

El real maravilloso de Alejo Carpentier: Implicaciones interartísticas y transatlánticas

The Marvelous Real of Alejo Carpentier: Interartistic and Transatlantic Implications

ORCID: 0000-0001-6102-3730

Correo: francescanegro42@gmail.com

Recibido: 3/11/2024

Aceptado: 4/03/2025

Dr. Francesca Negro

Investigadora, Centro de Estudos Comparatistas,
Universidade de Lisboa (FLUL)

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin-
Derivar 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).



Abstract

This article analyzes Alejo Carpentier's early literary production and his 1948 formulation of the "Marvelous Real" as both a political anti-colonial stance and a paradigm for understanding the relationship between European and Latin American cultures—their mutual differences and potential exchanges. The analysis argues that the concept of Magical Realism, often considered a genre inspired by European literary categories, should instead be reinterpreted as an entirely autochthonous phenomenon of the Americas. It emerges as a distinct product of postcolonial and creolized societies, in which alternative mythical belief systems continued to shape individual identities beneath the homogenizing influence of imposed colonial cultures. The evolution of Carpentier's literary style—from the initial phase of so-called *Negrismo* in his novel *¡Écue-Yamba-Ó!* (1927–1933) to the articulation of the Marvelous Real in *El reino de este mundo* (developed through its editions of 1949, 1964, and 1976)—mirrors a growing recognition of Latin America's cultural specificity and the uniqueness of its literature within a global context.

Key words: Alejo Carpentier; Magical Realism, Marvellous Real; Latin-American literature

Resumen

Este artículo analiza la primera producción literaria de Alejo Carpentier y su formulación de lo "Real Maravilloso" en 1948, entendida tanto como una postura política anticolonial como un paradigma para comprender la relación entre las culturas europea y latinoamericana — sus diferencias mutuas y sus potenciales intercambios. El análisis sostiene que el concepto de realismo mágico, frecuentemente considerado un género inspirado en categorías literarias europeas, debe ser reinterpretado como un fenómeno completamente autóctono de las Américas. Este se configura como un producto específico de sociedades poscoloniales y criollas, en las cuales los sistemas de creencias míticas alternativos continuaron moldeando las identidades individuales bajo la influencia homogeneizadora de las culturas coloniales impuestas. La evolución del estilo literario de Carpentier — desde la fase inicial del llamado *Negrismo* en su novela *¡Écue-Yamba-Ó!* (1927–1933) hasta la articulación de lo Real Maravilloso en *El reino de este mundo* (desarrollado a través de sus ediciones de 1949, 1964 y 1976) — refleja un reconocimiento creciente de la especificidad cultural de América Latina y de la singularidad de su literatura en el contexto global.

Palabras clave: Alejo Carpentier; Realismo Mágico; Real Maravilloso; Literatura Latinoamericana

Introducción

En su artículo "Cinco tesis sobre el realismo mágico", el escritor y crítico literario ecuatoriano Abdón Ubidia destaca que, lejos de ser un capricho de moda, las corrientes literarias clasifican y responden a una realidad indiscutible, proponen cada una su propia visión del mundo (Ubidia, 1997, p. 101-7) y una relación muy específica entre el mundo narrado y la realidad circundante. Un análisis del género definido como realismo mágico prueba esta tesis, a través de una relación específi-

ca entre los tres actores de toda aventura literaria: autor, lector y protagonistas de la fábula. A partir de aquí se debe tomar en cuenta la comprensión y la organización de la narración en este contexto literario, e introducir el concepto de real maravilloso propuesto por Alejo Carpentier (Carpentier, 1972, p. 17)¹ como alternativa a la definición antes citada, con el fin de describir su producción y la especificidad de esta literatura. La realidad que se convierte en objeto de esta literatura —la de Carpentier y la de muchos otros autores latinoamericanos—, en el

amplio límite de tiempo que transcurre entre finales de los años treinta y los setenta del siglo pasado, es subjetiva y mezclada, y abarca elementos cuestionables para un lector ajeno. La relación con este material “cuestionable” o “insólito” inherente a lo real, tal como lo define Flávio García (García, 2012, pp. 13-29), debe ser el primer punto aquí analizado, ya que determina una metamorfosis de sentido que parece suceder puntualmente al cruzar el Atlántico, y es capaz de generar un sincretismo de formas que, a su vez, despierta nuevos conceptos y nuevas sensibilidades a ambos lados.

Este artículo pretende, por lo tanto, reflexionar sobre el realismo mágico en tanto género literario, sin una visión crítica dicotómica que se limite a leer en oposición las relaciones entre colonizador y colonizado, sino explorar el territorio de las influencias mutuas que se constituyen a nivel mundial a partir del fenómeno de la transculturación (Ortiz, 1983; Hall, 2016), con el objetivo de subrayar las especificidades de sociedades complejas e integradas que se originaron en los intercambios proporcionados por la condición poscolonial (Glissant, 2011). Aunque haya reflejado una identidad cultural compleja y claramente dividida, y se haya difundido con una definición incómoda que todavía somete esta producción a la referencia de un ideal europeo completamente inadecuado, la aparición del realismo mágico representa en sí un intento de definir y circunscribir la diferencia que da lugar a la riqueza cultural de Latinoamérica, y que ha contribuido a la autoafirmación de identidades culturales hasta entonces consideradas “periféricas” (Richard, 1996). En este sentido me acerco a las perspectivas abiertas por Mary Louise Pratt (1992) y Jerome Branche (2006), y también al pensamiento de Homi Bhabha quien, en la introducción a *Nation and narration*, definió el realismo mágico como “lenguaje emergente del mundo poscolonial” (Bhabha, 1990, p. 7), es decir, como un presupuesto fundacional para una renovación de alcance muy amplio. Partiendo de estas premisas empiezo mi lectura de la obra de Alejo Carpentier, protagonista y teorizador de esta corriente.

