

Javier Muñoz-Basols

University of Pennsylvania
—Universidad de Zaragoza

Sangre, tambores y vudú: convergencia del prólogo y la narración como alegoría de lo real-maravilloso en
*El reino de este mundo**

¡Una utopía Armada! Dinero no, fusiles sí.
Pero basta un fusil para que la utopía ya no lo sea.
Carlos Fuentes, *La Campaña*.

Uno de los primeros problemas que nos plantea *El reino de este mundo*, atendiendo a su composición textual, es cómo catalogar el contenido narrativo desde el punto de vista formal. ¿Dónde termina el prólogo?, ¿dónde comienza la narración de los hechos de la obra en su función semántico-funcional? Ambas partes quedan claramente delimitadas con respecto a la división bipartita en la novela. Sin embargo, su significado global nos lleva a replantear si las dos partes del libro se refieren a separar el contenido de las mismas, además de la estructura, o por el contrario, responden a una intención unificadora. Carpentier convierte la ficción en instrumento para acercar el descubrimiento antropológico que resulta de su viaje a Haití. Crea una narración en la que entra lo maravilloso junto con los datos históricos que acaecieron a finales del siglo XVIII y principios del XIX en la isla, constituyendo una mezcla de dos tipologías narrativas, la histórica y la ficticia, que fructifican en una alegoría del encuentro con el continente americano.

En un intento de clasificación tipológica de la obra podemos catalogarla bajo el término “novela”,¹ como un intento de emular la realidad por escrito a través de la ficción. Por otro lado, la configuración interna del relato plantea una duda tanto textual como semántica desde el mismo prólogo, que constituye un desvío de su encuadre genérico:

Es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido bajo una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad rigurosa de los acontecimientos, los nombres de los personajes—incluso secundarios—, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías. Y sin embargo [...] todo resulta maravilloso. (18)

Estas líneas sirven de anticipación, tal y como Carpentier dispone en sus palabras, pero a la vez representan cómo lo real-maravilloso se apodera de la narración; un intento de atisbar la veracidad histórica objetivando el contenido de la narración, que se argumenta de manera temporal mediante la cronología, así como espacial, mediante un exhaustivo compendio de nombres y lugares históricos.

Carpentier define su creación narrativa como: “Un relato que no quiero calificar de novela aunque tiene asunto, pues he tratado de poner en acción una especie de magia

antillana, a la vez maravillosa y real, por medio de personajes históricos” (*Entrevistas* 28). El autor puntualiza sobre la tipología textual del libro al referirse al mismo como “relato” más que “novela”, ya que esta apreciación implicaría una carga ficcional mayor en su configuración y restaría credibilidad a la minuciosidad histórica propugnada. Igualmente, reconoce que recrea la trama con personajes históricos, pero al mismo tiempo, apunta que “pone en acción una especie de magia antillana”, lo que subraya su intención de trasladar lo real-maravilloso de la tradición afroantillana.

Al examinar el prólogo a la luz de la tipología textual descubrimos un intricado sistema de asociaciones que unifica, estructura y presta sentido no sólo al mismo prólogo, sino al resto de la obra. González Echeverría, en un intento de aproximación histórica, apunta cómo “Carpentier permanecerá en La Habana sólo hasta 1945, después de su regreso de Europa en 1939, y los años en Cuba, antes de su partida rumbo a Caracas, serán interrumpidos por dos viajes: uno a Haití en 1943 y otro a México en 1944. Su lugar de residencia fija—La Habana, Caracas—no marcará tanto su obra como los viajes” (125). Este hecho guarda relación con la elaboración de la obra además de su vida personal. Los viajes que realiza en estas fechas suponen una búsqueda; un sumergirse² en la cultura y un encuentro con lo autóctono del lugar: lo real-maravilloso.

