

EL PRÓLOGO A *EL REINO DE ESTE MUNDO*,  
DE ALEJO CARPENTIER (1904-1980)  
APUNTES PARA UN CENTENARIO

*A la memoria de Rafael Gutiérrez Girardot  
y Saúl Yurkiévich*

Je sais que je tombe dans l'inexplicable,  
quand j'affirme que la réalité  
—cette notion si flottante—  
la connaissance la plus exacte  
possible des êtres est notre point de  
contact, et notre voie d'accès aux  
choses que dépassent la réalité

MARGUERITE YOURCENAR

El surrealismo en Europa y Latinoamérica (1919-1939) alcanzó su punto más alto cuando en la Ciudad de México se inauguró la Exposición Internacional del Surrealismo, organizada por Wolfgang Paalen en la Galería de Arte Mexicano, el 17 de enero de 1940, para convertirse, en las décadas de los años cuarenta y cincuenta, en el reflujo de un movimiento más bien histórico en México, Nueva York, Hollywood, París y otros muchos lugares<sup>1</sup>. El catálogo de la galería incluía un prólogo del poeta peruano César Moro (1903-1950) y una breve introducción del organizador. El artista vienés (1905-1959) llegó a París en 1928, se integró al surrealismo en 1935, mostró su *Nube articulada*, o paraguas cubierto con esponjas del fondo del mar (1937), *El ge-*

<sup>1</sup> IDA RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, UNAM, México, 1983, p. 55. Por lo demás, seguimos más bien la cronología de "Die Surrealistische Bewegung-Chronologie der Erinnerung" y otros textos que figuran en *Surrealismus in Paris 1919-1939. Ein Lesebuch. Mit Abbildungen. Herausgegeben und mit einer Essay von Karlheinz Barck*, Reclam-Verlag, Leipzig, 1990, pp. 766-786 y *The dictionary of art*, ed. J. Turner, MacMillan, London, 1996, 34 ts.

*nio de la especie* (1938), una pistola hecha con huesos de gallina, una silla cubierta de hiedra, un maniquí rodeado de murciélagos y otras lindezas por el estilo en la Exposición Internacional del Surrealismo de París, en 1938. Paalen también inventó una técnica pictórica que llamó *fumage*, ahumado, o pintura de humo sobre tela, y se trasladó a América en 1939; primero a Nueva York y Canadá y, desde el 7 de septiembre del mismo año, a la Ciudad de México:

Durante los siguientes 20 años Wolfgang radicaría [en ese país] salvo por algunas cortas temporadas de residencia tanto en los Estados Unidos como en París, hasta el 24 de septiembre de 1959, día en que decidió quitarse la vida en la Hacienda San Francisco Cuadra, cerca de Taxco, Guerrero<sup>2</sup>.

Otra manera de discernir los aciertos y desaciertos de Paalen, y del notable acontecimiento artístico mexicano que organizó en 1940, es por medio de la crítica española de esos años, que observó acertadamente que su exposición era «demasiado tardía» para ser presente y «demasiado próxima» para ser historia<sup>3</sup>. Incluso el mismo André Breton —así como Louis Aragon, Paul Eluard y otros surrealistas que también participaron en la Primera Guerra Mundial (1914-1918)—, llegó a una conclusión parecida. En una ponencia presentada el 10 de diciembre de 1942, a los estudiantes de la Universidad de Yale, “La situación del surrealismo [de] entreguerras”, Breton declaró: “Der Surrealismus ist historisch —von 1919 bis 1939— nur im Zusammenhang mit dem Krieg zu verstehen, so wohl mit dem, von dem er ausging, als auch mit dem, in den er ausläuft”<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> El “Prólogo a la Exposición Internacional del Surrealismo”, de C. Moro, se publicó más adelante en *La tortuga ecuestre y otros textos*, 1976, y también figura en KLAUS MÜLLER-BERGH y GILBERTO MENDONÇA TELES, *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, t. 4: *Sudamérica. Área andina Centro, Ecuador, Bolivia, Perú*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt/M.-Madrid, 2005. Para W. Paalen, véase *The dictionary of art*, t. 23, pp. 697-698 y, sobre todo, el excelente estudio de LEONOR MORALES GARCÍA, *Wolfgang Paalen: humo sobre tela*, CONACULTA, México, 1996, pp. 9-12.

<sup>3</sup> Ramón Gaya, “Divagación en torno al surrealismo”, *Romance*, 15 de febrero de 1940, citado por I. RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *op. cit.*, p. 55, n. 1.

<sup>4</sup> “Desde el punto de vista histórico—de 1919 a 1939—el surrealismo únicamente se entiende en relación con la guerra, tanto de la que proviene, como en la que desemboca” (“Die Lage des Surrealismus zwischen den Kriegen”, citado por K. HEINZ BARCK, *Surrealismus in Paris...*, p. 787, n. 1; todas las traducciones son mías, salvo que indique lo contrario).

En todo caso, *El reino de este mundo*. (*Relato*), fechado en Caracas el 16 de marzo de 1948, y el prólogo de Alejo Carpentier, editado con el título de “Lo real maravilloso de América”, en las páginas de *El Nacional* de Caracas, el 8 de abril del mismo año, mantienen la hipótesis de Breton, pero a la vez documentan la teoría de lo real-maravilloso americano y el caudal de mitologías europeas, indígenas y africanas que confluyen en el Nuevo Mundo. En otras palabras –como en el texto que precede al relato del novelista cubano–, se anuncia la defunción del surrealismo, “una escuela literaria efímera” (p. 15), y ya que el prólogo también se puede leer en su totalidad como un manifiesto que proclama la teoría de lo real-maravilloso, esa serie de premisas merece ser reiterada, reevaluada y analizada desde la perspectiva actual de un nuevo milenio, en el año del centenario de Carpentier<sup>5</sup>. Pero antes de examinar detenidamente el texto que acabamos de citar, quizás conviene recordar qué es un manifiesto.

La palabra “manifiesto” existía ya en latín y está ligada a *manus*, la mano, y a *festus* (por *fastus*), lo sagrado, lo festivo, indicando desde el inicio el carácter “sagrado” y festivo de una proclamación, de un texto programático, hecho (escrito) por quien desea mostrar al pueblo o al público especial de determinada clase (generalmente política, artística y literaria) el sentido “sagrado” y la importancia de sus nuevas ideas, buscando así llamar la atención hacia el movimiento. En general, el manifiesto expone sintéticamente los puntos esenciales de la nueva ideología (¿o contra-ideología?) siempre con miras, en el fondo, a ganarse la simpatía y las afinidades estéticas y espirituales de los lectores. Importante documento para el estudio de las tendencias y los movimientos artísticos y literarios, principalmente de los más revolucionarios, el manifiesto es un discurso compuesto de lenguaje (de creación) y metalenguaje (de crítica). Se sirve siempre del lenguaje poético para presentar y divulgar ideas teóricas y críticas sobre las artes y la literatura, como se aprecia en los famosos manifiestos futuristas de Marinetti, en los dadaístas de Tzara y en los “modernistas” brasileños, como Oswald

<sup>5</sup> A. CARPENTIER, *El reino de este mundo*, EDIAPSA, México, 1949, p. 15. Todas las citas se refieren a la edición príncipe; de aquí en adelante me limitaré a citar por número de página entre paréntesis. Para el tema de lo real y lo maravilloso, véase el estudio seminal de IRLEMAR CHIAMPI, *El realismo maravilloso*, Monte Ávila, Caracas, 1983.

Andrade, durante el período de vanguardia en Brasil<sup>6</sup>. Así pues, consideremos por un momento en qué consiste el irreductible mínimo de la tesis, o los puntos principales del manifiesto de Alejo Carpentier que figuran en el marco narrativo y anecdótico más amplio del prólogo/manifiesto de *El reino de este mundo*, para luego examinar brevemente algunas conclusiones sobre ese mismo texto.

...lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe (pp. 10-11).

Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real maravilloso... A cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías (pp. 12-13).

Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías (pp. 15-16).

...en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso? (pp. 16-17).

<sup>6</sup> GILBERTO MENDONÇA TELES, *Retórica do silêncio*, 2ª ed., José Olympio, Rio de Janeiro, 1986; GILBERTO MENDONÇA TELES y KLAUS MÜLLER-BERGH, *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, t. 1: México y América Central, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt/M.-Madrid, 2000, p. 16; MARJORIE PERLOFF, *The futurist moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the language of rupture*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 1986, pp. 81-82.

El fabuloso paisaje y la naturaleza primigenia tropical del tercer apartado del texto que acabamos de mencionar, naturaleza americana “llena(s) de árboles de mil maneras i altas, i parecen que llegan al cielo; i... que jamás pierden foia” es la que se revela a Colón y al hombre mediterráneo de 1492 como si fuera el Génesis, el primer día de la creación<sup>7</sup>. La formación singular equivale a la realidad histórica de la conquista, colonización e independencia del continente, en una escala tan vasta y extraordinaria que se desarrolla hasta el siglo XXI<sup>8</sup>. La ontología propia de América, la parte del pensamiento filosófico que estudia la existencia y el ente, apuntaría a todo aquello que tiene ser y tiempo. Y la presencia feliz de las cosmogonías indígenas, Atabex/Mama Ocllo/Tonatiuh y las negras, exóticas, foráneas, Iemanjá/Ochún/Xangó, arrancadas a la fuerza de la Madre África, han de confluír en el catolicismo romano del alto medievo, del Renacimiento y de la Contrarreforma, llevado por españoles y portugueses al Nuevo Mundo. Y si bien esa “presencia fáustica”, indígena y africana es afortunada, a ese trasfondo mítico americano también se sumaría el empeño sobrehumano, europeo del Fausto, el héroe de Marlowe y de Goethe, en su afán demónico de saber y abarcar todas las experiencias humanas y todos los bienes terrenales. La “Revelación... reciente” equivaldría a la sorpresa de un Mundo Nuevo descubierto casi por casualidad y equivocación hace poco más de quinientos años, revelado como continente distinto por Américo Vespucio y dado a conocer por Martin Waldseemüller en su *Cosmographiae introductio* de 1507. Y en los “fecundos mestizajes” la adjetivación “fecundo” implícitamente tendría en cuenta que también puede haber otros mestizajes, híbridos y estériles como el del mulo, pero que en este caso el encuentro de razas humanas fue fértil porque resultó en una afirmación vital tan novedosa y positiva como americana. Es decir, ese encuentro tuvo lugar en un nuevo continente, bajo constelaciones y latitudes desconocidas por la vasta mayoría de los europeos de aquella época, donde el convivio, la mezcla y simbiosis de razas y culturas acabó favoreciendo el desarrollo

<sup>7</sup> “Carta a Luis de Santángel”, en *Colón. Textos y documentos completos. Relaciones de viajes, cartas y memoriales*, ed. C. Varela, Alianza Universidad, Madrid, 1982-1984, p. 141. Para el diario de COLÓN seguimos la versión del *Diario del descubrimiento*, est., ed. y notas M. Alvar, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria-Editorial La Muralla, Madrid, 1976.