Ruinas, antepasados e inversiones espacio-temporales

Tenaz comienza el pensamiento siempre de nuevo,
minuciosamente *regresa a la cosa misma*

WALTER BENJAMIN, *El origen del drama barroco alemán*

Para Alejo Carpentier, el origen de la narración es el mismo que para Gabriel García Márquez: “mis historias las escribo tal como me las contaba mi

abuela”. Sin embargo, ninguna de las abuelas de Alejo Carpentier era cubana, tampoco latina, es más, su origen cultural era totalmente europeo. En el viaje transatlántico que constituyó toda su existencia, transmigró continuamente su alma entre un lado y el otro del Atlántico —escribió la jerga de los haitianos en Cuba, escribió sobre sus creencias y dioses, y también dejó que la musicalidad de los instrumentos afrocubanos moldeara el ritmo de suprosa (Carpentier, 1987, pp. 34-37)—. Cierta día, en medio de este recorrido, Carpentier cuestionó la definición de realismo mágico en relación con la producción literaria misma y, al hacerlo, cruzó el Atlántico una vez más para observar las relaciones mutuas de imitación y contaminación que ya se estaban construyendo a ambos lados del océano. Con esto se dio cuenta, de una manera peculiarmente objetiva y emocional, de la especificidad de cada orilla.

Uno de los temas fundamentales de sus obras es la presencia de huellas del pasado, que se manifiestan de manera muy concreta a través de figuras, objetos y lugares redescubiertos y revividos, pero sobre todo por medio de la presencia de personajes importantes de la historia popular afrolatina y antepasados de los protagonistas, que cobran una importancia simbólica a nivel colectivo. Estos, como bien sabe Carpentier, que estaba desplazado en una dimensión en la que se le negaba toda conexión con su pasado biológico, constituyen un tema fundamental para la interpretación de nuestro ser y estar en el mundo; nos desvela el camino en el que nacimos y que se nos propone seguir o, por el contrario, que podemos rechazar. Entre la aceptación y el rechazo de las raíces culturales, también se determina el propio desarrollo estilístico del autor.

Carpentier nació en Lausana, de padre arquitecto francés y madre de origen rusa (Belnap, 1993; Wakefield, 2004). La familia se estableció en La Habana entre 1908 y 1909, y allí creció. Con diecisiete años abandonó los estudios de arquitectura para convertirse en periodista, y en 1928 fue arrestado por motivos políticos, pero con la ayuda de intelectuales franceses logró escapar a París, donde vivió por once años. Luego regresó a Cuba para trabajar como periodista radial, y desde allí se fue a Venezuela, donde estuvo de 1945 a 1959, para regresar una vez más a Cuba con el triunfo de la Revolución para llevar la Editora Nacional. Finalmente, en 1966 regresó a París como ministro consejero en la embajada de Cuba, donde permaneció hasta el año de su muerte, en 1980.

Por lo tanto, el tema de los orígenes cobra especial importancia en su obra, así como en las obras de otros autores latinoamericanos, cuyas raíces son múltiples. Al abordar repetidamente la importancia de este tema en la obra del autor, sale a la luz que tiene que leerse como el centro de una poética específica. La obra de Carpentier es compleja y heterogénea, por lo que en este artículo me centraré solo en algunos de sus textos, con un recorrido que irá desde el inicio hasta la mitad de su trayectoria. De hecho, es sobre todo en estas primeras obras, y en las que anticipan la Revolución cubana, donde se producen viajes regulares al pasado en los que, intencionalmente, se asimilan entre sí fenómenos culturales relevantes, y que el autor destaca como fundamentales para la cultura latinoamericana del futuro.

Aunque rechace el pasado de violencia y destrucción de sus ancestros europeos, el autor se enamora de las huellas de estructuras y lugares por ellos dejados, que hoy díasuponen un soporte comparativo para la revelación de la magnificencia de los orígenes precoloniales del territorio cubano. Con esta forma interpretativa de la realidad poscolonial, Carpentier brinda un relato de la compleja historia de las antiguas colonias, da espacio a sus múltiples formas de autonarración y traslada el brillo de la época colonial a una historia preexistente, multicultural y policéntrica. En este sentido, es posible leer su real maravilloso como el contenedor del núcleo de la motivación más intensa por las luchas sociales y, a la vez, como el intento de construir una narrativa de hipotética normalización e incluso reparación. Esto se lograría a través de la afirmación de nuevas coordenadas espaciales y temporales que remiten a códigos estilísticos europeos solo para enmarcar la elaboración de un nuevo concepto de “maravilla”².

A Carpentier le encantaban particularmente el surrealismo y la narrativa barroca, cuya tendencia “centrífuga” y “núcleos narrativos proliferantes” (Carpentier, 1995, pp. 89-108) desarrollados en paralelo con la fábula principal tenían una influencia directa en la literatura latinoamericana de la época. En su obra esto es particularmente evidente y se manifiesta específicamente en la calidad multifocal de su narración, pero ciertamente no es suficiente como para explicar la riqueza estilística que logró.

La realidad descrita por lo real maravilloso abarca una temporalidad múltiple y la coexistencia de planos no solo ficticios, sino de distinta naturaleza, que incluyen la perspectiva histórica, antropológica, etnológica y sociocultural, así como la ficción

narrativa que conecta todos los elementos en una única arquitectura pseudobarroca. En muchas obras, la misma superposición de planos es lo que permite una inversión de la perspectiva histórica, principalmente a través de la introducción contemporánea de elementos derivados de las memorias individuales y colectivas, es decir, a través de relatos de otras historias que, al superponerse a la narrativa oficial, amenazan la credibilidad de la verdad histórica e imponen gradualmente un aura surrealista a todos los planos, ficticios y no. El debilitamiento de la estructura historiográfica, que debería constituir la base de la narración, es precisamente lo que da a las obras de Carpentier un valor disruptivo, mientras que a través de la introducción de otras verdades posibles, y la inversión del orden de importancia de los acontecimientos, logra reescribir, por puntos, la historia oficial según una perspectiva poscolonial. Aquí la maravilla no se logra a través de objetos o eventos específicos, sino a través de transiciones, elipses temporales y geográficas, quiasmos y contracciones conceptuales, estéticas y lingüísticas que se producen cotidianamente en el contexto transcultural.

La relación preferencial del autor con su país de destino y su distancia cíclica con respecto al origen europeo se desvela desde la primera obra, *¡Écue-Yamba-Ó!*, escrita en la cárcel, donde se describe una realidad cubana tras la época colonial, pero aún marcada por la condición de sumisión de la población negra. Aquí destacan las condiciones de trabajo poco más que feudales y la existencia de un sistema económico imperialista, orientado a una utilización intensiva de los recursos agrícolas y a una economía comercial. Carpentier se acerca a este entorno abrazando la jerga local y adaptándola por medio del lenguaje poético de las descripciones. Aquí todavía, y por primera vez, el autor refiere detalles de algunas de las distintas corrientes religiosas y culturales de origen africano presentes en la isla, normalmente enseñados solo a los adeptos, y desvela la profunda conexión entre los elementos rituales y la producción artística y musical que constituye la base de la cultura cubana actual. El legado de la música de raíces africanas es el elemento utilizado para describir la pluralidad cultural del contexto cubano en la época de la primera industrialización de la isla, y para representar la complejidad del sistema de influencias culturales mutuas allí presentes.