Tratar de reproducir la historia con exactitud se plantea como una utopía de partida, ya que no se puede objetivar enteramente la reproducción de un hecho histórico. Carpentier selecciona ciertos momentos o sucesos históricos que prefiere resaltar, mientras que sintetiza la magnitud de otros en virtud del acto de la narración, lo que pone en entredicho su proyecto de interpretación puramente histórica de la novela, que actúa como “una especie de sedicente manipulador de las alegorías sociales convencionales” (Cvitanovic 263).

La labor del autor resulta “utópica” al tratar de presentar una reproducción histórica, como él mismo plantea en el prólogo, pero del mismo modo se hace necesario este planteamiento para que podamos explorar qué es “lo americano continental”. La búsqueda que realiza Carpentier sobre la conciencia común de lo americano le lleva a contraponer en el prólogo una amalgama de referencias, tanto textuales como iconográficas, que reflejan un intento de búsqueda de lo maravilloso como parte de la realidad. Estas referencias, histórico-literarias o artísticas, se disponen para buscar un referente externo en el lector, precisamente porque son elementos culturales que se hallan insertados en el conocimiento común de la cultura occidental, y aunque no haga falta realizar una búsqueda explicativa sobre los mismos, se alude a realizar una reflexión en su significado. Reivindica la fe, el creer en lo que uno postula, nos habla de caballeros andantes, de la “Mesa Redonda”, de “Van Gogh y de su fe en el Girasol” y del intento de evocación de lo maravilloso llevado a cabo por los surrealistas, hasta alcanzar el folklore³ y contraponer cómo en occidente éste ha perdido su significado ritual, mientras que en América la concepción de lo mágico se ha mantenido de manera intacta:

En Europa occidental el folklore danzario, por ejemplo, ha perdido todo carácter mágico o invocatorio, rara es la danza colectiva, en América, que no encierre un hondo sentido ritual, creándose en torno a él todo un proceso iniciado: tal los bailes de la santería cubana, o la prodigiosa versión negroide de la fiesta de

Corpus, que aun puede verse en el pueblo de San Francisco de Yare, en Venezuela. (17)

Con estas referencias intertextuales desea traer a colación la importancia de la cultura de "acá", que se ha visto un tanto negada por la importancia atribuida a la cultura de "allá".⁴ Óscar Velayos apunta cómo Carpentier aborda esta preocupación espacial en su obra:

El gran tema de la narrativa de Carpentier es siempre América Latina, prestándose una muy especial atención en ella al proceso de relaciones entre este subcontinente y Europa. En dicho proceso se ha producido un continuo diálogo de mitos, aunque con matices diferentes. En el latinoamericano la mitificación de París, o de Europa en general, ha nacido frecuentemente de un sentimiento de inferioridad que lo ha llevado a sobreestimar lo europeo, subestimado lo propio y, consiguientemente, al mimetismo. Carpentier condena esta actitud, no sólo por lo que ella supone de alineación cultural, de pérdida de identidad, sino también porque el racionalismo, la tecnología y el comercio, que rigen la concepción de progreso en las sociedades europeo-occidentales, están produciendo una burocratización, manipulación y profanación del mito que resultan esterilizadoras para él mismo. (178)

El autor se refiere a los personajes, quienes son a la vez históricos y literarios, haciendo un recorrido de su actuación y prefigurando el comportamiento que van a tener en la obra. Se produce una analogía narrativa al anticipar características funcionales que se desarrollan en la narración posterior, pero al mismo tiempo, se está realizando una visión que nos remite a una caracterización funcional de los mismos:

Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución. Conocía ya la historia prodigiosa de Bouckman, el iniciado jamaíquino. Había estado en la Ciudadela La Ferrière, obra sin antecedentes arquitectónicos, únicamente anunciada por las Prisiones imaginarias del Piranese. Había respirado la atmósfera creada por Henri Christophe, monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas, muy afectos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas. A cada paso hallaba lo real-maravilloso. (16) (El subrayado es mío.)