<sup>8</sup> Véase también HUGH THOMAS, *Montezuma, Cortés and the fall of Old México*, Touchstone Books, New York-London, 1993.

de seres humanos singulares que llegaron de los cuatro puntos cardinales del planeta para fundar *La raza cósmica* (1925) proclamada con fervor panamericano por José Vasconcelos. Todas estas circunstancias providenciales destacadas por Carpentier hacen de América un sitio mítico al enriquecer el continente de fábula(s) o mitos, “un caudal de mitologías” que el autor cubano evocará y elaborará en la temática de su obra al igual que otros motivos como el fluir de la dimensión temporal, la memoria y la “palabra en el tiempo”. O tal como lo expresó de otra manera el poeta español Jorge Guillén, amigo de Mariano Brull y Carpentier, en “Los jardines”, cuyo tema también es el tiempo y la memoria<sup>9</sup>.

Con el tiempo, la investigación de los últimos treinta años ha adquirido, progresivamente, mayor conciencia del devenir histórico y la función del manifiesto vanguardista en Europa y América. Lo mismo ha ocurrido con el discurso polisémico –americano, europeo, afrocubano y antillano– que Carpentier inició en los años veinte, treinta y cuarenta del pasado siglo. También se refleja en la documentación rigurosa que esgrime en el prólogo/manifiesto a *El reino de ese mundo*. Aún más, es muy posible que esa superación del surrealismo ya empezara de una manera formal y consciente con “Conocimiento de América Latina”, en la revista *Imán* (abril de 1931), a la que ya contribuían algunos surrealistas disidentes –tales como Ribemont-Dessaignes, Robert Desnos, Georges Bataille, Michel Leiris, Philippe Soupault, Walter Mehring, Alfred Kreymborg, Zdenko Reich, Roger Vitrac y Nino Frank–, que continuara en “América ante la joven literatura europea”, de *Carteles* (La Habana, 28 de junio de 1931), y llegara a un punto culminante y decisivo en la páginas de *El Nacional*, de Caracas, a partir de 1945. Además, se ha demostrado que no se trata de un discurso americano apoyado exclusivamente en las lecturas de Ortega y Gasset, la *Revista*

<sup>9</sup> J. GUILLÉN en la tercera parte de *Cántico* (1928), titulada “3. El pájaro en la mano”: “Tiempo en profundidad: está en jardines. Mira cómo se posa. Ya se ahonda. / Ya es tuyo su interior. ¡Qué transparencia / De muchas tardes, para siempre juntas! / Si, tu niñez, ya fábula de fuentes” (*Aire nuestro [Cántico. Clamor. Homenaje]*. Prima edición de delle poesie complete [1919-1966], All’Insegna del Pesce d’Oro, Milano, 1968, p. 325). F. GARCÍA LORCA usará el último verso del poema “Si, tu niñez ya fábula de fuentes” como epígrafe de su propio poema, “Tu infancia en Menton”, de *Poeta en Nueva York* (1929-1930) (*Poet in New York. A bilingual edition*, rev., tr. G. Simon and S. F. White, ed. C. Maurer, The Noonday Press, New York, 1998).

de Occidente, Jean Paul Sartre, Oswald Spengler en su obra más conocida, *Der Untergang des Abendlandes* (1918-1922), con la concepción cíclica de la historia de las culturas. De ahí que Susanne Klengel destaque la relación entre el novelista cubano, Juan Larrea, y Pierre Mabille en las siguientes palabras:

Solche Lektüren und die Begegnungen während Carpentiers kurzer Mexikoreise im Jahre 1944 scheinen also die weitere Entwicklung seines «Amerika-Diskurses» und seine Ästhetik mitbestimmt zu haben. Larreas Theorie einer dialektischen Überwindung des Surrealismus in der Realität der Neuen Welt, Mabilles ausdrücklicher Anti-Ethnozentrismus und seine Favorisierung eines kulturellen Relativismus wie auch Wolfgang Paalens ästhetische Offenbarung in seiner totemitisch-surrealistischen Landschaftsbeschreibungen und seine «Abschiedserklärung an den Surrealismus» sind mit hoher Wahrscheinlichkeit in Carpentiers Theorie des *real maravilloso*, mit der er den Surrealismus zu überwinden suchte, eingeflossen<sup>10</sup>.

Creo que algunas de las aclaraciones propias y ajenas de la crítica de los últimos quince años, que acabamos de dilucidar, indican que ese manifiesto de lo real-maravilloso americano, que viene a ser el prólogo a *El reino de este mundo*, sigue siendo uno de los textos más originales y herméticos de Carpentier. Se trata de un caso singular, un texto programático polémico que ha tenido una fortuna literaria casi mayor que la del relato mismo. Por eso, Emir Rodríguez Monegal fue el primero en notar que

<sup>10</sup> “Semejantes lecturas y los encuentros durante el breve viaje a México de Carpentier en 1944 parecen haber desarrollado más allá su «discurso americano» y determinado su estética hasta cierto punto. La teoría de Larrea de una superación dialéctica del surrealismo en la realidad del Nuevo Mundo, el anti-etnocentrismo explícito de Mabille [*Le miroir du merveilleux* 1940] que favorece un relativismo cultural, tanto como la revelación estética de Wolfgang Paalen en sus descripciones totemísticas-surrealistas del paisaje y sus «despedidas del surrealismo» influyeron con la mayor probabilidad en la teoría de lo real-maravilloso de Carpentier con la que trata de superar el surrealismo” (S. KLENGEL, *Amerika-Diskurse der Surrealisten. Amerika als Vision als Feld heterogener Erfahrungen*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 1994, p. 99). Sobre *Le miroir du merveilleux* (1940 y 1962) de Pierre Mabille, las relaciones de Carpentier con el surrealismo y la obra del novelista cubano, véase K. MÜLLER-BERGH, “Alejo Carpentier (1904-1980)”, en *Latin American writers*, Charles Scribner’s & Sons, New York, 1989, t. 3, pp. 1024-1026, tanto como “Alejo Carpentier, autor y obra de su época”, *La Torre*, 1990, núm. 5, 263-316, *The dictionary of art*, t. 23, pp. 697-698, n. 1, y, sobre todo, S. KLENGEL, *Amerika-Diskurse der Surrealisten*, pp. 90-102.

hasta cierto punto, el prólogo... ha conocido una fortuna mayor que el texto mismo de la obra. Multiplicado por el comentario de críticos y profesores, reproducido en revistas y en colecciones de ensayos, el prólogo ha sido citado y vuelto a citar, hasta completar la vuelta sobre sí mismo e independizarse de la obra que precedía<sup>11</sup>.

Es muy posible que esto se deba a la paradoja de que el manifiesto sea una proclamación tan solemne como irónica de los logros y contradicciones del surrealismo. Pero evidentemente también podría tratarse de un documento subversivo y provocador (a la manera de Huidobro, Vallejo y Neruda) dentro del contexto de las letras hispanoamericanas de la primera mitad del siglo xx, ya que el autor cubano desestabiliza y pone en tela de juicio a algunos de los artistas, querencias y tópicos del movimiento, desmitificando en el proceso a buena parte de los compañeros de viaje del bando de André Breton. En suma, es probable que aún en nuestros días se trate de un texto más citado que entendido, debido a la carga erudita europea y americana, nada fácil de aclarar en 1949. Pero, con el beneficio de una percepción retrospectiva que ya abarca más de medio siglo, y las nuevas herramientas de trabajo, documentación bibliográfica, diccionarios, traducciones y catálogos razonados de la obra de artistas de la época, la tarea resulta mucho más fácil que en aquel entonces.

A este fin comencemos repasando la investigación en general y las referencias artísticas, gráficas, para luego hablar específicamente del futurismo y las literaturas de vanguardia de entreguerra. Las cinco exposiciones más importantes sobre el legado artístico surrealista que han generado toda una serie de estudios e iconografía quizás sean las siguientes: la Primera Exposición Internacional del Surrealismo en la Galerie des Beaux Arts, París, el 17 de enero de 1938; la Exposición Internacional del Surrealismo de Amsterdam, en marzo del mismo año, tanto como la Exposición Internacional del Surrealismo, organizada en México por Paalen el 17 de enero de 1940, que ya se ha comentado<sup>12</sup>. Como es sabido, a estos tres acontecimientos siguió

<sup>11</sup> "Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*", en *Asedios a Carpentier*, ed. K. Müller-Bergh, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1972, p. 101.

<sup>12</sup> "Surrealism invents the environment", en JEAN-LUC DAVAL, *Avant-Garde Art 1914-1939*, SKIRA-Rizzoli International Publications, Geneva-New York, 1980, pp. 198-199, ofrece una descripción de la exposición, una foto de la invitación y dos fotos de la Exposición Internacional de 1938. Véase también el estudio de L. MORALES, *Wolfgang Paalen: humo...*, pp. 12-17.



una retrospectiva en 1981, en el Centre Pompidou, “Paris-Paris, 1937-1957”, que reprodujo los elementos más importantes de los anteriores<sup>13</sup>. Y, por último, la exposición del 20 de septiembre de 2001 a enero de 2002, “Surrealism. Desire unbound”, patrocinada por la compañía de inversiones Morgan Stanley, en el complejo de museos Tate Britain y Tate Modern de Londres, donde se alojan las colecciones nacionales de arte británico y arte moderno internacional. A fin de elucidar el proceso de recepción, sería conveniente explicar en lo posible la confluencia de algunas coordenadas literarias, históricas, artísticas, ideológicas, iconográficas y culturales explícitas e implícitas en el prólogo/manifiesto para aclarar, más adelante, su relación con el movimiento surrealista con vistas a situar estas coordenadas en el contexto de la obra de Carpentier; habrá que tener en cuenta, asimismo, la oportuna observación de Marjorie Perloff, que también relaciona esta confluencia con el futurismo marinettiano y las literaturas europeas de vanguardia a principios del siglo xx, período que coincide cronológicamente con la época formativa de Alejo Carpentier en La Habana.

Perloff es de la opinión que para F. T. Marinetti “en el otoño de 1913, en el auge de la fiebre del manifiesto que asolaba Europa en los años que precedían la primera guerra mundial... la forma del Manifiesto” requería, sobre todo,

*de la violence et de la précision...* a fin de crear lo que era esencialmente un nuevo género literario, un género que pudiera satisfacer las necesidades de un público de masas en cuanto, paradójicamente, se insistía en la vanguardia, lo esotérico, lo antiburgués. El manifiesto futurista señala la transformación de lo que tradicionalmente ha sido un vehículo para una declaración política, en una [declaración] literaria, es decir, una construcción casi poética<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> “Die Surrealistische Bewegung-Chronologie der Ereignisse” y otros textos que figuran en K. BARCK, *Surrealismus in Paris...*, pp. 785-786, n. 1. Otros acontecimientos incluirían la primera exposición de pintura del grupo, “La peinture surréaliste”, exposition du samedi 14 au mercredi 25, novembre 1925, Galerie Pierre, 23, Rue Bonaparte, Paris; “First Papers of Surrealism”, Art of this Century, New York, 1942; Exposición Internacional del Surrealismo, Galerie Maeght, Paris, 1947; Exposición Internacional del Surrealismo, Galerie Daniel Cordier, Paris, 1959-1960, mencionados por ANTONIO BONET CORREA (coord.), *El surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1983, planchas 6, 8 y 7.

