPICO EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

2.1 El mito y su función en la historia latinoamericana

El hombre ha creado el *mito* para dar respuesta a su admiración frente al mundo y frente a sí mismo, por la vía de la emoción y de la magia; por el camino de las ideas. Sin embargo, dentro del amplio campo del quehacer cultural del hombre, el mito representa un tema de difícil acceso lógico y, por lo tanto, el desarrollo de sus contenidos parecen carecer de coherencia.

El mito entraña una búsqueda, una explicación a un fenómeno natural o humano, constituye un deseo por situarse en un nivel de satisfacer, aunque sea momentáneamente, la incapacidad del hombre para explicar, con recursos científicos, los orígenes de las cosas, por lo que el enigma, el misterio y lo inefable del *ser* se vuelven parte de su dimensión.

El mito es un recurso humano que es movido, desde sus profundidades, por los grandes símbolos o ideas primordiales que impulsan y asedian al hombre desde sus orígenes: la muerte, el propósito de la vida, el nacimiento, la fecundidad, el sexo, los padres, los hijos, la desnudez, el poder, el tiempo, etc. Por eso dentro de su aparente pretensión de exaltar lo extraordinario, así como las atribuciones de seres divinizados, busca, a como dé lugar, dar respuesta a los problemas humanos, basándose en elementos imaginativos y fantásticos, escondiendo una *verdad* que sobrevive en el campo de la intercomunicación.

De esta forma, “el mito se concibe comúnmente como una construcción fantástica, una fábula y bajo ese velo participa de la existencia humana con toda su dramática vitalidad, está saturado de religiosidad: de asombro y admiración ante el misterio” (Sabsay, 2001, p. 10).

El mito generalmente relata una historia sagrada, un acontecimiento primordial, que tuvo lugar en el comienzo del tiempo. El relato de una historia sagrada equivale a “revelar” un misterio, pues los personajes del mito no son

seres humanos: son dioses o héroes civilizadores y, por esta razón, sus gestas constituyen misterios, el hombre no los podría conocer si no le hubiesen sido revelados.

Es así como el mito genera comunidad y *arquetipo*, puesto que al determinar un protagonismo directo de dioses y héroes, donde el hombre juega algún papel en el ámbito de su preocupación, garantiza su permanencia a través de generaciones y a pesar de factores sociales propios de las distintas épocas de aquellas, convirtiéndose así en sostén de la creación cultural. Encierra el deseo humano por la creatividad permanente –expresión del espíritu humano– más allá de la normatividad y el análisis del pensamiento lógico. Por eso los mitos asumen un papel regulador de las relaciones sociales; cumplen una destacada función cultural. No son fruto de una creación individual sino colectiva, no están sometidos a correcciones racionales ya que su evolución y transformación se efectúan a través de varias generaciones.

El mito configura un campo de posibilidades –enmarcadas por los arquetipos–, pero también de prohibiciones. No se trata de una ficción, de una fantasía, sino que al plasmarse en lo profundo de la conciencia es la parte más significativa de la realidad y su lógica es irrefutable, aunque a menudo no exprese el orden literal de los fenómenos. No es solo una verdad, sino el fundamento de toda la verdad, en la medida que responde a las preguntas primordiales que se formulan las sociedades humanas, de dónde vienen y a dónde van. Al respecto Mircea Eliade brinda el siguiente aporte:

El mito se considera como una historia sagrada y, por tanto, una «historia verdadera», puesto que se refiere siempre a *realidades*. El mito cosmogónico es «verdadero», porque la existencia del Mundo está ahí para probarlo; el mito del origen de la muerte es igualmente «verdadero», puesto que la mortalidad del hombre lo prueba, y así sucesivamente. (Eliade, 1991, p. 7)

Es aquí donde emerge lo sagrado en el mito, pues como ya se ha mencionado, proviene de la fe religiosa, lo que lo hace perdurable. Fernando Sabsay explica que el mito proyecta la existencia a lo sagrado; por él se deja de

vivir en el mundo cotidiano y se penetra en un mundo transfigurado por la imaginación. No como evasión de la realidad sino como comprensión diferente de la misma, pues lo sagrado es lo real por excelencia. “Decir” un mito consiste en proclamar lo que acaeció en el origen (Sabsay, 2001). Una vez “dicho, es decir, “revelado”, el mito pasa a ser verdad innegable: fundamenta la verdad absoluta. Por eso está íntimamente ligado a la religiosidad, sus explicaciones aluden a lo divino. Sin embargo tales verdades se actualizan o reactualizan, ya que el ser humano tiende a ser perfectible; es decir, su deseo de agradar a sus dioses implica la búsqueda de aceptarse a sí mismo como una versión mejorada ante la historia humana. Tal deseo conlleva un regreso a los inicios, al tiempo del mito que es el tiempo primordial, aquél en el que las cosas comenzaron a ser o fueron por primera vez. Fernando L. Sabsay lo plantea de la siguiente manera:

Por la reactualización de sus mitos, el hombre religioso se esfuerza por aproximarse a sus dioses y participar en el Ser, el hombre religioso aspira a ser distinto de lo que encuentra que es el ser en el plano de su experiencia profana; el hombre religioso se hace a sí mismo, aproximándose a los modelos divinos, utilizando como vehículo los ritos, como recuerdo actualizado de los mitos que fundaron la condición humana. (Sabsay, 2001, p. 11)

Entonces, la función principal del mito según respalda Eliade, es revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas: tanto la alimentación o el matrimonio como el trabajo, la educación, el arte o la sabiduría.

Luego explica Sabsay, que toda expresión de cultura, para ser completa, debe partir de una comprensión esencial de mitología; ésta recorta una determinada zona de la vida y la dota de una alta significación para proyectarla a la esfera de lo durable. Ciertos hechos son sustraídos de lo cotidiano, convertidos en imágenes y fijados en el espacio como un modelo para emular o para resolver una contradicción (Sabsay, 2001).

Si bien el mito nace de una emoción, no es la emoción misma, sino su expresión, es decir, la conversión de ese sentimiento en imágenes. El mito unifica

irracionalmente lo distinto, permitiendo que las creaciones de la imaginación convivan con las del pensamiento racional (Sabsay, 2001, p. 12).

Si la razón aprehende la realidad por el análisis, el mito lo hace por la vía de lo simbólico. El símbolo se toma como medio de expresión en el mito: trata de comunicar a través de una historia, un significado. Aunque el mito se representa alejado de la realidad cotidiana, el símbolo dota de profundidad a su significado (Sabsay, 2001, p. 12).

Antes de señalar la función del mito en la historia, cabe indicar la relación que guardan ambos conceptos, misma que, en primera instancia, se manifiesta a partir de la actualización de aquel en las diferentes etapas históricas que poseen su propio contenido ideológico, social, político, económico, religioso, cultural, etc., de ahí la readaptación mítica en los modelos de la actividad humana. Oscar Velayos Zurdo, explica:

...el mito está encarnado en la historia, hasta el punto que se hace difícil separar una cosa de otra. Y es que éste en cada época que reaparece, “se actualiza” con los contenidos básicos, sustanciales y eternos que le son propios, pero a la vez con los contenidos históricos correspondientes a cada periodo determinado. (Velayos, 1990, p. 92)

De este aporte de Velayos Zurdo se puede identificar que la primera relación entre mito e historia se da en el proceso de actualización del primero en distintas épocas históricas, pues es precisamente la historia el principal factor de reactualización de los mitos al presentar la evolución de los modelos del quehacer humano que, a su vez, obedecen a otros tantos factores de cambio social, económico, ideológico, etc.

El mito alimenta las costumbres y tradiciones sociales de cada época histórica, según sus necesidades presentes, incluso proyectadas a futuro. Velayos subraya “Cada una de de tales tradiciones ha alentado los éxodos, migraciones y luchas de innumerables colectividades e individuos y ha inspirado infinidad de leyendas y obras literarias” (Velayos, 1990, p. 92).

Fernando L. Sabsay alude a una forma de relación básica entre mito e historia:

Mito e historia no se oponen; ambos términos son complementarios. La historia no es solo una sucesión de hechos registrados, sino también un orden preciso que se impone a los hechos y que les da su significación.

Como los elementos del ordenamiento son los paradigmas, el mito es así el fundamento mismo de la historia. (Sabsay, 2001, p. 12)

Otra relación entre el mito y la historia, tiene que ver como se menciona *in supra*, con el hecho de que el mito crea arquetipos –manifestaciones del inconsciente colectivo según definición de C. G. Jung⁴–, tales arquetipos, por lo menos, forman parte de la ideología de una determinada época histórica. Otras veces, esas manifestaciones llegan a regir tanto la forma de pensar, actuar y en general de vivir de los pueblos.

En el caso de América Latina, según se analizó de manera genérica en el primer capítulo del presente trabajo, los mitos cobran un grado de suma importancia en la vida del continente no solamente a partir de la conquista; aunque fue ésta la que marcó el rumbo del pensar y del sentir de los pueblos latinoamericanos que han fundamentado su historia, presente y futuro en la mitología. Esta mitología fue reavivada con el encuentro de dos mundos con su propia historia y su propio bagaje mitológico: Europa y América, en el que la primera implantó su esperanza basada en diferentes mitos, alimentados desde su historia, en la segunda. Mitos provenientes del ideal religioso europeo que tratan de explicar los orígenes y destino del hombre como *El Paraíso perdido* y la *Edad de Oro*, de los que surgen otros más que, de igual manera, fueron trasladados al continente recién descubierto y de los que partirán muchos otros mitos surgidos del mestizaje de Latinoamérica.

El fenómeno del descubrimiento y la conquista de América Latina llevó al hombre latinoamericano (producto del mestizaje) a plantearse o replantearse las

⁴ Citado por Saúl Hurtado Heras (2000) en *Por las tierras de Ilom, el realismo mágico en Hombres de maíz*. UAEM, Toluca, pág. 79

interrogantes sobre sus orígenes, su situación presente y su destino, tanto individualmente como parte de un continente en busca de identidad propia. Los mitos entonces de nueva cuenta son la respuesta a tal incertidumbre, son respuesta a frustraciones y desencantos de la realidad del ser humano. Tal como lo expone Carpentier: “El mito es pasado ancestral, requiere mirar a los orígenes por una parte, pero a la vez es una fuerza operativa en cada presente, incluido el actual, y por ello, condiciona también el rumbo del porvenir”⁵. (citado por Velayos, 1990, p. 93)

Es aquí donde se ha llegado a la función principal del mito en la historia del pueblo latinoamericano: dar rumbo al continente americano al presentarse como respuestas tan anheladas por el hombre latinoamericano, principalmente las que tienen que ver con su identidad propia. El mito es entonces la cura al desaliento y la desesperanza que surge en los pueblos latinoamericanos cuya historia los ha consolidado como pueblos oprimidos y sometidos por países extranjeros; pueblos despojados de sus raíces y confundidos culturalmente debido a la complejidad de sus orígenes.

El mito, como explicación del acontecer “real” del latinoamericano, llega a ser una razón contundente de aceptación de esa realidad tanto de los individuos como de los pueblos. Sea cual sea dicha realidad, es aceptada por el hombre latinoamericano, porque según el mito, su situación actual fue dispuesta desde el principio de los tiempos por esos seres sobrenaturales que son los protagonistas de tales mitos. Mircea Eliade, en su texto *Mito y realidad*, lo expone de la siguiente manera:

Los mitos relatan no sólo el origen del Mundo, de los animales, de las plantas y del hombre, sino también todos los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha llegado a ser lo que es hoy, es decir, un ser mortal, sexuado, organizado en sociedad, obligado a trabajar para vivir, y que trabaja según ciertas reglas. Si el Mundo *existe*, si el hombre *existe*, es porque los Seres Sobrenaturales han desplegado una actividad creadora en los «comienzos»... y el hombre, *tal como es hoy*, es el resultado directo de

⁵ Citado por Oscar Velayos Zurdo *Op. Cit.* Pág. 93.

estos acontecimientos míticos, *está constituido por estos acontecimientos*. Es mortal, porque algo ha pasado *in illo tempore*. (sic) (Eliade, 1991, p. 11)

Eliade explica más adelante de esta cita, que todas las actividades del ser humano, y de los pueblos específicamente, pueden ser explicadas por la mitología a partir de una acción en los “comienzos”, realizada u ordenada por los seres sobrenaturales, dice por ejemplo:

Determinada tribu vive de la pesca, y esto porque en los tiempos míticos un Ser Sobrenatural enseñó a sus antepasados cómo capturar y cocer los pescados. El mito cuenta la historia de la primera pesca efectuada por el Ser Sobrenatural, y al hacer esto revela a la vez un acto sobrehumano, enseña a los humanos cómo efectuarlo a su vez y, finalmente, explica por qué esta tribu debe alimentarse de esta manera. (Eliade, 1991, p. 12)

Fernando L. Sabsay lo explica de manera semejante al señalar que en los comienzos no había historia, sin embargo sí había acontecimientos que conformarían los mitos: “En un comienzo no hubo historia sino historias, acontecimientos de importancia variable, experiencias cuyos aspectos más significativos y fundacionales, pasarían luego a conformar el universo del “mythos”. (Sabsay, 2001, p. 12)

La ideología de los pueblos americanos, sus anhelos y esperanzas, han llegado a fundamentarse en concepciones míticas y utópicas preservadas a través de la historia. Velayos clasifica las variantes conceptuales míticas –quizás sin ser su intención principal– exponiendo en su texto *Historia y utopía en Alejo Carpentier* los principales mitos que han sustentado tales concepciones que perviven hasta los tiempos actuales: El mito del Mundo Mejor; el mito de La Tierra Prometida; el mito de El Paraíso Perdido y el mito de La Sociedad Mejor o Utopía. Todos estos mitos son la base de otros cuyas versiones son el resultado de reactualizaciones con respecto a las características contextuales de las distintas épocas históricas de Latinoamérica. Dichas concepciones míticas implícitas en las ideas de libertad, progreso, unión, buen gobierno, comunidad, independencia, etc.,

han movido revoluciones, levantamientos, corrientes de pensamiento y todo tipo de luchas en busca de esos ideales propuestos por la mitología. En *De la Edad de Oro a El Dorado, génesis del discurso utópico americano*, Ainsa explica que en – América, el mito viene a ser primero que la utopía, ya que el *deber ser* del Nuevo Mundo, primero, se forjó a partir del Descubrimiento, ante la visión del europeo al creer encontrar en este continente los rasgos de su bagaje mítico-religioso y, luego, bajo los efectos del tiempo y la “decepción” europea, el hombre americano “descubre” que es el hombre y no los seres sobrenaturales quien tiene el deber y la responsabilidad de transformar el mundo, y sobre todo, organizar la nueva sociedad, surgiendo así la utopía: “porque son justamente los mitos europeos transplantados (*sic*) a América los que permiten el nacimiento de la utopía renacentista” (Ainsa, 1992, p. 49). Sin embargo, la utopía no llega a desplazar al mito, sino se presenta como una alternativa para alcanzar los ideales propuestos por el mito, pero ahora con la intervención del ser humano. Por eso Ainsa plantea: “Mito y utopía superviven en experiencias paralelas, tangenciales o superpuestas y pueden reconocerse en diversos momentos de la historia...”. (*Loc. Cit.*)

El mito llegó entonces a ser parte fundamental de la identidad del continente americano por estar presente en los vacíos de las ciencias, y se manifiesta en todos los aspectos de la cultura del continente; en aquellos campos en los que el espíritu se mueve libremente y no necesita de ningún respaldo científico, razón por la cual la base principal de los mitos es la religiosidad. El arte es el principal aspecto en el que perviven los mitos. Específicamente se habla de la literatura, en ella se refleja el discurso utópico que se ha conformado a partir del encuentro de los continentes; Velayos menciona: “y es que la literatura que es signo, reflejo de los tiempos, recoge los mitos que expresan las creencias, inquietudes, temores y actitudes arquetípicas de cada época” (Velayos, 1990, p. 92). Pues a diferencia de la historia, la mitología no necesita comprobación –tal como menciona Eliade, el presente certifica la verdad de los mitos–. Por eso en la práctica, los mitos se transmiten de forma oral como una “revelación” de la verdad sagrada. Sobre este tópico se tiene el aporte de Hurtado Heras: “Mientras que el hecho histórico es aprehendido en la individualidad por el historiador en términos

de “es” como algo irrefutable, mediante la palabra escrita, el mito por el contrario, es transmitido por el “según” en la oralidad” (Hurtado, 2000, p.151).

En concreto, el mito recoge el pensar y el sentir de los pueblos en las diferentes etapas históricas de Latinoamérica –hablando específicamente– en las que se actualiza y reformula para seguir siendo “funcional”. Y es la literatura el vehículo principal de trasmisión de conocimiento de la historia mítica de los pueblos, y por lo tanto, “real” por ser sagrada, pues es en los mitos donde se refleja el inconsciente colectivo que puede entenderse en función del espíritu. La importancia de los mitos viene a ser de índole existencial y cultural, en tanto que hay necesidad de poseer un cierto grado de confianza respecto al futuro. Eliade sostiene:

El mito es pues, un elemento esencial de la civilización humana; lejos de ser una vana fábula, es, por el contrario, una realidad viviente a la que no se deja de recurrir; no es en modo alguno una teoría abstracta o un desfile de imágenes, sino una verdadera codificación de la religión primitiva y de la sabiduría práctica. (Eliade, 1991, p. 26)

Aun en las civilizaciones modernas de Latinoamérica, el mito continúa presente y hasta llega a ser necesario en la actividad humana, inclusive en aquellos modelos del comportamiento más civilizado, como antípoda de lo nativo en la ruralidad americana pues “solo el mito resiste al tiempo, por ser el sedimento del mismo, por acontecer en un tiempo inacabable” (Sabsay, 2001, p. 13).

Sabsay explica que los mitos son una exigencia permanente, así la cita textual:

Pese a que el mito es una actividad extraña a la razón, no es posible sustraer la existencia y génesis del mismo de la conciencia del hombre moderno: la actividad mítica no puede ser suscitada artificialmente ni suprimida por un acto de la voluntad: se trata de una exigencia temprana y permanente: el ser humano forjará mitos aún cuando se desenvuelva en el seno de la cultura más racionalizada. (*Loc. Cit.*)

Continúa Sabsay señalando que muchas de las concepciones científicas, políticas y morales sólo son nuevas expresiones de tendencias que anteriormente se manifestaron mediante formas míticas. “El mito en la actualidad tiene una presencia subliminal y está encubierto bajo una autoproclamada racionalidad científica”.

En tanto, Ainsa menciona que el fundamento del mito como *sustractum* de un mundo perfecto se reconoce en muchos de los mitos de la sociedad contemporánea:

La abundancia de bienes de consumo, variedad de productos cuya oferta debe superar siempre a la demanda, la satisfacción de necesidades básicas, las sutiles incitaciones de la publicidad a viajar a puntos lejanos, generalmente islas, donde se preservan formas de vida paradisíacas, la reducción progresiva del tiempo de trabajo, el ocio convertido en un derecho (a las vacaciones, al tiempo libre, la semana de 40 o menos horas de trabajo), las relaciones humanas simplificadas por un creciente igualitarismo y los proyectos de nuevas leyes sociales a las que se califica de utópicas por quienes se oponen a su sanción (Ainsa 1992, p. 87).

Resulta vergonzoso para el hombre moderno aceptar que sus acciones están orientadas por móviles de orden mítico. Sin embargo, el mito se instala silenciosamente en la sociedad postmoderna como respuesta a frustraciones, desencantos e incertidumbres. Reduce la ansiedad y hace manejable el temor.

2.2 El *realismo mágico*

El término *realismo mágico* nació originalmente en Alemania hacia 1925, aunque no aplicado a la narrativa o a la literatura en sí⁶. Fue hasta 1948 cuando el venezolano Arturo Uslar Pietri la utilizó para calificar un tipo de cuentística venezolana en uno de sus ensayos en el que definió al realismo mágico como

⁶ Fue el alemán, crítico de las artes Franz Roh, quien empleó en 1925 el término *realismo mágico* como subtítulo de un libro suyo para referirse a cierto tipo de pintura, según datos aportados por Alexis Márquez Rodríguez (1992), en su libro *Ocho veces Alejo Carpentier*. Pág. 73.

“una adivinación poética o una negación poética de la realidad”. (Márquez, 1992, p. 74)

Según se sabe, el trabajo sobre el realismo mágico considerado inaugural, de manera formal en Latinoamérica, es el ensayo de Ángel Flores, publicado en 1955, pero presentado en una ponencia un año antes, en 1954 (Hurtado, 2000, p. 19)

A pesar de las sencillas definiciones aportadas hasta ese momento, a partir de entonces la frase *realismo mágico* fue utilizada de manera indiscriminada para calificar la literatura producida en Latinoamérica, con determinados rasgos característicos.

Nacido a partir de la segunda mitad del siglo XX, el realismo mágico no fue del todo conceptualizado o definido con precisión, sino que con el tiempo se fue puliendo. Sin embargo, desde su inicio, el realismo mágico ha sido ecléctico en su esencia: se funde la realidad narrativa con elementos fantásticos y maravillosos exagerando la discordancia. Se refleja a través de la fantasía toda una serie de supersticiones, creencias populares y religiosas que son propias del sentir latinoamericano, lo que da paso a lo mágico.

Pese a encontrarse en algunos novelistas europeos, este estilo es propio de la literatura de América Latina, y prosperó durante la década de los años sesenta y setenta, formando parte del famoso *boom* de la novela latinoamericana, fenómeno literario que marcó el reconocimiento tan buscado de la literatura de este continente. El auge del realismo mágico paralelamente convivió con una etapa histórica donde las dictaduras se confrontaban con una cultura que buscaba apartarse del autoritarismo y exiliarse de la persecución. Durante esos años, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, García Márquez y otros escritores de la misma talla fueron los portavoces de tal cultura por medio de la literatura. Así lograron el reconocimiento de la crítica y el público al cultivar una vertiente literaria que describe la vida y la historia del pueblo latinoamericano.

Para la precisión sobre los rasgos característicos del realismo mágico es de valiosa importancia el sencillo pero claro análisis que realiza Márquez sobre la

palabra *poética*⁷, utilizada en la definición que diera Uslar, citada *in supra*, de la que deriva que el realismo mágico implica una *creación*, una *invención* del hombre, en este caso, el artista. Y que dicha creación o invención parte, muy a menudo, de una realidad, a la cual mediante un tratamiento adecuado, se la convierte en *insólita* o *mágica*. Así su definición textual sobre realismo mágico:

El *realismo mágico* es esa misma *magia*, inventada o creada por el artista a partir de una realidad concreta, a la cual se deforma intencionalmente con fines estéticos. Desde luego que si esa *realidad concreta* es de por sí *maravillosa* o *insólita*, facilita su *tratamiento adecuado*, su *deformación intencional*, es decir, su *conversión en mágica* (Márquez, 1992, pp.77-78).

Para Márquez, los recursos para ese tratamiento adecuado son muchos, entre los cuales destacan la *exageración* o *hipérbole*, tan recurrida por García Márquez en sus cuentos y novelas. Otro es la *deformación de la realidad hasta lo grotesco*, según lo presenta Carlos Fuentes, principalmente en sus novelas *Aura*, *Terra Nostra* y *Cristóbal Nonato*.

Dentro de la concreción conceptual más reciente del realismo mágico está la definición que da Hurtado Heras en el primer capítulo de su libro *Por las tierras de Ilom, el realismo mágico en Hombres de maíz*: se trata, dice el autor, de “un tipo de literatura que expresa una concepción mágica del universo a través de mitos, costumbres, tradiciones, etc.”(*Hurtado, 2000, p. 65*)

Como puede observarse, desde la palabra “concepción”, la definición de Hurtado Heras –al igual que la de Márquez–, alude a un acto personalizado que nos lleva a hacer el cuestionamiento: ¿Quién? ¿Quién posee esa concepción mágica del universo? Por lo que, al guiarse por el sentido común, llegan a la mente dos sujetos: el autor y sus personajes. Ahora entonces, esta perspectiva implica que, en primera instancia, el autor parte de su propia carga ideológica, impregnada de conceptos (mágicos o no) sobre el universo de su realidad, que transmite a sus personajes, quienes a su vez expresan dicha concepción (ahora

⁷ Según su pleno sentido aristotélico, la palabra *poética* significa *creación*. Alexis Márquez Rodríguez, *Op. Cit.* Pág. 77.

sí) mágica para explicar determinados temas de su realidad ficticia; es decir, la realidad del texto, misma que, necesariamente, debe ser verosímil a la realidad social del autor. Para continuar, cabe aclarar que por *magia* se entiende, según su acepción más simple, todo saber que, aplicado, pretende producir efectos, dentro del plano de lo sobrenatural (Larousse, 2005). Sin embargo, dentro del realismo mágico latinoamericano lo mágico no solo reside en las prácticas que pretenden causar efectos contrarios a las leyes naturales, sino también en el afán de realización de los mitos provenientes del inconsciente colectivo de Latinoamérica, presente en el texto literario. Entonces, es *realismo*, porque la creación literaria se basa en una realidad concreta para formar la realidad ficticia del texto, haciéndola verosímil a la realidad social. Y es *mágico* porque los personajes de la obra literaria, incluyendo al narrador, poseen una visión mítico-religiosa de ver el mundo (pensamiento sagrado), y en muchos casos recurren a la magia para presentar ciertos acontecimientos de la realidad literaria.

Hurtado postula que uno de los rasgos característicos de la magia en el realismo mágico es la *fe*; creer en algo de lo que no se tiene el conocimiento científico pero sí la certeza y la convicción de que existe, lo que justifica el surgimiento y sostenimiento de los mitos, a falta del conocimiento sobre el origen las cosas.

En el realismo mágico latinoamericano la carga ideológica del autor alberga el tema de Latinoamérica y su discurso utópico inclusive que, como se verá en apartados posteriores del presente trabajo, es el eje temático de la obra narrativa de Alejo Carpentier, quien utiliza entre sus técnicas de creación literaria el realismo mágico como una forma de manifestación de ese discurso utópico latinoamericano. Sobre todo, aquella parte de dicho discurso que procede del mundo de los mitos surgidos, transformados y reactualizados en América Latina, en los que la magia es en muchos casos la solución a la problemática y planteamientos que entrañan, como es el caso de la identidad latinoamericana.

Un punto importante que hay que señalar sobre el realismo mágico es la importancia del lector. Sobre este tema, Hurtado realiza un intenso análisis en el

que manifiesta que “la clasificación de la literatura realista se realiza desde el plano de la recepción” (Hurtado, 2000, p.40).

Pues el lector puede interpretar y entender del texto según lo que su horizonte cultural le permita. Es por eso que algunas veces un mismo texto puede resultar *maravilloso*, otras veces *fantástico* y otras más puede ser *un simple texto realista*. En este sentido, Hurtado plantea que para el latinoamericano, los textos mágico-realistas y real-maravillosos son *simples textos realistas*, toda vez que hay una correspondencia entre su realidad social y la realidad literaria que observa. Sin embargo, un texto es mágico-realista para quien su realidad social no corresponde con la realidad ficticia del texto literario.

El realismo mágico nace a partir de la interpretación moderna de un texto, sobre las acciones de los personajes tradicionales cuyo pensamiento es sagrado. Sin embargo, en un lector latinoamericano moderno la concepción tradicional del universo se mantiene viva, asumiendo sin necesidad de explicaciones científicas su realidad mágica. Y puesto que el latinoamericano se encuentra entre un contraste de la conciencia moderna con las manifestaciones inconscientes colectivas de la conciencia tradicional, es capaz de comprender e interpretar tanto los rasgos meramente “realistas” como los elementos mágicos presentes en una realidad literaria.

Hurtado postula que el resultado de esa comprensión, de esa interpretación de la “realidad”, que incluye tanto la visión tradicional como la moderna, es lo que se llama realismo mágico⁸.

2.2.1 Novelas mágico-realistas (antecedentes históricos y características)

La novela es el género narrativo por excelencia en el que el realismo mágico encuentra su máxima expresión, puesto que éste se manifiesta en el plano de la historia de los acontecimientos narrados. Dice Hurtado “un texto es mágico-realista siempre que sus acontecimientos lo sean” (Hurtado, 2000, p. 97). Sin

⁸ Hurtado, *Op. Cit.* Pág. 93.

embargo, lo mágico-realista puede encontrarse también en el cuento, en el texto dramático y en la poesía, incluso.

Al ubicarse en el contexto histórico-social de las obras literarias que surgieron anteriores al denominado *boom*, con elementos mágico realistas, se pueden entender algunas de las características que identifican al realismo mágico en el tiempo de su mayor esplendor. Se habla de obras de escritores como Miguel Ángel Asturias (*Hombres de maíz*); Juan Rulfo (*Pedro Páramo*), Jorge Luis Borges (*El Aleph*), Alejo Carpentier (*El reino de este mundo*) y Arturo Uslar Pietri (*El camino de El Dorado*), por mencionar solo algunas, y otras que fueron concebidas por los años cuarenta, cuando la vida política de los países latinoamericanos se encontraba bajo el régimen dictatorial y/o represivo, en el que la literatura era, en la mayoría de los casos, el arma única de denuncia y testimonio del abuso y corrupción del gobierno, por lo que se explican los numerosos exilios de reconocidos escritores como Carpentier, Uslar y Borges, arriba mencionados.

En los años cuarenta del siglo XX se habla de una época de toma de conciencia de la situación del hombre americano, en la que se halla el afán de lucha en los planos, social, cultural y político; toda producción artística entraña el sentimiento latinoamericano de búsqueda de la propia identidad con un marcado rechazo a la influencia europea y norteamericana; el anhelo de regresar a las raíces; sentimientos de independencia; ideas revolucionarias; afán de denuncia a los regímenes políticos; lucha de la ideología tradicional contra la moderna.

Todos estos factores contextuales están plasmados en las diferentes obras representativas del realismo mágico a partir de la segunda mitad del siglo XX, implícitos en el discurso del texto literario proveniente de la conciencia misma del autor como parte de una época histórica determinada.

Cabe señalar que, al surgimiento de la literatura mágico-realista en América Latina ya se encontraba en el mundo de las letras ese mismo afán por hallar en la literatura latinoamericana una esencia propia y característica de los escritores de este continente, desligada de toda influencia europea. Por lo que la *novela regional* o *de la tierra*, muy de moda por los años treinta y parte de los cuarenta, ya presenta elementos que entrañan la exaltación de lo latinoamericano y ese

anhelo de regreso a las raíces, aunque generalmente denunciando la situación social del indígena explotado.

Los años cuarenta constituyen un hito decisivo en la maduración de la literatura narrativa de Hispanoamérica, al surgir grandes transformaciones en las obras literarias producidas en esos años, lo que renovó no solo la tradicional visión que se tenía de América como una sencilla extensión de Europa, sino también la concepción misma del lenguaje americano. Sin esta importante influencia hubiera sido difícil concebir el impulso de dicha narrativa en los años sesenta, conocido como el *boom* (en el que el género literario más trabajado fue la narrativa corta en novela y cuento, cuyos representantes son: Argentina: Julio Cortázar; Brasil: Jorge Amado; Chile: José Donoso; Colombia: Gabriel García Márquez; Cuba: José Lezama Lima; México: Carlos Fuentes; Paraguay: Augusto Roa Bastos; Perú: Mario Vargas Llosa) y a la vez, el aporte de la misma a la literatura universal. El crítico Gerald Martin escribe:

No es una exageración afirmar que el sur del continente fue conocido por dos cosas por encima de todas las demás en la década de 1960, éstas fueron, en primer lugar, la Revolución Cubana y su impacto tanto en América Latina y el Tercer Mundo en general y en segundo lugar, el auge de la literatura latinoamericana, cuyo ascenso y caída coincidió con el auge y caída de las percepciones liberales de Cuba entre 1959 y 1971. (Martin, 1984, p. 53)

El escritor latinoamericano encuentra en el realismo mágico el tipo de literatura que le permite exaltar lo esencialmente latinoamericano recientemente revelado por los escritores que se anticiparon al *boom*, quienes se convirtieron en los precursores de lo que sería la nueva literatura latinoamericana (Cuba: Alejo Carpentier; Guatemala: Miguel Ángel Asturias; Argentina: Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato; México: Juan Rulfo y Juan José Arreola; Uruguay: Juan Carlos Onetti; Venezuela: Arturo Uslar Pietri), y halla en el mito –presente en el inconsciente colectivo latinoamericano–, todo ese material que hace posible fundir la realidad vivida por el autor en su presente, la historia como el autor cree que debió haberse escrito y la esencia de América, inmersa en el mestizaje, en

perfecta armonía con lo fantástico, sin dejar de cumplir con la principal función de la literatura, que es, según lo consignó Hurtado “el conocimiento profundo del hombre y su sociedad” (Hurtado, 2000, p. 26).

Así entonces, se comprende que en la novela del realismo mágico, todas estas referencias “reales” de la vida política, sociológica, económica y cultural del periodo de que se trate estén de alguna manera aludidas en el texto, lo que constituye al “realismo”. Sin embargo, en la obra mágico realista, el autor niega, reprueba o denuncia ciertos acontecimientos de su contexto real de acuerdo con su propio punto de vista, transmitiéndolo a la conciencia de sus personajes quienes a nivel realidad literaria, replantean la historia generalmente negando lo “oficial” de ella y resaltando lo mágico de las creencias, costumbres y tradiciones que provienen de la conciencia colectiva de los oprimidos: actitud antípoda de la modernidad. Esta última característica justifica la exaltación del aspecto mítico-fantástico como parte de la colectividad tradicional en el realismo mágico. Colectividad en la que lo mágico forma parte de la cotidianidad de su realidad literaria o ficticia “en el texto del realismo mágico... no hay transgresión de las leyes naturales y si las hay, no se asume como tal. Si acaso la razón la tienen ciertas fuerzas ocultas que no hay por qué indagar”. (Hurtado, 2000, p. 53)

El mito es entonces el que mueve las acciones de los personajes mágico-realistas, que son las que determinan la clasificación de la obra dentro del realismo mágico.

Así los textos que pertenecen al realismo mágico reúnen unas condiciones que los vuelven característicos.

Sobre este último punto, los personajes en la novela mágico-realista son la parte medular, porque son sus acciones y convicciones lo que proporciona lo mágico. Los personajes mágico realistas son imprescindibles en toda novela de este estilo y se les clasifica de esta forma por las características sobrenaturales que poseen, capaces de hazañas prodigiosas que no pueden ocurrir, tal cuales, en la realidad ordinaria ya sea que las tengan realmente (según la realidad ficticia) como Aureliano Buendía en *Cien años de soledad*, un ser especial, insólito y mágico dueño de una “masculinidad inverosímil, enteramente tatuada con una

maraña de letreros en varios idiomas”, o atribuidas por los demás personajes del texto, como el caso de Machojón hijo, en *Hombres de maíz*, de quien a partir de su extraña muerte se suscitan versiones sobre supuestas “apariciones” en los terrenos de siembra en las que se le atribuyen características que lo hacen todavía más mágico: vestido todo de oro, desde el sombrero hasta las herraduras, incluso su macho. Lo cierto de tales apariciones nunca fue resuelto por la realidad del texto de Miguel Ángel Asturias (Asturias, 1981). Esto es lo que los vuelve míticos bajo la acción del tiempo, cuyo curso generalmente es distorsionado por el autor, quien puede presentarlo cronológico (con un curso lógico), estático (el tiempo se detiene como si no fuera importante), invertido (se considera la noche, día), y también puede haber una ruptura de los planos temporales (se mezcla el presente con el pasado y el futuro).

