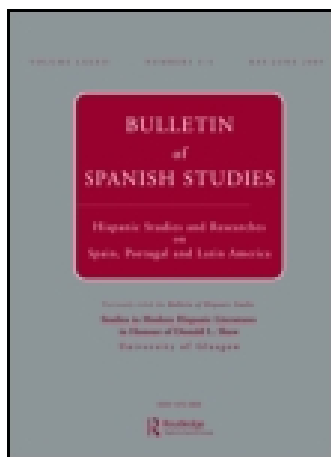


This article was downloaded by: [Université de Neuchâtel]

On: 30 March 2015, At: 02:18

Publisher: Routledge

Informa Ltd Registered in England and Wales Registered Number: 1072954 Registered office: Mortimer House, 37-41 Mortimer Street, London W1T 3JH, UK



Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America

Publication details, including instructions for authors and subscription information:

<http://www.tandfonline.com/loi/cbhs20>

Lautréamont en este mundo: el subtexto artístico de El reino de este mundo

Antonio Sánchez Jiménez^a

^a Université de Neuchâtel

Published online: 04 Sep 2014.



[Click for updates](#)

To cite this article: Antonio Sánchez Jiménez (2015) Lautréamont en este mundo: el subtexto artístico de El reino de este mundo , Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America, 92:4, 571-589, DOI: [10.1080/14753820.2014.947862](https://doi.org/10.1080/14753820.2014.947862)

To link to this article: <http://dx.doi.org/10.1080/14753820.2014.947862>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

Taylor & Francis makes every effort to ensure the accuracy of all the information (the "Content") contained in the publications on our platform. However, Taylor & Francis, our agents, and our licensors make no representations or warranties whatsoever as to the accuracy, completeness, or suitability for any purpose of the Content. Any opinions and views expressed in this publication are the opinions and views of the authors, and are not the views of or endorsed by Taylor & Francis. The accuracy of the Content should not be relied upon and should be independently verified with primary sources of information. Taylor and Francis shall not be liable for any losses, actions, claims, proceedings, demands, costs, expenses, damages, and other liabilities whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with, in relation to or arising out of the use of the Content.

This article may be used for research, teaching, and private study purposes. Any substantial or systematic reproduction, redistribution, reselling, loan, sub-licensing, systematic supply, or distribution in any form to anyone is expressly forbidden. Terms &

Conditions of access and use can be found at <http://www.tandfonline.com/page/terms-and-conditions>

Lautréamont en este mundo: el subtexto artístico de *El reino de este mundo*

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Université de Neuchâtel

Una de las más memorables escenas de *El reino de este mundo*,¹ del novelista cubano Alejo Carpentier, es el final del capítulo ‘La noche de las estatuas’, que describe la visita nocturna del negro haitiano Solimán y su amante piamontesa a las colecciones de Villa Borghese, en Roma. En tres párrafos intensísimos Carpentier describe cómo Solimán percibe estatuas y pinturas con una viveza que exacerban su embriaguez y las sombras de la noche. La revelación del negro llega a su clímax cuando observa y palpa sensualmente la ‘Venus de Cánova’, reconociendo en ella ‘el cadáver de Paulina Bonaparte’ (109), a la que había servido de fámulo y masajista durante la estancia de la francesa en Haití. El descubrimiento mata a Solimán, que muere tembloroso de fiebre y de frío, invocando a un dios del vudú haitiano, Papa Legba, ‘que se encontraba en el lejano Dahomey, en alguna umbrosa encrucijada, con el falo encarnado puesto sobre una muleta que para eso lleva consigo’ (110). Esta enigmática mezcla de artes visuales—pintura y escultura—y referencias sexuales es característica de *El reino de este mundo*, y resulta significativa en una obra que tiene mucho de alegoría y de novela de tesis.

Este trabajo pretende esclarecer la bella escena, algo descuidada por la crítica, y, al tiempo, analizar en general el papel de la pintura y escultura en *El reino de este mundo* (1949).² Concretamente, proponemos que estas

1 Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* [1949], en *Obras completas de Alejo Carpentier*, ed. Lucía de Cid, 16 vols (México D.F.: Siglo XXI, 1983–1994), II (1983), ‘*El reino de este mundo*’ y ‘*Los pasos perdidos*’, 9–110. Usamos esta edición como la base de nuestro estudio, por lo que de aquí en adelante todas las referencias al texto de *El reino de este mundo* procederán de la edición de Lucía de Cid, y nos limitaremos a indicar, entre paréntesis y tras la cita en cuestión, las páginas correspondientes.

2 Por ejemplo, Emil Volek la despacha con pocas palabras considerándola ‘un eco lejano’ del tema de la gloria de Henri Christophe (‘En torno al estilo de Alejo Carpentier en *El reino de este mundo*’, en *Homenaje a Alejo Carpentier*, ed. Helmy F. Giacomani [New York: Las Américas, 1970] 145–78 [p. 157]).

referencias artísticas de la novela funcionan como metáfora del arte en general, y que son complemento ineludible de las frecuentes alusiones musicales y literarias. Para demostrar esta hipótesis repasaremos las aportaciones de la crítica sobre las referencias artísticas en la obra de Carpentier, aunque el peso de nuestro estudio se localiza en el análisis de *El reino de este mundo* y su famoso prólogo, empleando en primer lugar una serie de conceptos muy queridos por Carpentier, como son sus ideas sobre la fe y las nociones spenglerianas acerca de la potencia o decadencia de las culturas.³ En segundo lugar, analizamos cómo el novelista cubano aplica a las artes el campo semántico de la sexualidad, ya con alusiones a la fecundidad, ya a la perversión. De este modo, avanzaremos analizando las referencias pictóricas y sexuales del prólogo y la novela hasta llegar a clarificar la escena clave de Solimán en Villa Borghese.

La crítica ha estudiado con profusión las referencias musicales de Carpentier, catalogándolas y explicando cómo influyeron en el estilo del novelista. Esta atención a la música es totalmente justa, pues todo en la obra de Carpentier apunta a la enorme influencia que ejerció sobre sus temas y estilo. Consumado pianista,⁴ Carpentier trabajó durante años para la radio, desarrolló una impresionante labor como musicólogo, se codeó con músicos como Heitor Villa-Lobos y comentó incansablemente sobre la música contemporánea.⁵ Además, escribió numerosas obras para ser musicadas, y muchas de sus novelas contienen referencias explícitas a la música. Así, *Écue-Yamba-Ó* fue primero un ballet (*Yamba-O*),⁶ *El reino de este mundo* está permeado por cánticos y mágico sonar de tambores, *Los pasos perdidos* cuenta la historia de un compositor en busca de instrumentos e inspiración, *Concierto barroco* da vida a una fantasía musical que funde a Antonio Vivaldi con el jazz, y *La consagración de la primavera* se construye como un homenaje a Igor Stravinski. Esta lista, que podríamos fácilmente ampliar hasta abarcar toda su obra, pone de relieve que Carpentier sintió una pasión casi obsesiva por la música, amor que constituye un claro subtexto temático y estilístico en su prosa. Y es que, como afirma una colección de ensayos del cubano, Carpentier llevaba un músico dentro.⁷ De hecho, la fama que Carpentier alcanzó como novelista ha dejado en segundo lugar unos logros musicales que por sí solos le habrían hecho célebre, como demuestran su

3 Ocasionalmente, junto al análisis de este corpus central aportaremos referencias aclaratorias a su siguiente novela, *Los pasos perdidos*, ed., con intro., de Roberto González Echevarría (Madrid: Cátedra, 1985 [1ª ed. 1953]), así como a diversos artículos del novelista.