<sup>14</sup> M. PERLOFF, *The futurist moment...*, pp. 81-82. Para el texto completo de los manifiestos futuristas de Marinetti, “Fondazione e Manifesto del Futurismo”, de 1909, “Avevamo vegliato tutta la notte -I miei amici ed io...” y otros,

Examinemos, pues, por un momento, el manifiesto/prólogo a *El reino de este mundo* y la clasificación de las coordenadas que acabamos de definir, para ver en qué consiste y cómo funciona la fórmula marinettiana de “violencia y precisión” o “l’*accusation précise, l’insulte bien définie*” que recomienda en una carta al pintor belga Henry Maasen como receta infalible para hacer manifiestos. Sin embargo, antes de explicar la fórmula de la acusación precisa, el insulto bien definido, conviene aclarar que el novelista cubano empieza su despedida del surrealismo con una narración en un marco más amplio y de manera muy parecida a la “Fundación y Manifiesto del Futurismo” de Marinetti. Como es sabido, ese texto abre con una especie de deslumbramiento o epifanía futurista, el resultado de una noche de parranda neo-oriental, bajo lámparas de mezquita, pisando alfombras persas, que culmina en un accidente de automóvil.

Pero en el manifiesto/prólogo de “lo real maravilloso de América” Carpentier recuerda las experiencias insólitas de un viaje a Haití, en diciembre de 1943, que contribuyó a su impresión mágica del ambiente de la isla. A este fin el autor cubano evoca el pasado haitiano durante el proceso de independencia aludiendo al palacio de Sans-Souci y la Citadelle de La Ferrière. Ambos edificios, símbolos de autoridad, poder y grandeza material, se construyeron durante el reinado de Henri Christophe (1808-1820), rey negro y tirano ilustrado, a quien el pueblo distinguió con el calificativo de “el civilizador”. El nombre de “las ruinas, tan poéticas, de Sans-Souci” (p. 7) –palabra que significa ‘libre de pesares’ o ‘libre de preocupaciones’–, es el mismo que Federico II, El Grande de Prusia, escogió para su palacio real construido en Potsdam, la capital de Brandenburgo, cerca de Berlín, entre 1745-1747. “La mole, imponentemente intacta a pesar de rayos y terremotos” (*loc. cit.*), evocada por el novelista cubano, es “la Citadelle”, castillo o fortaleza férrea, en la cumbre de Bonnet a l’Évêque, al sur de Cap-Haitien, cuya construcción se inició hace doscientos años, en 1804, bajo la dirección del arquitecto nativo Henri Besse, para defender la independencia de un nuevo reino.

---

textos, véase *Opere di F. T. Marinetti*, ed. L. de Maria, Mondadori, Milano, 1968, t. 2; L. DE MARIA, *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1973 y GILBERTO MENDONÇA TELES, *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*, 10ª ed., Editora Record, Rio de Janeiro, 1987, pp. 84-103. Para una visión más amplia e universal de la influencia del movimiento, véase *Futurismo & Futurismi*, a cura di P. Hulthen, Gruppo Editoriale Fabbri Bompiani, Milano, 1986.

“Las advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central” (*loc. cit.*) equivalen a signos, dibujos u ofrendas propiciatorias al Señor de los Caminos (*Guédé Nimbo/ Baron Samedi; Legba*), o mensajeros de las grandes potencias en las encrucijadas o senderos de tierra ferruginosa que conducen a los bateyes, lugares ceremoniales del culto afrohaitiano en el interior de la isla. En muchos casos se trata de diseños geométricos estilizados en el grabado (“vêver”) parecidos a las “firmas”, símbolos de los “santos” o potencias ñañigas en Cuba, o de los orixás del “candomblé”, la religión heredada de los negros yoruba en Bahía, Brasil. En otros casos, las advertencias mágicas pueden ser ofrendas de ñame, harina de mandioca o maíz, tabaco, ron o aguardiente, cintas y velas en el “ebó”, paquete de comida o tributo al “santo” como paga anticipada del favor que se espera del “exu”, diablito u orishá mensajero que llevará el recado a los orishás, santos o fuerzas de la brujería a los que incumbe el pedido. En el folclor brasileño el “exu” representa las potencias contrarias del ser humano y es a la vez el mediador travieso e indispensable entre los hombres y las divinidades<sup>15</sup>. En el vudú haitiano, que también se caracteriza por el sincretismo de creencias judeocristianas y africanas, la Cruz de Cristo sirve al mismo tiempo como signo del *Baron Samedi* y como símbolo de las encrucijadas engañosas guardadas por *Legba*, o *Legba Carrefour*, el africano. *Guédé Nimbo*, conocido a veces como *Baron Samedi*, personifica la muerte, vestido de negro, siempre voraz y uno de los ‘loas’ más poderoso y temido. *Legba* es un vejete bondadoso, relacionado con la fertilidad, viejo verde, seductor de mujeres, pero simpático, cuyo equivalente católico es San Pedro, el mediador entre el mundo material y el espiritual<sup>16</sup>. En el caso de Cuba, el mismo Carpentier ha incorporado el diablito u otras creencias y rituales sincréticos ñañigos de la religión y del saber popular afrocuba-

<sup>15</sup> “Portugués, Bras., ‘despacho’, acepción 8 y 9, pagamento antecipado do favor que se espera do Exu, que levará o recado ao orixá a quem está afeto aquilo que se deseja ter; ebó [Do ioruba *egbeo*, ‘raiz’]. S. m. Bras. 1. Oferenda de macumba. [Cf. ‘despacho’, (8)]; ‘bruxaria’; exu.”, AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, *Novo Dicionário Aurélio*, 2ª ed., rev. e aum., Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1986, pp. 571, 615 y 747.

<sup>16</sup> SELDEN RODMAN, *Haiti: The black republic*, The Devin-Adair Company, New York, 1954, pp. 64, 71-70. Véase “5. Legba, Solimán y Paulina”, en el estudio rigurosamente documentado de EMMA SUSANA SPERATTI-PIÑERO, *Pasos hallados en “El reino de este mundo”*, El Colegio de México, México, 1981, pp. 136-141.

no de la isla, a su primera obra narrativa, *¡Écué-Yamba-O! Historia afro cubana* (1933), sobre todo en “El embó”, el capítulo 19 de la segunda parte, “¡Écué-Yamba-O!”, el 35 e “¡Ireme!”, el capítulo 36 del rompimiento ñáñigo en la tercera parte. Además, el “Glosario” de voces o acepciones cubanas que encierra la obra explica muchas palabras que aparecen en el texto: ‘amarrar’, ‘Babayú-Aye’, ‘curros del manglar’, ‘Diente-perro’, Eleguá –el equivalente cubano de Legba, el haitiano– ‘divinidad designada también con el nombre de *Anima sola*’, ‘embó’, ‘eribó’, y muchas otras.

Los tambores del Petro y del Rada son a la vez instrumentos rituales de percusión con los que se invocan dos familias distintas de espíritus o divinidades personificadas como los ‘loas’ del animismo. Ambas familias se caracterizan por rompimientos del culto fetichista de los antepasados, profundamente enraizado en las creencias ancestrales, en los que los creyentes procuran establecer contacto con los dioses, los vivos y los muertos. Los loas del Petro, aunque no necesariamente malévolos, pueden ser agresivos y violentos y son de origen más bien haitiano que africano, posiblemente de influencia indígena, arahuaca, autóctona. Se trata de los loas que se invocaron en una famosa ceremonia del Bois Caiman, presidida por el jamaiquino Bouckman durante la insurrección de 1791, que Carpentier describe en el capítulo 6, la “Introducción de la contradanza” de *La música en Cuba* (1946), y con detalles escalofriantes en “El pacto mayor”, el capítulo 2 de la segunda parte de *El reino de este mundo* (1949).

Los loas del Rada, que se invocan más a menudo, son más benévolos y probablemente provienen de una tribu de la costa occidental de África donde se embarcaron muchos esclavos a Haití y a América. En *Le sacrifice du tambour Assoto(r)* (1943) Jacques Roumain evoca uno de los sacrificios principales, posiblemente el más importante del culto vudú del rito Rada. El libro explora la religión afrohaitiana estrechamente vinculada, como todas las religiones, al canto, la música y la danza imitativa y concreta, que se convierte en sacrificio, oración y ceremonia mágica, propiciatoria para conjurar los espíritus de los muertos, incluso para la materialización de los zombies, o cadáveres dotados de vida aparente. “El baile provoca el éxtasis, anega o aniquila la conciencia de la realidad e introduce la consciencia desagregada del danzante poseso, una personalidad exterior imaginaria: un espíritu mío”. En el culto vudú del rito Rada los instrumentos sagrados de percusión son un juego de tambores o batería: bula o niño, el segundo, y la Maman o Mamá, mien-

tras que el tambor de ritual Assoto(r), el mayor del rito Rada, se distingue por su gran figura y tamaño, representa un ser supremo afrohaitiano, *le Bon dieu* o *le Grand Maître*, y también ocupa un lugar más prominente que los loas<sup>17</sup>. Estos son algunos detalles principales de la religión animista que J. Roumain describe en el estudio, cuya fe Carpentier cree digna de admiración en Haití y que tiene su equivalente en Brasil y Cuba, pero también en las tierras bañadas por el mar Caribe y todo el vasto mundo sincrético, mestizo y mulato del continente “donde las lenguas y las razas se disuelven... en la salvaje luz del día americano”<sup>18</sup>.

Carpentier, al contrario de Marinetti, prefiere una exposición narrativa al definir los componentes estéticos de lo real-maravilloso de América: “lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad” (p. 10). Lo mismo ocurre con el otro postulado, “la sensación de lo maravilloso presupone una fe” (p. 11), que propone más adelante. En otras palabras, el novelista cubano deja al lado la exposición sintética del programa tal como Marinetti formula las once “tesis” de la “Fundación y Manifiesto del Futurismo”. En todo caso, cuando Carpentier propone su propio programa, la autoridad y verosimilitud del texto ya se han establecido mediante la retórica de la magia, del sortilegio y de la incantación poética del marco narrativo, tanto como el conocimiento literario preciso de los juegos de salón del surrealismo, tan cerebrales y exquisitos como decadentes, que ataca más adelante. Porque, a fin de mantener la tesis de lo real-maravilloso, Carpentier empieza a contrastar esa “maravillosa realidad americana recién vivida” con la realidad histórica, artística europea de los surrealistas con quienes había convivido entre 1928 y 1939, y cuyos propósitos, creencias y postulados ideológicos desmantela sistemáticamente, a continuación, con la acusación precisa, el insulto bien definido.