Otra característica del realismo mágico inherente a los personajes es la existencia de prácticas de brujería o vudú como intermediarias en la relación de las fuerzas cósmicas, aceptada en la conciencia de los personajes. “Estas fuerzas rigen por encima de la voluntad de los hombres y por encima de las leyes perceptibles a su conciencia”. (Hurtado, 2000, p. 155).

Este tipo de elementos presentes en las novelas mágico-realistas son lo que, en muchos casos, atribuyen lo mágico a la obra literaria, y es la manifestación de concepciones míticas o arquetipos sobre la relación cosmos-naturaleza-hombre, lo cual es visto no solo con naturalidad por parte de los personajes sino también es considerado sagrado por ellos. “...hay un respeto por las leyes que rigen el cosmos. Su transgresión supone en la conciencia de los transgresores un temor al castigo, que se traduce en lo que ellos consideran “mala suerte”. (Hurtado, 2000, p. 157)

El fin alcanzado por las prácticas y poderes mágicos involucra la presencia de la fe tanto individual, generalmente presente en los personajes mágico-realistas, como de la colectividad.

No pocos autores del realismo mágico toman personajes reales, de la historia, algunas veces, con su nombre verdadero, como Mackandal, Henri Christophe, Paulina Bonaparte, entre otros, en *El reino de este mundo* de Alejo

Carpentier. Otros personajes, aunque no reales –según la realidad social–, son simbólicos: y representativos del hombre latinoamericano en sus distintos roles y como producto del mestizaje.

En la realidad del texto literario los elementos mítico-mágicos cobran mayor fuerza e importancia que el conocimiento que proviene del avance tecnológico, científico y de todo lo que propicia la modernidad. Pues la existencia de la modernidad significa la eliminación de lo tradicional y lo indígena por ser considerado primitivo, por tanto, un obstáculo para el desarrollo. Esta característica es una constante en obras como *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias, por ejemplo.

En la obra mágico realista las barreras entre la vida y la muerte son tenues; puede encontrarse dentro del universo literario la convivencia entre vivos y muertos, además las acciones de los últimos suelen repercutir, de cierta forma, en la vida de los primeros, como es el caso de *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo. Sin embargo, esto no significa que los vivos acepten con agrado la muerte, sobre todo de sus seres queridos. En novelas como *Cien años de soledad*, la muerte es asumida como una prolongación de la vida.

Ángel Flores encuentra en la literatura mágico-realista características como el rechazo al sentimiento empalagoso, búsqueda de la precisión y lo escueto, argumentos lógicamente concebidos (o coherentes o proyectados) sobre una perspectiva infinita), y finalmente, el virtual lector (sofisticado, no popular) (Flores 1985, p. 56). El aporte de Flores sobre el virtual lector sofisticado remite de manera inmediata al tema del lenguaje, pues aunque este crítico subraya la búsqueda de la precisión y lo escueto como una característica del realismo mágico, el lenguaje utilizado para estructurar el discurso en la obra mágico-realista en muchos casos escapa a este rasgo. Se habla de obras en las que el lenguaje de estilo barroco complica la recepción en un lector popular. En este caso, se puede hablar de las obras anteriores al *boom*. Como ejemplo se vuelve a citar *Hombres de maíz* y *El reino de este mundo*, aunque este rasgo todavía se encuentra presente en obras posteriores como *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes y *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez.

Sin embargo dentro del tratamiento del lenguaje también se halla la apología del habla popular o propia de un determinado lugar en América, en el que el autor reinventa el tipo de habla para plasmarla dentro de la realidad ficticia de su obra literaria, como ejemplo, *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo.

Otros rasgos característicos que se pueden encontrar en las novelas del realismo mágico son: un **espacio** particular, mínimo, donde se desarrollan todas las acciones en una atmósfera de intimidad en la que se desenvuelven las figuras que le dan [vida](#) a la historia; poseen una **temática** con características realistas pero también con elementos irreales que tienen que ver con el inconsciente colectivo latinoamericano, la búsqueda de la identidad y la sensibilidad; **personajes** excéntricos, con una visión casi onírica de la vida y que planifican y realizan viajes de tiempo y espacio sin moverse del lugar, tienen estados de trance que les permiten vivir intensos acontecimientos y resolver [conflictos](#) que cargan desde la infancia; son seres que casi siempre se encuentran a la [vanguardia](#) de los acontecimientos políticos y sociales de su época. El **tiempo** se percibe en este marco como cíclico o aparece distorsionado, para que pueda repetirse el presente o resulte similar al pasado.

En términos de espacio la mayoría se ubica en los niveles más duros y crudos de la pobreza y marginalidad social, los escenarios suelen estar relacionados con la **realidad latinoamericana**, espacios donde la concepción mágica-mítica se hace presente.

Otras novelas populares y destacadas del realismo mágico son *Los recuerdos del porvenir* (1963) de la mexicana Elena Garro; ***La Casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende; *El otoño del patriarca* (1975) del colombiano Gabriel García Márquez y *Como agua para chocolate* ([1989](#)), de la mexicana Laura Esquivel.**

2.3 Los escritores como portadores del discurso utópico latinoamericano

Es preciso para el análisis del presente apartado comenzar por conceptualizar el discurso utópico que, a su vez, representa en América Latina el pensar y el sentir

de los pueblos ante su historia, su origen y su condición de opresión a la que han sido sometidos por otras naciones desde que tuvo lugar el Descubrimiento del continente americano. Este sentir y este pensar de los pueblos latinoamericanos refleja una doble búsqueda: tanto de respuestas a cuestiones planteadas por el hombre mismo en determinadas situaciones de su existencia –incluyendo su identidad en comunidad con otros hombres con quienes ha compartido su tierra y su historia– como de una sociedad mejor en la que no exista esa desigualdad y la injusticia que han caracterizado cada etapa histórica de Latinoamérica, cuyos efectos han sido catastróficos. En el primer caso, el hombre de América Latina ha encontrado en el mito una especie de confort existencial al hallar en él muchas de las respuestas a cuestiones que le habían inquietado de manera inconsciente a lo largo de la historia, esto es la función mítica. En el segundo caso, el surgimiento de la utopía renacentista asentó las bases de todo cambio anhelado de acuerdo con unos modelos que han sido reactualizados y readaptados según cada época sin dejar de ser los mismos, esto es la función utópica.

Tanto la función mítica como la función utópica se reflejan en el pensamiento utópico americano –del cual ya se ha tratado unas líneas arriba. El pensamiento utópico en América Latina se encuentra plasmado en una serie de ideas, palabras y escritos que buscan concretar los anhelos del hombre, lo que se denomina discurso utópico. Así, el discurso utópico americano podría definirse como la producción ideológica y textual acerca de lo americano desde el punto de vista utópico, que puede materializarse en mitos, relatos, novelas, ensayos e incluso la historia –tratada desde una determinada perspectiva filosófica o “*metahistoria*”, como le llamaría Velayos Zurdo. Solo a través del discurso utópico racional y estructurado es que el hombre pretende recuperar la paz y la armonía perdidas en el tiempo y asegurar una intervención profunda y radical del ser humano en la historia. El discurso utópico americano –según explica Ainsa en algún momento– incluye tanto lo que es realmente América como lo que se quisiera que fuera.

Ainsa menciona que el discurso utópico americano surge de la dialéctica entre los arquetipos del imaginario europeo sobre regiones desconocidas e

inexploradas y la noción de alteridad elaborada a partir del encuentro entre dos mundos que, hasta ese momento, se ignoraban recíprocamente (Ainsa, 1992, p. 131). Y tiene su génesis y evolución en cinco momentos históricos, según lo plantea este autor:

- El que precede y propicia el descubrimiento de América; presentimientos, mitos y leyendas del imaginario clásico y medieval que configuran una primera idea de lo americano.
- El que organiza, a lo largo del siglo XVI, las alternativas a la conquista imperial, especialmente en la experiencia vivida de la práctica religiosa y misionera.
- El fermento de ideas y acciones políticas que preparan y acompañan la Independencia americana.
- Los planes y proyectos con que aspiran a estructurarse los flamantes Estados americanos en el siglo XIX.
- Los planteos pragmáticos de muchas revoluciones y enunciados ideológicos del siglo XX. (Ainsa, 1992, p.12)

Y a estas alturas de nuestra época, ya se agregaría un sexto momento que necesariamente enmarca una evolución en el discurso utópico de este tiempo: los acelerados avances tecnológicos y científicos, en busca de facilitar la vida del hombre al reducir el trabajo y alargar la vida humana al buscar vencer la muerte (ambas características arquetípicas del Paraíso) y el desproporcionado avance en las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC's), persiguiendo otros anhelos del hombre provenientes de algún modelo utópico reactualizado. Todo esto solo ha propiciado la enajenación del hombre latinoamericano con sus orígenes, su cultura y sus valores, sin lograr desvanecer, en su totalidad, ese sentimiento de opresión por los más poderosos, ya no manifestado, tal vez, en revoluciones y movimientos sociales en bien de las masas, sino en grandes esferas de crimen organizado que entraña el desesperado afán de invertir los papeles de oprimidos a opresores por un lado. Y por el otro, la desilusión, indiferencia e impotencia que origina la expectativa, la eterna espera del cambio

anhelado y en su lugar la propaganda de falsos “destellos de felicidad” como el consumismo, la diversión desenfrenada, el sexo, las drogas, etc., que lo único que propician es incrementar el vacío existencial del hombre. Sin embargo, como señala Ainsa, en todos esos momentos se ha completado el circuito que va de lo imaginario a lo real, de la teoría a la *praxis* y de ésta a renovadas esperanzas. (Ainsa, 1992, p. 12)

Así lo ha marcado la historia de América Latina, tanto la “oficial” como la más “verdadera”, aquella que va implícita en el arte y en la cultura de nuestros pueblos, como los mitos y leyendas de transmisión oral, fuentes no oficiales a las que tanto recurren los escritores con el afán de encontrar la verdadera esencia de este Continente; la que ha sido dibujada por los vencidos, y sobre todo, la literatura latinoamericana con todos sus matices. Un discurso que ha sido concretado por escritores, poetas, ancianos sabios y filósofos, conformando lo que es la identidad de América Latina. Sobre este punto, es importante mencionar unas palabras de Pastor: “La propia identidad se construye a través del discurso y es una de sus funciones primordiales –y a veces la función primordial” (Pastor, 1999, p. 95)

En esta cita, puede entenderse la gran importancia que tiene el papel de los escritores, quienes plasman en sus textos el sentir y el pensar de los pueblos americanos, construyendo así la identidad misma de América Latina. Es por medio del discurso que el hombre latinoamericano –según se indicó en el apartado correspondiente a *pensamiento utópico americano*– tomó conciencia de sí mismo y de todas sus capacidades como hombre entre hombres.

Por eso, el escritor latinoamericano, como parte de la colectividad movida por la función utópica, es necesariamente portador de ese pensamiento utópico americano cuya historia y evolución se encuentra en los textos que ha producido.

En primer lugar, los escritores latinoamericanos son portadores de una cultura, una ideología y de una serie de planteos que no pueden ser plasmados en la historia llamada “oficial”, porque ésta es manipulada al ser formulada en distintas plataformas surgidas de posiciones maniqueas. Por lo tanto, la única forma de poder internarse en el *ser* de Latinoamérica es analizando los diversos

textos surgidos de esa tensión utópica de la que habla Ainsa, que ha caracterizado la historia de este Continente y que oscila entre dos aspectos:

a) Por un lado, la visión esperanzada de su identidad futura llena de posibilidades; y

b) Por el otro, el presente hecho de desigualdades, injusticias y frustraciones. (Ainsa, 1992, p. 16).

Los escritores latinoamericanos han formado parte de movimientos sociales, han sido testigos de transiciones e ideologías y generalmente son envueltos por las mismas preocupaciones de los pueblos (incluso los escritores de otros continentes que se dedican al tema de Latinoamérica), son portavoces de una comunidad conformada por naciones que tienen como denominador común haber sido descubiertas por los buscadores de “tierras prometidas”; ser sometidas, conquistadas y confundidas.

Estos autores son parte de esa misma sociedad, escritores que también movidos por la sed de identidad propia, que conmovió y conmueve hasta la fecha, han recurrido a diversas fuentes históricas como un medio para entender el verdadero discurso utópico latinoamericano el cual es, en la mayoría de las veces, la única arma de lucha, el único medio para transformar la historia. Así se puede comprobar en la siguiente cita: “En los años cuarenta... un grupo de escritores... introducen hondas transformaciones, renovando así, no sólo la tradicional visión que se tenía de América, sino también la concepción misma de lenguaje americano” (Velayos, 1990, p. 9).

Está en manos de los escritores gran parte de la responsabilidad del hombre respecto de su futuro, ya que el discurso de América Latina va delineando la identidad del continente en función de su esencia reflejada en su sentir, en su pensamiento utópico plasmado en su literatura, Velayos lo entiende así al señalar que “los novelistas latinoamericanos de las últimas décadas han comprendido que para acercarse a la esencia del ser latinoamericano debían rebasar el plano de lo histórico y sociológico e internarse en ese otro más estable, permanente, de los mitos...” y unas líneas antes menciona “dada la fecunda y constante presencia del... mito en la historia y literatura latinoamericanas consideramos que un análisis

del mismo podría aportar... una mayor comprensión de la historia, la literatura y la identidad de aquel continente (América) (Velayos, 1990, p. 11).

Como se mencionó unas líneas arriba, tanto la función mítica como la función utópica conforman la esencia del discurso utópico latinoamericano, estructurado con base en una intención que va más allá del simple retrato de una sociedad contextual del escritor. A partir de esa conciencia que el hombre latinoamericano adquiere de sí mismo, los escritores del siglo XX se enfocaron en buscar la universalidad de América con todo y su historia abstracta, su presente insatisfactorio y su futuro incierto. Sobre todo, en los años cuarenta, autores como Borges, Asturias, Yáñez, Marechal y Carpentier tomaron parte activa en la vuelta a la historia como parte de la afanosa búsqueda de la originalidad de Latinoamérica, por lo que sus obras surgidas en ese periodo tuvieron una contundente influencia en el brillante impulso que alcanzó la narrativa latinoamericana en los años sesenta. Es preciso destacar que el crítico Roberto González Echevarría ha señalado que del grupo de escritores citados son Borges y Carpentier quienes más han influido en las generaciones posteriores (Velayos, 1990, p. 9). Alejo Carpentier es uno de los escritores latinoamericanos que comprendió la importancia de la función que debía cumplir el escritor de esta América, dadas las circunstancias en las que se encontraba el continente como resultado de su compleja historia y para ello comenzó una búsqueda individual de respuestas a cuestiones individuales que más tarde se convirtió en un fenómeno colectivo:

Y me pregunto ahora si la mano del escritor puede tener una misión más alta que la de definir, fijar, criticar, mostrar el mundo que la ha tocado en suerte vivir. Naturalmente, para ello, hay que entender el lenguaje de este mundo... ¿Qué lenguaje es ese? El de la historia que se produce en torno a él, que se crea alrededor de sí, que se afirma en derredor suyo (Carpentier en Velayos, 1990, p.84).

Ante las circunstancias de crisis en las que se encontraba el mundo entero después de la Segunda Guerra Mundial, el escritor latinoamericano se planteó, al igual que los de otros continentes, el sentido de su misión como parte de una

colectividad, pero con una ventaja sobre los demás individuos: la palabra, entendida no sólo como expresión sino como acción. Carpentier también legó esta forma de pensar tanto a sus contemporáneos como a generaciones posteriores, así como las reflexiones que de su experiencia como escritor latinoamericano y de su vida personal surgieron. Este escritor cubano indicó con sus propias palabras cuál sería la función del escritor ante un mundo en crisis en el que, en apariencia, no parece haber nada que motive la función creadora:

Este mundo es complejo, lleno de acechanzas, de trampas, mundo en el que lo que será verdadero hoy dejará de serlo mañana, pero mundo donde el novelista debe encontrar, por razón misma de su mutación perpetua [...] una causa de reflexión, una fuente de acción (Carpentier en Velayos, 1990, p.81).

Alejo Carpentier demostró entender estas reflexiones llevándolas a la *praxis* no solo en sus creaciones sino en su vida personal. Pues es bien sabido que él encontró en la revolución esa fuente de acción que necesitaba para encontrar lo que tanto buscaba, identidad de América, originalidad, universalidad; es decir, un Mundo Mejor. Por eso –según se tratará en el siguiente apartado– se puede distinguir un cierto cambio de actitud entre su producción narrativa anterior y la posterior a la Revolución Cubana.

Carpentier, como todo cubano, experimentó un cambio de vida y una actitud que lo llevó a abrazar la causa revolucionaria, y como escritor, portador de todo un discurso utópico americano encontrado por sus vastos estudios historiográficos, culturales y sobre todo americanos, lo reflejó en su labor periodística y después en su narrativa, que en 1974 reanudaría su camino ininterrumpido. La siguiente declaración del propio Carpentier ilustra esta mutación operada no sólo en su visión de la sociedad, de la historia que se construye, del futuro, sino también en su postura ante la creación literaria: “He cobrado conciencia, como nunca, de que la tarea de escribir, de expresar ideas mediante la letra escrita o la letra hablada, podía cumplirse en función de utilidad. Y eso lo debo a la Revolución cubana”. (Carpentier en Velayos, 1990, p.80)

Es evidente en la obra narrativa de este escritor la búsqueda de un mundo mejor por parte de sus personajes refleja el propio discurso utópico del autor. Sin embargo, no resulta tan evidente la fe de Carpentier en el progreso histórico, en la consecución efectiva de ese Mundo Mejor al que aspiran ineludiblemente sus personajes, pues antes de la Revolución Cubana, la producción narrativa de este escritor reflejaba cierto grado de desaliento que su propia época, su propia experiencia y su propio mundo le infundían. Es la insatisfacción que a partir de la reflexión crítica el escritor sentía sobre su mundo real, lo cual es, necesariamente, una función de la utopía perseguida no solo por Carpentier, sino por todo latinoamericano. Pero este escritor encontró en la Revolución un halo de esperanza –característica utópica–; ese proyecto en el cual interviene el hombre para alcanzar el mundo anhelado (según el discurso utópico propiamente americano), cuya intervención personal, su campo de acción como escritor; era, sin lugar a dudas, la literatura.

Por eso, después del triunfo de la revolución cubana, Carpentier, con renovadas esperanzas de alcanzar ese mundo ideal, plasmó en sus obras posteriores a este hecho histórico todo ese discurso utópico que impregnaba su propia época. De ahí la gran importancia de la tarea del escritor como portador del discurso utópico latinoamericano, pues no solo es juez, sino parte del fenómeno utópico cuya vigencia es incuestionable.

2.4 Alejo Carpentier y lo *real maravilloso*

Alejo Carpentier es uno de los escritores conocidos en el ámbito universal como el precursor o iniciador de lo que hoy se conoce como la “nueva narrativa latinoamericana”, o como en su momento se hizo del conocimiento en el mundo literario como el “boom” de la literatura latinoamericana, cuyo esplendor tuvo lugar entre finales de la década de los 50’s y la década de los 60’s. Las obras narrativas de Carpentier aportaron innovaciones formales y técnicas verdaderamente revolucionarias en su género, convirtiéndose en la base de lo que los máximos representantes de dicho movimiento plasmaron en sus respectivas obras literarias,

según la afirmación de algunos críticos como Velayos Zurdo y Márquez Rodríguez, entre otros autores destacados, dedicados al estudio de la vida y obra de Alejo Carpentier (1904-1980).

Por eso es imprescindible, en el presente apartado, partir de una genérica biografía del escritor, cuya vida brinda un panorama general acerca de su base ideológica con respecto de América Latina y su visión ante el resto del mundo; específicamente Europa, y cómo fue moldeando sus ideas a la par con su *praxis*; es decir, su creación literaria.

Alejo Carpentier era hijo de un matrimonio europeo; el padre, un arquitecto de nacionalidad francesa, Jorge Julián Carpentier; y la madre, Lina Valmont de nacionalidad rusa, aunque su apellido supone una ascendencia también francesa. El matrimonio Carpentier poseía una extensa cultura, pues el padre tenía conocimiento musical, dominaba muy bien el castellano y sabía ampliamente de literatura, en la cual inició a su hijo desde niño. Asimismo, la madre conocía de música; pues tocaba el piano y fue profesora de idiomas (Márquez, 1992, p.87).

De este modo, Carpentier se formó en un hogar donde prevalecía un ambiente cultural y en el que se tenía una concepción bastante universal del mundo y de la vida. A los once años, Alejo Carpentier fue llevado a la Habana por recomendación médica, pues desde pequeño padecía de asma, por lo que vivió en una modesta finca que poseía su padre, la cual estaba alejada de la ciudad y dónde recibía educación por parte de sus padres a la vez que se encargaba del cuidado y crianza de algunos animales domésticos.

A los diecisiete años, Carpentier fue trasladado a otra finca más retirada de La Habana, donde permaneció de cerca con campesinos negros, peones y trabajadores de centrales azucareras, conviviendo con muchachos de su edad, hijos de esos campesinos. Ello le permitió un contacto directo con la vida y la cultura del medio rural que él asimiló de manera paralela con su formación cultural que recibía en el hogar. Así, el joven Carpentier encontró las raíces de lo que sería su concepto de América como una realidad mestiza, tanto por la mescolanza de sangres, como por la diversidad cultural que dan origen a una nueva. Al respecto, Márquez Rodríguez brinda el siguiente aporte: “Intuición que con el tiempo y la

experiencia se fue desarrollando como teoría de América, hasta alcanzar por último el rango y la profundidad de una concepción ideológica, en el sentido doctrinario de este vocablo” (Márquez, 1992, p. 137).

A los dieciocho años de edad ya escribía en periódicos, y a los veinte, ocupó la jefatura de la revista *Carteles*, de La Habana. Asimismo se mantuvo activo políticamente incorporándose a un grupo de jóvenes con quienes compartía los mismos ideales y su doctrina, dentro de lo que podría definirse como la posición de unos intelectuales pequeño burgueses de izquierda, admiradores de la Revolución Soviética, conocido como Grupo Minorista, vinculados al marxismo y fundadores, posteriormente, del primer Partido Comunista Cubano en el que Carpentier no llegó a militar hasta cincuenta años después⁹.

Su militancia en el Grupo Minorista llevó a Carpentier a la cárcel en 1927, debido a la publicación del célebre *Manifiesto*, en el cual se denunciaba la situación social y política de Cuba bajo la dictadura de Gerardo Machado (1924-1933). Entre los firmantes de dicho documento se encontraban Alejo Carpentier y el poeta José Zacarías Tallet, quienes fueron detenidos y enjuiciados bajo la acusación de comunistas. Así permaneció Carpentier siete meses en la cárcel de La Habana, donde escribió su primera novela, *Ecué-Yamba-O*. Ante esta situación, Alejo Carpentier huyó de Cuba en 1928, refugiándose en Francia, y allí permaneció once años.

Desde muy joven, Carpentier comenzó a mostrar su preocupación por la literatura propiamente latinoamericana en el sentido de que ésta –y el arte en general– encontraran su propia esencia; es decir, una manera muy particular de los artistas de este continente, de utilizar técnicas para traducir y “expresar estéticamente la realidad americana con una dimensión que en lo esencial sea también americana” (Márquez, 1992, p. 18) alejada de toda imitación del arte europeo. Y en 1931, cuando Carpentier tenía veintisiete años de edad y residía en París, publicó en la revista *Carteles*, de la Habana, un artículo en el cual entre otras palabras decía lo siguiente:

⁹ Según fuente de Alexis Márquez Rodríguez, Alejo Carpentier se inscribió en el Partido Comunista el 26 de diciembre de 1974, con motivo de cumplir su 70° aniversario. Sin embargo, a lo largo de toda su vida, no dejó de simpatizar con el movimiento comunista mundial.

...es menester que los jóvenes de América conozcan a fondo los valores representativos del arte y la literatura moderna de Europa; no para realizar una despreciable labor de imitación y escribir, como hacen muchos, novelistas sin temperatura, copiadas de algún modelo de allende los mares, sino para tratar de llegar al fondo de las técnicas, por el análisis, y hallar métodos constructivos aptos para traducir con mayor fuerza nuestros pensamientos y nuestras sensibilidades de latinoamericanos...(Márquez, 1992, p. 18)

Con estas ideas Carpentier tempranamente comenzó su búsqueda de lo que Alexis Márquez Rodríguez, en su texto *Ocho veces Alejo Carpentier*, llama “definición ideológica” que con el tiempo va a ir tomando forma, hasta convertirse en una “verdadera doctrina estética”.

Durante el tiempo que Carpentier permaneció en Francia –parafraseando a Márquez– afina conceptos, precisa realidades y define claramente algunas ideas que en un principio solo divagaban. Desde una perspectiva europea pudo “mirar” a toda América en su conjunto.

Márquez Rodríguez postula que la ideología de Carpentier evolucionó junto con su producción literaria, a lo que este crítico llama *praxis creativa*, puesto que, mientras Alejo Carpentier va puliendo y delineando dicho pensamiento, de manera paralela su obra literaria como sus cuentos y novelas seguirán siempre esa misma línea trazada desde sus inicios.

Una de sus más relevantes experiencias con el arte en Europa fue su acercamiento, e incluso, simpatía con el *surrealismo*, movimiento que se encontraba en auge en ese continente, y en el que se adentró, en París, con la influencia de uno de los representantes de ese movimiento y amigo de Carpentier, Robert Desnos (Márquez, 1992, p. 139). Sin embargo, el escritor cubano descubrió que tal corriente artística no satisfacía sus propósitos literarios, por lo que, convencido de que ya no había nada que aportar al surrealismo, se apartó de él y con sus propias palabras subrayó:

Me hubiera sido fácil en aquel momento ponerme a hacer surrealismo. Y por un extraño fenómeno, hubo en mí un repliegue. Me dije: ¿Pero qué cosa voy a añadir yo al surrealismo, si lo mejor del surrealismo ya está hecho? ¿Voy a ser un epígono, voy a ser un seguidor, voy a seguir este movimiento que ya está hecho, que ya está maduro? Y de repente, como en una obsesión, entró en mí la idea de América. De una América que no había conocido en mis estudios escolares, sobre la cuál había leído muy poco y me daba cuenta de que, sin ella, no me realizaría en la obra que aspiraba a hacer.(Carpentier en Márquez, 1992, p. 140)

Así, Alejo Carpentier se percató del poco conocimiento con el que contaba sobre el continente americano, dedicándose a partir de entonces a recabar toda información que podía obtener de América, tanto de libros –que los había muy escasos en Europa–, artículos, sostenía amistad con escritores latinoamericanos; particularmente con Miguel Ángel Asturias, Arturo Uslar Pietri y el compositor brasileño Héctor Villalobos, de quienes, según la directa aceptación de Carpentier, salieron muchos conceptos que maduraron con el tiempo en él y tuvieron expresión en su obra literaria (Márquez, 1992, p. 140).

En 1937, Carpentier regresó a la Habana y vivió algunos meses allí. Sin embargo, el ambiente era hostil para dedicarse a su labor de escritor, y se volvió a París, pero el estallido de la guerra allá lo obligó a regresar definitivamente a La Habana en 1939. En aquellos años que vivió en Cuba, que van desde 1939 hasta 1945, Alejo Carpentier escribió la que fue conocida como su primera gran obra literaria, el cuento “Viaje a la semilla”, publicado en 1944, en una edición de apenas doscientos ejemplares, misma que no fue conocida fuera de Cuba hasta algunos años después como una de las obras maestras de la nueva narrativa latinoamericana, aunque el mayor impacto de su obra aún estaba por llegar. Y fue en 1943 cuando Carpentier realizó un viaje a Haití, en compañía de Lilia, su esposa, y su amigo, el actor francés Louis Jouvet. Allí descubrió las maravillas de la historia de ese pueblo, especialmente en la contemplación de las ruinas de la famosa fortaleza del *Gorro del Obispo*, la *Ciudadela de la Ferrière*, mandada a construir por el emperador negro Henri Christophe, quien ordenó que la argamasa

para levantar los muros fuese hecha con sangre de toros en vez de agua, a fin de que tal construcción fuera impenetrable y capaz de resistir una reconquista de las tropas napoleónicas, lo cual no tuvo oportunidad de comprobar. Sin embargo, los muros resultaron impotentes para contener la arremetida de los negros haitianos que, ya cansados de los maltratos y la explotación a la que eran sometidos por parte de un emperador tirano de su misma raza, se levantaron contra él una noche en la que se dejaba escuchar el sonido de tambores acompañando los ritos del vudú. Ante tal situación, Henri Christophe se suicidó y su cuerpo fue sepultado en la mezcla fresca de los muros de la construcción, convirtiéndose ésta en su propia tumba.

Este viaje a Haití y sobre todo el contacto directo con esa realidad maravillosa dentro de la historia de ese país fue lo que permitió a Carpentier encontrar el punto de partida de lo que sería su teoría de lo *real maravilloso*; es decir, “la conciencia de que América es una realidad geográfica, histórica y humana ante la cual empalidecen todas las especulaciones estéticas basadas en la imaginación y la fantasía” (Márquez, 1992, pág. 146).

A partir de esta concepción de América como una realidad maravillosa, comienza la gran obra de Carpentier por la cual sería conocido universalmente, debido al aporte de valiosas novedades en el arte narrativo, la que inicia con el cuento “Viaje a la semilla”, publicada en 1944, y continúa cinco años más tarde, al publicar la novela *El reino de este mundo* en 1949. En “Viaje a la semilla” el principal aporte del escritor es el manejo del tiempo, pues la obra inicia con la muerte de un personaje y va en retroceso, de cómo fue la vida de éste, su nacimiento, su concepción, y todavía más anteriormente hasta llegar al inicio de todo. Esta forma de utilizar el tiempo fue lo que causó gran impacto en el ambiente literario de su época, en la que se encontraba en auge la *novela regional* o *de la tierra*.

En *El reino de este mundo* –novela ya escrita en Caracas–, Carpentier revela esa realidad maravillosa de América, reflejada en Haití, uno de los países del Mar Caribe, donde el escritor descubrió la *especificidad americana* como parte primordial de la nueva visión del continente americano, misma que Carpentier

aporta a la narrativa latinoamericana. Los elementos insólitos y maravillosos que abundan en la naturaleza, la historia y el comportamiento de la población de Latinoamérica, que hasta entonces solo habían sido vistos como detalles pintorescos, curiosos y exóticos, Carpentier los presenta como parte de esa especificidad de la que se ha hablado sobre América Latina. Lo que vino a romper con esa visión que se tenía de este continente ante los ojos de Europa y Norteamérica. Con sus escritos, novelas y cuentos, Carpentier revaloriza lo genuino americano desde un plano universal y plantea la convicción de que lo maravilloso de la realidad americana no es sino un rasgo de su *especificidad*, lo que permite a este continente ser reconocido por el resto del mundo, pero también el propio reconocimiento. Asimismo, el escritor formula, a partir de *El reino de este mundo*, novela concebida a partir de su famoso viaje a Haití, según propia confesión de Carpentier, su teoría de lo *real maravilloso*, de la cual trata en el prólogo de dicha novela –publicada en México, en 1949– y en la que, como se define *in supra*, lo *real maravilloso* se presenta en tres dimensiones; puesto que la realidad maravillosa, definida por su carácter insólito, “la encontramos omnipresente en todo lo latinoamericano”. Y ese todo abarca la naturaleza, el hombre y la historia, a lo que alude Carpentier en numerosos ejemplos sobre el tema, como las tres fuentes de lo maravilloso. Sobre lo *real maravilloso*, el autor precisa:

...lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano...

...En cuanto a lo real maravilloso, solo tenemos que alargar las manos para alcanzarlo. Nuestra historia contemporánea nos presenta cada día insólitos acontecimientos. El solo hecho de que la primera revolución socialista del continente se produjera en el país peor situado para propiciarla –digo “peor situado” geográficamente– es ya de por sí un hecho insólito en la historia contemporánea, hecho insólito que se añade a muchos hechos insólitos que, para gloria nuestra y con magníficos resultados se han producido en la historia de América desde la conquista hasta ahora. (Carpentier en Márquez, 1992, p.76)

En agosto de 1945, Alejo Carpentier se trasladó a Venezuela contratado para un trabajo dentro del campo de la publicidad y la radiodifusión, lo que le hubiera llevado una estancia de año y medio o dos, pero Carpentier se quedó a residir en Venezuela por catorce años. Este dato es de importancia trascendental, ya que durante este periodo, Alejo Carpentier termina de madurar su idea acerca de la particularidad de América como realidad maravillosa, que había concebido en Haití. Es conocida la impresión que Venezuela causó en Carpentier, quien llamó a éste *país compendio*, debido a que según argumentaba el mismo escritor cubano, en Venezuela se hallan resumidas las particularidades de toda América, tanto en lo geográfico, histórico, cultural, e incluso, en lo psicológico. Así también sorprendió a Carpentier que en un mismo ámbito geográfico se encontraran reunidos los rasgos ecológicos que se hallan dispersos por el resto del mundo, en otros continentes y regiones distantes. Pues allí, la naturaleza le ofrecía en un mismo punto geográfico el mar, el desierto, la selva, la montaña nevada, grandes ríos, llanos y otros paisajes diversos. El escritor decía que, de igual forma, la historia venezolana era como la síntesis de la historia de todo el continente. Y que el hombre venezolano resumía también en su psicología, en sus hábitos de vida y de trabajo, la totalidad del hombre de América, así continúa Carpentier la maduración de su teoría de lo *real maravilloso*. De ahí surgió en Carpentier la idea de la *unidad* americana o Latinoamericana, dramatizada con problemas comunes como países hispanoamericanos con similar raíz histórica, mismas condiciones de opresión y explotación por naciones más poderosas, destino común; pero que dentro de esa *unidad continental*, existe *diversidad nacional* al reconocer ciertas especificidades en los problemas de cada país hispanoamericano, como desigual desarrollo económico, político y cultural. Se trata entonces de una *diversidad* dentro de la *unidad* o una *unidad* que alberga una *diversidad*. Eso es lo que hace la *especificidad* del continente americano.

En concreto, Carpentier encontró en Venezuela el toque que le hacía falta a su conocimiento de América y fue en ese país donde escribió sus primeras cuatro grandes novelas: *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953), *El*

acoso (1957) y *El siglo de las luces*, aunque esta última a pesar de estar escrita en 1959 –año en el que regresó definitivamente a Cuba-, se publicó hasta 1962. De igual forma fue en Caracas donde escribió Carpentier la mayoría de sus cuentos, surgidos de experiencias vividas en Venezuela como “El camino de Santiago”, “Semejante a la noche” y posteriormente escritos pero concebidos en Caracas, “Los elegidos”, “Los fugitivos” y “El derecho de asilo”.