4 Donald L. Shaw, *Alejo Carpentier* (Boston: Twayne, 1985), 1.

5 González Echevarría, 'Introducción', *Los pasos perdidos*, ed. González Echevarría, 13–62 (p. 22).

6 Shaw, *Alejo Carpentier*, 5. Como apunta J. Bradford Anderson, la música permea esta primera novela de Carpentier ('The Clash of Civilizations and All That Jazz: The Humanism of Alejo Carpentier's *El reino de este mundo*', *Latin American Literary Review*, 35:69 [2007], 5–28 [p. 18]).

7 Alejo Carpentier, *Ese músico que llevo dentro* (Madrid: Alianza, 2007 [1ª ed. 1980]).

egregio *La música en Cuba* o su descubrimiento de una ópera de tema americano escrita por Vivaldi, *Montezuma*.⁸

La crítica ha notado debidamente esta manía filarmónica, enumerando las referencias musicales de Carpentier e incluso interpretando su relevancia temática y estilística.⁹ De hecho, la crítica afirma regularmente que el estilo de Carpentier está permeado de musicalidad, lo que otorgaría a sus novelas su peculiar estructura, que para González Echevarría sería la ‘concordancia sinfónica’.¹⁰ Tal estructura sería particularmente evidente en *El reino de este mundo*, que Carpentier publicó tan sólo tres años después de su anterior gran proyecto, *La música en Cuba* (1946).¹¹ En cualquier caso, conviene notar que si las referencias musicales son abundantes y significativas, lo mismo ocurre con las literarias y culturales, pues el cubano es un autor singularmente libresco,¹² aunque la crítica haya prestado algo menos de atención a estas referencias literarias que a las alusiones musicales. Sea como fuere, la labor ‘musical’ de los estudiosos ha resultado sumamente satisfactoria, hasta el punto de parecer ya terminada. Sin embargo, no podemos afirmar lo mismo del examen de las referencias del cubano a las artes visuales, que constituye el tema de nuestro estudio en *El reino de este mundo*.

8 Shaw, *Alejo Carpentier*, 104–05.

9 Leonardo Acosta, *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier* (La Habana: Letras Cubanas, 1981); Anderson, ‘The Clash of Civilizations’, 5–28; Anke Birkenmeier, ‘Carpentier y el bureau d’ethnologie haïtienne. Los cantos vodú de *El reino de este mundo*’, en *En el centenario de Alejo Carpentier*, ed. Patrick Collard & Rita De Maeseneer (Amsterdam: Rodopi, 2004), 17–33; Susana Carralero Rodríguez & Liliana Rojas Hidalgo, ‘El vodú en *El reino de este mundo*: para una relectura de la obra de Alejo Carpentier’, *Espéculo*, 37 (2007), <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/voducarp.html>> (consultado el 4 de marzo de 2012); Helmy F. Giacoman, ‘La estructura musical en la novelística de Alejo Carpentier’, *Hispanófila*, 33 (1968), 49–57; Helmy F. Giacoman, ‘The Uses of Music in Literature: *El acoso* by Alejo Carpentier and Symphony Number 3 (*Eroica*) by Beethoven’, *Studies in Short Fiction*, 8 (1971), 103–11; Karen Taylor, ‘La creación musical en *Los pasos perdidos*’, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26:1 (1977), 141–53; Carlos Villanueva, *El universo musical de Alejo Carpentier* (Madrid: Fundación Juan March, 2012); Carlos Villanueva Abelairas, ‘El discurso musical como arma política en la obra de Alejo Carpentier’, *Arbor*, 751 (2011), 905–16; Emil Volek, ‘Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación de *El acoso* de Alejo Carpentier’, en *Homenaje a Alejo Carpentier*, ed. Giacoman, 385–438.

10 *Los pasos perdidos*, ed. González Echevarría, 189.

11 Alejo Carpentier, *La música en Cuba* (México D.F.: Siglo XXI, 1972 [1ª ed. 1946]).

12 Por ejemplo, González Echevarría nota que el inacabado *El libro de la Gran Sabana*, base de *Los pasos perdidos*, ‘está lleno de alusiones’ literarias (*Alejo Carpentier: el peregrino en su patria* [Madrid: Gredos, 2004], 231), que en *Los pasos perdidos* son ‘innumerables’ (‘Introducción’, en *Los pasos perdidos*, ed. González Echevarría, 13–62, 46). Estas observaciones se podrían extender al resto de la narrativa del cubano, añadiendo que van de la mano de referencias igualmente abundantes a otros campos de la cultura (José Antonio Baujín & Luz Merino, ‘El peregrinaje carpenteriano por rutas de la plástica española’, en *A puertas abiertas. Textos críticos sobre arte español*, ed. José Antonio Baujín & Luz Merino [Santiago de Compostela: Univ. de Santiago de Compostela, 2004], 15–69 [p. 16]).

Por supuesto, la novela de 1949 ha merecido con creces la atención de los estudiosos, que han resaltado en ella sobre todo su prólogo ('De lo real maravilloso americano'), 'uno de los textos más originales y herméticos de Carpentier', 'más citado que entendido',¹³ que fue publicado como ensayo en *El Nacional* de Caracas en 1948. Superando una serie de estudios pioneros que pretendían dilucidar la relación entre lo real maravilloso de Carpentier y el realismo mágico,¹⁴ Emir Rodríguez Monegal ha examinado los conceptos clave del texto (realidad, maravilla) y los ha relacionado con la ideología surrealista,¹⁵ labor proseguida por Selena Millares, que observa cómo 'la teoría de lo real maravilloso intenta apropiarse y transcódicar los pensamientos de un surrealismo' agotado.¹⁶ Por último, Diana Grullón ha relacionado recientemente las ideas de Carpentier con los conceptos de transculturación del antropólogo y ensayista cubano Fernando Ortiz.¹⁷ En cuanto a la novela en sí, los críticos se han ocupado de examinar su compleja estructura, que han estudiado en relación con los personajes,¹⁸ o se han fijado en la concepción histórica de la obra¹⁹—tema central de la narrativa de Carpentier²⁰—examinándola en relación con la idea del tiempo. Y es que para muchos críticos la temática de *El reino de este mundo* sería el intento

13 Klaus Müller-Bergh, 'El prólogo a *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier (1904–1980). Apuntes para un centenario', *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 54 (2006), 489–522 (pp. 495–96).

14 Fernando Alegría, 'Alejo Carpentier: realismo mágico', *Humanitas*, 1 (1960), 345–72; Suzanne J. Levine, '“Lo real maravilloso” de Alejo Carpentier a García Márquez', *Eco*, 20 (1970), 565–76; Carlos Santander T., 'Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier', *Atenea*, 42 (1965), 99–126.

15 Emir Rodríguez Monegal, 'Alejo Carpentier: lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*', *Revista Iberoamericana*, 37:76–77 (1971), 619–49.

16 Selena Millares, 'Alejo Carpentier, en el reino de la paradoja', *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28:2 (1999), 1005–23 (p. 1007).

17 Diana Grullón, 'Carpentier y lo real maravilloso en *El reino de este mundo* como “producto de traducción” que define la transculturación americana', *Tinkuy*, 13 (2010), 191–99.

18 Frederick A. de Armas, 'Metamorphosis or Revolt: Cervantes' *Persiles* y *Segismunda* and Carpentier's *El reino de este mundo*', *Hispanic Review*, 49:3 (1981), 297–316; Juan Barroso, 'Realismo mágico' y 'lo real maravilloso' en '*El reino de este mundo*' (Miami: Universal, 1977); Ricardo de la Fuente Ballesteros, 'El americanismo de Alejo Carpentier: *El reino de este mundo*', *Castilla*, 16 (1991), 79–95 (p. 89); Steven Boldy, 'Realidad y realeza en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier', *Bulletin Hispanique*, 88:3–4 (1986), 409–38; Emma Susana Speratti Piñero, 'Noviciado y apoteosis de Ti Noel en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier', *Bulletin Hispanique*, 80:3–4 (1978), 201–28.