Volviendo por un momento a las coordenadas literarias o artísticas que mencionamos, quizás convenga explicar que no siempre son tan absolutas o precisas como quisiéramos, y a menudo coinciden parcialmente las unas con las otras. Sin embar-

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 136 y J. ROUMAIN, *Le sacrifice du tambour Assoto(r)*, Publications du Bureau D'Éthnologie de la République de Haiti-Imprimerie de L'État, 1943, pp. 7-10. Todas las notas se refieren a esta edición.

<sup>18</sup> RONALD DE CARVALHO, “Ante propósito”, en *La Poesía Sorprendida*, febrero de 1944, núm. 5, p. 47.

go, las alusiones literarias del texto cubren más de trescientos veintiséis años y van de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de 1617, a 1943, cuando el estudio etnográfico de Roumain *Le sacrifice du tambour Assoto(r)* se publica en Port-au-Prince. Entre las distintas referencias destaca la obra de Miguel de Cervantes, tanto como las historias y mitos del ciclo artúrico o materia de Bretaña: Arturo, el mago Merlin y los caballeros de la mesa redonda; Garcí Rodríguez de Montalvo y Joanot Martorell; Johann Wolfgang von Goethe; Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, Arthur Rimbaud, Victor Hugo, Matthew Gregory Lewis; Alfred Jarry, Miguel de Unamuno y el Marqués de Sade, el “divine marquis”, celebrado por Breton y los surrealistas, y otros muchos. Algunas de las figuras históricas que menciona Carpentier son el viajero veneciano Marco Polo, autor de *Las maravillas del mundo* o *El descubrimiento del mundo*, y el reformador alemán Martín Lutero. No obstante, es muy posible que la anécdota de que “Lutero vio de frente al demonio a cuya cabeza arrojó un tintero” (p. 11) no pase de un cuento piadoso inventado por Ratzeberger (*se non è vero è ben trovato*), médico y biógrafo de Lutero de fines del siglo XVI, que se dedicó a embellecer la vida del reformador mediante historias sacadas de la tradición o de su propia imaginación<sup>19</sup>. Entre las figuras históricas del relato carpenteriano figuran Mackandal, mandinga negro nacido en Guinea, cabecilla de cimarrones en Santo Domingo durante la rebelión de 1751, y Bouckman, el Papaloi o Sacerdote Supremo del culto vudú en la rebelión de 1791. A estos próceres, adelantados de la independencia de Haití, hemos de añadir héroes y contrincantes: Henri Christophe (1767-1820), camarero en un hotel público de Cap Français, esclavo liberto y primer monarca negro del Nuevo Mundo, y Paulina Bonaparte (1780-1825). La hermana de Napoleón fue esposa del General Leclerc y, más adelante, después del fallecimiento del general, cónyuge del príncipe Camillo Borghese, princesa Borghese y duquesa de Guastalla. Otra figura femenina en un elenco europeo y americano es Juana Azurduy de Padilla (1781-1862), patriota boliviana, heroína de la independencia de su país, llamada “La Coronela”.

Como ya se ha aludido brevemente a figuras históricas, a algunos autores o pintores conocidos, tanto como a su ideología y

<sup>19</sup> E. G. SCHWIEBERT, *Luther and his times. The Reformation from a new perspective*, Concordia, Saint Louis, Missouri, s.a., pp. 518-519 y 831.

el lugar que ocupan en la historia de las ideas, pasemos a la iconografía. Es muy posible que el referencial gráfico sea una de las categorías temáticas más importantes del prólogo. Y entre las referencias a la pintura y obras de arte, en orden de aparición, hay alusiones implícitas o explícitas a dibujos, cuadros u objetos de Man Ray (1890-1976), Salvador Dalí (1904-1989), Meret Oppenheim (1913-1985), Giorgio de Chirico (1888-1978), Max Ernst (1891-1976), Yves Tanguy (1900-1955) y Andre Masson (1896-1987), quien se adhirió al surrealismo en 1923 y vivió en los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial. Aunque Breton consideraba a Masson como el pintor surrealista más importante del grupo, es de notar que en la opinión de Carpentier, el libro de A. Breton, *Martinique charmeuse de serpents* (1943), ilustrado por Masson, tiene dibujos simplistas e inferiores a la obra de Wifredo Lam. Incluso, es muy posible que el novelista cubano considerara que Masson, como francés, era incapaz de pintar un asunto que desconocía, sobre todo una selva americana. Más adelante, el autor cubano critica "...la desconcertante pobreza imaginativa de Tanguy" (p. 10), sosteniendo que su pintura es monótona y repetitiva porque los motivos y la técnica no se han desarrollado debidamente desde hace veinticinco años. Por último, Carpentier considera como artistas visionarios al grabador y arquitecto italiano Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), al pintor neerlandés Vincent van Gogh (1853-1890), precursor de fauvistas y expresionistas, y destaca a su coterráneo Wifredo Lam (1902-1982). Una ilustración que contribuiría a entender mejor el alcance de las referencias gráficas del prólogo/manifiesto necesariamente incluiría la obra del escultor Antonio Canova (1757-1822), representante principal del neoclasicismo italiano, sobre todo la estatua de Venus, cuyo modelo fue Paulina Borghese. A esto habría que añadir *La persistencia de la memoria*, buena parte de la obra de Salvador Dalí y determinados cuadros de Max Ernst, Giorgio de Chirico y otros artistas que se adhirieron al surrealismo, todos mencionados en el prólogo/manifiesto. Para terminar, no debería faltar la dimensión iconográfica e histórica del Marqués de Sade: *Justine, ou les Malheurs de la vertu*, en Hollande, chez les Librairies associés [Girouard Paris], 1791 y *La nouvelle Justine, ou les Malheurs de la vertu*. Ouvrage orné d'un frontispice et de quarante sujets gravés avec soin, en Hollande [Paris], 1797<sup>20</sup>. Estas

<sup>20</sup> *The Marquis de Sade. The 120 days of Sodom and other writings*, comp. and trs. A. Wainhouse & R. Seaver, with introd. by S. de Beauvoir & P. Klossowski,

primeras ediciones o facsímiles profusamente ilustrados con grabados eróticos merecieron comentarios de Simone de Beauvoir en los años cincuenta del siglo pasado<sup>21</sup>. A estas referencias iconográficas se deberían añadir fotos de la Ciudadela La Ferriere, el Sans-Souci, construido por H. Christophe, la Ciudad del Cabo, el Cap Français de los años cuarenta y la Villa Borghese de Roma. También habría que examinar los grabados de Estanislao Barón de Wimpffen, quien visitó Santo Domingo en 1788, 1789 y 1790, y los de Moreau de Saint-Méry, un estudioso francés que pasó diez años en la colonia antes de la revolución de 1791, y que ilustran la historia de La Española<sup>22</sup>.

De todas las coordenadas o categorías que se mencionaron, posiblemente las que mejor revelan los propósitos de Carpentier, tanto como la organización estética del material, son el epígrafe de Miguel de Cervantes, novelista por antonomasia, y las notas a pie de página del prólogo, que se refieren al pintor cubano Wifredo Lam y a Jacques Roumain (1907-1944), profesor de Arqueología Precolombina y de Antropología Prehistórica en el Instituto de Etnología de Puerto Príncipe. En otras palabras, el autor cubano llama la atención del lector apelando a la tradición cervantina de la novela áurea y a la pintura y obra gráfica del surrealismo, a la que también pertenece la trayectoria artística de Wifredo Lam. Por último, Carpentier apela a la tradición religiosa oral, francófona y creole del vudú haitiano documentada por Jacques Roumain: novelista, escritor de cuentos,

---

Grove Press, New York, 1966, p. 19. El libro contiene una excelente bibliografía de la obra de Sade. Para la obra de Tanguy véase *EXIL. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1939-1945*, hrsg. von S. Barron mit S. Eckmann, Prestel, München-New York, 1997, pp. 170-175.

<sup>21</sup> S. DE BEAUVOIR, "Faut-il brûler Sade", *Les Temps Modernes*, décembre 1951-janvier 1952, y Éds. Gallimard, Paris, 1955.

<sup>22</sup> ESTANISLAO BARON DE WIMPFEN, *Voyage à Santo Domingo pendant les années 1788, 1789 et 1790* (Paris, 1797, 2 ts.), estudio mencionado por A. CARPENTIER en *La música en Cuba*, F.C.E., México, 1946, p. 96. El autor también cita ese texto en *El reino de este mundo*, "La llamada de los caracoles", t. 3, p. 84. Véase M. L. E. MOREAU DE SAINT-MÉRY, *Description topographique, civile, politique et historique de la Partie Espagnole de l'isle Saint-Domingue* (1797), 3 ts., nouvelle ed. par B. Maurel et E. Taillemite, Societé de l'Histoire des Colonies Françaises et Librairie Larose, Paris, 1958, y *Saint-Domingue à la veille de la Révolution*, de ALBERT SAVINE, Paris, 1911. Hay traducción al español y al inglés: *Descripción topográfica y política de la parte española de la Isla de Santo Domingo* (1944), trad. A. Rodríguez, Editora de Santo Domingo, Santo Domingo, 1976 y M. L. MOREAU DE SAINT-MÉRY, *A civilization that perishes: The last years of White Colonial rule in Haiti*, University Press of América, Lanham, MD, 1986.



etnólogo, poeta, uno de los fundadores del Partido Comunista haitiano y autor de *Gouverneurs de la rosée* (1944), notable novela del realismo caribeño de expresión francesa.

...Lo que se ha de entender desto de convertirse en lobos es que hay una enfermedad a quien llaman los médicos manía lupina... *Los trabajos de Persiles y Sigismunda; Historia septentrional* (p. 9);

Obsérvese con cuánto americano prestigio sobresalen, en su honda originalidad, las obras de Wifredo Lam sobre las de otros pintores reunidos en el número especial –panorámico de la plástica moderna– publicado en 1946 por *Cahiers d'Art* (p. 10);

Véase: Jacques Roumain en *Le Sacrifice du Tambour-Assoto(r)* (p. 15).

En su discurso, “Cervantes en el alba de hoy” –pronunciado en Alcalá de Henares, el 4 de abril de 1978, al recibir el “Premio Miguel de Cervantes Saavedra”, aproximadamente treinta años después de la publicación del prólogo/manifiesto en *El Nacional* de Caracas–, Carpentier ve al autor español como el “creador de la novela moderna”. Además, sostiene que Cervantes inicia la “apertura hacia la realidad” en su tiempo, contribuye al desarrollo de la novela picaresca e “instala la dimensión imaginaria dentro del hombre”, cuando “Don Quijote proyecta sus propios fantasmas en la figura de Dulcinea” y da inicio al “juego pirandelliano de apariencias”. A la vez, Cervantes instala el ‘yo’ en la narración al introducir al autor en su propia obra cuando la voz narrativa se ha distanciado suficientemente del relato para asumir el papel de protagonista o sujeto de la narración. Esto ocurre en el octavo capítulo, donde se cuenta “la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento”, que termina con el incidente del coche en el que viajaba “una señora vizcaína, que iba a Sevilla, donde estaba su marido”, con varios jinetes que la acompañaban. Como se sabe, el desenlace de este último episodio del octavo capítulo queda en el aire con el “valeroso vizcaíno y [el] famoso don Quijote con las espadas altas y desnudas” y no termina hasta el siguiente capítulo, “donde se concluye y da fin a la estupenda batalla que el gallardo vizcaíno y el valiente manchego sostuvieron”<sup>23</sup>. O, tal como lo resume el autor cubano:

<sup>23</sup> MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *Obras completas*, rec., est. prelim., pról. y notas de A. Valbuena Prat, Aguilar, Madrid, 1960, pp. 1057-1061.