Muestra cómo él mismo se adentra en el mundo de lo real-maravilloso para indagar sobre los arquetipos que revive en el cuerpo del relato. De aquí que nos hable de Mackandal como "fe colectiva" del pueblo, anticipando cómo el personaje representa la vigencia de la utopía: la utopía de la liberación,⁵ "a una convencida aspiración del hombre a un modelo de sociedad más justo, y enriquecedor en todos los sentidos, que habrá de ser forjado a partir de profundos cambios operados en el actual" (Velayos 96). También en el prólogo menciona los "increíbles empeños" de Henri Christophe por crear "una utopía" como alegoría en su personificación de la historia, no sólo de Haití sino por extensión, de la

historia común latinoamericana: "Henri Christophe [. . .] se nos presenta como modélico precursor—ya en el primer país latinoamericano que conquista la independencia—de las oleadas de dictadores que sucesivamente asolarán este continente" (Velayos 33). Ambos personajes se debaten en su búsqueda tanto "utópica como autópica". Carpentier comparte con ellos un ansia de indagación que le lleva, a que como autor, sea parte de la propia utopía al recrear la narración como alegoría histórica de lo real-maravilloso.

La utopía que se desarrolla en la novela, planteada como reproducción minuciosa de hechos históricos, supone una vía para desarrollar lo real-maravilloso y poder completar la alegoría que se dispone desde el prólogo en el entramado de la narración. Dicha utopía se inicia al comienzo de la novela con una búsqueda antropológica que refleja la realidad de lo maravilloso, que coexiste con lo real en la isla de Haití, y cuyas pulsiones se manifiestan en el transcurrir de los personajes. La utopía sirve de elemento que entra en choque con la autopía, al producirse una oposición de acción en su intencionalidad; una "fe colectiva" frente a un "empeño personal",⁶ una aniquilación de la cultura común de lo real-maravilloso para querer crear una propia; una única realidad que elimina la cultura colectiva anterior.

Una vez caracterizada la proyección de la intencionalidad del prólogo conforme a la significación global de la obra, pasamos a realizar un análisis semántico funcional de escenas concretas y personajes, que nos lleven a visualizar cómo funciona este elemento alegórico operante que se prolonga desde el prólogo hasta la significación global de la obra.

Heida Zambrana de Sánchez señala la cantidad de correlaciones histórico literarias existentes, en una detallada cronología de acontecimientos que existen en la novela, marcando el hecho de que el objetivo de Carpentier se cumple en su propósito histórico: "Los incidentes de los tres primeros capítulos de la novela están recogidos en textos de historia haitiana y es por ello que se puede fijar con bastante precisión la fecha en la que se inicia al relato" (11), aunque existan algunos capítulos "que son producto de lo que Vargas Llosa ha denominado 'el elemento añadido'" (93).

La detallada búsqueda cronológica realizada por la crítica de acontecimientos históricos nos lleva a establecer conexiones que enlazan con la narración, pero la existencia de una lectura de ficción como mecanismo que recrea la visión alegórica de la historia, da una mayor importancia a la ficción al poner precisamente de relieve que ambas convergen en un mismo punto. Este hecho realza la composición dual en la cultura haitiana que se nutre de lo real-maravilloso, de la misma manera que se disponen prólogo y relato, en los que se combinan la historia o la intencionalidad de atribuir un sentido histórico al relato, como lo perteneciente a lo que sería real, y lo maravilloso, como los hechos de la trama que escapan a los parámetros bajo los que opera la realidad histórica.

La visión utópica ya planteada en el prólogo se traslada hasta la narración y los personajes del libro, los cuales son el mecanismo que posibilita que podamos hablar de una continuidad en la misma línea de significado: "Busca de orígenes, rescate de la historia y a la tradición, fundación de una conciencia americana autónoma, elaboración de una literatura fiel a los ritmos de una América erguida por sí sola y poseedora de una espíritu propio, síntesis de las diversas razas y culturas que la habitan" (González Echeverría 133).