19 Verity Smith, 'Ausencia de Toussaint: interpretación y falseamiento de la historia en *El reino de este mundo*', en *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Coloquio de Yale*, ed. Roberto González Echevarría (Caracas: Monte Ávila, 1984), 275–84; Julio Vélez Sainz, 'El cuerpo político: carnaval, corporeidad y revolución en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier', *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 62 (2005), 181–93; Richard A. Young, '*El reino de este mundo* y la producción del espacio histórico', en *En el centenario de Alejo Carpentier*, ed. Collard & De Maeseneer, 131–43.

20 González Echevarría, *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, 63.

individual de escapar a la repetición cíclica de la historia,²¹ aspecto en el que incide Ricardo de la Fuente Ballesteros al considerar que los dos temas que se enlazan en *El reino de este mundo* son la interpretación de la historia y la búsqueda de la libertad.²² A modo de resumen de este debate sobre la estructura de la novela y el tiempo conviene recordar la aportación de Donald Shaw comentando las ideas de Emil Volek:²³ en *El reino de este mundo* ‘los episodios están organizados dialécticamente en torno a dos conceptos antagónicos [...]: la circularidad de la historia y el imperativo vital que empuja al hombre a revelarse contra este movimiento’.²⁴ En suma, temas como la filiación ideológica del prólogo, el carácter de los personajes y, sobre todo, la estructura de la novela, han ocupado notablemente las plumas de los críticos.

Además de ocuparse de estos temas, los estudiosos también han llamado la atención sobre la importancia de las artes visuales en Carpentier. Como apuntan José Antonio Baujín y Luz Merino, editores de un utilísimo conjunto de textos de Carpentier sobre las artes plásticas, ‘si en la música alcanza Carpentier el dominio de un irremplazable especialista, no menos sucede en las artes visuales’,²⁵ opinión en la que incide Shaw al tratar la faceta cronística del cubano.²⁶ Esta preocupación por las artes visuales se aprecia claramente en el prólogo de *El reino de este mundo*, texto sobre cuyas alusiones pictóricas, así como las de la novela que le sigue, tenemos un estudio especializado. Se trata del artículo de Ramón García Castro,²⁷ que identifica muchas de las referencias pictóricas de la novela y de otras obras de esa etapa del novelista, en una labor que el propio García Castro ha extendido para englobar obras posteriores de Carpentier.²⁸ Estos trabajos le han llevado a concluir que ‘Alejo Carpentier va a quedar como el escritor americano que más supo de pintura, escultura y grabados, y que más incorporó el arte en su creación literaria’.²⁹ Por su parte, e incidiendo en las referencias pictóricas en la obra del cubano, Wakefield también ha estudiado el papel que en *El siglo de las luces* desempeña el cuadro *Explosión*

21 González Echevarría, *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, 212.

22 Ricardo de la Fuente Ballesteros, ‘El americanismo de Alejo Carpentier: *El reino de este mundo*’, *Castilla*, 16 (1991), 79–95 (p. 86).

23 Volek, ‘En torno al estilo de Alejo Carpentier’.

24 Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana* (Madrid: Cátedra, 1992), 81.

25 Baujín y Merino, ‘El peregrinaje carpenteriano’, 19.

26 Shaw, *Alejo Carpentier*, 16.

27 Ramón García Castro, ‘La pintura en Alejo Carpentier’, *Tlálloc*, 7 (1975), 6–10.

28 Ramón García Castro, ‘Notas sobre la pintura en tres obras de Alejo Carpentier: *Los convidados de piedra*, *Concierto barroco* y *El recurso del método*’, *Revista Iberoamericana*, 46:110–11 (1980), 67–84; Ramón García Castro, ‘La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*’, en *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Coloquio de Yale*, ed. González Echevarría, 251–73.

29 García Castro, ‘La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier’, 272.

en una catedral.³⁰ Además, Wakefield ha examinado la influencia de otras obras de arte, esta vez los grabados de Giovanni Battista Piranesi,³¹ como inspiración de descripciones de *Écue-Yamba-Ó*, *El siglo de las luces* y, por supuesto, *El reino de este mundo*,³² donde los grabados del italiano son citados en dos ocasiones (16 y 82).³³ Wakefield asevera que en *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces* ‘frequent references to prints, drawings, engravings, etchings and lithographs reveal that the graphic arts were one of the major sources of the author’s historical research into the period’,³⁴ poniendo de relieve la importancia de las artes visuales como inspiración para el autor. Por su parte, Klaus Müller-Bergh se ha preocupado de contextualizar el prólogo en el ambiente de rechazo del surrealismo,³⁵ y también de elucidar muchas referencias artísticas y gráficas del texto.³⁶ Además, Birkenmeier ha estudiado la relación entre Carpentier y el pintor cubano Wifredo Lam,³⁷ que tan importante papel desempeña en el prólogo a *El reino de este mundo*. En suma, y gracias sobre todo a la aportación de García Castro, Müller-Bergh y Birkenmeier, la labor de identificación de referencias pictóricas está muy avanzada, por lo que podemos pasar a un estadio de interpretación que nos lleve a una comprensión cabal del episodio de Solimán.

En *El reino de este mundo*, las referencias pictóricas y escultóricas asaltan al lector ya desde el famoso prólogo publicado como ensayo en 1948, en el que las halla con profusión. El texto contrasta desde un primer momento la autenticidad de una realidad maravillosa americana frente a la impostura de la literatura europea, contraponiendo ‘la maravillosa realidad

30 Steve Wakefield, *Carpentier’s Baroque Fiction: Returning Medusa’s Gaze* (Woodbridge: Tamesis, 2004), 130, 162–63 y 168.

31 Piranesi fue de hecho un artista de gran influencia en las vanguardias europeas (Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Garde and Architecture from Piranesi to the 1970s* [Cambridge, MA: MIT, 1990]). Carpentier admiraba los grabados del italiano, especialmente sus *Carceri d’invenzione*, a las que también alude en ‘Sobre el surrealismo’ [1973], en *Obras completas*, ed. Cid, XIV, 11–42 (p. 39).

32 Wakefield, *Carpentier’s Baroque Fiction*, 61–66.

33 Wakefield llega a sugerir que los grabados de Piranesi que Carpentier tiene en mente no son, como se suele creer, las *Carceri d’invenzione*, sino más bien las *Vedute di Roma* (*Carpentier’s Baroque Fiction*, 65), aunque, cabría añadir, el cubano utiliza en *El reino de este mundo* para denotarlas la palabra ‘invenciones’, que más bien parece corresponder a las primeras.

34 Wakefield, *Carpentier’s Baroque Fiction*, 50–51.

35 Klaus Müller-Bergh, ‘Corrientes vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier’, *Revista Hispánica Moderna*, 35 (1969), 323–40; Müller-Bergh, ‘El prólogo a *El reino de este mundo*’. La contribución más reciente y completa en este aspecto es la reciente monografía de Anke Birkenmeier (*Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina* [Madrid: Iberoamericana, 2006]).

