



Apuntes sobre el rol de Franz Kafka en el pensamiento literario de Alejo Carpentier

Andreas Kurz
Universidad de Guanajuato
andreaskurz9@gmail.com

NOTES ON FRANZ KAFKA'S IMPORTANCE IN ALEJO CARPENTIER'S LITERARY THINKING

This article reflects about the importance of Cheque writer Franz Kafka in the literary world of the Cuban novelist Alejo Carpentier. Kafka is an author cited and referred to frequently by Carpentier in his literary work (fiction and essay). Nevertheless, he is not a traditional influence, but a model that boosted a slow transformation of Carpentier's "real marvelous" including the establishment of the marvelous as an atemporal cultural concept.

PALABRAS CLAVE:

Alejo Carpentier — Franz Kafka — lo maravilloso — constantes culturales
Alejo Carpentier — Franz Kafka — the marvelous — cultural constants

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.3.17>

I.

Las referencias directas e indirectas a Franz Kafka y su obra se encuentran a lo largo de toda la trayectoria del escritor cubano-francés Alejo Carpentier (1904–1980) en sus novelas, cuentos, ensayos y textos periodísticos. Desde sus inicios en La Habana alrededor de la *Revista de Avance* (1927–1930) hasta su última fase productiva cerrada en París con *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*, ambas novelas publicadas en 1978, el autor checo forma parte del bagaje intelectual y artístico de Carpentier, un bagaje muy pesado.¹

¹ En 1981, Ángel Rama publica el artículo "Los productivos años setenta de Alejo Carpentier (1904–1980)". El crítico uruguayo se distancia de los "debates vanos" sobre lo real maravilloso que deberían sustituirse por una discusión acerca de las técnicas narrativas del cubano que le permiten inclusiones y exclusiones ideológicas (Rama 1981, p. 227). Rama incluye las narraciones a partir de *Concierto barroco* y *El recurso del método* en esta última fase productiva. Aunque no duda del valor estético de los textos, los rechaza como conservadores. Carpentier pretende ser un clásico, argumenta Rama, quiere preservar tal cual la

El 4 de abril de 1978, en su discurso de agradecimiento del Premio Cervantes, el cubano incluye a Kafka en un listado reducido de legítimos herederos del autor del *Quijote*:

Para mí, para todos los que en nuestro idioma escriben novelas en esta época, al memorable y jubiloso bautismo asistieron, entre muchos otros, las señoras Emma Bovary, Albertina de Proust, Ersilia de Pirandello, y Molly Bloom, venida especialmente de Dublín, con su esposo Leopoldo Bloom, y su amigo Stephen Dedalus, el príncipe Mishkin, el cándido Nazarín, taumaturgo sin saberlo, y hasta un Gregorio Samsa, de la familia de los Kafka —aquel mismo que, una mañana, había amanecido transformado en escarabajo—, pertenecientes todos a la pequeña cofradía de la dimensión imaginaria, fundada, con su llegada al mundo, por quien iniciaba entonces su existencia entre nosotros.²

Aún en la isla, Carpentier da cabida al praguense en la Imprenta Nacional Cubana que dirigió entre 1962 y 1966. Acepta de esta manera a Kafka en el programa de difusión cultural del régimen castrista. Entrevistado por Claude Fell en 1965, el cubano describe sus propósitos de editor:

Nôtre programme d'édition pour l'année à venir porte sur 20 millions de volumes, et encore a-t-il fallu le réduire. Il faut comprendre dans ce nombre des ouvrages de toute nature, tels que les livres scolaires par exemple, mais aussi des traductions de Proust, de Kafka, de Joyce, auteurs particulièrement appréciés dans nôtre pays.³

A sus 21 años, el joven intelectual había sido uno de los primeros lectores de la traducción española de *Die Verwandlung* (*La metamorfosis*) publicada en el número 24 de la *Revista de Occidente*. Del impacto de esta traducción en la Cuba de los años veinte Carpentier se acuerda en varias ocasiones como desconcertante. En “Kafka y la escena lírica”, un texto corto sobre la puesta en escena en Salzburgo de la ópera *Der Prozeß* compuesta por Gottfried von Einem, Carpentier remite a las inseguridades y los titubeos que la primera lectura de Kafka produjo en él y sus contemporáneos:

Recuérdese[sic] que cuando “La Revista de Occidente”, en sus buenos tiempos, publicó los primeros relatos de Kafka, nos miramos, unos a otros, con cierto desconcierto. ¿Eran cuentos, esos relatos extraños? ¿Acaso tenían argumento, desarrollo, desenlace? ¿Con qué género literario podían relacionarse? ¿Tenían antecedentes conocidos? ¿Y qué decir del “Proceso”, de “América”, con su Gran Teatro de Oklahoma? ¿Eran novelas verdaderas?... Los que creían saber lo que eran novelas verdaderas se encogían de hombros: delicuescencia de la época, extravagancias, tonterías. Como era también la música de Stravinsky un

primera vanguardia del siglo XX sin adaptar sus procedimientos a nuevas circunstancias políticas y culturales específicamente hispanoamericanas (Rama 1981, p. 239).