Alejo Carpentier regresó definitivamente a Cuba en 1959, para incorporarse a la revolución de ese país. Pues la revolución en el escritor cubano fue durante toda su vida otra idea que formó parte de su pensamiento y que aparece como una constante en la mayoría de su obra literaria, principalmente su obra producida anterior a 1959, que va desde su primera novela *Ecué- Yamba-O* a *El Siglo de las luces* Márquez enlista las ideas revolucionarias que halla en Carpentier en sus obras del periodo mencionado:

...la idea de la revolución; la lucha del hombre por la libertad; la denuncia de todo tipo de represión y de explotación de unos hombres por otros; la condena de las actitudes de evasión, en el que el hombre huye de su medio histórica y culturalmente propio, para ir a buscar la felicidad en otros que no le corresponden; la convicción de que solo mediante la lucha y el esfuerzo es viable conquistar el mayor grado de felicidad conquistable en el reino de este mundo... (Márquez, 1992, p. 149)

Algunos de los estudios realizados por críticos dedicados a la vida y obra de Alejo Carpentier aportan que a partir del triunfo de la Revolución Cubana de 1959, comenzó otra etapa tanto en la vida como en la ideología del escritor en comento, misma que se encuentra reflejada en sus obras posteriores a este año como *El recurso del método* (1974), *Concierto Barroco* (1974), *La consagración de la primavera* (1978) y *El arpa y la sombra* (1979), siendo ésta la última novela que escribió. La idea del progreso será el tema que marca tal evolución tanto en la teoría como en la praxis del autor cubano, pues a decir de los críticos, las obras anteriores a la Revolución Cubana –en las que se incluye *El reino de este mundo*– no definen ni un avance, ni un retorno en la lucha revolucionaria de los personajes.

En cambio, en las posteriores al hecho histórico mencionado, generalmente se halla un halo más claro de optimismo, debido a la conquista de sus ideales. Lo que se atribuye al impacto que significó en la vida de Carpentier, el triunfo de la Revolución Cubana.

La obra narrativa de Carpentier en general consta de ocho cuentos y nueve novelas, que se mencionan a continuación en orden cronológico: su primera novela *Ecué- Yamba-O*, escrita en 1927. Once años después de la publicación de *Ecué- Yamba-O* aparecían en la revista cubana *Orígenes* el cuento "Oficio de tinieblas" (1944) y, poco después, en el mismo año, el cuento "Viaje a la semilla". Las obras escritas en Caracas son: el cuento "Los fugitivos" (1946), la novela *El reino de este mundo* (1949), el cuento "Semejante a la noche" (1952), la novela *Los pasos perdidos* (1953), la novela *El acoso* 1957, en el volumen *Guerra del tiempo* (1958) aparece el cuento "El camino de Santiago", y para cerrar esta etapa, la novela *El siglo de las luces* (1959). Los cuentos "Los elegidos" y "El derecho de asilo" fueron publicados posteriormente a 1959 pero concebidos en Caracas. Sus obras posteriores a La Revolución Cubana (1959) son la novela *El recurso del método* (1974), la novela *Concierto Barroco* (1974), la novela *La consagración de la primavera* (1978) y la novela *El arpa y la sombra* (1979).

Según propias declaraciones de Carpentier, después de publicada esta última novela se encontraba escribiendo otra que llevaría por título *Verídica historia*, que trataría sobre la vida del cubano Paul Lafargue, quien fuera yerno de Carlos Marx (Velayos, 1990, p. 67). Sin embargo, no le alcanzó el tiempo para concluirla, pues Carpentier murió en 1980.

Este autor también escribió varios ensayos, artículos, conferencias y piezas teatrales, aunque fue por su obra narrativa que es conocido universalmente, sobre todo porque en ella se encuentra plasmado su pensamiento ideológico y teórico sobre la que él consideraba debía ser la expresión del continente americano.

La obra literaria carpenteriana, coinciden no pocos críticos, siempre reflejó la vida del autor así como el impacto que dejaron en él diversos acontecimientos históricos cuya relación con el tema de América daba pie a la evolución ideológica en su pensamiento sobre este continente, desde un punto de vista universal.

Velayos Zurdo dice al respecto:

En el relato la vida del autor, aunque convertida en material literario, se nos muestra inmersa en el flujo de los grandes acontecimientos políticos, sociales y culturales de su época, quedando registrado en él no solo el hilo del personal acontecer del escritor, sino también lo fundamental del entorno en que se movió. Autobiografía e historia, arte y política quedan de esta forma aquí armoniosamente entrelazados (Velayos, 1990, p. 58)

Alexis Márquez Rodríguez, quien es uno de los críticos que conoció mejor al autor cubano, termina uno de sus trabajos sobre la obra de Carpentier con la siguiente conclusión:

...Alejo Carpentier, cuya obra se integra con su vida toda de una manera perfecta, como en un solo bloque compacto, sin que haya fisuras ni contradicciones éticas o ideológicas entre sus componentes. El pensamiento de este gran escritor cubano, americano y universal, está expuesto con claridad meridiana en sus numerosos ensayos, artículos, conferencias y demás textos de contenido conceptual. Pero del mismo modo está también en su obra imaginativa, la más propiamente literaria... (Márquez, 1992, p. 157)

De esta forma, se halla en la obra de Carpentier lo que Márquez llama interacción de la *teoría* y la *praxis*, pues en la medida en que va estructurando un marco conceptual dentro del cual debía inscribirse la obra literaria en general del continente (no solo la suya), en lo que entonces era su presente y lo que sería su futuro, van surgiendo también sus obras imaginativas; sus cuentos y novelas que al irse produciendo van aportando experiencias al autor quien a partir de ellas enriquece su pensamiento conceptual. La teoría, previamente formulada, se manifiesta en la praxis de sus narraciones.

Así, puede entenderse su famosa frase de que “toda novela, tiene algo de autobiográfico” pues es la vida del autor la que está reflejada en cada página de su obra, y Márquez complementa que esta idea podría bien acomodarse no solo a

las novelas sino a toda obra escrita, y subraya “quien desee conocer bien la vida y el pensamiento de Alejo Carpentier, no tiene sino que leer sus novelas y sus cuentos”.

2.4.1 Lo real maravilloso vs realismo mágico

El término *real maravilloso* se asoció y confundió con el de *realismo mágico*, de origen europeo, que suscitó la polémica entre los críticos de la segunda mitad del siglo XX, sobre la distinción entre las dos vertientes. Al respecto, Saúl Hurtado Heras (2000), en *Por las tierras de Ilo, el realismo mágico en Hombres de Maíz*, aborda, en la primera parte de su obra, los antecedentes del realismo en sí, o sea el propiamente tratado por los opositores al romanticismo en el siglo XIX, hasta llegar al esclarecimiento de la confusión de lo real maravilloso de Alejo Carpentier con el realismo mágico europeo, que llevó a no pocos críticos a considerar que ambos conceptos se referían al mismo significado, así como a postular que el realismo mágico es propio de América Latina. De ahí que Hurtado Heras demuestra que la pretensión de fundir los dos conceptos en uno solo es errónea, al igual que el empeño de muchos escritores de pretender limitar el realismo mágico como exclusivamente americano.

Los límites que separan al realismo mágico de lo real maravilloso al parecer actualmente ya han sido bien definidos. Sin embargo, se considera preciso puntualizar las particularidades de cada una de las dos acepciones para no caer en ambigüedades en el tratamiento del tema que ocupa el presente trabajo. Asimismo, el replanteamiento de dichos límites entraña la relación que guardan entre sí y cómo pueden manifestarse ambos en un texto literario como el de Alejo Carpentier que es analizado en líneas posteriores.

Sobre este tópico, se parte de un genérico análisis de la definición de ambos conceptos.

La teoría de lo *real maravilloso* que Alejo Carpentier presenta en el *Prólogo* a su novela *El reino de este mundo* (1949) –anteriormente publicada en el diario *El nacional* en abril de 1948 (Márquez, 1992, p. 74)–, comienza por plantear que lo

maravilloso puede manifestarse en diversos acontecimientos de la realidad produciendo en el espectador, de cierta forma preparado espiritualmente, sentimientos característicos. Textualmente se encuentra de la siguiente manera:

Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada realidad (milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. (Carpentier, 2000, *Prólogo*, p.15).

Entonces, se puede deducir que lo maravilloso para Carpentier debe darse desde el plano de la percepción del creador o del artista, quien en ese “estado límite” plasma tales maravillas en su obra. Esto implica que el artista debe poseer cierta sensibilidad para captar la *maravilla*; de lo contrario, lo maravilloso pasará desapercibido ante él. Esto es a lo que Márquez llama *capacidad de percepción* (Márquez, 1992, p. 79). Luego entonces, después de poseer esa capacidad de percepción, se requiere de ciertas condiciones para expresarla y transmitirla a los demás; es decir, *capacidad expresiva*, la cual implica un lenguaje adecuado, técnicas idóneas y un estilo propio y peculiar que sea adaptable a los rasgos específicos de la *realidad maravillosa* que una vez percibida se debe expresar.

Lo anteriormente expuesto es lo que Carpentier reprobaba del *surrealismo*, puesto que para este escritor dicha tendencia carecía de esa sensibilidad artística *a priori*, por lo tanto, también de la capacidad de percepción como diría Márquez. Pues lo maravilloso “invocado” por los surrealistas solo era producto de meras invenciones o “artimañas literarias” como les llamó Carpentier; la maravilla del surrealismo no partía de la realidad vivida por el autor.

El contacto directo con los acontecimientos históricos de Latinoamérica, como la historia del monarca negro Henri Christophe en Haití, que Carpentier tuvo en algún momento –según explica el escritor en el *Prólogo*–, le llevó a percibir las

maravillas de las que está conformada la realidad del continente americano, lo maravilloso tanto de su historia, su naturaleza o geografía y del hombre mismo junto con su extenso bagaje cultural, mítico y religioso que el latinoamericano implica, a lo que Carpentier llamó lo real-maravilloso.

En este sentido, Carpentier plantea que para el escritor latinoamericano lo maravilloso no tiene que ser inventado; no hay necesidad de ello ya que “se encuentra a cada paso”, es “real”. “Lo real maravilloso lo encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano..., solo tenemos que alargar las manos para alcanzarlo” (Carpentier en Márquez, 1992, p.76)

Ahora bien, según resalta Carpentier en el *Prólogo*, dentro de ese *todo* latinoamericano se encuentran tres dimensiones de la realidad americana en las que se identifica lo real maravilloso:

- 1) Los espacios geográficos, extraordinarios para el inconsciente colectivo europeo:

Y tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wilfredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfadada creación de formas de nuestra naturaleza –con todas sus metamorfosis y simbiosis-, en cuadros monumentales de una expresión única en la pintura contemporánea (Carpentier, 2000, *Prólogo*, p. 14).

- 2) Acontecimientos y hechos extraordinarios de la realidad histórica que rompen con los esquemas de la misma; es decir “cuando la realidad supera la ficción”:

Había respirado la atmósfera creada por Henri Christophe, monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas, muy afectos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas (Carpentier, 2000, *Prólogo*, p. 16).

- 3) Lo que una colectividad –por medio de la fe– hace verdadero y repercute, acaso, de generación en generación (lo mitológico): “Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos...”, y más adelante explica

Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real-maravilloso. Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución (Carpentier, 2000, *Prólogo*, p. 16).

Estos tres aspectos o dimensiones de la realidad latinoamericana que se han identificado de la teoría carpenteriana sobre lo real maravilloso en el presente trabajo, Márquez los resume en la naturaleza, el hombre y la historia como las tres fuentes de lo maravilloso (Márquez, 2000, p. 77).

Tal análisis es de gran importancia, porque en el inciso 3 radica la primera separación de lo real maravilloso con el *realismo mágico*, según el aporte de Hurtado Heras, quien identifica al realismo mágico como un tipo de lo real maravilloso, debido a que tal aspecto enunciado en el inciso 3¹⁰, supone la existencia de una realidad mágica de dimensiones míticas, con carácter subjetivo. Dicha realidad mágica solo existe en la conciencia de los hombres que la observan, de acuerdo con sus tradiciones, su cultura, su fe, lo cual se relaciona con el inconsciente colectivo, dice Hurtado, citando a Fernando Alegría, a nivel personaje, pero fundamentalmente a nivel lector –que como se vio en el apartado correspondiente al realismo mágico–, es quien valida o naturaliza lo sobrenatural. “Esto es lo verdaderamente mágico; es lo que considero propio del realismo mágico” (Hurtado, 2000, p.64).

¹⁰ Para Hurtado Heras, Carpentier solo puntualiza en el Prólogo dos modalidades de la realidad, en las que se manifiesta lo real maravilloso según su teoría: a) lo peculiarmente geográfico, b) lo peculiarmente mítico. Este último inciso coincide con el inciso 3, presentado en el presente trabajo.

Sobre el realismo mágico no se realiza aquí un análisis más detallado sobre su concepción, puesto que se cree que ha sido lo suficientemente claro el desarrollo de éste en el apartado 2.2 del presente trabajo, por lo que solo se puntualizan a continuación los rasgos distintivos de los dos conceptos que ocupan el tema de este párrafo a partir de su definición que para esta tesis se eligió.

En resumen, para Hurtado el realismo mágico es entonces “un tipo de literatura que expresa una concepción mágica del universo a través de mitos, costumbres, tradiciones, etc.”(Hurtado, 2000, p. 65)

Tal definición no dista mucho de la concepción que plantea sobre el mismo tópico Márquez, cuando enuncia:

El *realismo mágico* es esa misma *magia*, inventada o creada por el artista a partir de una realidad concreta, a la cual se deforma intencionalmente con fines estéticos. Desde luego que si esa *realidad concreta* es de por sí *maravillosa* o *insólita*, facilita su *tratamiento adecuado*, su *deformación intencional*, es decir, su *conversión en mágica* (Sic. Márquez, 1992, pp.77-78).

Lo que habrá que puntualizar entonces es su incursión necesaria como una creación en el plano de lo literario para su existencia, a diferencia de lo real maravilloso, que existe y puede ser percibido previamente a la creación literaria. También la relación que, según esclarece la cita de Márquez, guarda el realismo mágico con lo real maravilloso en una obra literaria es cuando el realismo mágico parte –no es imprescindible– de una realidad concretamente maravillosa, y el artista con mucha frecuencia no se limita a reproducir esa realidad maravillosa, sino que la lleva a extremos creativos, sacándola de su *entidad real natural*, para convertirla en *magia*, para *sobrenaturalizarla*, para aparentar que escapa a las leyes naturales. Entonces, aclara Márquez, no se debe confundir “la realidad maravillosa que subyace, o puede subyacer, en la base de la creación del realismo mágico, con la realidad mágica, criatura humana, que le sirve como de superestructura” (Márquez, 1992, p. 78). De modo que un acontecimiento, hecho u objeto que sea en sí mismo real maravilloso, puede dar origen a una creación del

realismo mágico. En todo caso, el realismo mágico puede ser una técnica y parte de ese estilo que implica la *capacidad expresiva* del autor-creador que tuvo la *capacidad perceptiva* de lo real maravilloso de la que se trató unas líneas arriba. Podría decirse que lo real maravilloso al formar parte de la obra de arte, plantea su problema estético desde el plano de la percepción y luego de la expresión, es decir, del artista. En cambio, el realismo mágico, plantea su problemática estética y de clasificación a nivel personajes, pero principalmente a nivel lector-receptor, como ya lo había señalado Hurtado Heras.

Confrontaré la definición que da Hurtado y la de Márquez sobre el realismo mágico, citadas *in supra*, con la siguiente de Márquez que resume la conceptualización de lo real maravilloso como: “La conciencia de que América es una realidad geográfica, histórica y humana ante la cual empalidecen todas las especulaciones estéticas basadas en la imaginación y la fantasía” (Márquez, 1992, p. 146), se percibe una inmediata diferencia desde las primeras palabras. Pues si bien la definición del realismo mágico dice textualmente “un tipo de literatura” y “magia inventada o creada por el artista”, la definición de lo real maravilloso dice “la conciencia de”. Lo que implica que la conceptualización del primero se realiza en función de una creación *a posteriori*, del hombre, del artista; y la del segundo, en función de la existencia de algo *a priori*. En palabras de Márquez:

Mientras el realismo mágico es un concepto estético, en tanto que alude a un procedimiento para crear la obra de arte, lo real maravilloso es un concepto ontológico, en la medida en que se refiere al modo de ser de una determinada realidad. (Márquez, 1992, p. 78).

2.4.2 La historia como recurso característico en Carpentier

Alejo Carpentier ha sido conocido como un novelista histórico, debido a que en todos sus relatos incluye elementos históricos y referencias reales relativas al acontecer político, económico, social, y cultural de un periodo elegido. La ficción de sus narraciones se desarrolla en un marco histórico determinado. Este rasgo característico en la obra del escritor cubano proviene –según la crítica de la obra carpenteriana– de su insistente interés por analizar el comportamiento del hombre respecto al contexto histórico que le toca vivir.

Según se analizó en el apartado correspondiente a *pensamiento utópico americano* de este trabajo, es preciso recordar que al finalizar la primera mitad del siglo XX, la recurrencia a la historia, no sólo por parte de los literatos, sino de todo pensador latinoamericano, se debió a un fenómeno colectivo suscitado a partir de la búsqueda de la identidad de América y la toma de conciencia del hombre latinoamericano sobre su propia realidad; como hombre aislado del resto del mundo con un pasado y un futuro inciertos. Esta toma de conciencia implicó una vuelta a los orígenes mismos, a su historia, la historia de América Latina para llegar a su verdadera esencia. A este fenómeno se le denominó *historicismo*, al cual Zea se refiere de la siguiente manera: “El historicismo, en su esencia, proclama la originalidad, la individualidad, la irreductibilidad del espíritu en función de las circunstancias de tiempo y lugar; y refiere a esas mismas circunstancias el proceso de su actividad constituyente”. (Zea, 1998, p.70)

El historicismo está íntimamente relacionado con la preocupación de los intelectuales latinoamericanos por la autenticidad de América Latina, por lo que Zea subraya: “La historia... en América cobra para nosotros, los americanos, un interés fundamental... como expresión de nuestro espíritu en su historicidad personalísima...” (*Loc. Cit.*)

L. Óscar Velayos Zurdo (1990), en *Historia y utopía en Alejo Carpentier*, señala cuatro razones por las cuales se da la recurrencia a la historia, lejana o

reciente, por parte de los narradores hispanoamericanos en el periodo antes mencionado, enfocando su particular interés en la obra carpenteriana:

- a) Las graves deficiencias existentes en la historiografía tradicional dedicada a América Latina, dadas la ausencia o escasez de tratados sobre ciertos periodos y acontecimientos o las versiones demasiado parciales que frecuentemente se han difundido acerca de los restantes.
- b) La existencia, en el pasado de aquel continente (refiriéndose al americano), de numerosos fenómenos políticos o sociológicos admirables, sorprendentes, a causa de las especiales circunstancias de desfase histórico respecto a Europa y de mestizaje de culturas y razas por las que aquel ha pasado.
- c) El propósito por parte de tales escritores de hurgar en mitos y hechos acaecidos en sus países con el objetivo de acercarse al descubrimiento de la propia identidad, secularmente maltratada y enmascarada.
- d) La voluntad de denunciar sucesos y situaciones del pasado, especialmente trágicos e injustos, con el fin de que sirvan de lección para el presente y evitar que puedan repetirse en el futuro.(Velayos, 1990, pp. 15-16)

Estas fueron las mismas intenciones que buscó Alejo Carpentier al “reconstruir historias” dentro de realidades ficticias, mostrando el *ser* americano en su completa esencia. Carpentier tomó parte activa de ese auge de la historia, en el ámbito literario, como precursor, influyendo en las generaciones posteriores, pues para Velayos, así como para otros estudiosos de la obra de Carpentier, como González Echevarría y Harss, por ejemplo, la manera de allegarse a la historia por parte de este escritor cubano era desconocida hasta ese entonces al plasmar en sus obras elementos históricos impregnados de una perspectiva filosófica. González Echevarría dice al respecto: “(Alejo Carpentier) es uno de los más rigurosos e innovadores historiógrafos que ha dado Hispanoamérica, si por ello entendemos que su obra encierra una meditación teórica sobre la historia hispanoamericana” (González, 1980, p.56). Sin embargo, la actitud básica de Carpentier, a decir de Velayos, siempre fue un concienzudo deseo de explorar la

realidad americana (naturaleza, colectividad, fuerzas políticas y espirituales, grandes acontecimientos...), para descubrir las raíces, los rasgos más genuinos y auténticos del continente americano que durante siglos había sido confundido y desfigurado. De tal forma que, al “buscar” dentro de la historia, halló, paralelamente, “historias” demasiado “europeizadas” que se divulgaron a través del tiempo acerca de América. Por eso, al encontrar Carpentier, tal vez de manera fortuita, algún personaje sorprendente, un dato revelador, un suceso desconocido o falseado; alguna chispa que motive la curiosidad del escritor, éste se lanzó a una tarea más concienzuda de investigación, recurriendo entonces a viejos archivos, a consultar a antiguos cronistas, a releer viejos periódicos, etc., con el fin de acumular información histórica exhaustiva sobre todo lo que pudiera estar relacionado con el tema que le llamó la atención así como del periodo histórico en cuestión. Velayos postula que, para Carpentier, hablando del contexto latinoamericano, “nada ocurre aisladamente, sino inserto en un tejido de circunstancias culturales, raciales, económicas, políticas, geográficas, climáticas... que la sensibilidad de un narrador debe desentrañar” (Velayos, 1990, p.16). Pero como apunta por su parte, Luis Harss: “*para captar las resonancias de un lugar no bastan los documentos*”(Loc. Cit.), Carpentier recurre además a recuerdos y experiencias personales para incluirlos también a sus relatos. Es por eso que se habla de un barroquismo en la obra de este autor, pues es precisamente por la diversidad de elementos que constituyen sus obras narrativas.

Velayos dice de la obra carpenteriana:

No podemos decir que las de Carpentier sean novelas históricas en el sentido tradicional del término. Sí puede afirmarse que la historia le suministra el marco de realidad al que la materia novelesca permanece anclada, pero la utilización que hace de aquella es, además de artística, original e innovadora. (Velayos, 1990, p. 17)

Carpentier se interesó por la relación dialéctica entre Hombre e Historia y analizó el proceso de formación, en determinadas épocas, de poderosas corrientes o fuerzas sociales que provocan las mutaciones históricas, orientando el

devenir en un sentido o en otro. Sin embargo, Velayos considera que Carpentier hurgó en la historia no para reconstruirla fielmente sino como él mismo creyó que debieron haber sucedido los hechos, textualmente lo escribe de la siguiente manera: “lo que le interesa no son éstos (hechos históricos) considerados aisladamente, tal como sucedieron o como son conocidos, sino el sentido que se desprende o él atribuye a los mismos, dentro de una interpretación global”. (Velayos, 1990, p.17)

Por este hecho, Carpentier eligió para sus obras, determinados períodos temporales o acontecimientos que para él adquirieron principal importancia, sin considerar si tales hechos son significativos o no en la historia “oficial”, simplemente los interpretó en función de su ideología, lo que determinó que en sus narraciones aparezcan o no ciertos materiales históricos, la detención de mayor tiempo dentro del periodo elegido o, por el contrario, el apresuramiento o supresión de otros lapsos históricos según son conocidos por la historia “oficial”, la mayor o menor extensión de un hecho histórico independientemente de su relevancia histórica.

De esta forma, Carpentier ofrece al lector otra visión de la historia, la cual refleja una actitud reflexiva, filosófica y demostrativa de lo oculto, por eso Velayos clasifica como didáctica la obra de este autor. Carpentier se cuestiona el significado de la existencia humana y la posición del individuo ante la sociedad, por lo cual relata en sus novelas la historia desde dentro, desde el pormenor de las vidas humanas que con su acción van gestando el acontecer de su época o que sufren de alguna manera las angustias y contradicciones de la vida.

No es de extrañarse por ello que la narrativa de Carpentier se enfoque en lo más oscuro y popular de las acciones cotidianas que en grandes personalidades o destacados sucesos del pasado latinoamericano.

Por otro lado, al hablar de propósitos centrales de Carpentier, al recurrir a la historia, no es de olvidar su interés por las relaciones entre el continente americano y Europa que, en opinión del novelista, fueron frecuentemente conflictivas e injustas; y es en la historia donde se encuentran plasmadas dichas relaciones y los ejemplos más ilustrativos de los hechos que él pretende subrayar

o denunciar. De ahí, el valor simbólico de muchos de sus personajes ficticios, reflejado, incluso, en sus nombres propios.

En *El reino de este mundo*, a decir de Velayos, procesos y personajes se descoyuntan, escapan de lo establecido en los tratados oficiales para adquirir una nueva perspectiva, un nuevo matiz histórico, de acuerdo al peculiar sentido que le da el autor a ciertos acontecimientos. Por lo que Velayos considera que el relato gira en torno a dos ideas clave:

- 1) La contraposición de las civilizaciones blanca-francesa y negra-afroamericana, con el triunfo final de ésta –que ha asociado en su lucha la conquista de la libertad, la defensa de su cultura y la causa de la independencia de la nación–;
- 2) La manifestación de un rasgo que Carpentier acaba de descubrir y que le parece esencial en la realidad de su continente: lo real maravilloso (Velayos, 1990, p. 21).

El mensaje que el escritor cubano pretende transmitir al lector en esta novela, parece ser que la historia de América está plagada de personajes y hechos tan sorprendentes, tan extraordinarios, como los que en el relato se muestran.

Las obras narrativas de Carpentier, aparte de ser el reflejo de la sociedad de una época determinada, son, parafraseando a Velayos, una reflexión acerca de las relaciones que guardan el mito y la historia, lo real y lo maravilloso; un profundo análisis de los contrastes existentes entre civilizaciones diferentes o entre un mundo natural y primitivo, como el americano recién descubierto, y el llamado mundo civilizado –Europa–, así como una meditación acerca de las causas y efectos de los grandes movimientos sociales que se gestan en la historia.

El propio Carpentier ha mencionado lo que podría llamarse su preferencia para elegir uno u otro periodo o ambiente histórico:

Las guerras, las revoluciones, las conmociones colectivas, sitúan al hombre en un clima dramático, propicio a la exteriorización de sus virtudes más hondas. Por ellas, lo cotidiano se alza al plano de la tragedia. Se barajan las castas, clases y categorías. Los personajes más inesperados irrumpen en primeros planos, sacados de la oscuridad... por el poder aglutinante de los acontecimientos (Carpentier en Velayos, 1990, pp. 19-20).

Ya se ha hablado en apartados anteriores de la presente investigación sobre dos posturas de la crítica de la obra carpenteriana: unos apuestan al carácter pesimista de la obra del autor cubano, mientras que otros defienden el carácter optimista de la misma. Sin embargo, se acepta en ambos casos que se opera una cierta evolución en la narrativa carpenteriana, tanto en el plano biográfico, espiritual, como en el creativo. Tal mutación puede ser perceptible entre las obras anteriores a *El recurso del método* y las demás; o, tomando como referencia al acontecer histórico, las escritas antes y después de la Revolución Cubana. Sobre este tópico, Velayos demuestra en su texto *Historia y Utopía en Alejo Carpentier* que hay una evolución o un avance histórico en la obra carpenteriana que tiene que ver necesariamente con la concepción que este escritor tiene de la historia, cuyo concepto se fue formando en él a través de una reflexión filosófica de la misma. Y hace este crítico una distinción en la obra de Carpentier, entre lo que constituye el sentido de la vida del hombre, la razón de ser del individuo en *El reino de este mundo* y la concepción de la historia, es decir, el proceso de la sociedad en general como resultado de la suma o contraposición de las fuerzas colectivas actuantes en cada época. De tal forma que el primer aspecto se hace presente de manera muy clara en las obras anteriores a *El recurso del método*, sin embargo, el segundo aspecto presenta una ambivalencia y la falta de una respuesta unívoca. Por lo que en estas obras anteriores a la Revolución Cubana, la historia utilizada por Carpentier enseña que hay un desajuste cronológico entre dos tiempos: el tiempo del individuo y el tiempo de la historia, pues los personajes sueñan con una ciudad ideal que cada vez se les presenta más lejos. Evidentemente hay una considerable desproporción entre el ideal codiciado y la realidad obtenida. Este carácter fatalista o negativo caracteriza

a la producción narrativa de Carpentier en este periodo, en el que también gusta de la paradoja, de la contraposición, como la alternancia dialéctica entre tiranía y revolución; el dualismo entre las ilusiones de los personajes y la realidad; el desajuste entre la utopía que mueve a los personajes a accionar y los resultados de sus acciones; la desproporción entre el esfuerzo individual y la potencia de las fuerzas colectivas, sociales, que lo trascienden y desbordan. Sus obras en este periodo quedan abiertas a diversas interpretaciones.

En las obras narrativas posteriores a la Revolución Cubana, señala Velayos un marcado progreso histórico, pues la ambigüedad ideológica de los primeros relatos desaparece, y es sustituida por la fe y el compromiso. *La consagración de la primavera* refleja:

Una oda a la Revolución Eterna que se ha concretado históricamente en las revoluciones francesa, rusa, mexicana, cubana... un canto de esperanza en un Futuro Mejor, y de fe en el Hombre capaz de conquistarlo. Ahora sí la historia parece caminar hacia una meta determinada, aunque nunca sea definitiva (Velayos, 1990, p. 82).

En conclusión, respecto a los rasgos que caracterizan la concepción de la historia en Carpentier, Velayos los formula de la siguiente manera:

- a) *Visión evolucionada*. A lo largo de toda la producción carpenteriana, como se analizó de manera genérica, el autor pasa de una posición reflexiva y ambigua a otra de mayor definición ideológica y esperanza en el futuro tras la Revolución Cubana.
- b) *Visión global, totalizadora*. Por un lado porque la obra de Carpentier abarca periodos muy diversos de la historia y, además, porque el tratamiento de cada periodo alcanza múltiples aspectos de la realidad. Escribe Velayos que “el propósito medular del autor es ofrecer la complejidad del hombre y de la realidad latinoamericana en su integridad, la vida toda de cada periodo en apretada síntesis”. (Velayos, 1990, p.85)
- c) *Visión latinoamericanista*. La extensa cultura del cubano le permite analizar la historia desde una perspectiva que, siendo esencialmente latinoamericana es

también universal. Enfocando tanto el pasado como el presente para devolver a América Latina su propia historia, no aisladamente, sino en sus polémicas y dependientes relaciones con Europa, y también en algún momento, con Norteamérica. Entroncar el acontecer latinoamericano dentro del contexto histórico mundial.

- d) *Visión poética.* La selección y combinación de elementos historiográficos entre sí o bien con otros ficticios, dentro de la estructura del relato, se hace siempre en función de leyes literarias y no historiográficas.
- e) *Visión filosófica.* Hay una búsqueda sistemática de lo arquetípico, de las constantes del Hombre y de la Historia que tantas veces han sido plasmadas en formulaciones míticas; una reflexión sobre el pasado para establecer paralelismos entre épocas diferentes y para hallar explicaciones a situaciones o problemas del presente, siempre en busca de la radical identidad latinoamericana. Carpentier supera el concepto tradicional de la historia, pues además de expresarla en sus relatos, la interpreta desde una determinada posición filosófica, “apuntando siempre además a una realidad que podríamos llamar metahistórica”. (Velayos, 1990, p.87)

2.4.3 El Reino de este mundo.

2.4.3.1 Puerta de entrada a la nueva narrativa latinoamericana.

El reino de este mundo fue la segunda novela de Carpentier, publicada en 1949, cuando residía en Caracas y, como se sabe, esta obra surgió tras el impacto que causaron en el novelista ciertos acontecimientos de la historia de Haití, algunos años anteriores a su publicación. Tal obra fue también la concreción del pensamiento de Carpentier que se venía conformando sobre América Latina, a partir de que pudo visualizar a este continente desde un plano universal, gracias a su estancia en Europa. El vasto conocimiento que Carpentier acumuló sobre América Latina como la preparación personal que precedió su etapa creadora, fue uno de los elementos más significativos que propiciaron el impacto de esta novela. *El reino de este mundo* será entonces la obra que causaría revuelo por lo

novedoso tanto de su temática (Latinoamérica), como de las innovaciones carpenterianas de carácter formal.

Los años cuarenta del siglo XX constituyen un hito decisivo en el proceso de maduración de la narrativa hispanoamericana. Es conocido que a partir de esta década, un grupo de escritores de diferentes países, tenían en común haber estado en contacto con las corrientes vanguardistas, por lo que introdujeron grandes transformaciones en la narrativa latinoamericana, “renovando así, no solo la tradicional visión que se tenía de América, sino también la concepción misma del lenguaje americano” (Velayos, 1990, p.9). En esta década aparecieron una serie de obras destacadas de autores diversos como J. L. Borges, Miguel Ángel Asturias, Agustín Yáñez, Leopoldo Marechal y Alejo Carpentier, que influenciaron contundentemente el impulso que alcanzó la narrativa hispanoamericana en la década de los sesenta. Sin su aporte, difícilmente hubiera podido llegar a ser considerada la gran aportación a la literatura mundial del siglo XX.

Con estos datos, se puede crear una idea de la trascendencia de Carpentier en el contexto de la literatura hispanoamericana del siglo XX, pues de los escritores arriba mencionados, Alejo Carpentier junto con Borges, fueron quienes más influyeron en las generaciones posteriores. También se puede ubicar la importancia de *El reino de este mundo* en ese fenómeno literario hispanoamericano, al ser la primera gran novela de Carpentier que tuvo trascendencia e innovación en el ámbito literario y al ser escrita y publicada en esta década decisiva de los cuarenta, cuando Carpentier alcanza una madurez significativa en el ámbito literario, y por la cual se dio a conocer como un escritor universal. Márquez Rodríguez expone:

...emerge, en 1949, el *nuevo enfoque* carpenteriano de “El reino de este mundo”. No vamos a resumir aquí los extraordinarios valores de este enfoque, ni las preciosas excelencias de estilo que lo acompañan... Bástenos decir que es esa emergencia, la novedad absoluta de ese enfoque, en que América, después de una larga búsqueda por parte de sus narradores, al fin encuentra una definición propia, lo que permite afirmar hoy que Carpentier es el iniciador del boom, el pionero de ese movimiento tan vigoroso que, dejando de lado

aquella denominación impropia y mentirosa, se conoce mejor, aunque siempre con demasiada imprecisión, como *nueva narrativa latinoamericana*. (Márquez, 1992, pp. 23-24)

Para Márquez Rodríguez, Carpentier es el iniciador del boom, gracias a la trascendencia innovadora de *El reino de este mundo*. Fue esta gran novela el inicio de la transformación del enfoque literario de la narrativa latinoamericana, una “puerta de entrada” a un segundo descubrimiento de América, pero esta vez será literario. A partir de esta novela, surgen otras cuyo impacto fue marcado por abordar los grandes temas de los que se compone la vasta cultura mestiza de América Latina desde un enfoque universal.

