



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento degli studi linguistici e letterari

Università degli Studi di Padova

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue e Letterature Europee e Americane
Classe LM-37

Tesi di Laurea

**Sincretismo religioso y parodia como
mecanismos de resistencia en la escritura
de Alejo Carpentier**

Relatore
Prof. Emanuele Leonardi

Laureando
Denis Roiu
n° matr. 2130884 / LMLLA

Anno Accademico 2025 / 2026

Índice

Introducción.....	3
Capítulo I.....	9
1.1 Brevísima historia de Cuba: desde Colón hasta la independencia	9
1.2 Alejo Carpentier, entre Europa e Hispanoamérica	16
1.2.1 Alejo Carpentier musicólogo.....	26
1.2.2 Alejo Carpentier y el comunismo.....	31
Capítulo II.....	37
2.1 Historia de los yorubas y de los afrocubanos	37
2.1.1 La Santería y los sincretismos religiosos de los afrocubanos.....	45
2.2 ¡Écue-Yamba-Ó! y la identidad nacional cubana según Carpentier.....	51
2.3 Carpentier y el Vanguardismo	61
Capítulo III	65
3.1 La revolución haitiana: una historia de resistencia.....	65
3.2 <i>El sincretismo religioso y la evolución narrativa después de la visita a Haití</i>	75
3.2.1 La representación histórica a través de la écfrasis en Carpentier y Montoya....	87
3.3 Lo Real maravilloso y Carpentier.....	93
Capítulo IV	99
4.1 <i>Los pasos perdidos</i> y el viaje temporal a través de sus espacios y la crítica al surrealismo	99
4.1.1 La crisis del individuo y el conflicto con la sociedad líquida en <i>Los pasos perdidos</i>	108
4.2 <i>El recurso del método</i> : la parodia como resistencia frente a las dictaduras	116
4.3 Carpentier y la relevancia del <i>Recurso del método</i> en la actualidad	127
Bibliografía.....	133

Introducción

Alejo Carpentier ocupa un lugar especial dentro del panorama literario caribeño del siglo XX. Sus obras, profundamente ancladas en la experiencia histórica y cultural de la región, constituyen una de las reflexiones más complejas e incisivas acerca de lo que significa pensar y narrar América Latina. Nacido en La Habana en 1904 y formado entre Cuba, Venezuela y Europa, Carpentier se desarrolló en un entorno marcado por múltiples influencias: modernismo y vanguardias europeas; música afrocaribeña; herencias coloniales del Nuevo Mundo, y un profundo interés por las ciencias humanas. Este trasfondo le permitió entender la literatura como un espacio de investigación cultural y filosófica. En sus textos, historia, antropología, estética y política no se limitan a coexistir, sino que se entrelazan en una visión coherente de la región. Desde sus primeros ensayos y crónicas hasta sus novelas más conocidas, Carpentier elaboró un pensamiento profundo sobre la identidad americana. Textos como *La música en Cuba* (1946) revelan la amplitud de su formación y su interés por comprender cómo la convergencia de raíces africanas, europeas e indígenas dio forma a expresiones artísticas singulares. Inicialmente con *¡Écue-Yamba-Ó!* (1933), Carpentier retrató la realidad del mundo campesino afrocubano, un entorno que conocía bien desde su infancia. A pesar de que la crítica ha evidenciado el carácter parcial e imperfecto de esta obra, que muestra ciertas limitaciones en su enfoque inicial, *¡Écue-Yamba-Ó!* sigue desempeñando un papel fundamental en la producción futura de Carpentier, al anticipar asuntos y ejes temáticos que marcaron su producción literaria posterior, como el interés por la historia y por la identidad cultural. Esto será más visible en *El reino de este mundo* (1949), donde Carpentier desarrolló su concepto de “lo real maravilloso americano”, probablemente la aportación más influyente de su obra al pensamiento literario de su siglo. Para Carpentier, la realidad americana es maravillosa no porque necesite ser transformada por la imaginación o por lo fantástico, sino porque posee en sí misma una densidad histórica y una vitalidad cultural capaces de desafiar los parámetros de la racionalidad europea. La historia del Caribe, marcada por la esclavitud, la resistencia, el sincretismo religioso y la multiplicidad de lenguas y tradiciones, se convierte así en un escenario privilegiado donde lo real asume formas

insólitas, exuberantes o extraordinarias. Este enfoque revela una característica fundamental del pensamiento filosófico de Carpentier, es decir que América Latina no puede ser comprendida desde categorías externas. Frente a todas aquellas lecturas que pretendían interpretar el continente como un apéndice cultural de Europa o como un espacio atrasado respecto a la modernidad occidental, Carpentier reivindicó la especificidad histórica y simbólica del Nuevo Mundo. Su mirada, sin embargo, no se apoyaba en un nacionalismo romántico ni en un esencialismo cultural; por el contrario, reconocía que la identidad americana se había configurado a través de múltiples encuentros, a veces armónicos y a veces violentos entre tradiciones diversas. La historia del continente aparece entonces como una larga serie de procesos de sincretismo y mestizaje, donde las culturas no permanecen intactas, sino que se transforman mutuamente para dar lugar a nuevas formas de sensibilidad, lenguaje y pensamiento. En este sentido, las obras de Carpentier ofrecen mucho más que una serie de novelas ambientadas en el Caribe o en América Latina: constituyen un proyecto intelectual que busca comprender los mecanismos profundos mediante los cuales el continente produce su propia experiencia del mundo. En *Los pasos perdidos* (1954), por ejemplo, el viaje del protagonista hacia la selva latinoamericana no es solo un desplazamiento geográfico, sino un retorno simbólico hacia los orígenes de la cultura humana. El movimiento hacia atrás en el tiempo, tan característico de la novela, encarna la idea de que América es un espacio donde las capas de la historia coexisten: lo precolombino, lo colonial, lo barroco, lo moderno y lo mítico se entretajan para generar un escenario cultural que desafía las narrativas lineales de la modernidad europea. En este sentido, el retroceso temporal puede leerse también como un gesto de resistencia, pues Carpentier sugiere que América solo puede comprenderse desde sus propias temporalidades y heterogeneidades, que se oponen a los modelos homogéneos impuestos desde el exterior. Algo parecido se constata observando la carga metafórica de la selva, la cual, con su densidad simbólica, funciona como una metáfora del propio continente y de la relación del individuo con este; una unión que no siempre puede alcanzarse en una forma apoteótica que concilie pasado y modernidad. De una manera, Carpentier es casi profético sobre el drama de la condición identitaria futura del individuo en la modernidad contemporánea. Al mismo tiempo Carpentier aborda una crítica sobre la traducción y distorsión de ideas europeas tomadas al llegar al Nuevo Mundo y esto es visible en *El recurso del método* (1974), donde el autor

despliega una aguda parodia de las dictaduras latinoamericanas y de la retórica del “hombre fuerte” ilustrado. Allí, Carpentier muestra cómo los ideales filosóficos europeos se transforman en citas vacías por el Primer Magistrado, figura que concentra y exagera los rasgos del caudillismo regional, que los utiliza para justificar un poder arbitrario y grotesco. El “método” del título es precisamente ese arsenal retórico y cultural importado, manipulado por el Primer Magistrado para legitimar su autoridad, lo que convierte la novela en una crítica feroz a las formas de despotismo que han marcado la historia política del continente. En Carpentier el Caribe aparece también como un espacio de “traducción cultural” permanente, donde lo europeo nunca llega intacto, sino que se vuelve otra cosa al enfrentarse con las tensiones sociales, étnicas y simbólicas del Nuevo Mundo. Esta insistencia en la mezcla cultural no se limita al ámbito temático: está presente también en el estilo de Carpentier. Su prosa está caracterizada por un barroquismo deliberado, una sintaxis amplia y un uso exuberante de imágenes sensoriales que constituyen una representación de la complejidad de la realidad americana. El barroco carpenteriano no es una imitación del modelo europeo, sino una reinención que busca expresar la acumulación, el exceso y la diversidad que definen la experiencia histórica del continente. Como han señalado críticos como Roberto González Echevarría, la densidad estilística de Carpentier responde a un proyecto intelectual destinado a la creación de una forma literaria capaz de contener la multiplicidad cultural del Caribe y, al mismo tiempo, cuestionar los cánones narrativos impuestos desde Europa. En este marco estético e intelectual debe entenderse la importancia de *El reino de este mundo*, novela en la cual Carpentier lleva a una de sus formulaciones más claras la idea de que la historia americana posee una dimensión extraordinaria que no necesita ser inventada por la imaginación literaria. Ambientada en el contexto de la Revolución haitiana, la obra narra el proceso de insurrección de los esclavos que culminó con la caída del régimen colonial francés y la formación del primer Estado independiente del Caribe. Sin embargo, más allá de la reconstrucción histórica, lo que interesa a Carpentier es mostrar cómo la experiencia de los pueblos esclavizados produce una percepción distinta de la realidad. En la novela, la historia se entrelaza con el imaginario religioso afrocaribeño, con los rituales del vodú y con una cosmovisión donde lo sobrenatural forma parte de la vida cotidiana. A través de la figura de Ti Noël, testigo de las sucesivas transformaciones políticas de la isla, Carpentier plantea una reflexión profunda sobre los ciclos de dominación y liberación

que han marcado la historia del continente. La derrota del orden colonial no conduce necesariamente a una sociedad justa; por el contrario, el relato muestra cómo nuevas formas de poder pueden reproducir estructuras de opresión similares a las anteriores. En este sentido, la novela sugiere que la historia americana está atravesada por una tensión constante entre el deseo de emancipación y la persistencia de estructuras autoritarias. No obstante, en medio de estas transformaciones, Carpentier reconoce la existencia de una forma de resistencia que no depende únicamente de la acción política directa, sino también de la supervivencia de las prácticas culturales y religiosas de los pueblos afrodescendientes, las cuales preservan una memoria colectiva capaz de desafiar el orden impuesto por los dominadores. Una reflexión diferente, aunque estrechamente vinculada con las cuestiones de la identidad y la historia, aparece en *Los pasos perdidos*. En esta novela, Carpentier abandona el escenario explícitamente histórico del Caribe revolucionario para construir un relato de exploración en el interior del continente sudamericano. El viaje del protagonista hacia la selva no constituye simplemente una expedición geográfica, sino también un desplazamiento simbólico a través de distintas etapas del desarrollo cultural de la humanidad. A medida que el narrador se adentra en territorios cada vez más remotos, la narración sugiere una especie de regresión hacia formas de vida anteriores a la modernidad industrial, lo que permite al protagonista confrontar la superficialidad y el vacío espiritual de la civilización urbana contemporánea. La selva adquiere entonces una dimensión metafórica fundamental. En ella, Carpentier representa un espacio donde las distintas capas de la historia permanecen superpuestas: lo precolombino, lo colonial, lo barroco y lo moderno conviven simultáneamente, desafiando la concepción lineal del tiempo característica de la modernidad europea. Esta concepción alternativa de la temporalidad aparece también en relatos como *Viaje a la semilla* (1944) donde, mediante la inversión del flujo temporal, Carpentier propone una narración que avanza hacia atrás, cuestionando los modelos tradicionales de causalidad histórica heredados del pensamiento occidental. Al invertir el orden del tiempo, el autor desestabiliza una de las categorías fundamentales de la racionalidad europea y subraya, al mismo tiempo, la capacidad del Nuevo Mundo para generar formas narrativas propias. En *Los pasos perdidos*, más que limitarse a cuestionar la concepción temporal occidental, Carpentier utiliza el retroceso simbólico hacia los orígenes para problematizar la idea de progreso entendida como un movimiento uniforme y continuo hacia adelante. La novela

sugiere que América Latina constituye un espacio donde la experiencia del tiempo se articula de manera heterogénea y compleja, marcada por la coexistencia de múltiples temporalidades históricas. El protagonista cree encontrar en ese mundo una posibilidad de reconciliación con los fundamentos de la cultura y de la creatividad humana; sin embargo, la imposibilidad final de permanecer en ese espacio revela el drama del individuo moderno, atrapado entre el deseo de regresar a los orígenes y la imposibilidad de desprenderse por completo de las estructuras de la modernidad. La dimensión crítica del pensamiento de Carpentier se vuelve aún más explícita en *El recurso del método*, donde el autor aborda de manera satírica el problema del autoritarismo político en América Latina. La novela construye la figura del Primer Magistrado, un dictador ilustrado que pretende gobernar su país siguiendo los principios racionalistas de la filosofía europea, especialmente los asociados al *Discurso del método* (1637) de René Descartes. Sin embargo, lejos de representar una aplicación auténtica de estos ideales, el “método” invocado por el gobernante se convierte en un repertorio retórico utilizado para justificar decisiones arbitrarias y consolidar un régimen profundamente despótico. Carpentier muestra, así como las ideas filosóficas importadas de Europa pueden distorsionarse, en el contexto latinoamericano, en instrumentos ideológicos al servicio del poder. El dictador se rodea de símbolos culturales europeos, óperas, arquitectura monumental, discursos eruditos, con el objetivo de proyectar una imagen de civilización y modernidad, mientras que en la práctica reproduce formas de dominación profundamente arraigadas en la historia del caudillismo regional. La novela revela, de este modo, la distancia que puede existir entre la adopción superficial de modelos culturales europeos y las realidades políticas del continente. En conjunto, estas obras permiten comprender que el proyecto literario de Carpentier no se limita a la representación estética de paisajes o episodios históricos del Caribe y de América Latina. Su narrativa constituye, más bien, una investigación profunda sobre las estructuras de poder, las formas de resistencia cultural y las complejas temporalidades que configuran la experiencia histórica del continente y de la humanidad. Frente a las distintas manifestaciones del despotismo, ya sea el régimen colonial, las nuevas élites posrevolucionarias o las dictaduras modernizadoras, la literatura de Carpentier identifica en la memoria cultural, en el sincretismo religioso y en la persistencia de imaginarios

colectivos una fuente de resistencia que permite a las sociedades americanas preservar su singularidad histórica frente a las imposiciones externas.

Capítulo I

1.1 Brevísimas historia de Cuba: desde Colón hasta la independencia

Antes de abordar la figura de Alejo Carpentier, su formación y las vicisitudes que configuraron su trayectoria literaria y política, resulta necesario situarnos en el contexto histórico y cultural de Cuba. Particularmente en aquel pasado que hizo posible la realidad contemporánea del autor. En efecto, la isla y su mar, con su devenir convulso y su compleja dinámica política, aparecen como un elemento prácticamente protagónico y omnipresente en la producción carpentieriana, como es posible constatarlo en sus novelas y en sus ensayos. Estas obras ponen de manifiesto el carácter de cronista presente en Carpentier, ya que a lo largo de su producción literaria siempre integró hechos reales en sus relatos, hasta el punto de que la ficción y la realidad se vuelven, en ocasiones, inseparables. Este rasgo fue reconocido por el propio autor durante una conferencia ofrecida en la Universidad de Yale: “Por lo demás, nunca he podido establecer distingos muy válidos entre la condición del cronista y la del novelista. Al comienzo de la novela, tal como hoy la entendemos, se encuentra la crónica” (Carpentier 1979:23). Aunque la historia¹ de Cuba no comienza con la conquista y colonización española, la mayoría de los eventos que moldearon la cultura de la isla y dieron forma a la nación tal como se presenta en su modernidad son reconducibles a este acontecimiento. La colonización desató, de algún modo, algo parecido a un *Zeitgeist*² hegeliano, si bien profundamente

¹ El registro arqueológico sugiere que Cuba se pobló mediante diversas migraciones procedentes tanto de Norteamérica como de Sudamérica, con las primeras migraciones estimadas alrededor del 6000 a.C. Así, cuando Colón llegó a Cuba, la isla ya había visto una gran cantidad de pueblos y culturas. Según Bartolomé de Las Casas, la población cubana prehispánica estaba compuesta principalmente por los taínos, con algunos ciboneyes en zonas específicas.

Ver: Bartolomé de Las Casas (1552), *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*; Díaz Gerardo (2019), *Arqueología de Cuba: La comunidad pretribal temprana*.

² El término *Zeitgeist* aparece por primera vez de manera explícita en la obra de Johann Gottlieb Fichte (1793) *Versuch einer Kritik aller Offenbarung*. Fichte utiliza la idea de un “espíritu de la época” *Zeitgeist*, para referirse al carácter distintivo de un período histórico y su influencia sobre el pensamiento y la cultura de un pueblo. En 1830, Hegel retoma y sistematiza el concepto en su filosofía de la historia, dándole nuevas características al considerarlo como la fuerza que guía el desarrollo histórico de los pueblos, manifestándose en las ideas, instituciones y acciones humanas de cada época; así, el *Zeitgeist* se convierte en un motor dinámico que impulsa la evolución de la libertad y la racionalidad a lo largo del tiempo. En el caso americano, hay un “anti-*Zeitgeist*” que impulsa a la creación violenta y brutal de sistemas de poder decadentes desde el inicio, que afectan negativamente incluso al futuro de la humanidad. En otras palabras, donde el *Zeitgeist* hegeliano conduce al progreso y al bienestar, el *Zeitgeist* americano construye la ilusión

distorsionado, que terminaría por modelar y dominar la historia no solo del Caribe, sino también de todo el continente americano, donde la violencia y la brutalidad se convirtieron en los principios estructurantes de la contemporaneidad no solo de Carpentier, pero también de todo el mundo occidental actual. Al reflexionar sobre la modernidad, pocos escritores han expuesto esta verdad histórica de manera tan incisiva como Benítez Rojo, quien en *La isla que se repite* recurre a la metáfora del parto para subrayar la centralidad del Caribe en toda reflexión sobre la modernidad.

Seamos realistas: el Atlántico es hoy el Atlántico [...] porque Europa, en su laboratorio mercantilista, concibió el proyecto de inseminar la matriz caribeña con la sangre de África; el Atlántico es hoy el Atlántico —NATO, World Bank, New York Stock Exchange, Mercado Común Europeo, etc.— porque fue el parto doloroso del Caribe, su vagina distendida entre ganchos continentales, entre la encomienda de los indios y la plantación esclavista, entre la servidumbre del coolie y la discriminación del criollo, entre el monopolio comercial y la piratería, entre el palenque y el palacio del gobernador; [...] Después del flujo de sangre y de agua salada, enseguida coser los colgajos y aplicar la tintura antiséptica de la historia, la gasa y el esparadrapo de las ideologías positivistas; entonces la espera febril por la cicatriz; supuración, siempre la supuración. (Benítez Rojo 1998:19)

El 21 de octubre de 1492, durante su primer viaje a América, Cristóbal Colón llegó a una isla conocida por los indígenas como Guanahaní, que él bautizó como San Salvador. Según Las Casas, fue en esta isla donde Colón escuchó a los nativos mencionar unas islas llamadas Colba (Cuba) y Bohío³ (Las Casas 1559:336) Colón, convencido de que Cuba era la legendaria Cipango, se dirigió a la isla llevando las cartas de los Reyes Católicos para el Gran Khan, con la esperanza de iniciar una relación comercial. Al llegar, se dio cuenta de que no existía tal Gran Khan; sin embargo, considerando la belleza y riqueza de los territorios recién descubiertos, decidió utilizar estos hallazgos para justificar el apoyo económico recibido y complacer a los monarcas, describiendo la isla de la siguiente

de un progreso que no es más que un movimiento hacia la catástrofe. La contemporaneidad y al mismo tiempo la historia desde el descubrimiento de América parece sostener este hecho.

³ En realidad, *Bohío* era el término que usaban los taínos para referirse a sus aldeas o viviendas, es decir, que Colón escuchó y registró pensando erróneamente que era el nombre de una isla. Lo mismo es posible que se pasó con *Colba*, que luego corregirá: “Quisiera hoy partir para la isla de Cuba, que creo que debe ser Cipango, según las señas que dan esta gente de la grandeza de ella y riqueza, y no me detendré más aquí” (Cristóbal Colón 1492:85).

manera: “Dice el Almirante que nunca tan hermosa cosa vio, lleno de árboles, todo cercado el río, hermosos y verdes y diversos de los nuestros, con flores y con su fruto, cada uno de su manera. Aves muchas y pajaritos que cantaban muy dulcemente [...]” (Cristóbal Colón 1492: 88). Colón y su equipo bajaron a tierra y encontraron dos casas que creyeron pertenecientes a pescadores, debido a las redes de hilo de palma, cordeles, anzuelos y otros aparejos de pesca. Hoy en día se supone que el lugar corresponde a la bahía de Bariay, a la cual Colón bautizó como el *río y puerto de San Salvador*. Navegando hacia el poniente, encontró un pequeño río al que llamó *río de la Luna* y, poco después, otro más grande que bautizó como el *río de los Mares*, donde se detuvo durante dos semanas manteniendo contacto con los nativos. La obsesión de Colón por nombrar cualquier cosa constituye un acto de dominación verbal: “al designar los objetos y espacios, tanto él como los colonizadores que lo sucedieron intentaban apoderarse de ellos” (Todorov 1982:35). Los primeros encuentros con los indígenas de Cuba fueron bastante cordiales. Colón y sus sucesores no tardaron en establecer las primeras villas en la isla, entre ellas Baracoa y Bayamo, que servían como centros administrativos, religiosos y militares. Estas villas no solo facilitaban el control del territorio, sino que también funcionaban como puntos estratégicos para organizar exploraciones hacia otras islas del Caribe y futuras expediciones al continente. La isla se convirtió rápidamente en un enclave fundamental para la corona española, tanto por su posición geográfica como por su potencial económico, aunque este último aún no estaba plenamente desarrollado. Además, la llegada de los españoles introdujo una nueva religión, nuevos costumbres y tecnologías, generando un proceso de aculturación forzada que alteró la identidad indígena. A pesar de eso, los pueblos originarios intentaron resistir de diversas maneras, desde la evasión y el ocultamiento hasta episodios de rebeldía abierta. Un ejemplo emblemático es el de Hatuey, quien lideró una fuerte resistencia contra los conquistadores en La Española. Tras ser capturado, fue trasladado a Cuba, donde fue ejecutado por los españoles mediante la quema en la hoguera, convirtiéndose en un símbolo de la resistencia indígena frente a la colonización.

Ata do al palo decía un religioso de San Francisco, santo varón que allí estaba, algunas cosas de Dios y de nuestra fe (el cual nunca las había jamás oído), lo que podía bastar aquel poquillo tiempo que los verdugos le daban, y que si quería creer aquello que le decía, que iría al cielo, donde había gloria y eterno descanso,

y si no, que había de ir al infierno a padecer perpetuos tormentos y penas. Él, pensando un poco, preguntó al religioso si iban cristianos al cielo. El religioso le respondió que sí, pero que iban los que eran buenos. Dijo luego el cacique, sin más pensar, que no quería él ir allá, sino al infierno, por no estar donde estuviesen y por no ver tan cruel gente. (De las Casas 1552:37)

Aunque los indígenas ofrecieron una valiente resistencia, la conquista y colonización española continuó su avance de manera implacable. La combinación de violencia, enfermedades y explotación, especialmente a través del sistema de encomiendas⁴, implementado en lugar de otros modelos debido a que Cuba contaba con escasos recursos mineros⁵, provocó un drástico descenso de la población indígena, determinando el rumbo demográfico y cultural de la isla durante los siglos siguientes. Con el fin de sostener su fuerza laboral, los españoles emprendieron ataques contra aldeas en diversos territorios americanos, con el propósito de obtener metales preciosos y capturar esclavos indígenas que pudieran sustituir a los fallecidos. Cuando los indios importados ya no podían ser obligados a la esclavitud⁶, los colonos tuvieron que buscar nuevamente otra fuente. En su desesperación, recurrieron a la compra de esclavos negros provenientes de África (Gott Richard 2004:18). En la mayoría de las versiones de la historia temprana de Cuba, los indígenas desaparecen rápidamente de la escena. Aunque Fernando de Aragón dio órdenes estrictas de que los indios fueran protegidos, y las autoridades españolas en Cuba estaban ansiosas por no permitir que fueran exterminados, la realidad de la conquista llevó a la rápida desaparición de la mayor parte de la población indígena. A mediados del siglo

⁴ El sistema de asentamiento de tierras que se había utilizado en la España de la Reconquista se trasladó a América, primero a La Española y luego a Cuba, donde la isla fue declarada propiedad del rey de España. Según la teoría, las tierras reales se repartían entre colonos cristianos mediante el sistema de encomiendas, en el que los encomenderos eran responsables de organizar el trabajo y los indígenas realizaban la labor agrícola. En la práctica, sin embargo, el decreto de Fernando de Aragón resultó poco eficaz en Cuba, debido a la escasez de colonos blancos dispuestos a trabajar la tierra. Los encomenderos buscaban mantener un estilo de vida cómodo y no participar directamente en las labores, por lo que la producción dependía casi exclusivamente del trabajo forzado de los indígenas, quienes se convirtieron en el eje de la economía colonial en la isla. (Gott Richard 2004:16-17).

⁵ En un primer momento, los españoles intentaron explotar los recursos mineros de Cuba; sin embargo, ante su escasez, los conquistadores recurrieron al sistema de encomiendas como mecanismo para aprovechar el territorio mediante la agricultura. En este contexto, las plantaciones de azúcar y tabaco se consolidaron como los principales pilares de la economía cubana, convirtiéndose en símbolos de la producción colonial y en motores del desarrollo económico de la isla durante los siglos posteriores.

⁶ Para intentar proteger a los pueblos indígenas de los abusos de los colonos, el rey promulgó las *Ley de Burgos* en 1512–1513: el primer cuerpo legal que regulaba la vida de los nativos en el Nuevo Mundo. La ley establecía obligaciones para los encomenderos, prohibía el maltrato, regulaba las condiciones de trabajo y buscaba garantizar la enseñanza de la fe cristiana.

XVI, la economía cubana se reorientó casi por completo hacia la ganadería y el cultivo del tabaco. Este último comenzó a difundirse rápidamente entre los marineros de la Carrera de Indias, quienes lo transportaban en polvo para aspirarlo por la nariz y, sobre todo, retorcido en cuerdas o prensado en panes para mascar y fumar en pipa, la forma más segura de consumirlo durante las largas travesías marítimas. Fueron estos hombres de mar quienes lo llevaron luego a sus países de origen⁷ (Ortiz Fernando 1940:69). Lo que llevo la corona española a comenzar a controlar⁸ la producción y el comercio del tabaco, consolidando de esta manera un monopolio comercial en el siglo XVII. Paralelamente, La Habana comenzó a adquirir relevancia estratégica como punto de reunión de las Flotas españolas que transportaban riquezas hacia Europa, lo que impulsó el crecimiento urbano, la construcción de fortificaciones, y el desarrollo de una vibrante vida portuaria. Pero al mismo tiempo, la posición geográfica de Cuba convirtió a la isla en un objetivo frecuente de piratas y corsarios provenientes de potencias rivales, como Francia e Inglaterra. El siglo XVIII marcó un punto de inflexión para Cuba, profundamente afectada por las guerras entre las potencias europeas. La más decisiva fue la Guerra de los Siete Años⁹ (1756-1763), durante la cual La Habana cayó en manos británicas tras una rápida derrota de las autoridades españolas, Durante los once meses de ocupación inglesa (1762-1763), la ciudad experimentó una intensa actividad comercial que reveló el potencial económico de la isla, hasta entonces limitado por las restricciones del sistema colonial español. Después de la ocupación inglesa el territorio volvió a los españoles. Bajo al reinado de Carlos III, y la dirección de su competente ministro, el Conde de Campomanes, se impulsó un amplio programa de reformas que abarcó la Iglesia, la educación, la fiscalidad y el sistema de tenencia de la tierra. Se elaboraron nuevos mapas, se construyeron vías de comunicación y se promovieron iniciativas para el perfeccionamiento y modernización de la agricultura. Las noticias de estas reformas metropolitanas se difundieron por las

⁷ El tabaco llegó por primera vez a Europa con los viajes de Colón, pero hasta bien entrado el siglo XVI fue considerado únicamente una planta exótica. A diferencia del azúcar, no parecía tener entonces un valor económico significativo ni encontrar un mercado favorable en el continente.

⁸ Efectivamente solo después de entender el verdadero valor del tabaco la corona española empezó a incrementar sus cultivos.

⁹ En 1762, en medio de la Guerra de los Siete Años, Gran Bretaña lanzó una audaz ofensiva contra los territorios españoles en el Caribe, centrandó su ataque en La Habana por su valor estratégico como principal puerto y centro del comercio colonial. España, aliada de Francia, había entrado tardíamente en la guerra, lo que la dejó vulnerable frente a la poderosa flota británica. Políticamente, la ocupación de La Habana permitía a Gran Bretaña debilitar a España, demostrar su supremacía naval y presionar en futuras negociaciones, mientras proyectaba su influencia en el Caribe, escenario de intensa competencia europea.

colonias españolas y, por primera vez en siglos, Madrid comenzó a mostrar un interés renovado e informado por su imperio colonial. Se enviaron expediciones científicas para explorar sus regiones más desconocidas y registrar las posibilidades económicas futuras. Pronto, en la Habana se reunió una nueva generación de terratenientes, plantadores y empresarios ilustrados, dispuestos a debatir sobre el desarrollo económico y a promover las nuevas ideas provenientes de Europa (Gott Richard 2004:42-43).

El crecimiento de la economía cubana se vio favorecido además por acontecimientos internacionales: la guerra de independencia de las Trece Colonias permitió abrir el comercio con los insurgentes norteamericanos, y durante las guerras de la Revolución Francesa y el imperio napoleónico se autorizó el comercio con los “neutrales”, especialmente Estados Unidos. Otro hecho clave para la economía cubana fue la revolución haitiana (1791-1804) que, al destruir la industria azucarera en aquel país, permitió a Cuba llegar a convertirse en el principal productor mundial de azúcar (González Echevarría 1977:55-56). La economía colonial se reorganizó alrededor del cultivo de azúcar, consolidando grandes plantaciones y aumentando la importación de esclavos africanos¹⁰. Paralelamente, las ideas revolucionarias de libertad, igualdad y derechos humanos se filtraban lentamente entre los cubanos, aunque la élite mantuvo un férreo control sobre la sociedad esclavista. Durante estas décadas, Cuba seguía siendo un territorio colonial español, pero comenzaba a configurarse como una sociedad profundamente desigual, dependiente de la producción de azúcar y del comercio internacional. En el siglo XIX, la influencia de las independencias hispanoamericanas, así como de los movimientos revolucionarios en Haití y México, comenzó a generar un ambiente propicio para cuestionar la dominación española. El primer gran intento de liberación fue la Guerra de los Diez Años (1868-1878), iniciada con el Grito de Yara por Carlos Manuel de Céspedes, quien liberó a sus esclavos y proclamó la independencia de Cuba. La guerra fue intensa y prolongada. Los rebeldes luchaban no solo por la

¹⁰ Entre 1790 y 1860, la población de Cuba experimentó un crecimiento sorprendente: de 300.000 habitantes en 1790 a 1.400.000 en 1860, aumentando hasta cuatro veces y media más rápido que la de España durante el mismo período. A pesar de que la mortalidad en la isla era incluso más alta que en la península, debido a la esclavitud y a epidemias como la fiebre amarilla, la población no sólo no disminuyó, sino que se expandió con fuerza. El motor de este crecimiento no fue la natalidad ni la salud, sino la inmigración masiva, principalmente de africanos traídos como esclavos, unos 800.000, y de 100.000 chinos procedentes de Cantón. La inmigración blanca también contribuyó, aunque de manera mucho más limitada, con apenas 120.000 personas en setenta años. Así, la extraordinaria progresión demográfica cubana del siglo XIX se explica casi exclusivamente por la llegada constante de población forzada o atraída a la isla. (Juan Pérez de la Riva 1978:171).

independencia, sino también por la abolición de la esclavitud y la reforma social. A pesar de la dedicación de figuras como Céspedes, Antonio Maceo y Máximo Gómez, la guerra terminó con el Pacto de Zanjón, que ofrecía algunas reformas, como la libertad gradual de los esclavos, pero no la independencia. La frustración por este resultado condujo a la Guerra Chiquita (1879-1880¹¹), un intento breve y fallido de reactivar la lucha independentista. La élite azucarera cubana, tradicionalmente fiel a España para garantizar sus privilegios, quedó en crisis entre 1895 y 1896: la guerra devastó la economía, la reconcentración destruyó la agricultura y tanto las políticas represivas españolas como la revolución separatista amenazaban su supervivencia como clase. Ante el colapso del orden colonial y temiendo más la revolución social que el dominio español, muchos planteros concluyeron que solo una potencia externa podía proteger su propiedad y su posición. Así, comenzaron a abandonar sus viejas lealtades y, buscando seguridad económica y política, pidieron la intervención, e incluso la anexión o un protectorado, de Estados Unidos, al que veían como la única alternativa viable para preservar sus intereses (Louis A. Pérez 1991:27-28). En los mismos años los independentistas concentraron sus esfuerzos con la Guerra de Independencia (1895-1898), liderada por José Martí, quien se convirtió en símbolo de la causa. Martí, junto a los generales Máximo Gómez y Antonio Maceo, buscaba un país libre y sin esclavitud. La guerra se caracterizó por tácticas de guerrilla y por un fuerte apoyo popular. Sin embargo, la intervención estadounidense en 1898, tras el hundimiento del acorazado USS Maine en La Habana, transformó el conflicto en la Guerra Hispano-estadounidense, que culminó con la derrota de España y la pérdida de Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Guam. Aunque la independencia de Cuba aún no era oficial, las autoridades comenzaron pronto a actuar como si lo fuera.

Dentro de éstos quizá el más interesante y que mayor difusión alcanzó en la prensa fue la prohibición de izar la bandera española. El alcalde de La Habana, el Sr. Lacoste, el 5 de octubre de 1899, promulgó un bando por el que se prohibía

¹¹ La Guerra Chiquita (1879–1880) fracasó por varias razones clave. En primer lugar, careció de una organización sólida: no hubo un mando unificado ni una preparación militar comparable a la de la Guerra de los Diez Años. Además, faltaron recursos, tanto armas como financiamiento, lo que impidió sostener las operaciones. Tampoco logró un apoyo popular amplio, ya que la población estaba agotada tras la guerra anterior. A esto se sumó que España estaba mejor preparada para reprimir el levantamiento, reaccionando con rapidez y eficacia. Por último, no existía aún una estrategia política clara que uniera a los líderes independentistas. Como resultado, el movimiento fue sofocado en pocos meses y no logró extenderse por toda la isla. Ver: García-Balaña, A. (2023). Las tres fugas de José Maceo, insurrecto cubano, 1879-1885: Guerra colonial y Leyes de la Guerra en la España global de finales del siglo XIX. *Historia Y Política*, (49), 117–151.

la utilización de la bandera española en el exterior de los edificios o en cualquier lugar donde se reuniera público, en el término municipal de la Habana, a excepción del consulado general de España, por ser motivo de provocación y desorden. (Martín Rodrigo y Alharilla 2006:25)

En aquellos años el capital estadounidense se expandió agresivamente en la isla. Los inversionistas compraron decenas de ingenios azucareros y construyeron un sistema verticalmente integrado que controlaba la producción, la refinación y la distribución del azúcar destinado al mercado estadounidense. El sector tabacalero siguió una trayectoria paralela: la fabricación de cigarros se trasladó a los centros industriales de Europa y Estados Unidos, reduciendo a Cuba al papel de simple productora de hoja para las fábricas extranjeras. (Ibarra Jorge 1995:6) Esta presencia americana se intensificó mayormente en 1902 cuando Cuba obtuvo su independencia formal, iniciando la Primera República. Este período estuvo marcado por la construcción de instituciones estatales, la redacción de una constitución y la consolidación de un sistema político republicano, aunque con fuerte influencia de Estados Unidos en asuntos económicos y militares, como reflejaba la Enmienda Platt¹². La economía cubana dependía casi exclusivamente del azúcar y estaba dominada por grandes compañías extranjeras, lo que generaba profundas desigualdades sociales y fomentaba tensiones políticas. Esta estructura económica y social marcó gran parte del siglo XX, caracterizado por regímenes autoritarios, revoluciones y constantes transformaciones sociales y políticas.

1.2 Alejo Carpentier, entre Europa e Hispanoamérica

Alejo Carpentier nació en 1904 en Lausana, Suiza, dato que hoy se considera suficientemente seguro, aunque la crítica cubana lo aceptó sólo a regañadientes y tras años de resistencia. El hecho de que su nacimiento se produjera el 26 de diciembre parece igualmente firme y respaldado por la documentación disponible; sin embargo, casi todo

¹² Al redactarse la futura Constitución de 1901, los delegados cubanos esperaban una independencia plena, pero pronto descubrieron que su soberanía estaría condicionada por la voluntad de Estados Unidos. El Congreso estadounidense aprobó la Enmienda Platt y dejó claro que la ocupación militar no terminaría a menos que Cuba incorporara esta disposición, palabra por palabra, en su Constitución. Desde una perspectiva política, la Enmienda Platt funcionó como un mecanismo de control neocolonial: otorgaba a los americanos, el derecho legal de intervenir en los asuntos internos de la isla, limitar sus alianzas diplomáticas y dirigir su rumbo económico, asegurando que la nueva república no pudiera actuar plenamente por cuenta propia. Bajo esta presión, y ante el riesgo de que la ocupación se prolongara indefinidamente, los delegados cubanos aceptaron la enmienda a regañadientes, sentando las bases de una independencia formal pero políticamente restringida. (Louis A. Pérez 1991 45-47).

lo demás relativo a sus orígenes continúa siendo materia de conjeturas. Se conoce muy poco sobre sus padres y todavía menos sobre su primera infancia en Cuba, a pesar de que durante décadas circuló la versión de que había nacido en La Habana¹³ (Andreas Kurz 2015:30-31). Sus padres ya vivían en Cuba hacia 1902–1903¹⁴, pero la madre viajó a Europa para el parto y regresó con el niño a la isla. Su padre, Georges Carpentier, era un arquitecto francés que trabajaba en proyectos en La Habana y sus alrededores. Su madre, Lina Valmont, de origen ruso, tenía formación musical y cultural más amplia que la del promedio en Cuba en esos años. La presencia en la casa de libros, partituras, revistas europeas y conversaciones multilingües influyó en la educación temprana de Alejo. Durante su infancia en Cuba, Carpentier vivió en ambientes relativamente inestables, cambiando de residencia con cierta frecuencia según los trabajos del padre. Además, en ocasiones relacionarse con sus compañeros no resultaba nada fácil para Carpentier. Su marcado acento francés, consecuencia de que en casa solo se hablaba la lengua gala, hacía que, a ojos de muchos, pareciera más un recién llegado del extranjero que un niño nacido allí. Este rasgo de Carpentier podría interpretarse como una forma de mestizaje cultural, aunque el autor siempre lo negó, definiéndose a sí mismo como un hombre integralmente bilingüe (Andreas Kurz 2015:18). Inicialmente, cursó estudios iniciales en escuelas privadas de La Habana. Su madre tuvo un papel formativo más constante, especialmente en su relación con la música, una influencia que aparece repetidamente en su obra adulta.

Mi abuela tocaba muy bien el piano, y había sido alumna de César Franck.[...]

Mi madre era también pianista, así que pronto me dediqué a la música. Se tocaba mucho en casa; teníamos amigos músicos y yo estudié todo lo que debe aprender un estudiante de música: solfeo, armonía, orquestación, etcétera. (Ramón Chao 1998:296)

¹³ La versión de que Alejo Carpentier había nacido en La Habana circuló durante tanto tiempo porque, desde sus primeros años de vida pública, él mismo no se esforzó en corregirla y dejó que se asentara como un dato cómodo, coherente con la identidad cultural que defendía y con la imagen de escritor profundamente ligado a Cuba. Al no existir documentos accesibles que la desmintieran y en un ambiente donde la pertenencia nacional tenía gran peso simbólico, la idea se instaló sin resistencia en manuales, enciclopedias y discursos oficiales, repitiéndose una y otra vez hasta adquirir la apariencia de verdad establecida.

¹⁴ No hay certeza absoluta sobre cuándo los padres de Alejo Carpentier llegaron a Cuba; algunas versiones, basadas en declaraciones del propio escritor y en biografías tradicionales, sugieren que ya residían en la isla desde 1902, poco antes o poco después de su nacimiento, mientras que investigaciones más recientes señalan que pudieron permanecer en Europa durante la primera década de su vida. La ausencia de documentos migratorios o escolares confiables hace que estas fechas sean especulativas, y la narrativa oficial se construyó más sobre la repetición de la versión cubana que sobre evidencia verificable.

A pesar de la educación severa y exigente que recibía, Carpentier desarrolló un oído privilegiado que lo llevó a interesarse no solo por la música clásica, sino también por los ritmos populares que escuchaba en las calles de La Habana. Ese contraste entre la formación europea del hogar y la fuerza viva de la cultura cubana que lo rodeaba moldeó su sensibilidad artística desde el principio. A medida que Carpentier crecía, la relación con su padre comenzó a volverse más difícil. El arquitecto exigía una formación estricta y mantenía un estilo de disciplina que el joven Alejo vivía con presión creciente. Según testimonios y referencias biográficas, Carpentier recordaba una tensión constante en la convivencia, marcada por episodios de severidad y por un carácter paterno que él mismo describió alguna vez como inestable. “Carpentier revela cómo su padre, Georges Carpentier, después de haberle preparado para sus estudios de arquitectura, enseñándole a dibujar columnas, le abandonó para siempre sin dar explicaciones. También cuenta que su padre en una ocasión estaba a punto de matarlo con un revólver Browning “ (Wahlström, 2018:13) La relación con el padre fue siempre muy complicada. En 1921, Carpentier comenzó sus estudios de arquitectura¹⁵ en la Universidad de La Habana, probablemente con la intención de seguir los pasos de su padre. Sin embargo, la desaparición repentina de este en 1922 lo obligó a abandonar la carrera y dedicarse al periodismo para mantenerse a sí mismo y a su madre (González Echevarría 1977:47). En sus declaraciones posteriores, Carpentier mencionó ese episodio sin dramatismo, lo que resulta bastante sorprendente, considerando el fuerte impacto que este evento tuvo en la vida del autor. Sin embargo, según la investigación de Wahlström, es posible que la realidad sea más triste y que la ausencia de dramatismo en Carpentier sea una respuesta directa a un trauma.

Nacido fuera del matrimonio en Suiza¹⁶, Carpentier inventó una historia en la que había nacido en La Habana y sus padres se habían casado dos años antes de su nacimiento. Había sido un niño enfermizo y solitario, pero habla de su infancia

¹⁵ Este dato no es plenamente consensuado por la crítica: algunos biógrafos sitúan el inicio de los estudios universitarios de Carpentier en 1920, mientras que otros proponen una fecha ligeramente posterior. Lo que sí permanece firmemente documentado es que en 1922 abandonó la universidad.

¹⁶ La hipótesis de Wahlström permitiría aclarar diversos aspectos del comportamiento del padre de Carpentier. Es posible que, al descubrir este hecho, haya decidido abandonar a la familia para evitar la vergüenza de tener un hijo ilegítimo. Según el análisis psicológico y literario de Wahlström, la manera reservada, distante o evasiva con que Carpentier habla de su padre, o a veces no lo menciona en absoluto, o lo menciona mediante símbolos o metáforas en su obra, podría ser una forma de lidiar con ese trauma familiar.

como si se hubiera caracterizado por diferentes actividades deportivas. Abandonado por el padre y expresando en privado emociones violentas hacia él, optó por hablar públicamente de él en términos positivos o neutrales, describiéndolo como un gran arquitecto y un buen violoncelista. (Wahlström 2018:309)

La carrera periodística del joven Carpentier comenzó el 22 de noviembre de 1922, con la publicación en el diario habanero *La discusión* de su primer artículo, *Pasión y muerte de Miguel Servet*. Aunque el texto no tuvo un impacto inmediato ni un éxito notable, mostró desde el principio su interés por la historia y la narrativa detallada. Sin embargo, también reflejaba cierta inexperiencia: la prosa, aunque apasionada, resultaba rígida y académica, limitando su alcance. En sus primeros años de labor periodística en La Habana, Carpentier colaboró en otras publicaciones como: *Chic*, *El Universal*, *El País*, *Social*, *Carteles*, *El Heraldo*, *Diario de la Marina* y la *Revista de Avance*. A través de estos medios, desempeñó múltiples funciones: corrector, traductor de cables, reportero, columnista, editorialista, jefe de redacción y director (Lemus López 1991:171-172). Su estilo se caracterizó por un lenguaje principalmente informativo, dirigido a un público heterogéneo, y una aproximación crítica y valorativa a la literatura, la música, el teatro y las ideas estéticas que circulaban en Europa y América en los años veinte. En 1923 se integró al Grupo Minorista¹⁷; la influencia de este grupo, alineado con las vanguardias latinoamericanas, consolidó su compromiso con la transformación social y cultural a través del periodismo. En estas colaboraciones iniciales, también firmó algunos artículos en la revista *Social* con el seudónimo *Jacqueline*, abordando temas de modas femeninas. No hay que olvidar que Carpentier no ejerce el periodismo simplemente por amor al oficio, sino por la necesidad de mantenerse (Lemus López 1991:174). En 1924 fue nombrado jefe de redacción de la revista *Carteles*, y por el evidente suceso como periodista, en 1926 fue invitado por el Gobierno de México a un congreso de escritores. En 1927, Carpentier fundó, junto a Juan Marinello y otros escritores, la *Revista de*

¹⁷ El Grupo Minorista fue un colectivo de jóvenes intelectuales cubanos surgido en la década de 1920, tras la Protesta de los Trece, con el objetivo de renovar la cultura, la literatura y la sociedad cubana. En un contexto de crisis política, corrupción y dependencia económica, sus miembros promovieron la vanguardia artística y literaria, la difusión de nuevas ideas estéticas y un compromiso social orientado hacia la transformación cultural del país. Publicaron sus propuestas principalmente en revistas como *Social*, *Carteles* y la *Revista de Avance*, combinando crítica literaria, ensayos culturales y orientación política para incidir en la educación y la conciencia crítica de la sociedad cubana.

Avance, vinculada al vanguardismo cubano. Ese mismo año, en un contexto de creciente despotismo bajo el gobierno de Machado¹⁸, fue encarcelado por sospechas de simpatizar con el comunismo. Este hecho no resultó completamente negativo para su desarrollo literario.