36 Müller-Bergh, ‘El prólogo a *El reino de este mundo*’.

37 Anke Birkenmeier, ‘Alejo Carpentier y Wifredo Lam: negociaciones para un arte revolucionario’, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 32 (2003), 205–13.

vivida' por Carpentier en Haití con 'la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó a ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años' (13). Esta explícita preocupación literaria se manifiesta inmediatamente en alusiones al ciclo artúrico, a Rimbaud y a los 'jóvenes poetas franceses' (13), pero con igual celeridad el énfasis literario desaparece tras unas pocas frases y se metamorfosea en un interés pictórico por el arte surrealista:

Lo maravilloso obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi lluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda, de las exposiciones surrealistas. (13)

Carpentier volverá luego momentáneamente a lo literario—con breves menciones de Sade y la novela gótica (13–14)—pero ahora nos interesa, como al propio autor, resaltar en esta frase el hecho de que, según Carpentier, la literatura europea ha producido una fórmula que luego ha generado toda una estirpe de arte artificial, por obra de 'trucos de prestidigitación'. Una fórmula vacía y artificiosa procedente de la literatura³⁸ ha sido adoptada por los pintores y escultores surrealistas como una receta para producir 'lo maravilloso', produciendo los objetos surrealistas que enumera el párrafo e identifica Müller-Bergh:³⁹ la *Taza, platillo y cuchara forrados en pieles* ('cucharas de armiño'), de Salvador Dalí y Meret Oppenheimer, para la Exposición Internacional del Surrealismo de 1938, el *The Rainy Taxi* ('taxi lluvioso'), también de Dalí, para el mismo evento, y el lienzo *Las acomodaciones del deseo* (1929) ('cabeza de león en la pelvis de una viuda'), asimismo de Dalí. Por tanto, en este párrafo Carpentier usa las artes visuales surrealistas para ejemplificar la falsedad del arte europeo, en el que 'a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance', los artistas 'se hacen burócratas' que recurren mecánicamente a 'fórmulas consabidas' (14). De nuevo, son los pintores—un pintor concreto, Dalí—los que encarnan esta falsedad y pobreza creativa, pues 'hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados, de maniqués de costurera, de vagos monumentos fálicos' (14).⁴⁰ Las claras alusiones a la obra pictórica

38 Se trata del famoso 'beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie' del canto sexto, primer capítulo, de los *Chants de Maldoror* (Isidore Ducasse, *Compte de Lautréamont, Les Chants de Maldoror et autres œuvres* [Paris: Livre de Poche, 1992], 206), tan citado por los surrealistas. En 1973, en 'Sobre el surrealismo', Carpentier cita a Ducasse y su fórmula sin ningún asomo de rencor, e incluso con cierta admiración ('Sobre el surrealismo', en *Obras completas*, ed. Cid, XIV, 25).

39 Müller-Bergh, 'El prólogo a *El reino de este mundo*', 514.

40 La palabra 'baratillo' era muy querida por Carpentier para criticar a los surrealistas. La encontramos en *Los pasos perdidos*, referida a las aficiones artísticas de Mouche, que 'se

de Dalí⁴¹ continúan con la frase siguiente, pues Carpentier asevera que en la obra de esos pintores ‘lo maravilloso se queda en paraguas o langosta o máquina de coser, o lo que sea, sobre una mesa de disección, en el interior de un cuarto triste, en un desierto de rocas’ (14). El cubano alude otra vez a Dalí con esta enumeración de obras escultóricas y pictóricas,⁴² que para el novelista ejemplifica la ‘pobreza imaginativa’ y la recurrencia a ‘aprenderse códigos de memoria’ (14). Sin embargo, Dalí no es el único artista que Carpentier satiriza en este contraste entre lo ‘real maravilloso’ y la falacia mecánica de los surrealistas, pues para demostrar su oposición el novelista sigue recurriendo a casos precedentes de las artes visuales. Las siguientes víctimas son otros dos surrealistas, Max Ernst y André Masson, cuyas respectivas obras critica Carpentier al comentar los ‘niños amenazados por ruiseñores’ o ‘“los caballos devorando pájaros” de André Masson’ (14).⁴³ Para el cubano estas dos creaciones pictóricas ejemplifican la simple aplicación falsaria de la receta de lo bello convulso de Ducasse, que el novelista empezó por criticar en la literatura europea de vanguardia pero que pronto comienza a identificar por excelencia con la pintura y escultura surrealistas.

De hecho, al reiterar el contraste inicial entre naturaleza americana y arte artificial europeo Carpentier vuelve a emplear analogías pictóricas. En esta ocasión, el elegido es el ya citado Masson, cuyo enfrentamiento con la naturaleza americana puso de relieve, según el novelista cubano, la incapacidad de un artista habituado a la monótona producción de una maravilla falsa y prefabricada:

había formado intelectualmente en el gran baratillo surrealista’ (92), y luego, en la misma novela, aludiendo a la oposición entre la maravilla de la selva y el falso arte fantástico: ‘Aquí, los temas del arte fantástico eran cosas de tres dimensiones; se les palpaba, se les vivía. No eran arquitecturas imaginarias, ni piezas de baratillo poético’ (182).

41 Los relojes amelcochados son los relojes blandos de *La persistencia de la memoria*. También son motivos dalinianos los maniqués—*The Rainy Taxi* muestra uno pudriéndose—y los ‘vagos monumentos fálcos’ tan recurrentes en cualquiera de sus obras con construcciones rocosas. Müller-Bergh le adjudica estos maniqués y monumentos fálcos a Giorgio de Chirico y Max Ernst (‘El prólogo a *El reino de este mundo*’, 515), atribución poco probable dada la amistad de Carpentier con el italiano y, especialmente, dado el hecho de que la mayoría de las otras obras aludidas son del odiado Dalí. Sobre la opinión de Carpentier acerca del catalán conviene consultar otro artículo de Müller-Bergh (‘The Perception of the Marvelous: Paul Claudel and Carpentier’s *El arpa y la sombra*’, *Comparative Literature Studies*, 24:2 [1987], 165–91), así como nuestra nota de abajo. En 1973, Carpentier distinguía entre el Dalí inicial, ‘interesante’, de su llegada a París, y el posterior que se convirtió en un ‘personaje estrafalario, exhibicionista, el *ávida dollars*, como lo llamaba Breton [...] un tipo moralmente inundo’ (‘Sobre el surrealismo’, en *Obras completas*, XIV, 30).

42 La langosta debe de ser o bien el bogavante del *Lobster Telephone* daliniano o bien la langosta de *El gran masturbador*, mientras que el desierto de rocas alude al fondo de Port Lligat o el Cabo de Creus que tanto usaba el surrealista ampurdanés.

43 Los ‘niños amenazados por ruiseñores’ es *2 enfants son menacés par un rossignol* (1924) del alemán (Müller-Bergh, ‘El prólogo a *El reino de este mundo*’, 517), mientras que ‘los caballos devorando pájaros’ aluden a una litografía homónima de Masson.

Pero obsérvese que cuando André Masson quiso dibujar la selva de la isla de Martinica, con el increíble entrelazamiento de sus plantas y la obscena promiscuidad de ciertos frutos, la maravillosa verdad del asunto devoró al pintor, dejándolo poco menos que impotente frente al papel en blanco. (14)

La impotencia del pintor francés⁴⁴ contrasta con la fecundidad de la selva, que Carpentier describe también en términos sexuales que resaltan, por oposición, la debilidad del artista europeo. Además, Carpentier opone inmediatamente este estilo pobre e incapaz de representar la maravilla tropical al arte vigoroso de un pintor cubano muy querido por él, el cubista Wifredo Lam:⁴⁵

Y tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wifredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfrenada Creación de Formas de nuestra naturaleza—con todas sus metamorfosis y simbiosis—, en cuadros monumentales de una expresión única en la pintura contemporánea. (14)

Según estas líneas, la magia de Lam sí que consigue con ‘americano prestigio’ captar la maravilla comprendida en su materia. De nuevo, Carpentier describe esta temática del arte del cubano con palabras pertenecientes al campo semántico de la sensualidad y la experiencia sobrenatural, como son los vocablos ‘desenfrenada’ o ‘metamorfosis’, que se hacen eco de las expresiones ‘obscena promiscuidad’ e ‘increíble’ y ‘maravillosa verdad’, utilizadas para describir la selva de Martinica que tan descarnadamente dejara en evidencia la incapacidad de Masson. Para seguir resaltando este arte genuino, esta verdadera maravilla en armonía con su materia que es la pintura de Lam, Carpentier lo vuelve a contraponer con el arte flácido de otro pintor francés, que esta vez es el bretón Yves Tanguy:

Ante la desconcertante pobreza imaginativa de un Tanguy, por ejemplo, que desde hace veinticinco años pinta las mismas larvas pétreas bajo el mismo cielo gris, me dan ganas de repetir una frase que enorgullecía a los surrealistas de la primera hornada: *Vous qui ne voyez pas, pensez à ceux qui voient.* (14)

De este modo, y en una estructura cuasi musical, Carpentier emplea la armonía de un mismo campo semántico y ecos verbales en una estructura

44 Carpentier ya había denigrado a Masson en 1944: ‘No hablemos de los recientes dibujos tropicales de André Masson, absolutamente lamentables por su grafismo torpe y su indigencia creadora’ (‘Reflexiones acerca de la pintura de Wifredo Lam’, en *Obras completas*, ed. Cid, XIV, 300–05 [p. 303]).