Queda claro que la trama en sí es una vuelta circular al comienzo de la novela en términos de significación. El protagonista,⁷ Ti Noel, primer personaje que se nos introduce en la narración y que nos lleva hasta el final de la misma, aparece como testigo de la

continua utopía de liberación que persiste durante el desarrollo del relato. Éste sería el elemento cíclico que cubre con una mayor magnitud el propósito del autor, pero al mismo tiempo se matiza el carácter circular del desarrollo de la acción donde se produce una evolución social que acompaña a los acontecimientos históricos y que plasma de manera visual lo tribal, la raza, y al mismo tiempo muestra cómo Ti Noel proyecta su deseo de liberación: su “concepción supra-racional de lo histórico” (Maturó 73).

En el primer capítulo leemos: “Ti Noel se divertía pensando que al lado de las cabezas descoloridas de los terneros, se servían cabezas de blancos señores en el mantel de la misma mesa” (22), (El subrayado es mío.) mostrando a través de esta escena un tanto irónica una oposición ante la represión del ser esclavo, una diferencia ontológica de la cultura impuesta sobre una cultura ignorada ya preexistente. Por el contrario, casi al final de la novela en el episodio de los “agrimensores” y como parte de esta disposición cíclica, Ti Noel observa para su sorpresa, que la situación tan sólo ha cambiado en el matiz racial ya que su liberación sigue siendo una utopía: “Ti Noel supo, por un fugitivo, que las tareas agrícolas se habían vuelto obligatorias y que el látigo estaba ahora en manos de Mulatos Republicanos, nuevos amos de la Llanura del Norte” (114). (El subrayado es mío.)

El primer capítulo sirve de extensión al hecho histórico colonizador por parte de Francia sobre la isla a la vez que el discurso se desvía hacia la figura de Mackandal, como personaje autóctono fruto de una fe común del pueblo, el cual se transforma en la memoria colectiva de los haitianos. Mackandal pasa a ser un personaje mítico que permanece como presencia mágica entre su gente incluso después de su muerte. A raíz del accidente en el que el mandinga pierde un brazo el autor explora desarrollar un vínculo de búsqueda en el medio natural. “Pierde un brazo” en un accidente laboral, pero al mismo tiempo “encuentra las raíces culturales” de su entorno natural; labor que de una manera metafórica apunta en el conjunto de la obra a la tarea de búsqueda llevada a cabo por el propio autor en su viaje a Haití:

Inútil para trabajos mayores, Mackandal fue destinado a guardar el ganado. [...] forrajeaba con su única mano entre las yerbas conocidas en busca de todos los engendros de la tierra cuya existencia hubiera desdeñado hasta entonces. Descubría, con sorpresa, la vida secreta de especies singulares, afectas al disfraz, la confusión, el verde verde, y amigas de pequeña gente acorazada que esquivaba los caminos de hormigas. (28) (El subrayado es mío.)

Mackandal representa un primer intento de la utopía de liberación, tal y como se nos narra en una fusión y un descubrimiento de la naturaleza para la utopía de Ti Noel, ya que el personaje deposita su fe en el mandinga que es a su vez símbolo de la fe colectiva del pueblo negro en la historia y la tradición: “La partida de Mackandal era también la partida de todo el mundo evocado por sus relatos” (31), al mismo tiempo que se prefigura cómo Ti Noel va a ser su seguidor en la búsqueda y continuación utópica:

Ante tantas inmoralidades, los esclavos de la hacienda de Lenormand de Mezy seguían reverenciando a Mackandal. Ti Noel transmitiría los relatos del mandinga a sus hijos, enseñándoles canciones muy simples que había compuesto a su gloria,

en horas de dar peine y almohaza a los caballos. Además, bueno era recordar a menudo al Manco, puesto que el Manco alejado de estas tierras por tareas de importancia, regresaría a ellas el día menos pensado. (50) (El subrayado es mío.)