Asimismo, Márquez, tal vez el crítico que conoció mejor a Carpentier, asegura que a partir de *El reino de este mundo*, su primera gran novela, se abre para Carpentier una etapa creadora muy importante, en que van hallando concreción, por una parte, sus ideas estéticas en las novelas y cuentos que se van produciendo en sucesión continua y, por otra, su pensamiento teórico, que se afianza en lo estético pero trasciende más allá, a la concepción de América como piedra angular de su ideología. (Márquez, 1992, p.148)

En tanto, para Carlos Fuentes, el cambio de visión que tuvo la novela hispanoamericana se produce a partir de 1940 y, en su opinión, data la madurez de la novela latinoamericana a partir de aquellas obras que manifiestan ambigüedad y complejidad (Fuentes, 1969, p.62). Tal como se verá en las líneas posteriores, *El reino de este mundo* posee estas características, pues es una obra que el novelista deja abierta a distintas interpretaciones.

2.4.3.2 Contextualización histórica de *El reino de este mundo*.

En un viaje realizado a Haití, en 1943, Carpentier contempló las ruinas de Sans-Souci, la Ciudadela La Ferrière, la ciudad del Cabo, el antiguo Palacio de Paulina Bonaparte, todos estos lugares representativos del pasado haitiano que el escritor decidió desentrañar.

La contextualización histórica de la obra, o como le llamaría Velayos, el *extramundo*, es de vital importancia para entender la manifestación del discurso utópico que entraña esta novela, por lo que a continuación se da una genérica ubicación histórica de la novela, correspondiendo a tres ciclos históricos que, según Bernardo Subcaseaux señala, conforman el argumento de la obra: el ciclo de los colonos franceses; el del rey negro Henri Christophe y el de los mulatos republicanos. (Velayos, 1990, p.28)

Según la historia haitiana, se comprueba que los hechos narrados en la novela están comprendidos en el periodo que va de 1757, año en que tiene lugar la insurrección de Mackandal, al 1820, en que las dos naciones son reunidas por Jean Pierre Boyer, pues a finales del siglo XVII la isla denominada La Española se dividió en dos partes: la occidental, llamada Saint-Domingue, pasó a depender oficialmente de Francia, convirtiéndose posteriormente en la República de Haití; mientras que la oriental, española, daría origen años después a la República Dominicana (*Loc. Cit.*). El tráfico de esclavos africanos en la isla, durante los siglos XVII y XVIII, fue muy intenso, lo que tendría consecuencias históricas decisivas, según viene a mostrar la novela, con la nueva revuelta en 1791 protagonizada esta vez por el jamaiquino Bouckman quien se reunió con otros cabecillas en un lugar llamado Bois Caïman, conocida como la noche del “Pacto Mayor”, convirtiéndose ésta en una verdadera revolución que culminó el primer día de enero de 1804, cuando era proclamada la Independencia de Haití, primer país latinoamericano que conquistó la independencia. La Revolución Francesa favoreció el movimiento emancipador, al introducirse en la isla, a pesar de la oposición de los colonos, las ideas de igualdad, libertad y fraternidad, así como el decreto que obligaba a liberar a los esclavos.

Tras proclamarse la independencia, un negro llamado Jean-Jacques Dessalines se auto-tituló emperador del país. Sin embargo su permanencia fue breve, pues dos años más tarde cayó asesinado en una emboscada, luego de haber restablecido la esclavitud y de haber perseguido ferozmente a la población de raza blanca. Henri Christophe apoyó la revuelta de Bois Caïman y tras la muerte de Dessalines el país se dividió en dos partes. En el Sur gobernó Alejandro

Petión, que mantuvo las formas republicanas; Christophe, por el contrario, habiendo sido elegido presidente del Norte, a su vez, se proclamó rey, convirtiéndose así en el “Primer Monarca coronado del Nuevo Mundo”, imitó a la corte francesa, cuya religión y costumbre adoptó. Christophe acabó siendo un monarca despótico y se sometió voluntariamente a la colonización cultural y espiritual. Odiado por todos, tanto por su crueldad como por el carácter extranjerizante de su corte, en octubre de 1820 se suicidó tras comprobar que su guardia personal se unió a la gran sublevación que los esclavos de su raza desplegaron en contra de él.

El tercero de los ciclos históricos incluidos en la novela comienza ya muy al final de la misma, por lo que su tratamiento es muy breve. Tras la muerte de Christophe, los republicanos del sur, bajo la presidencia de Jean Pierre Boyer, lograron reunificar Haití. Pero con este nuevo gobierno seguían promulgándose edictos –así lo refleja el relato– que hacían de las faenas agrícolas un trabajo obligatorio, lo que no dejaba ser una nueva forma de esclavitud.

Carpentier seleccionó algunos sucesos de la historia que resalta en esta novela, mientras que otros también acaecidos en el mismo periodo, quizá con mayor trascendencia histórica, los omite o solo menciona de paso.

La mayoría de sus personajes centrales existieron realmente, con excepción de Ti-Noel, figura que articula, en el transcurso de su vida, las distintas etapas y acontecimientos históricos que en el relato se narran.

En *El reino de este mundo*, el modelo del colono francés, ostentador del poder político y económico se contrapone con las fuerzas de la civilización africana. F. Friedmann establece también los siguientes niveles paralelos de contraposición: Amo frente a esclavo; europeo frente a africano, blanco frente a negro. (Velayos, 1990, p.31)

El mestizaje racial y cultural atraviesa todo el relato, en él aparecen los tres grupos étnicos que componen la sociedad haitiana: negros, blancos y mulatos. Así como el sincretismo religioso, uno de los rasgos fundamentales de las culturas negras americanas.

2.4.3.3 *El reino de este mundo, ¿novela fatalista?*

En primer lugar, es preciso destacar que tal como se ha analizado en apartados anteriores, *El reino de este mundo* es una novela que pertenece a la primera etapa evolutiva de la obra carpenteriana según la clasificación de la crítica que sobre la obra de Carpentier se ha hecho. Es decir, es anterior a la Revolución Cubana (escrita diez años antes de este hecho histórico) y, como ya se ha analizado *in supra*, este periodo de la producción narrativa de Carpentier se caracterizó por contener una cierta actitud pesimista o fatalista en cuanto a la consecución del mundo mejor anhelado por los personajes ficticios de sus relatos. Sin embargo, según también se pudo analizar en el apartado anterior, la historia misma del continente americano –a la cual no pocos intelectuales recurrieron en busca de la esencia latinoamericana– había demostrado al escritor que en cada etapa de auge utópico, aun faltaba mucho por hacer en América Latina para hablar de una sociedad más justa e igualitaria, a la que aspiraban sus personajes, en representación del hombre latinoamericano mismo. De tal forma que en sus obras anteriores a la Revolución Cubana puede apreciarse una estructura circular del relato, de la cual *El reino de este mundo* es obra representativa, esto es, el retorno a una situación que indudablemente tiene variados elementos coincidentes con la inicial.

Dicha estructura, por un lado, es considerada como un simple recurso narrativo o formal, mientras que por el otro, algunos críticos han considerado que tiene que ver con el punto de vista histórico del autor, quien –según argumentos de la crítica a favor de esta postura– conceptualiza la historia latinoamericana como un eterno retorno al punto de partida: “El hombre –se nos dice– ha de luchar infatigablemente por su superación, pues el anhelo de libertad, de perfeccionamiento, le es consustancial”. (Velayos, 1990, p.72)

En esta perspectiva, el resultado del esfuerzo del hombre por mejorar su condición no refleja la satisfacción que los personajes aspiran a tener, como en el caso de Ti Noel, quien se revela una y otra vez en busca de esa libertad, lejos de la esclavitud, anhelada por la raza negra, pero detrás de cada sublevación, cae a

continuación inefablemente bajo una nueva forma de opresión, la cual implica un nuevo volver a empezar.

A esta estructura circular se debe el carácter abierto de la obra, al que se atribuye el aparente pesimismo del autor, sin embargo las multicitadas palabras del narrador casi al final de la novela podrían esclarecer un tanto la intención del autor:

Y comprendía ahora que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece, espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse tareas. (Carpentier, 2000, p.118)

La fe de Carpentier en la revolución existía, además hay un marcado pensamiento utópico que lo movía como escritor y que necesariamente era el pensamiento utópico en auge en Latinoamérica. En estas palabras se encuentra un halo de esperanza, característica innegable de la utopía, cuya causa debe atribuirse a la historia. Así lo entiende Velayos al señalar el progreso histórico real en América Latina, a lo que otros críticos, junto con él, han denominado el *extramundo*, de la obra *El reino de este mundo*:

Gracias a las sucesivas rebeliones de esclavos aquí relatadas –entre otros factores–, el territorio haitiano se convierte en la primera República independiente de Latinoamérica, y abre así la serie de luchas que a lo largo de todo el siglo XIX se desarrollarán en este continente por la conquista de la Independencia, las cuales aunque en forma discutiblemente satisfactoria, acabarían finalmente triunfando. (Velayos, 1990, p.71)

Velayos dice que estos hechos históricos no solo han producido un cambio en Latinoamérica, sino un “cierto avance”, lo cual viene a justificar la falta de una postura definida de Carpentier sobre la efectividad del esfuerzo del hombre, pues

aunque para el autor faltaba visualizar tales resultados en su contexto real al no concretarse aún la Revolución Cubana, la historia de este continente demostraba que a pesar de que el hombre revolucionario no palpaba, tal vez, el cambio anhelado, otras generaciones se beneficiarían con los efectos de la revolución pero, a su vez, tendrían que luchar por nuevos sueños que tampoco verían concretarse, sino eran legado para las generaciones venideras.

Respecto del carácter ambivalente y abierto de la obra, Velayos señala que pudo deberse a dos posibles intenciones de Carpentier: por un lado, porque consideró que la ambigüedad es en sí misma un rasgo de madurez literaria, y por otro, para mostrar la situación real que él vivía como testigo de un mundo en decadencia en el que se había convertido Europa, de donde acababa de regresar poco antes de residirse en Caracas; mientras que en Cuba se encontraba un ambiente hostil por el deterioro, la violencia y la corrupción del gobierno; es decir “el carácter ambivalente de la realidad, en la que habitan en lucha constante el amor y el odio, la esperanza y el desaliento y en la que alternan sucesivamente el avance y el retroceso” (Velayos, 1990, p.72). Sin embargo, Carpentier tenía una esperanza, una utopía, y lo reflejó en esta novela.

De la misma forma lo entiende Velayos al indicar dos ideas sobre las que la novela *El reino de este mundo* no deja lugar a dudas:

- a) La grandeza del hombre reside en su lucha por su superación y, se alcance o no una fase cualitativamente superior en la evolución social, el hombre ha de aportar, comprometer su vida en el logro de un Hombre Mejor en un Mundo Mejor. No puede –ni debe– evadirse de su tiempo. Necesariamente ha de afrontarlo, sufriendo o gozando de él según las circunstancias... El título mismo de la novela es, simbólicamente, una negación de la salida del espacio terrestre y temporal.
- b) Hay una constante oscilación dialéctica entre Tiranía y Revolución, opresión y rebelión. Una revolución puede ser aplastada, acabar institucionalizándose y perder su virtualidad, pero la Revolución rebrota una y otra vez. La opresión engendra sublevación; la violencia que supone cualquier tipo de violencia social, reproduce la violencia revolucionaria. Las

sociedades caminan constantemente – con un ritmo más o menos acelerado según las épocas y circunstancias– de uno de estos polos al otro. (Velayos, 1990, p. 71)

Carpentier ha querido destacar además en esta novela la importancia de los estímulos espirituales de la religión y el mito como motores de la evolución histórica.

CAPÍTULO III. EL REALISMO MÁGICO COMO MANIFESTACIÓN DEL DISCURSO UTÓPICO LATINOAMERICANO EN *EL REINO DE ESTE MUNDO*

3.1 Símbolos y arquetipos en *El reino de este mundo*

3.1.1 SIMBOLOS

Un símbolo es, en el mero sentido simple del concepto, la representación perceptible de una idea, con rasgos asociados por una convención socialmente aceptada, según la definición de *Wikipedia*. En la definición de Rafael P. Rodríguez, “Todo símbolo configura una representación, una convención, una aproximación en ocasiones esotérica de un acontecimiento o de un fenómeno dado” (Rodríguez, 2012). Por su parte, Durand define al símbolo como “la relación tipológica entre la realidad del simbolizado y la realidad del simbolizante por una homología de significados”. Las tres definiciones expresan un tipo de asociación o relación entre dos realidades y las primeras dos aluden a una convención; es decir, la voluntad de una colectividad. El símbolo está "motivado" por la homología de los significados, pero la percepción de ésta en la construcción del símbolo depende de factores culturales y personales de órdenes diversos e inconmensurables. El símbolo es siempre también tensión y la tensión es siempre hacia lo alto: de lo infrahumano a lo humano, de lo corporal a lo espiritual, de lo humano a lo divino.

Las diversas investigaciones sobre el símbolo consideran sobre todo su naturaleza y funciones, su referencia a la realidad en la construcción de una visión del mundo, su aparición como imagen en el fondo de la psique que ninguna palabra de significado determinado puede expresar, y su manifestación como característica de la literatura. Sin embargo, el símbolo es considerado revelación de los estados profundos de la psique y se interpreta en relación con éstos. Hay, pues, una interpretación no "literaria", que es más bien componente de una teoría científica de la psique. Los resultados de la misma pueden aclarar algunos

elementos formadores también del pensamiento sagrado y de su expresión mediante el símbolo.

En contraste con los prejuicios del positivismo cientificista, que considera el pensamiento imaginativo-simbólico como más primitivo e inadecuado, la psicología genética¹¹ lo presenta, por el contrario, como una característica de la persona plenamente desarrollada. Sobre este punto, Mircea Eliade señala: “Allí, donde Frazer no ve más que superstición, hay implícita una metafísica (es decir, una concepción global y coherente de la realidad), aunque se exprese por símbolos y no por conceptos”. (Hurtado, 2000, p.16)

La utopía es hija de la imaginación simbólica, al igual que los símbolos, los mitos, la religión, la poesía y el pensamiento creativo.

La *fictio* utópica es debida a la imaginación creadora que actúa mediante símbolos. La progresiva racionalización de la utopía es consecuencia de la extremada devaluación que ha sufrido la imaginación, "la fantasía", en el pensamiento de Occidente. Como ha demostrado G. Durand, “el conocimiento simbólico es lo opuesto a la pedagogía del saber tal como se ha institucionalizado desde hace diez siglos en Occidente”(Durand,1982, p.49). Hay una progresiva restricción del valor semántico y de la trascendencia objetiva de la utopía.

Sin embargo, el tiempo actual empieza a tomar nuevamente conciencia de la importancia de las imágenes simbólicas en la vida mental. Durand atribuye este cambio a la aportación de la patología psicológica (revaloración del símbolo debida al psicoanálisis) y de la etnología (consideración positiva de la inflación mitológica, poética y simbólica que impera en las sociedades llamadas "primitivas"):

¹¹ La psicología genética enseña que el horizonte que influye en el comportamiento va ampliándose progresivamente según avanza el desarrollo psicológico. El autorizado psicólogo Kurt Lewin observa: "Durante el desarrollo, la esfera de la dimensión del tiempo psicológico del espacio de la vida aumenta de horas a días, meses y años. El niño vive un presente inmediato. A medida que crece la edad, aparecen un pasado y un futuro cada vez más lejanos que influyen en el comportamiento presente" (Lewin, 2007). Se puede extender esta observación considerando el mundo de la utopía como el horizonte temporal supremo —más precisamente atemporal— que actúa sobre el espacio de la vida presente.

La recuperación del símbolo ha sido superior a lo pretendido por los primeros intentos del psicoanálisis y de la antropología cultural, todavía muy reduccionistas con respecto a la trascendencia antropológica del símbolo, hoy nos damos cuenta cada vez más de que la ciencia no es el único medio para salvar al mundo; la "poesía" es igualmente necesaria y eficaz "(Durand,1982, p.81).

El ser humano es simbolista por excelencia y es esta una de las estelas indudables de su definición como homo sapiens. La actividad simbólica es la propia del hombre: "*animal symbolicum*" "(Chevalier,1982). Las formas simbólicas: el lenguaje, el mito, la religión, el arte, la ciencia, la historia, "forman" el mundo. Toda realidad puede convertirse en símbolo. Se simbolizan los pueblos, las costumbres, la vida cultural en general.

Los tipos o arquetipos de personas, acontecimientos, objetos, conceptos y valores son denominados también símbolos. La relación tipológica se da entre realidad del simbolizado y realidad del simbolizante por una homología que se funda en la narración de las realidades y en las tradiciones derivadas de ella. Por eso la reconocida relación tipológica o arquetípica es asociación simbolizadora. La percepción de la homogeneidad de los significados expresados en la descripción de los acontecimientos antiguos, hechos así arquetipo-símbolo de los nuevos, se basa en la fe en la continuidad de la historia guiada por Dios o por seres sobrenaturales hacia su cumplimiento. "Pues entre tipo y antitipo hay siempre una distancia histórica, porque el antitipo es futuro, y la relación simbólica tipológica sólo se reconoce con la presencia del antitipo" "(Durand,1982, p.54).. La relación, ya instaurada en la continuación de la única historia, se manifiesta sólo entonces en la homogeneidad de los significados reveladores.

Esta simbología, por reverberación del antitipo sobre el tipo, es comparada a menudo con la presencia de la sombra; ésta depende de la presencia de la luz, pero es la figura neta de rasgos de los objetos, y es justo la sombra la que revela a veces un objeto no percibido pero presente en la luz. "(Durand,1982, p.49).

Porque en el símbolo lo simbolizado está presente sólo por medio de lo simbolizante y en ello, en el símbolo, a diferencia de otros tipos de comunicación, están involucrados los múltiples planos de la experiencia, y no sólo el de la continuidad lineal de las ideas.

En el pensamiento religioso-sagrado, la atracción de un mundo perfecto futuro, preparado por los seres sobrenaturales, sus dioses, da vida a una ética personal y comunitaria de lo provisorio, del dinamismo, de una confrontación religioso-crítica con la realidad actual, impulsa el anhelo por una innovación antes que de una transmisión repetitiva del conocimiento mágico-sagrado. Sin embargo, esta radicalidad no adquiere sentido sino cuando se la considera en el horizonte de la utopía. Entonces es cuando el anhelo de desprendimiento del mundo insatisfactorio (separación, aislamiento), se traduce en ideas de independencia y libertad; el culto (fuente inagotable de símbolos) se da como reactualizador del conocimiento mítico-sagrado; el viaje se concibe tanto como escape de la realidad “falsa” y profana, como para buscar el mundo perfecto anhelado; se presenta la búsqueda de la armonía hombre-naturaleza como garantía del retorno a los orígenes (la esperanza) y la aceptación de ciertas condiciones de vida, todos ellos se convierten en símbolos concretos de la meta final, en la epifanía, en el tiempo de la realidad mitológica.

El status perfecto o ciudad ideal (mundo mejor), consistente en la armonía, la paz, el equilibrio que caracteriza a los productos de la imaginación utópica, encuentra su elemento correspondiente en los símbolos míticos, con los que el pensamiento religioso representa el comienzo o el límite final absolutos de la historia.

Los mitos tienen una función específica dentro de la dinámica del pensamiento utópico que no se define necesariamente a partir de su contenido narrativo, sino en relación con un complejo sistema de símbolos. (Pastor, 1999, p. 26)

La lógica de los símbolos, dice Mircea Eliade, encuentra su confirmación no solamente en el símbolo mágico religioso sino también en el simbolismo

manifestado por la actividad subconsciente y trascendente del hombre. (Eliade,1983, p.57).

En el esfuerzo creativo literario, el símbolo suele expresarse como parábola y como metáfora. Es éste un auxiliar imprescindible en la expresión poética, en las ideas del ensayista, en la cuentística y la novela. La metáfora y la metonimia son, pues, operaciones del signo con traslación de significado, y lo ponen en la condición de poder ser usado en aquella asociación motivada por la homogeneidad de los significados que es la simbolización. Cabe aclarar que homología es igualdad de relaciones dentro de las realidades asociadas, pero no igualdad de las realidades.

En este apartado se pretende poner de relieve la presencia de elementos utópicos en el relato de *El reino de este mundo*, entendiendo la utopía como orientación hacia un lugar de perfección evocado no ya por el pensamiento racionante, sino más bien por la imaginación simbólica.

Según se analizó en el primer capítulo del presente trabajo, en la conquista el pensamiento utópico se nutre de imágenes y de símbolos en un movimiento incesante pero sistemático que lucha por comprender y controlar una realidad completamente ajena. De igual manera sucede este fenómeno en el pensamiento del hombre africano traído a este continente y luego en el hombre latinoamericano como heredero de este pensar y sentir utópico.

Pues la utopía, cualquiera que sea la modalidad concreta con que actúe sobre el individuo —mediante imágenes, imperativos morales o vivencias culturales—, asegura un horizonte concretizado por el símbolo, que amplía las dimensiones de lo posible. Así lo demuestra Carpentier en toda su obra narrativa, pero más específicamente en la novela *El reino de este mundo*, según se trata de demostrar en este punto.

La obra narrativa en general de Alejo Carpentier es necesariamente simbólica, debido a una de las principales características que le otorga el propio pensamiento utópico del autor que, movido por una intensa búsqueda del ser de América Latina, encontró en la historia de este continente características muy particulares del mismo, concretamente en el Mar Caribe. Un ejemplo de ello es el

mestizaje, que motivó una especial atención por parte del autor cubano respecto a los pueblos del Caribe, “ese gran crisol donde se mezclan aquellas sangres y aquellas culturas, para dar origen a un mestizaje étnico y cultural que luego se expande por el resto del continente”. (Marquez,1992, p.154).

Para Carpentier, a partir de este mestizaje de sangres y culturas se comienza a marcar la particularidad de este continente americano o la llamada “especificidad” americana dentro de la cual identificó elementos maravillosos, mágicos, sagrados y míticos presentes en tres fuentes precisas de lo americano: el hombre mismo, la naturaleza y la historia. Así también Carpentier identificó un tipo de pensamiento particular del hombre latinoamericano surgido de tal mestizaje de culturas y de arquetípicos utópicos con diversas raíces para conformar uno solo.

En la realidad literaria de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier existe una concordancia con la realidad contextual o histórica de Haití, según ya se ha expresado aquí en líneas anteriores. Sin embargo, se puede apreciar con bastante claridad los elementos que de ella este escritor cubano quiso destacar con el firme propósito de sacar a la luz el lado oculto del acontecer histórico; es decir, lo no expresado, lo simbólico que, en torno a su propio juicio, está implícito en el pensamiento colectivo del hombre latinoamericano, formando parte de su conocimiento empírico tan estéticamente plasmado en la literatura de América Latina tras una afanosa búsqueda de la esencia del ser americano de la cual Carpentier formó parte fundamental. A su vez, Carpentier también realizó labor de simbolización en el plano literario, pues los símbolos de valores como belleza, verdad, bondad, justicia, etc., expresan las percepciones que toda cultura, y a veces cada autor, tiene de ellos.

De acuerdo a los tres ciclos históricos que conforman el argumento de la obra *El reino de este mundo*, según Bernardo Subcaseaux –el ciclo de los colonos franceses; el del rey negro Henri Christophe y el de los mulatos republicanos–, la presente investigación enfoca su análisis simbólico en tres episodios del relato representativos del pensamiento utópico americano presentes en cada uno de los ciclos mencionados y que Carpentier quiso resaltar: la

amputación de Mackandal, La ciudadela La Ferrière y Las ruinas de la hacienda de Lenormand de Mezy. La carga simbólica en esta novela es mucho más extensa de lo que aparenta, y los motivos simbólicos son muchos, pero un análisis exhaustivo de los mismos desbordaría los límites del presente trabajo, por lo que solo se retoman los siguientes símbolos ya antes mencionados. Y posteriormente se señalan, en los siguientes apartados, aquellos en los que el realismo mágico permite la manifestación del pensamiento utópico americano.

3.1.1.1 *La amputación de Mackandal*

Un modelo utópico presente en el pensamiento americano, heredado de Occidente, es el mito del Paraíso Perdido. Dicha proyección utópica presente en diversas civilizaciones implica la creencia en un periodo floreciente anterior, la seguridad de que algo muy positivo se perdió en el tiempo pasado. Este mito se encuentra de manera reiterada en la narrativa carpenteriana, muchas veces de forma simbólica, según apunta Velayos: “la añoranza por un Pasado Mejor, expresada en forma de sentimiento nostálgico o bien traducida en una fuerza poderosa, transformadora del presente, la encontramos igualmente en casi todas las narraciones de Carpentier”. (Velayos, 1990, p. 30)

En *El reino de este mundo* se pueden encontrar motivos simbólicos relacionados con el mito del Paraíso Perdido bajo la concepción de los esclavos negros arrancados del África por los europeos, como Mackandal. Este personaje reúne los dos motivos mencionados en la cita de Velayos, pues es a la misma vez portador de ese *sentimiento nostálgico* surgido de la añoranza por un pasado mejor, y es también esa *fuerza poderosa, transformadora del presente*.

El acontecimiento de la pérdida del brazo izquierdo de Mackandal es altamente simbólico, puesto que alude a la *pérdida forzosa*, una *amputación*, de un pasado mejor. No es casualidad que Carpentier subrayara la pérdida del brazo de Mackandal justo cuando éste se encontraba trabajando para un colonizador francés –Monsieur Lenormand de Mezy–, siendo este personaje quien directamente realizara la amputación según se intuye al leer las últimas palabras

de este apartado: “El amo ordenó que se trajera la piedra de amolar, para dar filo al machete que se utilizaría en la amputación”. (Carpentier, 2000, p. 27)

Es importante para fundamentar lo analizado en estas líneas destacar que el personaje Mackandal, en el relato, es un símbolo que representa la única conexión que los demás esclavos, como Ti Noel, tienen con sus raíces, pues en reiteradas ocasiones tanto Ti Noel como la voz narrativa evocan con un sentimiento de anhelo y añoranza las narraciones de relatos y hazañas que Mackandal solía compartir con los demás esclavos para describir cómo era el Gran Allá, El África, en comparación con las ciudades coloniales como la del Cabo. Justo antes de que tuviera lugar el accidente en el que Mackandal perdiera el brazo, el narrador describe lo que Mackandal y sus narraciones representaban para Ti Noel: “El mozo comprendía, al oírlo, que el Cabo Francés, con sus campanarios, sus edificios de cantería, sus casas normandas guarnecidas de larguísimos balcones techados, era bien poca cosa en comparación con las ciudades de Guinea”. (p. 27)

La cita indica que por conducto de Mackandal, Ti Noel sabía que había un Paraíso Perdido, incomparable con lo maravilloso que conocía de América. Pero para este análisis, resulta más significativa aun la descripción de los sentimientos que Ti Noel mostró por la partida de Mackandal, cuando creyó que este último lo había considerado “poca cosa” para incluirlo en sus planes. Significaba también para Ti Noel un corte, una amputación de todo el mundo africano que evocaba:

La partida de Mackandal era también la partida de todo el mundo evocado por sus relatos. Con él se habían ido también Kankán Muza, Adonhueso, los reyes reales y el Arcoiris de Widah. Perdida la sal de la vida, Ti Noel se aburría en las calendas dominicales... (p. 31)

Mackandal era para los demás esclavos el África misma, con él cerca, podían aliviar la nostalgia de África, pues el recuerdo del pasado significa, para esa masa social, pesadumbre ante los padecimientos presentes. Sin embargo, ahí estaba Mackandal, el sabio, el arquetipo del pasado africano. También Velayos identifica este símbolo cuando escribe:

El cimarrón Mackandal, en *El reino de este mundo*, conserva celosamente el legado de aquel Paraíso Perdido; relata, con gracia y autoridad de maestro, mitos e historias del Pasado Grande; describe en términos de epopeya las grandezas de la patria lejana. (Velayos, 1990, p. 141)

Carpentier reitera en diversas partes del relato la admiración que Ti Noel sentía por Mackandal y su presencia que imponía a los demás, y en el acontecimiento de la amputación, Carpentier se asegura de que el lector sepa lo que Mackandal representa para los demás negros:

Con sus ojos siempre inyectados, su torso potente, su delgadísima cintura, el mandinga ejercía una extraña fascinación sobre Ti Noel. Era fama que su voz grave y sorda le conseguía todo de las negras. Y que sus artes de narrador, caracterizando los personajes con muecas terribles, imponían el silencio a los hombres... (p. 26)

Pero una vez perdido el brazo, la figura del manco Mackandal es símbolo del hombre negro arrancado del África, donde eran hombres libres, que traídos a América se convirtieron en esclavos. La amputación de su brazo es símbolo de la pérdida de un pasado mejor de la raza negra. Todos los esclavos negros americanos eran hombres amputados, como Mackandal, cuya felicidad busca recuperar con más afán a partir del accidente. Y fue precisamente por esa pérdida física, que cae en la cuenta de su pérdida existencial, por lo que aumenta su coraje por recuperar su libertad castigando al hombre blanco, responsable de dicha *amputación*, con el azote del veneno. Como dice Velayos “su trasplante a América, ‘a la civilización’, representó para ellos la pérdida de sus comunidades tribales, igualitarias, dónde eran personas, para ser convertidos en cosas” (Velayos, 1990, p. 140) .

Por eso es significativo el hecho de que Carpentier titulara a este episodio de la amputación como *La poda*. Pues este término tan utilizado en la agricultura, es un procedimiento de amputación de las ramas a una planta, que después de

podada, ésta crece y da fruto con mucho más fuerza que antes. Mackandal, a partir de su amputación, adquiere mucha más fuerza en su simbolización del pasado africano en la colectividad negra. A partir de entonces se erige como el guía religioso, guardián y divulgador de la tradición africana (dioses, reyes, mitos) y en el líder político que arrastra a su pueblo a la lucha contra la esclavitud.

3.1.1.2 **La ciudadela La Ferrière**

La imposibilidad es uno de los rasgos inherentes a la utopía. Esta imposibilidad se expresa simbólicamente en una separación radical que se indica en términos geográficos o temporales (Pastor, 1999, p. 30). En este sentido, según se analizó en el primer capítulo de esta investigación, *la isla o lo aislado* se ha convertido en símbolo utópico en el inconsciente colectivo latinoamericano. En *El reino de este mundo*, este símbolo de la *isla* se expresa de manera muy clara con La Ciudadela La Ferrière, la fortaleza mandada a construir por el monarca Henri Christophe en la cima de El Gorro del Obispo, pensándola inaccesible en caso de una posible reconquista por las tropas napoleónicas:

En caso de un intento de reconquista de la isla por Francia, él, Henri Christophe, *Dios, mi causa y mi espada*, podría resistir ahí, encima de las nubes, durante los años que fuesen necesarios, con toda su corte, su ejército, sus capellanes, sus músicos, sus pajes africanos, sus bufones. Quince mil hombres vivirían con él, entre aquellas paredes ciclópeas, sin carecer de nada. Alzado el puente levadizo de la puerta única, la Ciudadela La Ferrière sería el país mismo, con su independencia, su monarca, su hacienda y su pompa mayor. (Carpentier, 2000, p. 84)

Henri Christophe visualizaba una independencia en un aislamiento demasiado selectivo, en un imperio despótico de negros erigidos en explotadores y opresores de negros, lejos de toda amenaza que llegara a terminar con su “país” ideal. La separación física de su *ciudad ideal* con el resto del mundo estaba garantizada con solo alzar el “puente levadizo de la puerta única” que eliminaría

simbólicamente cualquier solución de continuidad. De esta manera, Henri Christophe planeaba dejar atrás un oscuro pasado que incluía sus propios orígenes, su antigua condición de esclavo con todo y sus sufrimientos pasados, así como al resto de su raza que representaba la cruda realidad, llena de miseria, esclavitud, explotación, etc., para vivir su sueño anhelado, en un mundo perfecto “sin carecer de nada”.

Sin embargo, al renegar de su propio origen, de su religión, de su cultura y de su raza, y pretender salir del reino de este mundo que le tocó vivir, Christophe pagó el castigo que sobreviene a los que así actúan, a los traidores. Pues la persona de Henri Christophe es en sí misma un símbolo de lo que Carpentier reprueba y denuncia, ya que va en contra del mensaje que el autor quiso resaltar en su novela, claramente identificado por Velayos: “el hombre... No puede –ni debe– evadirse de su tiempo. Necesariamente ha de afrontarlo, sufriendo o gozando de él según las circunstancias... El título mismo de la novela es, simbólicamente, una negación de la salida del espacio terrestre y temporal” (Velayos, 1990, p. 71). De acuerdo con esta visión de Carpentier, Henri Christophe quiso evadirse de su propia realidad “en aquella mole de ladrillos tostados, levantada más arriba de las nubes con tales proporciones que las perspectivas desafiaban los hábitos de la mirada” (p. 81). Por lo que lo trágico del final de su existencia está simbólicamente atribuido al castigo merecido por quienes, renegando de sus orígenes, buscan su propia utopía sobre las de sus semejantes. Esta indignación del autor –como parte de la colectividad latinoamericana– está reflejada en los sentimientos de Ti Noel:

Peor aun, puesto que había una infinita miseria en lo de verse apaleado por un negro tan negro como uno, tan velludo y polícrespo, tan nariznato como uno; tan igual, tan mal nacido, tan marcado a hierro, posiblemente, como uno. Era como si en una misma casa los hijos pegaran a los padres, el nieto a la abuela, las nueras a la madre que cocinaba. (p. 83)

Carpentier quiso que, antes de su muerte, Christophe cayera en la cuenta del gran error que había cometido al haber atentado contra su raza y su religión, y

adoptar otras que no le eran propias, cuando su propia raza se sublevó en su contra. Justo en el momento en el que este personaje recorría su palacio abandonado, “cuando se hallaba solo, cuando sus duques, barones generales y ministros lo habían traicionado, los únicos que permanecían leales eran aquellos cinco africanos, aquellos cinco mozos de nación, congos, fulas o mandingas que aguardaban sentados como canes fieles” (p. 83). En ese momento, Christophe confronta dos realidades: la mística africanista de los primeros caudillos de la independencia Haitiana, de la cual siempre trató de mantenerse al margen, y el empaque europeo que trató de dar a su corte. Más que su muerte, éste remordimiento es el verdadero castigo para Henri Christophe.