Todo está ya en Cervantes. Todo lo que hará la perdurabilidad de muchas novelas futuras: el enciclopedismo, el sentido de la historia, la sátira social, la caricatura junto a la poesía, y hasta el cura del escrutinio famoso parece haberlo leído todo, y el mismo Ginés de Pasamonte, a ratos perdidos de ladrón, escribe sus memorias. Y el novelista, impaciente por hablar en primera persona, se introduce dentro de su propia obra, en el octavo capítulo, al pasar la narración a un tercero por un sorprendente proceso de ‘suspense’ cinematográfico –novelista novelado, alguacil alguacilado... y, en cuanto a forma, el *Quijote* se nos presenta como una serie de geniales variaciones a base de un tema inicial...<sup>24</sup>.

En suma, cabe recordar que el sentido de la historia, el conocimiento de la literatura italiana y bizantina, la caricatura y la intromisión del autor en su propio relato y otras muchas innovaciones formales contribuyen al desarrollo del discurso cervantino en su época, y llevan a la renovación de la novela europea, lo cual eleva al escritor como el máximo representante de las letras en lengua española y precursor de la novelística moderna del siglo xx. Entre los autores recordados por Carpentier en el discurso inaugural del premio Cervantes figuran Stendhal, Flaubert, Tolstoi, Pérez Galdós, Pirandello, Proust, T. Mann, Joyce, Kafka y Faulkner.

Como es sabido, en el cap. 18 del libro I de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda (Historia septentrional)*, “Donde Mauricio sabe por la astrología un mal suceso que les avino en el mar”, se incluye una explicación de la licantropía. Este incidente ha de servir a Carpentier como epígrafe para el prólogo/manifiesto porque también se menciona un viaje en el aire sobre el manto volador de una bruja. Es decir, se habla de creencias sobrenaturales, transformaciones de seres humanos en lobos y viajes en la tropósfera o en la atmósfera terrestre del siglo xvii, cuando el hombre todavía no había aprendido a desplazarse en el espacio, mediante aviones supersónicos, cohetes o naves espaciales.

Mauricio dijo... no hay que admirar de que Rutilio sea poeta...  
–Y tan grande –replicó Antonio– que ha hecho cabriolas en el aire más arriba de la nubes.

<sup>24</sup> Todas las citas corresponden a “Cervantes en el alba de hoy”, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1981, pp. 194-195.

–Así es –respondió Rutilio... –que yo las hice casi junto al cielo, cuando me traje, caballero en el manto, aquella hechicera desde Toscana, mi patria, hasta Noruega, donde la maté, que se había convertido en figura de loba como ya otras veces he contado...<sup>25</sup>.

El epígrafe para el prólogo a *El reino de este mundo* desde luego también corresponde a las palabras de Mauricio, que vale la pena reproducir por segunda vez con el fin de situar la cita en su contexto para entenderla mejor:

Lo que se ha de entender desto de/convertirse en lobos es que hay una en-/fermedad a quien llaman los médicos ma-/nía lupina...

que es de calidad que, al que padece, le parece que se ha convertido en lobo, y aúlla como lobo, y se junta con otros heridos del mismo mal, y andan en manadas por los campos y por los montes, ladrando ya como perros, o ya aullando como lobos, despedazan los árboles, matan a quien encuentran, y comen la carne cruda de los muertos... porque... los hacen pedazos a bocados, y los desmenuzan, si pueden, con las uñas, dando terribles y espantosos ladridos<sup>26</sup>.

Para Carpentier las aventuras de *Persiles y Sigismunda* son tan verosímiles como violentas, y más auténticas que las prácticas artificiosas y crueles inventadas por los surrealistas. En el caso del “Manifeste du Surréalisme” (1924) de André Breton, él mismo coloca al Marqués de Sade en una lista de más de veintitrés poetas y autores, encabezada por Dante Alighieri (1265-1321) y Shakespeare (1564-1616), que en su opinión corresponden a los precursores del movimiento. La ocurrencia de Breton en el primer manifiesto, “Sade es surrealista en el sadismo”, no pasa de una provocación o de un razonamiento circular. Pero en “¿Debemos quemar a Sade en la hoguera?”, ensayo elegante y polémico escrito en 1952, apenas tres años después del prólogo/manifiesto de Carpentier, Simone de Beauvoir (1908-1986), feminista convencida, y mucho más lúcida que Breton, da una explicación plausible. Incluso, es probable que cualquier lector

<sup>25</sup> M. DE CERVANTES SAAVEDRA, *Obras completas*, p. 1564.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 1564-1565. Para la relación entre la última obra de Cervantes y el autor cubano véase FREDERICK A. DE ARMAS, “Metamorphosis as revolt: Cervantes’ *Persiles y Sigismunda* and Carpentier’s *El reino de este mundo*”, el artículo más convincente sobre el tema hasta la fecha, en *HR*, 49 (1981), 297-316.

informado que haya hojeado los originales o facsímiles del “divine marquis” note que la opinión de Beauvoir es tan perspicaz como convincente:

His tales resemble the engravings that illustrate the 1797 edition of *Justine and Juliette*... anatomy and positions are drawn with minute realism, but the awkward and monotonous expressionlessness of their faces makes their horrible orgies seem utterly unreal<sup>27</sup>.

En otras palabras, el realismo cervantino y la verosimilitud no residen exclusivamente en peripecias escalofrantes, traídas por los pelos, sino también porque se apoyan en y ganan fuerza de una fe arraigada en la tradición popular de la época. El público para quien escribía Cervantes en el *Persiles*, o Shakespeare en *A midsummer-night's dream* y *Hamlet*, reflejaba una sociedad española o inglesa de los siglos XVI y XVII que creía en milagros, en acontecimientos maravillosos o sobrenaturales, santos, ángeles y demonios, por no hablar de fantasmas, lobizones, brujas, hadas, duendes y trasgos:

Prodigiosamente fidedignas resultan ciertas frases de Rutilio en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, acerca de hombres transformados en lobos, porque en tiempos de Cervantes se creía en gentes aquejadas de manía lupina. Asimismo, el viaje del personaje, desde Toscana a Noruega, sobre el manto de una bruja (p. 11).

Incluso el cervantista Rogelio Miñana opina que “las obras de Cervantes representan la forma de verosimilitud más moderna y sofisticada, una forma narcisista que en último análisis no responde a criterios teológicos, políticos, o históricos, únicamente a sí misma”<sup>28</sup>. No obstante, para acercarnos al texto carpenteriano y destacar mejor la articulación alternativa del surrealismo que el autor propone en el prólogo/manifiesto, conviene resumir escuetamente la argumentación. Esto serviría para demostrar que el texto introductorio también “ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa” (p. 16) al igual que el relato de *El reino de este mundo* que le sigue. El surrealis-

<sup>27</sup> *The Marquis de Sade*..., p. 19.

<sup>28</sup> R. MIÑANA, *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*, Juan de la Cuesta, Newark, 2002.

mo, esa “escuela de literatura efímera” (p. 15) ya ha pasado a la historia de entreguerras, sus héroes y “precursores” (Sade, Baudelaire, Lautréamont, Jarry) tanto como sus literatos, pintores y artistas (Breton, Dalí, Masson y otros muchos) tienen pies de barro. Aunque el movimiento desgastado y moribundo los ha celebrado como “los espíritus más libres que se han expresado”, padecen de una imaginación pobre, pueril y necrófila, tan perversa como estéril: “adolescentes que hallan placer en violar los cadáveres de hermosas mujeres recién muertas”<sup>29</sup>. En otras palabras, si bien el prólogo/manifiesto de 1948 equivale a “mentar la sogá en casa del ahorcado”, jamás se menciona el nombre del ajusticiado: André Breton.

Como es sabido, Breton, a quien sus enemigos llamaban “el Papa del Surrealismo”, fue destronado en 1930, y tildado por sus contrincantes como “Le Lion châtré”, o león castrado, por razones políticas, ideológicas y personales. Robert Desnos, Alejo Carpentier, Ribemont-Dessaignes, el cabecilla del movimiento, y otros disidentes tomaron la iniciativa al firmar *Un cadavre*, el famoso panfleto que marca la escisión de las filas del surrealismo ortodoxo. Es el año de la ruptura, cuando dos grupos de surrealistas rivales acabaron a puñetazos en un *dancing* de Montparnasse llamado “Maldoror”, y un escándalo literario comentado en la prensa parisina de la época, pero también por Alejo Carpentier y César Vallejo. Desde París, el 20 de abril de 1930, el novelista cubano envió un informe periodístico titulado “El escándalo de *Maldoror*” a los lectores de la revista habanera *Carteles*. César Vallejo documentó el acontecimiento como la defunción del movimiento en un artículo mordaz y agresivo, publicado en Lima un mes más tarde. En “Autopsia del surrealismo” el poeta peruano y corresponsal de *Amauta* describe a Breton en los siguientes términos: “...un intelectual profesional, un ideólogo escolástico, un rebelde de bufete, un dómine recalcitrante, un polemista estilo Maurrás, en fin un anarquista de barrio”<sup>30</sup>. La portada del folleto *Un cadavre* contiene “Auto-prophétie”, un texto del propio Breton bajo una foto del escritor como nazareno, con los ojos cerrados, de traje y corbata, y una corona de espinas.

<sup>29</sup> LAUTRÉAMONT, *Les chants de Maldoror*, Canto 1, 12.

<sup>30</sup> C. VALLEJO, *Amauta*, abril-mayo de 1930, núm. 30, 44-47.

### “AUTO-PROPHETIE”

Ce monde dans lequel je subis ce que subis (n’y allez pas voir), ce monde moderne, enfin, diable! que voulez-vous que j’y fasse? La voix surréaliste se taira peut-être, je n’en suis plus à compter mes disparitions. Je n’entrerai plus, si peu que se soit, dans la décompte merveilleux de mes années et de mes jours. Je serai comme Nijinsky, qu’on conduisit l’an dernier aux Ballets russes et qui ne comprit pas à quel spectacle il assistait.