Lo real-maravilloso dispone un sistema de imágenes que responde a un código simbólico de lo alegórico que opera como trasfondo semántico de la acción. Se hace referencia a lo foráneo por medio de la alusión a cómo “las vacas” no se adaptan al cambio de espacio físico desde Francia a Haití, al tiempo que de una manera irónica se incide sobre el elemento de la “sangre” que adquiere una dimensión ritual:

Ti Noel se enteró ese día de lo que el manco esperaba de él. Aquel mismo domingo, cuando volvía de misa, el amo supo que las dos mejores vacas lecheras de la hacienda—las coliblanco traídas de Rouen—estaban agonizando sobre sus boñigas, soltando la hiel por los belfos. Ti Noel le explicó que los animales venidos de países lejanos solían equivocarse en cuanto al pasto que comían, tomando a veces por sabrosas briznas ciertos retoños que les emponzoñaban la sangre. (33) (El subrayado es mío.)

Del mismo modo, hay algunos personajes que no se adaptan al lugar de desarrollo de la acción, lo que incide en el lector asociando imágenes en determinados momentos del transcurrir narrativo. Solimán,⁸ uno de los personajes sobre el que no se ha encontrado ninguna referencia histórica, tras haber huido con la familia de Henri Christophe a Roma es incapaz de adaptarse al nuevo lugar y contrae una enfermedad, símbolo de la lejanía espacial de sus raíces culturales: “había sido agarrado por el paludismo de los pantanos Pontinos-, invocando a Papa Legba, para que le abriese los caminos del regreso a Santo Domingo. [. . .] Solimán trataba de alcanzar a un Dios que se encontraba en el lejano Dahomey” (110). Speratti apunta que Solimán no puede renegar de su cultura, lo que le transforma en un ejemplo del remordimiento ante la negación que ha ejercido sobre la misma: “Solimán vuelve la espalda a la lucha en que se ha empeñado su pueblo, desafía abiertamente la voluntad de las loas y ciegamente continúa acumulando culpa tras culpa hasta el último episodio de su existencia literaria” (50).

La imagen de “la sangre” se prolonga, a lo largo de toda la novela, como perteneciente a lo ritual y autóctono de la tradición haitiana que guarda estrecha relación con las prácticas de vudú; la lucha por la utopía como el indicio de la decadencia o enfermedad, pero cobra un especial interés en su dimensión mágica, que acentúa el carácter de lo maravilloso en la obra.

En la segunda parte de la novela antes de la primera sublevación en contra del poder colonizador, llevada por parte de los haitianos capitaneados por el jamaicano Bouckman, leemos cómo “desfilaron de uno en uno para untarse los labios con la sangre espumosa del cerdo” (52), que da muestra del carácter mágico-ritual de esta caracterización descriptiva, y que nos transporta hasta otra referencia en una cadena de imágenes similares que, a modo de arma espiritual, reflejan la utopía de la liberación por parte del pueblo haitiano: “Luego de mojarse los brazos en la sangre del blanco, los negros corrieron hacia la vivienda principal, dando mueras a los amos, al gobernador, al Buen Dios y a todos los

franceses del mundo" (54). También la sangre es un elemento que se yuxtapone a Henri Christophe, que como ya hemos planteado, simboliza la dimensión opuesta a la utopía de liberación al querer construir "su propia autopía." El autoproclamado⁹ rey de Haití "se había mantenido al margen de la mística africanista de los primeros caudillos de la independencia haitiana, tratando en todo de dar a su corte un empaque europeo" (94). También se nos menciona, en la tercera parte, cómo se usa "sangre de toro" para la construcción de la Ciudadela, "[a]quellas torres habían crecido sobre un vasto bramido de toros degollados, desangrados, de testículos al sol, por edificadores conscientes del significado profundo del sacrificio, aunque dijeran a los ignorantes que se trataba de un simple adelanto en la técnica de la albañilería militar" (85). Henri Christophe no puede desprenderse de la creencia ritual que existe en la cultura de su pueblo pese al reiterado empeño en deshacerse de la misma, que le conducirá hasta su fin, y para incidir en esta idea Carpentier lo ejemplifica en cómo deposita su fe en la edificación de la Ciudadela, que supone un intento de modificar su procedencia ontológica erigiendo su propia cosmogonía¹⁰ a la europea. De esta manera, se simboliza el sufrimiento del pueblo haitiano a la vez que redime la esperanza espiritual de liberación en la magia de la utopía.