Durante varios días, un estrépito creciente turba las calles del pueblo. Los himnos religiosos, aullados por jamaíquinos, alternan

con puntos guajiros escandidos por un incisivo teclear de claves. El fonógrafo de la tienda china eyacula canciones de amor cantonesas. Las gaitas adiposas de algún gallego discuten con los acordeones asmáticos del haitiano. Las pieles de los bongós vibran por simpatía, descubriendo el África en los cantos de la gente de Kingston. Se juega a todo: a los dados, a las barajas, al dominó, al ventilador considerado como ruleta, a las moscas volando sobre montículos de azúcar turbinada, a los gallos, a la sartén, a las tres chapitas, al “cochino ensebao...” (Los haitianos “se juegan el sol antes del alba”, opinan los guajiros cubanos). (Carpentier, 1933, p. 20)

Con esta estructura contextual básica, y de una manera casi orquestada musicalmente, Carpentier desarrolla su trabajo al replantear el sustrato de la cultura popular, y al configurarlo de una manera cada vez más compleja y articulada.

Con su escritura, Carpentier desvela una estética de la cultura criolla que se aleja del binomio colonizador-colonizado para acercarse a las culturas latinoamericanas desde una perspectiva transhistórica, que refleja movimientos interculturales e influencias recíprocas. Identifica, por lo tanto, una América formada por distintas bases culturales y elementos multidisciplinarios, porque los canales de influjo desde donde llegan los insumos más relevantes de distintas fuentes son distintos. Si, en un momento dado, la riqueza de los materiales compositivos utilizados por el autor puede definirse como barroca, es en este sentido: en la búsqueda de una sorprendente complejidad asociativa y no en un influjo directo del paradigma estilístico europeo.

Esta poética es, por lo tanto, el resultado de una profunda inspiración procedente del ambiente popular, de la oralidad y de las prácticas sociales que en Latinoamérica influyen directamente en la “alta cultura”. Esto se puede observar, por ejemplo, en la historia de la música clásica local, y más concretamente en la obra el compositor que Carpentier considera su máximo referente: el brasileño Heitor Villa-Lobos. Según el autor, en Europa se había perdido el contacto entre la cultura popular y la “alta cultura”, y esta última no había sido capaz de asimilar en la producción intelectual y exquisita el carácter más espontáneo de distintas producciones artísticas. Para Carpentier, este elemento popular no solo tiene que absorberse, sino también sublimarse y orquestarse en una estructura más compleja. Es en este sentido que también actúa en la utilización del pasado y de las memorias in-

dividuales y colectivas, en las que busca fusionar elementos historiográficos heterogéneos con memorias individuales de carácter fuertemente sensorial y símbolos místicos de carácter universal. Así, aunque en *¡Écue-Yamba-Ó!* declare la necesidad de huir de un enfoque naturalista, termina acercándose a este código simbólico, al intentar valorar las raíces culturales locales dominantes. Aquí, el autor logra penetrar profundamente en la realidad a través de una observación alejada y casi etnológica del elemento místico-espiritual de la cultura local, perspectiva que irá superando poco a poco en las siguientes obras. Al sumergirse en esta “alteridad de lo real”, Carpentier descubre el valor universalizante inherente a ella, que representa la respuesta a una necesidad propia de todos los seres humanos.

Esta capacidad de bucear por completo en el pasado se puede observar, por ejemplo, en el relato *Viaje a la semilla*, donde el viaje a los orígenes se realiza a través de una inversión del tiempo que lleva al rejuvenecimiento del protagonista junto con todo el mundo que le rodea. Esto permite brindar un retrato de la evolución histórica del contexto sin ninguna observación crítica, a excepción de la descripción de la feliz sorpresa del protagonista, que termina dando cuenta de los cambios sociales contemporáneos al volver atrás en el tiempo.

Una noche, después de mucho beber y marearse con tufos de tabaco frío, dejados por sus amigos, Marcial tuvo la sensación extraña de que los relojes de la casa daban las cinco, luego las cuatro y media, luego las cuatro, luego las tres y media... Era como la percepción remota de otras posibilidades. Como cuando se piensa, en enervamiento devigilia, que puede andarse sobre el cielo raso con el piso por cielo raso, entre muebles firmemente asentados entre las vigas del techo. Fue una impresión fugaz, que no dejó la menor huella en su espíritu, poco llevado, ahora, a la meditación. Y hubo un gran sarao, en el salón de música, el día en que alcanzó la minoría de edad. Estaba alegre, al pensar que su firma había dejado de tener un valor legal, y que los registros y escribanías, con sus polillas, se borran de su mundo. Llegaba al punto en que los tribunales dejan de ser temibles para quienes tienen una carne desestimada por los códigos. (Carpentier, 1987, p. 13)

Del mismo modo, más tarde en la obra *Concierto barroco*, una serie de circunstancias trágicas sirve también de pretexto para viajar en el tiempo, hasta

remontarse al pasado colonial en la época de su esplendor, que es visto por los protagonistas casi como una escena teatral:

[...] ali estavam naquela Villa de Regla, cuja pobre realidade de aldeia rodeada de mangais aumentava, na recordação, o prestígio da cidade deixada para trás, que se erguia, com o reluzir de suas cúpulas, a suntuosa dignidade de suas igrejas, a vastidão de seus palácios —e os floreados das suas fachadas, os pânpanos de seus altares, as joias de suas custódias, a policromia de suas luminárias— como uma fabulosa Jerusalém de retábulo maior. (Carpentier, 1974, p. 21)

Con esta inversión temporal, de forma sorprendente, Carpentier logra conectar el pueblo de Regla, un lugar sagrado por los fieles devotos al culto afrocubano de Yemayá, con Jerusalén.

Destaco que esta estética de las ruinas, en la que se materializan recuerdos y figuras de épocas anteriores, se inauguró sin duda con la obra *El reino de este mundo*, en 1948 (once años antes de la Revolución cubana). Aquí ya se introducía una estética de la revolución y la nostalgia evocada por las ruinas de imperios anteriores, un tema que ha permanecido en la literatura cubana hasta nuestros días, que cabalga sobre distintas épocas y fases políticas, y que conecta la experiencia del pasado a una visión cíclica permanente donde el futuro siempre está a la vuelta de la esquina, pero termina llevándonos de vuelta, y fatalmente, al pasado.