45 A Lam le había dedicado Carpentier en julio de 1944 un elogioso artículo que publicó en la *Gaceta del Caribe*, de La Habana (‘Reflexiones acerca de la pintura de Wifredo Lam’, *Obras completas*, ed. Cid, XIV, 300–05).

simétrica, en la que los impotentes pintores europeos Masson y Tanguy solo sirven para destacar la fecundidad artística del cubano Lam. Además, y lo que es más importante para el tema de nuestro trabajo, en estas líneas Carpentier toma explícitamente la pintura en concreto como ‘ejemplo’ de la ineptitud de los surrealistas europeos y del fracaso de su literatura, pintura y escultura, es decir, de su arte en general.

Los motivos de esta flagrante incapacidad artística se encuentran, para el cubano, en que los surrealistas europeos actúan de modo artificioso y alejado de lo auténtico: su arte es una farsa tan pedante como su actitud. En esta crítica a los surrealistas Carpentier está recurriendo a un binarismo de origen romántico muy de moda en la Europa de la época⁴⁶ gracias a la influencia de Oswald Spengler⁴⁷ y de los existencialistas,⁴⁸ y que identifica la reflexión racional con lo artificioso, falso y decadente (y con Europa) y la pasión natural con lo sincero, simple y vital (América). Se trata de la difundida oposición spengleriana entre lo ‘fáustico’, el anhelo de lo vital, libre, infinito y misterioso, y lo ‘apolíneo’, la sumisión a la forma y exactitud.⁴⁹ Como resume González Echevarría, estas ideas de Spengler influyeron a Carpentier haciéndole pensar que

46 El contacto con estas ideologías europeas fue decisivo para que Carpentier conceptualizara su americanidad, como subraya González Echevarría: ‘Carpentier se hace hispanoamericano en París’ (‘Introducción’, *Los pasos perdidos*, ed. González Echevarría, 23). De hecho, sin el surrealismo—o incluso el dadaísmo, que influyó en su modo de buscar lo maravilloso en la realidad’ (Carpentier, ‘Sobre el surrealismo’, en *Obras completas*, ed. Cid, XIV, 19)—no se puede entender ni a Carpentier ni las ideas que expone en el prólogo a *El reino de este mundo*. La influencia surrealista se aprecia en la admiración con que Carpentier rememora la historia del surrealismo en los años 70 (‘Sobre el surrealismo’, 11–42), ya con más distancia crítica que en 1948. Según reconoce el novelista, los surrealistas le mostraron ‘esta visión aguzada de las cosas’ que desembocó en su idea de lo real maravilloso (‘Sobre el surrealismo’, 27). Incluso la idea de que lo real maravilloso vive en América se puede rastrear en una célebre reflexión de André Breton en 1938 que Carpentier recoge en el citado ensayo: ‘cuando Breton fue a México, declaró que México era la tierra de elección del surrealismo’ (‘Sobre el surrealismo’, 26).

47 Anderson, ‘The Clash of Civilizations’; de la Fuente Ballesteros, ‘El americanismo de Alejo Carpentier’, 80; González Echevarría, *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, 174.

48 González Echevarría ha notado la influencia existencialista en la obra de Carpentier, anunciada por el relato ‘Los fugitivos’ (1946) (‘Introducción’, *Los pasos perdidos*, ed. González Echevarría, 41–42), y desde luego se aprecia claramente en el antiintelectualismo de *Los pasos perdidos*: ‘Pero no debo pensar demasiado. No estoy aquí para pensar. [...] No estoy aquí para pensar. No debo pensar. Ante todo sentir y ver’ (270). La influencia existencialista también determina el énfasis de *El reino de este mundo* en la autenticidad entendida como una cualidad positiva y alejada de la reflexión.

49 Recuérdese la aparición de la palabra ‘fáustica’ en el prólogo a *El reino de este mundo*, que Shaw entiende como una referencia explícita a Spengler (*Alejo Carpentier*, 27): ‘Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro [...], América está lejos de haber agotado su caudal de mitologías’ (17). La oposición vuelve a aparecer en *Los pasos perdidos*: ‘el fáustico anhelo y el alma apolínea’ (156).

el Nuevo Mundo se encontraba en un momento de su ciclo cultural—momento de fe—anterior a la de la reflexividad; mientras que Europa se sentía extraña ante las formas de su propia cultura y buscaba en leyes y códigos de pretensiones universalistas, como el surrealismo, el misterio de la creación irremediabilmente perdido.⁵⁰

Esta concepción tan de moda en la época dibujaría dos tipos opuestos de arte, un arte ‘artificial’ y un arte ‘natural’. Aunque estaba lejos de profesar el catolicismo de sus compañeros de *Orígenes*, Carpentier explica la diferencia entre ambas posturas con terminología religiosa:

Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, [de] que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’. (15)

Carpentier contrasta la magia pedante y falsa de los surrealistas (‘disfrazarse de magos a poco costo’) con una actitud opuesta, la auténtica, que describe con una andanada de palabras plenas de connotaciones religiosas (‘milagro’, ‘revelación’, ‘iluminación’, ‘espíritu’), por otra parte derivadas del énfasis spengleriano en la fe como virtud positiva y característica de las civilizaciones jóvenes, que todavía mantienen el anhelo ‘fáustico’. De este modo, Carpentier vuelve a recurrir al irracionalismo de Spengler para resumir que ‘la sensación de lo maravilloso presupone una fe’ y que ‘los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos’ (15). Se trata de toda una filosofía vital y artística que resume con eficacia González Echevarría:

Las teorías de Carpentier [...] provenían del surrealismo, de Spengler, de una *lebensphilosophie*, en fin, que lo llevaban a postular que el arte hispanoamericano provenía de un acto de fe mediante el cual el artista se confundía con la naturaleza.⁵¹

Según Carpentier, para crear es necesario creer, como ejemplifica enumerando escenas de la literatura medieval y renacentista que le resultan ‘fidedignas’ (nótese de nuevo la aparición del concepto de la autenticidad): son pasajes del *Amadís*, del *Tirante el Blanco*, del *Persiles*, de Marco Polo, de Lutero, e incluso de Victor Hugo, que, asevera Carpentier,

50 *Los pasos perdidos*, ed. González Echevarría, 175.