Otro ejemplo de cómo se da unidad a través de escenas paralelas tiene de nuevo lugar en dos momentos dispares de la novela. Al comienzo de la misma se muestra una vez más cómo funciona el personaje de Ti Noel en su oposición al elemento colonial: "Ti Noel, en contrapunto mental, tarareó para sus adentros una copla marinera, muy cantada por los toneleros del puerto, en que se echaban mierdas al rey de Inglaterra. De lo último sí estaba seguro, aunque la letra no estuviese en créole" (25). Más adelante, en la tercera parte comprendemos lo que se nos había anticipado con este pequeño pasaje, y de cómo se modifica el uso de la canción para sustituir el destinatario a Henri Christophe: "recordando vagamente una canción de otros tiempos, que solía cantar siempre que volvía de la ciudad. Una canción de la que se decían groserías a un rey. Eso era lo importante: a un rey. Así, insultando a Henri Christophe" (88).

La imagen ritual del vudú constituye otro aspecto que marca la novela de manera cíclica, al aportar la realidad cultural de lo maravilloso en la isla, que como elemento autóctono traza el destino de algunos personajes ya sea como icono religioso o arma popular con la que luchar en el camino hacia la utopía. Se acompaña de enumeraciones de dioses, que conforman esta visión antropológica de la cultura haitiana; se desarrolla un temor por la creencia popular del vudú en algunos personajes, siendo el más significativo Henri Christophe, el cual como si de una amenaza permanente se tratase, presiente que el rechazo perpetrado hacia su cultura supone el fin de su existencia: "En alguna casa retirada—lo sospechaba—había una imagen cuya hincada con alfileres o colgada de mala manera con un cuchillo encajado en el lugar del corazón. Muy lejos se alzaba, a ratos un pálpito de tambores que no tocaban, probablemente, en rogativas por su larga vida" (89); o de manera más explícita: "Christophe, el reformador, había querido ignorar el vudú" (96).

La imagen acústica del tambor compasa el ritmo de la acción bajo un enlace circular, al haber aparecido con anterioridad predestinando la acción. En la primera parte del relato se nos alude al tambor mostrando cómo los esclavos conocen el mito de Mackandal al que confían su liberación: "Sin embargo, los esclavos se mostraban de un desafiante buen humor. Nunca habían golpeado sus tambores con más ímpetu los

encargados de ritmar el apisonamiento del maíz o el corte de las cañas" (37); evidenciamos la importancia significativa de este elemento cíclico en el conjunto de la novela:

Pero en este momento, la noche se llenó de tambores. Llamándose unos a otros, respondiéndose de montaña a montaña, subiendo de las playas, saliendo de las cavernas, corriendo debajo de los árboles, descendiendo por las quebradas y cauces, tronaban los tambores radás, los tambores congós, los tambores de Bouckman, los tambores de los Grandes Pactos, los tambores todos del vudú. (96) (El subrayado es mío.)

Asistimos a un recorrido de diferentes momentos en los que el tambor anuncia, tanto la utopía de liberación ante el regreso de Mackandal o proclama la condena simbolizada en la respuesta de Henri Christophe ante los tambores, pero ambos significados como transcurso de la vida en "el reino haitiano de este mundo".

Al contrastar prólogo y relato, y tras haber realizado una aproximación tipológica, semántica y plástica del conjunto de la obra, podemos concluir que *El reino de este mundo* revela que tanto la utopía de liberación como la reivindicación de lo real-maravilloso son elementos que cohesionan la novela. En el prólogo, una amplia declaración temática inicial se expande en la narración, elaborada a través de una tipología intencional o método de composición con numerosas referencias históricas, que se modifican bajo el *modus operandi* de lo real-maravilloso. Asimismo, las imágenes que evocan el encuentro con la naturaleza y reivindican la existencia de una dualidad en el contexto cultural e histórico haitiano de lo real-maravilloso, se recuperan mediante la representación alegórica que se prolonga a todo el continente latinoamericano: "La naturaleza es símbolo de la realidad profunda. La historia es el despliegue de un sentido direccional que sólo es posible interpretar plenamente cuando el dibujo se ha plasmado. De allí que el novelista debe escribir, según Carpentier, sobre lo "ya sucedido" (Maturó 55).