La representación del tiempo

Esta necesidad de definir un presente eternamente inestable, y un futuro previsible solo en su dimensión absurda, recuerda las afirmaciones de Octavio Paz, según las cuales en Latinoamérica la modernidad no estaría circunscrita por la relación con el futuro, como sí ocurre en la experiencia europea (Koselleck, 2002, p. 111), sino por la “búsqueda del presente”. Según Paz, en la época colonial la realidad de los países latinoamericanos no se encontraba en ellos, sino que estaba desplazada a lugares y tiempos ajenos. Esta expresión fue utilizada por él justamente en su discurso de agradecimiento con motivo de la entrega del Premio Nobel:

Para nosotros, hispanoamericanos, ese presente real no estaba en nuestros países: era el tiempo que vivían los otros, los ingleses, los franceses, los alemanes. El tiempo de Nueva York, París, Londres. Había que salir en su busca y traerlo a nuestras tierras. (Paz, 1990)

De esas dimensiones ajenas se derivan otras realidades —dependientes y suspendidas—. En este sentido, en la experiencia poscolonial cualquier realidad es virtualmente posible, y los límites entre pasado, presente y futuro se presentan como indefinidos, dominados por paradigmas desconocidos. En la modernidad poscolonial, la búsqueda del presente es justamente “la búsqueda de ese otro tiempo que es nuestro: nuestro presente, nuestra presencia en el presente”, como recuerda explícitamente Paz:

En América la excentricidad hispánica se reproduce y se multiplica, sobre todo en países con antiguas y brillantes civilizaciones como México y Perú. Los españoles encontraron en México no solo una geografía sino una historia. Esa historia está viva todavía: no es un pasado sino un presente. (Paz, 1990)

En este gran recopilatorio de relatos, Carpentier recuerda que a las historias autóctonas de las Américas la colonización todavía añadió la importación de otros relatos, con geografías y paradigmas temporales propios, que también sobrevivieron y se multiplicaron.

En Carpentier, la fusión entre elementos históricos, etnológicos, psicológicos y meramente estéticos supone un recorrido complejo manifiesto en una temporalidad circular que llega —afirmo coincidiendo con más críticos (Padura, 2002)— hasta la obra *La consagración de la primavera* (1978), donde el autor busca desprenderse de la tarea de lo místico y de lo maravilloso para empezar la parte final de su producción, marcada ahora por el intento de asumir una visión temporal nueva. Aquí, a través de algunos personajes específicos, verbaliza un completo descrédito en relación con los rituales afrocubanos y los fenómenos de trance, desactiva el proceso de atracción espontánea que estos habían despertado en las obras anteriores, y abraza una posición explícitamente alejada del sorprendente mundo de la trascendencia espiritual de raíces africanas. Esto le lleva a liberarse poco a poco de aquel círculo “mágico” de correlaciones directas y de compenetración entre presente y pasado que había caracterizado su producción hasta ahora, pero, paradójicamente, aún al intentar disolverlo, el plano de lo maravilloso deja huellas perceptibles que se materializan de nuevo en sus obras. Esta disolución gradual de lo maravilloso corresponde al abandono progresivo de la temporalidad circular e inaugura una visión lineal del tiempo que corresponde a la perspectiva de la historia, y que domina los últimos trabajos del autor. Aquí, Carpentier da cuenta de un tiempo, por fin,

domesticable, y cuya alteridad puede ser controlada y organizada a través de la narración, al igual que el paradigma secular y pragmático de la Revolución cubana se proponía hacer con cualquier forma de alteridad oculta en lo real. Este cambio en el paradigma temporal es sin duda una metáfora de la modernidad y representa un intento de reconquista de la “realidad real”, de “nuestro presente” de que hablaba Octavio Paz.

Por otro lado, en la obra *El reino de este mundo* se observa que la circularidad temporal se representa a través de la evocación de eventos históricos pasados utilizados como anticipaciones del destino futuro. Los principales datos históricos evocados aquí son:

- El encuentro con el esclavo François Mackandal que, en 1758 en Haití, organizó la primera rebelión para exterminar a los dueños de esclavos de la isla. Mackandal fue capturado y quemado vivo, pero el suceso inició el violento proceso de rebelión que llevó a Haití a la revolución.
- El periodo de paso de la Revolución francesa (1789) al consulado y luego al imperio napoleónico y sus repercusiones directas en las islas caribeñas, especialmente en Haití.
- El encuentro con Dutty Boukman (Knight, 1990), el sacerdote vudú que dirigió la ceremonia considerada como el detonante de la rebelión de esclavos y que originó la Revolución haitiana en 1791 (Skidmore y Smith, 1997; Dayan, 1998). A causa de esta rebelión, muchas plantaciones de azúcar y café fueron incendiadas y muchos terratenientes franceses murieron.
- El decreto del 15 de mayo de 1791 que establecía que las personas de color nacidas de padres libres pasarían a tener los mismos derechos que las personas blancas. Este decreto representó el inicio de un proceso más complejo de batallas, conquistas y reconquistas que forman parte de la Revolución haitiana (1791-1804).
- La conquista de la independencia de Haití en 1804 bajo el liderazgo de Toussaint Louverture.
- La presencia de Paulina Bonaparte, hermana de Napoleón, enviada a Haití en 1801 con su esposo, el general Charles Leclerc, donde este debía ayudar a organizar la resistencia contra las fuerzas revolucionarias y devolver la isla al dominio francés.

- La figura de Henri Christophe, combatiente de la Revolución haitiana, primero al lado de Louverture y luego del general Dessalines, y más tarde fundador de un gobierno independiente en el norte de la isla. Tras el asesinato de Dessalines, la isla quedó bajo el control del general Alexandre Pétion, en el cargo de presidente de la república del sur. Christophe, en 1807, se proclamó generalísimo de las fuerzas terrestres y marítimas del estado del Haití del norte, y el 26 de marzo de 1811 se declaró rey de Haití bajo el nombre de Henry I, iniciando una dictadura. Estos son los acontecimientos finales de la novela, que termina en 1820 con la muerte de Henry I, quien se suicida para no caer en manos de las fuerzas revolucionarias que quieren destituirlo.