En la cárcel escribí también la mayor parte de mi primera novela, Ecué-Yamba-O, de modo que esa estancia fue bastante productiva. Los únicos problemas los tuve con un compañero de celda, cuyo padre se dedicaba a hacer bailar a un oso por los villorrios. Le dije que aquello de la explotación del oso por el hombre me parecía una inmoralidad, y desde entonces estaba empeñado en romperme las costillas. (Ramón Chao 1998:270)

Después de su liberación en 1928, Carpentier escribió *La rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé*. Durante un congreso de periodistas en La Habana, conoció a Robert Desnos. Carpentier relata que, aun estando en libertad bajo fianza, vivía con el temor de ser arrestado nuevamente en Cuba. Desnos lo invitó entonces a viajar a París y le prestó sus documentos, ya que el gobierno de Machado le negaba el pasaporte. De este modo logró embarcarse en el *España*. Durante la travesía, preocupado por no poseer la documentación necesaria para ingresar en Francia, envió un aerograma a Mariano Brull, funcionario de la embajada cubana en París, quien le aseguró su ayuda. Gracias a su intervención, al llegar a Saint-Nazaire Carpentier fue recibido por las autoridades francesas con honores diplomáticos y pudo entrar sin dificultades en el país (Salvador Arias 1977:62). Entre 1928 y 1939, escribió para publicaciones francesas como *L'Intransigeant*, *Candide*, *Revue de L'Amérique Latine*, *Revue Hebdomadaire*, *Musicalia* y la *Gaceta Musical*. Fue redactor-jefe de la revista Imán, dedicada a la cultura latinoamericana, aunque no prosperó por limitaciones económicas. Durante este período, también tuvo la oportunidad de familiarizarse con la obra de Pablo Neruda.

¹⁸ Gerardo Machado asumió la presidencia de Cuba el 20 de mayo de 1925, respaldado por el Partido Liberal y por sectores tradicionales, con promesas de estabilidad y modernización. Durante los primeros años de su mandato mantuvo relaciones relativamente cordiales con Estados Unidos, principal socio económico de la isla, lo que facilitó inversiones extranjeras en infraestructura, azúcar y obras públicas. Sin embargo, su régimen evolucionó hacia un autoritarismo creciente: se intensificó la censura de prensa, la persecución de opositores políticos y la represión de movimientos laborales y estudiantiles. La corrupción y la desigualdad social se profundizaron, y la criminalización de ideas progresistas incluyó detenciones de intelectuales y periodistas, entre ellos quienes se vinculaban con el comunismo o con el vanguardismo cultural, generando un clima de miedo que marcó la vida política y cultural de Cuba en la década de 1920.

Pero siendo yo todavía su jefe de redacción, Alberti me informó que en Java había un poeta muy interesante llamado Pablo Neruda. Le escribí preguntándole si tenía algún libro que publicar —pues Imán había devenido también editorial— y me mandó *Residencia en la tierra*. Creo que fui el primero en leer este libro capital de la poesía americana, que desde el primer momento hallé excelente. (Salvador Arias 1977:64-65)

En París, su periodismo adquirió un carácter más ideológico, integrando la información con el análisis político y cultural, y estableciendo un puente entre América y Europa. En 1933, viajó a Madrid para publicar su primera novela *¡Écue-Yamba-Ó!* Esto no fue el único viaje a España, durante la guerra civil, Carpentier regresó para participar, en julio de 1937, en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura¹⁹, conocido también como el Congreso de Escritores Antifascistas (Cano Reyes 2018:130). El 10 de agosto del mismo año, Carpentier escribió una carta a su amigo Georges Ribemont Dessaignes contándole algunas de las experiencias vividas por él durante su reciente viaje a España. En la carta describe la ciudad bajo constante bombardeo, con 800 obuses diarios, y la extraordinaria valentía de sus habitantes, que mantienen la vida cotidiana, cines, peluquerías, perfumería, pese al peligro. Carpentier narra escenas impactantes: una niña tocando un piano destruido por un obús, caballos heridos en Guadalajara y el olor de la muerte en Brúñete (Vásquez Carmen 2017:563-564). Al regresar a París, Carpentier empezó a trabajar en Radio Luxemburgo y en los estudios *Foniric*, mientras participaba en proyectos musicales y culturales: redactó el texto de la cantata *Invocaciones* con música de Darius Milhaud, presenció la inauguración del Museo del Hombre donde Milhaud presentó otra cantata con letra de Robert Desnos, y en noviembre adaptó *El libro de Cristóbal Colón*, de Paul Claudel, para una emisión radiofónica de Radio Luxemburgo. En la primavera de 1939, ante el agravamiento de la situación política en Europa, el auge del nazismo y la xenofobia en Francia, y el éxodo

¹⁹ Convocado por organizaciones culturales y políticas de la República española, el congreso reunió a escritores, artistas e intelectuales de diversos países comprometidos con la lucha antifascista y la defensa de la libertad de expresión y la cultura frente a la amenaza de la dictadura y el fascismo.

Entre los objetivos del congreso estuvieron: coordinar esfuerzos internacionales para apoyar la causa republicana, denunciar la censura y la represión cultural de los regímenes fascistas, y reafirmar el papel de la literatura y el arte como herramientas de conciencia social y política. Ver: Graham, Helen (2005), *The Spanish Civil War: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

español²⁰, Carpentier decidió regresar a Cuba. Continuó trabajando hasta el 18 de mayo de 1939, fecha en la que finalizó definitivamente sus actividades en *Radio Luxemburgo* y los estudios *Foniric*. Al día siguiente, 19 de mayo de 1939, partió desde París hacia América en el transatlántico *Rotterdam*, cerrando así su etapa parisina y retornando a La Habana. (Vásquez Carmen 2006:101) En 1940, Carpentier fue nombrado en la Dirección de Radiodifusión Nacional por el gobierno cubano. Este nombramiento se produjo en un contexto de reorganización política y cultural del país: pocos años antes, en 1933, había caído la dictadura de Gerardo Machado tras años de creciente represión, censura y movilizaciones estudiantiles y populares, dejando paso a un periodo de inestabilidad política con gobiernos provisionales y la breve presidencia de Ramón Grau San Martín (1933-1934). En 1940, Cuba estaba bajo la presidencia constitucional de Fulgencio Batista²¹, quien había llegado al poder mediante reformas y elecciones, buscando consolidar las instituciones del Estado y fortalecer la vida cultural y educativa del país. La experiencia de Carpentier en Radio Luxemburgo y los estudios *Foniric*, junto con su formación académica en música y literatura, lo convirtieron en un candidato idóneo para liderar y modernizar la radiodifusión cubana, impulsando la programación cultural y educativa del medio. Al año siguiente se casó con Lilia Esteban²², quien permanecería a su lado hasta su muerte. En 1943 viaja a Haití con su esposa y un amigo. Carpentier quedó profundamente impresionado por la singularidad y la riqueza estética de aquellos lugares, una experiencia que lo llevó a examinar con mayor detenimiento la historia y los procesos culturales del país. Este contacto directo con el entorno, sumado a su investigación

²⁰ Al final de la Guerra Civil española en 1939, con la victoria del ejército franquista, se instauró un régimen autoritario que persiguió sistemáticamente a los republicanos, intelectuales, artistas y simpatizantes de la causa democrática. Ante la represión política, la censura y las ejecuciones, miles de españoles se vieron obligados a abandonar el país. Muchos se refugiaron en países cercanos como Francia, mientras que otros encontraron acogida en México y otros países latinoamericanos.

²¹ Fulgencio Batista ejerció poder en Cuba en tres etapas distintas. Entre 1933 y 1940 controló el país de facto tras la caída de Machado, liderando los gobiernos provisionales con un estilo autoritario y centralizado, asegurando estabilidad política y supervisando reformas limitadas. En 1940 asumió la presidencia constitucional bajo la Constitución de 1940, implementando reformas sociales y laborales moderadas, promoviendo la cultura y los medios de comunicación, pero manteniendo control político y militar. Tras el golpe de Estado de 1952, instauró un régimen dictatorial caracterizado por represión política, censura, control militar y dependencia económica de Estados Unidos, favoreciendo la inversión extranjera en azúcar, turismo y casinos. La relación con Estados Unidos fue estratégica y pragmática, recibiendo respaldo mientras garantizaba la protección de sus intereses y la estabilidad del país, aunque hacia 1958 Washington comenzó a presionar por reformas ante la crisis política y social que desembocó en la Revolución Cubana de 1959.

²² Sobre las mujeres de Carpentier se sabe muy poco, lo que es cierto en este caso es que los dos se casaron en 1941, en la parroquia o localidad de Santa María del Rosario, en Cuba.

histórica posterior, le permitió reconocer en ese viaje un momento decisivo dentro de su desarrollo intelectual y creativo. Él mismo lo consideró un punto fundamental de su trayectoria literaria, pues fue en ese contexto donde surgió la concepción inicial de *El reino de este mundo*, obra que marcaría de manera significativa la orientación futura de su narrativa.

Louis Jouvét, a quien conocía de París. Me dice que está invitado a actuar en Haití me propone llevarme con él. Yo acepto, encantado. Pierre Mabillet se pone en contacto conmigo. Me ofrece un jeep y emprendo, con mi esposa Lilia, un viaje por la costa a Ville Sur Cap, hasta la región del norte, regresando por Mirbelais y el Macizo Central. Estuve en la casa de Paulina Bonaparte, en Sans-Souci, en la Citadelle La Ferrière... ¿Qué más necesita un novelista para escribir un libro? Empecé a escribir *El reino de este mundo*. (Salvador Arias 1977 :66)

En 1944 después la publicación en edición limitada de *Viaje a la semilla*, viaja a México para encontrarse con el escritor y sociólogo francés Pierre Mabillet²³. Durante este viaje el Fondo de Cultura Económica le encarga una historia de la música en Cuba. En 1945, Carpentier recibió de su amigo Carlos E. Frías la propuesta de viajar a Venezuela para organizar una estación de radio. Consideró que conocer ese país completaría su visión de América, pues lo veía como un compendio del continente, con sus grandes ríos, llanos extensos, montañas imponentes y selvas. La experiencia en territorio venezolano representó para él un contacto directo y profundo con la esencia misma de América. Durante un viaje al Alto Orinoco convivió durante un mes con algunas de las tribus más primitivas del Nuevo Mundo, y fue entonces cuando surgió en él la primera idea de *Los pasos perdidos*. Durante aquella permanencia, completó la escritura de *El reino de este mundo*, que se publicó en 1949, mientras que *Los pasos perdidos* sería publicado en 1954,

²³ Pierre Mabillet fue un médico y escritor francés que, aunque inició su carrera como cirujano y clínico, se orientó hacia la antropología, la psicología profunda, las mitologías y la vida espiritual de las culturas. Estas inquietudes lo acercaron al movimiento surrealista francés, con el cual colaboró a través de la revista *Minotaure*. La relación entre Mabillet y Alejo Carpentier es objeto de debate. Lo cierto es que ambos frecuentaron los mismos círculos culturales europeos en la época del auge surrealista, donde Carpentier conoció a varios de sus miembros y Mabillet era una figura reconocida. Sobre un posible reencuentro en México en los años cuarenta, cuando Mabillet residió allí entre 1944 y 1946 y Carpentier viajó al país varias veces, existen estudios que lo proponen e incluso sugieren que Carpentier colaboró en la difusión de la obra de Mabillet. Sin embargo, esta hipótesis carece de pruebas documentales directas, por lo que el supuesto encuentro mexicano sigue siendo una posibilidad, no un hecho comprobado.

tras un proceso creativo muy complicado²⁴. En 1955, Carpentier viajó a Francia para publicar la versión traducida al francés de *Los pasos perdidos*, la cual obtuvo un notable éxito. En 1956, la obra le permitió recibir el Premio al Mejor Libro Extranjero, y en noviembre de ese mismo año se agotaron cinco ediciones en Inglaterra. La novela recibió juicios entusiastas de J. B. Priestley y Edith Sitwell. Ese año, Carpentier también publicó *El acoso* en Buenos Aires y escribió la obra teatral *Aprendiz de bruja* (Salvador Arias 1977:528). Con el éxito de la novela, en 1958 Tyrone Power decidió convertir *Los pasos perdidos* en una película y solicitó el permiso para llevarla a cabo. Carpentier viajó a Hollywood para negociar la filmación, pero la muerte prematura del actor frustró el proyecto. Más tarde, Buñuel le propuso filmar *El acoso*, proyecto que tampoco llegó a concretarse. En 1959, tras el triunfo de la Revolución Cubana, Alejo Carpentier regresó²⁵ a su país natal, instalándose nuevamente en La Habana.

Me acerco al final porque a medida que la obra crece, la vida del hombre disminuye. El triunfo de la Revolución Cubana me hizo pensar que había estado ausente de mi país demasiado tiempo y volví en mayo para estar un mes. Luego deshice mi casa en Venezuela y regresé definitivamente en julio del 59, para asistir al primer 26 de Julio. (Klaus Müller-Bergh 1972:22)

Desde su retorno, asumió un papel activo en la reorganización del panorama cultural cubano, organizando tres Festivales del Libro Cubano que reflejaron su compromiso con la promoción de la lectura y la literatura nacional. El año siguiente, 1960, fue designado vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura bajo la presidencia de Vicentina Antuña, consolidando su presencia en los nuevos órganos culturales del Estado y su influencia en la política cultural de la isla. En 1961, Carpentier inició una intensa actividad internacional en el ámbito cultural y diplomático. Viajó a Bulgaria, Rumania y Hungría para establecer relaciones culturales, y recorrió Checoslovaquia, Polonia, Alemania

²⁴ Carpentier ya estaba trabajando en una versión final de *Los pasos perdidos* en 1951, pero la primera edición apareció solamente años después. en 1954 en México. La edición francesa de 1955, titulada *Les Partages des Eaux*, para evitar confusiones con la novela de André Breton, *Les Pas Perdus*, presentó una versión más definitiva de la obra. La novela fue muy exitosa, de hecho, el año siguiente fue premiada en París con el premio del Mejor Libro Extranjero. En noviembre se agotan cinco ediciones en Inglaterra. Juicios entusiastas de Priestley y de Edith Sitwell. Publica *El acoso* en Buenos Aires. Escribe *Aprendiz de bruja*, pieza teatral. (Salvador Arias 1977:528).

²⁵ Carpentier vivía en Venezuela, principalmente en Caracas, desde 1945. Trabajaba como periodista, crítico musical y productor de radio. Allí permaneció toda la década de 1950, incluidos los años del conflicto revolucionario en Cuba.

Democrática, China, Asia Central y la Unión Soviética. Participó en el Primer Congreso de Escritores y Artistas Cubanos y representó a Cuba, junto con Nicolás Guillén, en el *VII Festival del Libro Mexicano*. Esta serie de viajes y encuentros reforzó su papel como promotor de la cultura cubana y latinoamericana en el contexto internacional. Durante 1962, participó en el Encuentro de Escritores organizado por la Universidad de Concepción, en Chile, y publicó en México la novela *El siglo de las luces*, una de sus obras más reconocidas, que consolidó aún más su posición dentro de la narrativa histórica y la literatura latinoamericana. En 1963 fue nombrado director de la *Editorial Nacional* de Cuba, cargo que desempeñó durante cuatro años y medio, lo que le permitió influir directamente en la producción editorial y en la difusión de la literatura en la isla. Al año siguiente, 1964, publicó la colección de ensayos *Tientos y diferencias* en México, ampliando su obra crítica y ensayística. Entre 1967 y 1968, Carpentier amplió sus viajes y su labor diplomática. Visitó Vietnam y China, y en 1968 fue designado ministro consejero para Asuntos Culturales en París. En este contexto, participó en la comparecencia ante el Tribunal Russell de Estocolmo para denunciar las atrocidades cometidas por Estados Unidos en Vietnam y ofreció conferencias en encuentros internacionales en Ginebra, donde expuso extensamente sobre la Revolución Cubana. Entre 1969 y 1970, dictó once conferencias en Marruecos y, en 1970, seis conferencias en Moscú, Kiev y Leningrado, además de presentaciones en Düsseldorf y diversas universidades italianas, incluyendo Bolonia, Florencia y Roma. Ese año también publicó *La ciudad de las columnas*, ilustrada con sesenta fotografías de Paolo Gasparini, y realizó la traducción al francés del poema de Pablo Picasso: *El entierro del conde de Orgaz*. En 1971, en una nueva edición de *Guerra del tiempo*, apareció por primera vez el relato *Los advertidos*, mientras que en 1972 publicó *El derecho de asilo*. En 1974, continuó su fecunda labor narrativa con la publicación de las novelas *El recurso del método* y *Concierto barroco*. Ese mismo año, a mediados de diciembre, regresó a Cuba para recibir numerosos homenajes por el septuagésimo aniversario de su nacimiento. El acto central, organizado por el Comité Central del Partido Comunista de Cuba, se celebró en la noche del 26 de diciembre en el teatro *Amadeo Roldán*, y entre otras distinciones, recibió la Orden y Medalla *Alfredo López*²⁶, otorgada por el Sindicato de Trabajadores de la Prensa

²⁶ La Medalla Alfredo López fue una distinción creada por el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Prensa y el Libro en Cuba. Se otorgaba a trabajadores con una larga y destacada trayectoria en el sector gráfico, editorial o periodístico. Llevaba el nombre de Alfredo López Arencibia, líder obrero y mártir del

y el Libro. El 3 de enero de 1975, Carpentier fue investido como Doctor Honoris Causa en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad de La Habana. Ese mismo año, la Unión de Periodistas de Cuba le otorgó la distinción *José Joaquín Palma*. En mayo de 1975, viajó a Venezuela, donde recibió numerosos homenajes, entre ellos el de la Universidad Central de Venezuela. Durante este periodo, Carpentier consolidó su perfil como intelectual público, escritor de prestigio internacional y promotor de la cultura cubana. En esta etapa publicó sus últimas novelas: *La consagración de la primavera* (1978) y *El arpa y la sombra* (1979). Desafortunadamente, el 24 de abril de 1980, a los 75 años, Carpentier falleció en París a causa de un cáncer. Sus restos fueron repatriados a Cuba y enterrados en el cementerio Colón de La Habana. Su legado final combina la riqueza literaria de sus novelas y ensayos con su labor como promotor cultural y diplomático, dejando una influencia duradera en la literatura latinoamericana y en la proyección internacional de la cultura cubana.

1.2.1 Alejo Carpentier musicólogo

La música para Carpentier no es simplemente una pasión o un interés común, sino un pilar fundamental de gran parte de su producción cultural. Esto no se demuestra únicamente por los numerosos ensayos breves y la publicación de *La música en Cuba*, sino también por varias novelas como *Los pasos perdidos*, *Concierto barroco* y *El acoso*. Además, cabe añadir que el referente musical es perceptible incluso en obras que parecen distantes de la música, por ejemplo, en *¡Écue-Yamba-Ó!*, donde, además del uso de sonidos e imaginarios futuristas, para imitar la melodía de la cultura afrocubana, Carpentier adopta también los ritmos aliterativos y onomatopéyicos de su poesía (González Echevarría 1977:87). En la Cuba de los años veinte, el afrocubanismo surgió como un movimiento estético y político que buscó revalorizar las culturas de origen africano dentro de la identidad nacional. Influído por los estudios pioneros de Fernando Ortiz²⁷ y por la necesidad urgente de crear un arte auténticamente cubano, en oposición tanto a la antigua herencia colonial española como a la creciente presión cultural

movimiento sindical cubano, símbolo de lucha, educación y dignidad proletaria. Con el tiempo, la medalla dejó de entregarse, pero quedó como un homenaje a la tradición obrera y al papel de los trabajadores de la prensa en la vida cultural del país. Ver: Riera Hernández, Mario (1965). *Historial Obrero Cubano, 1574-1965*. Rema Press, Miami.

²⁷ Ver: Ortiz, Fernando. *Los instrumentos de la música afrocubana*. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952.

estadounidense, Carpentier se convirtió en una de las voces más activas en la defensa y difusión de la cultura afrocubana (Gelado Viviana 2015:68-69). Carpentier sostuvo que la música cubana debía renovarse a partir de sus raíces afrocubanas. Su defensa alcanzó un punto clave en el escándalo provocado por *La rebambaramba* (1928)²⁸, cuyo uso audaz de ritmos y tambores confirmó para Carpentier la potencia de la cultura afrocubana para impulsar una vanguardia auténticamente nacional. Además, su colaboración con Roldán en los Conciertos de *Música Nueva* (desde 1926) permitió introducir en Cuba composiciones de Stravinski, Satie y otros contemporáneos, buscando orientar al público hacia nuevas sonoridades y mostrar las posibilidades sinfónicas del folklore cubano. En sus críticas en *Social* y *Carteles*, así como en otros textos creativos, como *El milagro de Anaquillé* o las *Poèmes des Antilles*, Carpentier atacó el predominio de la ópera y defendió el reconocimiento pleno de la música afrocubana, representada metonímicamente por el bongó, símbolo de identidad artística y resistencia cultural. No es casual que en *¡Écue-Yamba-Ó!* el narrador exclame: “¡El bongó, antídoto de Wall Street!” (Gelado Viviana 2015:70). La aportación cultural de Carpentier en el ámbito musical no se limita, como es evidente, a su defensa y revalorización de la música afrocubana, aunque este constituye un componente fundamental de su pensamiento. Su proyecto intelectual abarcó una investigación sistemática y rigurosa sobre la historia musical de la isla, cuya culminación más emblemática es *La música en Cuba* (1946), obra que ha llegado a ser considerada de culto dentro de la musicología cubana (Villanueva Abelairas 2011:907). Este libro no solo sintetiza un vasto conocimiento histórico, sino que también marca un punto de inflexión metodológico al proponer una lectura crítica, documentada y contextualizada del devenir musical del país. Cuando Carpentier emprendió esta empresa historiográfica, diversos especialistas le advirtieron que sería prácticamente imposible encontrar materiales anteriores al año 1800, debido a la escasez documental y a las lagunas existentes en los archivos de la época colonial (Salvador Arias 1977:66–67). Sin embargo,

²⁸ *La rebambaramba* es un balé afrocubano compuesto por Amadeo Roldán y estrenado en 1928. Está considerado una de las obras fundamentales del afrocubanismo musical en Cuba. Su importancia radica en que fue una de las primeras piezas sinfónicas que incorporaron ritmos, tambores, cantos y motivos de origen afrocubano dentro de un lenguaje musical moderno y vanguardista. La obra provocó un fuerte impacto y también escándalo en su estreno, debido a su carácter novedoso y a la presencia explícita de ritmos y percusiones asociados a rituales afrodescendientes, lo cual rompía con la música considerada “cultura” por la élite habanera de la época. La sección final, una improvisación de tambores, obligó incluso a Roldán a desarrollar nuevas formas de notación gráfica para poder ser interpretada por músicos sinfónicos. Ver: Roldán, Amadeo. *La rebambaramba*. Ballet afrocubano. Estreno en La Habana, 1928.

lejos de desanimarse ante tales afirmaciones, se dedicó a una labor de investigación exhaustiva en bibliotecas, archivos e impresos antiguos.

Esta historia de la música cubana, primera que se escribe, no pretende haber agotado el tema. Mucho podrá añadirsele, cuando se haya emprendido, científicamente, el estudio de las raíces africanas de la música del continente. El examen de ciertos periódicos coloniales sepultados en estériles bibliotecas privadas, podrá enriquecer la documentación de la vida musical habanera en los primeros años del siglo XIX. [...] Nos abstuvimos, por otra parte, de alargar los comentarios personales al margen de los hechos, pensando que una información básica debía constituir el objeto primordial de este trabajo realizado sobre un terreno casi virgen, cuyas principales fuentes documentales no pasaron todavía del manuscrito o de referencias perdidas en libros de actas y colecciones de periódicos de la colonia. Creemos que, en sus líneas generales, hemos logrado establecer la continuidad del desarrollo de la música y de la cultura musical cubanas, desde sus primeras manifestaciones. (Carpentier 1946:14-15)

Carpentier sostiene que para comprender plenamente los ritmos cubanos es necesario vivirlos directamente, porque su complejidad escapa a la explicación verbal. Describe cómo, en una fiesta de santería en Regla, escuchó toques de tambor que eran verdaderas composiciones, construidas a partir de células rítmicas que, por su amplitud y desarrollo, superaban la noción tradicional de “ritmo” y se convertían en modos rítmicos: frases completas, con acentos propios que no obedecen a los patrones habituales de tiempos fuertes y débiles.

El gran mérito del son está en que la libertad ofrecida por él a la espontánea expresión popular, propició la invención rítmica. [...] A partir de determinado momento, hubo verdadera creación. Muchas orquestas de son debieron su fama al hecho de que “tocaban distinto”. Más calor, más novedad, dentro del metro conocido; súbitas fantasías de percusión, que arrancaban exclamaciones de entusiasmo a los bailadores. (Carpentier 1946:250)

Aunque Carpentier reconoce el aporte decisivo de los sujetos negros, su discurso reproduce en ocasiones las jerarquías coloniales al situarlos como aspirantes al modelo blanco. Sin embargo, la complejidad estética del son desestabiliza esa mirada, pues evidencia que la música popular no se reduce al instinto, sino que integra un nivel

sofisticado de pensamiento musical, tal como señala Brouwer²⁹. Además, en la música afrocubana la creación surge de una colectividad, lo que revela dimensiones culturales que exceden la perspectiva individualista típica de las tradiciones clásicas. Esta lectura coincide con posturas poscoloniales, como la de Chatterjee³⁰, que interpretan lo afrocubano no como resto del pasado, sino como producto vivo de la modernidad. Desde esta perspectiva, la obra de los experimentadores cubanos y el propio son pueden leerse como prácticas que expanden esas fisuras, privilegiando la hibridez y la improvisación como estrategias de libertad frente a los moldes occidentales (Pontes Renata 2016:46-47). Este concepto de libertad está presente también en *Los pasos perdidos* (1954), aunque en forma implícita: la música primitiva que describe el protagonista surge como expresión espontánea y autónoma del ser humano, liberada de reglas formales o de la imitación de la naturaleza. En *Los pasos perdidos*, el protagonista llega a comprender que la música tiene un origen mágico, situado en la frontera entre la palabra y el canto, donde surge la verdadera expresión musical. Carpentier muestra, a través del musicólogo, que los primeros hombres no crearon la música simplemente imitando los sonidos de la naturaleza, burlándose de ideas como las de Rousseau³¹ y sus seguidores, quienes creían que la música surgía de la imitación de los pájaros. Sin embargo, coincide con Rousseau en que poesía y música nacen de la palabra, ya que esta es la primera institución social que diferencia a los hombres de los animales. La música primitiva, según Carpentier, no perseguía el placer estético ni la felicidad enciclopedista que Rousseau atribuía al arte musical, sino que estaba más ligada a la plegaria, la encantación y la magia. Así, la música

²⁹ Leo Brouwer (La Habana, 1939) es un compositor, guitarrista y director de orquesta cubano de renombre internacional. Sostiene que la música cubana surge de la mezcla histórica de tradiciones hispánicas y africanas, considerando la herencia afrocubana como un componente esencial, creativo y moderno. A diferencia de enfoques anteriores, no la ve desde una jerarquía colonial, sino como fuente activa de innovación que impulsa la renovación estética y conecta lo cubano con las vanguardias del siglo XX. Ver: Brouwer, Leo. (1989). *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Letras cubanas.

³⁰ Partha Chatterjee (Calcuta, 1947) es un politólogo, antropólogo e historiador clave del pensamiento poscolonial y cofundador del Subaltern Studies Collective, dedicado a visibilizar las voces de grupos marginados. Ha sido investigador y docente en Columbia University y en el Centre for Studies in Social Sciences de Calcuta. En su obra, Chatterjee reúne ensayos de fines de los 90 y comienzos de los 2000, en los que plantea que la nación poscolonial no es homogénea, sino fragmentada y plural, atravesada por herencias coloniales, tradiciones locales y aspiraciones modernas. Introduce el concepto de “tiempo heterogéneo”, donde los sujetos subalternos, clases populares y comunidades marginadas, tienen agencia propia y sus historias y demandas deben ser consideradas en la construcción de la nación y la modernidad, replanteando categorías como ciudadanía, democracia y sociedad civil desde una perspectiva poscolonial. Ver: Chatterjee, Partha (2008). *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Buenos Aires: CLACSO.

³¹ Ver: Rousseau, Jean Jacques (1995). *Ecrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Oeuvres complètes. Vol. 5. Paris, La Pléiade Gallimard.

es presentada como una fuerza expresiva y ritual, anterior a su concepción como arte, capaz de generar un efecto emocional profundo y de establecer una conexión íntima entre los hombres y lo sagrado (Montoya Pablo 2005:61-62). En *Concierto barroco* (1974), Carpentier explora las dinámicas de la identidad hispanoamericana a través de la música y la arquitectura, herencias de sus padres. La arquitectura, vinculada a su padre, simboliza la cultura europea, su tradición épica, progresista y de dominación colonial, mientras que la música, relacionada con su madre, expresa los aspectos más poéticos, primitivos y espontáneos de la cultura, estrechamente ligada a la influencia africana y a los grupos sociales marginados. Estas dos herencias se entrelazan en un contrapunto barroco, donde las voces europeas y afroamericanas dialogan y se superponen, creando una estructura polifónica que refleja la compleja interacción cultural, social y estética de Hispanoamérica (Norcisa López 2004:172). En *El acoso* (1956), Carpentier construye la obra a partir de dos estructuras musicales superpuestas: la duración de la Heroica de Beethoven que establece el tiempo objetivo del relato; mientras que el monólogo interior del acosado sigue la sonata cíclica de César Franck, con exposición, desarrollo y reaparición de los temas. La primera parte presenta los temas A, B y C: A corresponde al taquillero y su universo espacial limitado, B al acosado en la sala de conciertos con leitmotiv que evocan recuerdos y tensiones, y C al taquillero entre la Casona del Mirador y la casa de Estrella. La segunda parte desarrolla variaciones de estos temas, mezclando pasado y presente y mostrando la percepción subjetiva del tiempo. Finalmente, la última parte retoma los temas B y C en un andante animado, consolidando la estructura cíclica y la función de los leitmotiv. Esta organización revela cómo Carpentier traduce la música en narrativa, logrando transmitir simultáneamente la experiencia objetiva y subjetiva del tiempo, y reforzando la densidad de la experiencia humana que subyace a la obra (Praag, J. C. 1968:226-228). Como es evidente, la música en la obra de Carpentier es un pilar de su producción cultural y una vía para explorar la identidad cubana. A través del afrocubanismo, reconoce la creación colectiva y la complejidad estética del son. En sus novelas, la música emerge como fuerza ritual, expresiva y fundacional de la experiencia humana y cultural, mostrando el carácter de Carpentier como un auténtico musicólogo, apasionado por integrar la música en la literatura y en la comprensión de Cuba, y dejando un legado que invita a repensar la relación entre arte, historia y cultura en América Latina.

1.2.2 Alejo Carpentier y el comunismo

La relación de Alejo Carpentier con el comunismo forma parte esencial de su trayectoria intelectual y cultural. Desde joven, participó en el Grupo Minorista y adoptó una postura crítica frente a la dictadura de Gerardo Machado, lo que le costó ser arrestado en 1927 bajo la acusación de comunista y posteriormente exiliarse en París. Este episodio marcó el inicio de un compromiso ideológico sostenido, más cercano al antiimperialismo³², al latino americanismo y a la justicia social que a la militancia partidista estricta. En el exilio europeo profundizó su conciencia política en diálogo con vanguardias artísticas y debates marxistas, configurando una visión cultural donde lo popular, lo afroamericano y lo mestizo adquirieron un valor central. Tras su regreso a Cuba, y especialmente después de 1959, Carpentier apoyó públicamente el proceso revolucionario y asumió cargos diplomáticos y culturales, consolidando una imagen de intelectual comprometido con un proyecto político de emancipación nacional. De hecho, Ramón Chao nos cuenta: “Su mayor orgullo era ser diputado de la primera Asamblea Nacional del Poder Popular y miembro del Partido Comunista de Cuba.” (Ramón Chao 1998:8). Cuando se piensa en Carpentier y el comunismo a Cuba hay que hacerse una pregunta: ¿No resulta acaso paradójico el vínculo entre un autor siempre dedicado a representar a los sectores sociales más indefensos y olvidados y un régimen que, de facto, actúa como un sistema despótico de corte soviético, capaz de aplastar al individuo, deshumanizarlo y privarlo de toda libertad³³? Esta pregunta hace pensar en el hecho que posiblemente haya algunas discordancias entre el Carpentier autor y el Carpentier político, aspectos que estaban bastante visibles desde su juventud. En sus memorias, Pablo Neruda (1974) señala la marcada incapacidad de Alejo Carpentier, recién instalado en París en 1928, para asumir un compromiso político activo. Esta apreciación, aunque parece estar influida por circunstancias coyunturales y ciertos intereses personales de Neruda, refleja una

³² Como se ha visto, esta tendencia antimperialista es muy visible ya desde *¡Écue-Yamba-Ó!* y constituye uno de los primeros indicios de la orientación política que marcaría la obra posterior de Carpentier.

³³ Con la derrota de Batista (1959), la revolución cubana parecía ser la solución a los sufrimientos de los cubanos y un punto de apertura hacia una etapa histórica de bienestar socialista, pero pronto se percataron de que el nuevo régimen, en la práctica, no era muy diferente de sus predecesores. Dado que no todos respondían a las recompensas no materiales con el mismo grado de entusiasmo, a menudo se aplicaban la coerción suave y las presiones sociales. La vagancia y el ausentismo eran públicamente despreciados como actitudes contrarrevolucionarias. Guevara también prescribió “medidas compulsivas” para asegurar la productividad: tuvo la dudosa distinción de crear los primeros campos de trabajo forzado, que fueron nombrados en honor a su amigo fallecido Camilo Cienfuegos. (Martínez-Fernández L. 2014:63)

percepción compartida por otros escritores de la época, como Julio Cortázar, quienes también coincidieron en reconocer la distancia de Carpentier frente a la militancia política (Villanueva Abelairas 2011:906). Según González Echevarría este paradojo es más evidente en la fase final de su producción literaria considerando *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*.

La consagración de la primavera y *El arpa y la sombra* son novelas afectadas directamente por la Revolución Cubana, y la lacerante revisión de vidas e historia que provocó, pero también marcadas por la vejez y muerte de Carpentier, por el imperativo de hacer un balance de su carrera y vida [...] Ambas consideran la posibilidad de una reintegración de vida, historia y escritura. Una novela (*La consagración...*) está volcada hacia la inmediatez, hacia el exterior del círculo de fuego del lenguaje; la otra (*El arpa...*), por el contrario, constituye una celebración del espesor de la mediación verbal y cultural, de la arqueología viva del lenguaje y las ruinas o reliquias que arrastra, como un vasto río. Una, la afirmación de la vida y la síntesis armoniosa de impulsos vitales y políticos; la otra, la asimilación de la muerte como fuente de toda creación artística. La consagración de la primavera aspira a unificar en un credo, y en un discurso, la vida [...] mientras que *El arpa y la sombra* se centra en la escritura americana y de Carpentier en particular; en sus máscaras de escritor. (González Echevarría 1977:359-360)

Esta necesidad de usar la literatura como una especie de espejo autobiográfico, en lugar de limitarse a una simple biografía, probablemente surge de un sentimiento de insuficiencia frente a la Revolución Cubana. Carpentier participó en las ceremonias y cargos que su ingreso tardío al Partido Comunista le exigía, incluyendo su elección como diputado a la Asamblea Nacional del Poder Popular, aunque no residía en Cuba. Su prestigio artístico e intelectual lo hizo útil al régimen, pero su compromiso político fue percibido como ambiguo: mientras donaba premios, como el dinero del Cervantes (1978) para crear galerías de arte, antiguos militantes como Juan Marinello y José Antonio Portuondo dudaban de su lealtad, y otros críticos de izquierda, como José María Arguedas, criticaron explícitamente sus obras de por no abordar temas revolucionarios actuales. Esta ambigüedad, que ya se le atribuía en los años treinta, persistió y dejó huella en sus últimas novelas, reflejando la tensión entre la literatura como reflejo y como acto comprometido, y la dificultad de articular coherencia política (González Echevarría 1977:358). Al mismo tiempo, es probable que Carpentier sintiera la necesidad de

reconstruir su trayectoria de manera que se vinculase más estrechamente con la Revolución, dado que no participó directamente en ella. Carpentier no se encontraba en Cuba el 10 de marzo de 1952, cuando Batista tomó el poder mediante un golpe de Estado (Martínez-Fernández L. 2014:15), ni estaba presente para vivir directamente los acontecimientos posteriores, desde el asalto armado al Moncada³⁴ (1953) hasta el desenlace revolucionario³⁵. De hecho, estas dos novelas intentan colmar la ausencia revolucionaria de su autor. *La consagración de la primavera* intenta capturar la Revolución Cubana y los procesos históricos contemporáneos desde un enfoque lineal, casi marxista, y con un fuerte componente alegórico, vinculado incluso al balé homónimo de Stravinsky. Sin embargo, su aspiración de naturalidad falla: los diálogos y las acciones de los personajes suenan forzados, cargados de un tono ensayístico, y los personajes principales, Enrique y Vera, reflejan las decisiones que Carpentier deseó tomar en su vida, pero no tomó.

Como autobiografía, *La consagración...* se centra en los momentos decisivos, literalmente de decisión, en la vida de Carpentier, y los reescribe, justificando lo que hizo, o haciendo que sus personajes tomen las alternativas que él no tomó; así, por ejemplo, la caída de Machado en agosto de 1933, cuando Carpentier decidió quedarse en París, en vez de regresar a La Habana, como hicieron tantos otros cubanos. En la novela Enrique también decide esperar a ver qué pasa, tratando de justificarlo porque no se llevó a cabo entonces lo que querían los

³⁴ El asalto armado al Moncada fue un ataque militar ocurrido el 26 de julio de 1953 en Santiago de Cuba, llevado a cabo por un grupo de jóvenes revolucionarios liderados por Fidel Castro contra el Cuartel Moncada, la segunda instalación militar más importante de Cuba en ese momento. El objetivo del ataque era derrocar al régimen de Fulgencio Batista y dar inicio a la lucha revolucionaria. Sin embargo, la acción fracasó militarmente: los atacantes fueron rápidamente rodeados y capturados, muchos fueron ejecutados y otros encarcelados. Fidel Castro, en su alegato tras el asalto al Moncada, describió a Cuba como una isla empobrecida, sometida a un gobierno corrupto y afectada por desigualdad, desempleo, viviendas inadecuadas y falta de servicios básicos. Identificó la concentración de tierras en pocas manos como la raíz de muchos problemas sociales y económicos. Propuso un programa reformista que incluía la reforma agraria, participación de los trabajadores en las ganancias y vivienda urbana accesible, priorizando el retorno a un gobierno constitucional y democrático. Significativamente, evitó antagonizar a Estados Unidos, reconociendo que hacerlo pondría en riesgo su movimiento. A pesar de su fracaso, el asalto se volvió símbolo de la resistencia contra Batista. (Martínez-Fernández L. 2014:24-25)

³⁵ En 1956, Castro y sus seguidores desembarcaron en Cuba a bordo del Granma, iniciando la guerra de guerrillas en la Sierra Maestra, donde ganaron apoyo campesino y consolidaron su liderazgo. Durante 1958, la lucha se expandió a otras regiones del país, combinando frentes urbanos y rurales, mientras el descontento popular hacia la corrupción y represión del gobierno crecía. El 1 de enero de 1959, Batista huyó del país, y la Revolución triunfó, inaugurando un gobierno revolucionario que implementó profundas transformaciones políticas, sociales y económicas, enfocadas en redistribución de tierras, educación, salud pública y justicia social, consolidando un cambio radical en la estructura del poder y en la vida cotidiana de los cubanos.

comunistas, que era hacer una revolución a fondo, en vez de simplemente “tumbar” al tirano. Otro momento clave es la Guerra Civil en España. Jean-Claude, el primer amante de Vera, y Enrique se enrolan en la Brigada Lincoln; el primero muere, el segundo resulta herido. Carpentier tenía treinta y un años al iniciarse la guerra, y estaba todavía en Europa, pero no se alistó, como cientos de cubanos, entre ellos muchos conocidos y amigos suyos. Sus personajes cumplen aquí un destino que evidentemente Carpentier quiso que hubiese sido el suyo. (González Echevarría 1977:365-366)

La novela es, por tanto, en gran medida autobiográfica y confesional: expone la culpa y la necesidad de integración de la vida personal con la historia, en un intento de reconciliar acción y contemplación, política y literatura. Carpentier transforma así la narración histórica en un melodrama personal, donde la vida inmediata se representa a través de mediaciones culturales y literarias, más que a través de la experiencia directa. *El arpa y la sombra*, por su parte, adopta un enfoque post-estructuralista.³⁶

En *El arpa y la sombra*, algo más apegada todavía a las teorías sobre el barroco, Carpentier practica una escritura que surge de barajar distintas versiones del origen de la historia americana y de la propia escritura carpenteriana que, lejos de ser naturales, sobrenaturales, o políticas, son producto de lo erótico, de lo cómico, del error y de la mentira, y constituyen una corrosiva crítica de la unidad del ser, y de la coherencia entre éste y el mundo natural y político a su alrededor. (González Echevarría 1977:359)

Aquí, la muerte y la memoria adquieren un papel central, y la novela se convierte en una reflexión sobre la mediación cultural y la escritura misma. A pesar de sus diferencias, ambas novelas comparten un impulso autobiográfico y confesional: proyectan los deseos, las alternativas no tomadas y los anhelos de Carpentier en sus personajes, dentro de un mundo que recuerda la novela bizantina³⁷. En *El arpa y la sombra*, Alejo Carpentier

³⁶ En este caso lo que Carpentier intenta es dar una respuesta a los críticos literarios revolucionarios.

³⁷ La novela bizantina es un género europeo de los siglos XVI y XVII centrado en aventuras y viajes de protagonistas nobles separados de sus familias o amores, enfrentando desventuras y obstáculos. Combina romance, intriga y épica, y se caracteriza por la dualidad entre deseo y destino, donde los personajes buscan reunirse o alcanzar la felicidad, logrando al final reencuentros y reconciliaciones que restauran la armonía. Ver: Aurora Egidio (2005), *En el camino de Roma: Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Universidad de Zaragoza. Servicio de Publicaciones.

proyecta aspectos autobiográficos en la figura de Cristóbal Colón, transformando al Almirante en narrador de los orígenes de la ficción latinoamericana. Colón revisa sus propios manuscritos, reconociendo repetidamente las mentiras que contienen, y se convierte en un símbolo del germen creativo que mezcla verdad y ficción, tal como Carpentier reconoce en su obra. La conquista y el descubrimiento de América son representados no sólo como actos de ambición o lucro, sino también como producto de pasiones humanas complejas, incluyendo el amor, y se cuestiona la legitimidad histórica del Almirante, desde su vida sexual hasta su papel en el inicio de la esclavitud en el Nuevo Mundo. La novela establece un paralelismo entre Colón y Carpentier, evidenciado en personajes como Mastai Ferreti, reflejo del autor, cuya erudición y vínculos con América subrayan la identificación entre creador y personaje. La estructura narrativa incorpora un juicio sobre la beatificación de Colón, en el que se confronta la ficción histórica con la responsabilidad moral del protagonista, mostrando cómo la culpa y la mentira se subliman en creación literaria. La dispersión física de los restos de Colón y la pluralidad de su legado simbolizan la complejidad del origen de la literatura latinoamericana: múltiple, fragmentada, y a la vez fuente de unidad estética y cultural. Al final, la sombra de Colón se disuelve, dejando sólo su espíritu y la ficción literaria como testimonio, mientras el mundo se presenta como un espacio esférico, igualitario y plural, en el que cualquier posición geográfica tiene valor equivalente. Esta visión refuerza la idea de que la tradición literaria latinoamericana, al igual que la canonización fallida de Colón, es una construcción ficcional donde convergen historia, mito y escritura, invitando a lectores y críticos a participar en un “Palacio de las Maravillas” perpetuo, reflexionando sobre la naturaleza de la obra y del canon literario (González Echevarría 1977:379). De hecho, al final es posible afirmar que para Carpentier la profundidad histórica y la innovación literaria cumplen un papel revolucionario más duradero que una militancia explícita en los textos.

Capítulo II

2.1 Historia de los yorubas y de los afrocubanos

Como se ha visto anteriormente, la primera novela de Carpentier se centró en la condición de los afrocubanos, defendiendo su dignidad histórica y valorizando su cultura mediante la exaltación de su propia tradición musical como fuente de renovación cultural. Con el análisis futuro de *¡Écue-Yamba-Ó!* se podrá apreciar también un proyecto más amplio de construcción de una identidad nacional; sin embargo, antes de abordar dicho aspecto, resulta oportuno conocer la historia de esta minoría antes y durante los primeros años de la república. La historia de los afrocubanos mantiene una estrecha relación³⁸ con la población yoruba, de modo que en *¡Écue-Yamba-Ó!* muchos de los rituales y prácticas representados pueden ser rastreados, de manera directa o indirecta, hasta esta tradición de África occidental. Actualmente, el grupo étnico de los yoruba se encuentra en diversas regiones del mundo, especialmente en América, como resultado de su pasado colonial; pero su núcleo histórico y demográfico permanece en Nigeria, donde constituyen uno de los grupos étnicos más numerosos del país (B. Martínez et al. 2019: 807). Sobre el origen de este grupo étnico existen diversas teorías, y los propios yorubas relatan múltiples mitos relacionados con la creación del mundo³⁹ donde ellos mismos son protagonistas; de

³⁸ Aunque la mayoría de los afrocubanos no puede rastrear su herencia directamente hasta el pueblo yoruba, principalmente porque una parte significativa de ellos descende de trabajadores importados o de personas esclavizadas procedentes de Haití y Jamaica, resulta indudable el profundo impacto que esta antigua cultura de África occidental ha ejercido sobre dicha población. Según el artículo *The Santería Tradition in Cuba*, de Kristen Lavery, publicado por la United States Commission on International Religious Freedom (USCIRF) en su sitio oficial en febrero de 2021, se estima que el 70 % de los 11 millones de habitantes de Cuba practica algún tipo de Santería u otra forma de religiosidad afrocubana. p2. La Santería (Regla de Ocha o Regla de Lucumí) está profundamente influida por la tradición yoruba, hasta el punto de que, en el ámbito académico, suele describirse como una religión de matriz yoruba recreada en el contexto cubano, más que como un sistema religioso independiente de ella. Si bien estos datos no son exhaustivos, permiten evidenciar la profunda influencia de la cultura yoruba en el contexto cubano, particularmente si se considera que una forma de sincretismo que en siglos anteriores se circunscribía exclusivamente a la población afrocubana se encuentra hoy ampliamente difundida, trascendiendo el color de piel de quienes la practican.