2 Carpentier 1990, pp. 328–329.

3 Fell 1965, p. 108.



síntoma de “descomposición”, y la plástica —en realidad tan saludable, vigorosa, popular— de un Fernand Leger, otra de las cosas que servían para demostrar que todos los artistas “modernos” eran esquizofrénicos.⁴

No cabe duda de que Carpentier le otorga a Kafka un papel, que igualmente parece ser esquizofrénico, en la historia literaria mundial. Para el cubano, Kafka es un innovador, un vanguardista en el sentido más inmediato del término. Su obra causa el desconcierto y tiene que enfrentarse a la incompreensión de sus primeros lectores tanto en Europa, como en América Latina. Al mismo tiempo ubica a este autor revolucionario en la milenaria tradición de la literatura fantástica. Carpentier titula “Permanencia de lo maravilloso” la aportación del 10 de julio de 1954 a *Letra y solfa*, su columna en *El Nacional* caraqueño.⁵ Después de volver a remitir al desconcierto producido por *La metamorfosis*, el cubano se burla de la ceguera de los críticos:

Y lo más singular era que, al escandalizarse ante esa inesperada irrupción de lo fantástico en el relato moderno, dichos críticos no advirtieron que se trataba, sencillamente, de una recuperación del elemento más permanente que ha nutrido las literaturas a través de los siglos —sin que demoremos en buscar ejemplos, siquiera, en la fábula, el apólogo, la leyenda o la épica con intervención de lo maravilloso.⁶

Kafka, en este contexto, es a la vez un clásico, el prolongador de una tradición, y un innovador, un revolucionario porque redescubre y reactualiza precisamente esta tradición, la pone al día. Kafka “lograba lo fantástico con personajes de cuello y corbata”, con burócratas grises y personal cotidiano. En esto radica la innovación. Sin embargo, sus relatos dan la mano, “por encima de los siglos”, a Edipo y la Esfinge; *Das Schloß* kafkiano se asemeja a “los castillos de encantadores de las novelas de caballería”.

La redacción de los textos que forman *Letra y solfa* coincide con la fase más productiva del novelista Carpentier: en 1953 publica *Los pasos perdidos*; los relatos de *Guerra del tiempo* (que incluye *El acoso*) datan de 1955; *El siglo de las luces* se gesta y será publicado en 1962. No cabe duda de que el cubano reorienta su trabajo literario, que se distancia paulatina y quizás inconscientemente de lo real maravilloso, este concepto exitoso propuesto en el prólogo a *El reino de este mundo* (1949). A finales de los años 50, el novelista admite que el gran dilema —suyo y de otros escritores educados en medio del auge de las políticamente heterogéneas vanguardias europeas— consistía en la necesidad de reconciliar la tradición literaria y artística con un espíritu de renovación y rebelión a ultranza. En el corto prólogo a *Écue-Yamba-Ó*, su novela primeriza cuyo carácter forzosamente vanguardista el mismo Carpentier había criticado, se

4 Carpentier 1953, p. 28.

5 Carpentier mantiene la columna regularmente entre 1951 y 1961, cerca de dos mil textos forman el total de *Letra y solfa*. El volumen 15 de las *Obras Completas* (publicado en 1990) reúne una selección de los textos cuyo tema central es el cine.

6 Carpentier 1954, p. 34. Las citas que siguen se toman de la misma fuente. Llama la atención que Carpentier, en este texto, se distancie de “dichos críticos”, mientras que en el anterior se incluye en la fila de los incrédulos: “nos miramos [...] con cierto desconcierto”.

manifiesta la paradoja de manera contundente mediante una referencia a un afro-cubanismo nacionalista y conservador que se presenta como artísticamente progresista y revolucionario:

Había, pues, que ser “nacionalista” tratándose, a la vez, de ser “vanguardista”. *That’s the question...* Propósito difícil puesto que todo nacionalismo descansa en el culto a una tradición y el “vanguardismo” significaba, por fuerza, una ruptura con la tradición. De ahí que la ecuación de más y menos, de menos y más, de conciliación de los contrarios, se resolviera, para mi hamlético monólogo juvenil, en el producto híbrido —forzosamente híbrido, aunque no carente de pequeños aciertos, lo reconozco— que ahora va a leerse.⁷

El proyecto de Carpentier, en otras palabras, intenta una vez más la cuadratura del círculo: reconciliar una tradición percibida como conservadora y orientada hacia el pasado con las innovaciones artísticas del presente que se dirigen hacia el futuro. El protagonista de *Los pasos perdidos* había preformulado la cuestión al final de su recorrido hacia la atemporalidad de Santa Mónica de los Venados. El artista no puede escapar al tiempo, se basa en documentos pasados los que revive en su propia obra para legarlos transformados a generaciones futuras que continuarán este proceso interminable:

...la única raza humana que está impelida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles, sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy.⁸

II.