Además de estos elementos, en esta obra es el mito vudú el que organiza la forma literaria (González Echevarría, 2000, pp. 54-55) con su simbólica forma de espiral: donde los sucesos casi se cierran sobre sí mismos, pero siempre dejando espacio para un reinicio inesperado. De esta manera, el elemento místico incrementa el plano simbólico de toda la narración: la sombra del mítico ritual vudú que habría determinado el éxito positivo de la revolución, así como el carácter trascendente de sus protagonistas, suponen la fuerza subversiva interna a la obra, que refuerza el pensamiento ideológico contra la esclavitud y también actúa a favor de la reivindicación social del Haití del siglo XVIII.

En sus textos, Carpentier se inspira *en passant* en distintos estilos literarios para lograr la máxima fuerza evocadora en las descripciones. En esta obra predominan el naturalismo y el simbolismo, que, sin embargo, él reformula en la construcción de la obra como una gran máquina arquitectónica. Él organiza la novela a partir de una estética del viaje que parte del aquí y ahora, y cruza el presente, profundizando cada vez más en su interior, en sus raíces.

Luego, el colono y el esclavo amarraron sus cabalgaduras frente a la tienda del peluquero que recibía La Gaceta de Leyde para solaz de sus parroquianos cultos.

Mientras el amo se hacía rasurar, Ti Noel pudo contemplar a su gusto las cuatro cabezas de cera que adornaban el estante de la entrada. Los rizos de las pelucas enmarcaban semblantes inmóviles, antes de abrirse, en un remanso de bucles, sobre el tapete encarnado. Aquellas cabezas parecían tan

reales —aunque tan muertas, por la fijeza de los ojos— como la cabeza parlante que un charlatán de paso había traído al Cabo, años atrás, para ayudarlo a vender un elixir contra el dolor de muelas y el reumatismo. Por una graciosa casualidad, la tripería contigua exhibía cabezas de terneros, desolladas, con un tallito de perejil sobre la lengua, que tenían la misma calidad cerosa, como adormecidas entre rabos escarlatas, patas en gelatina, y ollas que contenían tripas guisadas a la moda de Caen. Solo un tabique de madera separaba ambos mostradores, y Ti Noel se divertía pensando que, al lado de las cabezas descoloridas de los terneros, se servían cabezas de blancos señores en el mantel de la misma mesa. Así como se adornaba a las aves con sus plumas para presentarlas a los comensales de un banquete, un cocinero experto y bastante ogro habría vestido las testas con sus mejor acondicionadas pelucas. No les faltaba más que una orla de hojas de lechuga o de rábanos abiertos en flor de lis. Por lo demás, los potes de espuma arábica, las botellas de agua de lavanda y las cajas de polvos de arroz, vecinas de las cazuelas de mondongo y de las bandejas de riñones, completaban, con singulares coincidencias de frascos y recipientes, aquel cuadro de un abominable convite. (Carpentier, 1973)

Esta es una cita de la primera parte de la obra que anticipa por completo los sucesos que se narrarán más adelante. Podría decirse que Carpentier examina la realidad desde adentro, la observa de manera directa y cruda, con la mirada pragmática que tendría un campesino (como en *¡Écue-Yamba-Ó!*) que observa el paisaje que lo rodea de una manera funcional y no poética, pero a la vez logra dar voz a sus componentes más heterogéneos, como elementos potencialmente trascendentes, al fusionar todo en una visión mística, chamánica. Esta visión de la realidad define una tipología específica de percepción y determina la estructura de la narración con su avance y retroceso.

Entre realismo mágico y real maravilloso

La misma forma de leer el mundo, que guía las primeras obras de Carpentier, también es parcialmente visible en muchas obras latinoamericanas representativas del realismo mágico, que se han convertido en una característica de este estilo literario, todavía considerado por algunos inspirado en los cánones europeos. Basado en las obras de Carpentier y de otros autores (Márquez, 1982; Ca-

lomar y Salto, 2019), insisto en considerar este estilo literario como enteramente autóctono de Latinoamérica y asimilable a otras formas análogas que también se desarrollaron en otros contextos poscoloniales. Al respecto, vuelvo a recordar la obra crítica de Flavio García en la que el autor refiere una serie de modos representativos, como “lo realismo mágico, lo realismo maravilloso, lo realismo animista, lo absurdo, lo sobrenatural y toda una infinidad de géneros o subgéneros híbridos en los que la irrupción de lo inesperado, imprevisible, insólito es una marca distintiva” (García, 2012, p. 14).

No es esta la ocasión para un estudio crítico centrado en la distinción entre estas corrientes, sino que es importante observar la posición adoptada por Alejo Carpentier a través de la definición del estilo que él adoptó, ya que se plantea la cuestión de la referencia a las influencias literarias, al cambiar drásticamente de latitud. Cabe señalar que, en algunos contextos, la cuestión de la presencia de elementos fantásticos, o inusuales, no está vinculada a algo efectivamente extraño, sino más bien a una percepción “extrañante” de los elementos de lo cotidiano, que se observan con un respeto de carácter casi místico. La cuestión principal que hizo que Carpentier hablara de real maravilloso y no de realismo mágico fue la necesidad de eliminar un ismo que se conectaba necesariamente a un proceso de categorización basado en análisis y definiciones lógico-rationales, y que desde la Ilustración había relegado lo fantástico y lo imaginario a los márgenes del conocimiento, y que les quitaba también cualquier forma de misticismo.

En lo real maravilloso, tal como lo define Carpentier en su texto de 1948, se reconoce una superposición entre la imaginación, la conciencia histórica y la responsabilidad social con sentimientos impregnados de misticismo, en una mezcla que, por razones culturales, en Europa había cesado de existir desde la época de la Ilustración. Lo que es real en este real maravilloso es la sinceridad de la experiencia, y una pureza, una ingenuidad, que permiten una adhesión completa e inmediata al objeto de observación, sin un filtro lógico apriorístico ni necesidad de definir el contenido de la observación en la base de categorías epistemológicas específicas. Sea su realidad lógica o ilógica, generalmente se presenta como una ruptura del orden racional que estructura el mundo e introduce una lucha entre dos categorías aparentemente antagónicas: empírica y metaempírica, lógica e ilógica, real y surreal. En la literatura europea, el conflicto se resuelve con una elección *a priori* que conlleva a

una clara categorización del contenido narrativo dentro o fuera del género fantástico, e incluso en este acepta su contenido exclusivamente en su forma antimítica, para no perjudicar la credibilidad lógica del contexto. Sin embargo, sea en las literaturas latinoamericanas, sea en otras producciones no europeas y sobre todo poscoloniales, los opuestos no se excluyen, sino que logran coexistir y dialogar, y la lucha antagónica entre polaridades logra perdurar e incluso convertirse en paradigma.