³⁹ Según un mito yoruba, al principio de los tiempos, cuando la tierra era solo agua, Olodumare envió seres celestiales para crear tierra firme, plantas y animales. Trajeron consigo un poco de tierra, un gallo y una nuez de palma, y descendieron por una cadena hasta el lugar que hoy se conoce como Ifé. Allí vertieron la tierra sobre el agua, formando un pequeño pedazo de tierra firme. El gallo, al rascarla con sus garras, hizo que la tierra se expandiera hasta formar todos los continentes e islas del mundo. Los seres celestiales sembraron la nuez de palma, que germinó dando origen a la vegetación, y ellos mismos se convirtieron en los primeros ancestros de la humanidad. (Adebanji Akintoy 2010:18).

hecho, es posible afirmar que el pueblo yoruba cree que se originó en el territorio que actualmente habita y que siempre haya vivido allí (Adebanji Akintoy 2010:19). A pesar de los mitos que los consideran completamente autóctonos de la región, el debate sobre sus orígenes se ha dividido en dos corrientes principales que corresponden directamente a los dos grupos principales de los yorubas: los yorubas de Ile-Ife y los yorubas del Antiguo Oyo. Ile-Ife permaneció como la patria tradicional del pueblo yoruba, mientras que Oyo sirvió como centro político. Los yorubas conservaron diversas historias sobre su origen y rastrean sus inicios hasta las hazañas de una figura legendaria conocida como Oduduwa. Según la tradición, Lamurudu, padre de Oduduwa, era nativo de Quresh, en Arabia, la misma aldea del profeta Mahoma, fundador del islam, y tuvo que escapar de ella. La tradición cuenta que cuando Mahoma estaba lanzando su Yihad contra el pueblo de La Meca para que aceptaran el islam, Lamurudu, y muchos otros se resistieron y se vieron obligados a huir. Después de vagar durante varios años por el norte de África, cruzaron el Sahara y luego entraron en la región forestal del Sudán Occidental. En este proceso de búsqueda de un asentamiento adecuado, Lamurudu murió. Entonces su hijo lideró con éxito al grupo migrante para asentarse en Ile-Ife y fundó el lugar aproximadamente en el siglo X⁴⁰. A partir de entonces, Ife se convirtió en un punto de dispersión para otros estados yoruba. El origen del Antiguo Oyo en cambio está vinculado a Oranmiyan, el nieto de Oduduwa. Existen dos versiones contradictorias de esta historia. La primera versión dice que el Antiguo Oyo fue fundado por Oranmiyan, quien, según se cuenta, había sido enviado por su padre para gobernar a los pueblos Bini⁴¹, ya que en ese momento no tenían gobernante. Tras fracasar en gobernar al pueblo, Oranmiyan dejó Bini y, en lugar de regresar a Ile-Ife, se trasladó hacia el noroeste para fundar el Antiguo Oyo. Por otra parte, la otra versión dice que Oranmiyan y sus hermanos emprendieron una

⁴⁰ Claramente la tradición no corresponde a los datos históricos, pero es posible que Ile-Ife fue fundada muchos siglos después de la islamización de La Meca, por los descendientes de Oduduwa.

⁴¹ Los Bini o Edo son un antiguo pueblo del suroeste de Nigeria que fundó el Reino de Benín. Su sociedad se organizaba alrededor del Oba, el monarca con autoridad política y religiosa. Surgido entre los siglos X y XI, el reino fue poderoso y culturalmente avanzado, famoso por su arte en bronce. Con la llegada de los portugueses en el siglo XV, el nombre *Benín* se adoptó para la ciudad y el reino. Los Bini gobernaban también otros pueblos y mantenían relaciones con reinos vecinos como Ife y Oyo. Así consolidaron su influencia en la región antes del colonialismo europeo. Probablemente Oranmiyan no pudo imponer su autoridad sobre los Bini, ya sea por diferencias culturales, resistencia de la población o dificultades en organizar una estructura política funcionante. Es importante aclarar que no hay evidencia histórica sobre esto, y lo que conocemos proviene únicamente de las leyendas orales yorubas. Ver: Bradbury, R. E (1957), *The Benin Kingdom and the Edo-Speaking Peoples of South-Western Nigeria*, Ethnographic Survey of Africa: Western Africa, Part XIII, *International African Institute*, Oxford University Press, London.

campaña militar hacia el norte de Ile-Ife, dejando atrás al jefe Adamu para que se encargara de los asuntos de Ile-Ife mientras que sus hermanos lo abandonaron (Nnoli 2016:63). Estas teorías mezclan fuertemente historia y mito: aunque Mahoma y su Yihad⁴² contra La Meca son hechos reales, la existencia de Oduduwa y sus descendientes es algo más mítico que real. En algunos casos Oduduwa ha sido descrito como un ser sobrenatural que, según se dice, fue desterrado del cielo por Olodumare (Dios) y aterrizó en Ile-Ife con la ayuda de una cadena de hierro. El antepasado mítico llegó acompañado de un gallo, un puñado de tierra y un fruto de palma; como en aquella época primordial el mundo estaba hecho de agua, Oduduwa arrojó la tierra sobre el agua y al bañarse, la tierra se convirtió en barro y desde esto creó un pedazo de tierra firme (Agai 2021:4). La tradición oral yoruba que atribuye el origen desde el cuento de Oduduwa a La Meca también ha sido cuestionada por varios estudiosos, quienes prefieren no singularizar a Oduduwa, sino pluralizar su personalidad. Esto sugiere que un grupo de personas, más numeroso que solo Oduduwa y sus hijos, podría haber emigrado a la tierra yoruba desde el Cercano Oriente o desde Arabia. Los historiadores aún no han llegado a una conclusión sobre por qué la tradición oral yoruba categoriza al Este como La Meca o Arabia. Pero es posible que el surgimiento del islam en la tierra yoruba desde el siglo XV haya influido en su percepción sobre el origen de su pasado étnico (Agai 2021:5). Algunos historiadores, como Robert Sydney Smith (1919-2009), proponen teorías que se oponen a las hipótesis migratorias; de hecho, Smith se aproxima a la interpretación original del mito de la creación, al considerar a los yorubas como autóctonos de su territorio más que como migrantes. Según Smith, la evidencia lingüística indica que, para el momento en que comenzaron a formarse los estados, los yorubas ya habían ocupado más o menos su territorio actual durante varios cientos, e incluso miles, de años. Asimismo, las tradiciones relatan que, a medida que los emigrantes provenientes de Ife se expandían por la región, casi en todas partes se encontraban con pobladores anteriores, “los aborígenes”, quienes a menudo mostraban hostilidad, ya que tenían un reclamo previo sobre el territorio, pero

⁴² Después de que sus enseñanzas sobre el monoteísmo generaran tensiones con la élite de La Meca, Mahoma y sus seguidores se vieron obligados a emigrar a Medina en el año 622. Desde esta ciudad, Mahoma lideró diversas expediciones para proteger a la comunidad musulmana y debilitar el poder de los Quraysh, quienes seguían controlando La Meca. Tras varios años de conflictos y negociaciones, en 630 Mahoma regresó a La Meca con un ejército. La ciudad se rindió sin gran resistencia y el profeta perdonó a la mayoría de sus habitantes, eliminando la idolatría y estableciendo La Meca como el centro espiritual del islam. Ver: Vernet, Juan (2001) *Los orígenes del Islam*, Barcelona: Acantilado.

que aparentemente ni eran desconocidos ni hablaban una lengua extraña. Por lo tanto, parece probable que el ciclo de Oduduwa no describa una conquista desde el exterior, sino un proceso de formación de estados desde dentro de un mismo pueblo, en el que los líderes pertenecían a una línea dominante pero probablemente no ajena (Smith Robert 1988:80). Como se ha observado, el proceso de colonización de América, junto con la drástica disminución de la población indígena debido a la violencia, las enfermedades y la explotación, generó en las potencias europeas una creciente demanda de mano de obra. Para satisfacerla, los europeos establecieron acuerdos comerciales con diversos reinos⁴³ y élites africanas para la adquisición de esclavos. La presencia de los yorubas en el continente americano comenzó desde temprano: España empezó a introducir esclavos africanos en sus territorios del Caribe a principios del siglo XVI y a mediados de ese siglo, ya existen pruebas de que esta presencia yoruba ya estaba bien integrada en el sistema colonial español.

En los anales que se guardan en el Archivo Nacional se hace mención a la existencia desde 1568 de facto, aunque no de jure, de cabildos negros en Cuba, llamados «Cabildos de Nación», especie de organizaciones de negros esclavos agrupados por sus etnias de origen. Estos cabildos tienen una repercusión trascendental en las instituciones sociales y religiosas de los negros. Las actividades principales de estas organizaciones se enmarcaban en la organización de sus bailes, músicas e instrumentos tradicionales, que constituían la actividad principal, pero además adquirieron también un carácter de asociaciones de auxilio y beneficencia social entre sus integrantes que, en ocasiones, llegaban incluso a comprar la libertad de alguna negra esclava. (Bolívar 1997:156)

⁴³ Cuando Europa comenzó la colonización de América, África occidental ya contaba con reinos poderosos, rutas comerciales antiguas y sistemas políticos complejos. La esclavitud existía, pero no tenía la escala ni la lógica industrial que alcanzaría con la trata atlántica. Los conflictos entre estados para capturar esclavos y abastecer el comercio europeo se intensificaron con el tiempo, siendo el Imperio Oyo y el Reino de Dahomey ejemplos emblemáticos. Oyo, principal Estado del pueblo yoruba, inicialmente no estaba orientado al comercio atlántico; su estabilidad se basaba en el control regional. A partir del siglo XVIII, su debilitamiento interno y las guerras produjeron prisioneros que, bajo la creciente demanda europea de mano de obra, fueron vendidos a intermediarios costeros e integrados al comercio transatlántico. Dahomey, vecino de los territorios yoruba, incorporó directamente esta demanda en su organización estatal mediante campañas militares sistemáticas, capturando personas para venderlas a europeos a cambio de armas y bienes. En ambos casos, las necesidades económicas europeas no generaron todos los conflictos, aunque los intensificaron y reorientaron. Ver: Lovejoy, Paul E. & Falola, Toyin (eds.) (2003), *Pawnship, Slavery, and Colonialism in Africa*. Trenton, New Jersey, Africa World Press.

Considerando estas evidencias, todavía hay que aclarar que más del 85 % de los esclavos que llegaron a Cuba lo hicieron después de 1800. Según los censos realizados entre 1817 y 1861, la población esclava se mantuvo de manera constante entre el 36 y el 46 % del total de habitantes. Al incluir a las personas libres de color, el número total de hombres y mujeres de ascendencia africana oscila entre el 52 y el 56 % de aproximadamente 800.000 personas. El incremento de la población negra despertaba temores en la colonia cubana sobre una posible revuelta de esclavos al estilo haitiano⁴⁴; sin embargo, no fue suficiente para frenar las ambiciones económicas de los terratenientes y funcionarios españoles. Para sostener su industria en rápida expansión, especialmente entre 1820 y 1840, Cuba incrementó sus importaciones de esclavos de manera exponencial. Se estima que 271.659 esclavos fueron introducidos legal e ilegalmente entre 1820 y 1853. Hacia finales de la década de 1850, Cuba se convirtió en el único importador de esclavos en las Américas, trayendo 121.000 cautivos africanos solo en esa década (Reid Michele 2004:114). Es interesante notar un hecho bastante curioso al analizar estos datos: una gran parte de estos esclavos no era de origen yoruba ni compartía culturas⁴⁵ similares; sin embargo, la influencia de la cultura yoruba se muestra y continúa siendo predominante dentro de la comunidad afrocubana. Según el historiador Michael Crowder (1934-1988), los yorubas no eran usualmente capturados de forma individual, como ocurría en el este de África, sino como resultado de guerras, hecho que podía hacer que un gran número de personas de la misma localidad fuera transportado junto. Asimismo, debe recordarse que eran enviados por los puertos donde portugueses y españoles adquirían a sus esclavos, y muchos de ellos llegaron a Brasil, Cuba y Trinidad, donde sus amos mostraban una actitud menos opresiva, especialmente en relación con la posibilidad de que los esclavos practicasen sus propias religiones. Esto distaba mucho de ser una concesión altruista en Brasil, ya que el gobierno permitía e incluso fomentaba el mantenimiento de las tradiciones culturales, con la idea de que, siguiendo la clásica fórmula de “divide y

⁴⁴ El temor de una “Revolución Haitiana” a Cuba, se ha legitimado el aniquilamiento de las rebeliones de esclavos y de la *Conspiración de La Escalera* en la primera mitad del siglo XIX. Cien años después, seguía siendo lo suficientemente fuerte entre algunos sectores de la población blanca cubana como para ser reactivado por las élites gobernantes en momentos de tensión, con el fin de justificar la represión de cualquier desafío afrocubano al orden político y socioeconómico (Helg Aline 1995:17).

⁴⁵ Al mismo tiempo, estos individuos se encontraban aislados junto a otros de tribus y culturas completamente diferentes, lo que resultaba en la pérdida directa de sus rasgos culturales propios, que una cohesión social habría podido preservar, como ocurrió en el caso de los yorubas.

vencerás”, podrían preservar la identidad étnica de distintos grupos y evitar que africanos de diversas tribus se unieran en su sufrimiento contra ellos (Crowder 1973:77). En el caso cubano, este miedo, como se ha señalado anteriormente, era compartido por la élite azucarera. A este se sumaban otros temores tradicionales, cuya persistencia puede rastrearse en caricaturas grotescas y discursos racistas, todavía perceptibles en ciertos estereotipos sobre la población negra. Uno de estos temores se dirigía a la religión afrocubana, cuyas prácticas eran interpretadas por los sectores dominantes como supersticiones primitivas. Numerosos intelectuales de inicios del siglo XX compartieron estas valoraciones negativas sobre los rituales afrocubanos. El propio Fernando Ortiz⁴⁶, en su etapa inicial, caracterizó la figura del curro⁴⁷ negro como salvaje e incivil.

Creemos que el motivo fundamental fue el prurito del negro curro de significarse como socialmente superior a los demás negros de su convivencia. El negro curro no quiso ser confundido con el bozal, libre o esclavo, pero despreciado socialmente, más que por su servidumbre, por su incivilidad africana, aún no domada por el roce del mundo blanco. El negro curro no habló como el blanco, no sólo porque no pudo reproducir su lenguaje; ni su incultura le permitió recoger su vocabulario, ni razones anatómicas y mesológicas, aún poco estudiadas pero ciertas, le dejaron copiar sus matices fonéticos. (Ortiz Fernando 1986:83)

Este pensamiento negativo contra la cultura afrocubana se ve más claro en su otra obra inicial *Los negros brujos*⁴⁸.

La brujería, en fin, es un obstáculo á la civilización, principalmente de la población de color, ya por ser la expresión más bárbara del sentimiento religioso

⁴⁶ Fernando Ortiz (1881–1969) fue uno de los intelectuales cubanos más influyentes del siglo XX y una figura clave en el estudio de la cultura afrocubana. En una primera etapa de su obra, a comienzos del siglo XX, estuvo influido por el positivismo y la criminología de su época, lo que se refleja en textos como *Los negros brujos* y *Los negros curros* (1906), donde analizó las prácticas y grupos afrocubanos desde una perspectiva crítica y estigmatizante. Con el paso del tiempo, Ortiz transformó profundamente su pensamiento y se convirtió en un defensor y estudioso riguroso de la herencia africana en Cuba, desarrollando un enfoque antropológico y culturalista que culminó en obras como *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), donde formuló el concepto de transculturación para explicar la formación de la identidad cubana.

⁴⁷ En la Cuba urbana del siglo XIX, los curros eran afrodescendientes libres que vivían en barrios marginales, principalmente en La Habana. Se caracterizaban por su vestimenta llamativa, su jerga particular y su actitud desafiante en la vida callejera. Aunque a menudo eran percibidos como marginales o vinculados al hampa, los curros desarrollaron un perfil sociocultural propio que influyó en la música, la danza y otras expresiones culturales afrocubanas, dejando una huella duradera en la identidad urbana de la isla.

⁴⁸ *Los negros curros* y *Los negros brujos* pertenecen a la misma etapa temprana de Fernando Ortiz; sin embargo, solo *Los negros brujos* fue publicado durante su vida, en Madrid en 1906, mientras que *Los negros curros* apareció póstumamente en 1986.

desprovisto del elemento moral, que en algunas épocas y países alcanza una especie de simbiosis de aquél, ya por ser la negación de la cultura en cuanto se refiere á la causalidad de los fenómenos naturales y, concretamente, de las enfermedades; ya porque subvierte moralmente por la creencia y empleo de embós vengativos y amorosos, y sugiere en las personas que la consultan por la predicción de un porvenir, que está escrito, la pretendida revelación de un hecho oculto, desviaciones de aquellas normas de conducta que son propias de las conciencias sanas y emancipadas de la superstición. (Ortiz Fernando 1906:364)

Otros temores recurrentes utilizados para justificar las posturas racistas de la élite cubana eran los estereotipos asociados a la sexualidad de los individuos afrocubanos. Para el colonizador blanco la sexualidad africana se manifestaba en las imágenes masculinas de la bestia y el violador negro de mujeres blancas. Su mensaje era que, si se dejaba a los afrocubanos sin control, supuestamente retrocederían hacia la animalidad con el resultado de convertirse en predadores para las mujeres blancas forzándolas a tener relaciones con ellos. Este miedo sexual se basaba en los estereotipos más comunes del bruto negro y el salvaje africano, y en la creencia de que los negros tenían una supuesta lujuria innata. En un país como Cuba, donde las mujeres blancas eran menos numerosas que los hombres blancos, la imagen del violador negro movilizaba a los blancos para defender a sus esposas e hijas, especialmente durante las guerras y rebeliones. Sin embargo, no existía una imagen del violador blanco de mujeres negras, aunque esta era ciertamente una realidad constante por lo menos hasta el final de la esclavitud. Al contrario, la contraparte femenina del violador negro era la mulata seductora y la negra lasciva, una fantasía que liberaba a los hombres blancos de la culpa por la violación o la opresión sexual, transformándolos en víctimas de las mujeres afrocubanas (Helg Aline 1995:18). La condición de los afrocubanos mejoró legalmente en 1886 con la abolición⁴⁹ oficial de la esclavitud. Sin embargo, este proceso no fue inmediato, sino gradual, y a los esclavos libertos no se les otorgó ninguna forma de indemnización. Además, las precarias condiciones económicas en las que se encontraban los llevaban a una situación que, aunque legalmente diferente, no distaba mucho de la que vivían anteriormente.

⁴⁹ En 1870 se promulgó la Ley de Vientres Libres; en 1880 se abolió la esclavitud, pero los esclavos liberados pasaron a ser considerados “patrocinados”; y en 1886 se abolió oficialmente el sistema de Patronato. Sin embargo, hasta 1890, es decir, cuatro años después, existió un régimen de “protección” para los libertos. No fue sino hasta ocho años antes del final de la dominación española, a fines de 1898, que los hombres y mujeres que habían sido esclavos alcanzaron una libertad plena.

Es conocido que la emancipación en Cuba se llevó a cabo sin indemnización y de manera gradual; los esclavos estaban mayormente concentrados en la producción de azúcar, por lo cual es incuestionable que los propietarios de ingenios fueron los más afectados directamente. La escasez de braceros era un problema constante en el sector azucarero; hasta la supresión del tráfico de esclavos y la eliminación del de coolíes asiáticos, se resolvía con la importación masiva de hombres privados de voluntad. Cuando comenzó el proceso de abolición, los hacendados empezaron a plantear reiteradamente las dificultades con la fuerza de trabajo. (Iglesias García 2001:85)

Esto significa que las condiciones laborales en las plantaciones de azúcar no dejaron de ser extremadamente duras. De hecho, la explotación laboral de los afrocubanos persistió incluso después de su liberación, y la llegada de braceros haitianos y jamaicanos en los años siguientes exacerbó las dificultades del mercado laboral en Cuba.⁵⁰ A principios del siglo XX, tras la independencia de Cuba en 1902, la situación de los afrocubanos continuó siendo objeto de atención y crítica, dada la persistente discriminación racial y la marginalización de la población afrodescendiente. En este contexto, surgieron los primeros movimientos intelectuales afrocubanos, cuyo impulso se basó en la necesidad de abordar estas desigualdades. Figuras como Juan Gualberto Gómez, Fernando Ortiz y el mismo Carpentier desempeñaron roles fundamentales en la reivindicación de la identidad y los derechos de los afrocubanos. Ortiz a lo largo de su carrera se convirtió en un activista político que abogó por el reconocimiento de las religiones afrocubanas y desempeñó un papel significativo en la configuración y emergencia de la vida afrocubana en Cuba (Rausenberger 2018:155). Influenciados por los ideales de igualdad racial promovidos por José Martí⁵¹ y el panafricanismo, estos movimientos abogaron por la revalorización de la cultura africana, la lucha contra las estructuras de racismo sistémico y la unificación política de los afrodescendientes.

⁵⁰ Como se analizará a continuación, Carpentier aborda de manera directa, a través de los pensamientos de sus personajes, el impacto del cambio cultural y económico en *¡Écue-Yamba-Ó!*, particularmente en relación con la dificultad laboral que enfrentan los afrocubanos debido a la competencia de los braceros haitianos y jamaicanos.

⁵¹ José Martí (1853-1895) fue un escritor, poeta, y líder político cubano, considerado uno de los principales impulsores de la independencia de Cuba. Su pensamiento promovió la unidad de los pueblos oprimidos, incluyendo a los afrodescendientes, y apoyó la lucha contra la discriminación racial. Aunque no fue un miembro directo del movimiento panafricano, Martí compartió sus ideales de solidaridad internacional y la lucha por la liberación de los pueblos colonizados. Ver: Martí José (1925), *Obras completas*, Editorial Atlántida, Madrid.

2.1.1 La Santería y los sincretismos religiosos de los afrocubanos

Conocer un pueblo no se limita únicamente a su historia, sino que también debe incluir sus prácticas y creencias religiosas. En este sentido, Carpentier demuestra una comprensión profunda de la cultura afrocubana. Aunque *¡Écue-Yamba-Ó!* a veces presenta una religión oculta y mística, construida más sobre las malinterpretaciones de intelectuales blancos que sobre la realidad, el trabajo de Carpentier sigue siendo un punto de referencia fundamental para la comprensión de las condiciones afrocubanas.

Demasiado marcada por los giros y ‘modos de hacer’ de un vanguardismo rebasado», ha reiterado el propio Carpentier, su primera novela resultó un intento fallido por el «abuso de metáforas, de símiles mecánicos, de imágenes de un aborrecible mal gusto futurista», de greguerías, de intentos jitanjáforicos, de brotes surrealizantes. Por otra parte, el novel escritor, a pesar de su visible esfuerzo por crear una «mágica» aureola surrealista, no logró rebasar los marcos del pintoresquismo. A pesar de esto, *¡Écue-Yamba-Ó!* se diferencia notablemente de la gran mayoría de las novelas que circulaban por Latinoamérica en aquellos años: lejos de abogar por una cruzada contra la «barbarie», muestra una seria preocupación por la problemática política, social y económica de nuestro continente al enfatizar el dramático contraste que el subdesarrollo había engendrado entre la ciudad y el campo. (Cruz-Luis 1977:114)

Hablar de una religión típica de los afrocubanos no es una tarea sencilla. Si bien muchas de las prácticas religiosas se pueden reconducir a la Santería, entendida como un sincretismo religioso entre las creencias yorubas y el catolicismo, no todas las prácticas afrocubanas pueden considerarse con la misma denominación. Por ejemplo, el vudú, práctica religiosa introducida en Cuba por los braceros haitianos y también resultado de un sincretismo con el catolicismo, constituye un sistema religioso distinto de la Santería, a pesar de compartir con ella ciertas características. A complicar las cosas es también el concepto de “lo sagrado”. La religión se entiende como la actividad humana mediante la cual se construye un cosmos sagrado, es decir, un orden significativo de la realidad basado en la experiencia de lo sagrado. Lo sagrado se define como una cualidad misteriosa y poderosa que trasciende lo humano, pero que al mismo tiempo se relaciona con él, y puede atribuirse a objetos, seres, espacios, tiempos, instituciones o principios cósmicos. Aunque las manifestaciones de lo sagrado varían ampliamente entre culturas, este se percibe de manera constante como algo que se distingue de la vida cotidiana, marcado tanto por el

peligro como por la potencia, pero susceptible de ser ritualizado e integrado en la experiencia diaria. Si bien lo sagrado se experimenta como una realidad distinta del ser humano, interpela directamente su existencia al situarla dentro de un orden cósmico total y dotado de sentido último (Berger 1967:26). Esto supone que la experiencia religiosa se articula a partir de una gnosis individual⁵², lo que limita la posibilidad de conocer o sistematizar exhaustivamente todas las creencias no cristianas presentes en el panorama afrocubano. Por lo tanto, resulta metodológicamente más adecuado centrarse en las prácticas más ampliamente difundidas, aun cuando estas no permitan reconstruir en su totalidad el panorama religioso afrocubano. Como se ha señalado previamente, ya existían formas organizativas entre los esclavos africanos en la Cuba colonial, como lo evidencian las actividades de los cabildos negros. Estos cabildos eran comunidades autoorganizadas de africanos y sus descendientes, provenientes de regiones similares de África y que, con frecuencia, compartían lenguas comunes. Asimismo, los cabildos⁵³ fueron fundamentales para la conservación de numerosas tradiciones africanas durante los cuatro siglos de ocupación española (Thornton 2015:12). Cada cabildo estaba ostensiblemente dedicado a un santo católico, pero en la práctica el culto seguía siendo ancestral, ya que los africanos que adoptaron el cristianismo continuaban interpretando el mundo a través del prisma religioso de sus ancestros. Los santos funcionaban como una máscara para los rituales africanos, y los cabildos constituían una de las principales formas de resistencia frente a la asimilación religiosa. Cada cabildo participaba en desfiles durante las celebraciones católicas, acompañados de tambores y bailes, de modo que “la música de los tambores abolía la distancia, salvaba océanos, reviviendo momentáneamente África y creando una comunión en una misma conciencia colectiva (Bastide 196:49). De todas las celebraciones, el carnaval era la más significativa en este contexto. En efecto, esta festividad permitía la reivindicación de identidades negras alternativas y el empoderamiento de los sectores subalternos, que, junto con la adopción de atuendos aristocráticos españoles, constituían estrategias simbólicas mediante las

⁵² Si bien la idea de una gnosis individual, como si cada persona tuviera su propia religión, se ha popularizado en las últimas décadas, conviene recordar que, para los individuos de los siglos pasados, la experiencia religiosa probablemente no resultaba menos diferente.

⁵³ Cabe precisar que el núcleo de los cabildos estaba compuesto por personas nacidas en África que habían obtenido la libertad y cierta riqueza o propiedad; en ocasiones, también incluía a los hijos de estos individuos, quienes continuaban identificándose con la nación de sus padres. (Thornton 2015: 9).

cuales los afrocubanos podían subvertir⁵⁴ la realidad social e intentar integrarse en la sociedad refinada para obtener reconocimiento por parte de la élite blanca (Helg 1995:31-32). Fernando Ortiz también otorga considerable atención a la relevancia del carnaval en la cultura de la isla.

De esos arcaicos ritos precristianos, a veces prehistóricos, proceden en los actuales pueblos eurooccidentales las fiestas del Carnaval, con sus disfraces, caretas, danzas, procesiones, bullicio, licencia y sexualidad. En Cuba hasta el presente siglo y aún hoy, aunque en rápido desvanecimiento, celebramos esos carnavales con sus enmascarados bailes de la piñata, la vieja, la sardina, etcétera, que no son sino evocaciones folklóricas de los vetustos ritos primaverales donde se enterraba la esterilidad o muerte invernal y se propiciaba el renacimiento de los frutos, la resurrección de la potencia germinal de la naturaleza. Fuera de las mascaradas que se celebran en las Américas como supervivencias de los ritos seculares del Viejo Mundo, también conservamos algunos de esos bailes macabros con caretas de misterio que se hallan en toda el África Occidental, traídos por las culturas negras e injertados en ciertas capas de nuestra población; pero nos limitaremos a indicar algunos que pasaron a Cuba, de los cuales aún perduran varios. (Ortiz Fernando 1951:439)

Las prácticas religiosas de los cabildos constituyeron formas persistentes de resistencia cultural y espiritual. No resulta, por tanto, sorprendente constatar que las principales religiones de origen africano en Cuba se desarrollaron a partir de los cabildos de los grupos africanos más representativos: los Kongos, los Lukumí y los Carabalíes. Cada uno de estos grupos conservó las lenguas y tradiciones propias de su región de origen. Los Kongos desarrollaron lo que hoy se conoce en Cuba como *Palo Mayombe*. Los Lukumí crearon la Regla de Osha, más conocida como *Santería*⁵⁵, con un panteón de orishas⁵⁶

⁵⁴ Sobre el concepto de subversión ver: García Rodríguez, R. E. (2013). *La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar*. Athenea Digital. Revista De Pensamiento E Investigación Social, 13, 121–130.

⁵⁵ La santería, originaria de Cuba, se ha extendido a varios países de Sudamérica como Venezuela, Perú, Bolivia y Chile, principalmente a través de migraciones y redes transnacionales. En estas regiones, las prácticas santeras se mantienen vivas tanto entre migrantes como entre personas interesadas en las religiones afrocaribeñas.

⁵⁶ No son simplemente dioses, sino mediadores entre el creador supremo, Olodumare, y los seres humanos, facilitando la comunicación espiritual y atendiendo aspectos de la vida humana y natural. Algunos orishas son fuerzas de la naturaleza, otros son ancestros deificados y otros representan fenómenos específicos de la vida y la naturaleza. A través de rituales, ofrendas y celebraciones, los devotos buscan su protección y guía en la justicia, la salud, la fertilidad y el destino. Ver: Henry, F. (2003). *Reclaiming African Religions*

procedente de Nigeria (Yoruba). Por su parte, los Carabalés introdujeron y mantuvieron la tradición *Ekpe*, originaria del sur de Nigeria y del suroeste de Camerún, conocida en Cuba como *Abakuá* (Gómes-Cásseres 2018:125). La Regla de *Palo Mayome*, también llamada Monte, es la religión más antigua y menos comprendida de Cuba, de origen bantú y traída por personas del Kongo al inicio del comercio de esclavos. Su fuerza se extrae del entorno natural, el bosque y los antepasados, y cada practicante desarrolla su propia interpretación, siendo los resultados impredecibles. El conocimiento de las hierbas y su uso tanto ritual como medicinal fue fundamental, especialmente ante la escasez de recursos médicos en plantaciones, minas y comunidades negras, lo que impulsó a los africanos a experimentar con la vegetación local para curar, purificar y fortalecer los rituales. Así, el bosque, cercano a las plantaciones, funcionaba como refugio, fuente de medicinas y lugar de conexión con los espíritus, concentrando el saber y poder de la Regla de Palo en los árboles y arbustos considerados sagrados (Gómes-Cásseres 2018:125-126). Reconocida recientemente como práctica espiritual en Cuba, la *Abakuá* es una fraternidad iniciática exclusivamente masculina que funciona como una sociedad secreta, derivada de sociedades similares de la región del río Cross, en el sureste de Nigeria y el suroeste de Camerún. Como otras sociedades de iniciación, los miembros juran mantener los secretos del grupo y aprenden conocimientos rituales de manera progresiva según su jerarquía. En los siglos XVIII y XIX, en África, las logias de la sociedad *Ékpè* o leopardo⁵⁷ funcionaban como autoridades locales y mantenían redes comerciales de esclavos y aceite de palma. Secretos místicos, rituales sagrados e intereses económicos unían a los miembros, todos varones, y revelar los secretos podía ser castigado con la muerte. Sin embargo, la membresía no estaba limitada a los africanos; durante la era del comercio de esclavos, los europeos encontraban ventajoso ser iniciados en la poderosa red comercial y de tráfico del *Ékpè* (Fernández Olmos y Paravisini-Gebert 2011:99). Como hemos visto anteriormente, La Regla de Osha o Santería, deriva en parte de las tradiciones del territorio yoruba en Nigeria. Cuando el Imperio Oyo⁵⁸ en África

in Trinidad: The Socio-Political Legitimation of the Orisha and Spiritual Baptist Faiths. Kingston, Jamaica: University of the West Indies Press.

⁵⁷ También constituía un signo de la realeza en África Central Occidental y en la región de Calabar, funcionando como la máxima autoridad indígena, al gobernar las comunidades locales y supervisar el comercio regional y a larga distancia.

⁵⁸ Entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, el Imperio Oyo perdió fuerza debido a una combinación de factores internos y externos. Las luchas internas por el poder y la creciente autonomía de los gobernadores provinciales debilitaron la autoridad del rey, mientras que la dependencia del comercio

Occidental perdió fuerza entre finales de 1790 y 1830, muchos prisioneros de guerra fueron vendidos como esclavos. Para entonces, Cuba se había convertido en un importante productor de azúcar, con necesidad de mano de obra africana barata, y las grandes plantaciones importaron un considerable número de esclavos yoruba a lo largo del siglo XIX, enriqueciendo la cultura yoruba con nuevas llegadas. Pronto surgió el culto a los orishas, oculto bajo la figura de santos católicos (Gómes-Cásseres 2018:131). La Regla de Osha posee un panteón de deidades u orishas que asciende a varios cientos, y cada uno de ellos se encarga de algún aspecto del universo, atendiendo las necesidades terrenales de sus creyentes y determinando la visión micro cósmica del mundo, tanto en la esfera privada como en la pública.

Las religiones de origen yoruba presentan una gran complejidad, considerando que el panteón cuenta con 401 deidades. Cuando entre un reino yoruba y otro había diferencias en cuanto a las características o “poderes” de un orisha, se entiende que simplemente se trata de diferentes “caminos” usados por los creyentes para llegar a la misma esencia. Lo que quiere decir que aunque un creyente de un reino busque el favor de un orisha específico, en otro reino, para el mismo favor, es posible usar otro orisha; sin embargo, esto no representa ningún problema para el creyente, pues en ambos casos es la esencia la que le otorga el favor al creyente a través de dos caminos diferentes. Indudablemente, esto le adiciona una complejidad adicional en el estudio de la religión. Quizás esta plasticidad inherente pudiera ser también un antecedente para el posterior sincretismo con el catolicismo que surgiría en Cuba, pues aunque el culto sea hacia el santo católico este puede verse como un camino para llegar a la misma deidad esencial. (Cotes 2018:172-173)

Los orishas pueden ser concebidos de manera diversa según el enfoque teológico, antropológico o histórico-cultural: en algunos contextos se les considera divinidades supra humanas, en otros se interpretan como espíritus de los antepasados⁵⁹ que conservan

de esclavos dejó al Estado vulnerable ante su declive. Al mismo tiempo, las presiones militares externas, como las invasiones de los fulanis y la resistencia de vecinos como Dahomey, fragmentaron el territorio. Estas tensiones culminaron en el abandono de la capital y el colapso efectivo del poder central hacia la década de 1830. Ver: Robin Law (1977), *The Oyo Empire, c.1600-c.1836: A West African Imperialism in the Era of the Atlantic Slave Trade*, Oxford: Clarendon Press.

⁵⁹ Según Cotes en la Santería: “también se cree que algunos de los orishas fueron antiguos reyes que, a su muerte, ascendieron a la categoría de orisha, como consecuencia de sus acciones, no necesariamente benévolas.” (Cotes 2018:173).

influencia sobre los vivos, y en determinados análisis comparativos pueden entenderse como deidades menores o entidades intermediarias análogas al daimón⁶⁰ de la tradición griega, actuando como mediadores entre lo humano y lo divino. Aunque el interés intelectual por las prácticas religiosas y culturales afrocubanas comenzó a surgir a comienzos del siglo XX, estas manifestaciones continuaban siendo en gran medida reservadas y ocultas, debido a la persistencia de prejuicios raciales y sociales que las situaban al margen de la cultura dominante. A pesar de la atención de investigadores y estudiosos, la mayoría de estas prácticas seguía siendo escondida porque no habían sido plenamente aceptadas como una expresión genuina de lo cubano (De la Fuente 2001:286). Esta visión negativa de las prácticas culturales cubanas mejoró en parte con la llegada del régimen castrista en 1959; aunque el gobierno no era favorable a este tipo de expresiones, considerándolas formas primitivas de superstición⁶¹, mantuvo un enfoque relativamente tolerante hacia su manifestación. A comienzos de la década de 1960, diversas instituciones contribuyeron a la creación de una conciencia histórica sobre la cultura afrocubana. Entre ellas, el Teatro Nacional de Cuba (*TNC*) destacó como uno de los principales motores de este proceso. Por ejemplo, su Departamento de Folklore, dirigido por el etnomusicólogo Argeliers León⁶², buscaba que los cubanos se convirtieran en

⁶⁰ En la antigua Grecia, los daimones eran entendidos como espíritus o fuerzas intermedias entre los dioses y los humanos, cuya función principal era guiar, proteger o advertir a las personas sin ser inherentemente malignos. Podían actuar como guardianes personales, como en el caso del daimón de Sócrates que lo prevenía de tomar decisiones incorrectas, o como agentes de fuerzas cósmicas y sociales, mediando entre el destino, la inspiración y la vida cotidiana. Platón los describe también como mediadores que transmiten conocimiento, amor o inspiración divina, mientras que en la religión popular podían aparecer como espíritus protectores de hogares, ciudades o rituales. Ver: Burkert Walter, (1985). *Greek Religion: Archaic and Classical*. Harvard University Press

⁶¹ Durante los primeros años de la revolución, la Santería, como otras religiones afrocubanas, fue percibida con recelo por el Estado debido a su carácter religioso y a la asociación con prácticas populares consideradas “superstición” o incompatibles con la ideología socialista. Sin embargo, a diferencia de la Iglesia católica o de ciertos grupos protestantes, la Santería no fue perseguida de manera sistemática ni prohibida, en parte porque su práctica estaba ampliamente vinculada a comunidades populares y de difícil control institucional. Ver: Ayorinde Christine (2004), *Afro-Cuban religiosity, revolution, and national identity*. University Press of Florida.

⁶² Argeliers León (1918-1991) fue un destacado musicólogo, etnólogo, compositor y pedagogo cubano, considerado uno de los fundadores de la musicología académica en Cuba. Formado en el Conservatorio Municipal de La Habana y con estudios en pedagogía y etnología, amplió su formación en composición con Nadia Boulanger en París. Tras la Revolución de 1959, dirigió el Departamento de Folklore del Teatro Nacional de Cuba y participó en instituciones como Casa de las Américas y la Biblioteca Nacional José Martí, promoviendo la investigación sobre la música popular cubana y sus raíces africanas. Fundó publicaciones académicas como *Actas de Folklore* y contribuyó a la formación de nuevas generaciones de investigadores en musicología, etnología y arte africano. Como compositor, integró elementos del folclore cubano en obras sinfónicas, corales y de cámara. Su labor consolidó la musicología como disciplina académica en Cuba y promovió el reconocimiento de la herencia africana en la cultura musical nacional. Ver: León A. (1974), *Del canto y el tiempo: música folklórica cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

“propietarios de su propia cultura”, promoviendo la autenticidad de las expresiones populares y respetando, en parte, la Santería y otras prácticas afrocubanas. El *TNC* organizó seminarios de formación para jóvenes investigadores y publicó *Actas del Folklore*, difundiendo estudios sobre música, danza y tradiciones afrocubanas. El experimento del *TNC* fue único por su enfoque en la autenticidad: las presentaciones eran realizadas por practicantes reales de la Santería y otras religiones afrocubanas, formados en sus comunidades y no en academias, muchos de ellos: negros y mulatos de clase baja cuyas prácticas habían sido tradicionalmente ocultas. Este esfuerzo institucional, respaldado por el Estado, buscaba investigar las raíces africanas de la cultura cubana y difundir los valores estéticos de una nueva cultura nacional. Aunque el Departamento de Folklore se centraba en mostrar “el valor puro de las canciones, danzas y poesías” asociadas a estas religiones, dejando las creencias para la práctica privada, no se llevó a cabo una revaloración sistemática de la Santería como religión auténtica, más allá de considerarla un rito popular o superstición (De la Fuente 2001:288-289). Hoy en día, la Santería sigue siendo una religión ampliamente practicada y culturalmente influyente en Cuba, se practica principalmente en casas de santo y domicilios particulares, donde santeros y babalawos⁶³ realizan rituales, integrando tradición yoruba y elementos católicos. Aunque la Constitución cubana reconoce la libertad religiosa, la Santería enfrenta restricciones legales y administrativas, especialmente para agrupaciones no registradas ante el Estado, lo que limita su práctica pública formal. Al mismo tiempo, algunas asociaciones oficializadas han permitido cierta visibilidad institucional. En conclusión, la Santería en Cuba mantiene su relevancia cultural y espiritual, adaptándose a las restricciones legales mientras conserva un espacio significativo en la vida social y religiosa del país.

2.2 ¡Écue-Yamba-Ó! y la identidad nacional cubana según Carpentier

Como ya se ha señalado, la primera novela de Alejo Carpentier no obtuvo un éxito significativo y presenta diversos rasgos que pueden ser objeto de crítica. El propio autor

⁶³ En la Santería, los babalawos son sacerdotes especializados en la adivinación y la interpretación del Dilogún o Ifá, considerados expertos en la guía espiritual y en los rituales más complejos. Su función es distinta de los santeros o santeras, quienes también dirigen ceremonias, ofrendas y cultos a los orishas, pero no necesariamente poseen el conocimiento completo de la adivinación Ifá que caracteriza a los babalawos. Ver: Brown, D. H. (2003), *Santería Enthroned: Art, Ritual, and Innovation in an Afro-Cuban Religion*. Princeton University Press.

nunca negó estas limitaciones y, por el contrario, se mostró siempre dispuesto a reconocerlas abiertamente. De hecho, no manifestó reparos ni temores al admitir el carácter aún incipiente de esta obra inicial, entendida por él mismo como un primer intento dentro de un proceso de maduración literaria más amplio.

El primero que no quiere encontrarse con ese libro soy yo. No considero que sea un libro fallido del todo, que sea una novela totalmente mala. Hay el capítulo consagrado al “juramento ñáñigo”, por ejemplo, una ceremonia de iniciación de una sociedad secreta cubana, que no considero malogrado en modo alguno. Pero ese libro fue concebido en una época en que padecíamos todos en América Latina [...] de una tendencia mecanicista, futurista, ultraísta, que nos hizo mucho daño. Había en aquel momento que unir las descripciones de cosas a símiles mecánicos, había que emplear la metáfora en una forma absolutamente desafortunada, y ese libro fue escrito dentro de la estética de ese momento. Es decir, se trató de un libro demasiado condicionado por la estética de un momento⁶⁴ determinado de la literatura latinoamericana. [...] Y ¡Écue-Yamba-Ó!, creo, adolece mucho de esa fiebre: fiebre de juventud, fiebre de adolescencia. (Carpentier 1965:31)

Esta “fiebre de adolescencia” presenta una imagen muy clara del proceso creativo de esta obra. Hay que recordar que Carpentier comenzó a escribir *¡Écue-Yamba-Ó!* a los veintitrés años y tardó seis en concluirla. El prolongado intervalo entre el inicio de su redacción, en la cárcel de La Habana durante el convulso año de 1927, y su publicación en Madrid en 1933 se explica por las complejas circunstancias personales y materiales que atravesó el autor en ese período: su autoexilio en Francia, la necesidad de trabajar para enviar remesas a su madre, y sus múltiples ocupaciones en París. En el momento de escribir la novela, Carpentier no solo carecía de experiencia como narrador, sino también de una tradición novelística sólida en la que apoyarse (Silva 2015:55). Aunque la calidad de este primer trabajo no ha sido considerada excepcional por la crítica y la narrativa

⁶⁴ Carpentier se refiere al vanguardismo latinoamericano de los años veinte, un movimiento literario caracterizado por la ruptura consciente con las formas tradicionales heredadas del modernismo y del siglo XIX. Influído por las vanguardias europeas, este movimiento promovió la experimentación formal, el uso audaz (y a menudo excesivo) de la metáfora, la fragmentación del discurso y la exaltación de la modernidad, la máquina y la vida urbana. En el ámbito literario, estas tendencias se tradujeron en el debilitamiento de la trama narrativa en favor del lenguaje y de la imagen poética, así como en la búsqueda de nuevas formas expresivas. Aunque se trató de una etapa breve y marcada por el entusiasmo juvenil, el vanguardismo fue fundamental para la renovación de la literatura latinoamericana y sentó las bases de desarrollos posteriores más maduros. Ver: Osorio Nelson (1982). *El futurismo y la vanguardia en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

puede, en ocasiones, generar cierta confusión en el lector, la novela resulta innovadora por su intento de representar al sujeto afrocubano en su contexto económico social. Sin embargo, la atención a las costumbres y tradiciones afrodescendientes no siempre se ajusta a un mismo ideal.

Es curioso notar que en ¡Écue-Yamba-Ó!, la primera novela de Alejo Carpentier, encontramos el ejemplo más entusiasta de la exploración de las tradiciones afrocubanas, pues aunque en las otras obras Carpentier haya incluido elementos de estas costumbres negroides, como en *El reino de este mundo* (1949), y *El siglo de las luces* (1959), no llegan a ocupar el puesto prominente que abarcan en esta primera obra. En sus obras posteriores a ¡Écue-Yamba-Ó!, Carpentier se preocupa más por los aspectos sociopolíticos en sí, y no por entenderlos o interpretarlos a través de las herencias tradicionales de la gente de color. (Megenney 1984:244-245)

¡Écue-Yamba-Ó! no es una obra de fácil categorización: “ha sido considerada a menudo como la contribución de Carpentier a la novela de la tierra⁶⁵, al costumbrismo, o como el equivalente caribeño del indigenismo” (González Echevarría 1977:72). Al mismo tiempo, la novela despliega elementos que evocan un *Bildungsroman*,⁶⁶ aunque es el enfoque sociocultural sobre la experiencia del protagonista lo que domina la narrativa. La novela comienza en la Cuba rural de principios del siglo XX, dominada por los grandes centrales azucareros. En ese entorno nace Menegildo Cué, hijo de Usebio y Salomé, quienes, ante la grave crisis económica, se ven obligados a vender sus tierras, Desde su infancia, Menegildo crece inmerso en un ambiente multicultural y sincrético, rodeado de haitianos, jamaicanos, españoles, chinos y europeos, donde la vida cotidiana está profundamente

⁶⁵ La novela de la tierra es un tipo de narrativa hispanoamericana en la que el ámbito rural y la naturaleza dejan de ser un simple fondo para convertirse en un elemento vivo y central que condiciona la vida de los personajes y las relaciones sociales, mostrando cómo el medio físico influye en la identidad cultural y en los conflictos humanos. En este género, que florece entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX dentro del realismo y el regionalismo, la naturaleza, aparece como protagonista y fuerza poderosa frente a la que los protagonistas luchan, a veces sin poder dominarla, reflejando tensiones como las de civilización versus barbarie o hombre contra medio hostil. Ejemplos clásicos de este movimiento incluyen *La vorágine* de José Eustasio Rivera y *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, donde el paisaje no solo se describe con detalle, sino que articula el desarrollo narrativo y los conflictos existenciales y sociales de los personajes. Ver: Araya Grandón, J. G. (2011). *Novela de la tierra: consideraciones ecocríticas sobre Zurzulita de Mariano Latorre. Anales De Literatura Chilena*, (15), 49–60.