El narrador y protagonista de la novela esboza la tarea. Sin embargo, podemos especular que con *Los pasos perdidos* aún no se ha resuelto el problema. El modelo de Kafka y su inserción en la tradición de lo fantástico cobran, en este sentido, especial importancia para el novelista cubano en los años posteriores a su tercera novela, años en los que prepara *El siglo de las luces* y modifica los postulados de lo real maravilloso para amalgamarlos con su idea del carácter genuinamente barroco de naturaleza, cultura, arte y literatura hispanoamericanos. Aunque Carpentier resume tarde sus ideas sobre lo barroco —dictó su conferencia “Lo barroco y lo real maravilloso” en 1975 en Caracas—, cabe constatar que se ocupó de las características del arte barroco en sus años venezolanos. Claudius Armbruster afirma que las fuentes de información más inmediatas para el cubano eran las obras de los grandes historiadores de arte Heinrich Wölfflin y Wilhelm Worringer.⁹ Ambos eruditos habían tratado de constituir

7 Carpentier 1983a, p. 26.

8 Carpentier 1983b, p. 413.

9 Armbruster 1982, p. 47.



desde una perspectiva decimonónica “lo barroco” o “lo gótico” (en el caso de Worringer) como constantes artísticas independientes de épocas y culturas específicas que permean el arte alternando su predominio con otros conceptos percibidos como “clásicos”. Ni el crítico alemán ni Carlos Rincón, quien había propuesto a Wölfflin, Fritz Strich y Oskar Walzel como fuentes directas de las ideas carpentierianas sobre lo barroco,¹⁰ se percatan de la importancia del catalán Eugenio d’Ors en este contexto. Es probable que Carpentier se familiarizara con el pensamiento de D’Ors en los años 50 y que conociera las teorías de los pensadores alemanes y suizos a través de este pensamiento. Efectivamente, Carpentier en ningún momento niega su dependencia de D’Ors. Entrevistado en 1976 por Françoise Barthélemy, el novelista confiesa:

Eugenio d’Ors, quien escribió un ensayo fundamental sobre este tema, decía con razón que existe *una idea barroca*, la cual hace una reaparición cíclica en las culturas y acompaña al hombre desde el comienzo de su expresión artística: del mismo modo, también existe *una idea imperial*, que se manifiesta tanto en Alejandro, como en Carlomagno y en Napoleón. Es en este sentido que el barroco se diferencia de los estilos “históricos”, como el romántico o el gótico, que están ligados a un proceso histórico y que desaparecen en cuanto este proceso se agota. Pues bien, hago mía la opinión de Eugenio d’Ors.¹¹

Años antes, en *El siglo de las luces*, Carpentier había encontrado en la apariencia barroca de un caracol el movimiento de espiral que para su protagonista Esteban es una revelación: “Mirar un caracol. Uno solo. Tedeum”.¹² Una espiral representa un movimiento pseudo-circular que nunca regresa a su punto de origen, sino reinicia el movimiento en un lugar levemente apartado: la historia humana e individual, entiende Esteban, se desarrolla de esta manera, una reconciliación entre tradición y renovación parece, siguiendo esta lógica, no sólo posible, sino natural. El novelista cubano, en otras palabras, busca y encuentra en la productiva década venezolana de los 50s constantes culturales y artísticas que subyacen a su propia obra, que reflejan, al mismo tiempo, sus convicciones ideológicas y artísticas: debe haber evolución y revolución, ambas son movimientos en espiral, ni línea ni círculo. El arte y la literatura hispanoamericanos son barrocos, pero no regresan al siglo XVII, sino retrabajan y recontextualizan los muchos movimientos barrocos preexistentes.¹³ Este hallazgo —un hallazgo que es una repetición de muchas vías de conoci-

10 Rincón 1975, p. 173–174.

11 López Lemus 1985, p. 310. Carpentier alude a “La querrela de lo barroco en Pontigny” que resume un debate llevado a cabo en 1926. El texto francés fue incluido en *Du baroque* en 1936. En 1944, Aguilar publicó la traducción española bajo el título *Lo barroco*. No cabe duda de que Carpentier conociera el ensayo, sea en francés, sea en la versión española.