Christophe comprendió que nunca debió ignorar su religión, cuyos signos conocía perfectamente, y a pesar de que pretendió olvidarlos y reemplazarlos por otros, él, junto con los esclavos, sabía del significado de sus símbolos y, al pensar en la Ciudadela La Ferrière, “su fortaleza construida allá arriba, sobre las nubes”, reflexionó sobre los signos del vudú con los que confluía su intención utópica:

La sangre de toros que habían bebido aquellas paredes tan espesas era de recurso infalible contra las armas de blancos. Pero esa sangre jamás había sido dirigida contra los negros, que al gritar, muy cerca ya, delante de los incendios en marcha, invocaban Poderes a los que se hacían sacrificios de sangre. (p. 96)

El personaje sentía, en su final, que los negros, amotinados en su contra no eran los verdaderos traidores, sino más bien aquello que ahora le era ajeno:

Christophe, el reformador, había querido ignorar el vudú, formando, a fustazos, una casta de señores católicos. Ahora comprendía que los verdaderos traidores a su causa, aquella noche, eran San Pedro con su llave, los capuchinos de San Francisco y el negro San Benito, con la Virgen de semblante oscuro y manto azul, y los Evangelistas, cuyos libros había hecho besar en cada juramento de fidelidad; los mártires todos, a los que mandaba encender cirios que contenían trece monedas de oro. (p. 83)

Con este mismo símbolo: la Ciudadela, Christophe se dio cuenta de su verdadera situación “era demasiado vasta para un hombre solo, y el monarca no había pensado nunca que un día pudiese verse solo” (p. 96). La soledad es signo de la miseria del traidor, por lo que las paredes y la sonoridad del palacio, así como los muros de la Ciudadela recordada por Christophe justo antes de su muerte, son símbolos latentes de su realidad; todo era un mero disfraz, su corte, su palacio, etc., que ahora se le develaba tal cual siempre había sido; realmente siempre estuvo *sólo*, lo que hubiera sido diferente si, lejos de oprimir a su propia raza, hubiera cumplido lo que en su tiempo le correspondía, según fue el mensaje de Carpentier de acuerdo al análisis de Velayos:

La grandeza del hombre reside en su lucha por su superación y, se alcance o no una fase cualitativamente superior en la evolución social, el hombre ha de aportar, comprometer su vida en el logro de un Hombre Mejor en un Mundo Mejor. No puede –ni debe– evadirse de su tiempo. Necesariamente ha de afrontarlo, sufriendo o gozando de él según las circunstancias. (Velayos, 1990, p. 71)

Sobre este punto, la muerte de Henri Christophe también expresa una fuerte simbología:

La mano de Christophe soltó el arma, yendo hacia la sien abierta. Así, el cuerpo se levantó todavía, quedando como suspendido en el intento de un paso, antes de desplomarse, de cara adelante, con todas sus condecoraciones. Los pajes aparecieron en el umbral de la sala. El rey moría de bruces en su propia sangre. (p. 97)

La suspensión del cuerpo de Christophe para dar un paso más, expresa su anhelo por otra oportunidad con el aprendizaje que solo su desgracia pudo proporcionarle. No obstante, su tiempo, inminentemente, había terminado, tenía que partir sin la satisfacción de haber aportado algo bueno ni haber

“comprometido su vida en el logro de un Mundo Mejor”. Al desplomarse, “de cara adelante, con todas sus condecoraciones”, enuncia Carpentier la banalidad del poder y logros personales de este personaje, cuando solo fueron obtenidos persiguiendo la gloria individual, bajo modelos ajenos, lejos de buscar la superación colectiva de su raza. La presencia de los pajes africanos en la escena también es significativa por el hecho ya mencionado líneas arriba, aunque desdeñados, fueron los únicos que asistieron la muerte del monarca, los menos imaginados por él para ello. Símbolo de que lo africano, sus verdaderas raíces, sus orígenes, su religión, su propia cultura, su realidad (lo arquetípico, según se verá en el siguiente apartado), siempre estuvieron presentes pese a su voluntad individual, hasta el momento de su muerte. Carpentier subraya simbólicamente la derrota de Christophe como consecuencia de sus actos traidores, a manos de su propia raza: “El rey moría de bruces en su propia sangre”.

La sepultura del cuerpo de Henri Christophe en los muros de la Ciudadela La Ferrière también es símbolo de lo que fue este personaje en vida, pues una vez trasladado el cadáver de Christophe a la Ciudadela que estaba en los últimos trabajos de construcción, el gobernador lo depositó en la mezcla fresca que abandonaron los constructores:

Al fin el cadáver se detuvo, hecho uno con la piedra que lo apresaba. Después de haber escogido su propia muerte, Henri Christophe ignoraría la podredumbre de su carne, carne confundida con la materia misma de la fortaleza, inscrita dentro de su arquitectura...(p. 101)

Su cadáver hecho uno con la piedra, es símbolo de la dureza de Henri Christophe en vida, de su frialdad, de su falta de sensibilidad ante el suplicio de sus semejantes, sin importar la raza. Así lo devela Carpentier en el episodio de *El emparedado*, cuando relata la muerte de Cornejo Breille ordenada por Christophe, quien lo condenó a ser sepultado en vida en unas paredes frescas de su oratorio “por el delito de quererse marchar a Francia conociendo todos los secretos del Rey, todos los secretos de la Ciudadela...la reina María Luisa podía implorar en

vano abrazándose de las botas de su esposo” (p. 87). Asimismo, se puede identificar los mismos rasgos característicos de “la piedra”, en la siguiente cita:

A veces, con un simple gesto de la fusta, ordenaba la muerte de un perezoso sorprendido en plena holganza, o la ejecución de peones demasiado tardos en izar un bloque de cantería a lo largo de una cuesta abrupta. Y siempre terminaba por hacerse llevar una butaca a la terraza superior que miraba al mar, al borde del abismo que hacía cerrar los ojos a los más acostumbrados. Entonces, sin nada que pudiera hacer sombra ni pesar sobre él, más arriba de todo, erguido sobre su propia sombra, medía toda la extensión de su poder.
(p. 84)

Carpentier quiso subrayar esta característica del personaje Henri Christophe hasta el final de su existencia, cuando su Fortaleza completa se convirtió en símbolo de lo que el poder hizo de la persona del Primer Rey de Haití.

Asimismo, se identifica dentro de esta simbología, la confrontación entre el pensamiento sagrado de los oprimidos y el pensamiento profano de los opresores-traidores; entre lo africano-americano y lo europeo; entre lo tradicional y lo moderno; entre los pobres y los ricos; entre el vudú y el catolicismo; entre los valores y antivalores implícitos tanto en el pensamiento heredado de occidente (desarrollo: sinónimo de decadencia moral= traición) como los heredados de culturas tradicionales regidas por el pensamiento sagrado como la africana cuyos vestigios forman parte de lo americano (subdesarrollo: conservación de valores arraigados por la religión= fidelidad).

En tales confrontaciones, Carpentier quiso resaltar no tanto la pugna entre razas o nacionalidades como la confrontación de clases sociales, puesto que los que ostentaban el poder, los opresores, eran de raza negra, al igual que los esclavos. Entonces la diferencia no es el color de piel, sino la clase social.

Seguramente la intención de Alejo Carpentier al resaltar esta etapa de la historia haitiana, así como al personaje Henri Christophe y la Ciudadela La Ferrière en su relato, fue solo develar la simbología que ya tenía implícita la misma historia y luego, reincorporarlos a la historia de América Latina misma como parte

de su realidad maravillosa, como parte de su “especificidad”. Tal simbología habría de quedar plasmada tanto en la historia como en la literatura para ser interpretada por las generaciones futuras de acuerdo a la homología de relaciones en que se presente la oportunidad de confrontar dos realidades: la de los simbolizados (lugar utópico, traidor) y la de los simbolizantes (Ciudadela La Ferrière, Henri Cristophe), y a su vez, estos últimos, al ser incorporados a la historia latinoamericana, tomarían el papel de simbolizados con el paso del tiempo.

3.1.1.3 *Las ruinas de la hacienda de Lenormand de Mezy*

Otro rasgo implícito en el pensamiento utópico americano es “el viaje”, como símbolo de la búsqueda de un mundo mejor, expresado en términos espaciales, pero también temporales.

Beatriz Pastor señala al respecto que “la alteridad es... una forma específica de entender, percibir e interiorizar la diferencia. El núcleo de articulación de esa percepción es la amenaza; el modo de interiorización es la ansiedad” (Pastor, 1999, p. 78).

En *El reino de este mundo*, Ti Noel es uno de los principales personajes que refleja ese núcleo de articulación de la percepción que implica el reconocimiento del otro, o sea la alteridad, en una amenaza continua que representa para él el colonizador como privatizador de su libertad convirtiendo a este valor en su principal objeto del deseo. Aunque debe recordarse que Ti Noel es la representación simbólica del esclavo negro americano (criollo), por lo que la libertad no significa solamente un anhelo personal, sino colectivo.

Luego entonces, al interiorizar Ti Noel la diferencia del “otro” –el colonizador–, el amo, con respecto a su propia condición –esclavo–, el viaje refleja la ansiedad de este personaje simbólico para escapar de su situación, movido por el anhelo de un pasado perdido –tan frecuentemente evocado por Mackandal–, cuya atracción principal es el arquetipo del cual carece en su presente: la libertad.

Mackandal es el primer personaje que bajo el estado de interiorización de la alteridad, que se manifestó en ansiedad, con más fuerza a partir de la amputación

de su brazo, comprendió que su partida de la Hacienda de Lenormand de Mezy era el primer paso hacia la consecución de su libertad, pero no solo la propia, sino de los de su raza. “El viaje es, en ese contexto simbólico, un ejercicio de preservación en la emoción doble de la satisfacción del deseo y del riesgo de aniquilación posible” (Pastor, 1999, p. 78).

Y a partir de la amputación simbólica de Ti Noel, o sea la partida de Mackandal de la Hacienda, la pérdida del pasado africano que este último personaje representa, Ti Noel, siguiendo el ejemplo del hombre arquetipo, de Mackandal, entiende que el viaje, la partida de la Hacienda y todo lo que ella representa es necesaria para lograr recuperar la libertad arrebatada por el hombre blanco. Es entonces cuando, a decir de Pastor: “la ascesis del viaje como serie de pruebas que el sujeto debe pasar para hacerse merecedor del objeto del deseo” cobra tal significado que las sucesivas rebeliones de Ti Noel son reflejo de su ansiedad por encontrar un mundo mejor, que tras el efecto mítico de los relatos de Mackandal convirtió en su más afanoso empeño a lo largo de toda su vida.

Tras la muerte de Mackandal, misma que Ti Noel no aceptó como tal, sino como una ausencia temporal, éste continuó realizando “viajes” al interior de los bosques, para planear la próxima insurrección organizada por Boukman, viajes geográficos que simbolizaban los viajes hacia los tiempos míticos, en busca del objeto del deseo, según también lo entiende Velayos: “el viaje en el espacio geográfico –penetración en parajes cada vez más recónditos de la selva– significa, pues, paralelamente, un desplazamiento en el tiempo a través de las edades”. (Velayos, 1990, p. 131)

Tras la revuelta de Bois Caiman, la organizada por Boukman, Ti Noel viaja con su amo a Santiago de Cuba, donde Lenormand de Mezy lo pierde en una apuesta. Con su nuevo amo, Ti Noel encuentra una vida “más llevadera”, pero aún insatisfactoria. Por largo tiempo ahorra el dinero suficiente para regresar a la Isla, donde él ya sabía que se había abolido la esclavitud. Empezar ese viaje hacia Haití significaba por fin la recompensa por el largo viaje de toda su vida, lleno de pruebas que lo harían merecer el objeto del deseo, Ti Noel al fin alcanzaría su libertad.

Sin embargo, no es preciso dejar a un lado la concepción cíclica de Carpentier, respecto a la vida del ser humano, como producto de su estudio de la historia de América Latina, por lo que lo simbólico de las ruinas de la Hacienda alude a este pensar y sentir del autor.

Velayos revela una primera puerta de entrada a la simbología que entrañan las ruinas de la Hacienda de Lenormand de Mezy dentro de *El reino de este mundo*:

Se parte siempre de la insatisfacción con lo heredado; un día el individuo descubre el mito, la llamada de una meta grande, que le empuja a la búsqueda de una realidad distinta, y la sigue. Sucede, sin embargo, que si logra dar con ella, ésta acaba también resultando desapetecible, hasta el punto que el advenedizo necesitará bien abrigar una nueva esperanza, reemprender el camino hacia otro Mundo Mejor, o bien regresar a la situación de partida. (Velayos, 1990, pp. 135-136)

En el caso de Ti Noel no había logrado dar con esa meta grande que era su libertad. Por lo que su regreso a la tierra de Haití significaba para él el camino de llegada a ese Mundo Mejor. Hay dos intenciones manifiestas de Ti Noel por regresar a la Hacienda de Lenormand de Mezy: la primera se da en el momento en el que él regresa de Santiago de Cuba, con la firme convicción de que en esas tierras ya se había abolido la esclavitud, por lo que, dispuesto a gozar de su libertad, llega movido por la emoción causada por el descubrimiento – reconocimiento– de que va siendo objeto la tierra que lo albergó en su juventud:

Al cabo de varios días de marcha, Ti Noel comenzó a reconocer ciertos lugares. Por el sabor del agua, supo que se había bañado muchas veces, pero más abajo, en el arroyo que serpeaba hacia la costa. Pasó cerca de la caverna en que Mackandal, otrora, hiciera macerar sus plantas venenosas. Cada vez más impaciente, descendió por el angosto valle de Dondón, hasta desembocar en la Llanura del Norte. Entonces, siguiendo la orilla del mar se encaminó hacia la antigua hacienda de Lenormand de Mezy. (Carpentier, 2000, p. 77)

En ese momento, Ti Noel todavía abrigaba una nueva esperanza y al igual que los conquistadores en tiempos del Descubrimiento, reconocía-descubría los signos que lo llevarían a su anhelada felicidad. La impaciencia es producto de la emoción que causó en el personaje la próxima consecución de la libertad, lo que lo hacía explorar más, tal cual pasó a los conquistadores. Solo que a diferencia de la utopía europea, que era encontrar el oro, Ti Noel buscaba algo de índole espiritual.

Al llegar a la Hacienda, el viejo Ti Noel encontró que: “La hacienda toda estaba hecha un erial atravesado por un camino. Ti Noel se sentó en una de las piedras esquineras de la antigua vivienda, ahora piedra como otra cualquiera para quien no recordase tanto”. (p. 78)

Lo simbólico del descanso de Ti Noel en una de las piedras de la hacienda alude a una pausa en su empeño de lograr su meta. En ese momento todavía estaba indeciso de qué rumbo debía tomar con su conseguida libertad al encontrar la hacienda en ruinas. Pero pronto llegaría el suceso que le haría afianzar su relación con las viejas tierras de Lenormad de Mezy. En un principio sintió emoción al mirar con tanta maravilla, en Sans Souci, un mundo de negros al estilo francés, con tantas comodidades que él atribuyó a la reciente conquista de la libertad de su raza; Ti Noel creyó que él tomaría parte de tales beneficios. La abolición de la esclavitud negra, la expulsión de la raza blanca y el final de la colonización ya se había logrado en Haití. Sin embargo, se da cuenta de que el poder en manos de Henri Christophe resulta más aterrador de lo que era la vida de esclavo en la hacienda de Lenormand de Mezy. Y que los más pobres siguen bajo el yugo, ahora de hombres del mismo color. Pronto desengañado de su propia raza en el poder, después de haber sido forzado a trabajar en los trabajos de la Ciudadela, Ti Noel emprende un nuevo viaje: regresa, otra vez, a las ruinas de la antigua hacienda, sin importarle más los logros de su raza en el poder, cuando ésta no correspondió a los anhelos buscados por la colectividad negra:

...nada de esto interesaba ya a Ti Noel, que solamente ansiaba instalarse sobre las antiguas tierras de Lenormand de Mezy a las que regresaba ahora como regresa el águila al limo que la vio nacer. Vuelto al solar, sintiéndose algo propietario de aquel suelo cuyos accidentes solo tenían un significado para él, comenzó a machetear aquí y allá, poniendo algunas ruinas en claro. (p. 85)

Ti Noel cae en la cuenta de que su único pasado palpable, su pasado real, el más posible está en las ruinas de la Hacienda que antaño pertenecieron a Monsieur Lenormand de Mezy y donde Mackandal lo hiciera abrigar, por primera vez, esa meta, de recuperación del pasado perdido. Lo simbólico de poner las ruinas en claro es la recuperación de ciertos arquetipos heredados por sus antepasados.

Por esto es altamente significativo que en las mismas tierras que ocupan las ruinas de la Hacienda de Lenormand de Mezy, donde por primera vez decide rebelarse contra sus opresores, son el mismo lugar donde por última vez antes de su muerte se revela contra los agrimensores.

Después de toda una vida dedicada al trabajo para el bien ajeno, y a la rebeldía del viaje, para alcanzar su libertad, Ti Noel descubre que ese retoñar de cadenas es inacabable. No obstante, a pesar de sus años, este mágico personaje, se rebela, a sus posibilidades presentes, pero con la misma convicción que en su juventud por alcanzar su meta: la libertad.

Entonces se repite con este acontecimiento el mensaje de Carpentier:

La grandeza del hombre reside en su lucha por su superación y, se alcance o no una fase cualitativamente superior en la evolución social, el hombre ha de aportar... No puede –ni debe– evadirse de su tiempo. Necesariamente ha de afrontarlo, sufriendo o gozando de él según las circunstancias. (*In Supra*)

A diferencia de Henri Christophe, Ti Noel partió del reino de este mundo luchando y comprometiendo su existir en el logro de un mundo mejor, tal vez sin alcanzar una fase cualitativamente superior. Sin embargo, aportó su lucha para

beneficio de las generaciones venideras. Por tal motivo es también Ti Noel símbolo utópico de la esperanza.

En este sentido, la hacienda en ruinas, es un símbolo del modelo europeo en tierras americanas, pues para Carpentier, según se puede dilucidar a lo largo de toda su novela, Europa es la decadencia, cuyo modelo en el continente americano se deteriora, se envejece al igual que la hacienda, cuyos vestigios quedan en el inconsciente colectivo del latinoamericano, quien desilusionado por la insatisfacción de su presente, lleno de dificultades causadas por el mismo modelo extranjero, en algún momento de su historia vuelve a la situación de partida. Vuelve a las ruinas de esos arquetipos extranjeros que ya forman parte del pensamiento utópico americano, necesarios para abrigar una nueva esperanza, una nueva utopía. Las ruinas son el símbolo de esa historia sobre la cual el latinoamericano debe volver, para encontrarse a sí mismo, para encontrar su verdadera misión en su propia tierra, tal como las ruinas de la hacienda fueron necesarias para Ti Noel para recordar todo su pasado, fue allí, en las ruinas de esa hacienda que este personaje descubre la falsedad de la utopía que perseguía bajo modelos o arquetipos ajenos (el pasado glorioso africano), cae en la cuenta de su situación como criollo latinoamericano y decide seguir luchando por su libertad. Al aceptar su historia, el latinoamericano se acepta a sí mismo. Se sabe diferente a las demás civilizaciones porque su historia, la propia, la verdadera, parte de la decadencia de las mismas (de sus ruinas). Que aunque son necesarias esas ruinas para comenzar de nuevo, para que a través de ellas el latinoamericano pueda mirar su propia historia, tarde o temprano –tal como lo refleja el final de la novela–, tendrán que derrumbarse por completo, para construir en su lugar la propia utopía.

El símbolo está siempre dispuesto a nuevas y múltiples interpretaciones que no sean disfraces, no sólo porque también él puede y debe ser releído y reinterpretado como toda expresión, sino sobre todo porque se da en él la sobreabundancia, expresable en interpretaciones múltiples, de la participación de la experiencia del conjunto, incluso emotiva, de la realidad tanto simbolizante

como simbolizada. Por eso Velayos considera didáctica toda la obra carpenteriana. “La mirada fija en las cosas más grandes y mejores, en los símbolos de lo definitivo, es el secreto de la utopía”.

3.1.2 ARQUETIPOS

Para comenzar este apartado conviene citar la definición de arquetipo desde el punto de vista psicológico, sobre el que Hurtado Heras realizó ya un genérico y claro análisis para entender la manifestación del pensamiento del hombre reflejado en sus actividades, así como para situar la relación que guarda este concepto con el mito, con la fantasía creadora y, finalmente, con la literatura. Ello puesto que el paso de los años ha demostrado que en la literatura se encuentran plasmados los arquetipos de las sociedades implícitos en la permanente mitología de la humanidad, según se mostrará unas líneas más adelante con *El reino de este mundo*.

Los arquetipos son definidos por Carl Gustave Jung como manifestaciones del inconsciente colectivo, y a su vez Hurtado concibe a éste como sinónimo del primero (C.G. Jung en Hurtado, 2000, p. 79). De tal forma que el inconsciente colectivo es conceptualizado por este autor como un estrato profundo de la personalidad y del carácter innato sobre el que se descansan los complejos de carga afectiva (o inconsciente individual), cuyo origen no está en la experiencia ni en la adquisición personal sino en la herencia. De esta forma el inconsciente colectivo (arquetipo) expresa preformaciones heredadas como condiciones *a priori* y formales basadas en los instintos de la percepción (Hurtado, 2000, 80).

El carácter colectivo de este inconsciente se debe a su naturaleza universal que, en contraste con la naturaleza individual, tiene contenidos y modos de comportamiento que son los mismos en todas las sociedades humanas.

Ahora entonces, ¿qué es lo fundamentalmente heredado a través del inconsciente colectivo? “Es una disposición específica de ver el mundo”. Al respecto Hurtado cita la aclaración de Jung sobre lo heredado no como

representaciones sino como posibilidades de representación, misma herencia que no es individual sino colectiva. (Hurtado, 2000, p. 80)

El arquetipo representa una “idea”¹² cuyo punto central es la existencia de un *a priori* en todas las actividades humanas y es la estructura individual de la psique. Por lo que explica Jung parafraseado por Hurtado: “si todo lo psíquico es preformado, también lo son sus funciones particulares, en especial aquellas que provienen directamente de predisposiciones inconscientes. A este campo pertenece la fantasía creadora”. (*Loc. Cit.*)

Así el arquetipo es una guía de toda actividad de la fantasía, y produce también creaciones mitológicas. Tales creaciones fantásticas y mitológicas se reflejan en las fantasías infantiles, los delirios causados por alteraciones psicológicas y en los sueños de las personas mentalmente sanas. Por eso justifica Jung la conservación de imágenes y metáforas en el hombre moderno encontradas también en los tratados eruditos de la Edad Media (Hurtado, 2000, p. 81).

Hurtado subraya que el arquetipo es un elemento formal y no de contenido puesto que es una posibilidad *a priori* de la forma de representación y no las representaciones inconscientes en sí. De la misma manera, reitera el carácter colectivo de aquel elemento con el argumento de Jung quien postula la existencia de un inconsciente colectivo en las sociedades: “Más allá del individuo, existe una sociedad. También más acá de nuestra psique personal existe una psique colectiva, el inconsciente colectivo que alberga magnitudes atractivas” (*Loc. Cit.*). Se explica entonces que ciertas tendencias sociales se contraponen a los intereses del individuo.

En cuanto a la percepción del arquetipo, no existe la conciencia del hombre sobre este acontecimiento hasta que se encuentra envuelto en él. Sin embargo, existe una psique colectiva restringida a la raza, la estirpe o la familia. Jung sostiene que la psique colectiva es la parte firmemente cimentada, automática en su funcionamiento, heredada y siempre presente, de la psique individual. Es la

¹² En el sentido platónico, según lo especifica Hurtado, ya que el arquetipo es una expresión antigua como sinónimo de idea.

parte inferior de las funciones psíquicas y el inconsciente personal es la parte superior. Y en esta psique colectiva se encuentran, entre otros elementos, los vicios y virtudes específicos del hombre, los cuales se transmiten mediante la imitación: “para fines de lo colectivo, la imitación es de gran utilidad” (Hurtado, 2000, p. 83).

Y continúa este autor indicando que la psique colectiva es una suma de hechos psíquicos que se experimentan como personales: “La persona es simplemente un recorte de la psique colectiva, aun cuando considere sus actos como una suma de individualidades” (Hurtado, 2000, p.84).

En consecuencia, las sociedades están llenas de un gran potencial arquetípico independientemente de su nivel de evolución. Este fenómeno está reflejado en la literatura, la cual confirma la manifestación del inconsciente colectivo en cada una de las actividades humanas de las que se ocupa esta expresión del espíritu, según su impacto en la historia del hombre.

De esta forma, puede entenderse *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, obra literaria que enmarca diversas manifestaciones arquetípicas de una de las principales razas y culturas que llegaron a conformar los pueblos latinoamericanos: la negra. Cuya principal herencia al pensamiento utópico americano que supervive hasta la época actual es la lucha por la libertad.

Carpentier tenía claro que la raza negra tuvo un importante papel en la conformación de un pensamiento político que tiene su piedra angular en los conceptos de libertad e independencia que, a diferencia del concepto filosófico, casi metafísico que ya estaba en las páginas de la *Enciclopedia* desde antes de la Revolución Francesa, las ideas de libertad e independencia de que habla Carpentier son más políticas y tienen su génesis, sostiene él, en suelo americano, y más específicamente en el Caribe, como un aporte fundamental llegado a América con los negros de África:

Traído del continente africano, el negro que llega a América aherrojado, encadenado, amontonado en las calas de los buques insalubres, que es vendido como mercancía, que es sometido a la condición más baja a la que puede ser sometido un ser humano, resulta que va a ser precisamente el

germen de la idea de independencia. Es decir, que con el transcurso del tiempo, va a ser ese paria, va a ser ese hombre situado en el escalón más bajo de la condición humana, que nos va a dotar nada menos que del concepto de independencia. (Carpentier en Márquez, 2000, p. 81)

En este sentido, la manifestación arquetípica de la lucha por la libertad de la raza negra está presente en *El reino de este mundo* a través del personaje principal: Ti Noel, quien es el eje mismo de la historia y que con su presencia rebelde en los tres ciclos históricos de Haití que abarca la novela, según señala Bernardo Subcaseaux *in supra*, se expresa el constante anhelo y lucha por la independencia y el progreso social de la cultura que representa. Por eso, en el último ciclo histórico de la novela, correspondiente a la de los mulatos republicanos, justo en el momento en el que se sentía “rey” por la libertad de que gozaba tras la caída de Henri Christophe y, a pesar de su avanzada edad, Ti Noel todavía piensa en la forma de librarse de una nueva forma de opresión, pero no solo a él mismo sino a los de su misma condición:

Por más que pensara Ti Noel no veía la manera de ayudar a sus súbditos nuevamente encorvados bajo la tralla de alguien. El anciano comenzaba a desesperarse ante ese inacabable retoñar de cadenas, ese renacer de grillos, esa proliferación de miserias, que los más resignados acababan por aceptar como prueba de la inutilidad de toda rebeldía. (Carpentier, 2000, p. 115)

En *El reino de este mundo* se puede apreciar diversas manifestaciones de arquetipos que, en primera instancia, se encuentran restringidos a la raza negra, en este caso, y que posteriormente, al paso del tiempo, se fueron incorporando al pensamiento del hombre latinoamericano, el cual generalmente se inclina al plano de lo mítico-religioso, en el que se concibe la magia como una forma de entender el mundo sagrado.

Solo para ejemplificar lo aquí expuesto se citan a continuación dos arquetipos presentes en la novela referenciada, ya que en el parágrafo 3.2. se analizan tanto los símbolos como los arquetipos de manera más específica, en los

cuales el realismo mágico encuentra su manifestación. El primero tiene que ver con el anhelo por el regreso a los orígenes de los esclavos negros, el retorno al *Gran Allá*, a su país de procedencia que era el África, dónde según relataba Mackandal, todo era mejor y, en consecuencia, la enajenación de América Latina como tierra que no es propia:

Aquellos reyes, además, cargaban con la lanza a la cabeza de sus hordas, hechos invulnerables por la ciencia de los Preparadores, y solo caían heridos si de alguna manera hubieran ofendido a las divinidades del Rayo o las divinidades de la Forja. Reyes eran, reyes de verdad, y no esos soberanos cubiertos de pelos ajenos... en el África el rey era guerrero, cazador, juez y sacerdote; su simiente preciosa engrosaba, en centenares de vientres, una vigorosa estirpe de héroes... En Francia, en España, en cambio, el rey era incompetente... se hacía regañar por cualquier fraile confesor, y, en cuanto a riñones, no pasaba de engendrar un príncipe debilucho, incapaz de acabar con un venado sin ayuda... Allá, en cambio –en *Gran Allá*–, había príncipes duros como el yunque, y príncipes que eran el leopardo, y príncipes que conocían el lenguaje de los árboles, y príncipes que mandaban sobre los cuatro puntos cardinales, dueños de la nube, de la semilla, del bronce y del fuego. (p. 24)

Esta manifestación arquetípica en la colectividad de la estirpe mandinga, en particular, Carpentier la plasma en la voz del narrador, quien explica al lector las reflexiones del amo Lenormand de Mezy tras la fuga de Mackandal: “Decir mandinga era decir díscolo, revoltoso, demonio. Por eso los de ese reino se cotizaban tan mal en los mercados de negros. Todos soñaban con el salto al monte”. (p. 30)

Este arquetipo del *Gran Allá*, el África, donde todo era mejor, más tarde va a transformarse en “nuevos” lugares con las posteriores generaciones de negros nacidos en América y legado a otras razas herederas de este pensamiento.

Otro arquetipo constante en esta novela de Carpentier refleja un marcado resentimiento por parte de la raza negra hacia sus opresores, en este caso, los

Europeos, tanto españoles como franceses, en primera instancia, y posteriormente a todos o todo lo que atentara contra su libertad, como se puede apreciar en el relato y en la historia misma de Haití, tal es el caso de Henri Christophe, que a pesar de ser de la misma raza, representó el colmo de la explotación por los que tienen en sus manos el poder, sin importar la raza, cultura u origen; por lo que de igual forma se rebelaron contra su monarquía. Esta manifestación arquetípica de la negritud, heredada a los demás pueblos latinoamericanos, se presenta de manera reiterada en todo el relato de *El reino de este mundo*. Como ejemplo viene a bien citar el momento en que Ti Noel tararea unas coplas en contra del rey de Inglaterra casi al principio de la novela (y al final contra Henri Christophe):

Ti Noel, en contrapunteo mental, tarareó para sus adentros una copla marinera, muy cantada por los toneleros del puerto, en que se echaban mierdas al rey de Inglaterra... Además tan poca cosa era para él el rey de Inglaterra como el de Francia o el de España, que mandaba en la otra mitad de la isla. (p. 25)

Este resentimiento, heredado de una generación a otra, desde los primeros esclavos traídos a América a sus hijos nacidos en este continente y luego sus descendientes que poblaron los pueblos del Caribe, extendiéndose después a todo el continente americano se presenta de forma paralela con el anhelo del retorno al *Gran Allá*. En la cultura de los esclavos negros haber sido arrancados de África era equivalente a ser expulsados del Jardín de Edén de la civilización occidental. Velayos subraya este arquetipo de la siguiente manera:

El recuerdo del África asociado a una idea de felicidad y libertad perdidas permanece vivo, como una constante cultural, como rasgo psíquico colectivo, en los hombres negros americanos que pueblan el universo narrativo de Carpentier. Su trasplante a América, a la "civilización", representó para ellos la pérdida de sus comunidades tribales, igualitarias, donde eran personas, para ser convertidos en cosas. (Velayos, 1990, p. 140)

A diferencia de la creencia judeo-cristiana sobre el “paraíso perdido”, cuya pérdida se debió al designio de los dioses, los negros traídos a América fueron despojados de su lugar de origen, de su mundo mejor por el hombre europeo.

Podría decirse que esta manifestación arquetípica de resentimiento y coraje en el inconsciente colectivo de la negritud fue uno de los principales impulsos –tal vez el principal– que propició el espíritu de sublevación en una afanosa búsqueda de su libertad, de su independencia, con más ahínco y determinación que cualquier otra cultura de Latinoamérica.

Por otra parte, Mircea Eliade ha especificado las características particulares del pensamiento del hombre, al cual divide en: pensamiento profano y pensamiento sagrado. Sobre el primero, menciona que el individuo no se siente obligado a conocer la historia de su pueblo, puesto que se considera resultado de la misma y es característico de la conciencia moderna. Sobre el segundo (sagrado), asevera que, a diferencia del primero, el individuo se considera resultado de ciertos acontecimientos míticos, por lo que no solo está obligado a recordar la historia mítica de su pueblo, sino que debe reactualizarla periódicamente (Hurtado, 2000, p.85). De la misma forma, señala que en el seno de las culturas tradicionales, los mitos aún están vivos y fundamentan y justifican todo comportamiento humano.

En el reino de este mundo hay un marcado contraste entre la cultura tradicional de los esclavos negros con la cultura occidental, representada por los personajes de origen europeo. En el primer caso, puede apreciarse que todas las acciones de los personajes de raza negra están regidas por un pensamiento sagrado, es decir, desde el punto de vista mítico-religioso, cuyos efectos son atribuidos al designio de los dioses o los seres sobrenaturales. En cambio, las acciones de los personajes europeos se basan en los intereses individuales, ignorando o desdeñando las cosmovisiones de la negritud, incluso sus propias creencias; su pensamiento es profano.

Así puede entenderse la antinomia de actitudes de los personajes representativos de cada uno de los tipos de pensamiento sagrado y profano de que habla Eliade, al momento de la ejecución de Mackandal:

Aquella tarde los esclavos regresaron a sus haciendas riendo por todo el camino. Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo. Una vez más eran birlados los blancos por los Altos Poderes de la Otra Orilla. Y mientras Monsieur Lenormand de Mezy, de gorro de dormir, comentaba con su beata esposa la insensibilidad de los negros ante el suplicio de un semejante –sacando de ello ciertas consideraciones filosóficas sobre la desigualdad de las razas humanas, que se proponía desarrollar en un discurso colmado de citas latinas–. (p. 43)

En la literatura, según el aporte de Hurtado a partir de su análisis de los arquetipos en *Hombres de maíz*, los personajes en los que se manifiestan los arquetipos renuncian a las leyes conocidas por la ciencia sobre las causas de los fenómenos de los que son testigos. Este fenómeno también puede apreciarse en el acontecimiento de la ejecución de Mackandal.

La mención del mito en el presente tema cobra cierta relevancia, ya que, como apunta Jung, el mito y la leyenda son expresiones de los arquetipos. No obstante, el primero es la expresión más fiel del pensamiento religioso o sagrado por lo que es la genuina expresión de los arquetipos. Esto es, los arquetipos aparecen como mitos en la historia de los pueblos, pero también se encuentran en el individuo (Jung en Hurtado, 2000, p. 86). A esto se debe la ambivalencia del concepto que, por un lado, se entiende con relación a un paradigma, modelo o prototipo, y por el otro, como lo plantea Jung, como un fenómeno psicológico-inconsciente-colectivo. Sin embargo, dicha ambigüedad radica en las formas de manifestación del arquetipo y no en el concepto mismo.