⁶⁶ Narrativamente, la novela articula un crescendo de vivencias que funcionan como momentos de aprendizaje del protagonista: Menegildo pasa de la inocencia de la infancia a la compleja realidad urbana, donde su sentido de sí mismo y su relación con el mundo cambian profundamente, evocando rasgos de un *Bildungsroman* contextualizado en un contexto histórico y cultural específico.

ligada al trabajo en el campo, la música popular y prácticas religiosas mixtas que combinan elementos católicos con creencias africanas, mediante altares, velas protectoras y curanderos. Durante su adolescencia, Menegildo se enamora de Longina, una mujer de la comunidad haitiana que ya mantiene una relación con Napolión que, al descubrir el romance entre los dos, intenta asesinar a Menegildo. Después haber sobrevivido al ataque y lograr llegar a su casa, Menegildo permanece en convalecencia por sus heridas. Poco después aparece Antonio, su primo carismático, conocido por su habilidad en el béisbol, la rumba y su participación en la sociedad secreta ñañiga. Bajo la influencia de este y en un clima de alcohol y desafío, Menegildo comete un acto grave: apuñala a Napolión, lo que lo lleva a ser arrestado. La cárcel se presenta como otro universo, con sus propias reglas y jerarquías, donde convive incluso con presos políticos. Allí, Menegildo se endurece y, lejos de arrepentirse, se siente orgulloso de su acción, profundizando su cercanía con las sociedades secretas mediante las conversaciones con otros internos. Gracias a los contactos de Antonio, Menegildo es absuelto y liberado. Tras este episodio, se traslada con Longina a La Habana, donde se instalan en un solar bullicioso. En esta nueva etapa, Menegildo inicia formalmente su participación en la sociedad Abacua de Antonio y se dedica a la potencia espiritual de Enellegüellé⁶⁷, en clara oposición al grupo religioso rival de la potencia de Efó-Abacara. Menegildo continúa trabajando por su grupo hasta la fiesta de Nochebuena en la casa de Cristalina Valdés, una practicante muy respetada por sus creencias místicas dentro de la comunidad. Durante esta celebración, los asistentes son brutalmente atacados por los devotos de Efó-Abacara. En medio del conflicto religioso y ritual, Menegildo lucha, pero no logra vencer y finalmente muere entre los brazos de su amada Longina. La cual, gracias al caos maneja escapar de la masacre y llegar a la aldea de los padres de su amado y dar a la luz al hijo de ambos. Al cual, lo llamará Menegildo, concluyendo así la novela de forma cíclica. En esta novela Carpentier utiliza la yuxtaposición y fragmentación de elementos culturales "primitivos" y "civilizados" para desafiar las percepciones del lector, familiarizando lo que es

⁶⁷ Figuras como Ellegüellé y Efó-Abacara no parecen corresponder a deidades reales, aunque, dada la enorme cantidad de espíritus dentro del panteón afrocubano, su existencia no sería del todo imposible; sin embargo, es más probable que se trate de una creación de Carpentier. Otra invención notable es el conflicto entre los ñañigos. Este enfrentamiento, en el que se establece un dualismo marcado entre el grupo religioso del protagonista y el de sus rivales, recuerda fuertemente un leitmotiv europeo basado en oposiciones absolutas entre el bien y el mal. Es necesario precisar que esta manera de concebir la dualidad no parece ser típica de las prácticas religiosas afrocubanas. Ver: Brown, D. H. (2003). *Santería Enthroned: Art, Ritual, and Innovation in an Afro-Cuban Religion*. University of Chicago Press.

considerado "primitivo" y desestabilizando lo "civilizado". A través de descripciones surrealistas, como las de la fábrica de azúcar "el hongo de acero" (p.15) y las etiquetas de los productos (p.19), la obra presenta una realidad alterada que permite al lector integrarse en la visión del otro (Janzon 1992:28). Como los elementos "primitivos" y "civilizados, la crítica social y el sincretismo religioso también se entrelazan de manera constante. Desde las primeras páginas, se muestran las condiciones de la familia de Menegildo, que, al igual que otras, está oprimida tanto por el dominio económico del sistema azucarero como por la presencia estadounidense, que ejerce una forma de colonización⁶⁸ al adquirir terrenos que fueron degradados por culpa de su misma influencia.

No le habían faltado proposiciones de compra. Pero cada vez que "le venían con el cuento" Usebio respondía, sin saber exactamente por qué, con la testarudez del hombre apegado al suelo que le pertenece: —Ya veremo... Ya veremo... Dejaron pasar el tiempo. Y un año en que la caña había crecido particularmente vigorosa y apretada, Usebio se encontró ante un problema que se le planteaba por primera vez: la Compañía declaraba tener bastante con las cañas cultivadas en tierras propias, y se negaba a comprarle las suyas. [...] Luego de mucha discusión, Usebio tuvo que contentarse con la mitad de la suma propuesta el año anterior, suma otorgada como un favor digno de agradecimiento. (Carpentier 1933:32-33)

El aspecto de las dificultades económicas no sirve solamente para hacer crítica social pero también establece una conexión emotiva con el lector; lo mismo ocurre al mostrar prácticas católicas: "Aquella noche, para preservar al rorro de nuevos peligros, la madre encendió una velita de Santa Teresa ante la imagen de San Lázaro que presidía el altar" (p.29). Todas estas imágenes tienen el objetivo de asociar lo familiar con el protagonista afrocubano, en un intento de presentar al afrocubano no como algo extraño, sino como algo identitario y perteneciente a la nación (Ruiz-Tresgallo 2013:143). La necesidad de obtener una identidad propia, alejada de la dominación cultural europea, ha sido siempre uno de los problemas mayores para todo intelectual poscolonial. En este sentido,

⁶⁸ Esta crítica sigue siendo tan relevante hoy como lo era en la época de Carpentier. En muchos países en desarrollo, algunas empresas estadounidenses y extranjeras buscan recursos y ganancias rápidas, extrayendo minerales o cultivos, pagando bajos salarios y desplazando a los negocios locales. Su influencia política y económica debilita a los gobiernos, reduciendo los recursos disponibles para la población, que queda atrapada en pobreza y dependencia. Así, la riqueza fluye hacia el exterior, mientras los países sufren los costos de su propia explotación. Ver: Parenti, M. (1995). *Against empire: The brutal realities of U.S. global domination*. San Francisco, CA: City Lights Books.

Carpentier intenta convertir al negro afrocubano en una figura central de la identidad cubana, situando las raíces africanas y populares como elementos constitutivos de lo nacional. De esta manera, es posible afirmar que su obra anticipa uno de los problemas identitarios que Octavio Paz exploraría décadas después en *El laberinto de la soledad*⁶⁹: la búsqueda de una identidad latinoamericana que se defina a partir de la historia, la cultura y la experiencia propias, y no de modelos europeos impuestos.

Y ahora, de pronto, hemos llegado al límite: en unos cuantos años hemos agotado todas las formas históricas que poseía Europa. No nos queda sino la desnudez o la mentira. [...] Estamos al fin solos. Como todos los hombres. Como ellos, vivimos el mundo de la violencia, de la simulación y del “ninguneo”: el de la soledad cerrada, que si nos defiende nos oprime y que al ocultarnos nos desfigura y mutila. Si nos arrancamos esas máscaras, si nos abrimos, si, en fin, nos afrontamos, empezaremos a vivir y pensar de verdad. Nos aguardan una desnudez y un desamparo. Allí, en la soledad abierta, nos espera también la trascendencia: las manos de otros solitarios. Somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres. (Paz Octavio 1972:235)

Con el fin de integrar a Menegildo dentro de la identidad nacional, Carpentier no solo sitúa al sujeto afrocubano en un plano cultural equivalente al de lo blanco, sino que, simultáneamente, le otorga la posibilidad de reivindicar su dignidad y su valor cultural mediante la evocación de un pasado atávico, cargado de sabiduría ancestral.

Así como los blancos han poblado la atmósfera de mensajes cifrados, tiempos de sinfonía y cursos de inglés, los hombres de color capaces de hacer perdurar la gran tradición de una ciencia legada durante siglos, de padres a hijos, de reyes a príncipes, de iniciadores a iniciados, saben que el aire es un tejido de hebras inconsútiles que transmite las fuerzas invocadas en ceremonias cuyo papel se reduce, en el fondo, al de condensar un misterio superior para dirigirlo contra algo o a favor de algo... (Carpentier 1933:61)

⁶⁹ Es necesario aclarar que Paz se refiere principalmente a la identidad mexicana; a pesar de esto tanto Carpentier (desde la novela) como Paz (desde el ensayo) participan de una misma reflexión más amplia sobre la construcción de identidad en América Latina fuera de los moldes culturales europeos. Ambos autores sitúan la identidad en tensiones culturales propias de sus respectivos contextos y plantean que esta identidad debe surgir de dentro, de la historia, la cultura y las experiencias locales, y no meramente imponerse desde modelos externos.

Este vínculo con la cultura atávica no es simplemente un hecho cultural: “Estaba claro que ni Menegildo, ni Salomé, ni Beruá habían emprendido nunca la ardua tarea de analizar las causas primeras. Pero tenían, por atavismo, una concepción del universo que aceptaba la posible índole mágica de cualquier hecho” (p.62). Carpentier transmite claramente que los protagonistas de su novela utilizan las tradiciones ancestrales africanas tanto como escudo frente a la agresión blanca como arma para alcanzar sus deseos, reclamando el libre albedrío que siempre tuvo en su África natal. Según Carpentier, esto se traduce en una confianza en una "lógica superior", que le permite desentrañar y usar los elementos de esa lógica para alcanzar sus objetivos⁷⁰ (Meggeney 1984:249). En la novela hay varias referencias a la magia, que aumentan de número desde el ritual de iniciación ñañigo con la aparición del “diablito” (p.161) hasta el momento de posesión mágica durante la fiesta de Nochebuena en la casa de Cristalina Valdés: “¡El santo la poseía! Era casi divina. Era tragaluz abierto sobre los misterios del más allá. Por ella hubiera sido posible penetrar en el mundo desconocido cuyas fronteras se adelgazaban hasta tener el espesor de un tenue velo de agua...” (p.196). La presencia de la magia es algo que se desarrolla también a través del lenguaje.

[...] ejemplos del uso de vocablos de origen subsahárico, como *enkiko* (gallo), *manguá* (dinero), y *quimbumbia* (juego de niños), que se usan comúnmente entre la gente de color sin tener que aparecer necesariamente en un contexto fetichista. Una rociada tal de préstamos lingüísticos le proporciona más autenticidad al empleo del lenguaje popular que juega un papel tan importante en la vida de estos desafortunados. (Meggeney 1984:252)

Es necesario aclarar que en *¡Écue-Yamba-Ó!* no todas las representaciones de rituales y prácticas religiosas demuestran un fuerte grado de autenticidad⁷¹. Carpentier filtra la práctica cultural afrocubana a través de los estándares educativos occidentales. Lo que crea un movimiento que distancia a su narrador de su sujeto y empaña cualquier intento de representar auténticamente la otredad afrocubana (Cass Jeremy 2009:318). Este hecho

⁷⁰ Las creencias religiosas y los rituales mágicos desempeñan un papel crucial en la resistencia anticolonial, no solo al fomentar la cohesión social entre los individuos colonizados, sino también al permitir la preservación de su propia cultura frente a la imposición de la cultura colonizadora, que domina por completo la sociedad en la que esos individuos viven. Ver: Diana Paton. (2012). Witchcraft, Poison, Law, and Atlantic Slavery. *The William and Mary Quarterly*, 69(2), 235–264.

⁷¹ En relación con sus contemporáneos, Carpentier presenta una realidad diferente sin los juicios moralizantes característicos de las primeras obras de Fernando Ortiz, pero lo hace desde una introspección crítica de raíz europea, que no siempre permite una representación auténtica de lo afrocubano.

es más evidente en el capítulo 19: cuando Carpentier presenta la reacción de Menegildo a su primera experiencia directa con la religión de sus antepasados.

Cuando el mozo hubo obedecido, Beruá encendió una vela. Un estremecimiento de terror recorrió el espinazo de Menegildo... Se hallaba, por vez primera, ante las *cosas grandes*, de las cuales el altar de Salomé sólo resultaba un debilísimo reflejo, sin fuerza y sin prestigio verdadero. A la altura de sus ojos, una mesa cubierta de encajes toscos sostenía un verdadero cónclave de divinidades y atributos. (Carpentier 1933:86)

Leyendo la reacción de Menegildo al confrontar tal terror, al lector le cuesta creer que incluso el protagonista negro esté plenamente situado en el contexto afrocubano. Aunque la narrativa deja claro que algunas de sus participaciones ceremoniales constituyen iniciaciones, es decir, sus primeras experiencias con el ritual ñáñigo, la sensación predominante es que las reacciones del personaje desestabilizan⁷² el flujo de la narración. (Cass Jeremy 2009:320). En un contexto auténtico, no alterado por la observación europea, Menegildo no debería experimentar terror en ese momento. Si bien sería plausible que sintiera algo de miedo o incluso una sensación de veneración, como el sentimiento de un individuo que tiene su primer contacto con lo divino. Pero el terror, como tal es una emoción negativa de una carga demasiado poderosa. Este tipo de reacción resulta más propia de un sujeto completamente ajeno a la cultura afrocubana, como podría ser un observador europeo o blanco. Siempre pensando en la identidad afrocubana que Carpentier representa hay que marcar otro aspecto: Di Leo hace notar en su análisis que la distancia entre narrado y personaje es algo que nace no solo desde el enfoque representativo europeo, sino desde el mismo lenguaje entre narrador y personaje.

Pero a nivel de la lengua, las diferencias entre lo visto y lo escrito eran abismales. Por un lado, los personajes de la novela hablan cubano, es decir que Carpentier transcribe a una grafía legible los vericuetos del habla bozal; por el otro, el narrador omnisciente y en tercera persona emplea la lengua de la literatura, habla “con propiedad” y hasta con virtuosismo. Este contraste obedece, entre otras

⁷² Este hecho se vuelve aún más evidente cuando lo confrontamos con el *capítulo 37: Iniciación (c)*. En este capítulo, la iniciación de Menegildo para integrarse al grupo de ñáñigos de Antonio se describe con un rigor característico de un practicante experimentado. No es casualidad que, como se ha señalado anteriormente, el propio Carpentier haga una valoración positiva de esta parte de la novela. Dada la ubicación de este capítulo, tan cercana al final de la obra, es probable que estemos ante el ejemplo de un autor que madura durante su misma obra.

cosas, a un imperativo de la vanguardia, en particular de la francesa, y de este modo las escenas de la zafra o el huracán son inventarios estáticos del paisaje, frescos en que nada transcurre: la acción la dan el ambiente y el tono. (Di Leo 2001:106)

Efectivamente la necesidad estilística de obedecer los moldes vanguardistas impide al autor una representación afrocubana auténtica: que a veces resulta en descripciones de la realidad observada que no siempre corresponden plenamente con su propia narración. Contemporáneamente la representación de algunos grupos afrocubanos con respecto al protagonista y su familia lleva también sus problemáticas culturales e intelectuales.

Alejo Carpentier escribe su primera novela dentro del marco del negrismo literario, movimiento vinculado al hibridismo. El término hibridismo es acuñado en Europa y alude a la mezcla de distintas razas. En Latinoamérica esta mezcla biológica va unida al concepto de mulatez y mestizaje, lo que implica también la transculturación y el sincretismo. Sin embargo, la convivencia y la unión de un grupo racial con otro no siempre se establece en condiciones de igualdad. Carpentier quiere exponer en esta obra los valores del negro, sus herencias y tradiciones, para incorporarlos al discurso nacional. Sin embargo, expone una imagen despectiva de los otros dos grupos negros antillanos que aparecen en la novela: los jamaíquinos y los haitianos. (Ruiz-Tresgallo 2013:156-157)

De manera implícita, al construir la figura del afrocubano "nacional", Carpentier parece optar, probablemente de forma no consciente, por definir al afrocubano en oposición al individuo migrante. Este último, aunque parecido al protagonista, no puede ser considerado como parte del imaginario nacional, sino como extranjero. De hecho, existen tensiones raciales entre la familia de Menegildo y los haitianos. Los haitianos, junto con los jamaicanos, son percibidos como competidores y enemigos, ya que, al aceptar salarios más bajos que los del negro autóctono, agravan la situación económica de este último. Esta situación en realidad estaba causada principalmente por el sistema económico del país y por su élite blanca, que empleaba deliberadamente a trabajadores mal pagados para mantener bajos los salarios⁷³ (Opatrný Josef 2009:247). En representar Cuba, en *¡Écue-*

⁷³ Esta problemática permanecerá hasta el 1933, cuando ante un fuerte descontento social los trabajadores cubanos organizaron una huelga general que se extendió por todo el país y fue determinante para la caída de Machado. Sucesivamente el gobierno provisional dirigido por Ramón Grau San Martín impulsó entre octubre y diciembre de ese año una serie de reformas laborales sin precedentes. Se creó por primera vez el *Ministerio de Trabajo*, se estableció la jornada laboral de ocho horas y se reconoció el derecho a la

Yamba-Ó! hay también un confronto entre una Cuba rural y urbana. En la parte rural se mantienen vivas las tradiciones y se crean culturas, nacidas de la mezcla y del sincretismo, aun dentro de una realidad colonial. Por otro lado, aparece La Habana, una ciudad que intenta imitar a Europa, copiando sus formas y estilos sin lograrlo plenamente, y que en ese afán va perdiendo su propia identidad. (Emery 1993:150) La ciudad evocada por Carpentier en *¡Ecué-Yamba-O!* presenta un carácter casi paródico:

El Café de Versalles, con sus pirámides de cocos y su vidriera llena de moscas.
El Louvre, cuyo portal era feudo de limpiabotas. La ferretería de los Tres Hermanos —que habían embadurnado sus columnas con los colores de la bandera cubana. [...] La funeraria La Simpatía, con un rótulo que ostentaba un ángel casi obsceno envuelto en gasas transparentes. (Carpentier 1933:133)

La Habana reproduce de manera exagerada y absurda modelos europeos que, al llegar a Latinoamérica, se convierten en algo ridículo y a veces grotesco de baja calidad. Esta representación crítica de las ciudades con sus faltas de “estilo” e “identidad” es algo presente también en sus ensayos.

La gran dificultad de utilizar nuestras ciudades como escenarios de novelas está en que nuestras ciudades no tienen estilo. Más o menos extensas, más o menos gratas, son un amasijo, un arlequín de cosas buenas y cosas detestables [...] Nunca he visto edificios tan feos como los que pueden contemplarse en ciertas ciudades nuestras. (Carpentier 1987:12)

En el contexto cubano, la imitación refleja claramente el deseo de construir una identidad propia que tenga el mismo prestigio que la europea. Y desde este deseo infinitamente diferido de ser igual a Europa que lo cubano se vuelve paródico. Criticando esta realidad, Carpentier implícitamente afirma que América Latina se constituye a partir de la conciencia de su diferencia y de su naturaleza necesariamente sincrética e híbrida (Emery 1993:153). De hecho, a los resultados paródicos, Carpentier propone lo rural y lo afrocubano, con su identidad híbrida, como el motor de la identidad cubana y como forma de resistencia frente al viejo mundo y a su dominancia cultural.

sindicalización. Además, se promulgó la Ley de *Nacionalización del Trabajo*, que exigía que al menos la mitad de los trabajadores fueran cubanos, y se introdujo la responsabilidad de los empleadores por accidentes laborales. Estas medidas pretendían proteger a los trabajadores, frenar la explotación por bajos salarios y reconocer derechos que antes no existían legalmente en Cuba.

2.3 Carpentier y el Vanguardismo

Antes de profundizar en el pensamiento de Carpentier y en las temáticas que aborda en sus obras literarias posteriores a *¡Écue-Yamba-Ó!*, es imprescindible considerar la evolución de su estilo y, en particular, los fundamentos estilísticos que contribuyeron al desarrollo de su concepción estética de lo *Real Maravilloso*. Desde los inicios de su carrera literaria, Alejo Carpentier mantuvo un contacto activo y constante con diversos intelectuales pertenecientes a corrientes heterogéneas, pero unidos por afinidades políticas de raíz izquierdista. Esta interacción resultó decisiva en la configuración de su pensamiento estético e ideológico. En su primera etapa literaria, Carpentier manifestó de manera explícita su vinculación con el Grupo Minorista. Que él mismo considera de esta manera: “hombres, pertenecientes a una misma generación, que sentían una imperiosa necesidad de intercambiar ideas, de informarse, lo mejor posible, de cuantas transformaciones se iban operando, intelectual y políticamente, en el mundo” (Carpentier 1977:50). El Grupo Minorista fue profundamente vanguardista⁷⁴, aunque su modalidad difería de las vanguardias europeas: si bien compartía su carácter anti-tradicionalista y su rechazo a los valores artísticos caducos, las corrientes europeas concentraban su innovación en la experimentación formal como objetivo estético autónomo, mientras que el vanguardismo minorista integró esas propuestas formales en un diálogo constante con sus circunstancias históricas, identitarias y sociopolíticas, promoviendo una creatividad orientada no solo a la renovación estética sino también a la transformación social y a la afirmación de una identidad cultural propia (Ripoll 1968:71). La influencia vanguardista constituye un elemento dominante en el estilo del joven Carpentier, influencia que, como se ha señalado antes, él mismo reconoce al referirse a *¡Écue-Yamba-Ó!*. Una obra que es efectivamente cargada de evocaciones surrealistas, cubistas, mecánicas y futuristas, así como es visible desde el intento de traducir las melodías afrocubanas del son a la palabra

⁷⁴ Las vanguardias europeas fueron una serie de movimientos artísticos y literarios que surgieron a principios del siglo XX con el propósito de romper radicalmente con las tradiciones estéticas anteriores y explorar nuevas formas de expresión. Entre los principales movimientos se encuentran el Futurismo, iniciado por Filippo Tommaso Marinetti, que exaltaba la velocidad, la máquina y la modernidad; el Cubismo, con figuras como Pablo Picasso y Georges Braque, que descompuso la realidad en múltiples perspectivas; el Dadaísmo, fundado por Hugo Ball y Tristan Tzara, que rechazó la lógica y la razón para abrazar lo absurdo y lo irracional; y el Surrealismo, liderado por André Breton, que buscaba liberar la imaginación y el inconsciente como fuente de creación artística. Cada uno de estos movimientos contribuyó a redefinir las bases del arte y la literatura modernos, promoviendo la innovación, la experimentación y una visión crítica frente a las normas establecidas. Ver: De Micheli, M. (1979). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial.

escrita, refleja también una identidad de corte dadaísta. En representar la musicalidad afrocubana, Carpentier en muchos casos entrelaza párrafos de su prosa con versos o estrofas de canciones rituales que a menudo se limitan a transcribir el ritmo onomatopéyico de las palabras: “Ya, yo, eee. Ya, yo, eee. Yo, ma, eee” (p. 171). Esta decisión representa también un rechazo de las formas estéticas tradicionales, lo cual es evidente también en la posición de los capítulos: normalmente deberían estar centrados o, por lo menos, tener una posición fija, pero en el caso de ¡Écue-Yamba-Ó! los títulos están puestos de manera que parecen casuales⁷⁵. Al representar los paisajes cubanos, Carpentier suele optar por descripciones de corte surrealista y cubista: “Anguloso, sencillito de líneas como figura de teorema, el bloque del Central San Lucio se alzaba en el centro de un ancho valle orlado por una cresta de colinas azules.” (Carpentier 1933:15) González Echevarría también identifica, en su análisis de la novela, diversas manifestaciones que evidencian estos rasgos vanguardistas en la obra.

[...]las imágenes más chocantes y ahora pasadas de moda son las derivadas del futurismo, en las que los objetos inanimados reciben características de animales y viceversa. Los bueyes resoplan “como motores recalentados” (p. 15), un fonógrafo “eyacula canciones de amor” (p. 12), conductos y bielas sufren contracciones “de intestinos metálicos” (p. 13), el central es un “gigante diabético” (p. 12), una sirena “se queja” (p. 18), un pavo real suena su “claxon” (p. 59), y una luna llena parece estar “atornillada, muy baja, en una toma de corriente de la cúpula nocturna” (p. 71). (González Echevarría 1977:84-85)

La presencia del surrealismo en su obra se explica en gran parte por las influencias francesas: tras conocer en 1928 al poeta francés Robert Desnos⁷⁶, con quien forjó una estrecha amistad, Carpentier fue introducido en los círculos surrealistas y, gracias a esa relación, conoció también a André Breton, quien lo invitó a colaborar con la revista *La Révolution surréaliste*. A pesar de esto, Carpentier nunca le envió algún texto: “al no haberme contado entre los formadores del grupo, no quería ser un surrealista más.”

⁷⁵ Hay que aclarar que esta casualidad es visible en algunas publicaciones de la novela pero no en todas, por ejemplo, las versiones digitales presentan una estructura estándar que es en completa oposición con las de papel.

⁷⁶ Hay que recordar que Desnos (1900-1945) fue un poeta fundamental del surrealismo. Desde joven se dedicó a la literatura y se vinculó con los círculos de vanguardia parisinos, donde conoció a André Breton y otros surrealistas. Su estilo creativo se caracterizó por la exploración de los sueños, el inconsciente y la escritura automática, técnica por la cual intentaba liberar el lenguaje de la lógica racional y dejar que surgieran frases e imágenes directamente desde el subconsciente, como si fueran asociaciones oníricas.

(Carpentier 1977:18) Este hecho complicó en parte sus relaciones en París; sin embargo, considerando que *La Révolution surréaliste* se publicó entre 1924 y 1929, mientras que *¡Écue-Yamba-Ó!* no se publicará antes del 1933, es bastante seguro que este episodio no llevó al joven autor a abandonar ese estilo. A pesar de esto, Carpentier comenzó a cuestionar la idoneidad del surrealismo como medio para representar a Hispanoamérica, y junto a estas reservas surgió un sentimiento de desencanto frente a las corrientes artísticas europeas.

Carpentier había ido señalando sus impresiones sobre la sociedad europea en general y francesa en particular. Había asistido a la fundación de irreales universos poéticos saqueados a la realidad; había conocido que el mercado de arte de París obligaba a los pintores a «reproducir cien veces el mismo paisaje o la misma naturaleza muerta para satisfacer el espíritu de rutina de los compradores. (Cruz-Luis 1977:114)

La realidad americana con sus maravillosos paisajes que evocan un aire mítico y salvaje capaz de engendrar una vertiginosa sugestión que se desprende de objetos cotidianos, audaces deformaciones de la figura en busca de una realidad interior, así como la genial reorganización de objetos y realidades conocidas, que se desarrolla en el subconsciente de Carpentier lo lleva a comprender que hay una necesidad de algo nuevo “que no imite servilmente las innovaciones de sus colegas europeos.” (Müller-Bergh 1969:331) De hecho, esta realización intelectual lo lleva a desarrollar un concepto capaz de representar la realidad americana de manera auténtica, evitando que se corrompiera, como ocurría con algunas corrientes artísticas europeas que, aunque surgieron para cuestionar el statu quo, terminaban siendo absorbidas⁷⁷ por el mismo sistema que pretendían

⁷⁷ Con el tiempo este impulso crítico fue asimilado y neutralizado por el mismo sistema que pretendía desafiar. A medida que las prácticas vanguardistas fueron incorporándose en circuitos institucionales su carácter subversivo se transformó en parte de la tradición del arte moderno. Las ideas estéticas que habían sido consideradas rupturistas pasaron a formar parte del repertorio aceptado dentro de la historia del arte, siendo reinterpretadas y consumidas como estilos o técnicas más que como propuestas radicales de cambio social. Autores como Clement Greenberg (1939) describieron esta tensión al analizar cómo el arte de vanguardia, pensado para defender los estándares estéticos contra el “kitsch” y la cultura de masas, terminó siendo integrado en una red de valores culturales y económicos que sostenían al sistema artístico mismo. En este proceso, los gestos iconoclastas de las vanguardias quedaron neutralizados o “domesticados” por las estructuras económicas, académicas y culturales que pudieron absorberlos y reconvertirlos en mercancía, tradición musealizada o tendencia estilística, perdiendo así parte de su potencial subversivo original. Ver: Greenberg, C. (1961). *Avant-Garde and Kitsch*. En *Art and Culture: Critical Essays* (pp. 3–21). Beacon Press.

transformar y revolucionar. Este concepto es claramente *Lo real maravilloso*, que se abordará próximamente, y que no existiría sin aquella fase vanguardista que fue esencial en el camino literario e intelectual de Carpentier.

Capítulo III

3.1 La revolución haitiana: una historia de resistencia

Considerando la producción literaria de Carpentier, es posible observar que su núcleo inspirativo no se consolida únicamente a partir de sus pasiones artísticas como la música, sino también de los lugares visitados y vividos por el autor. Como se ha señalado anteriormente, Cuba se propone como protagonista silente en *¡Écue-Yamba-Ó!*: resulta evidente que no es posible hablar de un proyecto de identidad cubana sin Cuba; sin embargo, no se trata del único espacio determinante. Otros países que adquieren una fuerte carga inspirativa son Venezuela, claramente perceptible en *Los pasos perdidos*⁷⁸ (1953), y Haití, cuya influencia no se manifiesta únicamente en *El reino de este mundo* (1949), sino también en otros textos. Cuando Carpentier viaja a Haití en 1943, el país atraviesa una etapa complicada de su historia: aunque la ocupación militar estadounidense había terminado formalmente en 1934, la economía del país permaneció bajo supervisión directa de Estados Unidos⁷⁹ (Renda Mary 2001:34). En 1943, el presidente estadounidense Franklin D. Roosevelt, el mismo que anunció la retirada de los marines desde el territorio haitiano, ofreció una cena de estado en la Casa Blanca para el presidente haitiano Elie Lescot, durante la cual expresó su esperanza de que Haití y Estados Unidos pudieran aprender mutuamente en el marco de un mundo post-Segunda Guerra Mundial basado en la cooperación internacional y la prosperidad (Rush Cynthia 2010:50). Este encuentro se tradujo en una continuación del control económico estadounidense: ya que Haití aún no había completado el pago de sus deudas. La relación política entre Estados Unidos y Lescot se concluyó en 1946 después de la caída de su gobierno bajo de un golpe militar; y el año siguiente, con la necesidad de liberarse del dominio económico estadounidense, se pagó el préstamo americano por completo. Haití quedó prácticamente

⁷⁸ Como será más evidente en el capítulo siguiente, el viaje del protagonista no es únicamente biográfico en un sentido metafórico, sino también físico, puesto que los viajes físicos reales del autor constituyen la fuente de inspiración de los de su contraparte novelesca.

⁷⁹ Después de lograr su independencia en 1804, Haití enfrentó el rechazo diplomático de las grandes potencias, especialmente Francia. En 1825, bajo presión militar y diplomática, el gobierno haitiano aceptó pagar una indemnización de 150 millones de francos oro a Francia como condición para que ésta reconociera formalmente su soberanía; la suma fue reducida a 90 millones más tarde. Esta deuda obligó a Haití a solicitar préstamos externos, principalmente a bancos franceses y luego estadounidenses, para poder cubrir los pagos, lo que lastró profundamente su economía durante más de un siglo. Con el tiempo, parte de esa deuda pasó a manos de capitales y bancos de los Estados Unidos, ampliando la influencia económica estadounidense en Haití. A causa de un clima de violencia y fuerte inestabilidad política interna, en 1915 Estados Unidos intervino militarmente para proteger sus intereses económicos y garantizar el pago de obligaciones financieras ligadas a la deuda.

en bancarrota, con su mano de obra en una situación desesperada: la economía haitiana nunca se recuperará⁸⁰ del caos financiero que Francia y Estados Unidos le causaron, durante y después de la esclavitud (Robinson R. 2007:22). Es casi grotescamente irónico que el año 1943 delinea acontecimientos tanto positivos como negativos para Haití. Por un lado, el encuentro entre Roosevelt y Lescot desencadenó una serie de eventos que condujeron al país a un grave deterioro económico; por otro lado, gracias a la actividad literaria desempeñada por Carpentier en *El reino de este mundo*, el pasado y la historia de esta nación desafortunada tendrán un efecto posiblemente más significativo en la construcción del imaginario global. La historia de Haití, y especialmente de su revolución, constituyen un relato de resistencia necesario para cada individuo, o por lo menos, hasta que llegue un momento utópico en el que no existirán épocas de opresores y oprimidos. La historia de Haití comienza, como muchas historias del caribe, con la llegada de Colón.

Colón puso proa hacia Haití. Como quiera que uno de sus barcos encallase, los indios de Haití le echaron tan voluntariosamente una mano que el accidente no tuvo mayores consecuencias, y no se sustrajo ningún artículo de a bordo. Los españoles, los europeos más adelantados de la época, se anexionaron la isla, la llamaron Hispaniola y asumieron la protección de los atrasados nativos. Introdujeron el cristianismo, el trabajo forzado en las minas, el crimen, la violación, los perros asesinos, las enfermedades desconocidas y la hambruna planificada. (James C. L. R. 1938:21)

Santa María, una de las tres naves de la flota original de Cristóbal Colón, encalló en un arrecife cerca de la actual Cap-Haïtien. Allí, Colón estableció el primer asentamiento europeo en el hemisferio occidental. Dado que el desembarco tuvo lugar el día de Navidad, llamó a la aldea La Navidad, y seguidamente denominó a toda la isla, que comprende los actuales Haití y la República Dominicana, Hispaniola⁸¹. Colón dejó a

⁸⁰ Desafortunadamente, tras los golpes militares a lo largo del siglo XX, Haití atravesó prolongadas etapas de inestabilidad política, dictaduras como la de los Duvalier y múltiples crisis institucionales, incluidas intervenciones extranjeras y golpes de Estado internos. A ello se sumaron desastres naturales devastadores, como el terremoto de 2010, que causó cientos de miles de muertes y millones de desplazados, y el terremoto de 2021, que volvió a golpear al país con graves consecuencias humanitarias. En las últimas décadas, la crisis política se ha intensificado con el asesinato del presidente Jovenel Moïse en 2021 y la incapacidad de organizar elecciones regulares, lo que ha dejado al país sin instituciones plenamente funcionales, favoreciendo la proliferación de grupos criminales y paramilitares que compiten por el control territorial y político. Ver: Sainté, G., & Lämmle, L. (2025). *Environmental, political, and social crises: The context of territorial vulnerability in Haiti Republic*. *Social Sciences & Humanities Open*.

⁸¹ Variante latín de La Española.

treinta y nueve marineros de la Santa María en La Navidad para iniciar el proceso de asentamiento. Posteriormente continuó su exploración del Caribe y regresó a España, donde reclamó para la Corona española todas las tierras que había explorado. Los reyes católicos proporcionaron a Colón recursos para equipar nuevas naves y regresar al Caribe. Cuando volvió a La Navidad aproximadamente un año después de haber dejado allí a los marineros de la Santa María, descubrió que todos los europeos habían sido asesinados por los arauacos⁸². En represalia, los españoles masacraron a numerosos indígenas y sometieron la población autóctona de la isla. Después haber sometido a los indígenas con relativa facilidad, los españoles pronto se enfrentaron a un rival europeo mucho más difícil de dominar: Francia, que, al igual que España, aspiraba a construir un imperio caribeño (Hanmer 1988:44). Antes de que surgieran conflictos formales con Francia, durante los primeros años de la conquista del Caribe, una parte de los problemas marítimos que enfrentaban los españoles fue provocada por las acciones de los piratas, especialmente franceses, quienes habían establecido bases en diversas islas de la región. Entre ellas, Tortuga representó un punto de conflictivo en la región, ya que servía como base desde la cual los bucaneros⁸³ realizaban incursiones contra los asentamientos españoles. Aunque estas acciones perjudicaban a España, los piratas no beneficiaban directamente al Estado francés, ya que se negaban a pagar impuestos y actuaban al margen de la ley. Además, los bucaneros no dudaban en atacar tanto a franceses como a españoles. Lo que llevó a las autoridades francesas a intervenir, implementando medidas militares y administrativas para controlar las rutas comerciales y los puertos. Como resultado, hacia finales del siglo XVII, la presencia de piratas se redujo significativamente, aunque no

⁸² Al igual que en el caso de Cuba, Haití estaba poblada por sociedades indígenas con culturas y formas de organización social propias antes de la llegada de los españoles. Entre ellas se encontraban los arahuacos, denominación genérica que engloba a diversos grupos indígenas que habitaban la isla y otras regiones limítrofes del Caribe. Aunque su cultura se hallaba en proceso de declive a comienzos del siglo XVI, estas sociedades aún conservaban estructuras complejas, en muchos casos de carácter matriarcal. Desafortunadamente, la población arahuaca de las Antillas experimentó una drástica disminución y, hacia finales de ese mismo siglo, prácticamente se había extinguido. Esta catastrófica tasa de mortalidad se debió, entre otros factores históricos, a la introducción de enfermedades europeas y a la desaparición de sus fuentes tradicionales de alimentación. Ver: Rogoziński Jan (200), *A brief history of the Caribbean: from the Arawak and the Carib to the present*. Plume, New York.

⁸³ El término inglés *buccaneer*, del cual proviene bucanero, surgió en 1684 con la publicación del libro *Bucaniers of America*, traducción de *De Americaensche zee-rovers* (Vagabundos del mar americanos), del holandés Alexander Esquemelin. A pesar del peligro que representaban para los españoles, lo cierto es que, al menos etimológicamente, los bucaneros eran meros 'ahumadores de carne'. En efecto, por aquella época los franceses llamaban *boucan* a una parrilla que se usaba para ahumar carne y preparar *viande boucanée*, el plato preferido de estos piratas. La palabra francesa provenía de *mukem*, nombre de esta parrilla en algunas lenguas autóctonas de las islas del Caribe.

desapareció por completo. En 1639, un grupo de hugonotes franceses exiliados se estableció en Tortuga ya que había sido abandonada por los piratas. Tras un ataque español en 1654, estos colonos se desplazaron hacia la costa noroccidental de La Isla Española, donde fundaron asentamientos permanentes en las cercanías de Cap-Haïtien. Los franceses denominaron a sus territorios occidentales Saint-Domingue, mientras que los españoles llamaron Santo Domingo a sus asentamientos orientales. Para administrar sus dominios, en 1665 Francia estableció un gobierno provincial. Luis XIV incluyó Saint-Domingue en la lista de sus posesiones en el mar Caribe, y en 1685 Colbert, ministro de Luis XIV, redactó el *Code Noir*⁸⁴, un conjunto de normas destinadas a regular la esclavitud en las Indias Occidentales francesas. Los franceses ya estaban estableciendo grandes plantaciones basadas en el trabajo esclavo en torno a Cap François. Anticipando el momento en que toda Saint-Domingue pasaría a formar parte de Francia, el gobierno francés comenzó a instituir normas destinadas a regular la organización social de la colonia (Hanmer 1988:45-46). La presencia francesa en el Caribe fue uno de los factores que contribuyeron a las tensiones entre las principales potencias europeas a finales del siglo XVII, en el marco de un conflicto más amplio conocido como la *Guerra de los Nueve Años*⁸⁵ (1688-1697). Al término de la guerra, las potencias negociaron la paz en el Tratado de Ryswick de 1697, mediante el cual España reconoció formalmente a Francia el control sobre la porción occidental de la isla de La Española, consolidando así la presencia francesa en ese territorio (James C. L. R. 1938:22). Bajo el control francés, Saint-Domingue se convirtió en la colonia europea más próspera del hemisferio occidental. Para 1791, cerca del final del dominio francés, Saint-Domingue exportaba la mitad del café mundial y la misma cantidad de azúcar que todas las Indias Occidentales británicas juntas. Esta enorme riqueza se sustentaba en la presencia de extensas

⁸⁴ Este decreto definía el estatus de los esclavos y de las personas libres de color, estableciendo obligaciones para los propietarios de esclavos, como: bautizar e instruir en la fe católica a los esclavos; proveer alimentos, vestimenta y días de descanso y Prohibir ciertas formas extremas de castigo sin autoridad real. En realidad, como James C. L. R. explica tratando el caso de Le Jeune p.37-38, estas leyes no tenían mucho poder efectivo cuando los propietarios de las plantaciones utilizaban su influencia política para evitar la justicia.

⁸⁵ La Guerra de los Nueve Años fue un conflicto europeo de gran envergadura librado entre 1688 y 1697, conocido también como Guerra de la *Liga de Augsburgo* o de la *Gran Alianza*. Se enfrentó Francia, bajo Luis XIV, contra una coalición integrada por España, Inglaterra, las Provincias Unidas y otros estados, con el objetivo de frenar la expansión francesa y restablecer el equilibrio de poder en Europa. La guerra se desarrolló tanto en Europa como en las colonias de ultramar, afectando teatros como el Caribe y América del Norte. La contienda concluyó con la firma del Tratado de Ryswick en 1697, que restauró en gran medida el statu quo anterior y consolidó posiciones territoriales, incluyendo el reconocimiento de la presencia francesa en parte de la isla de La Española. Ver: Childs John (1991), *The Nine Years' War and the British Army, 1688–1697: The Operations in the Low Countries*. Manchester: Manchester University Press.

plantaciones, cuya producción dependía casi en su totalidad del trabajo esclavo africano⁸⁶. Los primeros esclavos africanos llegaron a la isla en 1510, y para el momento del Tratado de Ryswick, la población de las Indias Occidentales francesas ascendía a 18.000 europeos blancos y 27.000 esclavos negros. A comienzos del siglo XVIII, la población esclava había casi duplicado su número, concentrándose principalmente en las plantaciones de la colonia. Este incremento demográfico se mantuvo incluso hacia el final del siglo XVIII, dado que entre 1784 y 1790 aproximadamente el 40 % de todo el comercio transatlántico de esclavos desembarcó en Saint-Domingue. Este dato sugiere que, con el fin de expandir la producción azucarera, los plantadores de la colonia comprendieron que era indispensable la incorporación constante de nueva mano de obra, explotada de manera cada vez más intensiva. En consecuencia, se normalizó la aceptación de elevadas pérdidas humanas derivadas de la alta mortalidad provocada por el trabajo extenuante en los ingenios azucareros, recurriéndose al mismo tiempo al comercio atlántico de esclavos, cada vez más eficiente, como mecanismo para compensar dichas pérdidas (Burnard y Garrigu 2016:253). En 1788, Saint-Domingue albergaba aproximadamente 28.000 habitantes blancos y más de 400.000 esclavos africanos. La esclavitud en la colonia imponía condiciones extremadamente duras: los africanos eran transportados a la fuerza, obligados a trabajar sin remuneración y despojados de toda libertad para abandonar las plantaciones, aun cuando algunos propietarios ejercían formas limitadas de benevolencia. Este sistema reflejaba una explotación intensiva y estructuralmente codificada, que sostenía la economía de la colonia (Hanmer 1988:48).

Trabajando como animales, los esclavos vivían como animales, en cabañas ordenadas en torno de una plaza en la que se habían plantado vegetales y árboles frutales. Estas cabañas tenían alrededor de seis o siete metros de largo, tres metros de ancho y unos tres metros y medio de altura, compartimentadas en dos o tres habitaciones. No tenían ventanas y la luz se filtraba únicamente por la puerta. El suelo era de tierra batida; el jergón era de paja, de cueros o una tosca amalgama de lianas atadas a los postes. Allí dormían indiscriminadamente madre, padre e

⁸⁶ Junto a los esclavos negros, había también los *engagés*: trabajadores europeos contratados por un período limitado (5-7 años) para laborar en las colonias francesas del Caribe, como Saint-Domingue, principalmente en plantaciones. A diferencia de los esclavos africanos, no eran propiedad permanente del amo y tenían un contrato que les otorgaba ciertos derechos. Ver: Stanziani, Alessandro (2013), *Beyond colonialism: Servants, wage earners and indentured migrants in rural France and on Reunion Island (1750-1900)*. Labor History. 54. 64-87.

hijos. Indefensos frente a sus dueños, luchaban contra el exceso de trabajo y su compañera habitual: la desnutrición. (James C. L. R. 1938:27)

A pesar de las condiciones extremas, los esclavos conservaron su espíritu de resistencia. Frente a la injusticia de su situación, buscaron consuelo y fortaleza en los cultos de sus antepasados, particularmente en el vudú⁸⁷, que además de ofrecer refugio espiritual fomentó una identidad colectiva y redes de solidaridad entre esclavos de diversos orígenes. En estas reuniones y ceremonias de vudú, que los amos solían permitir inicialmente por considerarlas inofensivas, los esclavos encontraban no solo consuelo sino también espacios para organizarse cultural y socialmente. De hecho, es una ceremonia vudú celebrada en Bois Caïman en agosto de 1791, que tradicionalmente se considera como un momento clave que marcó el inicio de la Revolución Haitiana.

El vudú era la herramienta de la conspiración. A pesar de todas las prohibiciones, los esclavos recorrían largos trayectos para cantar, bailar, practicar los ritos, conversar; y ahora, desde que se había iniciado la revolución, para conocer las noticias políticas y elaborar sus planes. Boukman, un Papaloi o Alto Sacerdote, un negro gigantesco, oficiaba de líder. Era capataz de una plantación y estaba al corriente de la situación política por sus contactos tanto con blancos como con mulatos. A finales de julio de 1791 los blancos de Le Cap y alrededores estaban preparados y a la espera. El plan había sido fraguado a escala gigantesca e implicaba exterminar a los blancos y apoderarse de la colonia. Había quizás unos 12.000 esclavos en Le Cap, de los que 6.000 eran hombres. (James C. L. R. 1938:91)

Cabe precisar que, antes de la Revolución Haitiana de 1791, en Saint-Domingue se produjeron diversos levantamientos y formas de resistencia esclava que no consiguieron derrotar al sistema colonial. Entre ellos, la rebelión liderada por François Mackandal en la década de 1750 se destacó como una de las más significativas, pues desarrolló una

⁸⁷ Al igual que en el caso de la santería, el vudú haitiano es una religión sincrética que surgió por la fusión de creencias tradicionales africanas con elementos del catolicismo durante la época colonial en Saint-Domingue. En esta cosmovisión se cree en un Dios supremo llamado *Bondye*, pero la conexión con lo divino suele buscarse a través de múltiples espíritus intermediarios llamados *lwa*, que pueden ser comparados con los *Orishas* de los cultos afrocubanos. Los fieles establecen vínculo con estos espíritus mediante cantos, tambores, danzas y rituales ceremoniales. Ver: McAlister, E. A. (1995). *Rara! Vodou, Power, and Performance in Haiti and Its Diaspora*. University of California Press.

extensa red de cimarrones⁸⁸ y conspiradores que desafiaron el dominio colonial mediante una estrategia prolongada de resistencia organizada.