51 González Echevarría, ‘Introducción’, *Los pasos perdidos*, ed. González Echevarría, 36–37.

‘creía en aparecidos’ (15).⁵² Además, como culmen de esta enumeración de artistas auténticos el novelista cubano vuelve a recurrir a la pintura para ejemplificar con una imagen gráfica la idea de que la fe es hermana del arte: ‘A Van Gogh le bastaba con tener fe en el Girasol para fijar su revelación en una tela’ (15). Para Carpentier, estos artistas—seis escritores y un pintor—han pasado por las tres necesarias fases de creer, experimentar y lograr expresar lo maravilloso, y vuelven a contraponerse con los falsos artistas. Frente a los verdaderos creadores citados, los que recurren a ‘trucos de prestidigitador’ (15), reitera Carpentier con la misma imagen que apareciera en el primer párrafo del ensayo (13), no creen en lo que hacen. Son unos farsantes ‘poetas y artistas’ (esta vez el dualismo literatura-artes visuales es explícito) que

loan el sadismo sin practicarlo, admiran el supermacho por impotencia, invocan espectros sin creer que respondan a los ensalmos, y fundan sociedades secretas, sectas literarias, grupos vagamente filosóficos, con santos y señas y arcanos fines—nunca alcanzados—, sin ser capaces de concebir una mística válida ni de abandonar los más mezquinos hábitos para jugarse el alma sobre la temible carta de una fe. (15–16)

Esta fe de la que carecen los surrealistas es para Carpentier la clave que permite percibir lo maravilloso en la realidad y representarlo en la obra de arte, haciendo de ella un elemento digno y útil alejado de la farsa surrealista. Sólo así, y sólo con la materia que aporta la maravillosa realidad americana, se logrará el milagro que pretende conseguir el autor con *El reino de este mundo*: ‘que lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles’ (17). La verdadera maravilla procedente de la realidad puede, gracias a la fe, conquistar e iluminar las páginas de los escritores.

En suma, el novelista cubano propone un arte nuevo, un arte de la autenticidad alejado de la farsa intelectual de los surrealistas. Quizás debido a su aversión por las poses de Dalí,⁵³ Carpentier elige concretamente la

52 En 1973, Carpentier les reconocería a los surrealistas la fe y el poder creativo que les niega en 1948, y además lo volvería a expresar recurriendo al ejemplo de los fantasmas: ‘Los surrealistas, además, tenían el don de suscitar en cierto modo lo sobrenatural. Por ejemplo, Chirico se jactaba de ver fantasmas’ (‘Sobre el surrealismo’, en *Obras completas*, XIV, 35).

53 Carpentier fustigó regularmente a Dalí en sus ensayos sobre arte contemporáneo, como ‘Al margen de un ensayo médico’, ‘Los toros atómicos’, ‘La manía de asombrar’, ‘Dalí y la jota de fleta’ y ‘El gran excéntrico’, todos recogidos en *A puertas abiertas*, ed. Baujín & Merino. De Dalí Carpentier aborrecía su falsedad, porque, como afirmaba en esa citada colección de ensayos, este ‘falso loco’, ‘falso raro’ no es para el cubano más que un prolijo y estudiado repertorio de poses ‘tremendamente eficientes en lo financiero’ (133). Esta sátira feroz no excluye la enorme influencia del surrealismo en el arte de Carpentier, sino que más bien es un testimonio más de ella, pues revela el esfuerzo del cubano por convivir con esa gigantesca presencia. Y es que el propio autor le confesó a César Leante que ‘el surrealismo significó mucho para mí. Me enseñó a ver texturas, aspectos de la vida americana que no había advertido’ (César Leante, ‘Confesiones sencillas de un escritor barroco’, en *Homenaje a Alejandro Carpentier*, ed. Giacomani, 11–31 [p. 21]). De hecho, el prólogo y texto de *El reino de este mundo*

pintura y escultura surrealistas para ejemplificar la impotencia del arte europeo del momento, aunque el blanco de la sátira de este prólogo-manifiesto⁵⁴ sean también, explícitamente, ‘ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años’ (13). Como hemos comprobado, el cubano recurre para denigrar a estas artes a una ideología irracionalista de origen spengleriano y existencialista, prefiriendo siempre la pasión e irreflexividad—existencia—de lo ‘auténtico’ y joven, ante el intelecto y reflexión—esencia—de lo ‘artificial’ y decadente.

Sin embargo, esta oposición no condena de antemano el arte en general al terreno del artificio, como podría suceder en un marco irracionalista. Más bien, distingue dos tipos de arte: uno potente y verdadero, en un caso, y otro decadente y falsario, en el polo opuesto. Existirían ejemplos de pintura auténtica y maravillosa—Lam y Vincent van Gogh son los citados en el prólogo—y también ejemplos de mixtificaciones formularias—Dalí y los demás surrealistas europeos—. Y es que, más que la procedencia geográfica del arte en concreto—americana o europea—, para Carpentier el elemento clave es la fe, aspecto que permite explicar la presencia de varias obras de arte europeas entre las que el prólogo considera ‘prodigiosamente fidedignas’: las ya citadas de Cervantes, Marco Polo, Lutero, Victor Hugo y van Gogh (15). Pese al lenguaje tajante, beligerante, propio de un manifiesto, que emplea este famoso prólogo de Carpentier, aquí el cubano jamás condena a la falsedad ni a la pintura en general ni al arte europeo en particular.

Estas ideas del prólogo se encuentran animadas en los episodios de *El reino de este mundo* con una coherencia propia de una novela de tesis,⁵⁵ y aparecen reforzadas con una riqueza de connotaciones dignas de la maestría de Carpentier. Así, el primer capítulo de la novela (‘Las cabezas de cera’) contrapone ya la artificialidad europea con la vitalidad de los negros haitianos herederos del Gran Allá. Lo hace recurriendo, en primer lugar, a imágenes de arte decadente confrontadas a elementos naturales, y, en segundo lugar, usando connotaciones sexuales. Los representantes del mundo europeo, Monsieur Lenormand de Mezy y los demás blancos, viven

están muy relacionados con la ruptura de Carpentier con el grupo surrealista al que perteneció en los años 20 y 30, ruptura que ha sido estudiada por Emir Rodríguez Monegal (‘Alejo Carpentier: lo real y lo maravilloso’) y Müller-Bergh (‘Corrientes vanguardistas’) y que tuvo en gran parte motivos políticos, pues cuando Carpentier se unió en 1928 a los surrealistas éstos estaban ya divididos en facciones, y el cubano eligió la más revisionista y politizada, que se oponía a la ortodoxia de André Breton (Müller-Bergh, ‘El prólogo a *El reino de este mundo*’, 509). Carpentier narraría la violenta escisión surrealista de 1930—pelea en un local de Montparnasse llamado *Maldoror* incluida—en ‘El escándalo de Maldoror [1930], en *Crónicas*, Vol. 2 (La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1976), 429–34. Más tarde, el propio Carpentier explicaría de manera más sosegada los motivos políticos de la ruptura del grupo surrealista en un interesante artículo que ya hemos citado varias veces: ‘Sobre el surrealismo’ [1973], en *Obras completas*, ed. Cid, XIV, 36–38.

54 Müller-Bergh, ‘El prólogo a *El reino de este mundo*’, 491.

55 Fuente Ballesteros, ‘El americanismo de Alejo Carpentier’, 86.

sumidos en un mundo artificioso que los aleja de la naturaleza. Para empezar, el gobernador viaja en una carroza adornada de ‘rocallas doradas’ que el narrador juzga ‘recargada’ (21). Luego, vemos que los blancos se peinan siguiendo el modelo de las cuatro ridículas cabezas de cera de la peluquería, que Ti Noel compara en su mente con las ‘cabezas descoloridas de los terneros’ que ostentaba la carnicería (22), analogía que luego lleva al extremo de comparar ‘el cráneo frío y blanco’ de una cabeza de ternero con ‘la calva que el amo ocultaba bajo la peluca’ (25). Además, la peluquería se adorna con grabados de empelucados y empolvados magnates franceses, así como de reproducciones de cuadros entre los que se puede identificar, al menos, dos de Jean-Honoré Fragonard:

También había grabados en colores, de una factura más ligera, en que se veían los fuegos artificiales dados para festejar la toma de una ciudad, bailables con médicos armados de grandes jeringas, una partida de gallina ciega en un parque, jóvenes libertinos hundiendo la mano en el escote de una camarista, o la inevitable astucia de un amante recostado en el césped, que descubre, arrobado, los íntimos escorzos de la dama que se mece inocentemente en un columpio. (23)