ANDRÉ BRETON, “Manifeste du Surréalisme”<sup>31</sup>

Y, como también ya es conocido, el bailarín y coreógrafo ruso Vaslav Nijinski (1889-1950), que sufría lo que en aquel entonces se llamaba *dementia praecox*, y hoy conocemos como esquizofrenia, perdió la razón alrededor de 1920. A estas líneas sacadas del “Manifiesto surrealista”, el primero de 1924, se agregan doce contribuciones burlonas, injuriosas y de subido color, formuladas por escritores rebeldes, hartos del carácter autoritario e intransigente de Breton: G. Ribemont Dessaignes, Jacques Prévert, Raymond Quenau, Roger Vitrac, Michel Leiris, Georges Limbour, J. A. Boiffard, Robert Desnos, Max Morise, Georges Bataille, Jacques Baron y Alejo Carpentier<sup>32</sup>. Como ya observamos, en el prólogo a *El reino de este mundo* de 1948 se ajustan cuentas pendientes con André Breton y sus compañeros de viaje, pero esta vez de una manera mucho más elegante, mediante una violencia sutil, razonada y oblicua, envuelta en argumentos y sofismas de una retórica precisa y mortal. Pero como a buen entendedor pocas palabras bastan, el texto menciona escasos nombres de surrealistas vivos que participaron en el movimiento. Además, habría que aclarar en qué consisten las alusiones implícitas o explícitas al arte surrealista y a qué artistas apuntan; a manera de contraste, Carpentier también ha de aludir más adelante al referencial gráfico del amigo de Picasso, Wifredo

<sup>31</sup> La cita de “AUTO-PROPHETIE”, de André Breton, sacada del “Manifeste du Surréalisme” de 1924, es del panfleto *Un cadavre*.

<sup>32</sup> K. MÜLLER-BERGH, “Alejo Carpentier: autor y obra...”, pp. 280-281 y R. DESNOS *et al.*, *Un cadavre*, Imp. Sp. du Cadavre, 288 Rue de Vaugirard, Paris, s. a. (¿1930?), p. 1; A. CARPENTIER, “El escándalo de *Maldoror*”, *Carteles*, 20 de abril de 1930, en *Crónicas*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1976, t. 2, pp. 429-434; y EMILIO SANZ DE SOTO, “Los surrealistas y el cine”, en *El surrealismo*, p. 96, n. 12.

Lam, pintor, escultor, grabador y ceramista cubano que incorporó temas americanos y afrocubanos a una obra de arte que trascendió las fronteras de su país para alcanzar repercusión internacional. Veamos ahora en qué consiste y cómo se desarrolla “l’*accusation* précise, l’*insulte* bien définie”<sup>33</sup>.

Tal como indica el artículo de Carpentier, “El escándalo *Maldoror*”, y el prólogo/manifiesto a *El reino de este mundo*, donde se alude cuatro veces a *Les chants de Maldoror*—obra principal de Isidore Lucien Ducasse (1846-1870)—, tanto el artículo como el texto del prólogo remiten al autor de los cantos publicados bajo el seudónimo de conde de Lautréamont. No obstante, quizás sea menos obvio que el manifiesto también alude a las referencias gráficas de Emmanuel Radnitsky, fotógrafo y pintor norteamericano mejor conocido por el anagrama Man Ray. Pero examinemos primero a Ducasse, porque los surrealistas lo canonizaron como inspirado precursor en su tiempo al convertir *Los cantos de Maldoror*, una oscura obra decimonónica del satanismo francés, algo blasfema y obsesiva, en la biblia del surrealismo. En opinión de André Breton y sus discípulos, Ducasse fue un visionario que ya se atenía a algunos principios del movimiento en la ausencia de cualquier control de la razón, y liberado de cualquier obligación estética o moral. Como se puede apreciar, al contrastar las citas del texto de Carpentier con las de los cantos, una voz narrativa omnisciente trata de impresionar y repugnar al lector con elementos descarnados y crueles. Los símiles incongruentes (comme... comme... comme) incluyen alusiones a movimientos peristálticos del cuerpo humano, esteriores de ratas moribundas aplastadas en una ratonera, se complacen en la patología sexual en aras de la libertad absoluta y pretenden deslumhrar con imágenes representativas de lo que los surrealistas más intransigentes, de la línea dura, consideran “lo maravilloso”, “el loco amor” y “la belleza convulsiva”. “Tudo bem”, dirían los tolerantes brasileños. Se trata de necrofilia, pero apenas se violan los cadáveres frescos (*mortes depuis peu*), son jovencitos que echan una canita al aire, y todo queda en familia. Es decir, “trucos de prestidigitación” o juegos de manos que generan una insólita realidad mediante la yuxtaposición de elementos dispares con un nuevo proceso asociativo: “Lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera

<sup>33</sup> M. PERLOFF, *The futurist moment*, pp. 81-82, n. 13.

historia del «encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección...» (p. 9)<sup>34</sup>. Y estas son las palabras de Lautréamont:

.. Je me connais à lire l'âge dans les lignes physiognomiques du front: il a seize ans et quatre mois! Il est beau comme la étractilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille; et surtout, comme *la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'une parapluie...*<sup>35</sup>.

Para muchos discípulos de Breton las palabras de Lautréamont se interpretaban como una definición voluntariosa de la nueva realidad y el asombro provocado por los nuevos procesos asociativos que buscaba el surrealismo por medio de la yuxtaposición de elementos dispares que en realidad poco tienen que ver los unos con los otros. Las otras referencias a la obra de Ducasse en la desestabilización del surrealismo que emprende el autor cubano son “códigos de lo fantástico, basados en el principio del burro devorado por un higo, propuesto por *Los cantos de Maldoror*” (p. 9), “l'amour fou”, el loco amor de “adolescentes que hallan placer en violar cadáveres de hermosas mujeres recién muertas (Lautréamont)” (p. 10) y la “poética Rocambole” (pp. 14 y 15):

si quelque'un voit un âne manger une figue ou une figue manger un âne (ces deux circonstances de poesie) soyez certain (canto IV).

Un soir, il se dirige vers un cimetière, et les adolescents qui trouvent du plaisir à violer les cadavres de belles femmes mortes

<sup>34</sup> Por lo demás, para Lautréamont y Carpentier se remite aquí a K. MÜLLER-BERGH, “The perception of the marvelous: Paul Claudel and Carpentier's *El arpa y la sombra*”, *Comparative Literature Studies*, 24 (1987), 165-191, o la versión original en español, “Paul Claudel y *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier, un enfoque intertextual”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 1992, núm. 19, 411-429; y al notable estudio de EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL y LEYLA PERRONE-MOISÉS, *Lautréamont Austral*, Ediciones de Brecha, Montevideo, 1995.

<sup>35</sup> *Lautréamont Germain Nouveau*, en *Oeuvres complètes*, textes établies, présentes et annotés par P. O. Walzer, Gallimard, Paris, 1970, pp. 38-40; las curvas son mías.



depuis peu, parent, s'ils le voulurent, entendre (la ?) conversation suivante, perdue dans le tableau d'une action qui va se dérouler en même temps... (canto I, 12).

Mais affirmer exactement l'endroit actuel que remplissent de terreux les exploits de ce poétique Rocambole, est un travail au dessus des forces possibles de mon épaisse ratiocination... (canto VI, 51, segunda parte)<sup>36</sup>.

En cuanto a Man Ray, amigo de Marcel Duchamp y Francis Picabia, militó en la filas de la vanguardia norteamericana y europea a partir de 1910. Más adelante, después de su llegada a París en 1921, fue miembro influyente del surrealismo, compañero de André Masson, Max Ernst, Paul Eluard y Tristan Tzara, colaborador de *La Revolution Surrealiste* y fotógrafo del movimiento. Sus bellas e inquietantes imágenes, que oscilan entre la fotografía iconoclasta y provocadora, y la composición clásica, calculada, junto a la perfección técnica de sus “rayogramas” y “solarizaciones”, hicieron época por la fuerza y aplomo de su arte: *Objeto para ser destruido/metrónomo* (1923); *Violin d'Ingres/Pasatiempo/Mi afición* (1924); “derriere”, vista posterior o espalda de mujer desnuda, con pegotes de esos de viol[ino] onchelo; *Noir et blanche/Blanco y negro* (1926); *Snowball/bola de nieve* (1927); *Woman with long hair/Mujer de pelo largo* (1929); *Fashion photograph/fotografía de modelo*; *Larmes/Lágrimas* y *The kiss/El beso* (1930); *Flowers/Calas, zantedeschia aethiopica* (1931); *Antique head and mirror/Cabeza antigua y espejo* (1932); *Sin título/El taller del fotógrafo* (1933); *A l'heure de l'Observatoire-Les Amoureux/A la hora del observatorio-Los amantes* (1935-1936). Asimismo, los retratos jerárquicos de Man Ray, Meret Oppenheim, Pablo Picasso (1922), Jean Cocteau (1922), André Derain (1923), Lise Deharme, Kiki y las modelos que posaban para pintores y escultores, y otros muchos, son iconos de la época que Jean-Marie Drot ha llamado *Les heures chaudes de Montparnasse*, las horas calientes de Montparnasse, el barrio bohemio por excelencia del París de entreguerras.

A Man Ray, “el primero que fotografió los sueños, el primero que utilizó una técnica banal como la fotografía como instrumento artístico y el primero que convirtió en real lo irreal”, debemos *The enigma of Isidore Ducasse* atado o embalaje (ca. 1920) tanto como *La imagen de Isidore Ducasse*. En otras palabras, el

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 300, 45-66 y 319.

objeto y el dibujo figuran entre las primeras obras de arte que aluden a *Les chants de Maldoror* que acabamos de examinar, y salen precisamente el año cuando el texto se publicó por primera vez en las páginas de *La Nouvelle Revue Française*, agosto de 1920<sup>37</sup>. Es decir, de acuerdo con las palabras de Carpentier, “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” (p. 9). Aunque lo más probable es que la “langosta” que menciona Carpentier se refiera al *Lobster telephone* de Salvador Dalí, todo lo demás en la imagen de Man Ray efectivamente corresponde al texto del conde de Lautréamont: el paraguas, la máquina de coser, la mesa de disección con el toque macabro y desconcertante del desagüe que drena sangre, serosidades o desechos al cubo de un centro médico donde se realizan autopsias. Pero también es cierto que la ocurrencia del teléfono-langosta de Dalí pertenece a la categoría de *ready-made, objets trouvés*, “objetos inútiles”, provocadores o perversos: *La fuente* (1917), el urinario alto de Marcel Duchamp, y *Regalo* o *Cadeaux* (1921), de Man Ray, que consiste en una plancha de ropa, guarnecida con clavos que pinchan en la superficie metálica que se usa para calentar y alisar el tejido. Algo parecido ocurre con las construcciones de Meret Oppenheim y Salvador Dalí. El *Dejeuner en fourrure*, *Desayuno en piel* o *Taza, platillo y cuchara forrados en pieles* (1936), objetos tan decorativos como prácticamente inútiles de Oppenheim, deleitaron al público durante la Exposición Internacional del Surrealismo, en la Galerie des Beaux-Arts de París, 1938. Y *Raining taxi*, la construcción de Dalí, una cabina de taxi con goteras, un maniquí y apetitosos caracoles, sorprendió al público en la entrada de la misma exposición que Carpentier describe en el prólogo como: “generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi pluvioso... de las exposiciones surrealistas” (p. 8)<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> ELSA FERNÁNDEZ SANTOS, “Los sueños de Man Ray descubren la luz”, *El País Digital*, viernes 12 de febrero de 1999, 1-3; K. BARCK, *Surrealismus in Paris...*, p. 201; *The lost steps of André Breton. Les pas perdus*, trs. M. Polizzotti, University of Nebraska Press, Lincoln-London, 1996, p. 128; A. CARPENTIER, “Man Ray, pintor y cineasta de vanguardia”, *Social*, La Habana, julio de 1928, núm. 121, también en *Crónicas*, t. 1, pp. 77-81; A. BONET CORREA, *op. cit.*, n. 12, plancha 47, y MALCOLM HASLAM, *The real world of the Surrealists*, Rizzoli, New York, 1978, p. 220.