Se hacía pasar por un iluminado, un profeta, un *houngan*⁸⁹ inspirado por las divinidades superiores de África, y cuya misión sagrada era la de expulsar los blancos de la colonia y hacer de Saint-Domingue un reino independiente para los negros. Su influencia acabó por extenderse a todas las habitaciones del llano del Cabo. Con una orden suya, el veneno era regado en la gran casa, arrasada la plantación, diezmado el ganado. En las veladas, en las reuniones de oraciones, en las calindas, los grupos absortos escuchaban con admiración cien historias escalofriantes, de las que Macandal era el héroe. Se decía que tenía el poder de metamorfosearse en toda clase de animales⁹⁰. (Franco José 1966:181)

Originario probablemente de África occidental, se destacó desde joven por su conocimiento de plantas y venenos, habilidades que aplicó contra los dueños de esclavos y sus propiedades. Su estrategia combinó acciones de guerra de guerrillas, uso de venenos y comunicación encubierta entre plantaciones, lo que sembró temor entre los colonos y obligó a las autoridades francesas a buscar su captura. Tras años de evadir la persecución colonial, Mackandal fue traicionado por uno de sus seguidores, capturado por las autoridades francesas y llevado ante juicio. Condenado por seducción, profanación y envenenamiento, fue ejecutado públicamente el 20 de enero de 1758 en Cap-Français, donde lo quemaron en la hoguera según los registros coloniales (Franco José 1966:182). A pesar de eso, su historia trascendió su muerte y se convirtió en un símbolo de resistencia y liberación frente a la esclavitud, influyendo en la memoria colectiva de los esclavos de Saint-Domingue y en las generaciones que lideraron la Revolución Haitiana de 1791. De

⁸⁸ Con este término se hacía referencia a un esclavo africano que, tras escapar de la esclavitud, se refugiaba fuera del control de los colonizadores, formando su propio grupo o comunidad autónoma. Estos fugitivos se internaban en zonas remotas, como montañas, selvas o áreas de difícil acceso, donde podían organizarse, cultivar alimentos, cazar y resistir los intentos de captura por parte de los esclavistas. El término proviene del francés marron o del español cimarrón, palabras que originalmente significaban “fugitivo” o “salvaje” y que se aplicaban a los esclavos que huían de las plantaciones.

⁸⁹ El *houngan* es el sacerdote varón de la religión vudú haitiana. Equivalente a un líder espiritual o chamán, actúa como oficiante de ceremonias y rituales, facilitando la conexión entre los fieles y los espíritus (lwa), guiando oraciones, invocaciones, sanaciones y otras prácticas espirituales en la comunidad. La versión femenina del sacerdote se llama mambo. Ver: Michel, C., & Bellegarde-Smith, P. (2006). *Vodou in Haitian Life and Culture: Invisible Powers*, Palgrave Macmillan, New York.

⁹⁰ Son historias como esta que funden lo que es real con una versión fantástica, como los poderes mágicos de Mackandal, que inspiran Carpentier en la producción de su novela y el desarrollo de su concepto de *Lo real maravilloso*.

hecho, la figura de Boukman⁹¹ es muy parecida a la de Mackandal, y sus tácticas bélicas tenían los mismos objetivos que las de Mackandal; aunque en vez de veneno, Boukman prefería el utilizo del fuego como arma:

Durante casi tres semanas los habitantes de Le Cap apenas pudieron distinguir el día de la noche, mientras una lluvia de caña quemada, impulsada por el viento como copos de nieve, se abatía sobre la ciudad y las embarcaciones, presagiando la destrucción completa de la población y el puerto. Los esclavos se entregaron a una destrucción implacable. [...]destruyeron mucho, porque habían sufrido mucho. Sabían que mientras las plantaciones siguiesen en pie su destino consistiría en trabajarlas hasta caer reventados. No había más opción que destruirlas. (James C. L. R. 1938:93)

La insurrección de Boukman no terminó con su muerte, ni siquiera con los intentos de la Asamblea Colonial de ensartar cabezas de esclavos “sobre picas que flanqueaban todas las carreteras que conducían a Le Cap” (James C. L. R. 1938:100) Estas exhibiciones brutalmente públicas no consiguieron que los esclavos renunciaran a su lucha por la libertad. Que la Asamblea Colonial lo aceptara o no, las cosas ya habían cambiado profundamente. Los ideales de la Revolución Francesa (1789), especialmente los de libertad e igualdad, llegaron a Saint-Domingue, inspirando tanto a los hombres libres de color como a los esclavos. Al mismo tiempo, la idea de abolir la esclavitud comenzó a ganar fuerza, promovida por la formación de grupos como los *Amigos del Negro*⁹² (James C. L. R. 1938:64). Durante la Revolución Haitiana, Mackandal y Boukman no fueron los únicos líderes memorables; uno de los individuos más importantes de esa época fue Toussaint Louverture (1743–1803).

⁹¹ Dutty Boukman, nacido en la región de Senegambia (lo que hoy son Senegal y Gambia), fue capturado, vendido como esclavo y enviado primero a Jamaica y después a la colonia francesa de Saint-Domingue. Allí trabajó en una plantación como *commandeur* (capataz entre los esclavos) y luego como cochero, lo que le dio cierto liderazgo y respeto entre sus compañeros y le permitió organizar encuentros clandestinos, durante los cuales empezó a preparar su revuelta contra los amos. Boukman era un *houngan* como el mismo Mackandal lo que daba a su figura de líder también un aspecto espiritual.

⁹² Este grupo estaba compuesto principalmente por hombres y mujeres franceses, muchos de ellos provenientes de los círculos ilustrados y revolucionarios de París. La misión de los Amigos del Negro era promover la abolición del comercio transatlántico de esclavos y socavar la base ideológica de la esclavitud en las colonias francesas, argumentando que los principios de *libertad, igualdad y fraternidad* proclamados por la Revolución Francesa también debían aplicarse a los pueblos africanos y afrodescendientes. Publicaron panfletos, traducciones de escritos antiesclavistas ingleses y dirigieron discursos públicos y apelaciones a la Asamblea Nacional para convencer a los legisladores de que la esclavitud y la trata eran incompatibles con los nuevos valores republicanos.

François Dominique Toussaint L'Ouverture era hijo de Gaou-Guinou, un príncipe de Arada nacido en el actual Benín, África, y llevado en barco a Haití como esclavo. [...] Toussaint nació en la plantación de Bréda en Cap Haitian, [...] Al menos cuatro fechas diferentes se han propuesto: 1739, en base a una carta que Toussaint dirigió al Directorio Francés en 1797; 1746, según su hijo Isaac; 1743, en base a varias fuentes; y 1745, en base a documentos de Fort de Joux, la instalación militar francesa en que fue encarcelado y donde finalmente murió. Cuando nació, sea cual sea la fecha, pocos pensaron que sobreviviría. [...] Pero el niño sorprendió a todos. Toussaint desarrolló unas excepcionales capacidades físicas e intelectuales; muy pronto se distinguió entre los muchos otros habitantes de la plantación de Bréda. «En un comienzo destinado a trabajar con los animales de la finca, L'Ouverture se convirtió en cochero del capataz de la finca y luego en encargado de todo el ganado». (Aristide 2013:7)

En ganar esta posición de autoridad en la hacienda de su amo, Toussaint empezó a desarrollar una red de contactos en la sociedad colonial⁹³. En 1791, cuando estalló la rebelión, se unió al levantamiento y rápidamente se distinguió como líder militar capaz y estratega. En 1793, cuando la guerra entre Francia y España se extendió al Caribe, Toussaint decidió aliarse con las fuerzas españolas que operaban en la parte oriental de La Española. Lo hizo porque España ofrecía armas, apoyo y la promesa de libertad para quienes lucharan contra los franceses, y porque la libertad de todos los esclavizados aún no estaba garantizada⁹⁴ por Francia en ese momento. El talento militar de Toussaint, fue reconocido por los españoles que lo hicieron oficial militar. Sin embargo, en 1794, la situación cambió radicalmente cuando la Convención Francesa abolió la esclavitud en todas sus colonias (James C. L. R. 1938:139). Al ver que Francia ahora decretaba la libertad para los esclavizados, lo que España y Gran Bretaña no habían hecho, Toussaint

⁹³ Para los esclavos en *Saint-Domingue* no era imposible obtener la libertad, y esto dependía en gran medida de la voluntad de su amo y de las circunstancias individuales. Por ello, muchos esclavos libertos consiguieron mejorar su situación económica y social, y algunos incluso llegaron a poseer esclavos ellos mismos. Esta realidad refleja cómo el sistema esclavista era tan complejo y jerárquico que incluso hombres libres podían actuar como amos dentro de él. Sin embargo, ese no fue el caso de Toussaint Louverture en el sentido ideológico: cuando obtuvo su libertad, se mantuvo firme en su convicción de que todos los africanos y afrodescendientes debían ser libres, y no dejó de luchar por la emancipación de sus hermanos. Toussaint se destacó por su compromiso con la causa antiesclavista y por liderar a los esclavos y libertos en la lucha que eventualmente abolió la esclavitud en la colonia y sentó las bases de la independencia.

⁹⁴En 1792, la República francesa envió a Saint-Domingue al comisario Léger-Félicité Sonthonax con plenos poderes para imponer las leyes revolucionarias y mantener la colonia bajo control. Al año siguiente, la situación de la isla llevó a Sonthonax a proclamar la libertad de los esclavos, aunque la medida aún no tenía carácter oficial y podía ser revocada por cualquier potencia que asumiera el control.

cambió de bando y se puso del lado francés. Una vez alineado con Francia, dirigió las fuerzas republicanas para expulsar primero a los españoles y luego a los británicos de la isla. La derrota de los españoles consolidó el control francés sobre la parte oriental y, tras intensas campañas, los británicos fueron obligados a retirarse alrededor de 1798, debilitados por los ataques de Toussaint y las enfermedades tropicales que diezmaron sus filas. Además, estas victorias solidificaron aún más su figura: “el Toussaint de 1798, al cabo de cuatro años, contaba con la confianza de blancos, mulatos y negros. Se había fijado a sí mismo esta meta, pese a todas las provocaciones a que había debido plantar cara, y su triunfo era total.” (James C. L. R. 1938:194) Al completar estas campañas, Toussaint se volvió el hombre más poderoso de Saint-Domingue. Convencido de que era necesario reorganizar la colonia más allá de las operaciones bélicas, promovió la restauración de la economía desestructurada por la guerra, negoció con potencias extranjeras y, en 1801, promulgó una constitución que lo declaraba gobernador general de Saint-Domingue por vida y extendía su autoridad incluso sobre la parte española de la isla. Este éxito político y militar, sin embargo, preocupó a Napoleón Bonaparte, que deseaba reconquistar la colonia para Francia y restaurar el antiguo orden esclavista. En 1802 envió una gran expedición bajo el mando de su cuñado, el general Leclerc, para retomar el control de Saint-Domingue. Tras meses de lucha desigual, Toussaint fue vencido, arrestado y deportado a Francia, donde murió prisionero en 1803. La lucha por la libertad no terminó con la muerte de Toussaint. Su lugarteniente, Jean-Jacques Dessalines junto a Henri Christophe, asumieron el mando de las fuerzas revolucionarias y en noviembre de ese mismo año derrotaron definitivamente a los franceses. “El 31 de diciembre, en el curso de un encuentro de todos los oficiales celebrado en Gonaïves, se leyó la Declaración final de Independencia. Para subrayar la ruptura con Francia el nuevo Estado fue rebautizado con el nombre de Haití” (James C. L. R. 1938:340). El primer de enero de 1804 se proclamó su independencia y Haití se convirtió en el primer Estado independiente creado por antiguos esclavos en las Américas. Tras la independencia, Dessalines se proclamó emperador Jacques I, pero fue asesinado en 1806 como resultado de tensiones políticas internas. La muerte de Dessalines dejó un vacío de poder que llevó a Haití a una guerra civil entre facciones rivales. Al final Henri Christophe⁹⁵ restableció

⁹⁵ Henri Christophe nació en 1767 posiblemente en la isla de Grenada y llegó joven a Saint-Domingue, donde compró su libertad y se unió a la lucha por la independencia contra el dominio colonial francés. Durante la Revolución Haitiana, se destacó como uno de los principales generales de Toussaint,

el orden y se convirtió en la figura dominante, primero como presidente y más tarde, en 1811, como Rey Henri I, convirtiéndose así en el primer monarca afrocaribeño de la historia.

3.2 El sincretismo religioso y la evolución narrativa después de la visita a Haití

Como se ha señalado, el sincretismo constituye un tema central en la obra literaria de Carpentier. Si se considera que la fusión de prácticas religiosas representa la manifestación más clara del mestizaje cultural, resulta evidente la importancia de los diversos sincretismos en el contexto caribeño y americano. Antes de examinar esta temática de manera más profunda en *El reino de este mundo*, y observar la evolución literaria del autor, resulta fundamental considerar otro trabajo literario posterior a la visita a Haití en 1943: *Viaje a la semilla*. Publicado en 1944 como cuento independiente y con una edición muy breve de cien ejemplares, *Viaje a la semilla* narra la historia de Don Marcial, Marqués de Capellanías, cuyo destino se desarrolla de forma extraordinaria: el tiempo corre hacia atrás desde el momento en que muere hasta su concepción. El relato inicia con la demolición de una antigua casa colonial en Cuba, observada por un anciano misterioso que, con un gesto casi mágico, hace que los restos de la casa y de la vida de Don Marcial se reconstruyan en sentido inverso. A medida que la noche avanza, los muebles, las paredes y los objetos regresan a su estado original y, paralelamente, la propia existencia de Marcial se revierte: se recupera de la muerte, revive momentos de su vida adulta, juventud y primeras experiencias, incluso el matrimonio y las relaciones sociales, hasta que olvida las complejidades del mundo y regresa, en última instancia, a la infancia y finalmente, al estado anterior al nacimiento, quedando reducido a la pura materia y a la semilla de la vida. Considerando la representación del sincretismo en los elementos religiosos, es posible observarse que el estilo de Carpentier ha experimentado una evolución particularmente significativa. En *¡Écúe-Yamba-Ó!*, como se ha señalado en el capítulo precedente, los elementos afrocubanos de raíz yoruba aparecen junto a los

combatiendo a franceses, británicos y españoles como parte del esfuerzo por liberar la colonia. Tras la independencia de Haití en 1804 y la muerte de Jean-Jacques Dessalines en 1806, el país se fragmentó políticamente. Christophe emergió como líder en el norte, primero como presidente del Estado de Haití y luego, en 1811, se proclamó rey con el título de Henri I, fundando el Reino de Haití en la parte septentrional de la isla. Como monarca, estableció una corte y una nobleza propias, promovió obras importantes como la Citadelle Laferrière y el palacio de Sans-Souci, y trató de fortalecer el Estado mediante políticas económicas, educativas y de infraestructura. Su reinado fue un intento de consolidar la soberanía y la identidad de Haití, aunque también enfrentó tensiones internas y críticas por su estilo autoritario

cristianos, aunque se mantienen claramente diferenciados. Es decir, el texto no plantea al lector dificultades para distinguir los elementos cristianos de aquellos propiamente sincréticos.

Las imágenes cristianas, para comenzar, gozaban libremente de los esplendores de una vida secreta, ignorada por los no iniciados. En el centro, sobre la piel de un chato tambor ritual, se alzaba Obatalá, el crucificado, preso en una red de collares entretreídos. A sus pies, Yemayá, diminuta Virgen de Regla, estaba encarcelada en una botella de cristal. Shangó, bajo los rasgos de Santa Bárbara, segundo elemento de la trinidad de orishas mayores, blandía un sable dorado. Un San Juan Bautista de yeso representaba la potencia de Olulú. (Carpentier 1933:86)

En *Viaje a la semilla*, la situación es distinta: los elementos sincréticos se presentan de manera implícita, tan integrados al discurso narrativo que no resulta necesario resaltarlos explícitamente para el lector. Por ejemplo, al comienzo del cuento, la figura del viejo negro se presenta como un personaje enigmático; sin embargo, Benítez Rojo lo interpreta como un avatar de una deidad de la religión yoruba.

Pero ¿quién es el minotauro que se oculta bajo la máscara del negro viejo? Los códigos culturales del Caribe permiten su rápida identificación: es el orisha Elegua⁹⁶, nuestro antiguo conocido de las culturas yoruba y ewe-fon del África Occidental, criollizado en Cuba y en otros sitios del Caribe. Recuérdese que entre sus funciones está la de gobernar las puertas, las llaves, las cerraduras y las casas, y que en uno de sus principales avatares o «camino» adopta la figura de un negro viejo con un cayado. (Benítez Rojo 1998:271)

Es posible también, decir que el propio Melchor se identifica con el viejo negro y, en consecuencia, se configura como un avatar de Elegua, quien no solo controla el flujo del

⁹⁶ Es interesante observar que Eleguá, en la tradición yoruba y sus derivaciones afrocubanas, es el *orisha* que gobierna los caminos, las encrucijadas, los umbrales y las decisiones, actuando como mediador entre el mundo humano y el espiritual y abriendo o cerrando rutas tanto físicas como simbólicas en la vida de las personas, papel que lo hace intervenir en cada comienzo y transición significativa de un rito o acción humana. Características y funciones muy parecidas a divinidades de otros cultos como en el caso de Jano, en la mitología romana. Aunque no existe evidencia histórica de un sincretismo directo entre la religión yoruba y el culto romano a Jano, la comparación es significativa porque ambos simbolizan la idea de transición, cambio y comienzo, lo que permite entender cómo distintas culturas han personificado funciones similares en deidades. Ver: Falola, Toyin (2013). *Èṣù Yoruba God, Power, And The Imaginative Frontiers*. Carolina Academic Press. pp. 16–54. y L. A. Holland (1961), *Janus and the Bridge*, Papers and Monographs of the American Academy in Rome 21 (1961), pp. 231–3.

tiempo de Marcial, sino que además participa activamente en él, guiándolo como un director de orquesta conduce a sus músicos (Herrera Ávila 2006:3). Sin una concepción caribeña, comprender estos elementos resultaría imposible. Lo mismo ocurre al intentar desvelar el misterio sobre la muerte de la marquesa y entender a qué se refiere la vieja negra cuando le dice que desconfíe de “lo verde que corre” (Carpentier 1968:86). En este caso, para Benítez Rojo, la advertencia de la vieja *iyalocha*⁹⁷ encierra un mensaje profundo y multifacético. “Lo verde que corre”, elemento supersincrético⁹⁸, puede ser la serpiente-río de los mitos africanos y caribeños, como Erúkurubén-Ñangobio⁹⁹ o Damballah-Wedo¹⁰⁰, símbolos de vida, movimiento eterno y transgresión de tabúes. También podría aludir a la Madre de Agua, espíritu fluvial femenino que exige respeto y sacrificios, o a la boa cubana (majá), vinculada a la luna, los fluidos femeninos y la sexualidad, cuya presencia evoca peligro y muerte. De manera más terrenal, “lo verde que corre” podría representar también la fuerza de un amarre amoroso de la *iyalocha*, destinada a seducir a alguien, o advertir de un encuentro secreto y prohibido de la marquesa. La muerte de la marquesa, por tanto, aparece como resultado de múltiples factores posibles: un castigo ritual o sobrenatural por transgredir normas, una violencia sexual vinculada a la majá, un accidente durante su escapada del carruaje, o un conflicto amoroso con un amante secreto. Todo indica que su fin no fue casual pero no hay una interpretación definitiva. En concreto, es posible sostener que la desaparición de la marquesa alude a la violencia: tal vez violencia para conjurar violencia como en forma de sacrificio ritual (Benítez Rojo 1998:273-75). Resulta bastante claro que la escritura y la estructuración de estos elementos se han evolucionado, lo que permite pensar en un cambio en la intención del autor. En *¡Écue-Yamba-Ó!*, el objetivo era construir y

⁹⁷ En la Santería, la *iyalocha* es una sacerdotisa o santera consagrada que ha pasado por los rituales de iniciación y tiene autoridad espiritual dentro de la comunidad religiosa.

⁹⁸ Para Benítez Rojo “supersincrético” no alude simplemente a una mezcla superficial de tradiciones culturales, sino a una condición profundamente compleja e irreductible de la cultura caribeña, producida por siglos de encuentros forzados y continuos entre múltiples universos culturales (europeos, africanos, indígenas y asiáticos).

⁹⁹ En los relatos mitológicos de Abakuá, *Erúkurubén-Ñangobio* aparece como una serpiente espiritual ligado a lo oculto y al mundo mítico de la sociedad, consorte de la diosa Sikán, cuyo mito de origen es central en la cosmología Abakuá.

¹⁰⁰ En la cosmología vodú Damballah-Wedo simboliza también el flujo continuo de la vida, la conexión entre cielo y tierra, y el equilibrio universal. Es percibido como una fuerza benévola, paciente y sabia, asociada con la paz, la fertilidad y la protección, y a menudo se le invoca para obtener sanación, guía espiritual y armonía. Su compañera es Ayida-Wedo, la serpiente arcoíris, con quien comparte la función de fuerza creadora y equilibrio entre energías masculinas y femeninas dentro del panteón de loa.

presentar lo afrocubano como parte constitutiva de lo cubano; en cambio, en *Viaje a la semilla* no hay nada que construir: lo cubano ya está establecido y no necesita explicarse ni justificarse para afirmar su existencia. Otro aspecto interesante del cuento es su estructura. En *¡Écue-Yamba-Ó!*, la narración es lineal y, al final, a veces a la mitad del capítulo o al comienzo, aparecen versos poéticos y transcripciones de melodías rituales afrocubanas que construyen y refuerzan el carácter musical de la obra. En *Viaje a la semilla*, en cambio, todo el carácter musical es la misma base estructural del cuento. “A primera vista notamos algo común entre el *canon cancrizans*¹⁰¹, y *Viaje a la semilla*: en el texto hay un discurso en progresión normal, al cual llamaré P, y otro discurso en retrogresión, que llamaré R en adelante.” (Benítez Rojo 1998:264) Simplificando y resumiendo mucho el análisis de Benítez Rojo es posible decir que, en *Viaje a la semilla*, el relato se construye a partir de una lógica temporal invertida que no responde únicamente a una elección temática, sino a un principio estructural riguroso. La narración avanza mientras el tiempo retrocede, de modo que el lector se desplaza hacia adelante en la lectura, pero es conducido progresivamente hacia el pasado de la historia. Este movimiento regresivo no se produce de manera abrupta, sino que se infiltra en el texto a través de los verbos y de ciertas elecciones léxicas que invierten la dirección natural de las acciones. Dentro de este marco, las escenas del relato conservan una apariencia estática y descriptiva, funcionando como cuadros narrativos relativamente estables. Sin embargo, dichas escenas se organizan en una secuencia inversa que va desde la muerte del protagonista hasta su nacimiento. Esta disposición no genera por sí sola el efecto de retroceso, sino que se articula con un segundo nivel discursivo que impulsa constantemente la narración hacia el pasado. De este modo, la estructura del relato se sostiene en la interacción entre un discurso progresivo, que describe, y un discurso regresivo, que narra la descomposición temporal del mundo representado. Esta dinámica remite directamente al modelo del canon *cancrizans* en la música, donde una melodía se despliega simultáneamente junto a su reproducción en sentido inverso. Aunque la literatura no permite una simultaneidad literal de voces, *Viaje a la semilla* logra un efecto

¹⁰¹ Un canon *cancrizans* es un tipo de canon musical en el cual una voz presenta una melodía y otra la repite al mismo tiempo, pero en orden inverso (de atrás hacia adelante), creando una textura contrapuntística en la que las dos líneas encajan como si formaran un palíndromo; su nombre proviene de la palabra latina *cancrizans* (“como cangrejo”), aludiendo al movimiento hacia atrás atribuido a los cangrejos. Ver: Riemann, Hugo (1904). *Text-book of simple and double counterpoint including imitation or canon*, p.185. Breitkopf & Härtel.

equivalente mediante la superposición de movimientos temporales opuestos, que el lector percibe de manera conjunta. El relato adquiere así una coherencia estructural comparable a la musical, en la que el sentido surge del cruce entre progresión y retrogresión. En consecuencia, el carácter musical del cuento no debe entenderse como un simple elemento ornamental, sino como la base misma de su organización formal. La narración se concibe como un sistema estructural en el que el tiempo se pliega sobre sí mismo, haciendo posible que la historia avance hacia su origen. El viaje que propone el texto no es solo el del personaje hacia la semilla, sino el de la forma narrativa hacia su principio generador. Otro aspecto relevante de este cuento fantástico es la manera en que Carpentier critica el *logos*¹⁰² del Viejo Mundo a través de la subversión del tiempo lineal, desde la cual articula una crítica al pensamiento occidental. En efecto, el retorno al vientre que protagoniza Marcial, posibilitado por la mediación de Melchor-Elegua, anula el tiempo profano impuesto por el racionalismo europeo. Esto significa que el tiempo descrito en *Viaje a la semilla* se sitúa fuera de la lógica y de los paradigmas hegemónicos de Occidente. “Esta ruptura de límites no es posible con una lógica europea logocéntrica, sino que se requiere del ojo americano, cuya mirada aún es mítica, de forma que es capaz de comprender el tiempo cíclico, donde surgen otras posibilidades.” (Herrera Ávila 2006:13). Con esta ruptura se llega a un tiempo mítico que precede el lenguaje y los conceptos de la sociedad. “Un día, señalaron el perro a Marcial. -¡Guau, guau! -dijo. Hablaba su propio idioma. Había logrado la suprema libertad.” (Carpentier 1968:103-104) Esta suprema libertad solo es posible mediante la superación de la tiranía del *logos*; en este sentido, el cuento puede interpretarse no solo desde una dimensión estética, sino también ética.

Adicionalmente, al emprender esa búsqueda de identidad, al igual que Marcial/Latinoamérica, debemos romper con los paradigmas del logocentrismo europeo, olvidarnos de que los hechos suceden lineal o causalmente, y pensar en términos de un tiempo cíclico donde conviven todos los tiempos. Es el tiempo mítico o sagrado, donde todo persiste sincréticamente y donde el racionalismo se

¹⁰² En la filosofía clásica, así como en tradiciones posteriores del pensamiento occidental, el *logos* terminó consolidándose como el criterio epistemológico básico para legitimar el conocimiento, subordinando otras formas de saber cómo el mito o lo sagrado a la racionalidad discursiva. Ver: Herranz, Fernando. (2023). Logos en la encrucijada de Alejandría: (alrededor del año cero de la era cristiana). Eikasía Revista de Filosofía. 671-720.

queda mudo ante la realidad que lo desborda, una realidad y un tiempo maravillados. (Herrera Ávila 2006:15)

Al cuestionar la lógica occidental, Carpentier amplía el discurso identitario cubano y lo transforma en una reflexión sobre la identidad hispanoamericana en su conjunto, la cual, al igual que la cubana, debe concebirse como el fruto de una búsqueda fuera de los paradigmas culturales occidentales. Este mensaje se encuentra también al final de *El reino de este mundo*; pero antes de profundizar en este tema, resulta fundamental comprender la novela en sus dimensiones estructurales y temáticas. Como se ha anticipado anteriormente, *El reino de este mundo* aborda los acontecimientos de la Revolución Haitiana (1791–1804) de manera bastante fiel, aunque entrelaza elementos fantásticos y mágicos con realidades históricas. “Es mediante el nivel del discurso que podemos definir con claridad los indicios e informantes que nos llevan a lo histórico y a lo mágico, con el fin de provocar que la historia de Haití y lo fantástico del vudú, están presentes en la obra, estrechamente enlazados” (Pazos Jiménez y Alvarez Flores 2006:3) Este aspecto de la novela lo anticipa el mismo autor al final del prólogo: “En él se narra una sucesión de hechos extraordinarios, ocurridos en la isla de Santo Domingo, en determinada época que no alcanza el lapso de una vida humana, dejándose que lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles¹⁰³.” (Carpentier 1949:11)

La novela se estructura en cuatro partes, cada una de las cuales representa una etapa fundamental del proceso de independencia haitiano. En la primera parte, Ti Noel recuerda a su amigo Mackandal, un esclavo mutilado con poderes mágicos que, tras huir, se convierte en un símbolo de resistencia al luchar contra los colonos mediante el uso de venenos y tácticas de guerrilla. Aunque Mackandal es capturado y ejecutado, su figura sobrevive como leyenda entre los esclavos. En la segunda parte, veinte años después, el maltrato aumenta con la llegada de una nueva esposa de Mezy. Inspirados por el recuerdo de Mackandal, los esclavos organizan una rebelión liderada por Bouckman, que termina con su ejecución. Ti Noel es capturado y vendido a Cuba, donde presencia la decadencia del poder colonial francés, marcada por la llegada de Paulina Bonaparte y su esposo, el general Leclerc, enviado por Napoleón Bonaparte para restablecer el orden en la colonia.

¹⁰³ Carpentier realiza una reconstrucción muy fiel de la revolución haitiana desde un enfoque histórico, aunque no todos los acontecimientos son necesariamente reales, como los poderes de metamorfosis de Mackandal (p. 41) o la estatua viva de Leopoldina (p. 136). Los nombres de los personajes históricos, los lugares y la serie de eventos son, en cambio, históricamente precisos.

Sin embargo, Leclerc cae enfermo y muere, lo que lleva a Paulina a confiar en el negro Solimán hasta caer en la locura. En la tercera parte, Ti Noel regresa libre a Haití, pero bajo el reinado del rey negro Henri Christophe vuelve a ser esclavizado. Tras años de trabajo forzado, logra escapar y presencia la caída del rey, quien se suicida ante una nueva insurrección. Paralelamente a estos acontecimientos se narra la historia de Solimán que se enamora de Paulina, quien siente un gran placer al ser objeto de deseo de los hombres. Tras la muerte de Leclerc, Paulina desaparece y Solimán está convencido de que nunca la volverá a ver. Después del suicidio del rey Christophe también es asesinado su hijo, mientras que su esposa Marie Louise y sus hijas Atenais y Amatista son salvadas y llevadas a la fuga por los pajes que quedaban en el palacio, acompañadas de Solimán. Posteriormente, la exreina y las princesas, junto con sus fieles, se refugian en Roma, donde un día Solimán vuelve a ver a Paulina, o más precisamente, su estatua. En la cuarta parte, ya anciano, Ti Noel vive en la antigua hacienda de su amo y reflexiona sobre su vida, recordando a Mackandal y los ciclos de poder y opresión. Tras experiencias de locura y conseguir los poderes de Mackandal y transformarse en varios animales, llega a la conclusión de que la verdadera grandeza del ser humano está en el deseo de mejorar lo que es, y desaparece sin dejar rastro. Estructuralmente, salvo por algunas analepsis, la narración de la novela es lineal y presenta un carácter cíclico¹⁰⁴, similar al de *¡Écue-Yamba-Ó!*. Sin embargo, en *El reino de este mundo* el aspecto cíclico es integrante de la propia temática de la obra, ya que al describir una realidad histórica expone también la alternancia de ciclos de opresores y oprimidos. En cambio, en *¡Écue-Yamba-Ó!* el carácter cíclico de la narración se establece en la conclusión, con el nacimiento del hijo de Menegildo. En una primera observación, el narrador comparte los mismos rasgos que el narrador presente en *¡Écue-Yamba-Ó!*; es decir, una única voz anónima cuyo conocimiento de los acontecimientos es completo y autoritativo. Su fiabilidad como intérprete del mundo descrito en la novela se establece, en parte, por la ausencia de una voz contradictoria y, en parte, por su anonimato y su capacidad de describir los hechos de manera objetiva (Young 1983:89). Pero, a diferencia de *¡Écue-Yamba-Ó!*, no se presentan las mismas incongruencias señaladas en el capítulo anterior al tratar la primera iniciación de Menegildo. En *El reino de este mundo*, el narrador posee una visión sin restricciones

¹⁰⁴ Este tema de la ciclicidad también está presente en *Viaje a la semilla*, aunque su estructura narrativa altera la concepción del tiempo, generando una inversión del ciclo vital que elimina la dominación del *logos* occidental.

de la realidad externa y, al mismo tiempo, percibe la manera en que dicha realidad es interiorizada por los personajes. Aunque estos son focalizados por el narrador como parte del mundo que él describe, son utilizados como focalizadores secundarios cuando se transmiten sus propios pensamientos y sentimientos (Young 1983:90). Esto permite que no haya incongruencias entre la narración, el contexto narrativo y la experiencia subjetiva de los personajes. Otro aspecto interesante es la presencia de epígrafes textuales antes de del comienzo de cada parte de la novela. Por ejemplo, antes de la primera parte hay, en forma de epígrafe, una cita que proviene de la comedia de *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*¹⁰⁵, de Lope de Vega (p.15), obra que refleja el choque entre la cultura europea conquistadora y la del Nuevo Mundo. Esta elección no es fortuita, la cita funciona como indicador intertextual para el lector: la comedia pone en escena a dos personajes de origen haitiano, Taiparazu y Tacuana lo que anticipa al lector la localización de los acontecimientos narrados. Además, la obra de Lope de Vega es una de las primeras comedias españolas sobre América y ofrece una visión filo-colonial. El uso de esta cita sirve a Carpentier para resaltar su posición antimperialista, dato que los acontecimientos narrados en la novela son una subversión ideológica con respecto a los temas de la comedia. El contenido de la cita presenta un diálogo alegórico entre el Demonio (Nuevo Mundo) y la Providencia (Viejo Mundo), anticipando la intervención de personajes revolucionarios con rasgos simbólicos y poderes extraordinarios, como Mackandal. Asimismo, establece el marco religioso del relato, destacando la presencia del vudú como fuerza sincrética y simbólica que guía las esperanzas de libertad de los personajes negros y es el motor de las rebeliones narradas (Parisot Fabrice 2020:2-3). Siempre considerando los rasgos técnicos es interesante ver como la prosa de Carpentier ha cambiado. En superar sus tendencias vanguardistas, Carpentier llegó a afirmar que: “El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco.” (Carpentier 1987:26) Esto es bien visible

¹⁰⁵ Probablemente compuesta entre 1598 y 1603 y difundida en ediciones príncipe de 1614, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* es una obra teatral en verso y en tres actos que narra las gestiones de Colón para obtener apoyo a su empresa, su viaje y el primer contacto con los pueblos indígenas, mostrando el descubrimiento como aventura admirable y providencial. En la dramatización, Lope presenta la hazaña colombina como un proyecto de evangelización y expansión cristiana, enfatizando la fe católica y la autoridad de la Corona española, y representa también la percepción europea de los indígenas y el choque entre culturas que caracteriza ese primer encuentro. Ideológicamente, la obra ensalza la figura de Colón y la conquista desde una perspectiva hispánica y religiosa típica del teatro del Siglo de Oro, defendiendo la legitimidad de la empresa, la centralidad de la Monarquía Hispánica y una visión eurocéntrica del Nuevo Mundo, integrando discursos científicos, religiosos y artísticos propios de su tiempo. Ver: Brioso Santos, H. (1996). "El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón" de Lope de Vega y los "Malos españoles" de Azorín. *Philologia*.

en *El reino de este mundo*, aunque no hay una prevalencia de descripciones cargadas de detalles que se focalizan con precisión sobre un determinado sujeto, como lo será más común en su producción posterior. Los detalles son importantes en la novela, pero, más que como miniaturas minuciosamente dibujadas, contribuyen a conformar imágenes generales destinadas a transmitir un contexto histórico particular, una determinada atmósfera o un evento específico. Este efecto se logra con frecuencia de manera metonímica, aludiendo a un objeto o acción que a menudo es apenas un detalle, pero suficiente para transmitir una escena completa. En algunos casos, un contexto determinado se describe considerando múltiples puntos de referencia. El éxito del primer capítulo para establecer el contexto social e histórico de la novela depende de las asociaciones entre las distintas cabezas vistas o recordadas por Ti Noel. Ninguna de ellas se describe en detalle, pero la simple mención de sus características más salientes resulta suficiente para que el lector las visualice y comprenda cómo las interpreta Ti Noel (Young 1983:111).

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. (Carpentier 1949:18)

No solo las cabezas, pero la misma ambientación no se describe con gran detalle, pero la simple mención de sus características más destacadas resulta suficiente para que el lector los visualice y comprenda con mayor facilidad cómo los interpreta Ti Noel. Un procedimiento comparable se utiliza al inicio de *La llamada de los caracoles*¹⁰⁶, donde el

¹⁰⁶ Las críticas de Lenormand adquieren mayor profundidad, pues a través de este personaje Carpentier evidencia la incapacidad de los valores europeos para considerar las consecuencias prácticas de sus decisiones en el contexto colonial, como la historia lo demuestra: la abolición de la esclavitud, aunque ética y coherente con el espíritu de la Revolución, no se acompañó de medidas reparadoras ni modelos

liberalismo francés del siglo XVIII se presenta a través de una serie de referencias directas e indirectas a un filósofo, un artista, un poeta, un novelista, políticos y un viajero de la época, quienes encarnan un concepto de la vida colonial que Lenormand y sus compañeros colonos consideran idealizado.

jOh! Era muy fácil, en el Café de la Régence, en las arcadas del Palais Royal, soñar con la igualdad de los hombres de todas las razas, entre dos partidas de faraón. A través de vistas de puertos de América, embellecidas por rosas de los vientos y tritones con los carrillos hinchados; a través de los cuadros de mulatas indolentes, de lavanderas desnudas, de siestas en platanales, grabados por Abraham Brunias y exhibidos en Francia entre los versos de Du Parny y la profesión de fe del vicario saboyano, era muy fácil imaginarse a Santo Domingo como el paraíso vegetal de Pablo y Virginia[...] (Carpentier 1949:63)

Aunque cada referencia es apenas un detalle, a veces poco más que un nombre, la acumulación de todas ellas y sus asociaciones permite al lector formar una imagen compleja de la situación que los colonos perciben como amenazante (Young 1983:112). Esta manera descriptiva, también se ve reforzada por otros rasgos. La práctica ausencia de diálogo¹⁰⁷ y la falta de pasajes extensos de comentario otorgan un mayor énfasis a la narración de los acontecimientos y a la descripción. Al mismo tiempo, la fragmentación de la narrativa, tanto en cuatro partes como en capítulos, refuerza la impresión de que El reino de este mundo está compuesto por una sucesión de imágenes vívidas (Young 1983:114). Como lo subraya Young, otro aspecto interesante de la prosa de Carpentier es su riqueza en vocabulario. El reino de este mundo es una novela histórica ambientada en un país donde se hablan francés y criollo, y cuya cultura mayoritaria es de origen africano. Por ello, el tema de la novela exige un vocabulario rico. Sin embargo, independientemente de estas condiciones, Carpentier explota deliberadamente el potencial del lenguaje poco familiar. Como resultado, la novela adquiere ciertas características de la prosa barroca,

económicos alternativos, dejando a los antiguos esclavos sin compensación y sin garantía de estabilidad social y económica.

¹⁰⁷ A diferencia de *¡Écue-Yamba-Ó!*, como lo ha señalado el propio Young, los diálogos entre personajes son muy raros en *El reino de este mundo*, de modo que la narración y la descripción adquieren mayor protagonismo en la construcción del relato. Esta ausencia casi total de diálogo directo permite concluir que este aspecto retoma el énfasis narrativo presente en textos anteriores, como *Viaje a la semilla*, donde la estructura y la voz narrativa son fundamentales, más que una construcción literaria centrada en el intercambio dialogal entre personajes.

caracterizada por un lenguaje poco común o imágenes inusuales y llamativas (Young 1983:116).

El veneno se arrastraba por la Llanura del Norte, invadiendo los potreros y los establos.(p.35)[...] “los esclavos iban ennegreciendo lentamente la Plaza Mayor (p.47)[...] diez mulatas de enaguas azules piaban a todo trapo, en gran tremolina de hembras el viento. (p.55)[...]De aquel agujero, negro como boca desdentada, brotaban de súbito unos alaridos. (p.109)[...] 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 piemontesa, horrorizada, huyó escaleras abajo, dejando a Solimán de cara a cara con la Venus de Canova. (Carpentier 1949:138)

Además del estilo barroco de la prosa de Carpentier, otro rasgo que distingue la narrativa de la novela es el constante entrelazamiento de elementos fantásticos y reales, que a veces se explica por la presencia del vudú y otras veces funciona como un reflejo intrínseco de la existencia de los personajes. El vudú se integra de manera decisiva en la epopeya histórica del pueblo haitiano en su lucha por la libertad, fusionando hechos reales y elementos fantásticos. Este entrelazamiento se refleja en personajes y acontecimientos clave: Mackandal, lidera la primera gran sublevación de los esclavos, usando su capacidad de metamorfosis como símbolo de unión y esperanza. Las ceremonias rituales, como el pacto de Bois Caimán y el *llamado de los caracoles*, combinan bailes, sacrificios y ritos de sangre, prefigurando la brutal rebelión encabezada por Bouckman. Esta mezcla, también se manifiesta en figuras francesas, como Paulina, que ante la muerte de su marido se deja llevar por su desesperación a abrazar la magia practicada por Solimán, abandonando su educación enciclopedista en favor de una religión local desconocida para ella (Pazos Jiménez y Alvarez Flores 2006:17). El vudú es también un símbolo de identidad, una identidad auténtica y propia, frente a la cual el Viejo Mundo intenta imponerse a través del cristianismo y sus modelos culturales.

Christophe, el reformador, había querido ignorar el Vudú, formando, a fustazos, una casta de señores católicos. Ahora comprendía que los verdaderos traidores a su causa, aquella noche, eran San Pedro con su llave, los capuchinos de San Francisco y el negro San Benito, con la Virgen de semblante oscuro y manto azul, y los Evangelistas, cuyos libros había hecho besar en cada juramento de fidelidad;

los mártires todos, a los que mandaba encender cirios que contenían trece monedas de oro. (Carpentier 1949:122-123)

Aquí, la crítica carpentieriana al Viejo Mundo y al problema de la identidad latinoamericana se manifiesta con claridad. Al renegar de su propia cultura y adoptar la de los antiguos opresores con el afán de asemejarse a ellos, Henri Christophe se transforma en una caricatura del monarca déspota europeo, traicionando no solo los valores de su cultura, sino también los ideales de la revolución de su pueblo. De este modo, se convierte en víctima de una trágica ironía: la cultura que ha adoptado nunca lo ha aceptado, mientras que aquella que le pertenecía por derecho regresa en forma de revolución para arrebatárle la vida. Al mismo tiempo, los personajes que asumen y aceptan su propia cultura alcanzan una forma distinta de realización. Ti Noel, al adentrarse en la dimensión fantástica del vudú, llega a una forma de iluminación¹⁰⁸ que le permite de afirmar no solo su identidad, sino también de entender el sentido de su existencia.

Ti Noel comprendió oscuramente que aquel repudio de los gansos era un castigo a su cobardía. Mackandal se había disfrazado de animal, durante años, para servir a los hombres, no para desertar del terreno de los hombres. En aquel momento, vuelto a la condición humana, el anciano tuvo un supremo instante de lucidez. Vivid, en el espacio de un palpito, los momentos capitales de su vida; volvió a ver a los héroes que le había revelado la fuerza y la abundancia de sus lejanos antepasados del Africa, haciéndole creer en las posibles germinaciones del porvenir. (Carpentier 1949:151)

Aunque Ti Noel carece de poder real, encarna una forma humilde y benigna de heroicidad. Al final, se integra en la vida poderosa de los muertos haitianos, invulnerable y vigilante, sostenido por la fe y los recuerdos del pueblo. Su espera simboliza la

¹⁰⁸ Al final de la novela, cuando reflexiona sobre la grandeza del hombre en medio de la miseria y el compromiso constante con el mundo, Ti Noel aparece casi como un mártir simbólico de la lucha por la dignidad humana, una figura que, como el Cristo bíblico, rechaza el reino de los cielos para afirmar que la grandeza se alcanza en el "reino de este mundo", es decir, en la vida concreta y en la historia real de los pueblos. Así, aunque Carpentier no propone una figura cristológica literal, la trayectoria de Ti Noel puede leerse como una parábola del siervo sufriente y redentor: alguien que personifica el dolor, la esperanza y la historia colectiva de liberación de los oprimidos, asumiendo su destino con una mezcla de humildad, resistencia y entrega que recuerda el significado cristiano de redención y sacrificio.

esperanza de que la humanidad sencilla de la que procede llegue a comprender y servir a la humanidad que aún vive y sufre (Speratti Piñero 1978:227).

3.2.1 La representación histórica a través de la écfrasis en Carpentier y Montoya

Como se ha señalado al abordar *El reino de este mundo*, la claridad con la que Carpentier describe y, de manera significativa, rescribe la realidad histórica no es el resultado de una evocación intuitiva o meramente imaginativa, sino de un minucioso proceso de búsqueda, análisis y apropiación crítica de las fuentes históricas. Dichas fuentes no operan únicamente como discretos elementos de inspiración, sino que constituyen una base instrumental fundamental sobre la cual se edifica la arquitectura narrativa de la obra. En este sentido, el uso de las fuentes se articula mediante un procedimiento representativo que puede entenderse como afín a una modalidad ecfrástica¹⁰⁹ de escritura, en la medida en que la historia es reconstruida con una notable precisión descriptiva y una intensa visualidad narrativa. Para mejor entender como elementos extratextuales, pueden ser instrumentos muy válidos para el desarrollo de una narrativa de estampo histórico en *El reino de este mundo* es posible considerar un confronto con otra novela histórica: *El tríptico de la infamia* de Pablo Montoya. Antes de profundizar el conocimiento de la obra de Montoya, dado que evidencia un uso amplio y sistemático de la écfrasis¹¹⁰, resulta pertinente precisar qué se entiende por este término. La écfrasis puede definirse como un procedimiento literario mediante el cual la palabra se detiene ante una imagen, real o imaginada, con el fin de hacerla visible a través del lenguaje. No se limita a la mera descripción de un objeto artístico, sino que implica un proceso de interpretación y reconfiguración, mediante el cual la imagen adquiere sentido, profundidad y temporalidad dentro del relato. De este modo, la escritura convierte lo visual en una experiencia narrativa, en la que la imagen dialoga con la sensibilidad, la memoria del lector.

¹⁰⁹ Hay que aclarar que, en el caso de *El reino de este mundo*, no resulta pertinente hablar de écfrasis en sentido estricto: Carpentier no se limita a tomar cuadros u otras obras visuales para representarlas literariamente. Más bien, parte de fuentes históricas concretas y las utiliza como fundamento para reescribir y recrear la historia desde dentro de su propio contexto. De este modo, el autor no realiza una simple transcripción o recreación de los hechos documentados; por el contrario, los transforma en una representación literaria que amplía y profundiza el significado de la fuente original, otorgándole densidad estética y resonancia cultural.

¹¹⁰ Sobre las diversas definiciones del término a lo largo del tiempo, ver : Rivero, J. A. . (2023). Una breve introducción al concepto de écfrasis. *Revista [sic]*, (20), pp. 64–71.