Tanto el prólogo como el relato conforman, por lo tanto, un intrincado sistema de imágenes unidas entre sí por medio de asociaciones tipológicas para representar el componente histórico y el real-maravilloso. Cada parte de la narración repite esta idea básica reforzando la vía de significación iniciada en el prólogo. Los personajes, como hemos visto, sirven para reflejar metonímicamente el mismo concepto en su plano individual, disponiendo arquetipos de conducta en la trama con su referente histórico, así como el efecto dual de lo real-maravilloso que convive en su caminar literario. Igualmente, la prolongación de la utopía a través de la obra ejemplifica y reafirma la validez de la relación que se establece entre los personajes y el propósito de la novela.

La dislocación tipológica, que resulta de la disposición intencional de un prólogo con la recreación pseudo-histórica de la trama, manifiesta que lo real-maravilloso sirve de "alegoría histórica", a la que alude el autor como minuciosa "recreación histórica", y trasladar esta visión ante el lector representa que toda la obra se convierte en una alegoría histórica del contexto cultural común del continente latinoamericano. Haití es el espacio físico donde coexisten lo maravilloso y lo real para crear una simbiosis de ambas facetas.

Henri Christophe representa el despotismo; el fracaso de la utopía en tanto que lleva a cabo su propia autopía; tiene "fe" en sí mismo para construir una nueva realidad a la

manera occidental, y por consiguiente, al reducir la cultura autóctona, lo maravilloso se transforma en tan sólo lo real o tangible, como se demuestra en la edificación de la Ciudadela.

Por otro lado, la utopía rescata una motivación común de liberación representada de manera principal en Mackandal y Ti Noel. Su configuración psicológica ejemplifica la existencia de una preocupación colectiva, aunque con determinadas variantes, pero en los dos personajes se vierte un deseo de liberación que se subraya con la presencia del vudú—lo maravilloso—elemento integrador de la cultura autóctona e instrumento fundamental en su actuación. Mackandal, iniciador a lo ritual, traslada al lector hasta la visión de las creencias ancestrales en la naturaleza. Ti Noel “la encarnación de un subsistir sin vivir, es el símbolo de una raza oprimida [. . .] Pero Ti Noel no se evade de la realidad, sino que en su existir, iluminado por la esperanza, se refugia en su fe” (Hernández 29). Esta utopía supone la búsqueda; la liberación de los esclavos en la figura del protagonista y la dependencia, al igual que el autor, de lo maravilloso para lograrlo.

Prólogo y narración convergen en una misma función e intencionalidad operantes que unifican la estructura planteada inicialmente, gozando así, de una estrecha unidad temática y funcional cuya visión de conjunto responde a querer ofrecer al lector una alegoría histórica de la existencia de lo real-maravilloso en el continente americano: “Esa presencia y vigencia de lo real-maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera” (16).

Notas

* Me gustaría expresar mi gratitud a Pawel Adrijan por el apoyo prestado durante la elaboración del presente estudio.

¹ Aunque abordemos el problema tipológico que surge al caracterizar el libro como “novela,” haremos uso de este término durante el trabajo como equivalente a las palabras “obra o relato.”

² González Echeverría apunta cómo existe un contexto común entre los intelectuales hispanoamericanos que se hablan visto impregnados de la cultura europea del primer tercio de siglo y que regresan al comienzo de la Segunda Guerra Mundial: “La Hispanoamérica de los años cuarenta a la que ingresa Carpentier es, para los intelectuales y artistas que como él habían vivido la vanguardia europea, ya sea en Europa misma o desde el Nuevo Mundo, la Hispanoamérica del regreso y de la reinmersión” (127) (El subrayado es mío).