Volviendo al mito, Eliade señala que al pertenecer éste a la sustancia de la vida espiritual, puede disfrazarse, mutilarse o degradarse, pero no extirparse de ninguna sociedad, y es la literatura el mejor testimonio de la permanencia de los mitos a través del tiempo. Carpentier quiso demostrar este fenómeno mitológico en *El reino de este mundo* con Mackandal, personaje real que fue dotado de poderes sobrenaturales por los de su raza, quienes creyeron que esos poderes le permitieron vencer la muerte al momento de ser ejecutado, convertido en ave o

insecto, y su historia fue transmitida de generación en generación tal como lo indica la novela, convirtiéndose en un mito:

Los esclavos de la hacienda de Lenormand de Mezy seguían reverenciando a Mackandal. Ti Noel transmitía los relatos del mandinga a sus hijos, enseñándoles canciones muy simples que había compuesto a su gloria en horas de dar peine y almohaza a los caballos. Además bueno era recordar a menudo al Manco, puesto que el Manco, alejado de estas tierras por tareas de importancia, regresaría a ellas el día menos pensado. (p. 50)

Esta misma cita presenta de manera muy clara el funcionamiento del pensamiento sagrado de las sociedades tradicionales, como en este caso reflejado en el personaje de Ti Noel, quien ve la necesidad no solo de recordar la historia del mito, sino reactualizarla, pues en su inconsciente aún espera el retorno de Mackandal, por lo que considera que debe estar prevenido, al igual que sus hijos.

El mito indica que el comportamiento mágico-religioso de la humanidad arcaica revela una toma de conciencia existencial, respecto al cosmos y a sí mismo (se trata de una concepción global y coherente de la realidad). Y el fin último de la sacralización del mundo es el deseo de vivir en un mundo puro y santo, tal como era en sus orígenes (Hurtado, 2000, p. 87).

Hurtado, al igual que Eliade, entiende que todo comportamiento mágico-religioso tiene que ver, de alguna forma, con el afán del hombre por incorporarse periódicamente al tiempo original, y el rito será entonces una forma de reactualización del tiempo primero. Eliade indica que la festividad no es la “conmemoración” de un acontecimiento mítico, sino su reactualización (Hurtado, 2000, p. 87).

Lo sobrenatural y lo mágico será, desde el punto de vista de Eliade, producto de las manifestaciones de las realidades sacras: “en toda manifestación de lo sagrado siempre hay un acto misterioso” (Eliade en Hurtado, 2000, p. 88). Tal misterio implica una realidad que está fuera de este mundo. Sin embargo, su manifestación se da en objetos que son parte integrante de este mundo natural.

Cabe puntualizar que, tal como postula Hurtado, el arquetipo no engloba todos los aspectos mágicos, entendiendo que la magia no se reduce a las expresiones del inconsciente colectivo. Sin embargo, gran parte de la concepción mágica está expresada en los arquetipos. Los mitos, las creencias en general, los refranes, el lenguaje mismo, son elementos que constituyen las expresiones de los arquetipos de toda cultura: “todos ellos testifican la existencia de una psique colectiva, de un inconsciente colectivo que remite a costumbres y formas de pensar ancestrales, modificadas, enmascaradas, desvirtuadas tal vez, pero enraizadas en la conciencia colectiva de las sociedades”. (Hurtado, 2000, p. 91)

Tal como se ha tratado en el apartado correspondiente al mito en el presente trabajo, el mito cumple diversas funciones en las sociedades tradicionales, pues viene a ser el fundamento y justificación del comportamiento humano y es garantía de que las acciones del hombre tienen un precedente. Esta función del mito se encuentra de manera clara y precisa en *El reino de este mundo*, en el personaje Mackandal, pues tal como lo refleja la novela, su historia llegó a convertirse en un mito en la sociedad haitiana por ser considerado un ser sobrenatural, cuyas acciones eran la garantía de lo posible ante circunstancias similares en que se dio el mito. Así, vemos que Ti Noel encuentra tan fácilmente y sin lugar a dudas que la solución infalible al problema al que se enfrenta en su presente está en la historia de Mackandal:

Ti Noel temió que le hicieran trabajar sobre los surcos, a pesar de su edad. Por ello, el recuerdo de Mackandal volvió a imponerse a su memoria. Ya que la vestidura de hombre solía traer tantas calamidades, más valía despojarse de ella por un tiempo, siguiendo los acontecimientos de la Llanura bajo aspectos menos llamativos. Tomada esa decisión, Ti Noel se sorprendió de lo fácil que es transformarse en animal cuando se tienen poderes para ello. (p. 115)

El mito es una fuente de conocimiento sagrado, ya que posee la revelación de los modelos ejemplares instituidos por los mismos dioses o seres sobrenaturales. De esta forma la historia narrada por el mito constituye un

conocimiento de orden esotérico, no solo por ser secreto, sino también porque el conocimiento va acompañado de un poder mágico-religioso (Hurtado, 2000, p. 89). Este conocimiento implica el origen de cada una de todas las cosas que existen y, sobre esto, Eliade dice que el conocer el origen de algún objeto es tener un dominio sobre dicho objeto, un poder mágico: “si un hombre es capaz de sostener un hierro al rojo vivo o de coger serpientes venenosas, es porque conoce su origen” (Hurtado, 2000, p. 89). Es entonces cuando la reactualización de los mitos llega a ser necesaria para las comunidades tradicionales, pues, subraya Hurtado, tiene el fin de mantener la estrecha armonía hombre-naturaleza.

Así lo demuestra Carpentier en el suceso en el que Ti Noel y Mackandal presencian un acontecimiento fuera de lo normal y en el que estos dos personajes asimilan la acción de forma diferente:

Cierta vez, la Mamán Loi enmudeció de extraña manera cuando se iba llegando a lo mejor de un relato. Respondiendo a una orden misteriosa, corrió a la cocina, hundiendo los brazos en la olla llena de aceite hirviendo. Ti Noel observó que su cara reflejaba una tersa indiferencia, y, lo que era más raro, que sus brazos, al ser sacados del aceite, no tenían ampollas ni huellas de quemaduras, a pesar del horroroso sonido de fritura que se había escuchado un poco antes. Como Mackandal parecía aceptar el hecho con la más absoluta calma, Ti Noel hizo esfuerzos por ocultar su asombro. (p. 29)

Esta visión mágica, según concluye Hurtado, permanece vigente en muchas culturas tradicionales, incluso en las modernas. Tanto porque son producto de los arquetipos, como por el influjo mismo de la tradición: “la referencia a la sacralidad es constante” (Hurtado, 2000, p. 89). Sin embargo, existen posturas que desdeñan estos hechos argumentando que la aceptación de los efectos del fenómeno mágico religioso en culturas desarrolladas implica un estancamiento. Sin embargo, señala Hurtado, “parece indispensable remitirse cuantas veces sea necesario a esas expresiones con el fin de entender la situación actual de la sociedad”.

Cabe señalar que a esta misma conclusión llegaron los escritores y filósofos durante el auge de la búsqueda de identidad que caracterizó los años cuarenta del siglo XX y su posterior impacto en la narrativa latinoamericana en los años sesenta. Carpentier lo entendió así al desentrañar la historia de los pueblos latinoamericanos para plasmar en sus obras la llamada “especificidad” de América Latina de la que habla Márquez Rodríguez, y que supo proyectar de manera muy completa en *El reino de este mundo*.

Hurtado, al igual que Eliade y Jung, asume que la forma mágico-religiosa de ver el mundo de los pueblos de América Latina representa una convicción de estar en el mundo, una forma de pensarlo y entenderlo (Hurtado, 2000, p. 90). Y es la literatura el testimonio de los mitos presentes en las distintas sociedades, otorga valiosos elementos para entender la evolución del pensamiento del hombre a través del tiempo. *El reino de este mundo* es testimonio de las manifestaciones del inconsciente colectivo presentes en el comportamiento del hombre negro de la región del Caribe y cómo es que, una vez heredado al hombre latinoamericano en general, ha repercutido en los acontecimientos más importantes de la historia del continente americano.

3.2 El realismo mágico como estrategia de construcción artística en *El reino de este mundo*.

Tal como lo ha indicado Hurtado Heras, la vigencia del realismo mágico en América Latina se puede comprobar con la persistencia de la concepción mágica del universo en las sociedades latinoamericanas, generalmente presente en su pensamiento sagrado, cuya expresión se da mediante el símbolo y el arquetipo. Los símbolos y los arquetipos son expresiones del pensamiento utópico y del pensamiento sagrado (aunque no se restringen solo a estos dos tipos de pensamiento), según ya se ha demostrado en los anteriores apartados. Dentro del pensamiento sagrado la utopía ha encontrado su más plena manifestación así como sus principales funciones.

Como bien lo advirtió Hurtado, y así se expuso en el apartado correspondiente de esta tesis, no todo lo arquetípico está vinculado a lo mágico. Sin embargo, toda concepción mágica se relaciona con los arquetipos-manifestaciones del inconsciente colectivo: “Sobre todo si apelamos a la separación de lo sagrado y lo profano, donde lo primero debe su realidad última a la subsistencia de las manifestaciones sacras, en las que la fe juega un papel de singular importancia” (Hurtado, 2000, p. 92). Por lo que gran parte del bagaje de manifestaciones arquetípicas de los pueblos latinoamericanos están vinculadas a una concepción mágica del universo; es decir, indican la intervención de las fuerzas ocultas (sobrenaturales) que actúan para crear un equilibrio en los hechos mundanos.

Estas manifestaciones del pensamiento sagrado definen uno de los rasgos sobresalientes de la literatura del realismo mágico, puesto que hay una frecuente recurrencia a la explicación mágica de las causas y fenómenos. Dicho sea de paso que, a este orden de ideas, es lo que Hurtado llama realismo mágico universal.

En *El reino de este mundo*, Carpentier expone la particularidad del realismo mágico latinoamericano como parte fundamental de la realidad maravillosa y “específica” de América Latina, de la que se sustenta su teoría de lo *real maravilloso*. Pues manifiesta a través de los personajes de esta obra literaria que los hechos mágicos son parte integrante de una realidad que se explica con el conocimiento mitológico y no con los “recursos ordinarios de la percepción” (Hurtado, 2000, p. 93). Los acontecimientos mágico realistas forman parte de la cotidianidad de la historia latinoamericana, son parte integral del pensamiento utópico americano.

Asimismo, Carpentier ubica, en esta obra, a la literatura latinoamericana entre la conciencia moderna y la concepción tradicional del universo, puesto que el hombre latinoamericano moderno se encuentra entre la disyuntiva cultural de la tradición y la modernidad: una realidad que forma parte de la misma identidad latinoamericana según lo ha demostrado este autor.

Según se analizó en el apartado 2.4.1, titulado *Lo real maravilloso vs realismo mágico* de esta investigación, el realismo mágico implica una *creación*, una *invención* del hombre, en este caso, el artista. Y que dicha creación o invención parte, muy a menudo, de una realidad, a la cual mediante un tratamiento adecuado, se la convierte en *insólita* o *mágica*.

En América Latina, el realismo mágico encuentra su mejor y más adecuado tratamiento debido a la naturaleza maravillosa de su realidad, a lo *real maravilloso*. Dentro de esta maravilla se encuentra lo mágico de los acontecimientos, así lo manifestó Carpentier al utilizar esta vertiente literaria –realismo mágico– para resaltar lo mágico que por sí misma posee la historia del continente americano. Por otra parte, Hurtado escribió en su texto *Por las tierras de Ilo. El realismo mágico en hombres de maíz* lo siguiente:

Para ser considerado mágico-realista un texto no requiere que lo sean sus elementos en la totalidad. Basta con que la fuerza de ellos domine por sobre los demás. Así como sería imposible localizar un texto totalmente maravilloso, realista o fantástico, tampoco es de esperarse uno del realismo mágico. De la misma manera, el que un texto sea mágico-realista no significa que la obra en conjunto de su autor sea propia del realismo mágico (Hurtado, 2000, p. 89).

En *El reino de este mundo* los rasgos mágico-realistas están presentes en la concepción mítica y sagrada que el hombre negro posee, fundamentadas en su religión: el vudú, cuya fuerza en las épocas históricas a las que refiere el relato de la novela impulsaron los movimientos revolucionarios aludidos y resaltados por el autor. Es imprescindible fijar el análisis de estos hechos bajo el arrasador efecto de la fe de los personajes del relato representativos del pensamiento utópico latinoamericano en auge en cada una de esas etapas de la historia haitiana que, por su tratamiento estratégico en manos de un gran escritor como lo fue Alejo Carpentier, se incorporaron de inmediato a la historia latinoamericana primero, y luego como legado a la cultura universal.

Parte de ese tratamiento estratégico fue el realismo mágico que, partiendo de una realidad que de por sí es maravillosa, el autor construye en *El reino de este*

mundo, una obra artística que además de su valor estético realza su valor propiamente cultural.

En la novela *El reino de este mundo* el realismo mágico se manifiesta a través de lo hiperbólico de los acontecimientos históricos que el autor quiso resaltar de la historia haitiana. Como ejemplo está el caso del personaje Henri Christophe, cuya conducta define lo mágico-maravilloso en el texto; también se encuentra en lo sobrenatural de algunas acciones de los personajes mágico realistas claramente percibidos por el lector. Por ejemplo, el hecho de que en cierta ocasión la Maman Loi sumergiera los brazos en aceite hirviendo sin provocarle ningún daño; en lo simbólico de algunos elementos que el autor plasmó en esta obra, como la recurrente presencia de los animales en diversas acciones con toques mágicos (según se analiza a continuación); en las apariciones de personas muertas, como el capuchino mandado a emparedar por Henri Christophe, cuya agonía estremeció a toda la ciudad del Cabo, y que una vez muerto, Christophe creyó verlo en el altar de una iglesia con mirada acusadora; en el milagroso escape de Mackandal al momento en que iba a ser ejecutado, convirtiéndose en insecto o en ave, según la fe de los esclavos; las transformaciones de Ti Noel, casi al final del relato; en fin, en todo lo que de la obra puede provocar maravilla, incluso, fantasía. De la misma manera, se encuentran en la novela en cuestión otros rasgos característicos de la obra mágico-realista según se analizó en el punto 2.2.1 como son: el manejo del tiempo cíclico; la historia termina en el contexto donde comenzó (la hacienda de Lenormand de Mezy); personajes excéntricos que realizan viajes sin moverse del lugar (Mackandal, Ti Noel); la historia se ubica en los niveles más duros y crudos de la pobreza y la marginalidad social (la esclavitud de la raza negra).

A continuación se analizan de manera específica algunos elementos que componen el relato de *El reino de este mundo* en los que el realismo mágico, como estrategia de construcción artística, permite la manifestación del pensamiento utópico latinoamericano en un discurso que hace del realismo mágico su estilo propio. En dichos elementos literarios trabajados por Carpentier se analizan sus características mágico-realistas, muchas veces implícitas en su

simbología, mitos y arquetipos a los que aluden, en los cuales se indican las características propias del realismo mágico según se han señalado anteriormente, presentes de manera específica en cada una de estas partes del relato carpenteriano en cuestión.

3.2.1 Personajes

Como ya se analizó antes, en el realismo mágico los personajes son parte medular, porque son sus acciones y convicciones lo que proporciona lo mágico. Los personajes mágico realistas son imprescindibles en toda novela de este estilo y se les clasifica de esta forma por las características sobrenaturales que poseen, capaces de hazañas prodigiosas que no pueden ocurrir tal cual en la realidad.

Una característica fundamental de los personajes mágico realistas es que su pensamiento es necesariamente sagrado, puesto que sus acciones van encaminadas a resoluciones simbólicas que generalmente parten de sus concepciones cosmogónicas del universo.

No pocos autores del realismo mágico toman personajes reales, de la historia, y algunas veces con su nombre verdadero, como Mackandal, Henri Christophe y Paulina Bonaparte en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier. Otros personajes, aunque no reales –según la realidad social–, son simbólicos y representativos del hombre latinoamericano en sus distintos roles y como producto del mestizaje.

Los personajes mágico-realistas son excéntricos, con una visión casi onírica de la vida y que planifican y realizan viajes de tiempo y espacio sin moverse del lugar, tienen estados de trance que les permiten vivir intensos acontecimientos y resolver [conflictos](#) que cargan desde la infancia. Son seres que casi siempre se encuentran a la [vanguardia](#) de los acontecimientos políticos y sociales de su época.

Una vez señaladas estas características propias de los personajes del realismo mágico, en la novela *El reino de este mundo* se pueden identificar los siguientes:

3.2.1.1 *Ti Noel.*

Lo mágico-realista de este personaje es, en parte, lo hiperbólico de su existencia, pues además de su larga vida, su presencia se encuentra de manera muy activa en cada uno de los acontecimientos históricos más relevantes evidenciados por Carpentier. Según se ha visto en la ubicación histórica de esta novela, el relato abarca tres acontecimientos que Ti Noel articula con su participación en cada uno de los episodios revolucionarios en los que, a pesar del peligro en el que siempre se desenvuelve, sale ileso para trasladarnos al siguiente panorama.

Parte de los rasgos mágico-realistas de Ti Noel se encuentra casi al final de la novela:

Ti Noel se sorprendió de lo fácil que es transformarse en animal cuando se tienen poderes para ello. Como prueba, se trepó a un árbol, quiso ser ave, y al punto fue ave. Miró a los agrimensores desde lo alto de una rama, metiendo el pico en la pulpa violada de un caimito. Al día siguiente quiso ser garañón y fue garañón; mas tuvo que huir prestamente de un mulato que le arrojaba lazos para castrarlo con un cuchillo de cocina. Hecho avispa, se hastió pronto de la monótona simetría de las edificaciones de cera. Transformado en hormiga, por mala idea suya, fue obligado a llevar cargas enormes, en interminables caminos, bajo la vigilancia de unos cabezotas que demasiado le recordaban los mayorales de Lenormand de Mezy, los guardias de Christophe, los mulatos de ahora. (Carpentier, 2000, p. 116)

Aunque las transformaciones de Ti Noel finalmente son aclaradas por el narrador, de manera implícita, al ser atribuido su comportamiento a alucinaciones causadas por su vejez, lo mágico-realista de este personaje radica sobre todo en su simbolización. Ti Noel, como símbolo del hombre latinoamericano, aferrado a sus orígenes, desdeñando la verdadera realidad, estaba cayendo en el mismo error de Henri Christophe, personaje antitético. Pues mientras este último pretendió amputar sus orígenes y escapar de su realidad como hombre

latinoamericano, siguiendo modelos extranjeros y ajustándose a ellos a fuerza de pisotear su herencia, Ti Noel se aferra a un pasado africano dichoso, perdido por la voluntad de la raza blanca, tratando de escapar de su realidad como esclavo. Sin embargo, a diferencia de Henri Christophe, Ti Noel reflexiona a tiempo y al darse cuenta de que el arquetipo africano que creía propio y por el que luchó toda su vida también le resultaba ajeno, al igual que América, se mira a sí mismo, y por primera vez, como latinoamericano. En el apartado referente a *los gansos*, que se trata solo unas líneas *in infra*, se analiza la forma en que Carpentier hace uso del realismo mágico con la alegoría de los gansos.

Ti Noel también es el símbolo de la esperanza –una de las principales características de la utopía–, de la incansable lucha del hombre por sus ideales, por su utopía, que, aunque se vea abatida por un “constante retoñar de cadenas”, “la grandeza del hombre está precisamente en mejorar lo que es. En imponerse tareas. Por eso, solo un instante antes de su muerte “el anciano lanzó su declaración de guerra a los nuevos amos, dando orden a sus súbditos de partir al asalto de las obras insolentes de los mulatos investidos”.

El pensamiento utópico del autor está reflejado en este personaje. La visión de Carpentier acerca de la revolución, de la utopía y de la historia de Latinoamérica, está compendiada en la ideología, las reflexiones y las acciones de Ti Noel.

Ti Noel también demuestra que el ideal utópico puede ser el mismo en esencia, pero al transcurrir de los tiempos, adopta modalidades nuevas y formas de compromiso diferentes.

3.2.1.2 ***Mackandal.***

Este personaje es el mágico-realista por excelencia, puesto que posee características sobrenaturales, de las cuales algunas las tiene, según la realidad literaria, y otras son generalmente atribuidas por la fe de los demás esclavos.

Su pensamiento es altamente sagrado al ser portador de la cultura africana, así como de la religión del vudú.

Gracias a Mackandal, el pasado es capaz de engendrar futuro. Poseedor de un amplio bagaje de mitos sagrados africanos, se convierte en el revelador de las grandes verdades (dioses, reyes, mitos) y la única conexión de los esclavos negros con sus orígenes. Esto y que la enajenación del hombre negro esclavizado en América solo podía ser soportada gracias al conocimiento de un pasado dichoso, cuyos arquetipos aún eran posibles de recuperar con solo seguir las manifestaciones de los dioses, quienes vieron en Mackandal su compromiso con el presente:

Frente a los monarcas frívolos y blandengues, soberanos de sastre y peluquín, de las cortes europeas, levantaba, en las mentes de sus oyentes, santuarios en memoria de las proezas de los reyes de allá, del “Gran Allá”, “príncipes duros como el yunque”, líderes de verdad. (Velayos, 1990, p. 141)

Mackandal era capaz de dar seguridad a los de su raza debido al conocimiento sagrado revelado que solamente ellos podían entender. “Los esclavos se mostraban de un desafiante buen humor, nunca habían golpeado sus tambores con más ímpetu los encargados de ritmar el apisonamiento del maíz o el corte de las cañas”.(p. 37)

La pérdida de su brazo izquierdo se convierte en la señal divina que lo impulsa a dar inicio a esa gran lucha por la emancipación de su raza, que no descansará de buscar su libertad pese a un “constante retoñar de cadenas”. Los dioses recompensan esa pérdida dotándolo de extraordinarios poderes licantrópicos “habiendo recobrado su integridad corpórea al vestir trajes de animales”. Por eso Mackandal se erige como el guía religioso y político, como el gran elegido por los dioses de la otra orilla, para sacar a su pueblo de la esclavitud:

El manco Mackandal, hecho un hougán del rito Radá, investido de poderes extraordinarios por varias caídas en posesión de dioses mayores, era el Señor del Veneno. Dotado de suprema autoridad por los mandatarios de la otra orilla, había proclamado la cruzada del exterminio, elegido como lo estaba

para acabar con los blancos y crear un gran imperio de negros libres en Santo Domingo. (p. 35)

La utopía de los esclavos negros, lo deseado o anhelado, como diría Pastor, hizo de Mackandal un ser supremo, mágico, sobrenatural, un dios. Las imágenes que se crearon en el inconsciente colectivo de los esclavos se convirtieron en símbolos de lo anhelado. Ante la contradicción esclavos-libres, la negritud esclavizada creó una resolución simbólica en Mackandal, quien gracias a la fe de sus seguidores era un compendio de resoluciones simbólicas como las siguientes: “dotado del poder de convertirse en animal de pezuña, en ave, pez o insecto, Mackandal visitaba continuamente las haciendas de la Llanura para vigilar a sus fieles y saber si todavía confiaban en su regreso” (p. 37). Ante la contradicción de llegar a verse vencidos por los blancos, y abandonados por los seres supremos, bajo el efecto de la fe, los esclavos veían en Mackandal un guardián y protector. “De metamorfosis en metamorfosis, el manco estaba en todas partes... y reinaba ya sobre la isla entera” (p. 37). La omnipresencia de Mackandal era la resolución ante la falta de libertad de la raza negra americana. Y para vencer la impotencia generada por el dominio de la raza blanca, los esclavos dotan a Mackandal de “poderes ilimitados”:

Los perros no le ladraban; mudaba de sombra según le conviniera. Por obra suya, una negra parió un niño con cara de jabalí. De noche solía aparecerse en los caminos bajo el pelo de un chivo negro con ascuas en los cuernos. (p. 38)

Mackandal se convirtió en un mito desde que estaba en vida. Fue el inicio de toda revolución que esperó con paciencia, bajo la seguridad de la fe en el plan divino. La magia de este personaje también radica en los grandes efectos que produce la fe en sus seguidores, quienes pese al tiempo mantienen viva la esperanza en que llegaría el momento en el que Mackandal regresaría a completar su hazaña libertadora: “Cuatro años duró la ansiosa espera, sin que los oídos bien abiertos desesperaran de escuchar, en cualquier momento, la voz de

los grandes caracoles... para anunciar a todos que Mackandal había cerrado el ciclo de sus metamorfosis". (p. 39)

Mackandal es el arquetipo, tanto en vida como después de su muerte. Pues la fe que ejerció sobre sus adeptos hizo que el día de su ejecución los esclavos creyeran que convertido en algún insecto o ave, escapó de las ligaduras que lo ataban para ser quemando en vida.

En Ti Noel se puede observar la imperecedera influencia que Mackandal ejerció sobre él desde su juventud, hasta el final de su existencia. Mackandal es El Símbolo, El Amputado, Los Orígenes. Mackandal es el pasado arrancado de los pueblos oprimidos del cual surge un hombre nuevo: el latinoamericano (Ti Noel). Mackandal simboliza la historia latinoamericana amputada de todo origen. La cual debe servir como un impulso en la búsqueda de un hombre mejor, pero no para aferrarse al pasado del cual el hombre latinoamericano ya es ajeno en gran parte. Ti Noel por muchos años se había aferrado a la añoranza del pasado africano que representaba Mackandal, sin darse cuenta de que la mejor enseñanza de éste era su incansable lucha y su compromiso con los demás hombres, no para llevarlos a la legendaria Guinea donde había libertad, sino para hacerlos hombres libres en América.

3.2.1.3 **Henry Christophe**

En su texto, Durand afirma que "el símbolo tipo expresa en la misma asociación por homología de significados la superación del tipo en el antitipo, que es de una novedad inigualable" (Durand, 1982, p. 72). El antitipo siempre supera al tipo, y hablando en sentido negativo también se puede observar este fenómeno. En este caso el tipo-arquetipo en el relato de *El reino de este mundo*, herencia del pensamiento Europeo, eran los reyes de Francia, de Inglaterra, de España, todo el poder monárquico y clerical en tiempos de la Colonia, así como los gobernadores franceses en colonias americanas, y el antitipo (reproducción del arquetipo) es Henri Christophe. Este último superó al tipo (arquetipo) del modelo europeo, al tornarse todavía más cruel que esos reyes y que los colonos franceses como

Monsieur Lenormand de Mezy y los demás extranjeros explotadores de esclavos negros, y Carpentier lo demuestra en las palabras de Ti Noel cuando éste reflexiona sobre la monarquía de Christophe:

En tiempos pasados, los colonos se cuidaban mucho de matar a sus esclavos –a menos que se les fuera la mano–, porque matar a un esclavo era abrirse una gran herida en la escarcela. Mientras que aquí la muerte de un negro nada costaba al tesoro público: habiendo negras que parieran –y siempre las había–, nunca faltarían trabajadores para llevar ladrillos a la cima del Gorro del Obispo. (p. 83)

De la misma forma, lo ostentoso de su palacio, de su corte, sobrepasaba lo antes conocido, incluso por los gobernadores franceses de las colonias americanas. La voz del narrador expone la admiración que causa en Ti Noel el lujo llevado al extremo del palacio de Sans Souci: “Pero lo que más asombraba a Ti Noel era el descubrimiento de que ese mundo prodigioso, como no lo habían conocido los gobernadores franceses del Cabo, era un mundo de negros” (p. 79).

Igualmente superior resulta la vasta construcción de la fortaleza, la Ciudadela La Ferrière, mandada a construir como un verdadero *locus utópico* cuya consecución, superó al modelo europeo. Ello puesto que su obtención radicaba en el hallazgo, en la revelación del lugar donde se encontraría, semejante al paraíso. En tanto la consecución de ese lugar utópico de Henri Christophe se encaminó a su propia intervención. Pese al sometimiento y muerte de su propia raza, Christophe tendría, por su propio designio, su locus utópico, su ciudad ideal, construida arriba, en lo más alto.

Henri Christophe es la antítesis de Ti Noel. Pues Christophe pretendió olvidar sus raíces, amputándose, voluntariamente, su pasado. Adoptando las formas de modelos extranjeros, como la religión, costumbres, modas, su sistema de gobierno. Construyó utopías extraídas de los modelos europeos, con los cuales se sintió muy cerca de alcanzar su “propio mundo mejor”. Sin embargo, finalmente y a diferencia de los arquetipos adoptados, su pasado se volcó sobre él derrumbándolo por completo. Muere como un traidor no solo a su raza, sino a la

clase social de la que emergió. Pues a sabiendas de las penurias causadas por la miseria y la esclavitud, una vez en el poder, continuó explotando a quienes confiaban en él para transformar su condición de esclavos, a hombres libres, sin aportar y sin haber hallado su grandeza ni su máxima medida en “el reino de este mundo”.

Este personaje es, en la realidad simbólica, insólito. Superación del arquetipo en el antitipo, hecho símbolo, nuevo arquetipo que tiende a lo alto, como toda simbolización. Henri Christophe es un personaje que pasó de lo maravilloso a lo mágico, gracias al trato estilístico del autor a través del realismo mágico. Tal como lo plantea Márquez en su definición de realismo mágico (*in supra*), Carpentier parte de una realidad concreta –la historia “real” de Henri Christophe– y maravillosa, que con un buen trato estético-literario, se la convierte en mágica. Esto es lo maravilloso de la historia de América Latina, lo realmente mágico, lo hiperbólico de la realidad americana, puesto que como lo escribe Márquez, la hipérbole es una característica del realismo mágico que Carpentier entendió y plasmó en su novela como legado no solo para la literatura latinoamericana, sino para la cultura universal.

3.2.1.4 Maman Loi

Una característica del realismo mágico inherente a los personajes es la existencia de prácticas de brujería o vudú como intermediarias en la relación de las fuerzas cósmicas, aceptada en la conciencia de los personajes. “Estas fuerzas rigen por encima de la voluntad de los hombres y por encima de las leyes perceptibles a su conciencia”. (Hurtado, 2000, p. 155). Aunque la intervención de este tipo de personaje solo aparece en dos episodios del relato, es quien otorga el toque mágico proveniente de la brujería, lo cual es una parte fundamental en el inconsciente colectivo de las comunidades que poseen pensamiento sagrado.

En alguna parte de este trabajo se destaca el aporte de Eliade sobre la importancia del conocimiento sagrado en el pensamiento mágico-religioso de las civilizaciones tradicionales. Quienes poseen el conocimiento sagrado, conocen el

origen de todas las cosas, por lo tanto, tienen un cierto dominio sobre ellas. Este personaje es representativo de quienes poseen tal conocimiento, por lo que su dominio sobre las cosas le otorga un cierto rango o respeto frente a quienes lo ignoran. Esto se demuestra en la siguiente cita: “Mackandal mostraba a la Maman Loi las hojas, las yerbas, los hongos, los simples que traía en la bolsa. Ella los examinaba cuidadosamente, apretando y oliendo unos, arrojando otros” (p. 29).

De igual manera, se menciona que La Maman Loi “recibía visitas venidas desde muy lejos”.

Poseedora del conocimiento sagrado, también se consideraba aliada de los seres sobrenaturales, por lo que sus acciones están encaminadas a dar soluciones alejadas de toda explicación científica, con la utilización de objetos y símbolos aun extraños a la conceptualización de los demás esclavos: “para ahuyentar al barón Samedi, al barón Piquant, al barón La Croix y otros amos de cementerios”.

El elemento mágico realista por excelencia en la novela tiene lugar bajo la intervención de este personaje, y se da en el momento en que Maman Loi “respondiendo a una orden misteriosa, corrió a la cocina, hundiendo los brazos en aceite hirviente...Ti Noel observó que... sus brazos, al ser sacados del aceite, no tenían ampollas ni huellas de quemaduras... Como Mackandal parecía aceptar el hecho con la más absoluta calma, Ti Noel hizo esfuerzos por ocultar su asombro” (p. 29)

En las actitudes tanto de Mackandal como de Ti Noel ante este acontecimiento fuera de lo común, Carpentier expone por medio del realismo mágico que dentro del pensamiento sagrado también existe una diferencia entre el hombre verdaderamente africano (las razas puras) y el latinoamericano (mestizo). Ya que Mackandal representa el pasado directamente africano por ser arrancado de África y llevado a América, y concibe el hecho con la más evidente normalidad, puesto que las acciones de Maman Loi equivalen a una orientación auténtica de la brujería, cuyo fin es la reivindicación de la justicia social (Hurtado, 2012, p. 115). En cambio Ti Noel, descendiente africano nacido en América (símbolo del latinoamericano), trató de disimular su asombro en su inútil intento de ajustarse a

los arquetipos africanos, que más tarde se daría cuenta de que le eran también ajenos.

3.2.2 Lugares geográficos

El motivo de los lugares geográficos en *El reino de este mundo* es uno de los más alusivos a la utopía o el pensamiento utópico. Aunque los motivos mágico-realistas son muy escasos en este tema, pueden identificarse algunos rasgos característicos del realismo mágico implícitos en el trabajo de simbolización del autor para resaltar el discurso utópico. Pues la utopía siempre se refiere a un lugar, a un *locus utópico*¹³, situado en un tiempo y en un espacio “ideal”. Tal como se planteó en el primer capítulo de este trabajo, los arquetipos de ese lugar utópico llegan a diferir bastante entre el pensamiento utópico europeo y el pensamiento utópico americano con la acción del tiempo, según se mostró en el cuadro comparativo 1.

Carpentier evidencia las idealizaciones de lugares utópicos, tanto de índole espacial como temporal, que el hombre latinoamericano (representado o simbolizado en Ti Noel) ha perseguido durante su historia, de los que generalmente se ha decepcionado; es decir, las falsas utopías.

Sobre este tópico, en la novela mencionada se identifican los siguientes:

3.2.2.1 El *Gran Allá*

Se refiere al África, pasado mitológico que añoran los esclavos negros al ser evocado por los esclavos nacidos en el África y traídos a América como Mackandal. *Locus utópico* de un paraíso perdido africano. Sin embargo, la falsedad de esta utopía, enunciada por Carpentier, se encuentra en la palabra “*allá*”, en contraste con el título de la novela *El reino de este mundo*. La palabra “*allá*” es la antítesis de la palabra “*este*”.

¹³ Término referido en muchas ocasiones por Beatriz Pastor (1999), para indicar un mundo mejor o ciudad ideal, en su texto *El jardín y el peregrino, Op. Cit.*

Allá, en cambio –en Gran Allá, había príncipes duros como el yunque, y príncipes que eran el leopardo, y príncipes que conocían el lenguaje de los árboles, y príncipes que mandaban sobre los cuatro puntos cardinales, dueños de la nube, de la semilla, del bronce y del fuego. (p. 24)

Los esclavos, como Ti Noel, referían mitos fabulosos provenientes del Gran Allá, cuyo conocimiento sagrado significaba la realidad por excelencia. Los mitos del Gran Allá alimentaron las luchas y rebeliones para obtener la libertad anhelada. Pero, al final de la novela, Carpentier muestra a Ti Noel, a través de sus transformaciones en animales (imaginarias o no), que ese pasado mitológico, lo que creía que eran sus verdaderas raíces, también se le imponía ajeno al igual que la opresión extranjera.

3.2.2.2 *La Otra Orilla*

Es otro locus utópico referente al África, lo utópico radica en la idealización sagrada que se crean los esclavos negros en torno a sus dioses y hechiceros, como seres sobrenaturales que habitan en la Otra Orilla y, desde muy lejos, pueden causar efectos en las acciones que conciernen a los negros en su empresa libertadora: “una vez más eran birlados los blancos por los Altos Poderes de la Otra Orilla” (p. 43). Pero, por otra parte, también es una alusión a una falsa utopía desde el momento de ser “*otra*” y no “*esta*” orilla. Al igual que el *Gran Allá*, la palabra “*otra*” alude a la salida de los límites de “*este*” mundo.