Las cualidades predominantes en la éfrasis son, entonces, su descriptivismo e ilusionismo. Lo primero, porque se trata de una descripción verbal de algo que es visual, bien sea una obra de arte o un objeto del mundo perceptivo, un acontecimiento o cosa de la realidad empírica. Este carácter la distingue de la diégesis o narración. Lo segundo, porque se trata de una descripción que se hace a través del lenguaje verbal; es, por tanto, una representación, no una presentación como se lo encuentra en cierto arte contemporáneo, que pone de presente aquello de lo que se quiere hablar. (Agudelo 2012:89)

Entendiendo estos aspectos teóricos es posible comprender la obra de Montoya y profundizar otros aspectos confrontándola con la de Carpentier. *Tríptico de la infamia*, considerada su obra maestra¹¹¹, narra la historia de tres artistas hugonotes del siglo XVI : Jacques Le Moyne, François Dubois y Théodore de Bry, cuyas trayectorias se desarrollan en el contexto de las guerras de religión europeas y la conquista de América. La novela se organiza, de manera coherente con su título, en tres partes que corresponden a cada uno de estos artistas y que adoptan distintas estrategias narrativas y estéticas. En ellas, Montoya construye un relato profundamente marcado por vínculos efrásticos, en los que la literatura dialoga constantemente con las artes visuales, convirtiendo la descripción del arte en motor de la narración. La primera parte, dedicada a Le Moyne, relata en tercera persona su experiencia como cartógrafo e ilustrador en la expedición francesa a Florida (1564) y su contacto con los timucua¹¹². A través de este personaje, la novela propone una mirada alternativa sobre los pueblos indígenas, no como sujetos a conquistar o convertir, sino como portadores de una cultura y una sensibilidad artística propias. La segunda parte, centrada en el personaje de Dubois, adopta una voz en primera

¹¹¹ Gracias a la cual logró obtener el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, otorgado en 2015. Este galardón, considerado uno de los más prestigiosos en lengua española y concedido bienalmente por el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG) en Caracas, reconoce aportes sobresalientes a la novela hispanoamericana y ha sido otorgado a figuras como Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. *Tríptico de la infamia* fue seleccionada entre más de 160 obras presentadas de diversos países, y Montoya recibió oficialmente el premio el 2 de agosto de 2015, en una ceremonia pública en Venezuela, además de la dotación económica asociada al reconocimiento.

¹¹² Los timucua fueron un pueblo indígena que habitó el noreste de Florida y el sureste de Georgia antes de la llegada de los europeos. Organizados en diversos cacicazgos unidos por una lengua y tradiciones comunes, vivían en aldeas agrícolas donde cultivaban maíz, frijoles y calabaza, y mantenían una vida social y ritual compleja. El contacto con exploradores españoles y colonos franceses en el siglo XVI marcó el inicio de un proceso de destrucción provocado por enfermedades, guerras y la imposición del sistema colonial y misionero. Como consecuencia, su población disminuyó drásticamente y, para el siglo XVIII, los timucua habían desaparecido como grupo organizado, siendo absorbidos por otros pueblos indígenas o integrados a la sociedad colonial. Ver: Ehrmann, W. W. (1940). The Timucua Indians of Sixteenth Century Florida. *The Florida Historical Quarterly*, 18(3), 168–191.

persona y un tono poético para reconstruir la masacre de la noche de San Bartolomé (1572), estableciendo un fuerte vínculo entre arte, memoria y violencia religiosa. La tercera parte sigue los viajes del grabador Théodore de Bry por Europa en busca de testimonios para completar sus *Grands Voyages*¹¹³, y entrelaza su relato con la voz del propio autor, creando un puente entre pasado y presente, entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Uno de los ejes centrales de la novela es la reflexión sobre la violencia como fenómeno múltiple y transversal, visible tanto en la violencia colonial ejercida por los europeos contra los pueblos indígenas como en la violencia religiosa entre católicos y protestantes. Dicha reflexión se construye en parte a través de la contemplación del arte, aunque hay que aclarar que la écfrasis no se vincula siempre con la representación de lo violento. Por ejemplo, uno de los primeros empleos de la écfrasis en el *Tríptico* puede identificarse en la primera parte de la novela cuando Le Moyne se convierte en una suerte de *tableau vivant*¹¹⁴, al aceptar los tatuajes de los timucuas; gesto mediante el cual su cuerpo deviene superficie de inscripción cultural y espacio de representación simbólica de dicha cultura.

Le hicieron, con unos pigmentos blancos y rojos, unas manchas abstractas que, en vez de situar el cuerpo en alguna coordenada especial, lo arrojaban a un interregno donde se intentaba definir un misterio fragmentariamente.[...]Y le hicieron un cuadrante en el rostro. En cada uno de sus extremos ubicaron unos círculos concéntricos que eran el caracol, el cuerno de caza, el escudo de los combates.[...] Se imaginó frente a Philippe Tocsin. El viejo cosmógrafo le daba vueltas a ese cuadro sicodélico, bípedo e implume y, con su curiosidad inveterada, preguntaba por el significado de los trazos. ¿Qué quieren decir esas

¹¹³ *Les Grands Voyages* es una colección de relatos ilustrados de exploraciones europeas al Nuevo Mundo publicada por el grabador y editor Théodore de Bry a partir de finales del siglo XVI. Aunque de Bry nunca viajó a América, reunió y editó relatos de exploradores, viajeros y testigos de las expediciones al continente americano, acompañándolos con grabados detallados que combinaban descripciones escritas con imágenes visuales. La serie, iniciada en 1590 y continuada por los herederos de de Bry tras su muerte en 1598, llegó a constar de trece volúmenes dedicados a las Américas, recopilando relatos como los de Thomas Hariot en Virginia, Jacques Le Moyne en Florida, Hans Staden en Brasil o Girolamo Benzoni sobre el Nuevo Mundo. Más que meros informes de viaje, los *Grands Voyages* se convirtieron en una de las primeras y más influyentes fuentes visuales y escritas que dieron forma a la visión europea del continente americano. Sus grabados moldearon la imaginación de los lectores de la época, ofreciendo imágenes con un fuerte impacto narrativo e interpretativo, aunque muchas veces filtradas por perspectivas europeas de poder y exotismo. Ver: Duchet, M. (1987). *L'Amérique de Théodore de Bry. Une collection de voyages protestante du XVIIe siècle*. Paris.

¹¹⁴ Aunque el término *tableau vivant* designa una modalidad artística y escénica en la que uno o varios intérpretes permanecen inmóviles para reproducir una escena, generalmente inspirada en una obra pictórica, un episodio histórico o un motivo alegórico, en el caso de Le Moyne es su propio cuerpo el que se transforma en un cuadro viviente. Sus tatuajes no funcionan únicamente como símbolos de una cultura, sino como una representación de esta, en la que la identidad se inscribe y se manifiesta corporalmente.

cosas, joven Jacques? El aprendiz levantaba los hombros y le respondía que hablaban del todo, pero que en el fondo eran nada. (Montoya 2014:64)

Al aceptar ser tatuado, el personaje asume el misterio de una pintura cuyo sentido último le resulta inaccesible, lo que lo lleva a “aceptar el enigma” más que a descifrarlo (Secomandi 2023:122). Este carácter críptico y autorreferencial del arte corporal timucua se proyecta, mediante la écfrasis, sobre diversas obras europeas presentes en la novela. En todos los casos, la interpretación queda atrapada en una opacidad irreductible: las imágenes remiten a significados ocultos, alegóricos o simbólicos que nunca se revelan plenamente, generando una exégesis circular e infinita. El texto sostiene que estas obras, al igual que los tatuajes timucua, hablan del todo y de nada, pues su sentido es múltiple, arbitrario e inagotable. Esta condición se vincula con el pensamiento hermético, que postula la imposibilidad de fijar un significado último y concibe el lenguaje, y la imagen, como sistemas autorreferenciales (Secomandi 2023:125). En este marco, la écfrasis aparece como una representación de representaciones, consciente de los límites del lenguaje y de su incapacidad para alcanzar la inmediatez visual de la pintura. Aunque Montoya utiliza el arte para discutir los límites del lenguaje y el valor de los símbolos, su enfoque literario es algo más profundo:

La novela hace memoria de la violencia desde múltiples vertientes, ya sea, por los intertextos que evoca, por los personajes que construye, por las polémicas que pone en escena generando pliegues en los que hace referencia a sí misma. Tal es el caso de la reflexión sobre la función del arte en la sociedad que se plantea en la polémica entre François Dubois y el personaje del ministro Simon Goulart. El pintor sostiene una postura estetizante y defiende la autonomía del arte respecto de la realidad en que se inserta el artista quien debe buscar la belleza y, a la vez, resulta escéptico en relación con la finalidad, no solo social, sino individual, de la obra de arte para restañar las heridas de la violencia. Para el segundo, el artista debe estar comprometido con su realidad y la obra de arte es un medio de hacer memoria de los acontecimientos nefastos para dar a conocer a generaciones futuras los testimonios de la violencia. (Campobello 2017:63)

Esta representación artística de la violencia como forma de resistencia frente al olvido del tiempo alcanza su apoteosis al final de la segunda parte del *Tríptico*, cuando Dubois, en

un intento por dar sentido a su dolor y sufrimiento existencial, decide plasmar en pintura los horrores que presenció durante la noche de San Bartolomé (1572):

Cuando termino de moldear este París, estrecho y todavía sin nadie, entiendo mejor lo que significa el silencio visual y también lo que quiere decir la nada. ¿Si dejara así la tabla?, me pregunto. ¿Si prescindiera de todos los que murieron y habrán de morir incesantemente? Además, sé que al excluirlos me excluyo yo mismo, dejo de ser, desconozco el pasado para sumergirme en la desmemoria. [...]. Al preguntarme qué estoy haciendo y qué soy ahora para esa posteridad de la que me ha hablado Goulart, surge una respuesta que me retumba en el alma y me marca el cuerpo. Soy solo un presente que es angustiada sobrevivencia, un pasado que se asume como herida interminable, y un futuro cuyo olvido es la única circunstancia que anhelo. (Montoya 2014:149)

El impacto de esta reflexión se intensifica para el lector, ya que cada pasaje descriptivo del cuadro no solo amplía su capacidad imaginativa, sino que también ofrece una nueva forma de percibir la obra en la actualidad, dado que lo descrito no es producto de la imaginación: la carga emotiva y narrativa se entrelaza con la realidad a través del material extratextual auténtico. Para concluir en utilizar el arte, Montoya no tenta subvertir una historiografía hegemónica presentando otra perspectiva, sino en articular diferentes formas de memoria sin establecer jerarquías entre ellas (Reindert Dhondt 2017:316). En el caso de Carpentier, el uso de documentos históricos presenta, como se ha señalado, ciertas afinidades¹¹⁵ con el enfoque adoptado por Montoya. Estas afinidades son señaladas por González Echevarría en su análisis de cómo Carpentier aborda la historicidad en sus novelas, particularmente en *El reino de este mundo*. “Si tomamos algunos de los acontecimientos más memorables del relato, pronto nos damos cuenta de que el procedimiento utilizado por Carpentier en la composición de *El reino de este*

¹¹⁵ No es un caso que se puede hacer una afirmación de este tipo, porque este uso de documentos históricos se evoluciona y esto será muy evidente en *El siglo de las luces* (1962) no utiliza la ékfrasis de manera sistemática como recurso dominante, sí contiene pasajes descriptivos de obras de arte y objetos visuales que pueden considerarse ékfrasis, especialmente cuando sirven para relacionar la narrativa con imágenes históricas, simbolizar ideas filosóficas o criticar ciertas concepciones estéticas ilustradas. “A lo largo de *El siglo de las luces* se repite como leitmotiv la descripción de *Le Roi Asa détruisant les idoles* (c. 1620), enigmático cuadro de Monsù Desiderio. La explosión eternizada de la catedral puede representar tanto una oportunidad de renacimiento como un fracaso absoluto, y sin duda esta metáfora condensa el tema principal del libro, a saber, los efectos de una revolución y sus contradicciones. Sin embargo, no parece imprescindible para Carpentier que, a través de las frecuentes ékfrasis, el lector reconozca el lienzo real de Monsù Desiderio”. (Secomandi 2023:119).

mundo —que no varía en lo más mínimo del utilizado en *Semejante a la noche* y otras narraciones— es el collage, la superposición de textos históricos.” (González Echevarría 1977:160). Buscando estos elementos de superposición de textos históricos en la obra de Carpentier, Echevarría destaca el episodio del capítulo XVIII, *El gran vuelo* (p. 47), donde la suerte de Mackandal se describe de esta manera:

El fuego comenzó a subir hacia el manco, sollamándole las piernas. En ese momento, Mackandal agitó su muñón que no habían podido atar, en un gesto conminatorio que no por menguado era menos terrible, aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia adelante. Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza. —Mackandal sauvé! Y fue la confusión y el estruendo. Los guardias se lanzaron, a culatazos, sobre la negrada aullante, que ya no parecía caber entre las casas y trepaba hacia los balcones. Y a tanto llegó el estrépito y la grita y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido de cabeza en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito. Carpentier 1949:49)

Echevarría entonces decide compararlo con la documentación histórica hecha por Moreau de Saint-Méry¹¹⁶ (1750-1819):

Le hafard ayant voulu que le poteau où l'on avait mis la chaîne qui le faififlait fut pourri, les efforts violens que lui faifaient faire les tourmens du feu, arrachèrent le piton & il culbuta par-defius le bûcher. Les nègres crièrent : Macandal Jauve ; la terreur fut extrême ; toutes les portes furent fermées. Le détachement de Suiffes qui gardait la place de l'exécution la fit évacuer ; le geôlier Maffé voulait le tuer d'un coup d'épée , lorfqe d'après l'ordre du Procureur-général, il fut lié fur une planche & lancé dans le feu. Quoique le corps de Macandal ait été incinéré, bien

¹¹⁶ Médéric Louis Élie Moreau de Saint-Méry (1750-1819) fue un historiador, jurista y cronista francés, conocido por su obra monumental sobre la colonia francesa de Saint-Domingue. Su principal contribución fue la detallada descripción topográfica, social, política, económica y cultural de la colonia a fines del siglo XVIII, publicada entre 1797 y 1798 en varios volúmenes bajo el título *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint-Domingue*. Aunque no fue testigo directo de los levantamientos de esclavos liderados por Mackandal, sus escritos constituyen una fuente documental fundamental sobre la población, las costumbres, la administración colonial, la esclavitud y la geografía de Saint-Domingue, y han servido como referencia histórica y literaria para estudios posteriores, incluyendo novelas como *El reino de este mundo*.

des nègres croyent, même à présent, qu'il n'a pas péri dans le fupplice. Lé fbuvenir de cet être pour lequel les éplthètes manquent, réveillent encore des idées tellement finiftres, que les nègres appellent les poifons & les empoifonneurs des Macandals, & que ce nom eft devenu l'une des plus cruelles injures qu'ils puiffent s'adreffer entr'eux. (Moreau de Saint-Méry 1797 :653)¹¹⁷

Este no es el único ejemplo que propone Echevarría; no obstante, es quizá el más conciso y significativo, pues su empleo resulta especialmente cercano a la función extratextual que cumple la obra del Dubois histórico en relación con la del Dubois personaje en *Tríptico de la infamia*. En ambos casos, el documento artístico o informativo no opera únicamente como registro estético, sino como un dispositivo de memoria. Para concluir, es posible afirmar que Carpentier reescribe la historia desde el archivo y el lenguaje barroco, mientras que Montoya la imagina desde la écfrasis y la mirada contemporánea, haciendo de la imagen artística un espacio crítico donde el pasado se vuelve sensible y problemático.

3.3 Lo Real maravilloso y Carpentier

Después de su desencanto con las vanguardias europeas, especialmente con el surrealismo, Carpentier se adentra en un profundo proceso de investigación estética con el fin de desarrollar un estilo literario capaz de representar la realidad hispanoamericana desde dentro, sin recurrir a métodos externos que fuerzan lo fantástico. Al término de esta búsqueda, su crítica se amplía desde el vanguardismo, al arte europeo en general, al que reprocha su incapacidad para dar cuenta de la especificidad americana. Para Carpentier, las técnicas surrealistas funcionan como meros “trucos” que producen lo insólito de manera artificial y resultan, por ello, incapaces de captar la complejidad histórica, cultural y espiritual de América Latina (Paz Soldán 2008:36).

¹¹⁷Aunque Echevarría propone el texto en una versión cuya grafica corresponde al francés moderno, aquí se ha considerado mantener el original y proponer esta traducción personal: “ El azar, quiso que el poste donde se había puesto la cadena que lo sujetaba estuviera podrido, los violentos esfuerzos que le hacían hacer los tormentos del fuego arrancaron el pitón y él cayó por encima de la pira. Los negros gritaron: “Mackandal Jauve”; el terror fue extremo; todas las puertas fueron cerradas. El destacamento de suizos que guardaba el lugar de la ejecución lo evacuó; el carcelero Maffé quiso matarlo de un golpe de espada, cuando, según la orden del Procurador General, fue atado sobre una tabla y lanzado al fuego. Aunque el cuerpo de Mackandal haya sido incinerado, muchos negros creen, incluso en el presente, que no pereció en el suplicio”.

Pero, a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas. Invocando por medio de fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados, de meniques de costurera de vagos monumentos fálicos, 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. Pobreza imaginativa, decía Unamuno, es aprenderse códigos de memoria. Y hoy existen códigos de lo fantástico, basados en el principio del burro devorado por un higo, propuesto por los *Cantos de Maldoror*¹¹⁸ como suprema inversión de la realidad, (Carpentier 1987:74)

Según Carpentier, lo verdaderamente extraordinario no procede del juego onírico ni de la libre asociación de imágenes inventadas, sino de la propia realidad del continente: su historia, las cosmogonías indígenas y africanas, los mitos y la convivencia cultural producen hechos que, aun siendo reales, se perciben como maravillosos desde una mirada externa. En este sentido, Carpentier sostiene que América solo puede ser narrada a partir de una fe en su singularidad, entendida como la convicción de que lo maravilloso forma parte constitutiva de la realidad latinoamericana: “Pero ¿Qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso ?” (Carpentier 1987:77) De hecho, en describir esta realidad narrativa Carpentier opta por el término de *Lo real maravilloso*. Es importante aclarar que existe una confusión histórica y crítica entre los conceptos de *lo real maravilloso* y *realismo mágico*, que a veces se emplean como si fueran lo mismo. Ambos conceptos surgieron prácticamente al mismo tiempo en la literatura latinoamericana, pero con orígenes y usos distintos. El término *realismo mágico* fue empleado por primera vez en el ámbito literario por el escritor venezolano Arturo Uslar Pietri en 1948, en su ensayo *Letras y hombres de Venezuela*, donde lo utiliza para

¹¹⁸ *Los cantos de Maldoror* es una obra poética en prosa escrita por Isidore Ducasse (Lautréamont) a finales del siglo XIX, compuesta por una sucesión de escenas violentas, grotescas y transgresoras protagonizadas por un personaje que desafía la moral, la religión y el orden racional. La obra rompe deliberadamente con la lógica realista y construye un universo dominado por imágenes extremas, asociaciones arbitrarias y situaciones imposibles, razón por la cual fue reivindicada más tarde por el surrealismo como texto precursor. Carpentier se refiere a esta obra como un ejemplo de “códigos de lo fantástico” porque, a su juicio, lo maravilloso que propone no nace de la realidad, sino de procedimientos literarios aprendidos y repetidos: la acumulación de imágenes insólitas, la deformación monstruosa y la negación sistemática de lo real. Para él, este tipo de fantasía es artificial, ya que busca provocar el asombro mediante el choque y la exageración, sin anclaje histórico, cultural o espiritual. Ver: Lautréamont, C. (1869), *Los cantos de Maldoror* (Á. Pariente, Trad.), Alianza Editorial ed. 2017.

describir cierto tipo de narración en la que lo misterioso y lo realista se entrelazan. El concepto, sin embargo, ya había sido utilizado por el crítico alemán Franz Roh desde 1925 para referirse a un tipo de pintura posimpresionista, aunque no estaba ligado a la literatura original del movimiento. Por su parte, Carpentier introdujo el concepto de lo real maravilloso en 1949 en el prólogo de *El reino de este mundo*, como una forma de describir la realidad latinoamericana (Márquez Rodríguez 1990:107-108). En considerar las diferencias entre los dos estilos literarios Álvarez Pitaluga ofrece una síntesis muy clara sobre el argumento:

Menos divulgado y comercializado que el *realismo mágico*, lo *real maravilloso* articula sus factores de análisis en componentes sociohistóricos no del todo coincidente con el primero. Porque mientras que el realismo es la articulación de una invención que sustenta una realidad social, lo real es el conjunto de una realidad histórica que conduce una visión atípica y contrahegemónica en la tradición occidental. (Álvarez Pitaluga: 2020:29)

El motor creativo de esta manera de representar Hispanoamérica es, como se ha observado anteriormente con el análisis de *El reino de este mundo*, el barroco. Hay que aclarar que, para Carpentier, el barroco no es ante todo un estilo histórico circunscrito a una época determinada, como suele entenderse tradicionalmente¹¹⁹, sino más bien una constante del espíritu humano que puede manifestarse en cualquier tiempo y lugar, aunque haya tenido un auge explícito durante el siglo XVII en España e Italia y luego se extendiera a América. Esta noción, influida en parte por el pensamiento de Eugenio D'Ors, es retomada y reelaborada por Carpentier en función de su propia práctica y teoría

¹¹⁹ El Barroco en América Latina se origina en el periodo colonial como una adaptación del Barroco europeo del siglo XVII, pero adquiere rasgos propios al integrarse con las realidades culturales, religiosas y sociales del Nuevo Mundo. Este Barroco colonial o criollo se caracteriza por el exceso ornamental, el sincretismo cultural y una visión compleja de la realidad, en la que confluyen lo europeo, lo indígena y lo africano. A lo largo de los años, el Barroco deja de entenderse únicamente como un estilo histórico para concebirse como una constante cultural, idea desarrollada por Eugenio D'Ors. Desde esta perspectiva, el Barroco se vincula directamente con una sensibilidad americana marcada por la abundancia, la hibridez y la multiplicidad de sentidos. En la segunda mitad del siglo XX, esta tradición reaparece reformulada en el Neo-barroco, especialmente en autores como José Lezama Lima y Severo Sarduy. El Neo-barroco intensifica el carácter experimental del lenguaje, el exceso y la fragmentación, y convierte el Barroco en una estrategia estética consciente para explorar la identidad, el lenguaje y la cultura latinoamericana en la modernidad. Ver: Pino Giorgina (1987), *El barroco americano*, Revista estudios n.7 p.1987, 119-139. Y Braun, H. E., & Pérez-Magallón, J. (Eds.). (2014). *The Transatlantic Hispanic Baroque: Complex identities in the Atlantic world*. Routledge.

literaria, sobre todo en lo que él denomina *Barroco americano* (Carpentier 1987:111). La idea básica para Carpentier es que el Barroco es el estilo propio del escritor latinoamericano. Esta afirmación no se limita a la novela ni a su época, sino que se aplica a toda la literatura de América Latina en tanto como expresión cultural: la fusión de tradiciones, cosmovisiones y el mestizaje generan una visión compleja de la realidad que exige un lenguaje y una forma de expresión barrocos, densos, ricos y expansivos para poder nombrar y comprender esa realidad (Márquez Rodríguez 1990:96-97). Estos elementos, como se ha señalado previamente, están presentes en *El reino de este mundo*, donde en numerosas ocasiones lo mágico o lo maravilloso surge a partir del vudú. No obstante, es necesario precisar que lo maravilloso no siempre es consecuencia directa de esta práctica religiosa, sino que puede manifestarse también a través de otros aspectos de la realidad representada en la obra como desde los mismos personajes:

En el fondo de aquel pequeño gabinete había una sola estatua. La de una mujer totalmente desnuda, recostada en un lecho, que parecía ofrecer una manzana. Tratando de encontrarse en el desorden del vino, Solimán se acercó a la estatua con pasos inseguros. La sorpresa había asentado un poco su ebriedad. El conocía aquel semblante; y también el cuerpo, el cuerpo todo, le recordaba algo. Palpé el mármol ansiosamente, con el olfato y la vista metidos en el tacto. Sopeso los senos. [...]Y, de pronto, movido por una imperiosa rememoración física, Solimán comenzó a hacer los gestos del masajista, siguiendo el camino de los músculos, el relieve de los tendones, frotando la espalda de adentro afuera, tentando los pectorales con el pulgar, percutiendo aquí y allá. Pero, súbitamente, la frialdad del mármol, subida a sus muñecas como tenazas de muerte, lo inmovilizó en un grito. El vino giré sobre sí mismo. Esa estatua, teñida de amarillo por la luz del farol, era el cadáver de Paulina Bonaparte. Un cadáver recién endurecido, recién despojado de palpito y de mirada, al que tal vez era tiempo todavía de hacer regresar a la vida. Con voz terrible, como si su pecho se desgarrara, el negro comenzó a dar llamadas, grandes llamadas, en la vastedad del Palacio Borghese. (Carpentier 1949:137-138)

Desde una primera observación, lo que se hace evidente en esta cita, es la presencia de períodos muy cargados de detalles y de verdaderos análisis sensoriales “con el olfato y la vista metidos en el tacto” que son presentados de una forma muy natural. De hecho, puede afirmarse que, en comparación con *¡Écue-Yamba-Ó!*, la prosa de Carpentier en

obras posteriores es más accesible para el lector. El uso de parámetros sensoriales como medio de inmersión permite una participación más inmediata en la narración. Es a través de esta inmersión sensorial que Carpentier construye lo maravilloso: al tocar y percibir el cuerpo marmóreo de la estatua, Solimán se da cuenta de que no es simple mármol, sino el cuerpo muerto de Paulina Bonaparte. Este detalle no es algo que se puede entender como inusual y fantástico solamente a través del contexto literario, pero necesita también el contexto extratextual. La estatua en cuestión, *Venus Victix*¹²⁰, permite al lector percatarse de la imposibilidad de que represente el cuerpo de la princesa, puesto que Antonio Canova la finalizó en 1808, mientras que Paulina Bonaparte falleció¹²¹ en 1825 en Florencia. Para concluir se puede afirmar que, una misma realidad puede generar distintas posturas estéticas que coexisten en una misma obra, tal como ocurre en *El reino de este mundo*. En el caso del *realismo mágico* americano, más que en lo *real maravilloso*, se presupone la existencia de una fe concreta, histórica y trascendente, cuya percepción depende de personajes dispuestos a creer y a crear. En el caso del *realismo mágico*, ejemplos de ello son la vida de ultratumba narrada en Comala por Rulfo y en Macondo por García Márquez, presentada como una continuidad realista de la vida material. Por su parte, lo *maravilloso* requiere siempre de una mirada capaz de identificar lo singular, ya sea mediante su comprensión histórica o a través del contraste con modelos establecidos. En este sentido, la perspectiva de personajes como el narrador de *Los pasos perdidos*, o de figuras históricas como Víctor Hugues¹²² o Cristóbal Colón¹²³, puede revelar aspectos insólitos de la realidad americana. “Por ello, los recursos que Carpentier empleará para concretar esta apropiación literaria de lo maravilloso varían de acuerdo con la misma evolución de sus nociones sobre la manifestación de lo maravilloso en la realidad americana.” (Padura Leonardo 2002:192)

¹²⁰ Conservada en la Galería Borghese de Roma, *Venus Victrix* es una escultura de mármol realizada por Antonio Canova que representa a Paulina Bonaparte como la diosa Venus, en su advocación de Venus Victoriosa. Además, este episodio de la novela puede considerarse una éfrasis, ya que describe un tipo de arte (la escultura) dentro de otro medio artístico (la novela). Se ha optado por tratarlo en este contexto estilístico, en lugar de incluirlo en el subcapítulo precedente, porque resume de manera más efectiva el uso estético característico que su propia naturaleza efrástica.

¹²¹ Ver: Fraser Flora (2009), *Venus of Empire – The Life of Pauline Bonaparte*. John Murray, London.

¹²² Ver: Carpentier, A. (1962), *El siglo de las luces*. Mexico, Compañía General de Ediciones (1968).

¹²³ Ver: Carpentier, A. (1979), *El arpa y la sombra*. Mexico, Siglo XXI Editores (2004).

Capítulo IV

4.1 *Los pasos perdidos* y el viaje temporal a través de sus espacios y la crítica al surrealismo

Como se ha mencionado anteriormente, otro lugar que influyó de manera decisiva en la producción literaria del autor cubano, después de Haití fue Venezuela. En 1945 Carpentier decidió trasladarse de La Habana a Caracas para asumir un puesto en la agencia de publicidad ARS¹²⁴, invitado por un colega. Desafortunadamente Carpentier llegó en un momento crucial y violento de la política del país. Antes del 1945, Venezuela había experimentado un largo proceso de cambios políticos tras décadas de gobiernos autoritarios y centralizados, marcados sobre todo por la hegemonía andina¹²⁵ que se había mantenido desde finales del siglo XIX y por la dictadura de Juan Vicente Gómez, que consolidó un Estado fuerte, con control político estrecho y una economía cada vez más orientada hacia la explotación petrolera. A la muerte de Gómez en 1935, su sucesor Eleazar López Contreras inició un incipiente proceso de apertura política que permitió mayores libertades de prensa y actividad partidista, aunque sin respuestas sustantivas a las demandas de participación popular y reformas sociales. En 1941, Isaías Medina Angarita asumió la presidencia e intentó continuar ese proceso de modernización y

¹²⁴ Fundada en 1938 por Carlos Eduardo Frías la agencia ARS Publicidad, inicialmente conocida como Anzola & Frías, fue una de las primeras agencias publicitarias profesionales en Venezuela, contribuyendo a establecer la publicidad moderna como profesión y convirtiéndose en un centro creativo donde trabajaron e interactuaron intelectuales y artistas de la talla de Arturo Uslar Pietri y Alejo Carpentier. Carpentier llegó a Caracas en 1945 contratado por ARS para dirigir el departamento de radio y colaborar en producciones de medios, y aunque su estancia inicial estaba prevista por pocos meses, se prolongó catorce años. Su participación en ARS lo integró en un entorno donde literatura, creatividad y medios de comunicación convergían, posibilitando su contacto con artistas e intelectuales venezolanos, y brindándole una plataforma desde donde profundizar en sus intereses en música, narrativa y cultura popular. Asimismo, esta experiencia contribuyó a su desarrollo profesional y creativo antes de su regreso a Cuba tras el triunfo de la Revolución en 1959, cuando asumiría cargos culturales dentro del gobierno castrista.

¹²⁵ La Hegemonía Andina fue un período de la historia de Venezuela que abarcó desde 1899 hasta 1945 y se caracterizó por el predominio político de líderes militares originarios de la región andina venezolana, especialmente del estado de Táchira. Comenzó con la Revolución Liberal Restauradora liderada por Cipriano Castro en 1899, quien se impuso en el poder tras derrocar al gobierno de entonces. Durante las décadas siguientes, figuras como Juan Vicente Gómez consolidaron un gobierno autoritario y centralizado, que supuso el fin de las frecuentes guerras civiles del siglo XIX y contribuyó a la institucionalización del Estado venezolano. Este periodo coincidió con el auge de la industria petrolera en Venezuela, lo que transformó profundamente la economía del país. Finalmente, la hegemonía terminó con el golpe de Estado de octubre de 1945, que marcó el inicio de un proceso de apertura democrática conocido como el Trienio Adecó. Ver: Gómez, C. A. (2007). *El poder andino: de Cipriano Castro a Medina Angarita* (Ed. 97, Colección Quirón). El Nacional.

liberalización (Kolb Glen 1974:5), incluyendo la legalización de algunos partidos y la promoción de cambios moderados, pero su gobierno fue percibido por sectores civiles y militares jóvenes como insuficiente y lento en democratizar la vida política y abrir espacios reales de participación. Esta combinación de expectativas sociales, demandas de reformas profundas y tensiones internas en el Ejército y los partidos políticos creó el ambiente propicio para que, una coalición entre oficiales militares reformistas y civiles del partido Acción Democrática¹²⁶ derrocar a Medina y marcara el inicio de la llamada *Revolución de Octubre*. Algunos meses antes del golpe, varios grupos reaccionarios favorables al regreso de López Contreras se unieron para formar el Partido Republicano Democrático Venezolano, que, aunque no fue legalizado, emprendió desde la prensa y actos públicos una campaña virulenta contra el régimen de Medina, aumentando hacia mediados de octubre la posibilidad de un enfrentamiento por el poder entre medinistas y lopecistas. En ese contexto, Acción Democrática, frustrada en sus intentos de lograr reformas por vías legales, decidió cooperar con la UPM¹²⁷ para derrocar a Medina y establecer un gobierno más representativo. Mientras se celebraba el mitin de AD el 17 de octubre, los conspiradores de la UPM, que inicialmente planeaban actuar en diciembre, pero ya eran objeto de sospechas por parte del Alto Mando, acordaron adelantarse si se producía el primer arresto. A la mañana siguiente, cuando dos de los principales conspiradores, el mayor Delgado Chalbaud y el capitán Vargas, de servicio regular en la Escuela Militar, recibieron la noticia de que Pérez Jiménez había sido arrestado y estaba siendo interrogado por el ministro de Defensa, tomaron inmediatamente el control de la institución para iniciar la insurrección, arrestando al oficial que había sido enviado para conducirlos al interrogatorio. Otros miembros de la UPM fueron entonces enviados a los cuarteles de San Carlos, Ambrosio Plaza, Miraflores y al propio Ministerio de Defensa

¹²⁶ Acción Democrática (AD) fue un partido político venezolano de orientación socialdemócrata, fundado a principios de los años 40 con el objetivo de promover una verdadera democracia y sufragio universal en el país. Hacia 1945, frustrada por la falta de reformas democráticas bajo el gobierno de Isaías Medina Angarita, AD se alió con sectores militares insatisfechos para participar en el golpe de Estado cívico-militar del 18 de octubre de 1945 que derrocó a Medina y dio inicio al llamado Trienio Adecó. Tras la insurrección, AD integró la junta de gobierno y lideró la transición hacia un sistema político más representativo, impulsando elecciones libres y reformando el sistema electoral para ampliar derechos políticos a amplios sectores de la población.

¹²⁷ La UPM (Unión Patriótica Militar) fue una organización clandestina de oficiales jóvenes del ejército venezolano que se formó en 1945 por el descontento de sectores de la oficialidad de rango medio con el estancamiento profesional dentro de las Fuerzas Armadas y la percepción de que los altos mandos no atendían sus aspiraciones.

para tomar el control según los planes previamente establecidos. En Miraflores y en el Ministerio, los insurgentes asumieron el mando con sorprendente facilidad, pero Medina y miembros del Estado Mayor del Ejército se atrincheraron en el cuartel Ambrosio Plaza, donde Pérez Jiménez, Julio César Vargas y otros conspiradores permanecieron confinados en celdas durante la mayor parte del día. En menos de veinticuatro horas, el régimen de Medina colapsó y los insurgentes asumieron el control total del gobierno. El mismo expresidente López Contreras, quien había parecido constituir una seria amenaza de conflicto civil, fue arrestado por oficiales de la UPM en las puertas del Palacio de Miraflores en la madrugada del 18 de octubre. Permaneció en una celda hasta que el éxito de la Revolución dejó de estar en duda, momento en el cual fue enviado al exilio junto con muchos de sus seguidores (Kolb Glen 1974:16-18). El impacto político y social de ese acontecimiento marcó la vida cotidiana de Caracas y sus alrededores, un escenario que Carpentier experimentó en carne propia mientras las semanas de incertidumbre y violencia afectaban incluso a residentes extranjeros. “Durante varios días Carpentier y su esposa estuvieron atrapados en un hotel mientras el tiroteo se desataba a su alrededor, de manera muy parecida a como le sucedió al protagonista y a Moche¹²⁸ durante la Revolución en la Capital Latinoamericana” (González Echevarría 1977:211) A lo largo del periodo en que vivió en Venezuela, Carpentier realizó viajes al interior del país y a regiones selváticas, experiencias que alimentaron de manera decisiva la concepción literaria de *Los pasos perdidos*. En particular, una travesía a la selva venezolana en 1947 se considera uno de los estímulos primarios para el desarrollo de esta novela. “Recuerdo que una tarde, en la confluencia del Orinoco y del Vichada, había una luz extraordinaria, tuve algo así como una iluminación. Y esta novela nació en pocos segundos completamente hecha, estructurada, construida. No tenía más que volver a Caracas y escribirla.” (Ramón Chao 1998: 143) Publicada en 1953, *Los pasos perdidos* presenta diferencias sustanciales con respecto a las obras examinadas previamente. *¡Écue-Yamba-Ó!* narra la vida de un sujeto culturalmente distinto, aunque contemporáneo al autor; *Viaje a la semilla* y *El reino de este mundo* son obras de carácter fantástico ambientadas en épocas históricas muy lejanas a su contemporaneidad. En cambio, *Los pasos perdidos* no solo revela numerosos aspectos del propio autor, sino que además se sitúa en un contexto

¹²⁸ Como será más evidente, *Los pasos perdidos* representa una de las obras más biográficas de Carpentier, y muchos de los acontecimientos narrados se encuentran en su biografía.

contemporáneo a Carpentier, aunque el tratamiento del tiempo mantiene una dimensión fantástica, casi similar a la de *Viaje a la semilla*.

Los pasos perdidos es también la novela de remontarse en el tiempo. Un hombre que está literalmente embrutecido por la vida, a quien sus obligaciones profesionales le hacen llevar en Nueva York¹²⁹[...] por un azar, es enviado a una misión a América Latina: recoger unos instrumentos musicales para un museo organográfico, cosa que se ha hecho muchas veces... yo he tenido amigos, como André Scheffer, a quien un museo organográfico de París mandó al África central para recoger instrumentos musicales que no figuraban en las colecciones... Este hombre se ve llevado por una serie de circunstancias a remontar el Orinoco, y va poco a poco retrocediendo en el tiempo. (Ramón Chao 1998: 143)

Los pasos perdidos es una novela dividida en seis capítulos en la cual, su protagonista narra el viaje que emprende hacia la selva latinoamericana en busca de instrumentos musicales que aún no han sido registrados en el museo organográfico de su universidad. Su vida en la ciudad transcurre en una rutina vacía y asfixiante; cansado de su matrimonio y alentado por su amante, una artista y astróloga decadente, acepta el encargo de su antiguo tutor, el Curador, y parte hacia la selva. Acompañado por Mouche, llega a la capital¹³⁰, donde una revolución los obliga a permanecer varios días en el hotel. Desde allí continúan el trayecto en autobús hacia la selva. En el primer día de viaje encuentran a una mujer inmóvil al borde del camino: Rosario, una joven de la selva de la que el protagonista se enamora gradualmente. Esa noche, mientras descansan en una posada, el protagonista escucha por la radio la *Novena Sinfonía* de Beethoven, empezando así una profunda evocación de su pasado. A partir de ese momento, el relato adquiere una dimensión regresiva: el protagonista emprende un retorno simbólico hacia su infancia, paralelo a la progresiva inmersión en la atemporalidad de la selva. Tras varios días de travesía y el paso por distintos poblados, la deteriorada relación entre Mouche y el narrador culmina cuando este mantiene relaciones con Rosario ante la mirada de su amante, debilitada por el paludismo contraído en la selva. Sin remordimientos aparentes,

¹²⁹ Aunque la novela no especifica de manera explícita el lugar de residencia del protagonista antes de su partida, ciertos detalles: como la mención de la vitrina de Brentano's (p. 18), reconocida librería de Nueva York, permiten inferir dicho espacio.

¹³⁰ Si bien la novela omite toda mención explícita a Venezuela y a su capital, y denomina el espacio selvático como "la Selva del Sur" (p. 80), la información biográfica de Alejo Carpentier permite asociar dicho escenario y identificar la capital con Caracas.

el protagonista envía a Mouche de regreso a la ciudad con un médico y continúa la expedición junto a Rosario. Durante este viaje lo acompañan el Adelantado, fundador de una ciudad en lo profundo de la selva, y Yannes, un minero griego en busca de oro. Finalmente, el narrador llega a una aldea indígena donde halla los instrumentos que motivaron su viaje y presencia el ritual funerario de un hechicero. Esta experiencia lo conmueve profundamente y le revela una nueva comprensión del origen de la música. Impulsado por la dimensión mítica y primordial que descubre en la selva, decide proseguir hasta la ciudad del Adelantado. Allí se instala con Rosario y experimenta una forma de vida que percibe como esencial y cargada de sentido. Desde el comienzo de la novela hasta la llegada a la selva el protagonista nutre el deseo de realizar una obra musical sobre el *Prometheus unbound*¹³¹ (p.23) de Shelley, pero a causa de la ausencia del material en la selva, decide empezar a componer una obra musical basada en un episodio de *La Odisea*. semanas después es localizado por dos aviadores que lo buscan debido a la recompensa ofrecida por su gobierno para facilitar su regreso a la capital occidental. El protagonista opta por regresar con ellos para reunir los materiales necesarios para concluir su obra y tramitar el divorcio para poder casar a Rosario. El proceso se complica cuando su esposa descubre que el viaje estuvo motivado por otra mujer. Decidida a impedir su retorno a la selva, retrasa deliberadamente el divorcio, lo que conduce al narrador a perder su empleo y a instalarse en una modesta pensión. Finalmente, consumado el divorcio, intenta volver a la selva. Sin embargo, los ríos crecidos le impiden llegar a la ciudad del Adelantado. Mientras aguarda a que bajen las aguas, se reencuentra con Yannes, quien le informa que Rosario se ha casado con Marcos, hijo del Adelantado. Desolado ante la noticia, el protagonista renuncia a continuar la búsqueda. Incapaz de recuperar el mundo que creyó haber conquistado. Aunque la música constituye uno de los ejes temáticos dominantes de la novela, el tiempo y la forma en que la realidad se configura en torno a él adquieren un protagonismo igualmente decisivo. Si

¹³¹ El *Prometheus Unbound*, de Percy Bysshe Shelley, es un drama lírico en cuatro actos que está inspirada en la Prometea, una trilogía de obras atribuidas a Esquilo. La obra de Percy Bysshe Shelley trata sobre la liberación de Prometeo de su cautiverio, pero, a diferencia de la versión de Esquilo, no hay reconciliación entre Prometeo y Zeus. A medida que avanzan los actos, las figuras espirituales y las visiones de amor y esperanza irrumpen en el paisaje de dolor, hasta que Demogorgón surge para derribar a Júpiter sin reemplazarlo por otro tirano, lo que conduce finalmente a la caída del poder opresivo. Liberado Prometeo, se reúne con su amada Asia y junto con otros personajes y espíritus la tierra y el mundo entero se transforman, anunciando una nueva época de armonía, imaginación y libertad en la que la humanidad vive en comunión con la naturaleza y consigo misma. Ver: Shelley Percy Bysshe (1820), *Prometheus Unbound, A Lyrical Drama in Four Acts with Other Poems* (1 ed.). London: C and J Ollier.

bien la narración mantiene en términos generales una estructura lineal, desde la llegada del protagonista a la selva se impone una concepción temporal que remite a la inversión cronológica presente en *Viaje a la semilla*. No obstante, a diferencia de ese relato, donde la regresión temporal es impulsada por una instancia casi sobrenatural, en *Los pasos perdidos* dicha transformación surge de la relación entre el espacio y el sujeto. “La novela se desarrolla en tres entornos o lugares genéricos: la gran ciudad, la capital latinoamericana y las zonas rurales y selváticas. A cada uno corresponde una percepción, una manera de asumir el entorno (emocional y racionalmente) de relacionarse con él.” (García A. 1996:17) La gran ciudad, identificada anteriormente con Nueva York, impone al protagonista un ritmo de vida regido por la ética capitalista, en el que los horarios estrictos de trabajo y ocio estructuran su existencia y restringen su libertad, hasta el punto de que debe desprenderse de su obsesión por controlar el tiempo para adaptarse a la nueva de su periodo de vacaciones.

[...]miro mi reloj para fingir una repentina alarma ante el recuerdo de una cita ineludible. Pero mi reloj, al que no he dado cuerda anoche —me percaté de ello ahora— para acostumbrarme mejor a la realidad del comienzo de mis vacaciones, se ha parado a las tres y veinte. Pregunto por la hora, con tono urgido, pero me responden que no importa. (Carpentier 1967:21)

Esta alienación¹³² temporal se configura asimismo como el síntoma de una crisis identitaria que se manifiesta antes de emprender su viaje simbólico por la selva: el narrador se encuentra dominado por un profundo sentimiento de inutilidad y por la percepción de haber perdido su condición de hombre (Rio 2007:33). Considerando estos sentimientos es interesante ver como el protagonista vive su existencia y concepción temporal a lo largo de su viaje. Por ejemplo, la capital latinoamericana se configura como un espacio propicio para el extravío, donde el narrador se dedica a explorar sus calles, apreciar texturas y olores, observar la arquitectura y descubrir rasgos de la cultura popular. Al mismo tiempo, la ciudad se revela como escenario de lo inesperado y de sucesos que escapan al control de la gran urbe; ejemplo de ello es la sublevación armada que irrumpe en las calles, obligando a los extranjeros a permanecer recluidos en el hotel.

¹³² Es posible afirmar que Carpentier, de manera implícita, amplía la noción marxista de alienación, desplazándola del dominio del capital sobre el producto del trabajo hacia una concepción del tiempo en la que la experiencia temporal del sujeto, al igual que los resultados de su trabajo, deja de pertenecerle y se convierte en algo ajeno a su persona.

“Todos retrocedimos en silencio hacia el fondo del hall, sin poder quitar los ojos de aquella carne yacente sobre el asfalto enrojecido, insensible ya a las balas que en ella se encajaban todavía, poniendo nuevos marchamos de sangre en la claridad del dril.” (Carpentier 1967:45) Sin embargo, durante el encierro forzoso en el hotel provocado por la sublevación armada, este flujo urbano se transforma: la interacción social, el diálogo y la solidaridad entre los presentes sustituyen la lógica productiva, mientras que la percepción sensorial, los aromas, el clima, los estímulos físicos, comienza a adquirir relevancia, abriendo paso a una experiencia más inmediata y menos intelectualizada del entorno. Al abandonar la ciudad y adentrarse en las zonas rurales y selváticas, el protagonista se enfrenta a un espacio completamente distinto, cuya lógica y sintaxis desafían sus conocimientos previos. La experiencia sensorial se convierte en el instrumento principal de conocimiento: olores, colores y sabores activan recuerdos, emociones y deseos, mientras la racionalidad urbana pierde peso frente a la intensidad del descubrimiento y la admiración constante. En este contexto, el tiempo deja de ser lineal: el protagonista percibe simultáneamente distintas épocas históricas y siente que pasado, presente y memoria convergen en la experiencia inmediata de la selva (García A. 1996:19-21). No es casual que esta percepción mágico-temporal se desarrolla en la selva: en su dimensión caótico-generativa, este espacio se revela no solo como antítesis de la sociedad humana, sino también de sus flujos temporales, que en la selva responden a ritmos naturales y no a lógicas productivas¹³³. “De ahora en adelante ignoraremos ya la navegación a vela. El sol, la luna, la hoguera —y a veces el rayo— serán las únicas luces que iluminarán nuestras caras.” (Carpentier 1967:162) Las luces naturales se oponen claramente a la electricidad, símbolo de la civilización y de una temporalidad lineal orientada al progreso y al avance continuo. En la naturaleza, en cambio, el sujeto puede experimentar una relación distinta con el tiempo: no necesariamente proyectada hacia el futuro, sino abierta al retorno, a la memoria o incluso a una forma de atemporalidad.