<sup>38</sup> A. BONET CORREA, *op. cit.*, n. 12, planchas 47, 21, 17, 20, y M. HASLAM, *op. cit.*, pp. 220 y 234.

Para el estudioso del arte surrealista, algunas alusiones a Salvador Dalí y a otros artistas estrechamente vinculados al movimiento no son menos obvias que la puya a Lautréamont, porque “los caracoles en el taxi pluvioso”, “...la cabeza de un león en la pelvis de la viuda” (*loc. cit.*), “relojes amelchochados...” y “un desierto de rocas...” (p. 9) son tópicos del pintor catalán, motivos temáticos que se repiten en distintos lienzos de los años treinta a los cincuenta<sup>39</sup>. Así, “...la cabeza de un león en la pelvis de la viuda” aparece en *Las acomodaciones del deseo* (1929) y ligeras variantes del mismo tema en *Los placeres iluminados* y *El juego lúgubre*, ambos de 1929, y *Rêve causé par le vol d'une pomme grenade avant l'éveil* (1944). A la vez, “los relojes amelcochados” figuran en *Les montres molles. Reveille le matin mon* y *L'Heure triangulaire* (1933); y “un desierto de rocas” es un motivo de *Shades of night descending* (1931), *L'Île des morts* (1932), por no hablar de un mar con desiertos de rocas de *La justicia geológica* (1936) o el famoso *Cristo de San Juan de la Cruz* (1951). Los últimos dos motivos, “relojes amelchochados” y “un desierto de rocas”, también aparecen en *La persistencia de la memoria* (1931), uno de los cuadros más famosos del surrealismo: relojes blandos derritiéndose sobre un árbol seco, una losa rectangular y una piedra, en medio de un desierto plomizo de arenas que se pierden en un lejano paisaje de peñascos, un Cadaqués de ensueño eterno. El cuadro incluso sirvió de portada para una edición de *Los pasos perdidos* en alemán.

Como es bien conocido, la verdad a menudo reside en la retina infiel del ser humano, la *mácula lútea* del ojo que mira. Pero cuando Carpentier habla de “fórmulas consabidas... pinturas de maniqués de costurera, de vagos monumentos fálicos”, el investigador no tardará en descubrir una serie de cuadros de Giorgio de Chirico y Max Ernst que también reproducen una temática parecida en lienzos concretos a lo largo de una trayectoria artística. Los maniqués de costurera corresponden a cuadros de Chirico, sobre todo a su *Familia del pintor* (1928), pero ya aparecen en una litografía de Max Ernst, *Fiat modes: Pereat Ars* (Colonia, 1919) y en muchos otros<sup>40</sup>. Los “vagos monumentos

<sup>39</sup> Para Dalí y Carpentier, véase “The perception of the marvelous...”, pp. 165-191, o la versión original en español; A. BONET CORREA, *op. cit.*, n. 12, planchas 131, 130, 13, 135, 118, 55 y 47; Dalí: *Gemälde, Zeichnungen, Objekte, Schmuck*, Ausstellung Staatliche Kunsthalle, Baden Baden, 1971, pp. 320-321 y *EXIL...*, pp. 148-155, n. 12.

<sup>40</sup> *The dictionary of art*, t. 8, p. 604.

fálicos”, desde luego, se encuentran en cuadros tales como el faro descomunal coronado de cinco banderas, ondeando en el viento de *La nostalgia de lo infinito* (ca. 1913), y la torre del reloj y las columnas de la *Estación Montparnasse (Melancolía de la partida)* (1914). Pero en *Las musas inquietantes* (1916) tampoco faltan dos chimeneas rojas, cuatro torres de iglesia en el fondo, tres estatuas erectas en el primer plano y medio fondo. La estatua mayor, orando con las manos en súplica, luce una enorme cabeza pelada, lisa, en forma de glande, o chupete que se da a los lactantes. Por último, en *El sueño de Tobías (Le rêve de Tobie)*, (1914), sobre todo el bastón (¿la regla?) y el termómetro (¿un barómetro?) sobre un obelisco con las letras A I D E L –palabra griega asociada con el Hades, las regiones infernales donde reina Plutón, o Aidel-on, lo invisible, oculto y oscuro. De acuerdo con una fotografía de Man Ray, *El sueño de Tobías*, un cuadro con tema evangélico (y el Papa André Breton bajo el cuadro) colgaba en la Central Surrealista de 15 rue de Grenelle en los años veinte para hacer las delicias de los inciadados: Jacques Baron, Raymond Queneau, Pierre Naville, Roger Vitrac, Paul Eluard, Philippe Soupault, Robert Desnos, Louis Aragon, Simone Breton, Max Morise y Madame S.<sup>41</sup> Sin embargo, los “vagos monumentos fálicos” (p. 9) que acabamos de examinar, “los trucos de prestidigitación” (p. 8) de Carpentier, “los inteligentes juegos de salón” que menciona Vallejo en la “Autopsia del surrealismo” no son menos cerebrales o rebuscados en el referencial gráfico de Max Ernst, *Le rendezvous des amis* (1922), y otros cuadros históricos del movimiento surrealista.

El pintor, impresor de estampas y escultor Max (imilian) Ernst, nacido en Brühl, cerca de Colonia, criado y educado en Alemania, sirvió en el ejército alemán durante la Primera Guerra Mundial. Después de la Paz de Versalles, y a partir de 1921, se vio involucrado en la teoría y práctica del surrealismo incorporándose al bando de Breton. Más adelante, emigró a los Estados Unidos, en la década de los años cuarenta, y por unos años fue marido de Peggy Guggenheim, convirtiéndose en uno de los protagonistas más destacados de la colonia de artistas exiliados en Nueva York. De este período proviene *Der Cocktailtrinker* o *El*

<sup>41</sup> A. BONET CORREA, *op. cit.*, n. 12, planchas 38, 79 y 81 y el ensayo de MAURICIO FAGIOLO, “*El sueño de Tobías (Le rêve de Tobie)*. Historia de un interior ferrarés de Giorgio de Chirico”, en *ibid.*, pp. 105-122; DAWN ADES, *Dada und Surrealismus*, Droemersch Verlaganstalt Th. Knaur, München-Zürich, 1975, pl. 26.

*bebedor de cocteles* (1945), con cabeza de pájaro, pero como este pájaro raro y otros muchos vienen a ser uno de los *motives* o tópicos favoritos de la obra de Max Ernst, conviene mencionar que estas obras también contienen otros juegos cerebrales, psicoanalíticos, ornitológicos más peregrinos: la cabeza de pájaro y de toro en *Oedipus Rex* (1922), *Vogeldenkmal*, *Vogel Frottage* o frote (1925), *Les Barbares* (1937), *Das Gewand der Braut* (1939-1940) o *El vestido de novia*, *Le Surrealisme et la peinture* (1942) y *Après moi, le sommeil* (*Hommage a Paul Eluard*) (1958).

En este caso, tampoco deben faltar los “niños amenazados por ruisseñores”, mencionados por Carpentier en el prólogo, que incluiría una posible alusión velada a la pedofilia, *2 enfants sont menaces par un rossignol* (1924) –construcción a óleo y madera de Max Ernst reproducida en la *Révolution Surréaliste* del 15 de julio de 1925<sup>42</sup>–; ya que en alemán, por lo menos desde el siglo XVIII, “Vogel” desde luego significa ‘ave’ o ‘pájaro’ menor, aunque en sentido figurado “Vogel” también puede ser una buena moza, mujer o tipo raro. Basta recordar el aria tan encantadora como traviesa de Papageno en *Die Zauberflöte* (1791) de Mozart: “Der Vogelfänger bin ich ja / stets lustig, heisa, hopsassa ! / Ich Vogelfänger bin bekannt/ bei Alt und Jung im ganzen Land”<sup>43</sup>. Pero la misma palabra “Vogel”, ‘ave’ o ‘pájaro’, también puede aludir a la locura y la sexualidad humanas. En el habla popular abundan expresiones tales como “er hat einen Vogel”, es decir “tiene un pájaro” que equivale a “estar loco”, “maniático”, “mal de la cabeza” o “tener un tornillo suelto”. Por lo tanto, la expresión popular y castiza “está que trina” se acercaría más a una de las acepciones del alemán por la alusión al canto de las aves, tanto como rabiarse o estar muy enfadado. Lo que nos llevaría al verbo “vögeln”, “pajarear” o “hacer como los pajaritos”, o al sustantivo “Vögelei”, voces expresivas y llamativas de la lengua alemana, ya que en ese idioma los vocablos cobran el sentido de ayuntamiento sexual del hombre con la mujer, la cópula, el coito o la fornicación. Ambas expresiones, ‘vögeln’ y ‘Vögelei’, son vulgarismos que todavía no figuraban en el *Langenscheidt* de los años treinta, pero que ya forman parte del *Oxford Duden* hoy en

<sup>42</sup> M. HASLAM, *op. cit.*, p. 61.

<sup>43</sup> *The Metropolitan Opera book of Mozart operas*, ed. P. Gruber, Harper Collins Publisher, New York, 1988, p. 574: [“Soy el pajarero / siempre alegre y chancero / y vaya y vaya la danza, ahí va, / viejos y jóvenes en todas partes me conocen por el oficio de cazar y criar pajaros”].

día. Además, son voces que también se relacionan con el pintoresco eufemismo inglés “the birds and the bees” donde el dicho popular de “los pájaros y las abejas” cobra connotaciones veladas a secretos de la naturaleza, “liaisons dangereuses” o amoríos erótico sexuales: “Birds do it. Bees do it. Even educated fleas do it. Let’s do it, lets fall in love”<sup>44</sup>. Todas estas alusiones traviesas y/o soeces apuntan a los “trucos de prestidigitación” del pintor alemán Max Ernst, ornitólogo de afición, pero también a los experimentos formales, “los viejos clisés” (p. 8) y juegos cerebrales invocados por medio de “fórmulas consabidas” (p. 9) inherentes a distintos objetos de arte, fabricados, encontrados o inútiles, cuadros, lienzos, fotografías, *collages*, montajes o ensambladuras. Además, como se ha visto, todo el ingenioso (y aparatoso) tinglado artístico forma parte integral no sólo de la obra de Max Ernst, sino también de la obra de Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Man Ray, Meret Oppenheim, Yves Tanguy, Andre Masson y otros muchos artistas implícitos o explícitos en el prólogo de 1948, que tuvimos en cuenta, y que se llevarán a la tercera potencia con la publicación de *Los pasos perdidos* (1953).