En consecuencia, en estos contextos, lo inexplicable no es necesariamente una fuente de miedo o terror, sino que, al cohabitar con la dimensión lógica, puede procesarse e incorporarse en la experiencia individual y colectiva de una manera no traumática. Esta dimensión de exploración del “reverso” de la vida cotidiana, sin el filtro del miedo y ninguna demonización, ya había sido eliminada del universo europeo occidental y se recuperó precisamente gracias a la propuesta de modelos de mundos más complejos y abiertos, como los que existían más allá del mar. Este intercambio cultural entre los dos lados del Atlántico no fue de una importancia secundaria, ya que resultó ser extremadamente regenerador para la cultura europea.

Del negrismo a lo real maravilloso entre literatura y música

Carpentier también es etnomusicólogo y sus obras juegan un papel fundamental en el campo de los estudios sobre la cultura de la diáspora africana. Así, parece que sus propias observaciones sobre el desarrollo de las formas musicales africanas en Cuba lo hayan inspirado a crear en el campo literario una perspectiva común, según su visión, de las relaciones entre la cultura europea y americana en ambas áreas artísticas. Carpentier veía la composición literaria como la creación de una estructura, una arquitectura conceptual, así como veía en la musicalidad afrodescendiente la estructura que influía y organizaba la formación de toda la música popular en Cuba. La conexión lógica entre ambos puntos radicaba en la profunda influencia que la musicalidad tenía sobre la propia oralidad y la narrativa, y esto le permitía utilizar el proceso de evolución musical desde el africanismo hasta la contemporaneidad como un paradigma aplicable a la literatura, con el fin de identificar la dirección que podía tomar la creación literaria, y satisfacer todos los componentes que influían en ella. Para Carpentier, la música indicaba los elementos culturales esenciales que caracterizaban la sociedad cubana y latina, y buscaba reorquestarlos en la composición de sus obras literarias, como en un

juego surrealista de asociaciones y correspondencias internas. Sin embargo, sabía que estos elementos debían transmitirse a través de un filtro crítico: un mensaje de renovación, rescate social y cultural, que en ese momento circulaba por toda Latinoamérica y sobre todo en Cuba (Gonçalves Pereira, 2018, pp. 23-34).

Como destaca María Guadalupe Silva (Silva, 2015, pp. 53-70), el cambio de estilo entre la primera y la segunda fase de la obra del autor supuso un cambio en la representación del hombre negro en el contexto latinoamericano y también en la propia representatividad del escritor. De este modo, desde la primera obra juvenil, de pura denuncia, y caracterizada por un naturalismo mimético —pronto considerado superficial por la crítica local—, el autor llegó a *El reino de este Mundo*, donde a través del grotesco reinado de Henri Christophe se proponía brindar no solo un relato de la complejidad del mundo colonial, sino también una presentación de los diversos matices de la realidad cultural americana. Es oportuno señalar que en el momento de la redacción de *¡Écue- Yamba-Ó!*, el negrismo no era todavía una corriente literaria, y únicamente existía como tendencia poética y musical. Muy poco se habla de los varios intentos de expresión que en su momento pretendían poner en contacto distintos lenguajes artísticos, como la literatura y las artes figurativas o la música. Sin embargo, este fenómeno fue relativamente frecuente: el interés de Julio Cortázar por el jazz queda registrado en muchas de sus obras, y el propio Carpentier, estudioso de música afrodescendiente en las Américas, también era un gran aficionado y ávido consumidor de música clásica, donde encontraba inspiración para su producción literaria. A nivel musical, en esta época ya se había consolidado un movimiento cultural específicamente latinoamericano, que también contribuyó a la difusión internacional de numerosos escritores del continente, y que se unificó en la búsqueda de diversas formas de inspiración autóctona para escapar de la hegemonía del canon occidental utilizando temas americanistas.

Carpentier abrazó cada vez más intensamente esta posición en el campo musical, especialmente tras su primera estancia en París, donde reconoció que la interpretación “exoticista” de las artes latinoamericanas ofendía su sensibilidad como autor y crítico musical. En este sentido, su posición en el ámbito de la música fue aún más explícita y activa en la promoción de la producción americana. Durante su estancia en Francia, entre 1928 y 1939, Carpentier conoció al compositor brasileño Heitor

Villa-Lobos, a quien consideró “la primera gran fuerza musical de Latinoamérica que se [hizo] sentir en Europa” (Carpentier, 1991, p. 41), se convirtió en su amigo y en gran promotor de su obra. Para Carpentier, Villa-Lobos encarnaba el ejemplo ideal de la capacidad de representar “los paisajes” de América, ya que en su obra se unía la técnica más refinada con una completa autenticidad de expresión de los contextos locales. La modernidad musical de Villa-Lobos fue en la dirección que él pretendía investigar, y a través de los escritos de crítica musical desveló esta posición ideológica de una manera extremadamente clara, inspirándose en esta línea ideológica y estética para su posición ética y su obra literaria. El resultado del influjo, sea de estas posiciones artísticas, sea de otras posiciones críticas alineadas con ellas, determinó los cambios estilísticos introducidos por el autor en las siguientes obras, en particular en *El reino de este mundo* y *Concierto barroco*³.

En París, Carpentier había visto cómo la esterilidad de la cultura europea de la época era reconocida por un gran número de autores, que la consideraban vacía a nivel de contenido, pero sublime a nivel de capacidad técnica para la construcción narrativa. Carpentier era uno de los muchos que creían que el *nouveau roman* debería extraer sus materias primas de las Américas, y por eso incitó a los escritores latinoamericanos a “conocer técnicas ejemplares para tratar de adquirir una habilidad paralela” a la de los contemporáneos europeos (Carpentier, 1985, p. 482). Desde aquí derivó el esfuerzo estilístico que él mismo aplicó en su primera novela, y obtuvo como resultado la pésima reseña del crítico cubano Juan Marinello, que definió *¿Ecue-Yamba-Ó!* como una “pugna irresuelta entre lo literario (la forma, la técnica) y lo humano (el fondo o la sustancia)” (Marinello, 1937, p. 171).