Y en tomo nuestro estaban los gentiles, los adoradores de ídolos, contemplando el misterio desde su nartex de lianas. (Yo me había divertido, ayer, en figurarme

¹³³ La lógica productiva de la gran ciudad y su sistema capitalista contrastan de manera fundamental con las necesidades del tiempo biológico de los individuos, pues las sociedades modernas tienden a imponer una temporalidad lineal y medida, orientada a la producción y eficiencia, que difiere de los ritmos naturales y cíclicos propios de procesos biológicos y cotidianos, tal como analiza Young en: Young, M. D. (1988), *The metronomic society: Natural rhythms and human timetables*. Thames & Hudson, Harvard University Press.

que éramos Conquistadores en busca de Manoa. Pero de súbito me deslumbra la revelación de que ninguna diferencia hay entre esta misa y las misas que escucharon los Conquistadores del Dorado en semejantes lejanías. El tiempo ha retrocedido cuatro siglos. (Carpentier 1967:193)

El viaje a través de estos espacios funciona como el hilo conductor que articula los dos mundos que el narrador confronta en su búsqueda existencial: por un lado, la ciudad moderna; por otro, el mundo primitivo de Santa Mónica de los Venados. Su partida de la urbe anónima equivale a una suerte de liberación de la roca de Sísifo; sin embargo, esa emancipación no se consuma plenamente hasta la desaparición de Mouche (Rio 2007:34). Metafóricamente hay que aclarar que Mouche es también la representación del individuo surrealista: “alborozada, volvía a moverse en terrenos de surrealismo, astrología, interpretación de los sueños con todo lo que esto acarrea consigo.”(Carpentier 1967:74) Carpentier utiliza el personaje de Mouche para articular, en clave paródica, una crítica al carácter contradictorio de ciertos surrealistas que, al denunciar lo burgués, terminan reproduciendo las mismas actitudes que critican negativamente. No es casual que Mouche emplee la palabra “burgués” como insulto contra el protagonista, gesto que introduce una evidente ironía y subraya la inconsistencia ideológica:

¡Ese insulto —j bien lo conocía yo!— era un recuerdo de la época en que muchas mujeres de su formación se hubieran proclamado revolucionarias para gozar de las intimidades de una militancia que arrastraba a no pocos intelectuales interesantes, y entregarse a los desafueros del sexo con el respaldo de ideas filosóficas y sociales, [...]. Siempre atenta a su bienestar, colocando por encima de todo sus placeres y pequeñas pasiones, Mouche me resultaba el arquetipo de la burguesa.” (Carpentier 1967:130)

Otro aspecto que confirma el uso deliberado del personaje por parte del autor se encuentra en el significado de su nombre: Mouche, que en francés significa “mosca”, remitiendo intertextualmente a la obra teatral de Jean-Paul Sartre, *Les Mouches*¹³⁴ (1943), en la que

¹³⁴ Escrita y estrenada en 1943, en plena ocupación nazi de Francia, *Les Mouches* reinterpreta el mito de Orestes y Electra en la ciudad de Argos, oprimida por una plaga de moscas que simbolizan la culpa y el remordimiento colectivo tras el asesinato del rey Agamenón por su esposa y su amante. La población vive atada a rituales de arrepentimiento y sumisión a los “dioses”, lo que les impide actuar con libertad. Orestes regresa a Argos y, junto con Electra, decide enfrentar esta situación no como un destino sino como una elección consciente, matando a Clitemnestra y Egisto para liberar a la ciudad del peso moral que los paraliza. Al hacerlo, Orestes no solo realiza un acto de venganza, sino que también encarna la libertad y la

las moscas simbolizan la culpa y el delito colectivos. En la novela, Mouche encarna una presencia fastidiosa para el narrador-protagonista, evocando de manera simbólica la irritante persistencia de la culpa colectiva, de la misma manera que lo hacen las moscas en el drama sartreano (Choe 2017:351). El narrador-personaje empieza el viaje con Mouche, pero la francesa no puede adaptarse al nuevo ambiente de la selva y se enferma de paludismo. “En Los pasos perdidos, la surrealista no es capaz de vivir la vida auténtica.” (Choe 2017:352) La desaparición de Mouche ocurre en el momento preciso, ya que prolongar su presencia habría significado mantener consigo parte del peso urbano del que intenta desprenderse, contraviniendo así el sentido profundo de su búsqueda¹³⁵. No es casual que, tras la salida de Mouche, el protagonista alcance finalmente la unión con Rosario, ahora sin obstáculos. Rosario, mujer en la cual "varias razas se encontraban mezcladas" (Carpentier 1967:88), se halla en mayor consonancia con la nueva etapa vital del narrador. En esta configuración alegórica, Rosario representa a la mujer originaria, que es todas las mujeres y todas las razas, dado que su existencia se sitúa en un plano anterior al concepto mismo de raza (Rio 2007:34).

En el desarrollo del personaje se observa que Carpentier sugiere que esa mezcla racial connota también el bagaje cultural del individuo como si lo biológico y lo cultural fuesen inseparables para un conocimiento del atavismo humano, pues el hombre es simplemente un elemento más que conforma el espacio natural (Espino 2018:197)

Además, Rosario puede interpretarse, de cierto modo, como la personificación de la filosofía de lo real maravilloso: como mujer que encarna la totalidad de todas las razas, representa los recursos simbólicos para describir la identidad americana. Sin embargo, así como la narración de la identidad puede generar crisis identitarias, Rosario, como se verá, también constituye una fuente de conflicto y cuestionamiento para el protagonista.

responsabilidad personal, rechazando la culpa impuesta y ofreciendo a los habitantes una nueva posibilidad de ser libres. Ver: Sartre, J.-P. (1996). *Las moscas* (A. Bernárdez, Trad.). Alianza Editorial. Madrid, España.

¹³⁵ La figura de Mouche encarna los vínculos con un enfoque europeo y artificioso de lo fantástico, cuya presencia limita la percepción del narrador sobre la realidad circundante. Solo al desprenderse de Mouche, que representa los recursos estériles del surrealismo, el protagonista logra adentrarse en la selva, un espacio que se configura como un mundo mágico, capaz de revelar una forma de realidad intrínsecamente ligada a la identidad hispanoamericana, simbolizando así la llegada de Carpentier a la concepción estética de lo real maravilloso.

4.1.1 La crisis del individuo y el conflicto con la sociedad líquida en *Los pasos perdidos*

La identidad del individuo y su relación con la sociedad y sus valores constituyen una temática tan dominante en la novela como la del tiempo. Carpentier critica la modernidad y, desde una perspectiva filosófica, propone una forma de libertad frente a los conflictos que enfrenta el sujeto, aunque al mismo tiempo reconoce la imposibilidad de que este individuo alcance plenamente su salvación. En este sentido, resulta útil considerar la obra desde la óptica teórica del sociólogo y filósofo Zygmunt Bauman (1925–2017) que, en su obra *Modernidad líquida* (2000), examina la transición¹³⁶ desde las sociedades “sólidas”, caracterizadas por instituciones estables, vínculos duraderos y estructuras previsibles que proporcionaban marcos definidos para la identidad y los valores, hacia una modernidad “líquida” surgida en el contexto del capitalismo global contemporáneo y marcada por la fluidez, la flexibilidad y el cambio constante. En este nuevo escenario, los lazos sociales, las instituciones, los proyectos vitales e incluso la identidad individual se vuelven frágiles y transitorios, sometidos a una continua redefinición, lo que produce incertidumbre.

La suerte que corre una persona en libertad de acción está llena de contradicciones difíciles de evaluar y más aun de desentrañar. Consideremos, por ejemplo, la contradicción de las identidades fabricadas por uno mismo, que deben ser lo suficientemente sólidas para ser reconocidas como tales a la vez que lo suficientemente flexibles para no limitar movimientos futuros en circunstancias volátiles de cambio permanente. O la precariedad de las relaciones humanas, más cargadas de expectativas, pero más rudimentariamente institucionalizadas que nunca, y por lo tanto menos resistentes a las exigencias de esas expectativas. (Bauman 2000: 55)

En otras de sus obras, Bauman aborda de forma más profunda la precariedad del individuo, un enfoque que puede vincularse directamente con la representación del sujeto protagonista en *Los pasos perdidos*.

¹³⁶ Aunque las formulaciones teóricas de Zygmunt Bauman sobre el tránsito de la modernidad “sólida” a la “líquida” son posteriores a la publicación de *Los pasos perdidos*, resulta pertinente sostener que Alejo Carpentier anticipa en su novela una crisis del sujeto que prefigura rasgos centrales de dicha transición. En efecto, el protagonista encarna un profundo desarraigo respecto de aquellos marcos estables de identidad, pertenencia y valores que, en el horizonte de la modernidad “sólida”, ofrecían cohesión y certidumbre.

En el mundo incurablemente polifónico de la “modernidad líquida”, en el que los valores y verdades difícilmente son aceptados universalmente en términos absolutos, la justificación de los actos cometidos o de la inactividad adoptada no tiene bases más sólidas que su condena. Por ende, los autores y los espectadores sienten en igual medida la firme y acuciante necesidad de una negación enfática. (Bauman 2002:249)

Esta negación enfática adquiere una expresión especialmente significativa en la configuración del protagonista de *Los pasos perdidos*: “Habíamos caído en la era del Hombre-Avispa, del Hombre-Ninguno, en que las almas no se vendían al Diablo, sino al Contable o al Comitre.” (Carpentier 1967:15) El concepto del Hombre-Ninguno como un individuo cuyos valores se han atrofiado hasta el extremo de no poseer una vida interior significativa no solo anticipa la crisis del sujeto que más tarde analiza Bauman, sino que también puede entenderse como resultado de una sociedad en la que los valores tradicionales se han desintegrado, tal y como anticipó Friedrich Nietzsche al describir la decadencia de valores y el surgimiento del “último hombre” (Nietzsche 1997:40), un ser que simboliza la tendencia del individuo moderno a perder aspiraciones profundas y a aceptar una existencia mediocre¹³⁷ ante la falta de fines superiores, lo que pone de manifiesto la crisis del sentido y la fragmentación moral de la sociedad contemporánea. Para comprender cabalmente la situación del protagonista-narrador de la novela, es necesario también considerar su trayectoria a la luz de enfoques teóricos, y esta consideración puede abordarse desde teorías narrativas como aquellas desarrolladas por Joseph Campbell (1904-1987) en su obra *The Hero with a Thousand Faces* (1949). Campbell propone que, detrás de los mitos de culturas muy distintas entre sí, existe un mismo patrón narrativo al que llama el “viaje del héroe” o monomito¹³⁸. Este esquema describe el recorrido simbólico que realiza un héroe desde su mundo cotidiano hacia lo desconocido, donde enfrenta pruebas, obtiene una transformación interior y regresa cambiado. Para Campbell el monomito se articula en una estructura narrativa arquetípica dividida en tres momentos: la partida o fase de separación, la iniciación y el regreso. En

¹³⁷ Contemporáneamente, en *Los pasos perdidos*, la metáfora del *Hombre-Avispa* representa la persona cuyo ritmo de vida está determinado por los horarios, las demandas externas y las rutinas impuestas por otros, como el contable o el cómitre, en lugar de por su propio sentido de propósito.

¹³⁸ Aunque no existe evidencia académica o biográfica confiable que indique que Alejo Carpentier haya leído a Joseph Campbell, ni que la obra de Campbell haya influido directamente en su producción literaria, en *Los pasos perdidos* se puede observar cómo la narrativa retoma la estructura y los temas del viaje mítico del héroe, estableciendo paralelismos claros con la teoría del monomito propuesta por Campbell.

la primera fase, el héroe se desprende del mundo ordinario mediante una ruptura simbólica que lo obliga a abandonar su identidad previa y emprender un viaje hacia lo desconocido, cruzando el umbral que lo introduce en un espacio liminal donde comienzan las pruebas que marcarán su transformación.

Una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar por una serie de pruebas. Ésta es la fase favorita de la aventura mítica. Ha producido una literatura mundial de pruebas y experiencias milagrosas. El héroe es solapadamente ayudado por el consejo, los amuletos y los agentes secretos del ayudante sobrenatural que encontró antes de su entrada a esta región. O pudiera ser que por primera vez descubra aquí la existencia de la fuerza benigna que ha de sostenerlo en este paso sobrehumano. (Campbell 1949:61)

Finalmente, tras superar la fase de iniciación, el héroe retorna al mundo de origen, ya transformado. Este regreso implica la reintegración de la experiencia adquirida en el ámbito comunitario. El héroe lleva consigo ahora un “don”, o sabiduría, que beneficia a la colectividad y, al mismo tiempo, “aviva la necesidad de que exista otro héroe que renueve el mundo.” (Campbell 1949:126) De este modo, el ciclo completo no solo organiza la narrativa mítica, sino que también constituye un modelo arquetípico del crecimiento humano y de la maduración espiritual. El viaje del protagonista de *Los pasos perdidos* sigue las fases del monomito, aunque su conclusión como será evidente no mantendrá la ciclicidad mítica. Otro aspecto importante en comprender el viaje del protagonista es también la presencia de las mujeres. En la novela hay tres mujeres esenciales que no solo representan las etapas del viaje heroico, sino que al mismo tiempo es posible interpretarlas como formas casi baumanianas de existencia y resistencia dentro de una sociedad que puede ser líquida o sólida.¹³⁹ Ruth, la esposa del narrador, encarna la vida urbana y la artificialidad social a través de su profesión como actriz y de la manera

¹³⁹ La sociedad de la que proceden el protagonista, Ruth y Mouche puede entenderse, en términos baumanianos, como un espacio en tránsito, tensionado entre formas sociales más estables, “sólidas”, y dinámicas fragmentarias propias de contextos más fluidos. Esta percepción dialoga con la idea de que la modernidad no es un estado fijo sino un proceso transformador de estructuras culturales y simbólicas en constante desplazamiento. En *Los pasos perdidos*, ese mundo intermedio refleja la experiencia del protagonista en un entorno liminal donde conviven temporalidades y valores diversos, lo que sugiere que Carpentier intentó narrar un espacio de “licuefacción” social que, si bien no coincide exactamente con el uso contemporáneo del concepto de modernidad líquida, puede leerse como un antecedente literario de las tensiones entre estabilidad y cambio que caracterizan las sociedades modernas.

en que participa en la escena pública alrededor de la desaparición de su marido. Para el narrador, ella representa una existencia performativa que refuerza la distancia entre la identidad vivida y la identidad representada; de hecho, el propio matrimonio se presenta como una performance de roles sin autenticidad, desde el comienzo (p.12) hasta el retorno del protagonista:

Y observo a Ruth, ahora, bajo las arañas de la galena de los retratos, y me parece que interpreta el mejor papel de su vida: enredando y desenredando un inacabable arabesco, se hace poco a poco el centro del acto, su eje de gravitación, y quitando toda iniciativa a las demás mujeres, usurpa las funciones de ama de casa con una gracia y una movilidad de bailarina. (Carpentier 1967:254)

La relación estéril con Ruth, tan carente de arraigo y proyección como los vínculos vaciados de significado en la modernidad líquida, impulsa al protagonista a buscar una forma de compensación afectiva en los brazos de su amante, Mouche.

La había conocido dos años antes, durante una de las tantas ausencias profesionales de Ruth, y aunque mis noches se iniciaran o terminaran en su lecho[...] Reñíamos, a veces, de tremenda manera, para abrazarnos luego con ira, mientras las caras, tan cercanas que no podían verse, intercambiaban injurias que la reconciliación de los cuerpos iba transformando en crudas alabanzas del placer recibido. (Carpentier 1967: 29-30)

Este desplazamiento no responde a una auténtica transformación interior, sino más bien a una huida: ante la imposibilidad de construir un lazo sólido y significativo, el protagonista opta por una relación igualmente frágil, marcada por la incertidumbre (p.30) y la superficialidad emocional.¹⁴⁰ Como se ha visto anteriormente, Mouche es también una mujer que se encuentra en completa oposición a la búsqueda íntima del protagonista. Esto no implica que carezca de su propia indagación interior: su fascinación por la astrología y la interpretación de los sueños (p. 74) revela, de manera inconsciente, un método de resistencia frente a la dominación de la modernidad, una estrategia que le permite afirmar su autonomía y proteger su mundo interior frente a las presiones externas. Mouche representa también una prueba de iniciación y, además, es el personaje que, con

¹⁴⁰ De este modo, su tránsito entre ambas mujeres no resuelve la crisis, sino que la desplaza, reproduciendo la lógica de vínculos transitorios propia de un mundo donde las relaciones se tornan intercambiables y precarias.

sus palabras, anticipa el componente místico del viaje del protagonista. “Este viaje estaba escrito en la pared”, me dijo Mouche, al verme regresar, señalando las figuras del Sagitario, el Navio Argos y la Cabellera de Berenice, más dibujados en sus trazos ocre, ahora que habían atenuado la luz” (p. 38). En términos resumidos, Ruth representa la modernidad sólida¹⁴¹ y la fase de separación, mientras que Mouche encarna el viaje y la fase de transición, en términos baumanianos, desde la modernidad sólida hacia la modernidad líquida. En estos mismos términos, Rosario, “una mujer que es toda una mujer, sin ser más que una mujer” (p. 207), representa claramente una sociedad sólida, inalterada por el tiempo, y al mismo tiempo se configura como la clave de la posible salvación del protagonista. Para el narrador, Rosario es la encarnación de una serie de cualidades positivas que reactivan dimensiones olvidadas de su mundo interior y lo impulsan a desprenderse de estructuras sociales y culturales caducas, en dirección a un redescubrimiento de lo vital y lo natural. El momento en que reconoce su belleza (p.90) adquiere así un significado cultural preciso: tras observarla detenidamente y asociarla con valores vinculados a la naturaleza y a América Latina, cristaliza en ella los ideales que ahora privilegia. En contraste, Mouche, debilitada por el viaje y afectada físicamente tras un solo día, evidencia su fragilidad ante el entorno natural, mientras Rosario confirma su resiliencia y autenticidad. Esta configuración simétrica de rechazo y deseo conduce al narrador a una revelación que responde a una lógica inscrita en una economía de género de corte machista, donde la reafirmación de la belleza de Rosario avanza paralelamente al desvanecimiento del atractivo de Mouche, en una inversión afectiva claramente inversa y complementaria (Millington 1996:356). Al permitir que Mouche regrese a la civilización en la canoa de Montsalvatje, haciéndole creer que él la seguiría en la otra embarcación (p. 158), el protagonista consuma una ruptura decisiva. Este gesto no solo materializa su distanciamiento del mundo que ella representa, sino que le posibilita sostener y profundizar su proceso de iniciación heroica, el cual solo puede desplegarse plenamente mediante la mediación de Rosario. Es precisamente a partir de este punto del

¹⁴¹ Hay que aclarar que, al diferenciar las sociedades del pasado y la contemporánea, Bauman distingue entre una modernidad sólida, en la que las estructuras sociales son relativamente estables y predecibles — las instituciones como la familia, el trabajo o la comunidad sostienen normas claras, las identidades se definen con mayor permanencia y las relaciones tienden a durar, lo que permite planificar el futuro con cierta seguridad— y una modernidad líquida, que caracteriza la condición de la sociedad, en la que todo está en constante cambio.

viaje que el narrador se ve obligado a enfrentar una serie de pruebas durante su búsqueda identitaria. Al llegar a un pequeño estanque cerrado por una laja amarilla, el narrador se siente súbitamente oprimido, como si el espacio mismo lo aprisionara. El Adelantado le muestra entonces el cadáver putrefacto de un caimán, invadido por enjambres de moscas cuyo zumbido adquiere una tonalidad casi humana y lastimera. Profundamente perturbado por la visión, busca refugio en el calor de su amante, consciente del miedo que comienza a dominarlo. Con la caída prematura de la noche, el grupo improvisa un campamento y cada uno se recoge en su hamaca. La selva se convierte entonces en un escenario sonoro inquietante: croares, silbidos, vibraciones metálicas y rumores indefinibles componen una suerte de sinfonía caótica que intensifica la sensación de amenaza. Aturdido, febril y exhausto por la tensión y las fatigas del día, el narrador se encuentra al borde de la capitulación. Sin embargo, el sueño termina por imponerse al terror. “Cuando el sueño venció el temor a las amenazas que me rodeaban, estaba a punto de capitular —de clamar mi miedo—, para oír voces de hombres. Cuando fue la luz otra vez, comprendí que había pasado la Primera Prueba. Las sombras se habían llevado los temores de la víspera.” (Carpentier 1967:169-170) La primera prueba, aunque relativamente sencilla, resulta emblemática de una tradición compartida¹⁴²: solo al afrontar y superar la noche en la selva el protagonista puede afirmar su dignidad y derecho a permanecer en ese espacio. Después de la noche, el protagonista y su grupo reanudan su avance río abajo, pero pronto se ven atrapados en una violenta tempestad que los obliga a luchar por mantener el control de las embarcaciones y sortear rápidos peligrosos. El Adelantado sujeta a los indios para que puedan seguir defendiendo la nave, y tras un período que se siente interminable, finalmente la tormenta amaina.

Desarrugando el lomo, el río sigue su camino hacia el Océano remoto. Agotado por la tensión nerviosa, me duermo sobre el pecho de Rosario. Pero en seguida descansa la canoa en varadero de arena, y al saberme nuevamente sobre la tierra

¹⁴² Muchos rituales de iniciación conciben la noche como el momento idóneo para poner a prueba la maduración del individuo antes de su aceptación plena en la sociedad. Entre los Mandan, los candidatos atraviesan días de ayuno y privación de sueño, soportando dolor físico extremo mediante pinchos y sal, con el objetivo de fortalecer su cuerpo y legitimarse como miembros respetados de la comunidad. De manera análoga, los Shushwaps de Canadá exigen a sus jóvenes aspirantes a chamanes pasar noches aislados en las montañas, purificándose con vapor y ejecutando danzas rituales hasta recibir un sueño que les revela su espíritu protector. En ambos casos, la noche funciona como un espacio liminal y simbólico, donde el candidato enfrenta pruebas que transforman su cuerpo, mente y espíritu, consolidando su tránsito hacia un nuevo estatus social y ritual. Ver: Sümer Necati (2018), *Initiation ceremony In primitive tribes and some religions*. Dinî arařtırmalar, 21(54 (15-12-2018)), 61-80.

segura, a la que salta fray Pedro con un: “¡Gracias a Dios!”, comprendo que ha pasado la Segunda Prueba. (Carpentier 1967:177)

La Segunda Prueba es más difícil que la primera, porque demuestra que permanecer en la selva exige no solo supervivencia, sino también fuerza y resistencia frente a sus elementos y ataques. Este tipo de pruebas retoma, en parte, el concepto del monomito, según el cual el héroe atraviesa una serie de pruebas u ordalías que ponen a prueba su valor y transforman su identidad antes de poder avanzar en su viaje. Sin embargo, en *Los pasos perdidos* el regreso del protagonista no coincide con la culminación de su viaje heroico, sino que representa más bien lo que el mismo identifica como su tercera prueba. “Me doy cuenta ahora que después de haber salido vencedor de la prueba de los terrores nocturnos, de la prueba de la tempestad, fui sometido a la prueba decisiva: la tentación de regresar.” (Carpentier 1967:279) Como se ha señalado anteriormente, la prueba del no regresar no implica el final del proceso de iniciación, sino más bien su fracaso. No obstante, conviene precisar que dicho regreso no constituye en sí mismo el momento en que el protagonista fracasa en su iniciación. Antes bien, puede sostenerse que el verdadero fracaso radica en su incapacidad para comprender plenamente la cultura de Rosario y la solidez del entramado social en el que ella se desenvuelve.

El protagonista parece incapaz de reflexionar acerca de las condiciones sociales y económicas del lugar, cuestiones que quedan invisibilizadas en el relato de su viaje. Maravillado por las características culturales de los pobladores de tales parajes, casi alucinado por el supuesto regreso a los orígenes de la humanidad, el protagonista es incapaz de observar las condiciones de pobreza y abandono estatal en que viven. Esto le permite desarrollar sus propias fantasías, que alimentan su escape de la cultura metropolitana a la que pertenece y su búsqueda de valores éticos, espirituales y culturales que no puede encontrar en la ciudad donde vivía, soñando con recuperar a partir de esos descubrimientos un capital cultural que había dado por perdido en su carrera frustrada como musicólogo y compositor. (Lee Penagos 2025:927)

A lo largo de la novela, el narrador proyecta sobre Rosario y la selva un idealizado imaginario de autenticidad que no logra articular con las complejidades reales de esa cultura, revelando así una lectura colonialista de la región y de las personas que encuentra. Esta economía de proyección y deseo lo vuelve incapaz de integrarse plenamente en el

mundo que dice querer, una incapacidad que se hace aún más evidente en el episodio del leproso Nicasio: al no cumplir con lo que él considera su deber de “hombre”, es decir, hacer justicia fusilando al culpable (p. 239), Marcos le arrebató el arma y pone en escena su emasculación simbólica, subrayando así que el narrador no puede asumirse como parte de esa sociedad ni articular de manera auténtica su proceso de aprendizaje. No es casual que, inmediatamente después de este fracaso, llegue el avión para llevarlo de nuevo a la modernidad. De manera simbólica, esto representa que, al no lograr conquistar su espacio en la sociedad sólida, el narrador es reclamado por su sociedad de procedencia. El protagonista aún podría permanecer si aceptara a Rosario y su mundo, pero su necesidad artística¹⁴³ (p.242) lo lleva de regreso desde la selva y lo obliga a retomar su rol de marido. Al llegar a la modernidad, comienza a odiar cada vez más a su mujer y el hecho de que, por su culpa, debe abandonar a Rosario. Sin embargo, esta es también su propia decisión, al igual que la crueldad que demuestra hacia Ruth al enfrentarse a sí mismo. Su crueldad se manifiesta en cómo desilusiona a Ruth respecto a sus planes futuros, en los que ella no tiene ningún papel. Al descubrir su relación con Mouche, él interpreta su reacción como una exagerada actuación trágica, presentándola como actriz en su propio escenario y monopolizando la narración con su monólogo sarcástico, sin considerar el daño real que le ha causado. Esencialmente, desprecia a su esposa y reclama para sí mismo la única verdad emocional o comprensión. Centra la atención en la supuesta hipocresía de Ruth, cuando la verdadera falta es la suya al mantener una relación con Mouche. Durante el proceso de divorcio, esta doble moral se refuerza mediante la metáfora teatral, ya que “el narrador se ve a sí mismo en el papel de esposo infiel (p.233), lo que resulta irónico: primero, porque normalmente es él quien asigna roles a los demás para sostener su ego; y segundo, porque en este caso no se trata de un rol, ya que ha sido efectivamente un esposo disoluto. No obstante, intenta manipular los hechos para aparecer como la víctima y a Ruth como culpable que lo ha sacado de la selva. Su representación de Ruth evidencia un rechazo a asumir responsabilidad por sus acciones y culpa (Millington 1996:351). Al final, el narrador debe aceptar las consecuencias de sus decisiones cuando, al regresar a la selva, descubre que Rosario no es “Penélope” (p. 285), es decir, que no lo ha esperado

¹⁴³ Desde una perspectiva interpretativa, la decisión del narrador-protagonista de buscar papel y proseguir con su empresa artística y material supone una negación de su propio proceso apoteósico en la selva. Permanecer en ese espacio exige la renuncia a la modernidad; asumir o rechazar esa renuncia es una elección que depende exclusivamente de él.

ni le ha guardado fidelidad como él había imaginado, y que ha elegido a Marcos, “quien llevaba el fusil” (p. 239). La elección no es fortuita: Marcos representa la acción y la auténtica integración en ese mundo, cualidades que el protagonista no posee. Frente a la indecisión y la tendencia a la idealización del narrador, Marcos encarna la pertenencia real. El narrador comprende que al anteponer sus aspiraciones artísticas y su búsqueda personal a la mujer que ama, renuncia también a la posibilidad de arraigarse en esa realidad que había concebido como un espacio de plenitud. Así, pierde sus “pasos” hacia la utopía. Sin embargo, este desenlace no invalida por completo el sentido de su viaje. Aunque la experiencia culmina en una pérdida, también le otorga una nueva conciencia. El héroe regresa transformado, no por la conquista de un ideal, sino por el reconocimiento de sus límites y de sus errores. En esa aceptación dolorosa reside una forma distinta de sabiduría: la comprensión de su amarga existencia y de la imposibilidad¹⁴⁴ de recuperar un paraíso imaginado.

He tratado de enderezar un destino torcido por mi propia debilidad y de mi ha brotado un canto —ahora trunco— que me devolvió al viejo camino, con el cuerpo lleno de cenizas, incapaz de ser otra vez el que fui.[...] Aún están abiertas las mansiones umbrosas del Romanticismo, con sus amores difíciles. Pero nada de esto se ha destinado a mí, porque la única raza humana que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no solo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles, sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy.[...] Falta saber ahora si no seré ensordecido y privado de voz por los martillazos del Comitre que en algún lugar me aguarda. Hoy terminaron las vacaciones de Sisifo. (Carpentier 1967:285-286)

4.2 El recurso del método: la parodia como resistencia frente a las dictaduras

Desde los inicios de su producción literaria, la cuestión del poder se impone como uno de los ejes temáticos fundamentales en la obra de Carpentier. Esta presencia se evidencia tanto en la visión del poder mágico en obras como *¡Écue-Yamba-Ó!* y *Viaje a la semilla*,

¹⁴⁴ Este final puede leerse como la constatación de que el artista o el intelectual no logra situarse fuera de la sociedad que lo oprime, porque su propia creatividad está vinculada a esa misma estructura de tensiones. El protagonista desea realizar su obra antes de internarse en la selva; sin embargo, si hubiese formado parte de manera natural de ese mundo selvático, es probable que el impulso de crear no hubiera surgido en él del mismo modo. Así, sin renunciar a su identidad artística, casi sisífica, no puede alcanzar una libertad plena.

como en la dimensión religioso-revolucionaria de *El reino de este mundo*, así como en las formas de dominio que la modernidad proyecta sobre el individuo en *Los pasos perdidos*. En estas obras se observa un rigor histórico y cultural marcado, reflejo de un autor atento a su realidad, cuya crónica integra la experiencia de individuos y eventos que con frecuencia son marginados por la cultura de su tiempo. Carpentier demuestra, así, una sensibilidad particular para relatar la historia de Hispanoamérica, cuya comprensión del presente resulta inseparable de la influencia del poder dictatorial sobre su pasado y su presente. Y es desde las análisis culturales e históricas de sus exploraciones literarias tempranas, que en 1974 el autor cubano alcanza una formulación particularmente intensa de este tema con *El recurso del método*. Una novela que se inscribe dentro del subgénero conocido como novela del dictador¹⁴⁵, y que construye, a través de la figura del dictador y su ejercicio del poder, una reflexión panorámica sobre las formas autoritarias que han marcado la historia de América Latina. La reflexión sobre el poder dictatorial no es exclusiva de Carpentier. Como demuestra su género literario, los dictadores y las dictaduras constituyen un tema recurrente en la literatura latinoamericana desde el siglo XIX. Sin embargo, durante la época del boom literario, esta temática adquirió una relevancia especial. Entre 1974 y 1975 surgieron novelas emblemáticas centradas en la figura del dictador, no solo *El recurso del método*, sino también *El otoño del patriarca* (1975) de García Márquez y *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, precedidas por *Conversación en La Catedral* (1969) de Vargas Llosa y *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias. Es importante destacar que el interés de Carpentier por el tema dictatorial se remonta hasta sus primeros años: firmó el *Manifiesto Minorista* (1927)¹⁴⁶ en oposición a las dictaduras unipersonales y publicó el artículo *Retrato de un dictador* (1933). A lo largo de su obra, los dictadores o las personalidades fuertes aparecen de

¹⁴⁵ La *novela del dictador* es un subgénero de la literatura latinoamericana que surge como una forma crítica de representar el poder autoritario y el caudillismo en la región. Más que narrar hechos históricos precisos, este género se centra en examinar la figura del dictador, la naturaleza del poder absoluto y sus efectos sobre la sociedad y la cultura. Su origen se relaciona con textos tempranos que critican el dominio político, pero se consolidó especialmente durante las décadas de 1960 y 1970, en el contexto del llamado *Boom latinoamericano*, con obras que incorporan técnicas narrativas experimentales para explorar estas temáticas. En estas novelas, el dictador puede ser un personaje ficticio o estar inspirado en gobernantes reales, pero siempre funciona como símbolo del poder absoluto. El género se caracteriza por sus temas políticos fuertes, la crítica al autoritarismo y la reflexión sobre la autoridad en general, más allá de detalles históricos concretos. Además, muchos de estos textos emplean estilos narrativos innovadores —como el uso de estructuras no lineales o lenguaje simbólico— para cuestionar tanto la legitimidad del poder como el papel del escritor que lo representa.

¹⁴⁶ Es importante recordar que, como consecuencia de esta decisión intelectual, Carpentier fue arrestado bajo la acusación de ser comunista y opositor al régimen de Gerardo Machado.

manera recurrente, desde *¡Écue-Yamba-Ó!* y *El reino de este mundo*¹⁴⁷ hasta el relato *El derecho de asilo* (1972) (Aparicio 2022: 435). La obra de Carpentier presenta un tono satírico y paródico que refleja la auto ironía del autor, quien en ocasiones se proyecta en la figura del Primer Magistrado (Kovacs 1980:26). Este recurso permite a Carpentier distanciarse críticamente de los acontecimientos que narra, estableciendo un diálogo entre la ficción y su propia visión del poder, la historia y la política. Aunque comparte muchos aspectos formales y temáticos con otras novelas sobre dictadores, es precisamente este juego irónico entre autor y personaje lo que le confiere un enfoque distintivo dentro del género. Su estilo paródico no solo satiriza las dictaduras hispanoamericanas, mostrando las tensiones, contradicciones y absurdos de estos regímenes, sino que también extiende su crítica al viejo mundo y a las formas de dominación cultural sobre América.

En *El recurso del método* se nos presenta la figura arquetípica de un tirano que representa a todos o a muchos de los que forzaron al pueblo a vivir bajo las consignas del terror y la violencia. Un tirano que se asienta en el poder y hace todo lo que esté en sus sucias manos para mantenerse en él. Una larga serie de corrupciones, traiciones, masacres, engaños, robos y represiones practicadas en un pequeño país sin nombre, que no lo tiene porque representa ni más ni menos que a todo el Continente. (Lattke 2001:38)

Antes de considerar la trama y profundizar en estos aspectos paródicos, surge de manera muy lógica una pregunta: ¿por qué Carpentier eligió un título tan particular? Como se ha observado, los títulos en la producción literaria del autor cubano a menudo no son casuales y muchas veces esconden significados profundos o funcionan como claves interpretativas de la obra, y esta obra no presenta excepciones.

Tengo la costumbre, aunque a veces no la respeto, de dar a mis libros títulos un tanto ambiguos, distanciados, que se refieren a su contenido, a la par que pueden tener significación contraria. El reino de este mundo, por ejemplo, lo titulé así en oposición al reino de los cielos de que nos hablan los teólogos. [...] En lo que se refiere al Recurso del método, se trata de la inversión del Discurso del método de

¹⁴⁷ En *¡Écue-Yamba-Ó!*, la figura de Antonio se caracteriza por una personalidad fuerte que ejerce un control decisivo sobre la vida del protagonista, especialmente tras su aceptación de ser iniciado bajo la influencia de Enllegüellé. Su autoridad no solo se manifiesta en el ámbito ritual, sino también en la configuración de las decisiones y experiencias del protagonista. De manera análoga, en *El reino de este mundo*, Henri Christophe encarna la figura de un monarca despótico, representando un poder centralizado que podría considerarse un prototipo de dictador caribeño.

Descartes¹⁴⁸, pues creo que América Latina es el continente menos cartesiano que imaginarse pueda. Los veintidós capítulos del libro se entroncan unos en otros a través de reflexiones de Descartes, extraídas de las *Meditaciones metafísicas* y de las *Pasiones del alma*, que, a pesar de su inflexibilidad, justifican actos completamente delirantes. (Ramón Chao 1998:96-97)

La novela está compuesta por siete capítulos, formados por diversos segmentos numerados de manera progresiva, y un breve epílogo fechado en 1972. Cada capítulo, así como el epílogo y muchos de los segmentos, está encabezado por epígrafes tomados de las reflexiones de Descartes en el *Discurso del método*, las *Meditaciones metafísicas* y el *Tratado de las pasiones*¹⁴⁹ (Ryan 1989:14). La novela sigue la trayectoria del Primer Magistrado, un dictador latinoamericano arquetípico cuya figura concentra muchas de las variantes históricas del caudillismo¹⁵⁰: el mandatario que prolonga indefinidamente su mandato, el militar que llega por las armas, el déspota ilustrado que se pretende culto y refinado, e incluso el gobernante sostenido por intereses extranjeros. El personaje cultiva ínfulas de grandeza clásica, comparándose con César, y se presenta como hombre de orden y civilización, aunque su conducta revela oportunismo, hipocresía y una profunda dependencia cultural de Europa, especialmente de París. La historia comienza en la capital francesa, donde el mandatario disfruta de una vida mundana y ostentosa,

¹⁴⁸ El *Discurso del método* (*Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*), escrito por René Descartes y publicado en 1637, es una obra en la que el autor propone una forma sistemática de pensar orientada a alcanzar verdades seguras y firmes, situando en el centro la razón individual como herramienta fundamental del conocimiento. Para ello, Descartes plantea la necesidad de dudar metódicamente de todas aquellas creencias que no sean claras y evidentes, con el fin de eliminar prejuicios y opiniones infundadas. Esta duda se convierte así en el punto de partida para reconstruir el saber sobre bases indudables. Además de estos planteamientos epistemológicos, el *Discurso* incluye una “moral provisional” destinada a orientar la conducta práctica mientras se aplica el método. Ver: Descartes R. (2009). *Discurso del método*, (M. García Morente, Trad.), Espasa-Calpe, España.

¹⁴⁹ Ver: Descartes, R. (2011). *Meditaciones metafísicas* (G. Graíño Ferrer, Trad.). Alianza Editorial, Madrid, España, y Descartes, R. (2017). *Tratado de las pasiones del alma* (E. Frutos Cortés, Trad.). Editorial Austral, Barcelona, España.

¹⁵⁰ El caudillismo es un fenómeno político y social propio de América Latina en el siglo XIX y comienzos del XX, caracterizado por el liderazgo personalista y carismático de un caudillo que concentra el poder político y militar en su figura, por encima de instituciones sólidas. Suele surgir en contextos de crisis o debilidad estatal y se sostiene en el prestigio militar y en redes de lealtad personal. Historiográficamente, se define por la centralidad del líder, la subordinación de las leyes a su autoridad y la fragilidad institucional resultante. Aunque en algunos casos contribuyó a la organización del Estado, se asocia generalmente con prácticas autoritarias y ha sido una figura clave en la reflexión literaria y política sobre la construcción nacional en América Latina. Ver: Beezley, W. H. (1969). Caudillismo: An Interpretive Note. *Journal of Inter-American Studies*, 11(3), 345–352.

discutiendo con un académico sobre la retórica americana frente al espíritu cartesiano¹⁵¹. Allí encarna la pose del gobernante ilustrado, aunque su moral pública contrasta con sus hábitos privados. Esa existencia europea se ve abruptamente interrumpida por la noticia de una rebelión encabezada por el general Ataúlfo Galván en su país. El dictador abandona París y regresa al Caribe decidido a sofocar la insurrección. Inspirándose en estrategias militares clásicas, logra derrotar a Galván. Aunque la sublevación es aplastada, pronto surge una nueva oposición en Nueva Córdoba, esta vez de carácter civil e intelectual. El movimiento está liderado por el filósofo Luis Leoncio Martínez y apoyado por estudiantes y artistas, entre ellos el escultor Miguel Estatua. El dictador subestima inicialmente esta resistencia, pero reacciona con dureza cuando los opositores comienzan a ridiculizar a él y su hija públicamente. La represión culmina en el bombardeo del santuario nacional de la Divina Pastora, episodio que deja una masacre imborrable. Miguel Estatua se suicida con dinamita antes de ser capturado, mientras Martínez logra huir. Después del bombardeo y la masacre de los rebeldes, el régimen intenta legitimarse mediante un plebiscito manipulado, y el mandatario regresa a París para tratar una lesión en el brazo. En Francia, el dictador no encuentra respaldo, sino un clima de abierto rechazo, alimentado por la publicación en la prensa europea de las fotografías de la masacre, razón por la cual la prensa lo apoda “el carnicero de Nueva Córdoba”. En París, el Primer Magistrado se reencuentra además con su hija Ofelia, quien también desapruueba sus actos y se distancia moralmente de él. El único que permanece a su lado es el académico francés, el mismo que lo había visitado al inicio de la novela, un intelectual comprado por el régimen. Este personaje lo ayuda a organizar una contraofensiva mediática, basada en el soborno de periodistas para que publiquen artículos favorables y contrarresten el desprestigio internacional. El estallido de la Primera Guerra Mundial desvía temporalmente la atención y otorga al dictador un respiro diplomático. De vuelta en su país, enfrenta nuevas conspiraciones, esta vez encabezadas por su antiguo aliado, el coronel Hoffman. El dictador, aunque de tendencias germanófilas se adapta al contexto

¹⁵¹ Resulta significativo que el académico invoque la popularidad de Victor Hugo (p.36) en los países americanos para sostener la supuesta ausencia de espíritu cartesiano en el continente. Al asociar el entusiasmo por la elocuencia romántica, el pathos y la grandilocuencia con una carencia de racionalismo, el argumento construye una oposición simplificadora entre emoción y razón, América y cartesianismo. Así, la admiración popular por Hugo se convierte, más que en un dato cultural, en una prueba retórica destinada a reforzar una visión estereotipada de la identidad americana como esencialmente antirracional y proclive a la exaltación sentimental.

internacional y adopta una retórica a favor de los aliados, mostrando su oportunismo ideológico. Tras derrotar a Hoffman, cuya muerte ocurre de forma grotesca en arenas movedizas, la capital vive un periodo de prosperidad económica, favorecida por el estancamiento de la guerra europea, que eleva el valor de los productos de exportación enriqueciendo a la nación. Para celebrar los resultados económicos favorables, el dictador promueve la construcción de un Capitolio inspirado en el de Washington. Sin embargo, cuando Estados Unidos entra en la guerra, aprovecha la nueva coyuntura internacional para recrudecer la represión y llevar a cabo una amplia redada contra sus opositores. La inauguración del Capitolio se convierte en una fastuosa ceremonia durante la cual el Primer Magistrado pronuncia, como novedad, un discurso impregnado de terminología estadística y económica, con el que intenta revestir su poder de una apariencia técnica y moderna. Al término del banquete, estalla una bomba; al no haber seguido su rutina habitual, resulta ileso, pero el atentado refuerza su determinación de gobernar con mayor severidad. La investigación no arroja conclusiones precisas, lo que da lugar a arrestos masivos y a la confiscación de toda literatura considerada “roja”. Paralelamente, somete a prueba la lealtad de sus colaboradores fomentando negocios ilícitos destinados a detectar posibles traiciones. En este clima emerge la figura del Estudiante, líder clandestino que organiza la oposición a través del periódico *Liberación*. La confrontación entre el dictador y el joven opositor simboliza el choque entre un poder envejecido y una nueva conciencia política¹⁵². La huelga general paraliza el país, y el régimen responde con violencia. Aislado y debilitado, el mandatario intenta obtener asilo en la embajada de Estados Unidos, pero descubre que el apoyo extranjero ha cambiado de rumbo. Abandonado por sus antiguos aliados, huye disfrazado en una ambulancia y se refugia temporalmente en un consulado, desde donde presencia la destrucción pública de sus estatuas. El último tramo de la novela transcurre en el exilio parisino. Ya no es el París brillante de antaño, sino un espacio ajeno y transformado. El dictador envejece, pierde lucidez y se obsesiona con recuerdos históricos y figuras como Napoleón. Una visita al

¹⁵² Es posible ver al Estudiante como la encarnación de la emergencia de una nueva conciencia política latinoamericana que se enfrenta críticamente al orden autocrático establecido. Su figura representa un pensamiento renovador y combativo que cuestiona las estructuras tradicionales del poder y denuncia la perpetuación de las dictaduras en el continente. En sus intercambios con el Primer Magistrado, su discurso articula un ideario de raíz revolucionaria que impugna el autoritarismo y postula la emancipación de las clases subalternas. En este sentido, su postura puede leerse en paralelo con los movimientos revolucionarios latinoamericanos —como el proceso cubano contra el régimen de Batista.

Museo del Trocadero para contemplar una momia que había descubierto años antes desencadena su colapso físico y mental. Paralítico y senil, vive sus últimos días cuidado por antiguos servidores, mientras su memoria se fragmenta y su figura se desvanece en el olvido. La novela se cierra trazando el ciclo íntegro del poder absoluto: el ascenso, la consolidación mediante la violencia, el progresivo aislamiento, la caída y, finalmente, la desaparición del tirano. El propio título pone de relieve la tensión central de la obra: frente al supuesto “método” racional, ordenado y casi científico que el dictador afirma encarnar, el verdadero “recurso” que sostiene su autoridad no es otro que la improvisación violenta, la arbitrariedad y el oportunismo político. *El recurso del método* se presenta como una novela distinta dentro de la producción de Carpentier: abandona en gran medida el tono histórico-maravilloso de las obras anteriores, pero mantiene y a menudo incrementa algunos aspectos. Aunque no se ha analizado mucho el tema de la escritura en *Los pasos perdidos*, es posible resumirlo y considerarlo como se diferencia en *El recurso del método*. En la obra antecedente la prosa se caracteriza por una riqueza sensorial y barroca, con descripciones minuciosas y períodos extensos cuyo ritmo evoca tanto la exploración como la experiencia interior del protagonista, generando el efecto de lo real maravilloso. En *El recurso del método*, en cambio, el lenguaje adopta un tono irónico y satírico, donde la retórica política domina. Aunque los períodos son igualmente largos y barrocos que, en *Los pasos perdidos*, en lugar de centrarse en la descripción de paisajes con metáforas y abundantes marcos sensoriales, Carpentier opta por una prolija inclusión de referencias culturales e históricas, parodiando los discursos de dictadores de la Segunda Guerra Mundial y de políticos contemporáneos a su época. A menudo, estas referencias europeas aparecen en los discursos de personajes que representan figuras intelectuales, muchas veces transformándose en parodias de las élites culturales, de manera similar a cómo se representó de forma irónica el carácter paródico de La Habana¹⁵³ en *¡Écue-Yamba-Ó!* cuando Menegildo llega a la cárcel (Ariza González 1983:163). De este modo, la prosa de Carpentier en ambas novelas comparte una complejidad estructural y expresiva, pero se distingue en función de su propósito. Esta mención a su primera novela no es fortuita. Menegildo Cué no es simplemente un antihéroe, sino un personaje cuya trayectoria narrativa remite a ciertos rasgos de la figura picaresca¹⁵⁴ del Siglo de Oro: es un

¹⁵³ Ver: Carpentier Alejo (1933), *ECUE-YAMBA-O*, Alianza Editorial, Madrid ed.1989. p.132-133.