Mientras que el texto/manifiesto de *El reino de este mundo* es mucho más clínico y preciso, cabe recordar que el título español de la novela, *Los pasos perdidos*, es una traducción de *Les pas perdus. Introduction au discours sur le peu de réalité. Le Surréalisme et la peinture* (1924), título original del libro, una colección de ensayos de André Breton escritos entre 1917 y 1923 (obra revisada en 1969). Sin entrar en mayores motivos o detalles, pensamos que no se trata de una coincidencia, hay que reconocer que la escritura nunca es inocente. Además, en el capítulo primero, III, capítulo cuarto, XIX, pero, sobre todo, en el capítulo sexto, XXXV de la novela de Carpentier, la voz narrativa emprende la carnavalización de la estética surrealista que gira en torno a Mouche, el *Venusberg* de la gran metrópoli del siglo xx y V V V, señal del “angosto túnel” que llevará a Santa Mónica de los Venados, la inmensa realidad del mundo primigenio sudamericano de *Los pasos perdidos*. Mouche es la astróloga francesa y amante del protagonista principal, “formada en el gran baratillo surrealista” quien se caracteriza “por su dogmático apego a ideas y actitudes conocidas en las cervecerías de Saint-Germain-

<sup>44</sup> COLE PORTER, “Let’s do it, let’s fall in love”, musical, *Paris*, 1928, con un guiño a Quevedo.

des Pres” (p. 92)<sup>45</sup>. El *Venusberg* es una especie de club nocturno, ‘inferninho’ o arrabal del infierno frecuentado por bohemios surrealistas o surrealizantes, e incluso una posible recreación del *Maldoror* o *dancing* original del Montparnasse de los años treinta. El “angosto túnel” señalado por VVV en la novela es, en efecto, la puerta al “pasadizo abovedado” que conduce a la selva, y estas son las palabras de la voz narrativa del autor:

...un tronco igual a todos... Pero en su corteza se estampaba una señal semejante a tres letras V superpuestas verticalmente, de tal modo que una penetraba dentro de la otra, una sirviendo de vaso de la segunda, en un diseño que hubiera podido repetirse hasta el infinito, pero que sólo se multiplicaba aquí al reflejarse en las aguas (p. 166).

Pero esta señal que marca la entrada secreta a la selva del libro también corresponde al título de una revista surrealista del mismo nombre, VVV, fundada por Max Ernst, André Breton, Marcel Duchamp y David Hare, publicada en Nueva York (1942 a 1944), que se convirtió en un foro surrealista en el exilio norteamericano<sup>46</sup>. En otras palabras, el denominador común de la sátira despiadada del prólogo a *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos* efectivamente es André Breton (o su patrono y precursor, Lautréamont) tanto como Salvador Dalí. La personalidad neurótica, egoísta y genial del pintor catalán, y surrealista ortodoxo de la primera hornada, cayó de su gracia más adelante, y “el Papa del Surrealismo” le puso como mote certero y cruel el anagrama “Ávida Dollars”. Así, por ejemplo, determinados motivos recurrentes, la cabeza de un león, bicicletas, una gorgona, muletas, falos, ancianos y atletas de Dalí aparecen en *Illumined pleasures*, de 1929, óleo y *collage*, y las ilustraciones para una edición de *Les chants de Maldoror* del conde de Lautréamont, publicada en 1934. A estas obras debemos añadir cuadros tales como *Giraffe in Flammen* (1935), *Soft construction with boiled beans (premonition of Civil War)* (1936), *El sueño* (1937), *Autoportrait mou avec lard grillé*, *Soft self portrait with fried bacon* (1941), y *Poésie d’Amerique-Les athletes comiques* (1943)<sup>47</sup>. Sin embargo, el centro

<sup>45</sup> *Los pasos perdidos. Novela*, Compañía General de Ediciones, México, 1959, cap. 1, III, pp. 30-36; cap. 4, XIX, p. 166; cap. 6, XXXV, pp. 261-263. En adelante, me limito a indicar el número de página entre paréntesis.

<sup>46</sup> *EXIL...*, pp. 157 y 397.

<sup>47</sup> J.-L. DAVAL, *Avant-Garde 1914-1939*, p. 161, n. 11, y *EXIL...*, pp. 150-

del tiro al blanco del compositor/musicólogo, la voz narrativa de la novela, también abarca mayormente la comunidad de artistas surrealistas exiliados en los Estados Unidos. Entre los compañeros de viaje más prominentes de Breton desde luego figuran Dalí, New York y California, 1940-1945; Max Ernst, New York, 1941-1945; Andre Masson, Connecticut, 1941-1945; Yves Tanguy, Connecticut, 1939-1945; y posiblemente M. Duchamp y su *Rueda de bicicleta* (1913) y Paul Delvaux con *Phases of the moon* (1939). Baste mencionar *Objeto* (1936), de Joan Miró, una pierna amputada de mujer con una liga negra colgando de un alambre, construcción coronada con una cotorra verde y amarilla. Otro objeto peregrino con cuatro piernas de mujer es el *Ultra-Mueble*, de Kurt Seligman, una banqueta expuesta en la Exposición Internacional del Surrealismo de París, en 1938. Todas estas curiosidades probablemente inspiraron la versión satírica de Carpentier al describir las paredes de un abrevadero surrealista, el *Venusberg* de *Los pasos perdidos*:

...una Gorgona exangüe, de costillar abierto sobre un vientre comido por hormigas verdes. Más allá un metrónomo, una clepsidra y un caracol descansan sobre la cornisa de un templo griego, cuyas columnas son piernas de mujer vestidas de medias negras, con una liga roja haciendo de astrágalo (p. 262).

Se trata, pues, de un *collage* imaginativo menos realista y más libre, cuyos componentes principales provienen de distintas obras del surrealismo: una *Gorgona exangüe*, probablemente de *Soft construction with boiled beans (premonition of the Civil War)*, (Dalí, 1936), un *metrónomo*, de Man Ray, el *Ultra-mueble*, de Seligman, con el toque de «una liga roja» haciendo de astrágalo», del cuadro de Delvaux y otros muchos cuadros y objetos que una lectura atenta de la crítica perspicaz no dejará de identificar.

A manera de resumen, y aprovechando la lucidez de la perspectiva histórica más amplia, podemos afirmar que en 1941 la revolución surrealista literaria que coincidió cronológicamente con la revolución social antiburguesa, y el cuestionamiento dadaísta de lo que es arte –quién lo controla y disemina– así como la experimentación surrealista con la escritura automáti-

---

151, n. 41; D. ADES, *op. cit.*, pp. 61-64 y pl. 1 y 86; M. HASLAM, *op. cit.*, p. 241; RAFAEL SANTOS TORROELLA, *El primer Dalí: 1918-1929. Catálogo razonado*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2006.



ca, el ensueño y la locura, el automatismo y nihilismo más allá de cualquier imposición lógica o moral habían llegado a su fin<sup>48</sup>. A esto se debe añadir el extrañamiento o *Verfremdung* en distintos géneros de arte contemporáneo producido por el desgaste de la provocación y la salvajada, o el medio ambiente inventado y absurdo del movimiento de entreguerras. De hecho, basta recordar el ojo cercenado por una navaja en *Un chien andalou*, o el violador fallido con dos hermanos maristas y un burro putrefacto sobre un piano de cola a cuestas (Buñuel); la fuente/urinario o sacos de carbón colgados del techo de una galería de arte (Duchamp); o la cabina de taxi con goteras, caracoles y un maniquí de pasajero (Dalí). El estado había impuesto su poder y autoridad en la Unión Soviética, Portugal, España, Francia, Italia y Alemania cuando la invasión de Polonia desencadenó la Segunda Guerra Mundial el 1º de septiembre de 1939.

Y, concluyendo ya, Louis Aragon recordará las primeras campañas de la guerra, y el armisticio francoalemán y francoitaliano del 10 de junio de 1940 en el poema, “Les lilas et les roses”, de *Le crève-coeur* (1940):

O mois des floraisons mois de métamorphoses  
 Mai qui fut sans nuage et Juin poignardé  
 Je n’oublirai jamais les lilas ni les roses  
 Ni ceux que le printemps dans ses plis a gardés...

Bouquets du premier jour lilas lilas des Flandres  
 Douceur de l’ombre don’t la mort farde les joues  
 Et vous bouquets de la retraite roses tendres  
 Couleurs de l’incendie au loin roses d’Anjou<sup>49</sup>.

También Claude Lévi-Strauss recordará la retirada desordenada de la línea Maginot y el embarque en Marsella después del armisticio, en febrero de 1941, en *Tristes tropiques, estudio antropológico de las sociedades primitivas en Brasil* (1955)<sup>50</sup>. Pero la

<sup>48</sup> Para el dadaísmo, la designación histórico-literaria de ‘vanguardia’, la repercusión en Alemania, y su relación con la literatura hispanoamericana, véase el excelente ensayo de RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT, “Hugo Bail o la circunferencia de la vanguardia”, *Entre la ilustración y el expresionismo*, F.C.E., México-Bogotá, 2004, pp. 83-107.

<sup>49</sup> FRANÇOIS DENOEU, *Sommets littéraires français*, D. C. Heath, Boston, 1957, p. 545.

<sup>50</sup> Trs. from the French by J. Russell, Atheneum, New York, 1971, part I, pp. 17-44.

historia del viaje transatlántico a Martinica y América del Norte, a bordo de un barco de refugiados, el *Capitaine Paul Lemerle*, en compañía de André Breton y Victor Serge, el asociado de Lenin; la correspondencia entre el antropólogo francés y Breton en altamar sobre la relación entre la belleza estética y la originalidad absoluta poco tendrían que ver con Alejo Carpentier en el alba de un nuevo siglo, el prólogo/manifiesto a *El reino de este mundo*, o el desmantelamiento irónico, articulación alternativa y despedida del surrealismo. Toda esta historia pertenece a otro relato porque “Das Weiterwirken und die Erneuerung der surrealistischen Impulse in den verschiedenen Ländern während des Krieges, nach dem Kriege und seit 1968:jenseits der «eingefahrenen bürgerlichen Kontemplation des Surrealismus als Kunststil» (Peter Gorsen) ist eine andere Geschichte—die seiner Rezeption in neuen Erfahrungszusammenhängen”—la de su recepción en nuevas circunstancias y relaciones de la experiencia vital<sup>51</sup>.

KLAUS MÜLLER BERGH  
The University of Illinois at Chicago

<sup>51</sup> “El efecto, la continuación y renovación de los impulsos surrealistas, en los distintos países durante la guerra, después de la guerra y a partir de 1968, más allá de «la contemplación burguesa normal del surrealismo como estilo de arte» (Peter Gorsen) ya es otra historia” (K. BARCK, *Surrealismus in Paris...*, p. 787, n. 1).