En cuadros de Fragonard se basan claramente los grabados sobre la gallina ciega⁵⁶ y el columpio que cuelgan en la peluquería, aunque más que la identificación del artista en particular lo importante para interpretar esta referencia es resaltar el aire decadente que, a ojos de Ti Noel, estas obras de arte otorgan al local y, por extensión, a los blancos que lo frecuentan. Se trata de grabados tan artificiales como el contenido del primero, pero que además conjuran un mundo de una sexualidad igualmente artificial y libertina que nos debe recordar que este tema ya había aparecido en el prólogo asociado a la decadencia del arte europeo. Ahí Carpentier había empleado las connotaciones de diversos vocablos para asociar varias formas de arte con la perversión o la impotencia. Apuntan en esta dirección la referencia a Sade y su supermacho (13), los ‘vagos monumentos fálicos’ de Dalí (14), la ‘impotencia’ creativa de Masson (14) y la pedantesca ilusión lautréamontiana por violar cadáveres de hermosas mujeres recién muertas ‘sin advertir que lo maravilloso estaría en violarlas vivas’ (14), frase con la que Carpentier identifica a Lautréamont y sus seguidores⁵⁷ con la perversión estéril del necrófilo, y a la verdadera maravilla con la potencia sexual. El cubano había ya fulminado contra

56 Wakefield lo identifica con un cuadro de Goya, *La gallina ciega*, lo que parece poco plausible en un contexto dominado por el arte rococó francés. Además, Fragonard dedicó al tema de la gallina ciega el lienzo *La gallina ciega* (1775–1780), National Gallery of Art, Washington, y este pintor francés es claramente el autor de *El columpio* (*L'escarpolette*, 1766), como afirma el propio Wakefield (*Carpentier's Baroque Fiction*, 51).

57 Los seguidores de Lautréamont son los surrealistas y, especialmente, André Breton, que le cita con admiración en los dos primeros manifiestos del surrealismo.

aquellos impostores que ‘loan el sadismo sin practicarlo, admiran el supermacho por impotencia’ (15), es decir, los falsarios surrealistas. Por tanto, las alusiones del primer capítulo de la novela a Fragonard, que se convierte en este párrafo en icono y antonomasia de la sexualidad pervertida y decadente, desarrollan el contraste expuesto en el prólogo.

La oposición entre las dos artes y culturas en términos sexuales continúa de hecho durante el resto de la novela, pues los negros haitianos se asocian siempre a la fecundidad, y los europeos a la impotencia o perversión. Así, al protagonista, Ti Noel, se le presenta en la obra escogiendo hábilmente los mejores garañones ‘para la remonta de yeguas’ (21)—elección que Lenormand de Mezy no sabe llevar a cabo por sí mismo—y, al final de la primera parte de la novela le vemos embarazando de gemelos (‘jimaguas’) ‘a una de las fámulas de la cocina, trabándola, por tres veces, dentro de uno de los pesebres de la caballeriza’ (43), demostración de potencia sexual que contrasta explícitamente en la misma frase (con un ‘mientras’) con el comportamiento del amo y ‘su beata esposa’, que filosofan pacíficamente en su cama ‘sobre la desigualdad de las razas humanas’ (43). Luego, la conexión entre el arte exhausto y decadente de los europeos y su igualmente decadente y desviada sexualidad se ejemplifica con la ‘erotomanía perpetua’ (49) de Lenormand de Mezy y con la persona que elige como segunda esposa, ‘la abundosa belleza flamenca de una Mademoiselle Floridor, mala intérprete de confidentes, siempre relegada a las colas de reparto, pero hábil como pocas en artes falatorias’ (48). Aunque es posible que esta última palabra sea un neologismo, o un lusismo que significara ‘habladurías’, lo más posible es que sea una alusión a la felatio, o incluso una piadosa errata por ‘felatorias’. Y es que la Floridor se asocia con el teatro—arte de la impostura—y con la inmoralidad. La ‘cómica’ (49)—nótense las connotaciones de inmoralidad de este sinónimo de actriz—‘insistía en hacerse llamar por su nombre de teatro’, que no es por supuesto el suyo, y se da a la bebida y al recitado de escabrosos hemistiquios de la *Phèdre* de Jean Racine ante una audiencia de esclavos que se muestran tan sorprendidos por el contenido como por el hecho de que la dama declame ‘vestida de una bata blanca que se transparentaba a la luz de los hachones’ (50). Ante este poco ‘edificante’ (50) espectáculo los negros deducen que la señora ha debido de escapar de París por alguna abominación, ‘como tantas prostitutas del Cabo’ (49). Es más, los esclavos aborrecen de ‘tantas inmoralidades’ al tiempo que continúan reverenciando y manteniendo su propio arte natural: los ‘relatos’ de Mackandal y las ‘canciones muy simples’ que le había compuesto Ti Noel (50). Las asociaciones entre decadencia e inmoralidad blanca y potencia y moralidad negra se consolidan cuando, en medio de la rebelión de Bouckman, Ti Noel y sus hijos mayores violan a la Floridor (55), lo que descubre Lenormand de Mezy al regresar a la hacienda y descubrir a la actriz ‘despatarrada, sobre la alfombra, con una hoz encajada en el vientre’ (56). Para mayor claridad simbólica, la cómica, metáfora de la inmoralidad y falsedad del arte artificial,

ostenta muerta un gesto ‘cruelmente evocador del que hacía la damisela dormida de un grabado licencioso que, con el título de *El sueño*, adornaba la alcoba’ (56). Se trata, de nuevo, de una pintura, de otro Fragonard, que subraya lo falso y licencioso de la Floridor y del arte europeo en general, según aparece a ojos de los negros. Es la misma oposición que encontrábamos al comienzo del libro, y también expresada mediante descripciones de cuadros. Al observar en la peluquería el retrato de un rey africano y los de los magnates europeos, Ti Noel contrasta lo que sabe de los primeros—por medio de los ‘relatos que Mackandal salmodiaba en el molino de cañas’ (23)—con lo que le parecen los segundos. Los africanos son ‘reyes de verdad’, poderosos, terribles y sexualmente potentes, capaces de engrosar con ‘su simiente preciosa’ ‘en centenares de vientres, una vigorosa estirpe de héroes’ (24). Los europeos, en contraste, son reyes de mentira, que ‘sólo sabían hacer de dioses en los escenarios de sus teatros’ y que ‘en cuanto a riñones, no pasaba[n] de engendrar un príncipe debilucho’ (24). Además, las melifluas ‘sinfonías de sus violines’ (24) que sólo sirven para entretener su estéril aburrimiento se oponen a los ‘dos tambores’ del rey negro, terribles instrumentos mágicos que llevaban ‘el trueno en los parches’ (24). De nuevo, arte y sexualidad sirven para contraponer dos concepciones de la vida: por una parte, la falsa y decadente de los europeos, con su arte inútil y artificioso; por otra, la auténtica y potente de los negros, con su arte mágico y pleno de sentido en su sociedad y concepción del mundo.