¹⁵⁴ Una novela picaresca es un género narrativo en prosa que relata, generalmente en primera persona y de forma episódica, las peripecias de un protagonista de clase baja o marginal que, con ingenio y astucia, y a

protagonista marginal que navega por la vida sorteando adversidades y construyendo su destino desde la periferia de la sociedad cubana. De forma semejante, aunque en un contexto y con una función distintos, el Primer Magistrado en *El recurso del método* también se presenta como una figura análoga al pícaro, pero desplazada hacia las esferas más altas del poder latinoamericano de comienzos del siglo XX.

Durante años soñé yo en escribir una novela que habría de titularse Picaresca y que sería la novela de las andanzas del personaje de Quevedo, modernizado, por tierras de América. Pero, observando al pícaro trasladado a América, me di cuenta un buen día que ese pícaro español, ocurrente, tramposo, fullero, mentiroso, grato en algunos momentos, ingenioso siempre, al pasar a América —pues el pícaro pasó a América de verdad, y ahí está la novela de Lizardi— se nos agigantaba en un continente agigantado.[...]Pensé, pues, que el pícaro había cambiado de dimensión, y en mi novela quise hacer la picaresca del dictador. Mi personaje central no tiene nombre, se llama simplemente El Primer Magistrado. Puede ser de aquí, puede ser de allá, puede ser de las islas, puede ser de Centroamérica o de América del Sur. El país que él gobierna tiene las características geográficas de todos los países de América y es un hombre de todas partes que todos podemos reconocer como cosa nuestra si contemplamos la historia trágica, sangrienta, terrible de nuestro continente. (Carpentier 1977:34-35)

Otro aspecto que vincula *El recurso del método* con otras obras del autor es, claramente, su dimensión histórica que, como en el caso de su primera novela, adquiere un carácter de crónica: aunque no se presenten datos específicos, los acontecimientos narrados en la novela corresponden con frecuencia al contexto histórico precedente y contemporáneo de su autor. Aunque Carpentier no recurre a fechas explícitas, la novela integra referencias, discursos y acontecimientos históricos reales que corresponden al período comprendido aproximadamente entre 1912 y 1932, reforzando así la verosimilitud de su universo ficticio (Luzio 1982:82). La acción se sitúa en un país hispanoamericano gobernado por un presidente autoproclamado, cuya dictadura se inscribe en un marco histórico preciso

menudo mediante engaños, intenta sobrevivir en una sociedad corrupta y estratificada. El pícaro, antihéroe por excelencia, se mueve de un escenario a otro sirviendo a distintos amos y ofrece una visión crítica e irónica de las hipocresías sociales, con un estilo realista que pone de relieve las tensiones y desigualdades de su entorno. El género surgió en España en el siglo XVI con obras como *La vida de Lazarillo de Tormes*. Ver: Ardila, J. (Ed.). (2015). *The picaresque novel in Western literature: From the sixteenth century to the neopicaresque*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.

construido mediante alusiones a acontecimientos como el Titanic, Sarajevo y la Primera Guerra Mundial. La novela establece claros paralelismos con la dictadura de Federico Tinoco¹⁵⁵ en Costa Rica. Al igual que el personaje del Primer Magistrado, Tinoco buscó sin éxito el reconocimiento del presidente estadounidense Woodrow Wilson, declaró la guerra a Alemania para congraciarse con Washington y enfrentó denuncias periodísticas internacionales que expusieron la corrupción de su régimen 1918.

Tal como hace el Primer Magistrado luego de la campaña contra Ataúlfo Galván, solicitar permiso para salir a "recuperar su muy necesaria salud", lo hace Federico Tinoco; así lo afirma un decreto gubernamental del 10 de agosto de 1919 que dice: "Concédase licencia al señor Presidente don Federico Tinoco Granados para separarse de sus funciones y ausentarse del país por el tiempo que según las circunstancias fuese necesario para el restablecimiento de su quebrantada salud". [..] Pero finalmente van pasando los años del poder y de las campañas estudiantiles y tanto el Ex Primer Magistrado como Federico Tinoco como Alejo Carpentier dirigen sus pasos a París. ¿Se cruzó el joven cubano en su camino por la Ciudad Luz con alguno de esos hombres? ¿Tuvo ocasión de leer las memorias que Tinoco escribió con la ayuda tal vez de algún Ilustre Académico y publicó en París en 1928 con el título de *Páginas de Ayer*? [...] Coincidencias entre novela y contexto histórico podrían multiplicarse ampliamente y bastante más allá de lo relativo a Costa Rica porque prácticamente todos los sucesos novelados tienen una contra parte que afianza su condición histórica. (Luzio 1982:84-85)

Los elementos extratextuales de la obra trascienden la mera representación de la sombría realidad política del continente americano, pues refuerzan la carga satírica de la novela y articulan un discurso ético sobre la resistencia frente a los déspotas. A través de la ironía, Carpentier expone no solo la fragilidad humana de quienes detentan el poder, sino también su carácter parasitario e hipócrita. El Primer Magistrado y sus oficiales buscan proyectar continuamente una imagen de fortaleza y sobriedad ante la nación, mientras

¹⁵⁵ Federico Tinoco Granados tomó el poder en 1917 mediante un golpe de Estado que depuso a Alfredo González Flores e instauró un gobierno de facto (1917–1919). Aunque intentó legitimarse con una nueva Constitución y elecciones controladas, su régimen enfrentó fuerte oposición interna y aislamiento internacional. El presidente estadounidense Woodrow Wilson se negó a reconocer su gobierno, lo que debilitó su posición diplomática y financiera. En el ámbito interno, el tinoquismo recurrió a la censura y la represión; el asesinato del periodista Rogelio Fernández Güell simboliza la violencia del período. Ante la presión interna y externa, Tinoco renunció en 1919 y partió al exilio. Ver: Molina Jiménez, I., & Palmer, S. (2004). *Historia de Costa Rica: Breve, actualizada y con ilustraciones*. Editorial Universidad de Costa Rica, Costa Rica.

que la realidad evidencia la contradicción de esa apariencia. Desde los primeros capítulos hasta al final, la obra revela la naturaleza viciosa de todos los actores políticos, sean sostenedores u opositores, quienes, al igual que en la realidad, carecen de motivaciones altruistas y persiguen exclusivamente la satisfacción de su propia codicia. En la nación gobernada por el dictador, existen únicamente dos clases sociales: los ricos y los pobres. Desde el inicio, y especialmente durante el auge económico provocado por el estallido de la Primera Guerra Mundial, los aliados del Primer Magistrado prosperaron y se entregaron a actividades frívolas, realizando compras ostentosas para exhibir su nuevo poder económico (Ryan 1989:16). Las mujeres acumulaban tiaras, colgantes y collares para lucirlos con sus vestidos de diseñador de Worth, Doucet y Callot, mientras que sus esposos perdían grandes sumas de dinero en juegos de azar y construían casas ostentosas inspiradas en monumentos famosos, como el Palacio de Schönbrunn o la Abadía de Cluny, decorándolas con estilos medievales, renacentistas o en combinaciones de colores hollywoodense-andalusíes (p. 175-176). En contraste, los pobres no se beneficiaban de la bonanza económica; artesanos, campesinos y jornaleros abandonaban las provincias en busca de una vida mejor en la capital, aunque en muchos casos estaban peor en la ciudad que en el campo.

A dos pasos de las villas italianas, de las cúpulas de nácar, de las cornucopias, bojes y emparrados —jardincillos de Aranjuez, miniatura de Chantilly—, los barrios de los Cerros, las Yaguas, las Favelas; los pueblos del cartón, de la bosta, del bidón recortado, las paredes de papel, las latas mohosas, abiertas a tijera, para cubrir los techos —viviendas, si es que pueden llamarse así, que cada año arruinan, arrastran, derriten, las lluvias, poniendo los niños a chapalear como cerdos en charcas y lodazales. (Carpentier 1974:237)

Lamentablemente, quienes se benefician del régimen del Primer Magistrado carecen de conciencia social y de compasión. Las acciones de estos ciudadanos influyentes, como el Doctor Peralta, Ataúlfo Galván y Walter Hoffmann, evidencian su ausencia de escrúpulos morales; están dispuestos a traicionar, manipular y destruir a cualquier otro ser humano en beneficio propio (Ryan 1989:17). El Primer Magistrado nunca se interesa por el bienestar de su pueblo. Cuando los estadounidenses tienen problemas, siempre está dispuesto a brindar su apoyo a empresas como la United Fruit Company¹⁵⁶ que resolver

¹⁵⁶ La United Fruit Company era una poderosa empresa estadounidense dedicada a la producción y exportación de bananas en América Latina, con un enorme control sobre tierras, transporte y política local en países como Colombia, Guatemala y Costa Rica. Su influencia económica y política le permitió operar prácticamente al margen de las leyes locales, priorizando siempre sus ganancias sobre los derechos de los trabajadores y las comunidades donde se establecía. La empresa paso a la infamia en 1928, cuando en

las condiciones precarias de sus empleados (p. 79). Su desinterés se evidencia también cuando se sorprende de que a su propia hija le importe la situación de su país (p. 113). Claramente, el dictador se presenta como un individuo pragmático y narcisista, cuyos actos y promesas no son más que estrategias políticas. Sin embargo, cuando asedia el santuario de la Divina Pastora, parece experimentar una especie de temor religioso.

Pero el Primer Magistrado, por una vez, se mostraba vacilante: aquél era el Santuario Nacional de la Divina Pastora, patrona del país y del ejército. Objeto de devoción, meta de peregrinaciones, ¡joya de la arquitectura colonial... —“¡Qué carajo!” —decía el coronel Hoffmann, que era luterano—: “La guerra no se hace con estampitas.” Al fin y al cabo, todo edificio podía restaurarse. Y toda restauración implicaba mejoras en cuanto a la solidez y permanencia para el futuro. —“;Y si resulta dañada la Divina Imagen?” —preguntaba el Primer Magistrado. (Carpentier 1974:83)

El miedo del Primer Magistrado no es tanto religioso como político, ya que la destrucción de la estatua religiosa podría poner en riesgo el apoyo de sus militares católicos. En cambio, sus generales no muestran ninguna preocupación ante ese peligro. El propio Hoffmann, al no comprender estos matices culturales y pragmáticos, termina siendo traicionado por sus propios hombres, quienes lo abandonan a morir en las arenas movedizas, durante la batalla contra el Primer Magistrado.

—«¡Muérete, cabrón!» —dijo, alzando el tono, un sargento a quien Hoffmann había negado un ascenso, algún tiempo atrás. —«¡Muérete, cabrón!» —dijo, en fortísimo, un teniente que mucho había solicitado, sin éxito, una difícil Estrella de Plata. —«¡No, carajo, no! ¡No me dejen morir así!» —aullaba ahora el jefe, agarrándose de las orejas del caballo que aún sacaba los dientes por encima de las arenas movedizas. —«¡Muérete, cabrón!» —le respondía el coro griego. Y las arenas habían subido al cuello, al mentón, a la boca del General, que aún profería gritos confusos, de garganta ya enlodada. (Carpentier 1974:126-127)

El Primer Magistrado construye meticulosamente una imagen pública favorable mediante gestos teatrales, discursos políticos y propaganda, otorgándose títulos grandilocuentes

noviembre sus trabajadores en Ciénaga, Colombia, se declararon en huelga por las malas condiciones laborales. El gobierno de Miguel Abadía Méndez respondió enviando al ejército, que abrió fuego contra los huelguistas el 6 de diciembre, dejando decenas o quizás cientos de muertos. La represión mostró que los intereses económicos de los gobiernos primaban sobre el bienestar de sus pueblos de la misma manera que los del Primer Magistrado. Ver: Bushnell, David. *Colombia y la United Fruit Company: La masacre de las bananeras, 1928*. Bogotá: Editorial Norma, 1984.

como “Benemérito de la Patria” o “Pacificador de la Nación” (Ryan 1989:18). No obstante, esta apariencia cuidadosamente fabricada se revela vacía, al igual que su promesa a la Divina Pastora (p. 123). Carpentier enfatiza esta falsedad desde el inicio de la novela mediante una escena casi cómica, entre la realidad que el Primer Magistrado describe mencionando al director de la revista francesa:

—aunque yo, a la verdad, en nada hubiese manifestado mi agrado ante la idea de un repentino viaje que venía a contrariar mi propósito de que oficiara de ama de casa en una próxima recepción dada, aquí, en honor del director de *La Revue des Deux Mondes*, muy interesado en publicar un largo artículo sobre la magnífica prosperidad y estabilidad política de mi país. (Carpentier 1974:42)

La ironía de Carpentier radica en el contraste entre esta propaganda cuidadosamente elaborada y la realidad política, representada de manera grotesca y humorística. Poco después, el Primer Magistrado recibe la noticia del levantamiento militar de Galván (p. 44), un evento que desmiente rotundamente la supuesta “magnífica prosperidad y estabilidad política” que pretende proyectar. Así, el autor no solo denuncia la manipulación y el artificio de la imagen del dictador, sino que subraya la tensión entre apariencia y realidad, revelando así la hipocresía del poder.

4.3 Carpentier y la relevancia del *Recurso del método* en la actualidad

Hoy en día, la afirmación que un autor del pasado posee mayor relevancia en la actualidad que en su propio tiempo se ha vuelto un lugar común, casi un cliché reiterado hasta el exceso, especialmente cuando se trata de señalar supuestas “previsiones” que hoy parecen cumplirse. Sin embargo, a partir del análisis de las obras estudiadas en este y en los capítulos precedentes, resulta plenamente válido sostener que la relevancia de Alejo Carpentier como escritor y pensador no radica en una pretendida capacidad profética, sino en la solidez y profundidad de su reflexión histórica, política y cultural. Su obra fue significativa en su propio contexto y continúa siéndolo en la actualidad, no porque haya anticipado el presente como una predicción literal, sino porque supo captar estructuras y dinámicas de poder cuya permanencia trasciende su época. Además, los problemas identitarios y nacionales que Carpentier refleja en *¡Écue-Yamba-Ó!* no han perdido vigencia con el paso del tiempo. Lo que ha cambiado no es su relevancia, sino su escala: conflictos que antes parecían circunscritos a una región específica hoy se han expandido

y entrelazado a través de la globalización, afectando a prácticamente todo el planeta. Las tensiones en torno a la identidad, la pertenencia, la memoria histórica y la hibridez cultural ya no pueden pensarse como fenómenos aislados o exclusivamente americanos. La contemporaneidad de hoy es una contemporaneidad líquida como la teorizada por Baumann y de hecho el discurso identitario sigue ser más complicado: los varios movimientos migratorios crean sociedades híbridas que a menudo deben cuestionar su persistencia y la substancia de su identidad.

En conjunto, los testimonios analizados evidencian que los procesos de inserción y convivencia de los hijos e hijas de inmigrantes no pueden entenderse como lineales. Así, crecer en una familia o en un contexto multicultural no supone únicamente una acumulación de referentes, sino una forma singular de habitar la identidad y de experimentar la pertenencia. (Campelo, Fuster y Grande 2026:158)

Otro aspecto fundamental que conviene destacar al abordar el concepto de identidad en el contexto de la modernidad migratoria se esclarece a partir de la reflexión del filósofo y poeta martiniqués Édouard Glissant¹⁵⁷. Al analizar el mundo contemporáneo, Glissant no lo concibe únicamente como un espacio caracterizado por la coexistencia simultánea de múltiples culturas, sino como un ámbito donde se entrelazan y dialogan diversas temporalidades históricas en el marco de una interconexión global cada vez más intensa. Desde esta perspectiva, la identidad deja de entenderse como una esencia fija y homogénea, para pensarse como el resultado dinámico de relaciones, desplazamientos y superposiciones históricas.

Las influencias y las mutuas repercusiones entre las culturas surten inmediatamente efecto. Y simultáneamente con esta inmediatez de los efectos de las relaciones culturales, se impone una observación, a saber: que las humanidades que se influyen en este grado, bien con efectos positivos o negativos, viven varios tiempos diferentes. En relación con la medida que aplicamos, que es la medida histórica expresada por la linealidad del tiempo occidental antes y después de Jesucristo, puede afirmarse que las culturas actuales

¹⁵⁷ Édouard Glissant (1928–2011) fue un escritor, poeta y pensador martiniqués cuya obra se centra en las dinámicas culturales e históricas del Caribe. Desarrolló conceptos clave como la poética de la relación y la creolización, con los que analiza la formación de identidades culturales a partir del encuentro, la interacción y la mezcla entre distintas tradiciones. Su pensamiento ha ejercido una notable influencia en los estudios poscoloniales y en la reflexión sobre la identidad y la diversidad cultural.

viven varios tiempos diferentes, a pesar de experimentar las mismas transformaciones e influencias. Se produce una suerte de contracción, de quiebra, de contradicción candente en el hecho de que las culturas que viven tiempos diferentes experimenten las mismas influencias. (Glissant 1996:83–84)

En su filosofía del *Tout-monde*¹⁵⁸, Glissant propone que la realidad no puede entenderse como algo aislado, sino siempre en relación con todo lo que la rodea. Nada existe de manera independiente: cada elemento se forma y se transforma a partir de influencias internas y externas. Así, el mundo se concibe como un sistema de sistemas interconectados, en constante diálogo y movimiento, donde todo está relacionado y nada permanece fijo. De hecho, las crisis de Hispanoamérica se extienden al Viejo Mundo, y otras fortalezas de la occidentalidad, de manera semejante a como las formas europeas llegaron inicialmente a América; sin embargo, mientras que en el Nuevo Mundo muchas de estas formas adoptaban un carácter paródico, como ocurre en La Habana descubierta por Menegildo, en el Viejo Mundo conservan a menudo su sustancia original, sin apenas modificar su forma. En este contexto, numerosos “Primer Magistrados” ya están empezando a consolidar su poder (Krekó 2022:59), mientras que otros aún deben emerger condicionando así el futuro del continente. La posibilidad de que las democracias liberales degeneren en sistemas autocráticos, oligárquicos o incluso en verdaderas dictaduras no constituye un fenómeno inédito ni sorprendente. El sociólogo Robert Michels¹⁵⁹ (1876-1936) abordó esta dinámica con la formulación de su célebre *Ley de hierro de la oligarquía*, planteando que toda organización, por su propia estructura y necesidad de coordinación, tiende inevitablemente a concentrar el poder en manos de un reducido grupo oligárquico.

¹⁵⁸ Ver : Aliocha Wald Lasowski (2022), *Le Tout-monde d'Édouard Glissant : une chaosthétique romanesque*, *Revue des sciences humaines*, n.347 p.119-126.

¹⁵⁹ Conviene precisar que, aunque Robert Michels inició su trayectoria intelectual vinculado al socialismo y comprometido con el movimiento obrero, progresivamente se fue distanciando de ese horizonte ideológico. Su experiencia en el seno de las organizaciones partidarias y su creciente escepticismo respecto del parlamentarismo liberal lo condujeron hacia posiciones cada vez más críticas de la democracia representativa. Durante la década de 1920, ya establecido en Italia, se aproximó al régimen de Benito Mussolini y terminó adhiriendo al fascismo. En ese contexto, obtuvo reconocimiento académico y respaldo institucional, al tiempo que manifestó simpatía por la idea de un liderazgo fuerte y carismático como principio de cohesión y dirección política. En este sentido, la *Ley de hierro de la oligarquía* no solo constituyó el eje teórico de su obra, sino también el trasfondo conceptual que facilitó su aproximación al fascismo. Su pensamiento sobre las dinámicas internas de concentración del poder culminó en el respaldo explícito a un régimen autoritario.

La organización implica la tendencia a la oligarquía. En toda organización, ya sea de partido político, de gremio profesional, u otra asociación de ese tipo, se manifiesta la tendencia aristocrática con toda claridad. El mecanismo de la organización, al conferirle solidez de estructura, induce algunos cambios importantes en la masa organizada, e invierte completamente la posición respectiva de los conductores y los conducidos, Como consecuencia de la organización, todos los partidos o gremios profesionales llegan a dividirse en una minoría de directivos y una mayoría de dirigidos. (Michels 1969:77-78)

Según Michels, esta dinámica no debe atribuirse meramente a la corrupción moral de los individuos, sino que responde a condicionamientos estructurales propios de la organización moderna. La necesidad de liderazgo profesionalizado, la especialización técnica y la relativa apatía o limitada capacidad de intervención de las bases favorecen la consolidación de élites internas que, con el tiempo, terminan ejerciendo un dominio efectivo sobre la mayoría. De este modo, incluso los movimientos surgidos bajo ideales igualitarios y democráticos pueden evolucionar hacia formas de organización marcadamente oligárquicas. Esta reflexión sobre el poder adquiere un cariz igualmente sombrío en el desenlace de *El recurso del método*. Tras la caída del Primer Magistrado, el personaje de Leoncio Martínez parece encarnar la promesa de una auténtica apertura democrática y de una renovación institucional. No obstante, la ironía característica de Carpentier impone una lectura más escéptica: lejos de anunciar una transformación sustantiva del orden político, el relevo en el poder sugiere la continuidad de las mismas lógicas de dominación, ahora revestidas de nuevas formas y discursos.

Esperanza, había respondido al sturm-und-drang, a la pulsión política, de las generaciones nuevas, marcando el ocaso de las Dictaduras en este continente, estableciendo una Democracia auténtica y verdadera, donde habría libertad de acción sindical, siempre que ésta no rompiera con una necesaria armonía entre el Capital y el Trabajo; se reconocía la necesidad de una oposición, siempre que fuese una oposición cooperativa [crítica sí, pero siempre constructiva]; se aceptaba el derecho de huelga, siempre que las huelgas no paralizaran las empresas privadas ni los servicios públicos; y, en fin, se legalizaría el Partido Comunista, puesto que, de hecho, existía en nuestro país, siempre que no entorpeciera el funcionamiento de las instituciones y no alentara la lucha de clases... Y cuando el orador remató su discurso en «¡Viva la Patria!»[...]El

Presidente Provisional — ya no tan provisional— no acababa nunca de tomar una decisión. (Carpentier 1974:272-273)

En este sentido, la novela retoma el motivo de la ciclicidad, presente en numerosas obras anteriores, aunque aquí dicha recurrencia se manifiesta específicamente en la lógica del poder. El desenlace adquiere así un tono marcadamente pesimista: si bien la dictadura es derrocada, el poder no se transfiere efectivamente al pueblo, sino que pasa a gravitar en la órbita de Estados Unidos, que, de manera indirecta pero decisiva, organiza y condiciona el nuevo gobierno encabezado por Leoncio Martínez. Los intereses estadounidenses continúan siendo el verdadero motor de la vida política nacional, del mismo modo que anteriormente lo eran los del Primer Magistrado, quien procuraba asimismo mantener la complacencia de la potencia del norte. En consecuencia, quedan relegados, casi anulados, los clamores y manifestaciones de quienes, bajo el liderazgo de figuras como Miguel Estatua aspiraban a sustraerse del control extranjero.

[...]Miguel Estatua que era bueno arriar las banderas blancas, y bueno, también, reanudar el combate. Con un cartucho de dinamita en cada mano, puesta una yesca encendida sobre el hombro, proclamó la necesidad de resistir hasta que en lucha se consiguiera que el pan de hoy fuese Pan de Hoy, hoy ganado y hoy comido, sin deberlo a los almacenes de las compañías yankis, nacionales o «asociadas», que regían las minas, pagando los jornales en vales contra mercancías. (Carpentier 1974:82)

Al final, aquello que se presentaba como un horizonte posible de emancipación y soberanía queda reducido a un mero cambio formal. La ironía de esta transformación se refleja también en la realidad cubana¹⁶⁰: mientras Fidel Castro disfrutaba de los privilegios y placeres de su cargo, el pueblo sufría hambre y privaciones. Carpentier, aunque comprometido con los ideales marxistas y con cierto respaldo al régimen, probablemente no era ajeno a esta contradicción; más bien, su mirada literaria parece captar con agudeza la distancia entre las aspiraciones revolucionarias y la experiencia cotidiana de la población, revelando, con sutil pesimismo, la persistencia de las desigualdades bajo nuevas formas de poder. Desde este pesimismo, tal como se observa también en el final de *Los pasos perdidos*, emerge una forma de sabiduría: frente a la

¹⁶⁰ Ver: Moses, C. (1999). *Real life in Castro's Cuba*, Rowman & Littlefield Publishers, Wilmington, DE, United States.

condición sisífrica de la existencia humana, hay que resistir, no porque la resistencia asegure la conquista de la felicidad, sino porque constituye la única manera de dar sentido al sufrimiento humano. Se trata, claramente, de una resistencia casi prometeica en su destino de derrota, pero sin la cual no es posible crecer ni mantener la propia humanidad. Resistir a las dictaduras, criticar a los líderes, cuestionar la identidad individual y las condiciones sociales, hacer todo esto, es indispensable para preservar la dignidad y la integridad del ser humano. Al final, hay que resistir para morir permaneciendo humano, y es dentro de esta permanencia que puede alcanzarse un reino mejor en este mundo.

En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo. (Carpentier 1949:152)

Bibliografía

Adebanji Akintoy Stephen (2010), *A HISTORY OF THE YORUBA PEOPLE*, Amalion Publishing, Senegal, 2014.

Agai Jock Matthew (2021). *Reflection on the theory of the Arab origin of the Yoruba People*, *Theologia Viatorum* 45. February 2021, pages 1-9.

Agudelo P. A. (2012), *LOS OJOS DE LA PALABRA. CONSTRUCCIÓN DEL CONCEPTO DE ECFRASIS, DE LA RETÓRICA ANTIGUA A LA CRÍTICA LITERARIA*. *Lingüística Y Literatura*, (60), 75–92.

Álvarez Pitaluga, A. (2020), *Realismo mágico y real maravilloso: modelos interpretativos para la historia cultural de América Latina*. *Revista De Historia UNA*, (81), 11–37.

Andreas Kurz (2015), *Alejo Carpentier. Los peregrinos jamás regresan a casa*, Universidad de Guanajuato/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Anecchiarico Milena (2017), *La africanía y la cuestión racial en los estudios afrocubanos*. *Tabula Rasa*, núm. 27, 2017, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.

Aparicio Yannelys (2022), *Presencia del Autor en el Narrador y el Protagonista de El recurso del método, de Alejo Carpentier*. *Neophilologus*, 106(3), 433-444.

Aristide, J.-B., & Toussaint L'Ouverture. (2013). *La Revolución haitiana: Jean-Bertrand Aristide presenta a Toussaint L'Ouverture*, Trad. A. Brotons Muñoz, ediciones Akal, Madrid.

Ariza González J. (1983). *Alejo Carpentier en el contexto histórico y estilístico*. En: *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1986) págs. 159-167.

B. Martínez, M. Nguidi, L. Catelli, C. Vullo, V.O. Okolie, S.O. Keshinro, E.F. Carvalho, L. Gusmão, F. Simão (2019), *Mitochondrial genetic profile of the Yoruba population*

from Nigeria, Forensic Science International: Genetics Supplement Series, Volume 7, Issue 1, pages 807-809.

Bartolomé de las Casas (1559), *HISTORIA DE LAS INDIAS TOMO I*, IMPRENTA DE MIGUEL GINESTA calle de Campomanes, núm. 8, 1875, Madrid.

Bartolomé de las Casas, (1552), *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, edición de José Miguel Martínez Torrejón, Del prólogo y la cronología, Editorial Universidad de Antioquia, (2011).

Bastide, Roger. 1960. *The African religions of Brazil: Toward a sociology of the interpretation of civilizations*. Translated by H. Sebba. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Bauman Zygmunt (2000), *Modernidad líquida*, Traducción de MIRTA ROSENBERG en colaboración con JAIME ARRAMBIDE SQUIRRU, edición española (2003), FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S. A. Buenos Aires.

Bauman Zygmunt (2002), *La Sociedad Sitiada*, edición española (2008), FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S. A. Buenos Aires.

Benítez Rojo Antonio (1998), *La isla que se repite*, Editorial Casiopea, Barcelona, España.

Berger Peter L. (1967), *The sacred Canopy, Elements of a Sociological Theory of Religion*, Doubleday and Company, Garden City, New York.

Bolívar Natalia del Río (1997), *El legado africano en Cuba*. Papers: revista de sociología, N. 52, 1997, págs. 155-166.

Burnard Trevor and Garrigu John (2016), *PLANTATION MACHINE: ATLANTIC CAPITALISM IN FRENCH SAINT-DOMINGUE AND BRITISH JAMAICA*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Campbell Joseph (1949), *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*, Traducción de Luisa Josefina Hernández, Fondo de Cultura Económica, edición española (1959), México.

Campelo Ana, Fuster Nayla y Grande Rafael (2026), *Identidades Híbridas: Discursos de jóvenes descendientes de inmigrantes en España*, Anduli: revista andaluza de ciencias sociales, N°. 29, 2026, págs. 117-118

Campobello, M. (2017), "*Tríptico de la infamia*" de Pablo Montoya, *la permanencia del desamparo*. Poligramas, 44, 53-65.

Carpentier Alejo (1933), *ECUE-YAMBA-O*, Alianza Editorial, Madrid ed.1989.

Carpentier Alejo (1946), *La música en Cuba*, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, México, quinta reimpression 2004.

Carpentier Alejo (1949), *El reino de este mundo*, Editorial Planeta, S. A., 2015.

Carpentier Alejo (1965), en: Mario Vargas Llosa. *Cuatro preguntas a Alejo Carpentier*. Marcha. Montevideo, año xxvi, N. 1246, marzo 12 de 1965, pág. 31.

Carpentier Alejo (1967), *Los pasos perdidos*, COMPANIA GENERAL DE EDICIONES, S. A. Schiller, cuarta edición, Mexico.

Carpentier Alejo (1968), *Guerra del tiempo; tres relatos y una novela*, Compañía General de Ediciones, México, quinta edición.

Carpentier Alejo (1974), *El recurso del método*, prólogo de Ambrosio Fornet (2005), Editorial Lectorum, reimpression (2011), México.

Carpentier Alejo (1976), *CRÓNICAS Tomo 1*, EDITORIAL ARTE Y LITERATURA / LA HABANA.

Carpentier Alejo (1977), *Habla Alejo Carpentier*, en Salvador Arias (1977), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, páginas 15-56. Centro de Investigaciones Literaria [i.e. Literarias], Casa de las Américas.

Carpentier Alejo (1987), *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Plaza & Janés Editores, S.A. Barcelona.

Cass Jeremy L. (2009). *FINDING A PLACE FOR ¡ECUÉ-YAMBA-O!: CARPENTIER'S TENUOUS DIALOGUE WITH "AFROCUBANISMO."* Romance Notes, vol.49 n°3, 313–322.

Cayo Pérez Bueno, EDICIONES DEL BRONCE (2002), Barcelona.

Choe, Sara (2017), *El sentido del fracaso en Los pasos perdidos*. Sincronía, (72), p.344-359.

Cotes Mauricio (2018), Sincretismo religioso en América Latina: una visión desde la santería y otras religiones de origen africano en Cuba desde la conquista hasta el siglo XXI. *UNAULA: Revista de la Universidad Autónoma Latinoamericana*. núm. 38 (2018), pp. 143-192.

Cristóbal Colón (1492), *Diario de a bordo*, Ediciones Generales Anaya, Madrid 1985.

Crowder Michael (1973), *The story of Nigeria*, 3rd ed. Faber and Faber, Queen Square, London.

Cruz-Luis Adolfo (1977), *De la raíz al fruto*, en: Salvador Arias (1977), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, páginas 97-121. Centro de Investigaciones Literaria [i.e. Literarias], Casa de las Américas.

De la Fuente Alejandro (2001), *A Nation for All Race, Inequality, and Politics in Twentieth-Century Cuba*, the university of north carolina press, Chapel Hill & London.

Di Leo Octavio (2001), *El descubrimiento de África en Cuba y Brasil, 1889-1969*, Editorial Colibrí, Madrid.

Emery Amy F. (1993). THE "ANTHROPOLOGICAL 'FLÂNEUR'" IN PARIS: "DOCUMENTS, BIFUR", AND COLLAGE CULTURE IN ¡ECUÉ-YAMBA-O! *Hispanic Journal*, 14(2), 145–155.

Espino, R. C. (2018). *SEDIMENTOS ÚLTIMOS EN “LOS PASOS PERDIDOS” DE ALEJO CARPENTIER: CONTEXTOS CTÓNICOS Y ESPACIOS SIMBÓLICOS*. *Caribbean Studies*, 46(2), 183–203.

Fernández Olmos M. and Paravisini-Gebert L. (2011), *Creole Religions of the Caribbean, An Introduction from Vodou and Santería to Obeah and Espiritismo*, 2nd edition, New York University Press, New York.

Franco José Luciano (1966), *HISTORIA DE LA REVOLUCIÓN DE HAITÍ: La batalla por el dominio del Caribe y el Golfo de México*, EDITORIAL DE CIENCIAS SOCIALES, LA HABANA, ed. 2010.

García, Antonio (1996). *La ciudad, el tiempo y lo sensorial en “Los pasos perdidos”*. *Cuadernos de Literatura*, 2(4), 17-21.

Gelado Viviana (2015), *La legitimación de la música afrocubana en la crítica periodística de Alejo Carpentier*. *Aletria: Revista de Estudios de Literatura* 17: 67-73.

Glissant Édouard (1996), *INTRODUCCION A UNA POÉTICA DE LO DIVERSO*, Traducción de Luis

Gómez-Cásseres P. G. (2018) “Afro-Cuban Religions: Spiritual Marronage and Resistance.” *Social and Economic Studies* 67, no. 1 (2018): 117–36

González Echevarría Roberto (1977), *Alejo. Carpentier; El peregrino en su patria*, Textos de Difusión Cultural Serie El Estudio, México ed. 1993.

Gott Richard (2004), *Cuba a new history*, Yale University press, New Haven.

Hanmer Trudy J. (1988), *Haiti*, pub. Franklin Watts, New York.

Helg Aline (1995), *Our rightful share: the Afro-Cuban struggle for equality, 1886-1912*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Herrera Ávila, T., (2006). *Viaje a la semilla: Una guerra contra el logos europeo*. *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales*, VII(13). Pp.1-18.

Ibarra Jorge (1995), *Prologue to Revolution Cuba, 1898-1958*, translated by Marjorie Moore. Lynne Rienner Publishers, Inc. London. 1998.

Iglesias García Fe (2001), *La concentración azucarera y la comarca de Cienfuegos* Martínez, en Heredia, F., Scott, R. J., & García Martínez, O. (2001). *Espacios, silencios y los sentidos de la libertad: Cuba entre 1878 y 1912*. Ediciones Unión, Unión de Escritores y Artistas de Cuba. páginas 85-107.

James C. L. R. (1938), *Los jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture y la Revolución de Haití*, traducción de Ramón García Turner, Tumer Publicaciones, S.L. Madrid ed. (2003).

Janzon, A. (1992). La subversión de la fábula en Ecue-Yamba-O. *Lucero*, vol3 páginas 28-35.

Juan Pérez de la Riva (1978) *Juan El barracón: esclavitud y capitalismo en Cuba*, Editorial critica Grupo editorial Grijalbo BARCELONA.

Klaus Müller-Bergh (1972) *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, Argentina.

Kolb Glen L. (1974), *Democracy and dictatorship in Venezuela, 1945-1958*, New London, Connecticut College.

Kovacs, K. S. (1980). *Miguel Littín's "Recurso del Método": The Aftermath of Allende*. *Film Quarterly*, 33(3), 22–29.

Krekó Péter (2022), *The Birth of an Illiberal Informational Autocracy in Europe: A Case Study on Hungary* *Journal of Illiberalism Studies*, Vol. 2 No. 1 (2022), p.55-72. 59)

Lattke Esneda C. C. (2001). El recurso del método de Alejo Carpentier. *Crónica de una Rebelión anunciada. Verba Hispanica*.

Lee Penagos J.C. (2025). *En búsqueda del presente: Extractivismo y lenguaje en Los pasos perdidos de Alejo Carpentier*. *Latin American Research Review*, 60, 925 - 940.

Lemus López Virgilio (1991), *ALEJO CARPENTIER O EL PERIODISTA*, Revista Iberoamericana (1991) 57(154) pp.171-180.

Louis A. Pérez Jr (1991), *Cuba Under the Platt Amendment, 1902-1934*, UNIVERSITY OF PITTSBURGH PRESS.

Luzio Juan Duran (1982), *El contexto histórico de El recurso del método*, Editorial de la Universidad Nacional, *LETRAS*, 4, 73-85.

Márquez Rodríguez, A. (1990), *Alejo Carpentier: teorías del barroco y de lo real maravilloso*. Nuevo Texto Crítico 3(1), 95-121.

Martín Rodrigo y Alharilla [ed.] (2006), *Cuba: de colonia a república*, Editorial Biblioteca Nueva, S. L, Madrid.

Martínez-Fernández, L. (2014). *Revolutionary Cuba: A History*, University Press of Florida.

Megenney William W. (1984), *LUCHA SOCIO-RACIAL E IDENTIDAD AFRICANA: 'ECUE-Y AMBA-O' DE ALEJO CARPENTIER Y 'JUBIABA' DE JORGE AMADO*. *Romanische Forschungen*, vol. 96, no. 3, 1984, pp. 243–58.

Michels Robert (1969) *Los partidos políticos Vol.1 Un estudio sociológico de las tendencias oligárquicas de la democracia moderna*, Traducción, Enrique Molina de Vedia, segunda reimpresión (1979), Buenos Aires.

Millington Mark I. (1996). *Gender Monologue in Carpentier's "Los pasos perdidos"*, *MLN*, 111(2), 346–367.

Montoya Pablo (2005), *Los Pasos Perdidos y las teorías sobre el origen de la música*. REVISTA Universidad EAFIT 57 Vol. 41. No. 139. 2005. pp. 57-66.

Montoya Pablo (2014), *Triptico de la infamia*, Penguin Random House Grupo Editorial, Bogotá Columbia, edición digital.

Moreau de Saint-Méry M. L. É. (1797), *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint-Domingue : Avec des observations générales sur la population, sur le caractère & les moeurs de ses divers habitans; sur son climat, sa culture, ses productions, son administration, &c. &c. Accompagnées des détails les plus propres à faire connaître l'état de cette colonie à l'époque du 18 octobre 1789; et d'une nouvelle carte de la totalité de l'isle* (vols. 1–2). Philadelphia/Paris/Hamburg: Et s'y trouve chez l'auteur; Dupont ; et principales librairies. John Carter Brown Library, Brown University.

Müller-Bergh, K. (1969). Corrientes vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier. *Revista Hispánica Moderna*, 35(4), 223–340.

Nietzsche Friedrich (1997), *Así habló Zaratustra*, Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, El libro de bolsillo, Biblioteca de autor Alianza Editorial, Madrid.

Nnoli O. Leo (2016), *MYTHS, LEGENDS AND AUTOCHTHONISM IN THE HISTORICAL RECONSTRUCTION OF THE NIGERIAN SOCIETIES*, IGWEBUIKE: An African Journal of Arts and Humanities, Vol. 2 No 2, June 2016, pages 61-75.

Norcisa López Adolfo (2004), *Concierto barroco: contrapunto entre el espacio central apolíneo y el espacio marginal dionisiaco*. *Revista De Estudios Hispánicos* 31, pp. 171-182.

Octavio Paz (1972), *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México.

Opatrný Josef (2009) en: *Historia de las Antillas, Volumen 1, Historia de Cuba*, coord. Consuelo Naranjo Orovio, Ediciones Doce Calles, 2009. Páginas 233-252.

Ortiz Fernando (1906), *Hampa afro-cubana. Los negros brujos (Apuntes para un estudio de etnología criminal)*, EDITORIAL -AMÉRICA, Madrid.

Ortiz Fernando (1951), *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, segunda edición (1981), Ciudad de la Habana, Cuba.

Ortiz Fernando (1986), *Los negros curros*, EDITORIAL DE CIENCIAS SOCIALES, LA HABANA, ed.1995.

Ortiz, Fernando (1940), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Biblioteca Ayacucho, Caracas 1978.

Padura Leonardo (2002), *Un camino de medio siglo : Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, México, D.F. : Fondo de Cultura Económica.

Parisot Fabrice (2020), *Espace micro-textuel et création romanesque : réflexion autour des épigraphes dans El reino de este mundo d'Alejo Carpentier* , Cahiers de Narratologie. 8 | 1997, mis en ligne le 15 décembre 2020. 1-10.

Paz Soldán E. (2008). Alejo Carpentier: teoría y práctica de lo real maravilloso. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37, 35-42.

Pazos Jiménez, Alvarez Flores, E. M. (2006). *Historia y vudú: Dos perspectivas vitales en El reino de este mundo*, *Revista De Filología Y Lingüística De La Universidad De Costa Rica*, 3(6), 1–22.

Pontes, Renata. (2016) “*Representaciones culturales de América Latina y Caribe un análisis de La música en Cuba de Alejo Carpentier*. Ístmica Número 19, pp. 37-48, enero-diciembre 2016.

Praag Jacqueline Chantraine de Van (1968), *El acoso de Alejo Carpender: Estructura y expresividad*, Edición digital a partir de *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968*, México, Asociación Internacional de Hispanistas. El Colegio de México, 1970, pp.225-231.

Ramón Chao (1998), *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Madrid: Alianza Editorial.

Rausenberger, J. (2018). Santurismo: The Commodification of Santería and the Touristic Value of Afro-Cuban Derived Religions in Cuba. *Almatourism - Journal of Tourism, Culture and Territorial Development*, 9, 150–171.

Reid Michele (2004), *The Yoruba in Cuba: Origins, Identities, and Transformations*, in: *The Yoruba Diaspora in the Atlantic World*, edited by Toyin Falola y Matt D. Childs, pages 111–129, Indiana University Press, Bloomington.

Reindert Dhondt (2017), *Triptico de la infamia de Pablo Montoya como cuadro Barroco*. Mitologías hoy. Vol.16 diciembre 2017, pp. 307-319.

Renda Mary A. (2001). *Taking Haiti: Military occupation and the culture of U.S. imperialism, 1915-1940*. University of North Carolina Press, Chapel Hill & London.

Rio Aurella (2007), *LA “DESHUMANIZACIÓN” Y “LA BÚSQUEDA” EN LOS PASOS PERDIDOS DE ALEJO CARPENTIER*, LATIN AMERICAN ESSAYS MACLAS Vol. XXI p.31-35.

Ripoll Carlos (1968), *La generación del 23 en Cuba: y otros apuntes sobre el vanguardismo*, Las Américas Publishing Co. New York.

Robinson Randall (2007). *An Unbroken Agony: Haiti, from revolution to the kidnapping of a president*, Basic Civitas Books, New York.

Ruiz-tresgallo, Silvia (2013). Hibridismo, ambigüedad y contradicción en la representación del afroantillano en *Écue-Yamba-Ó* de Alejo Carpentier. *Afro-Hispanic Review*, 32(1), 143–158.

Rush Cynthia R. (2010), *FDR: Haiti's Development 'Is Not Against Our Interest*, EIR International Vol. 37, Num. 5, February 5, 2010, pp.50-52.

Ryan, H. L. (1989). El Recurso del Metodo: Carpentier's Grotesque Vision of Dictators and Dictatorship in the Caribbean. *Caribbean Studies*, 22(3/4), 13–22.

Salvador Arias (1977), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Centro de Investigaciones Literaria [i.e. Literarias], Casa de las Américas.

Scott Rebecca J. (2014), "CHAPTER 3 Race, Labor, and Citizenship in Cuba: *A View from the Sugar District of Cienfuegos, 1886–1909*". *State of Ambiguity: Civic Life and*

Culture in Cuba's First Republic, edited by Steven Palmer, José Antonio Piqueras and Amparo Sánchez Cobos, New York, USA: Duke University Press, 2014, pp. 82-120.

Secomandi, A. (2023). *Entre Enigmas y Testimonios. la Écfrasis en Tríptico de la infamia*. *Estudios de Literatura Colombiana* 53, pp. 117-133.

Silva Guadalupe (2015), *ALEJO CARPENTIER, DEL NEGRISMO A LO REAL MARAVILLOSO* Anclajes, vol. XIX, núm. 1, 2015, Universidad Nacional de La Pampa Santa Rosa, Argentina, pp. 53-70.

Smith Robert Sydney (1988), *Kingdoms of the Yoruba*, 3rd ed. James Currey, London.

Speratti Piñero Emma Susana (1978), *Noviciado y apoteosis de Ti Noel en El reino de este mundo » de Alejo Carpentier*. In: *Bulletin Hispanique*, tome 80, n°3-4, 1978. pp. 201-228.

Thornton, John (2015). *The kingdom of Kongo and Palo Mayombe: Reflections on an African-American religion*. *Slavery & Abolition* 3, pages 1-22.

Tzvetan Todorov (1982), *La Conquista de América El problema del otro*, Siglo Veintiuno editores, 2007 México.

Vásquez Carmen (2017), *Una carta, un congreso y una guerra: Alejo Carpentier, La República y la cultura: paz, guerra y exilio*, Madrid, Ediciones Akal, pp. 563-569.

Vásquez, Carmen. (2006), *Alejo Carpentier en París (1928–1939)*. En *Escritores de América Latina en París*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. pp.101-115.

Villanueva Abelairas Carlos (2011), *El discurso musical como arma política en la obra de Alejo Carpentier*, *Arbor-ciencia Pensamiento Y Cultura* 187 905-916.

Wahlström, V. (2018). *Los enigmas de Alejo Carpentier: La presencia oculta de un trauma familiar* (Études romanes ed.). [Spanish Studies]. MediaTryck Lund.

Young Richard Anthony (1983), *CRITICAL GUIDES TO SPANISH TEXTS : Carpentier, El reino de este mundo*, London : Grant & Cutler in association with Tamesis Books, Print: Valencia.