3.2.2.3 *La tierra de los grandes pactos*

Se refiere a Saint Domingue (Haití), convertido en locus utópico al momento del triunfo de la sublevación negra, cuando Dessalines toma el poder y se declara la Independencia haitiana:

Ti Noel cayó de rodillas dando gracias al cielo por haberle concedido el júbilo de regresar a la tierra de los Grandes Pactos. Porque él sabía –y lo sabían

todos los negros franceses de Santiago de Cuba– que el triunfo de Dessalines se debía a una preparación tremenda, en la que habían intervenido Loco, Petro, Ogún Ferraille... y todas las divinidades de la pólvora y del fuego, en una serie de caídas en posesión de la violencia tan terrible que ciertos hombres habían sido lanzados por el aire o golpeados contra el suelo por los conjuros. (p. 76)

Este es el momento en el que quizá Ti Noel creyó alcanzar con mayor seguridad su utopía: “Aunque marcado por dos hierros, Ti Noel era un hombre libre. Andaba ahora sobre una tierra en que la esclavitud había sido abolida para siempre” (p. 75). Ser un hombre libre, en aquella tierra en la cual había padecido las aflicciones por causa de la esclavitud. Esa era su resolución simbólica ante la contradicción esclavo (cosa/triste)-libre (hombre/feliz). El realismo mágico está presente en las hazañas en las que se atribuye a la fuerza sobrenatural esas resoluciones ante algún tipo de amenaza. Tales hazañas se convertirán en leyendas y mitos en el inconsciente colectivo latinoamericano.

3.2.2.4 *El mar*

El mar es símbolo de la distancia que separa el objeto del deseo o algún *locus utópico* de la situación actual que se vive. Por eso en *El reino de este mundo*, Carpentier hace constantes referencias a este motivo. Además, es preciso recordar que para este autor el Mar Caribe es un símbolo de toda Latinoamérica, puesto que el gran mestizaje que caracteriza a este continente, comenzó a gestarse en los pueblos del Caribe: “hacia el mar, que más allá de la noche, más allá de muchas noches, lamía las fronteras del mundo de los Altos poderes” (p. 77) se refiere a el África.

De la misma forma, el mar significa una guía, una señal dentro del pensamiento sagrado, por lo que la confianza en él, para llegar al locus utópico, parte de la fe en una constante armonía con la naturaleza: “entonces, siguiendo la orilla del mar, se encaminó hacia la antigua hacienda de Lenormand de Mezy”. (p. 77)

3.2.3 Costumbres

La forma en la que Carpentier aborda este tema a través del realismo mágico, lo hace con la intención de resaltar los contrastes entre lo europeo y lo americano. Por eso evidencia de manera irónica algunos rasgos propios de las costumbres de ambos modelos de pensamiento en algunos episodios de la novela *El reino de este mundo*, como en el caso en que Ti Noel compara –como lo hace a lo largo de todo el relato– lo que le narra Mackandal referente al África y lo que él observa de las costumbres occidentales:

Aquellos reyes, además, cargaban con la lanza a la cabeza de sus hordas, hechos invulnerables por la ciencia de los Preparadores, y solo caían heridos si de alguna manera hubieran ofendido a las divinidades del Rayo o las divinidades de la Forja. Reyes eran, reyes de verdad, y no esos soberanos cubiertos de pelos ajenos, que jugaban al boliche y sólo sabían hacer de dioses en los escenarios de sus teatros de corte, luciendo amaricada la pierna al compás de un rigodón. (p. 24)

Esta cita con carga mágico-realista, muestra el contraste entre las costumbres de las civilizaciones con pensamiento sagrado y la civilización occidental, cuyo pensamiento es profano, con decadencia de valores y extravagancia en futilidades aparentes, actuadas, a la manera de un teatro.

El motivo del “disfraz”, de la apariencia, del modelo occidental es de lo más denunciado por Carpentier, exponiéndolo a través de la ironía como en el siguiente suceso:

Lenormand de Mezy compró una cabeza de ternero en la tripería, entregándola al esclavo... Ti Noel palpaba aquel cráneo blanco y frío, pensando que debía ofrecer, al tacto, un contorno parecido al de la calva que el amo ocultaba debajo de su peluca. (p. 25)

En contraste con las costumbres provenientes del modelo occidental, Carpentier realiza los ritos del vudú. Pues toda costumbre propia de la raza negra esclavizada tiene fundamentos míticos-sagrados: “Había recogido unos datos sobre las prácticas salvajes de los hechiceros de las montañas, apuntando que algunos negros eran ofidiólatras... un tambor podía significar, en ciertos casos, algo más que una piel de chivo tensa sobre un tronco ahuecado”. (p. 57)

3.2.4 Lenguaje

El lenguaje se reduce al utilizado por el narrador, puesto que no hay diálogos, exceptuando a sólo unas pequeñas expresiones que el autor pone en boca de pocos personajes con el mismo estilo del habla del narrador, sin variación de lenguaje. Sin embargo, este lenguaje es de un alto nivel, generalmente dirigido a un lector culto, puesto que existen numerosos fragmentos en los que el estilo barroco del autor se proyecta con más peso que en el resto de la narración, como en la siguiente descripción de la construcción de la Ciudadela:

Una prodigiosa generación de hongos encarnados, con lisura y cerrazón de brocado, trepaba ya los flancos de la torre mayor –después de haber vestido los espolones y estribos-, ensanchando perfiles de pólipos sobre las murallas de color de almagre. (p. 81)

Sobre la utilización del estilo barroco por parte de Carpentier en su obra, Márquez escribe:

El hecho de que Carpentier haya sido el teórico más persistente y más enfático en señalar el Barroco como el legítimo estilo del novelista americano actual”, ha determinado el hecho, fácilmente verificable, de que su prédica haya contribuido mucho a crear en numerosos escritores latinoamericanos de las nuevas generaciones, conciencia de su propia inmersión dentro de ese estilo barroco. (Márquez, 1992, p. 38)

El estilo barroco en *El reino de este mundo* alude al barroquismo natural, geográfico, social y cultural de América Latina; a lo *real maravilloso* de este continente, según teorizó Carpentier, dentro del cual el realismo mágico está presente para exponer los acontecimientos alusivos a las prácticas y costumbres mágicas provenientes del pensamiento sagrado de los pueblos latinoamericanos. El barroquismo es el estilo ideal, puesto que realza los acontecimientos subrayando la hipérbole, la metáfora, la metonimia y la alegoría; sobre todo en la descripción.

Era como si las ventanas y puertas de las casas, todas las celosías, todos los ojos de buey, se hubiesen vuelto hacia la sola esquina del Arzobispado, en una expectación de tal intensidad que deformaba las fachadas en muecas humanas. Los techos estiraban el alero, las esquinas adelantaban el filo y la humedad no dibujaba sino oídos en las paredes. (Carpentier, 2000, pp. 86-87)

Tal como postula Hurtado “el acontecimiento mágico-realista es exaltado por su enunciación, que forma parte del estilo del autor”. El estilo de Carpentier es indiscutiblemente el barroco, que permite la perfecta construcción de aquellas figuras retóricas, generalmente utilizadas para describir los sucesos mágico-realistas como en la siguiente descripción:

Frente al altar, de cara a los fieles, otro sacerdote se había erguido, como nacido del aire, con pedazos de hombros y de brazos aún mal corporizados. Mientras el semblante iba adquiriendo firmeza y expresión, de su boca sin labios, sin dientes, negra como agujero de gatera, surgía una voz tremebunda, que llenaba la nave con vibraciones de órgano a todo registro, haciendo temblar los vitrales en sus plomos. (p. 90)

Aunque los acontecimientos mágico realistas lo son por sí mismos, el lenguaje empleado para describirlos está vinculado a un tipo de discurso que los exalta o al que exaltan. (Hurtado, 2000, p. 98)

3.2.5 Arquitectura

Dentro del pensamiento utópico americano –a diferencia del europeo– se atribuye al propio hombre la construcción del lugar ideal o locus utópico, en lugar de a los dioses o seres sobrenaturales. Y dentro del inconsciente colectivo del hombre latinoamericano, se manifiesta este arquetipo en todas las creaciones humanas, especialmente en obras de gran magnitud, como las que se expresan dentro de este arte de proyectar, construir y adornar edificaciones (*Larousse*, 2005). Las construcciones de la arquitectura se encaminan a diseños de obras paradisíacas cuyos modelos buscan satisfacer en los hombres que harán uso de ellas, sus anhelos de retorno a los paraísos perdidos de sus civilizaciones; llenos de comodidades, belleza y ostentación, propias de las divinidades. Sin embargo, el hombre con poder en Latinoamérica –sea extranjero o latinoamericano, tal como muestra el relato–, se ha dedicado a construir sus propios ideales sometiendo a los demás hombres que viven en la miseria.

En *El reino de este mundo*, Carpentier hace del realismo mágico la herramienta ideal para plasmar ese discurso utópico que hace alusión a la arquitectura. Es el proyecto de grandes, bellas y ostentosas construcciones del hombre, para corresponder a su anhelo de “crear” un “mundo mejor”, que, en Latinoamérica, ha sido una constante desde el descubrimiento de este continente hasta la actualidad, según lo ha demostrado la historia.

Pues este escritor, expone en su novela el fenómeno utópico que se gestó desde el encuentro de los dos mundos; el “viejo” mundo con el “nuevo”, cuando el pensamiento utópico europeo trasladó sus ideales y modelos utópicos provenientes de los mitos clásicos a la tierra recién descubierta. Y con el afán de adaptar los arquetipos del imaginario clásico al continente americano, el hombre europeo sometió al nativo, esclavizándolo a fin de alcanzar sus objetos del deseo.

El simbolismo de la arquitectura en *El reino de este mundo* está precisamente encaminado a evidenciar el fenómeno de la opresión de las grandes

masas, por hombres que solo buscan construir sus propios ideales, como Henri Christophe y su fortaleza.

3.2.5.1 *La Ciudadela la Ferriere*

Lo hiperbólico de este motivo simbólico es quizás el rasgo mágico-realista más evidente que Carpentier plasmo en este tema. Pues en diversas ocasiones el narrador localiza esta edificación fuera de este mundo, “hincada de andamios se alzaba aquella segunda montaña –montaña sobre la montaña”; “levantada más arriba de las nubes”, “construida allá arriba, sobre las nubes”; “aquella obra inverosímil”. (Carpentier, 2000, pp. 81, 95, 83)

Por otra parte, mientras la edificación de la Ciudadela representa la construcción del “lugar ideal” para unos cuantos, para el resto de los esclavos era un nuevo martirio, otra nueva carga a costas:

Centenares de hombres trabajaban en las entrañas de aquella inmensa construcción, siempre espiados por el látigo y el fusil, rematando obras que solo habían sido vistas, hasta entonces, en las arquitecturas imaginarias del Piranese. (p. 82)

Otra vez el motivo del látigo en nuevas manos, la esclavitud que creían los esclavos negros había terminado con el triunfo de Christophe, regresa ahora acompañado del fusil: con mayor fuerza. En un principio, vencida la raza opresora de los colonos franceses, los esclavos negros creyeron, por fin, poder tomar parte de lo promisorio de su libertad, como únicos dueños de la tierra que los albergaba bajo el dominio de extranjeros, ya que un negro como ellos estaría en el gobierno, pero muy pronto se decepcionaron: “El pueblo que lo había aclamado a su llegada, estaba lleno de malas intenciones, al recordar demasiado, en una tierra fértil, las cosechas perdidas por estar los hombres ocupados en la construcción de la Ciudadela” (p. 89). “Sin embargo, Ti Noel comprendió que aquel lujo y la vida holgada de las construcciones de la realeza, que lo maravilló cuando regresó de Cuba, solamente podía ser disfrutado por la clase dominante, por quienes tuvieran en sus manos las riquezas y el poder, sin importar si fueran blancos o negros,

seguían siendo el enemigo a combatir, y solo cuando se encontraba Ti Noel en los lujosos trabajos de la Ciudadela lo pudo entender:

El negro comenzó a pensar en las orquestas de cámara de Sans-Souci, el Fausto de los uniformes y las estatuas blancas desnudas que se calentaban al sol sobre sus zócalos de almocárabes, entre los bojes tallados de los canteros, se debían a una esclavitud tan abominable como la que había conocido en la hacienda de Monsieur Lenormand de Mezy. (p. 83)

El lujo y la comodidad que representaba el trabajo de la Ciudadela son, sin duda, arquetipos de “lugares ideales”, de “paraísos perdidos” y “mundos mejores”, pero no para todos, según lo expone Carpentier, sino solo para unos pocos. Representa al latinoamericano trabajando y luchando para cumplir sueños y anhelos ajenos (como el europeo o el norteamericano), sin poder encontrar el propio. La mayoría tenía que seguir buscando su propia felicidad, su “mundo mejor”: su libertad. Tenían que luchar nuevamente para escapar de una nueva opresión a manos de su propia raza.

En otras partes del relato, se hace constante referencia al ladrillo: “en las murallas se afianzaban los puentes volantes por los cuales el ladrillo y la piedra eran llevados a las terrazas cimeas”, “cuando Ti Noel hubo dejado su ladrillo al pie de una muralla era cerca de media noche”; “Ti Noel comenzó a descender hacia Millot en busca de otro ladrillo”; “Por todos los flancos de la montaña, por todos los senderos, subían apretadas filas de mujeres, de niños, de ancianos, llevando siempre, el mismo ladrillo”. (pp. 82-83)

Esta hipérbole, en la que se puede identificar sin mucho análisis lo mágico realista, contiene una fuerte simbolización sobre el hombre latinoamericano y su historia. El ladrillo es el símbolo de la opresión que el hombre latinoamericano ha tenido que soportar a lo largo de su historia, ya sea a manos de extranjeros, o a manos de su propia raza.

Asimismo, Carpentier refiere en el relato las construcciones de la ciudad del “Cabo Francés, con sus campanarios, sus edificios de cantería, sus casas normandas guarnecidas de larguísimos balcones techados” (p. 26), obras

arquitectónicas que son representaciones del *locus utópico* que los europeos veían en América como la “tierra del porvenir”; “la tierra prometida”. Sin embargo, en el inconsciente del esclavo negro procedente del África, esas obras comparadas con las ciudades de Guinea, “*eran bien poca cosa*”. “Allá había cúpulas de barro encarnado que se asentaban sobre grandes fortalezas bordeadas de almenas” (p. 26). Henri Christophe, como ex esclavo negro, tenía conocimiento de estas construcciones, únicas en su género hasta ese entonces y solamente conocidas por medio de las historias contadas por hombres como Mackandal. Pero este conocimiento Christophe lo llevó a su realidad con una mayor dimensión que toca los límites de lo mágico: porque su fortaleza, la Ciudadela, sobrepujaba lo hasta entonces conocido.

De igual manera, Carpentier dedica una detallada descripción del Palacio de Sans Souci “un palacio rosado, un alcázar de ventanas arqueadas, hecho casi aéreo por el alto zócalo de una escalinata de piedra” (p. 79), como antesala de la inverosímil Ciudadela.

3.2.6 Fauna

La fauna es uno de los elementos utilizados por Carpentier en su relato en el que la presencia del realismo mágico tiene su más evidente manifestación. Al partir de las confrontaciones que acreditó Carpentier en su novela *El reino de este mundo*, entre las que destaca vudú-catolicismo, se tiene que en el variado y vasto bestiario simbólico de la Biblia, se distingue el simbolismo de los animales de origen mítico en las descripciones de las situaciones extremas, primordiales o escatológicas, o referentes al mundo divino. De igual manera, la presencia de los animales en el relato de *El reino de este mundo* se debe principalmente a la evocación del mundo sagrado de los esclavos negros, cuyo origen es el África y la religión del vudú. Sin embargo, la simbología de los animales en la cultura de los esclavos negros es mucho más fuerte, incluso la fauna se lleva al plano de la divinidad. Para comenzar, los esclavos adoraban a Damballah, el dios serpiente, símbolo del eterno comienzo, nunca acabar. Bajo la concepción mítico-religiosa

del vudú, los animales son aliados de los hombres y ordenados por los dioses para ello. En los relatos de Mackandal se presenta este rasgo considerado dentro del realismo mágico: “Hablaban de vastas migraciones de pueblos, de guerras seculares, de prodigiosas batallas en que los animales habían ayudado a los hombres”. (Carpentier, 2000, p. 23)

Alejo Carpentier evidenció la concepción mágico-religiosa de la negritud sobre los animales, y qué función desempeña ésta en el pensamiento utópico de los esclavos negros, luego heredada al hombre latinoamericano.

Según el relato, se puede percibir una estrecha relación entre los hombres con los animales, bajo la concepción mítico-sagrada del hombre negro traído del África. Pues para el vudú, entre los animales y los hombres no existe una gran diferencia. Y hasta existe una marcada admiración por características propias de los animales deseadas, adquiridas u otorgadas al hombre, como la fuerza, la agilidad, la destreza, etc. En esta relación hombre-animal, propia del vudú, radica el elemento mágico-realista, ya que se habla de transiciones o transformaciones de animal a hombre o viceversa. En la novela *El reino de este mundo* se hace alusión a la analogía hombre-animal en reiteradas ocasiones, en las que se observa este fenómeno:

A veces se hablaba de animales egregios que habían tenido descendencia humana. Y también de hombres que ciertos ensalmos dotaban de poderes licantrópicos. Se sabía de mujeres violadas por grandes felinos que habían trocado, en la noche, la palabra por el rugido. (p. 29)

A continuación se hace un genérico análisis de los motivos mágico-realistas, presentes en la simbología de los animales, según aparecen en el relato carpenteriano:

3.2.6.1 **Los perros**

El perro en la novela carpenteriana *El reino de este mundo* es uno de los animales que más se compara con los hombres. En demasiadas citas puede observarse la analogía de la vida de este animal con la vida del ser humano. En algunas ocasiones Carpentier equipara algún rasgo propio de estos animales como característico también del hombre o viceversa, como en los siguientes casos: “los perros y los hombres volvían del monte al atardecer, sudando el cansancio y el despecho por todos los poros”.

Asimismo, en la realidad literaria de la obra carpenteriana en cuestión, la vida del perro es símbolo de la vida del ser humano, puesto que lo que puede acontecer con el perro, es lo mismo que pasaría al hombre. Así lo demuestra la siguiente cita:

Un día agarraron un perro en celo que pertenecía a las jaurías de Lenormand de Mezy. Mientras Ti –Noel, a horcadas sobre él, le sujetaba la cabeza por las orejas, Mackandal le frotó el hocico con una piedra que el zumo de un hongo había teñido de amarillo claro. El perro contrajo los músculos. Su cuerpo fue sacudido, en seguida, por violentas convulsiones, cayendo sobre el lomo, con las patas tiesas y los colmillos de fuera. Aquella tarde, al regresar a la hacienda, Mackandal se detuvo largo rato en contemplar los trapiches, los secaderos de cacao y de café, el taller de la añilería, las fraguas, los aljibes y bucanes.

–Ha llegado el momento –dijo. (p. 31)

Mackandal sabía que si el veneno producía efecto en un perro, también lo haría en el hombre, por lo que sin rasgo de duda, él cree que su plan está listo para ser ejecutado, tras la prueba sobre la efectividad del veneno que ejerció sobre el animal.

En tanto, las transformaciones atribuidas a Mackandal, el perro resulta ser aliado del hombre en la empresa libertadora, según el pensamiento utópico de los esclavos, pues el animal sabía de la gran misión de este personaje y el propósito

de sus poderes: “Los perros no le ladraban; mudaba de sombra según le conviniera”. (p. 38)

En varias partes de la narración, Carpentier explica diversas expresiones propiamente humanas con las características del perro, como la siguiente: “El viejo se ocultó en su chimenea, sacando la cabeza tras el paraván de Coromandel para ladrar imprecaciones”.

3.2.6.2 ***Las serpientes***

El motivo de las serpientes en esta novela de Carpentier tiene un significado sagrado puesto que el dios mayor de la religión del vudú es Damballah el Dios serpiente: “En la urbe sagrada de Widah se rendía culto a la Cobra, mística representación del rueda eterno”. (p. 27)

3.2.6.3 ***Los gansos***

Los gansos son quizá el motivo animal con mayor carga simbólica que Carpentier utilizó para plasmar gran parte de su mensaje, puesto que dedica un espacio considerable para tratar sobre algunas características fundamentales de estos animales con el fin de hacer disimuladas analogías entre la vida de los gansos con algunas conclusiones propias con respecto a lo latinoamericano. Por medio del realismo mágico, el autor de *El reino de este mundo* hace uso de la alegoría para evidenciar su propia ideología, así como la función que el personaje Ti Noel tiene en el relato.

Según el análisis de este elemento, en el presente apartado, se demuestra que con la simbología de los gansos Carpentier hace alusión al Hombre. En primera instancia, al hombre negro africano; luego, al mestizo latinoamericano y, finalmente, al hombre, Hombre.

Con respecto a la primera analogía, se analiza la siguiente cita:

Los gansos eran gente de orden, de fundamento y de sistema, cuya existencia era ajena a todo sometimiento de individuos a individuos de la misma especie. El principio de la autoridad, personificado en el Asnar Mayor, era el meramente necesario para mantener el orden dentro del clan, procediéndose en esto a la manera del rey o capataz de los viejos cabildos africanos. (p. 117)

A lo largo de la novela, Ti Noel se dedicó a exaltar lo africano, comparándolo con lo americano, con su realidad de esclavo. A través del conocimiento mitológico transmitido por Mackandal, Ti Noel veía en el pasado africano el arquetipo a seguir para alcanzar su libertad, el objeto del deseo, añorado, del paraíso perdido africano por el que luchó su vida entera. Al decir que los gansos eran *gente de orden*, Ti Noel hacía alusión al mundo africano, al Gran Allá, “cuya existencia era ajena a todo sometimiento de individuos a individuos de la misma especie”, considerando el sistema autoritario africano como el arquetipo ideal. Sin embargo, en la siguiente cita, Ti Noel cae en la cuenta de que todo su esfuerzo ha girado en torno a una mera especulación y “Cansado de licantropías azarosas, Ti Noel hizo uso de sus extraordinarios poderes para transformarse en ganso y convivir con las aves que se habían instalado en sus dominios”.

Pero cuando quiso ocupar un sitio en el clan, se vio hostilizado por los picos de bordes dentellados y cuellos de guardar distancias. Se le tuvo en la orilla de un potrero, alzándose una muralla de plumas blancas en torno a las hembras indiferentes... El clan parecía ahora como una comunidad aristocrática, absolutamente cerrada a todo individuo de otra casta. (p. 117-118)

Carpentier muestra a Ti Noel la inutilidad de la idealización del pasado, de sus raíces africanas. Pues, aquello que lo impulsó a formar parte activa de la lucha contra los blancos, para su liberación, ahora se le presentaba también como ajeno: “por ello Ti Noel comprendió pronto que, aunque insistiera durante años, jamás tendría acceso a las funciones y ritos del clan” (p. 118). Asimismo,

Carpentier esclarece con esta simbología que realmente no se trataba de una lucha de razas, negros vs blancos, sino una lucha de clases sociales: “Se le había dado a entender claramente que no le bastaba ser ganso para creerse que todos los gansos fueran iguales”. (p. 118)

Con respecto a la segunda analogía, con el hombre latinoamericano, Ti Noel no era un verdadero ganso (un africano), por más que tratara de ajustarse a sus costumbres (ideales), rituales (religión) etc.:

Ningún ganso conocido había cantado ni bailado el día de sus bodas. Nadie, de los vivos, lo había visto nacer. Se presentaba, sin el menor expediente de limpieza de sangre, ante cuatro generaciones en palmas. En suma, era un meteco. (*Loc. Cit.*)

Era un criollo, un latinoamericano. Esta analogía expresa la situación del hombre latinoamericano enajenado con sus orígenes, pero también ajeno a modelos extranjeros que pretende adoptar siguiendo falsas utopías, propias de otros reinos. Usando “disfraces” e imitando lo ajeno, el latinoamericano ha luchado contra su propia historia, pretendiendo olvidar su verdadera “realidad” latinoamericana erigida de una mezcla de sangres y culturas, pero que es a la misma vez lo único verdadero y palpable. Es esa la verdadera identidad de América Latina, la esencia que nos muestra Carpentier, cuyas reflexiones comparte al lector por medio de Ti Noel cuando: “Ti Noel comprendió oscuramente que aquel repudio de los gansos era un castigo a su cobardía. Mackandal se había disfrazado de animal, durante años, para servir a los hombres, no para desertar del terreno de los hombres”. (*Loc. Cit.*)

En cambio, Ti Noel se culpaba porque al pretender transformarse en ganso, lo hacía para escapar de su propia realidad insatisfactoria, de su realidad como Hombre, “desertando” “del terreno de los hombres” (Latinoamérica), en vez de continuar luchando por transformar esa realidad para hacerla satisfactoria. El hombre latinoamericano es el simbolizado en esta alegoría de los gansos, y con ella Carpentier reprueba la imitación de modelos europeos, norteamericanos o de cualquier índole extranjera. El hacerlo implica un acto de cobardía, es “*desertar*

del terreno de los hombres”, rebasar los límites del reino de este mundo: el continente americano. Significa “avergonzarse” de América y abandonarla sin luchar o seguir luchando por hacer de ésta una verdadera tierra de libertad, de igualdad, fraternidad; un verdadero locus utópico.

Pero Carpentier hizo que Ti Noel comprendiera a tiempo su verdadera misión como Hombre y como hombre latinoamericano, justo antes de su muerte – al igual que Christophe. Al momento de dejar de ser ganso, “en aquel momento, vuelto a la condición humana, el anciano tuvo un supremo instante de lucidez. Vivió, en el espacio de un pálpito, los momentos capitales de su vida” (p. 118). He aquí la necesaria vuelta a la historia; es la concepción de Carpentier sobre la historia, plasmada en esta obra maestra, de una forma bella por medio del realismo mágico: el latinoamericano puede encontrarse a sí mismo, su identidad como tal para tomar el espacio que le corresponde en el universo, como *hombre entre hombres*, partiendo de la historia misma de América.

Y tras aceptar, por primera vez en su vida (en la historia), su verdadera realidad, Ti Noel:

...comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera para gentes que nunca conocerá... Pero la grandeza del hombre está precisamente en mejorar lo que es, en imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar... el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo. (p. 119)

La misión del Hombre, según el mensaje de Carpentier, es luchar por su utopía, pese a las circunstancias en que se encuentre, sin importar si lo deseado se alcance en vida o no, o si se beneficiará él mismo de esa lucha u otros individuos que no conoce. Pues su grandeza está en buscar un mundo mejor, en el mismo que le tocó vivir, en el propio (la inmovilidad, característica utópica). Es el Reino de los Cielos, otros reinos, extranjeros, donde el latinoamericano (simbolizado en Ti Noel) no tiene grandeza que conquistar. Sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en Latinoamérica (el reino de este mundo).

Ti Noel regresa a las ruinas de la Hacienda para comenzar a vivir como un hombre libre y es precisamente en las ruinas de la hacienda que Ti Noel reflexiona sobre su propia historia y entiende su misión. No obstante, el final de la novela demuestra que esas ruinas (los vestigios del modelo europeo) terminaron de caerse.

Sin embargo se dio cuenta de que era un pasado brumoso de raíces diversas, pero firmes, cuya historia es de reciente trazo, no obstante, hombre entre hombres, como diría Zea.

El motivo de los animales es muy recurrido por Carpentier a lo largo de toda la novela. No obstante, el simbolismo que entraña su presencia en el discurso es vasto, por lo que en la presente investigación solo se analizan los referidos líneas arriba por ser los más representativos del realismo mágico. Pero también la presencia de animales como los buitres, los animales marinos que se describen en el viaje de Paulina Bonaparte, los aludidos en las transformaciones de Mackandal y las de Ti Noel, así como las vacas y los caballos, conllevan un fuerte trabajo de simbolización por parte de su autor que no corresponde analizar ahora.

3.2.7 Religión

El sincretismo religioso es uno de los rasgos fundamentales de las culturas negras americanas. El pensamiento utópico de los esclavos negros está regido por el pensamiento religioso. Toda acción encaminada a la obtención de su anhelo utópico está basada en el conocimiento mitológico. Por eso las intensas luchas por obtener la libertad de los esclavos que enfatiza Carpentier en tres episodios históricos en su relato: la revuelta dirigida por Mackandal; el levantamiento encabezado por Boukman (El Pacto de Bois Caimán) y la sublevación de los negros contra la monarquía de Henri Christophe, tienen como eje impulsor el *vudú*. Es el *vudú* y las seculares leyendas mitológicas las que unifican a los esclavos, alentando su fe en un porvenir victorioso. Es en el aspecto religioso que el realismo mágico cobra una fuerza singular en la novela *El reino de este mundo*

debido a la extraordinaria fe de de la raza negra en sus seres sobrenaturales a quienes atribuyen la gran empresa libertadora:

Un día daría la señal del gran levantamiento, y los Señores del Allá, encabezados por Damballah, por el Amo de los Caminos y por Ogún de los Hierros, traerían el rayo y el trueno, para desencadenar el ciclón que completaría la obra de los hombres. En esa gran hora –decía Ti Noel la sangre de los blancos correría hasta los arroyos, donde los Loas, ebrios de júbilo, la beberían de bruces, hasta llenarse los pulmones. (Carpentier, 2000, p. 38)

En esta cita se puede identificar la concepción de las comunidades tradicionales como lo es la negra, cuyo pensamiento es sagrado, en cuanto a la naturaleza, como la plena manifestación de la voluntad divina. Según palabras de Eliade, analizadas por Hurtado, para el sagrado la realidad inmediata del objeto se transmuta en realidad sobrenatural. De esta manera, la naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sacralidad cósmica; para el pensamiento sagrado la sacralidad del cosmos equivale a la realidad por excelencia (Hurtado, 2000, p. 87).

Dentro de la creencia del vudú, la naturaleza mantiene un estrecho vínculo entre los seres sobrenaturales y los hombres, pues los primeros suelen manifestarse en ella. Incluso, los dioses son la naturaleza misma:

En la urbe sagrada de Widah se rendía culto a la Cobra, mística representación del rueda eterno, así como a los dioses que regían el mundo vegetal y solían aparecer, mojados y relucientes, entre las junqueras que asordinaban las orillas de lagos salobres. (p. 27)

La lucha por la libertad del hombre negro es consagrada a la voluntad divina, cuando se somete la voluntad tanto individual como colectiva a los designios de las divinidades a fin de alcanzar su utopía. Es la religión, con todo y su amplio bagaje mítico, el propulsor para la consecución del objeto del deseo. Tal

sometimiento infunde en los esclavos una inconmensurable seguridad colectiva al grado de unificar la fe, la determinación, la paciencia y la lucha, por un fin común:

-El Dios de los blancos ordena el crimen. Nuestros dioses nos piden venganza. Ellos conducirán nuestros brazos y nos darán la asistencia. ¡Rompan la imagen del Dios de los blancos, que tiene sed de nuestras lágrimas; escuchemos en nosotros mismos la llamada de la libertad! (p. 51)

Tal como se ha tratado ya en apartados anteriores, el rito es la reactualización del mito. Es dentro del rito donde se consagran los más altos valores humanos en bien del cumplimiento de los tiempos primeros. Tal como postula Eliade, el rito es la manifestación del anhelo de regreso a los orígenes, presente en el pensamiento de las culturas tradicionales. En el pacto de Bois Caiman, un Pacto que “se había sellado entre los iniciados de acá y los grandes Loas del África, para que la guerra se iniciara bajo los signos propicios”, en el relato *de El reino de este mundo*, pueden identificarse una serie de valores implícitos dentro de las concepciones mágico-sagradas de los esclavos:

El machete se hundió de súbito en el vientre de un cerdo negro, que largó las tripas y los pulmones en tres aullidos. Entonces, llamados por los nombres de sus amos, ya que no tenían más apellido, los delegados desfilaban de uno en uno para untarse los labios con la sangre espumosa del cerdo, recogida en un gran cuenco de madera. Luego, cayeron de bruces sobre el suelo mojado. Ti Noel, como los demás, juró que obedecería siempre a Boukman. (p. 52)

Es precisamente dentro de esta concepción mágico-sagrada que Carpentier resalta el contraste de valores entre el decadente pensamiento europeo y el pensamiento sagrado de los pueblos americanos, cuyos arquetipos mantienen concepciones de culturas diversas como la negra.

Los esclavos mantenían en secreto su religión, al considerar su realidad como un mundo “profano”, el cual debería pasar primero por un proceso de

sacralización. El mundo de los blancos no entendería las “verdades” que solo los esclavos tenían:

Bien lo había dicho el padre Labat, luego de su primer viaje a estas islas: los negros se comportaban como los filisteos, adorando a Dogón dentro del Arca. El gobernador pronunció entonces una palabra a la que Monsieur Lenormand de Mezy no había prestado, hasta entonces, la menor atención: el vodú... Los esclavos tenían, pues, una religión secreta que los alentaba y solidarizaba en sus rebeldías. A lo mejor, durante años y años, habían observado las prácticas de esa religión en sus mismas narices, hablándose con los tambores de calendas, sin que él lo sospechara. (pp. 57-58)

Los tambores y los caracoles presentes en los tres episodios revolucionarios de la novela serán la voz secreta y unificadora de los esclavos. Los blancos, al escucharlos, no podían entender el mensaje que tales sonidos entrañaban.

Los grandes mitos son el conocimiento revelado, dentro de los cuales el realismo mágico está presente, como el evocado por el narrador al momento en el que Ti Noel regresa de Cuba y da gracias al cielo por haber vuelto a la tierra de los Grandes Pactos (Santo Domingo), en la cual los conjuros a las divinidades “habían lanzado a ciertos hombres al aire o golpeados contra el suelo”:

Luego, la sangre, la pólvora, la harina de trigo y el polvo del café se habían amasado hasta constituir la Levadura capaz de hacer volver la cabeza a los antepasados... En el colmo de la exaltación, un inspirado se había montado sobre las espaldas de dos hombres que relinchaban. (p. 77)

Finalmente, la emancipación de la raza negra fue atribuida a los seres sobrenaturales, de lo cual surgieron mitos y leyendas en el inconsciente colectivo que contienen rasgos mágico-realistas:

Ahora los Grandes Loas favorecían las armas negras. Ganaban batallas quienes tenían dioses guerreros que invocar. Ogún Badagrí guiaba las cargas al arma blanca contra las últimas trincheras de la Diosa Razón. Y, como en todos los combates que realmente merecen ser recordados porque alguien detuviera el sol o derrumbara murallas con una trompeta, hubo, en aquellos días, hombres que cerraron con el pecho desnudo las bocas de cañones enemigos y hombres que tuvieron poderes para apartar de su cuerpo el plomo de los fusiles. (p. 71)

3.2.8 El arte

Las referencias al arte que Carpentier hace en *El reino de este mundo* son pocas. No obstante, es clara la intención del autor al hacerlas patentes dentro de su relato. Pues generalmente tienen la función del contraste entre el modelo occidental y el latinoamericano, como muchos otros motivos utilizados por este escritor. Bajo estos motivos el escritor cubano denuncia explícita o implícitamente la concepción equívoca tanto del progreso social como del arte del modelo occidental en América, considerándolo una falsa utopía.