Los personajes que mejor ejemplifican la oposición son los protagonistas del episodio que recordamos al comienzo de este trabajo: Paulina Bonaparte y su esclavo Solimán. La francesa se asocia inmediatamente con el teatro francés (arte) y con la inmoralidad: ‘su amante, el actor Lafont, la había familiarizado con los papeles de soberana, rugiendo para ella los versos más reales de *Bayaceto* y de *Mitridades*’ (63). La caracterización continúa sin tregua cuando, durante el viaje a Haití, Paulina se exhibe desnuda ante la tripulación y hace que incluso el ‘seco Monsieur d’Esmerard’ la equipare a ‘la Galatea de los griegos’ (65). Su relación con Solimán también incluye cierto libertinaje, pues ‘cuando se hacía bañar por él, Paulina sentía un placer maligno en rozar, dentro del agua de la piscina, los duros flancos de aquel servidor a quien sabía eternamente atormentado por el deseo’ (66). Pero la oposición más clara se encuentra precisamente en el capítulo ‘La noche de las estatuas’, que aparece tras los episodios de la epidemia (o nuevos envenenamientos) y rebelión negra y del gobierno de Henri Christophe. En este capítulo descubrimos que Solimán acompaña a la viuda e hijas del monarca haitiano en su destierro romano, y que el negro contrasta con un toque de vitalidad ante el agotado paisaje del arte de Roma. Su perfil ‘de negro verdadero’ destaca ‘sobre una fachada de Flaminio Ponzio o un pórtico de Antonio Labacco’ (106), y consigue animar de tal modo el escenario de un teatro al que se le empuja en medio de la representación ‘que el empresario de la compañía lo invitó a repetir la ocurrencia, cada vez que se le

antojara' (106). Y es que Solimán insufla vida en una Roma ruinosa y sórdida, cuyo representativo Foro es lugar de perversiones sexuales—las prostitutas ejercen allí 'su oficio con algún seminarista' (107)—y de intelectualizantes éxtasis de 'clérigos de paraguas verdes, ingleses de manos finas' que se maravillan ante un arte agotado—'una columna rota', 'inscripciones cojas' (107). La Roma que visita el honesto y potente Solimán está en bancarrota artística y moral, pues, no en vano, en *El reino de este mundo* la inmoralidad sexual es metáfora de la degradación artística.

Este contraste, y todas las menciones de arte y sexo en los capítulos anteriores, nos preparan para la escena final del capítulo, la visita del negro a las colecciones de Villa Borghese. La escena se inicia precisamente con una nueva alusión a la potencia sexual de Solimán: si el haitiano está en el palacio es porque 'se había liado de amores con una de las fámulas que servían en el Palacio Borghese, piamontesa bien plantada, que no gustaba de hombres de alfeñique' (107). Con ella decide 'el negro, muy ebrio'—conviene recordar este detalle de su embriaguez—'aventurarse más allá de las estancias destinadas al servicio' (107), lo que le pondrá cara a cara con las esculturas y pinturas de la villa, y finalmente con la *Venus* de Canova. De modo coherente con la caracterización de la producción europea en la novela, este arte de Villa Borghese es descrito como un tanto lascivo: estatuas de mujeres desnudas levemente cubiertas de velos y abrazando cisnes, toros, o huyendo de sátiros (108), todo lo cual le parece al negro algo diabólico. Tras pensar, en su embriaguez, que algunas de estas estatuas se mueven, Solimán se enfrenta a una serie de pinturas vagamente caravaggiescas (y por tanto, es probable, vagamente inmorales a ojos de Solimán) (108), y finalmente, a la creación de Canova, a la que la piamontesa le conduce 'haciendo un gesto pícaro' (108). Ante la *Venus Borghese*, retrato alegórico de Paulina Bonaparte, el negro duda, examinándola con voluptuosidad:

Él conocía aquel semblante; y también el cuerpo, el cuerpo todo, le recordaba algo. Palpó el mármol ansiosamente, con el olfato y la vista metidos en el tacto. Sopesó los senos. Paseó una de sus palmas, en redondo sobre el vientre, deteniendo el meñique en la marca del ombligo. Acarició el suave hundimiento del espinazo, como para voltear la figura. Sus dedos buscaron la redondez de las caderas, la blandura de la corva, la tersura del pecho. (108–09)

Con este examen Solimán reconoce la estatua como 'el cadáver de Paulina Bonaparte', ante el que el negro comienza un ritual de nigromancia, considerando que a este 'cadáver recién endurecido' todavía se le podría regresar a la vida (109). Por ello, Solimán se desvive por revivir a Paulina:

Con voz terrible, como si su pecho se desgarrara, el negro comenzó a dar llamadas, grandes llamadas, en la vastedad del Palacio Borghese. Y tan primitiva se hizo su estampa, tanto golpearon sus talones en el piso,

haciendo de la capilla de abajo cuerpo de tambor, que la piamontesa, horrorizada, huyó escaleras abajo. (109)

La reacción del negro ante el arte inmoral y artificiosa de los europeos está plena de una fe terrible que acaba agotándole y matándole. Es la fe que reclamaba Carpentier al verdadero artista, y que en este pasaje simboliza el uso de la capilla europea: la construcción está hueca de fe, pero sirve como ‘cuerpo de tambor’ para el muy auténtico ritual nigromante de Solimán, para quien estos gritos y este tambor tienen una utilidad mágica. Su americanidad, su negritud y también su ebriedad, reviven el arte europea en una metafórica nigromancia, que consigue revitalizar un arte muerta y tan rota como las columnas del foro. El punto de vista de Solimán produce del arte muerta de los europeos algo vivo y maravilloso, algo potente y alejado de la impostura, de la sordidez moral expresada a lo largo de la novela con imágenes sexuales. Las estatuas de Villa Borghese mueven sus brazos (108) y reviven a ojos de Solimán, el arte muerta cobra vida gracias a su amor y a su fe nigromante: el negro logra el milagro de vivificar un arte ya sin sentido.

En suma, nuestro análisis de las referencias pictóricas y escultóricas de *El reino de este mundo* muestra que, junto a las alusiones musicales, Carpentier usó la pintura y escultura para ejemplificar las ideas que expone en el prólogo y que encarna en diversos personajes de la novela. Por ejemplo, en la novela la pintura de Fragonard le sirve al cubano, junto a sinfonías y a los hemistiquios de Racine, para encarnar un arte que se presenta, a ojos de los negros de la novela, como artificial e inmoral. Este arte falto ya de verdadero sentido es de hecho una muestra de la decadencia cultural europea, tal y como va pensando el lector, convencido por las opiniones del narrador y de los personajes más atractivos de la novela, como Ti Noel o Solimán. Es decir, Fragonard representa en la novela lo que en el prólogo había simbolizado la pintura y escultura de los surrealistas, pero en ambos casos Carpentier elige obras de las artes visuales para ejemplificar ideas aplicables al campo de la cultura en general y al de la literatura de vanguardia en particular. Además, si en el prólogo Carpentier había fustigado a los surrealistas situando sus creaciones en el campo semántico de la inmoralidad y la impotencia, lo mismo ocurre en la novela misma con el arte europeo (destacadamente con la pintura, la escultura y el teatro): el teatro de la Floridor o los grabados basados en Fragonard se asocian siempre con la perversión sexual, que Carpentier condena mediante el contraste con la sexualidad alegre y natural de los negros. En contraste con este arte degenerado, Carpentier propone un arte vital caracterizado por la pasión, por una fe que le otorga a la creación artística una función social—mágica—de la que carece el denostado arte artificial. En las páginas de *El reino de este mundo* el cubano elige como ejemplos de este arte auténtico la música y poemas de los negros haitianos, que son parte de rituales mágicos y por tanto verdaderos generadores de lo maravilloso gracias a la fe colectiva de sus

creadores y su público. Usando la metáfora de la sexualidad, la novela presenta este arte y sus ejecutores, en contraste con los blancos, como potentes y morales, como instrumentos de creación de nueva vida y no de ocultos placeres. En el prólogo Carpentier ejemplifica este arte de la fe con la pintura de Wifredo Lam, pero también con la literatura de varios autores europeos y con la pintura de van Gogh. Semejante presencia de artistas europeos antiguos y modernos logra flexibilizar y enriquecer una oposición que de otro modo habría resultado simplista. No se trata solamente, pues, de contraponer un arte europeo falso y decadente y un arte americano mágico y potente, pues entre las dos categorías se vislumbra la posibilidad que Carpentier ilustra con la metáfora de la nigromancia de Solimán: si el arte maravilloso presupone un ejercicio de fe, es posible que la fe de un lector o un espectador utilice toda su energía para dar vida a una creación que en otras ocasiones podría parecer decadente e incluso inmoral, como las colecciones de Villa Borghese.