³ Carpentier publica en 1946 *La música en Cuba* “obra que traza la evolución histórica del arte musical cubano-tanto popular como de minorías— desde la colonia hasta el presente” (González Echeverría 126).

⁴ Aprovecho la analogía presente en la estructura de la novela *Rayuela* de Julio Cortázar, en la que se pone en práctica una polarización de la acción, “del lado de allá y del lado de acá,” que transporta al lector de París al continente americano.

⁵ Para Ricardo de la Fuente, la función de la obra en su sentido general “constituye una novela que tiene como intención, primero, hacer una interpretación de la historia americana y, en segundo lugar, proponer una introspección sobre el gran tema de la libertad” (86).

⁶ Carpentier recoge estas dos facetas mediante la escritura. El “empeño personal” por rescatar la “fe colectiva” de lo real-maravilloso en la historia haitiana.

⁷ Existe discrepancia entre la crítica en señalar si verdaderamente Ti Noel sería el protagonista del libro. La crítica se apoya en el hecho de que la trama se desvía en numerosas ocasiones. Rescatamos la idea de considerar que Ti Noel es el protagonista porque introduce y concluye la obra además de contribuir a la idea cíclica que se utiliza como recurso narrativo en la novela.

⁸ Heida Zambrana apunta “Sobre si el tal Solimán en efecto acompañó a las damas Christophe en el exilio no hemos hallado absolutamente ninguna información. Pensamos que las escenas en donde participan Solimán y la piamontesa son producto de lo que Vargas Llosa ha llamado el ‘elemento añadido’” (93).

⁹ De manera irónica, Henri Christophe, reconstruye el parlamento oficial de su gobierno dando muestras de cómo ha intentado llevar a cabo en su mandato una modificación de los valores sociales preexistentes para poner en práctica los de su propia utopía: “Henri por la gracia de Dios y la Ley Constitucional del Estado, Rey de Haití, Soberano de las Islas de la Tortuga, Gonave y otras adyacentes, Destructor de la Tiranía, Regenerador y Bienhechor de la Nación Haitiana, Creador de sus Instituciones Morales, Políticas y Guerreras, Primer Monarca Coronado del Nuevo Mundo, Defensor de la Fe, Fundador de la Orden Real y Militar de Saint-henry, a todos, presentes y por venir, saludo” (95).

¹⁰ Vocablo que utiliza Carpentier en el prólogo aludiendo a la presencia de lo real maravilloso en el continente americano.

Obras citadas

- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo; Los pasos perdidos*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1983.
- . *Entrevistas / Alejo Carpentier*. Compilación, selección, prólogo y notas de Virgilio López Lemus. La Habana: Letras Cubanas, 1985.
- Cvitanovic, Dinko. *De Berceo a Borges: la alegoría en las letras hispánicas*. Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1995.
- Fuente Ballesteros, Ricardo de la. “El americanismo de Alejo Carpentier: *El reino de este mundo*.” *Castilla: Boletín del Departamento de Literatura Española*. 16 (1991): 78-95.
- González Echeverría, Roberto. *Alejo Carpentier, el peregrino en su patria*. México, D.F.: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, 1993.
- Hernández de López, Ana María. “La vuelta a los orígenes: la lucha por la justicia y la gran lección de Carpentier en *El reino de este mundo*.” *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literarias*. 9.17-18 (1984): 27-38.
- Maturo, Graciela. “Religiosidad y liberación en *¡Ecué-yamba-ó!* y *El reino de este mundo*.” *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*. Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1972.
- Speratti-Piñeiro, Emma Susana. *Pasos hallados en El reino de este mundo*. México, D.F.: Colegio de México, 1981.
- Velayos Zurdo, Oscar. *Historia y utopía en Alejo Carpentier*. Salamanca: U de Salamanca, 1990.
- Zambrana de Sánchez, Heida. *El reino de este mundo: correlaciones histórico-literarias*. Río Piedras: Edil, 1992.