Velayos aclara la función del arte en la obra carpenteriana: “Decíamos que las referencias culturales actúan frecuentemente, en los relatos carpenterianos, como símbolos que ilustran, por paralelismo o contraste, el sentido dado por el novelista a una determinada situación o personaje” (Velayos, 1990, pp. 133-134).

Todo parte de la denuncia explícita de Carpentier a la imitación:

En América Latina, el entusiasmo por las cosas de Europa ha dado origen a cierto espíritu de imitación, que ha tenido la deplorable consecuencia de retrasar en muchos lustros nuestras expresiones vernáculas... Hemos soñado con Versailles y el Trianon, con marquesas y abates, mientras los indios contaban sus maravillosas leyendas en paisajes nuestros que no queríamos ver... Los Guiraldes, los Diego Rivera, los Héctor Villa-Lobos, los Mariano Azuela son todavía excepciones en nuestro continente. Muchos sectores artísticos de América viven actualmente bajo el signo de Gide, cuando no de

Cocteau o simplemente Lacretelle... Es éste uno de los males –diremos de las debilidades– que debemos combatir. (Márquez, 1992, p. 17)

Tal denuncia a la imitación, Carpentier la desenmascara en la novela a través de la ironía. Lo alienable del arte occidental en Latinoamérica queda al descubierto en algunas referencias del mismo en el relato, como en los siguientes:

“El librero exhibía el último número de la Gazette de Saint Domingue, impresa en papel ligero, con páginas encuadradas por viñetas y medias cañas. Y para más lujo, un teatro de drama y ópera había sido inaugurado en la calle Vandreuil. Esta prosperidad favorecía la calle de los Españoles...” (Carpentier, 2000, p. 47)

La prosperidad que representa el arte occidental en la ciudad del Cabo, contrasta con la situación de esclavitud de las colonias francesas. Pues mientras se acrecentaba el progreso económico, según el prototipo occidental, se deshumanizaba al hombre latinoamericano en su propia tierra. “Paulina descubrió un gálibo de barco de guerra en la impedimenta de Lecrec. Corriendo lo llevó a la playa, para que Soliman añadiera esa obra de arte a sus ofrendas”. (p. 68)

Tanto el progreso económico y el arte europeo en América Latina son inútiles en tiempos de crisis revolucionaria; en momentos de lucha por alcanzar los verdaderos ideales utópicos americanos. Según el mensaje plasmado por el autor, solo sirven para ser echados al agua; para esperar si provocan algún milagro ante la avasalladora Revolución. Es el mismo mensaje en el suceso de la rebelión acaudillada por Boukman:

Mademoiselle Floridor yacía, despatarrada, sobre la alfombra, con una hoz encajada en el vientre. Su mano muerta agarraba todavía una pata de la cama con gesto cruelmente evocador del que hacía la damisela dormida de un grabado licencioso, que, con el título de *El sueño*, adornaba la alcoba. (p. 56)

Es claro el contraste que marca Carpentier entre el arte occidental como representación del modelo europeo en los episodios revolucionarios, para subrayar la fragilidad del sistema occidental frente a los momentos decisivos de Latinoamérica pues, al perseguir una utopía, la imitación sale al descubierto mostrándose en peyorativo contraste, como en la sublevación contra Henri Christophe:

La reina, poco preocupada por la etiqueta de aquellos momentos, se había agachado en un rincón de la antecámara para vigilar el hervor de un cocimiento de raíces, puesto a calentar sobre una ornilla de carbón de leña, cuyo reflejo de llama verdadera daba un raro realismo al colorido de un Gobelino que adornaba la pared, mostrando a Venus en la fragua de Vulcano.
(p. 91)

Carpentier pinta, sobre el mismo arte occidental, un cuadro “verdadero”, una pintura de Latinoamérica que llega a dar “un raro realismo” al primero. Y el autor reitera la inutilidad del “disfraz” occidental en tiempos revolucionarios de América Latina cuando “la reina poco preocupada por la etiqueta” (europea) vigila “el hervor de un cocimiento de raíces” (Latinoamérica). Y luego contrasta la ornilla de carbón de leña (representación de América), sobre el Gobelino (representación de Europa). En diversos episodios de la novela, Carpentier recurre a este tipo de contrastes entre Occidente y Latinoamérica.

En la novela Carpentier también alude al teatro, a los cuadros de Abraham Brunias, a los versos de Du Parny, a las obras de arte que contenía el Palacio del rey Christophe y algunas otras referencias al arte con la misma intención reprobatoria de los modelos extranjeros. Carpentier de esta forma va mostrando los efectos deshumanizadores, alienantes de una falsa utopía impuesta desde fuera; los sangrantes desequilibrios sociales que ésta acarrea, la fragilidad y consiguiente fugacidad de ciertos periodos económicos florecientes en Latinoamérica, cuando éstos dependen absolutamente de factores coyunturales externos.

Por otro lado, Márquez señala que las constantes referencias al arte en la obra carpenteriana tienen que ver con la posibilidad de integración de las artes que siempre interesó a Carpentier:

Tal como puede observarse en toda su obra donde múltiples referencias a la música, la pintura, la arquitectura, la escultura, el ballet, la ópera, la poesía, el teatro, el cine, la antropología, la arqueología, la geografía, la botánica, la historia, la política, la cultura en general, no son simples regodeos eruditos – como algunos lo han sugerido, ni parches puestos aquí y allá en el *corpus* narrativo, sino materia integrada al relato con absoluta propiedad (Márquez, 1992, p. 34).

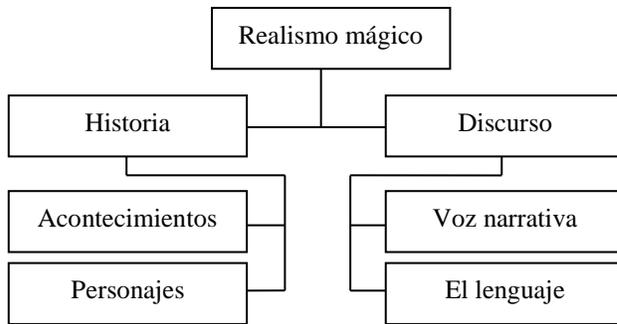
De modo que esta utilización de motivos alusivos al arte en *El reino de este mundo* también se puede inscribir dentro de los propósitos integracionistas de las artes, y de la cultura *in extenso*, por parte del autor.

3.3 Conformación del discurso utópico en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier a través del realismo mágico

La manifestación del realismo mágico en un texto literario puede tener lugar en diversos planos y con caracteres distintos, según apunta Hurtado en su texto *Por las tierras de Iloilo. El realismo mágico en Hombres de maíz*:

El texto es mágico realista desde el punto de vista de los acontecimientos, como también desde el punto de vista de su enunciación. En el primer caso, nos referimos al plano de la historia. En el segundo al plano del discurso. (Hurtado, 2000, p. 103)

El análisis del presente apartado se apoya en el estudio de Hurtado, sobre los planos en los que el realismo mágico se manifiesta en un texto, según lo analizado en su libro, lo cual esquematiza de la siguiente manera:



Fuente: (Hurtado, 2000, p 104).

En *El reino de este mundo* las manifestaciones mágico realistas también se dan en los mismos planos de la historia y el discurso¹⁴, con la observación de que, tanto la voz narrativa como el lenguaje presentan menos carga mágico realista que los demás elementos del plano de la historia, debido a la naturaleza del lenguaje utilizado.

En *El reino de este mundo* el realismo mágico se encuentra en varios acontecimientos inscritos dentro de lo sobrenatural o mágico-sagrado, según se analizó en el anterior apartado. De la misma forma, se encuentran personajes que son mágico-realistas, cuyo pensamiento es sagrado y encamina sus acciones, sus imágenes utópicas y sus cosmovisiones. También pueden encontrarse fragmentos del discurso que, por su naturaleza estilística, permiten la manifestación de los rasgos mágico-realistas.

En primer lugar, se analizaron en el presente trabajo aquellas manifestaciones mágico-realistas presentes en la novela de Carpentier referentes al plano de la historia (trama), que tienen que ver con los acontecimientos y las acciones de los personajes mágico realistas. Ello además de los símbolos y arquetipos que aluden a la utopía presente en el pensamiento del hombre latinoamericano. A continuación se aborda de manera genérica la manifestación mágico-realista en la misma novela, referente al plano del discurso, con el fin de plasmar el pensamiento utópico americano por parte del autor. Según escribe Hurtado, este discurso se refiere a una “*reelaboración* del ‘hecho real’ que le da un

¹⁴ Aquí se refiere a la historia y al discurso de la misma forma como lo concibe Hurtado en su texto, y según la teoría del Formalismo ruso: Historia (trama, o fábula), en el relato literario designa “lo que realmente ocurrió” (o lo que pudo haber ocurrido o podría ocurrir). El discurso (o argumento) designa “la forma en la que el lector toma conocimiento de la historia. (Hurtado, 2000, p. 69)

matiz particular”, cuyos instrumentos son las estructuras literarias, el lenguaje y el estilo (Hurtado, 2000, p. 69).

En la novela *El reino de este mundo* los sucesos son extraídos de la historia “real” haitiana, según la realidad social del autor –que según hemos visto ya, esa historia ha demostrado estar movida por el pensamiento utópico americano–, y ha sido reelaborada por Carpentier con los instrumentos mencionados. Este autor es un escritor latinoamericano que, como tal, posee un propio pensamiento utópico implícito, y manifestado a través de recursos como el realismo mágico. Pues “para el realismo mágico, no basta el hecho, sino la estrategia para presentarlo” (*Loc. Cit.*). Tal estrategia está en el discurso.

Dentro del realismo mágico, los hechos consignados en el texto deben ser más que verosímiles; es decir, se deben entender bajo la concepción de lo cotidiano, sin que los hechos mágico-realistas apelen a lo fantástico. ¿Qué realidad puede ser más verosímil que la propia “realidad”? De ahí la recurrencia a la misma historia latinoamericana que Carpentier plasmó en la novela en cuestión. Dicha historia posee lo que Carpentier llamó lo real maravilloso. Pues impregnados de maravilla, los “hechos reales”, según la realidad social, ya contienen en sí mismos el ingrediente necesario reclamado por la literatura mágico-realista, sin requerir de mayor esfuerzo literario por parte del autor más que su “matiz particular”. Por eso en esta novela de Carpentier no existe la preocupación por justificar los acontecimientos mágico-realistas. Los hechos son presentados en forma desinteresada, como parte de una totalidad en su conjunto cotidiana, que es el pensamiento utópico americano presente en todas y cada una de las etapas históricas aludidas en el relato de esta gran novela de Carpentier.

Las estructuras literarias, el lenguaje y el estilo utilizados por Carpentier en *El reino de este mundo* están designados para connotar diferentes manifestaciones del pensamiento utópico americano, implícitos en los acontecimientos mágico-realistas. Pues todas las acciones de los personajes de *El reino de este mundo* están movidas por su pensamiento utópico, incluso las acciones de los personajes europeos. De ahí que Carpentier haga uso de ciertas estrategias o recursos estilísticos para subrayar la esencia de su mensaje y

enaltecer lo que del hecho histórico quiere develar. Sólo se toman algunos ejemplos representativos de cada uno de estos instrumentos, puesto que gran parte de este análisis ya se ha tratado en apartados anteriores. El propósito de este apartado es mostrar, de lo ya analizado, qué es lo propiamente agrupado dentro del plano del discurso como manifestación del realismo mágico.

3.3.1 El lenguaje

Tal como se ha especificado en el apartado **3.2.4** referente a **lenguaje**, éste queda totalmente delegado al narrador, cuyo estilo atribuido por excelencia es el barroco. El barroquismo utilizado por Carpentier alberga una fuerte carga de imágenes que generalmente se encuentran dentro de la descripción, que es el recurso del lenguaje más utilizado por el narrador. Esas descripciones remiten a imágenes propias del deseo utópico de los personajes, como cuando evocan los lugares utópicos anhelados en su inconsciente colectivo:

De pronto el negro se detuvo, respirando hondamente. Un chivo, ahorcado, colgaba de un árbol vestido de espinas. El suelo se había llenado de advertencias: tres piedras en semicírculo, con una ramita quebrada en ojiva a modo de puerta. Más adelante, varios pollos negros, atados por una pata, se mecían cabeza abajo, a lo largo de una rama grasienta. Por fin, al cabo de los Signos, un árbol particularmente malvado, de tronco erizado de agujas negras, se veía rodeado de ofrendas. Entre sus raíces habían encajado –retorcidas, sarmentosas, despitorradas– varias muletas de Legba, el Señor de los caminos.

Ti Noel cayó de rodillas y dio gracias al cielo por haberle concedido el júbilo de regresar a la tierra de los Grandes Pactos. (Carpentier, 2000, p. 76)

En esta cita, la descripción es utilizada para presentar un acontecimiento mágico realista con un trasfondo utópico, pues evoca el momento en el que Ti Noel regresa de Santiago de Cuba a Santo Domingo como un hombre libre, creyendo que aquel era el lugar donde gozaría, por fin, de su recientemente

obtenida libertad. Pues tras la rebelión encabezada por Boukman, cuya unificación de los esclavos fue el *vudú*, la lucha por la abolición de la esclavitud continuó hasta culminar con la Independencia de Haití. Los esclavos atribuyeron este acontecimiento histórico al designio divino

El lenguaje utilizado en *El reino de este mundo* está cargado de imágenes arquetípicas del pensamiento utópico, que el barroquismo de Carpentier permite resaltar. Estas imágenes se pueden agrupar en las llamadas figuras retóricas, por lo que hay fragmentos en los que el lector debe poner un esmero mayor para su comprensión. Hay en la novela figuras que permiten el realce de acontecimientos mágico-realistas con carga implícita o explícita de pensamiento utópico. Una de esas figuras tan recurridas por Carpentier es la metáfora, que realza el ambiente mágico de la novela pero también permite identificar cierto simbolismo utópico presente como el caso de los tambores del vudú contra Christophe : “muy lejos se alzaba, a ratos, un pálpito de tambores que no tocaban, probablemente, en rogativas por su larga vida”. (p. 89)

El “pálpito” de los tambores es el anhelo de libertad de los “corazones” de los esclavos.

“Se respiraba una mala atmósfera en aquel crepúsculo de sombras harto impaciente por abrazarse a las cosas. No acababa de saberse si realmente sonaban tambores en la montaña” (p. 91)

En tales descripciones el autor pinta a la naturaleza, pero también (de los personajes) sus sentimientos, sus deseos a sus anhelos: pinta su utopía.

3.3.2 El habla

Con respecto al habla de los personajes, Carpentier recurre casi a la ausencia de diálogos, pero en las esporádicas ocasiones que recurre a ellos, el habla utilizada es la misma que la del narrador. No existe la intención de exaltar la particularidad del habla de los esclavos negros americanos, ni de la singularidad del habla de esa región del Caribe en general:

Le entregaron un ladrillo.

–¡Súbelo!... ¡Y vuelve por otro!

–Estoy muy viejo.

Ti Noel recibió un garrotazo en el cráneo. (p. 80)

Sí es conveniente mencionar que en más de una ocasión la voz narrativa hace mención de la lengua adoptada por los esclavos negros: *el creole*. Tal parece que la intención del autor es sacar a la luz los cantos evocativos del anhelo utópico de la raza negra. Sobre todo, los que tienen lugar en los acontecimientos coyunturales del relato, como anticipando el momento revolucionario en el que culminan las manifestaciones arquetípicas de los modelos utópicos presentes en el inconsciente colectivo de los esclavos:

Yenvalo moin Papa!

Moin pas mangé q'm bambó

Yenvalou, Papá, yanvalou moin!

Ou vlai moin lavé chaudier,

Yenvalo moin?

¿Tendré que seguir lavando calderas? ¿Tendré que seguir comiendo bambúes? Como salidas de las entrañas, las interrogaciones se apretaban, cobrando, en coro, el desgarrado gemir de los pueblos llevados al exilio para construir mausoleos, torres o interminables murallas. ¡Oh padre, mi padre, cuán largo es el camino! ¡Oh padre, mi padre, cuán largo es el penar! (p. 40)

3.3.3 El narrador

El discurso narrativo de la novela está a cargo de un mismo narrador omnisciente. En él Carpentier descarga la mayor responsabilidad de reflexionar sobre las circunstancias a las que se enfrenta cada personaje. El lenguaje utilizado por el narrador no siempre es una pintura externa, se mete continuamente en el interior de los personajes para dar cuenta de las profundidades de sus sentimientos.

Por medio de la voz narrativa, el lector puede comprender el sentir y reflexionar de los personajes, por lo que puede entender las acciones de éstos. Esta estrategia narrativa es considerada en el presente trabajo uno de los

principales instrumentos del autor para conformar, en su completa integridad, el discurso utópico americano.

El narrador asume la realidad de los personajes, no cuestiona su punto de vista. Antes lo exalta, revelando sus conocimientos y pensamientos interiores que proporcionan más datos sobre el contexto de la realidad de los personajes y que sólo el lector puede tener el privilegio de conocer. Esta actitud del narrador es lo que hace que el realismo mágico, en la novela, se aprecie como parte de la cotidianidad de la realidad literaria. La forma en que el narrador asume los hechos evita que los acontecimientos mágico realistas aparezcan grotescos, inventados o fantásticos.

El narrador confiere validez a los acontecimientos mágicos, como el suceso en el que la Maman Loi mete los brazos en aceite sin quemarse, acompaña a Christophe en el suceso de la aparición de Cornejo Breille describiéndolo a detalle desde el principio hasta el final; valida las leyendas y los mitos evocados por Mackandal, así como los surgidos a partir de los episodios revolucionarios. Muestra respeto por los ritos del Radá, llevados a cabo por los esclavos negros como si él mismo formara parte del suceso.

Esta estrategia narrativa tiene que ver con la señalada “falta de humorismo” en *El reino de este mundo*, tan criticado a Carpentier, opinión con la que el presente análisis difiere en gran manera. Sobre todo con el comentario sobre el tópico citado por Hurtado cuando escribe: “en Carpentier –sostiene Levine– el estilo del humor es pesado y débil. Esta total falta de humor y el estilo solemne impiden al escritor cubano lograr el programa del realismo mágico” (Jill Levine en Hurtado, 2000, p. 175). Cabe recordar, sobre este punto que, con *El reino de este mundo*, Carpentier introduce una nueva visión de los pueblos de América Latina, alejándose en gran tramo del pintoresquismo en el que había caído la *novela regional* o *de la tierra*, a la que Carpentier reprobó la forma de visualizar lo latinoamericano por parte de escritores latinoamericanos. Pues siguiendo el ejemplo de Europa y Norteamérica, no pasaban de situar a la cultura latinoamericana como propia del tercermundismo y del subdesarrollo evidenciando una forma exótica de pintar las costumbres y tradiciones de sus pueblos.

Asimismo, habrá que tomar en cuenta el tema abordado por la novela y la intención del autor para plasmar el pensamiento utópico de América Latina gestado por los esclavos negros arrancados del África, cuyo pensamiento sagrado estuvo presente en cada momento revolucionario en busca de alcanzar su libertad. El “estilo solemne” no es más que el reclamado por la realidad social de las circunstancias históricas de Haití, y de una cultura desconocida, como la negra, que distaba mucho de los pueblos nativos de América. Un exceso de humorismo cambiaría la forma de visualizar tanto a la misma comunidad negra como a su situación de esclavitud denunciada por el autor. Así también obstaculizaría la identificación del pensamiento utópico de estos pueblos, quienes, bajo el yugo de la esclavitud, no podían deshacerse en cantos a la alegría o al buen humor ante un “constante retoñar de cadenas”.

Al igual como lo señala Hurtado, en el presente trabajo se considera que el humorismo en los textos mágico realistas no es un rasgo definitorio ni sustancial, por el hecho de hablar de una modalidad del realismo cuya principal característica está en la manera de evidenciar la realidad. Lo mágico de este realismo radica en los acontecimientos que escapan a la razón. Por lo que el comentario de Jill Leville, sobre la afectación del realismo mágico en *El reino de este mundo*, por la falta de humor, puede perder sentido ante esta fundamentación.

Sin embargo, el humor está presente en *El reino de este mundo*, trabajado de una forma tan estética que, al igual que los acontecimientos mágico realistas, aparecen de manera natural formando parte de la cotidianidad misma y del carácter interior de los personajes. Y sin llegar a lo grotesco, no deja de provocar la risa en el lector al momento de imaginar ciertos episodios, como cuando Ti Noel acaricia el cráneo del chivo, imaginando que así debe ser la calva del amo bajo su peluquín, también cuando Henri Christophe, encolerizado y paralizado por los efectos de la brujería, amenazó de muerte a todos los vecinos de Limonade si cantaban los gallos “aterrorizados por el delirio del monarca, comenzaron a bajar gallinas y gallos, metidos en canastas a la noche de los pozos profundos, para que se olvidaran de cloqueos y fanfarronadas”; o como el momento en el que Ti Noel regresa borracho de la ciudad del Cabo entonando una canción en la que se

decían groserías a un rey. “Eso era lo importante, a un rey. Así insultando a Henri Christophe, cansándose de imaginarias exoneraciones a su corona y su prosapia, encontró tan corto el andar que cuando se echó sobre su jergón de barba de indio, llegó a preguntarse si había ido realmente a la Ciudad del Cabo”. (p. 88); o el momento en el que Lenorman de Mezy contempla la cabeza de Bouckman “escupiéndola de insultos hasta aburrirse de repetir las mismas groserías”. (p. 58)

El humorismo radica no tanto, en las palabras empleadas por el autor, sino en la imagen que pinta en su descripción. La presencia del humorismo también puede ser un recurso estilístico de Carpentier para evidenciar el lado irónico, absurdo e incluso, grotesco del modelo occidental en tierra americana.

CONCLUSIÓN

En *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, el discurso utópico americano se manifiesta a través del pensamiento sagrado de los personajes que está conformado por los mitos, la religión, los signos y las leyendas; por los símbolos (elementos pictóricos plásticos, musicales, artísticos y sociales) y de los arquetipos (manifestaciones del inconsciente colectivo heredadas por generaciones), que remiten a la perspectiva colectiva-popular de los esclavos negros, heredada al hombre latinoamericano en general, cuyas acciones tienen el propósito de alcanzar su anhelo utópico.

Si bien el realismo mágico no es el único recurso utilizado por Carpentier en esta novela para plasmar tal discurso, se torna imprescindible, pese a la voluntad individual del autor, desde el momento en que el escritor se adentra en este pensamiento sagrado de los personajes cuyas vidas representan al hombre latinoamericano (criollo o mestizo).

La relación del realismo mágico con el discurso utópico americano es la fe. La creencia de que también las fuerzas naturales y sobrenaturales pueden contribuir a que el hombre pueda alcanzar un “mundo mejor” o “una sociedad ideal”. Lo mágico realista de la realidad americana forma parte de lo real maravilloso identificado por Carpentier, quien a través de los acontecimientos mágico realistas presentes en *El reino de este mundo* evoca el pensamiento utópico del hombre latinoamericano, que como resultado de un mestizaje de sangres y culturas posee un pensamiento mítico-sagrado conformado por arquetipos de diversas culturas como la africana, la indígena y la europea.

Según el análisis de esta investigación, Carpentier quiso demostrar en su novela *El reino de este mundo* que lo que la conciencia moderna concibe como realismo mágico, en la época “real” o histórica que enmarca su obra se concebía como parte de la cotidianidad. Pues así lo demuestran los personajes de esta obra mágico realista (además de los lectores), quienes generalmente asumen los hechos mágicos como parte integrante de una realidad que no se pueden explicar,

como diría Hurtado, “con los recursos ordinarios de la percepción”. Además, Carpentier comprueba y expone en *El reino de este mundo*, que muchos de los rasgos de esa concepción mágico-realista develados por él en su relato formaron parte del pensamiento utópico en boga y persisten hasta nuestros días con una ineludible fuerza que originó y hace que subsista en el latinoamericano una inacabable disyuntiva cultural entre la tradición y la modernidad. Esta es la particularidad del realismo mágico latinoamericano que Carpentier, como precursor, legó a la concepción universal de América Latina.

Un lector culto occidental puede percibir los rasgos mágico-realistas de acuerdo a su grado cultural. Sin embargo, si es un lector latinoamericano culto, por el hecho de ser latinoamericano, forma parte de la disyuntiva entre lo moderno y lo tradicional. Pues la modernidad se caracteriza por un afán de eliminar todo lo que implique la cultura de las sociedades tradicionales llamadas primitivas, puesto que de acuerdo con este punto de vista, la supervivencia de lo tradicional-primitivo obstaculiza el desarrollo anhelado. Mientras que lo tradicional está implícito en la conciencia colectiva de los pueblos latinoamericanos pese a la voluntad individual.

Para un lector occidental un texto que trate sobre la cultura de las sociedades tradicionales de América Latina es forzosamente un texto mágico-realista. No obstante, para un lector culto latinoamericano, las acciones presentes en la realidad literaria, así como los personajes, junto con su forma de pensar y actuar, corresponden a su propia realidad, pero también será capaz de reconocer algunos elementos del realismo mágico al formar parte de la modernidad.

El lector latinoamericano moderno es capaz de percibir tanto la realidad mágica como aquella que se asimila como puramente realista, de acuerdo al grado de correspondencia con su propia realidad

Todo el relato de *El reino de este mundo* es, en sí mismo, un símbolo del pensamiento occidental implantado y luego heredado a este continente a partir de la conquista. Y el mensaje de Carpentier es que el modelo europeo no siempre funciona en tierra americana donde supervive un pensamiento sagrado; un pensamiento mágico-religioso que se antepone al profano cuya principal característica es un pretendido desarrollo como imitación de lo europeo. A

diferencia de América Latina, el pensamiento europeo no posee esta particularidad del pensamiento utópico americano: el toque mágico-religioso producto del aporte de culturas como la africana y la indígena con sus arquetipos presentes, sobre todo, en las colectividades tradicionales. Tales arquetipos aun impulsan, muchas veces, las acciones que rigen las actividades de los individuos.

El título de la novela *El reino de este mundo* es también simbólico, puesto que alude a los límites de este continente americano en confrontación con el continente europeo. El mensaje plasmado por Carpentier, según lo ha demostrado la historia, es que América, y específicamente Latinoamérica, no puede ni debe evadir su realidad buscando una falsa utopía, imitando modelos ajenos como el europeo y el norteamericano, pues cuando así se ha pretendido hacer –como Henri Christophe– solo se crea un anquilosamiento rumbo a la meta de lograr un mundo mejor. Se agranda el vacío existencial que se busca llenar con el encuentro de la identidad americana, cuyo espacio en la universalidad se oscurece. La imitación implica renegar del propio origen, de lo latinoamericano; una traición cuyo castigo está más que evidenciado en la historia de Henri Christophe.

El mito refleja el anhelo de concretar lo deseado. Y la historia ha demostrado que la función del mito radica en revelar al hombre los modelos perfectos de todas las actividades humanas. El mito crea arquetipos, cuyos modelos se convierten en el objeto del deseo o *locus utópico* a alcanzar dependiendo de las circunstancias históricas del individuo. En América Latina, el mito se encuentra presente en cada momento clave de su historia, alentando la lucha por alcanzar la utopía.

La literatura es fiel testimonio de la función mítica y de la función utópica en la historia del hombre latinoamericano. En ella se encuentra plasmado el discurso utópico de los pueblos de América. Carpentier demostró con *El reino de este mundo* que la literatura es la historia misma oculta detrás de los símbolos. Ese fue su mayor legado a la *nueva narrativa latinoamericana*.

En *El reino de este mundo* pudo identificarse la función mítica en cada etapa revolucionaria aludida por el autor. El personaje Ti Noel es un símbolo del

hombre latinoamericano que movido por la función mítica se entregó a una constante lucha por alcanzar su libertad, que era su utopía, revelándose ante cada nueva forma de esclavitud.

El hombre latinoamericano puede encontrarse a sí mismo, volviendo a la historia de sus pueblos y aceptando todos y cada uno de aquellos momentos claves de ella, de los cuales emergió el hombre actual. Al aceptar su historia, el latinoamericano se acepta a sí mismo. Se sabe diferente a las demás civilizaciones porque su historia, la propia, la “verdadera”, parte de la decadencia de las mismas (de sus ruinas). Que aunque son necesarias esas ruinas para comenzar de nuevo, para que a través de ellas el latinoamericano pueda mirar su propia historia, tarde o temprano tendrán que derrumbarse por completo, para construir en su lugar la propia utopía.

Los cuestionamientos que surgieron en una primera fase de consulta exploratoria sobre el tema se resumen en los siguientes planteamientos: ¿Cómo se manifiesta el discurso utópico, resultado de la búsqueda de la identidad latinoamericana en la realidad literaria de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier?; ¿Qué relación existe entre el pensamiento utópico americano y el realismo mágico? y ¿Cómo percibir en la novela el papel desempeñado por el mito en la formulación del discurso utópico latinoamericano? Preguntas que resultaron, según la consideración de la autora de la presente tesis, perfectamente respondidos por los resultados del análisis. Por lo que este trabajo resulta altamente satisfactorio y gratificante para la presentante.

BIBLIOGRAFÍA

Ainsa, Fernando (1992), *De la Edad de Oro a El Dorado: génesis del discurso utópico americano*, Col. Tierra Firme, FCE, Ciudad de México, 211 pp.

------(1995), "La marcha sin fin de las utopías en América Latina" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 29. 09 pp.

Recuperado el 21 de julio de 2007, de URL:

<http://cuhwww.upr.clu.edu/exegesis/ano10/29/Ainsa.html>

Alegría, Fernando (1976), *Literatura y revolución*, FCE (Col. Popular, No.100), México, 550 pp.

Asturias, Miguel Ángel (1981). *Hombres de Maíz* (edición crítica coordinada por Gerald Martin), FCE, Madrid, 474 p.p.

Carpentier, Alejo (2000), *El reino de este mundo*, 10ª ed., Siglo XXI Editores, México, pp.7-119

------(2000b), *Los pasos perdidos*, 10ª ed., Siglo XXI Editores, México, pp.121-416

Chevalier J., Gheerbrandt A. (1982), *Diccionario de los símbolos*, 1ra ed., Herder, Barcelona, 243 p.p.

Durand, Gilbert (1982), *La estructura antropológica de lo imaginario*, 2da ed., Taurus Ediciones, Madrid, p.p.142

Eco, Umberto (1985), *Obra abierta*, Origen/Planeta (Col. Obras maestras del pensamiento contemporáneo, No. 16). México. 312 pp.

Eliade Mircea (1973), *Lo sagrado y lo profano*, 2ª ed., Guadarrama, Madrid, 185 p.p.

----- (1983), *Imágenes y símbolos*, Taurus Ediciones, Madrid, 158 p.p.

----- (1991) *Mito y realidad*, 1ra ed., Edit. Labor, Barcelona, 240 p.p

Flores, Ángel (1985), *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*. Premia (Col. La red de Jonás), México, 274 pp.

Fuentes, Carlos (1980), "Alejo Carpentier y la búsqueda de Utopía" (14 de junio), en *Sábado* (suplemento de *Uno más uno*), No. 136, Ciudad de México, pp. 18-26.

----- (2000), *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 98 pp.

García Márquez, Gabriel (2000), *Cien años de soledad*, Diana, México, 432 pp.

González Echeverría, Roberto (1980), "Historia y alegoría en la narrativa de Alejo Carpentier", en *Cuadernos Americanos*, no. 39, México, pp. 56-78.

Hurtado Heras, Saúl (2000), *Por las tierras de Ilom, el realismo mágico en Hombres de maíz*, UAEM, Toluca, 213 pp.

----- (2012), *En la tierra del Quetzal (ensayos y entrevistas reunidos sobre Miguel Ángel Asturias y su obra)*, 1ª ed., UAEM, Toluca, 165 pp.

Jill Levine, Suzanne (1970), "Lo real maravilloso: De Carpentier a García Márquez", en *Eco*, No. 120, tomo XX/6, abril de 1970, pp. 563-576.

Larousse, Diccionario básico. Lengua española (2005). Ramón García Pelayo y Gross, 1ra ed., Edit. Ultra, Distrito Federal.

Márquez Rodríguez, Alexis (1982), *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, Siglo XXI, México, 587 pp.

----- (1992), *Ocho veces Alejo Carpentier*, 1ra ed., Grijalbo, Caracas, 222 pp.

Martin, Gerald (1984), "[Boom, Yes; 'New' Novel, No: Further Reflections on the Optical Illusions of the 1960s in Latin America](#)", *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 3, No. 2, pp. 53-63

Recuperado el 29 de marzo de 2013, URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0261-3050%281984%293%3A2%3C53%3ABY%27NNF%3E2.0.CO%3B2-Q>

Pastor, Beatriz (1999), *El jardín y el peregrino: pensamiento utópico de América Latina (1492-1695)*, El estudio, Textos de difusión cultural UNAM, Ciudad de México, 592 p.p.

Paz, Octavio (2000), *El laberinto de la soledad*, FCE, Ciudad de México, 211 pp.

Popol Vuh (1999), FCE, (Col. Popular No. 11), 2da ed., Ciudad de México, 184 pp.

Rodríguez, Rafael P. (2012), "Los símbolos en la literatura", *Símbolos y Logos*, Página electrónica *El nacional*, recuperado el 2 de agosto de 2013, URL: <http://www.elnacional.com.do/semana/2012/6/30/126503/Los-simbolos-en-la-literatura>

Rulfo, Juan (1982), *Pedro Páramo*, FCE, (Col. Popular, No. 58), 2da ed., Ciudad de México, 59 pp.

Sabsay, Fernando L. (2001), “Integración cultural latinoamericana”, en *Cuadernos Académicos de La Escuela de Defensa Nacional*, Serie: Área de Política y Estrategia, Trabajo N° 5/96 en la Publicación impresa, Consejo de Investigación Estratégica, 1ra ed., Buenos Aires, p.p.4-13.

Velayos Zurdo, L. Oscar (1990), *Historia y utopía en Alejo Carpentier*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 187 pp.

[Wikipedia: Enciclopedia Libre Universal](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Símbolo&oldid=68575012) (2008), “El símbolo”, recuperado el 24 de julio de 2013, Obtenido de URL: <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Símbolo&oldid=68575012>

----- (2006) “Utopía”, recuperado el 30 de abril de 2013, de URL: <http://es.wikipedia.org/wiki/Utop%C3%ADa>

----- (2009) “Pensamiento”, recuperado el 20 de mayo de 2013, de URL: <http://es.wikipedia.org/wiki/Pensamiento>

Zavala, Silvio (1972), *La colonización española en América*, 1ra ed., Porrúa, ciudad de México, p.p. 157-169.

Zea, Leopoldo (1976), *El pensamiento latinoamericano*, Ariel, Madrid, 542 pp.

----- (1998), *La filosofía americana como filosofía sin más*, 17ª edición, Siglo XXI editores, Distrito Federal, 119 pp.