Las palabras tajantes del ilustre crítico cubano, aunque duras, fueron inspiradoras para el cambio radical que Carpentier aportó a su obra a partir de ese momento. En la prosa de las décadas de 1920 y 1930, el negrismo era un signo de la modernidad, porque su denuncia implícita del imperialismo y de su complicidad con los poderes locales alcanzó un valor político explícito, que articulaba un progresismo estético con un impulso ideológico análogo. Sin embargo, un contenido inspirado en temas americanos ya no era suficiente como para crear un alejamiento de la producción europea, al contrario, se hacía cada vez más evidente que el punto de observación debía reconsiderarse, reposicionarse histórica y socialmente, y tanto la materia sensorial como

la trascendente debían expresarse y proponerse como experiencias humanas universalizables.

Si bien el negrismo había acercado, de alguna manera, el gusto europeo a los temas latinoamericanos, las dos posiciones seguían reflejando sentimientos completamente opuestos. En las vanguardias europeas había un negrismo de tipo turístico —definido así por Emilio Ballagas en la primera *Antología de la poesía negra hispanoamericana* (Ballagas, 1935, p. 22)—, mientras que en Latinoamérica se desarrollaba otra corriente, una que tenía como objetivo investigar y denunciar la condición de los negros desde su interior. Las dos posiciones tenían que ser claramente distintas. Para Ballagas, en este contexto hacía falta una dimensión histórica que aportara una renovación a través de la representación socioculturalmente informada de la presencia africana en Latinoamérica, y a esta solicitud respondió la segunda obra de Carpentier, y luego toda la siguiente producción. Aquí el autor intentó llevar la perspectiva del negrismo a otra escala, la enriqueció con un profundo análisis histórico, una mirada socialmente involucrada y una forma estética compleja y alimentada por diversos códigos artísticos. Este intento se prolongó al largo de toda su obra.

Conclusiones

Aunque fraguado en un contexto de criollización organizado por estructuras conceptuales coloniales, el fenómeno literario de lo real maravilloso tiene su propia epistemología y construye su propia técnica de narración, que parte de una complejidad interpretativa específica de los mundos natural y sobrenatural. Estos, en el contexto criollo y diaspórico de las Américas, son las dos caras de una misma realidad, en la que el segundo elemento, el sobrenatural, siempre habla a través del primero. Sin esto, las obras literarias de la modernidad latina no podrían existir: me refiero, por ejemplo, a las obras del haitiano Jean Stephan Alexis, a las novelas de Isabel Allende, a las lluvias interminables como plagas bíblicas de Gabriel García Márquez, o a la importancia del *sertão* brasileño en Guimarães Rosa.

En este sentido, quiero recordar que tanto Husserl como Heidegger afirmaron que la exigencia de una nueva expresión de lo trascendente constituye una característica central de la época posmoderna (Husserl, 2014; Heidegger, 2013). Es este mismo postulado el que consagra al realismo mágico como un subgénero posmoderno por excelencia, y no como una reapropiación de estilos más antiguos.

Sigue siendo este código donde la espiritualidad y la intensificación de los significantes sensoriales, y transensoriales, son elementos principales y universalizables: inmediata y globalmente transmisibles, incluso en ausencia de una plena comprensión semiótica de los detalles de cada obra. Este fenómeno ocurre porque la matriz simbólica implícita aquí alcanza un sustrato de espiritualidad de tipo precultural y común a la experiencia humana, que precede a la intelectualidad de los distintos grupos sociales, que habla a un nivel más sublime y subliminal: el de la sensibilidad biosicofísica. Si el mito y la cita histórica tienen tanta importancia en las obras es porque, como observa Ricoeur (2000), son oportunidades para superar la crisis epistemológica de la historia y la etnografía —es justamente así como la narrativa cumple una función crítica fundamental en relación con la historia oficial y la hagiografía histórica (Salvador y Esteban, 2005)—. La literatura, por fin, muestra los surcos de las cicatrices históricas, y los fertiliza al revelar la fuerza vital que aquí nunca dejó de fluir en cualquier circunstancia. La fuerza de esta capacidad, casi volcánica, de reaccionar, transformar y fertilizar nuevamente lo real es lo que propiamente lleva Carpentier a abrazar el adjetivo “maravilloso”.

Hay un momento, en el sexto canto del Maldoror (o poema épico de Ducasse) en que el héroe, perseguido por toda la policía del mundo, escapa a “un ejército de agentes y espías” adoptando el aspecto de animales diversos y haciendo uso de su don de transportarse instantáneamente a Pekín, Madrid o San Petersburgo. Esto es “literatura maravillosa” en pleno. Pero en América, donde no se ha escrito nada semejante, existió un Mackandal dotado de los mismos poderes por la fe de sus contemporáneos, y que alentó, con esa magia, una de las sublevaciones más dramáticas y extrañas de la historia. Maldoror —lo confiesa el mismo Ducasse— no pasaba de ser un “poético Rocambole”. De él solo quedó una escuela literaria de vida efímera. De Mackandal el americano, en cambio, ha quedado toda una mitología, acompañada de himnos mágicos, conservados por todo un pueblo, que aún se cantan en las ceremonias del Voudou. (Hay por otra parte, una rara casualidad en el hecho de que Isidoro Ducasse, hombre que tuvo un excepcional instinto de lo fantástico-poético, hubiera nacido en América y se jactara tan enfáticamente, al final de uno de sus cantos, de ser *Le Montevidéen*). (Carpentier, 1976)

En sus escritos, Carpentier critica de manera muy directa varias interpretaciones aproximadas en relación con otros códigos artísticos, y denuncia las tendencias asimiladoras y neutralizadoras por parte de la cultura occidental. Aquí presento un paso, incluido en el texto *De lo real maravilloso americano* y relativo a su viaje a China, publicado por primera vez en *Tientos y diferencias*, en el que el autor denuncia su rechazo a las actitudes eurocéntricas y reduccionistas que dominan el mundo de la crítica artística y cultural. Aquí, él denuncia el continuo proceso de reescritura de la realidad “otra” con paradigmas propios, aunque limitados, inadecuados y siempre inexactos:

[...] regreso hacia el poniente con una cierta melancolía. He visto cosas profundamente interesantes. Pero no estoy seguro de haberlas entendido. Para entenderlas realmente —y no con la aquiescencia del papanatas, del turista que en suma he sido— hubiese sido necesario conocer el idioma, tener nociones claras acerca de una de las culturas más antiguas del mundo: conocer las palabras claras del dragón y de la máscara. Me he divertido mucho, ciertamente, con las increíbles acrobacias de los autores de un teatro que, para el consumo de occidente, se califica de ópera, cuando no es sino la realización cimera de lo que ha querido conseguirse en el espectáculo total —obsesión generalmente insatisfecha de nuestros autores dramáticos, directores y escenógrafos. (Carpentier, 1976)

Las obras de Carpentier se sumergen en el aquí y ahora y lo destapan por completo, contextualizan y universalizan al mismo tiempo. Sus obras no tienen necesariamente un carácter mágico, inexplicable, sino que siempre están impregnadas de una visión ingenua y directa que tiene un carácter místico, y deben leerse de esta forma. Dentro de este misticismo, que determina una observación atenta de la realidad en su milagrosa evolución, y a la merced de sus múltiples influencias, está el observador perdido que aquí llamamos autor.

Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso? (Carpentier, 1976, p. 99)

Notas

- ¹ “De lo real maravilloso Americano”, prólogo al libro *El reino de este mundo* en la edición de 1949. Aunque la primera edición de *El reino de este mundo* es de 1949, el texto del prólogo ya había sido publicado antes en *El Nacional de Caracas*, (08/04/1948) bajo el título “Lo real maravilloso de América”. El texto, como destaca Müller-Bergh (2006, pp. 489-522), sirvió para destacar la “nueva novela”, al promocionar el *latinoamericanismo* y la unión continental.
- ² Aquí me refiero al principio “è del poeta il fin la meraviglia” destacado por Giovan Battista Marino (1913) en el poema *Il poeta e la meraviglia*.
- ³ Véase a este respecto el artículo: Isabel Jasinski, (2004), “Concierto barroco: desdobramentos musicais”.

Bibliografía

- Ballagas, E. (1935). *Antología de la poesía negra hispano-americana*. M. Aguilar.
- Belnap, J. G. (1993). *The post-colonial state and the ‘hybrid’ intellect: Carpentier, Ngugi, and Spivak*. University of California.
- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. (Trad. José Muñoz Millanes). Taurus.
- Bhabha, H. K. (1990). *Nation and narration*. Routledge.
- Branche, J. (2006). *Colonialism and race in luso-hispanic literature*. University of Missouri Press.
- Calomarde, N. y Salto, G. (2019). *El Caribe en sus literaturas y culturas: perspectivas desde el sur*. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Carpentier, A. (1933). *Écúe-Yamba-Ó*. Editorial España.
- Carpentier, A. (1972). *La música en Cuba*. Fondo de Cultura Económica.
- Carpentier, A. (1973). *El reino de este mundo*. Cía. General de Ediciones.
- Carpentier, A. (1974). *Concierto barroco*. Siglo XXI.
- Carpentier, A. (1976). *Tientos y diferencias*. Calicanto Editorial.
- Carpentier, A. (1978). *La consagración de la primavera*. Siglo XXI.
- Carpentier, A. (1983). *Obras completas. Ese músico que llevo dentro 3. La música en Cuba*. Siglo XXI.
- Carpentier, A. (1985). América ante la joven literatura europea. *Crónicas II. Letras Cubanas*, 477-483.
- Carpentier, A. (1987). *Guerra del tiempo y otros relatos*. Alianza Editorial.
- Carpentier, A. (1991). *Villa-Lobos por Alejo Carpentier*. Imprensa Oficial do Estado.
- Carpentier, A. (1995). Baroque and marvelous real. En L. P. Zamora y W. B. Faris (eds.). *Magical realism: theory, history, community* (pp. 89-108). Duke University Press.
- Dayan, J. (1998). *Haiti, history, and the gods*. University of California Press.
- Glissant, E. (2011). “Creolization in the making of the Americas”. *Caribbean Quarterly*, 57(1), 11-20.
- García, F. (2012). Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. En F. García y M. C. Batalha (eds.), *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito* (pp. 13-29). Editora Caetés.
- González Echevarría, R. (2000). *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica.
- Gonçalves Pereira, N. (2018). Cultura e política nas narrativas de Alejo Carpentier: poética da história e debate latinoamericanista. En M. A. Ferreira Vilela (ed.), *História pública e democracia, Anais*. Associação Nacional de História https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1554461983_ARQUIVO_anpuhfinalcarpentier1.pdf
- Hall, S. (2016). Creolité and the process of creolization. En R. Cohen y P. Toninato (eds.), *The creolization reader. Studies in mixed identities and cultures* (pp. 12-25). Routledge.
- Heidegger, M. (2013). *Ser y tiempo*. Editorial Trotta.
- Husserl, E. (2014). *Meditaciones cartesianas*. Grupo Anaya Comercial.
- Jasinski, I. (2004). Concierto barroco: desdobramentos musicais. *Outra travessia*, 3, 83-96.
- Knight, F. (1990). *The Caribbean. The genesis of a fragmented nationalism*. Oxford University Press.
- Koselleck, R. (2002). *The practice of conceptual history. Timing history, spacing concepts*. Stanford University Press.
- Marinello, J. (1937). *Literatura hispanoamericana. Hombres-meditaciones*. Ediciones de la Universidad de México.
- Márquez Rodríguez, A. (1982). *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Carpentier*. Siglo XXI.
- Müller-Bergh, K. (2006). “El prólogo” a *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier (1904-1980). *Apuntes para un centenario. Nueva Revista de Filología Hispánica*, 54(2), 489-522.
- Nelly, R. (1996). The cultural periphery and postmodern decentring: Latin America’s reconversion of borders. En J. Welchman (ed.), *Rethinking borders* (pp. 71-84). University of Minnesota Press.
- Ortiz, F. (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Editorial de Ciencias Sociales.

- Padura, L. (2002). *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1990). *La búsqueda del presente*. [Conferencia Nobel 1990]. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1990/paz/25350-octavio-paz-nobel-lecture-1990/>
- Pratt, M. L. (1992). *Imperial eyes: Travel writing and transculturation*. Routledge.
- Richard, N. (1996). The cultural periphery and postmodern decentring: Latin America's reconversion of borders. En J. C. Welchman (ed.), *Rethinking borders* (pp. 71-84). Palgrave Macmillan.
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil.
- Salvador, A. y Esteban, A. (eds.). (2005). *Alejo Carpentier. Un siglo entre luces*. Editorial Verbum.
- Silva, M. G. (2015). Alejo Carpentier, del negrismo a lo real maravilloso. *Anclajes*, 19(1), 53-70.
- Skidmore, T. E. y Smith Peter, H. (1997). *Modern Latin America*. 4th ed. Oxford University Press.
- Ubidia, A. (1997). Cinco tesis acerca del "realismo mágico". *Hispanamérica: Revista de Literatura*, (78), 101-108.
- Wakefield, S. (2004). *Carpentier's baroque fiction: Returning medusa's gaze*. Tamesis Books.