12 Carpentier 1989, p. 253.

13 No cabe duda de que Carpentier retoma en este contexto el concepto de una transculturación elaborado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz. Es dudoso, sin embargo, que se enterara de las adaptaciones de este concepto en la crítica literaria. *Transculturación narrativa en América Latina*, el ensayo canónico de Ángel Rama, aparece dos años después del fallecimiento de Carpentier.

miento de muchos pensadores y artistas anteriores, que representa, el también, un movimiento en espiral— se repite en la búsqueda de otras constantes: lo maravilloso y lo fantástico se encuentran entre ellas en lugar prominente. Es en este contexto que Kafka ocupa una posición central en el pensamiento y la labor literaria del escritor caribeño.

III.

La figura del autor checo, sus tres grandes novelas, el diario y, en lugar especialmente prominente, *Die Verwandlung* (*La metamorfosis*) se convierten en referencias obligatorias que pueden comprobar el funcionamiento de lo maravilloso y de lo fantástico como constantes literarias atemporales.¹⁴ Parafraseo: Kafka da otra vuelta de tuerca a lo maravilloso y a lo fantástico, inicia un nuevo movimiento espiral, pero no inicia en el lugar donde los griegos o Poe o Hoffmann lo habían dejado, sino apartado de ellos; agrega una faceta realista incluso cuando Gregor Samsa se convierte en insecto. De nuevo en *Letra y solfa*, Carpentier narra la historia del compositor húngaro Tibor Harsányi a quien, a lo largo de quince años, se le había negado la nacionalidad francesa con el argumento de que profesaba un oficio socialmente inútil, el de artista. Carpentier argumenta que Harsányi “vivió, sin sospecharlo, en un auténtico mundo kafkiano”. Kafka, entonces, figura como “uno de los escritores más ‘realistas’ de este siglo”.¹⁵ Sin embargo, se trata de un realismo entrecomillado, quizás de un realismo fantástico, de una nueva variante de lo real maravilloso...

La posición que Kafka ocupa en el pensamiento de Carpentier cobra más claridad mediante una sucinta comparación con el papel que juega Thomas Mann en la obra del cubano. El autor de *La montaña mágica* es, junto con Goethe, el escritor de lengua alemana más citado por Carpentier. Le otorga especial importancia por su tratamiento del tiempo narrativo y por el rol que Mann asigna a la música en sus narrativas. *Der Zauberberg* y *Dr. Faustus* son, por ende, las novelas más visibles en la obra ensayística y creativa del cubano, ya que representan los dos aspectos mencionados. Aunque Carpentier, musicólogo de profesión, critica la insuficiencia de los conocimientos musicales de Mann, no cabe duda de que los juegos temporales y estructurales de ambas novelas, su manejo del tiempo narrativo y el intento de imitar estructuras musicales en la composición literaria, influyen de manera clara en las obras del escritor hispanoamericano, en *Los pasos perdidos*, *El acoso* y los cuentos de *Guerra del tiempo*.¹⁶

14 Es posible que Carpentier haya leído algunas obras de Kafka en alemán. La inserción de traducciones de pasajes del diario en “Diario íntimo de Kafka”, su columna del 5 de junio de 1951, respalda esta hipótesis. El original había aparecido poco antes y aún no existían traducciones. Cuatro años después, el 11 de marzo de 1955, Carpentier regresa al diario con motivo de la aparición de las traducciones francesa y española.

15 Carpentier 1987, p. 104. El texto fue incluido en *Ese músico que llevo dentro*. Apareció en *El Nacional* del 15 de febrero de 1956.

16 Remito para una discusión detallada del tema a mi *Huellas germánicas en la obra de Alejo Carpentier* (2006), especialmente a las páginas 163 a 177. Propongo que Mann y Carpentier, dos



Es difícil, por otro lado, localizar transferencias (*transfers*) o adaptaciones directas de Kafka en las narraciones de Carpentier. El juego intertextual se limita, en el caso del checo, a la alusión, a referencias biográficas o al uso del adjetivo “kafkiano”. En 1975, Emil Volek había insinuado un nexo intertextual directo entre los finales de *El acoso* y *Der Prozeß*.¹⁷ El crítico habla, en el contexto de su análisis de *El acoso*, de una “ejecución al estilo de *El proceso*”.¹⁸ No puede negarse que existen afinidades de ambiente y paralelismos entre los procesos mentales de los protagonistas. Sin embargo, Carpentier excluye el tema metafísico de su narración, excluye sobre todo lo inefable y abstracto de la culpa, para poder ubicar su cuento y a su perseguido en un ambiente y un entorno ideológico y político muy concretos. En otras palabras: la culpa en *El acoso* es real y el protagonista sabe de ella y del castigo que le espera. No cabe duda, por otro lado, de que el novelista hispanoamericano, en las escenas finales de *El acoso*, alude conscientemente al final de *Der Prozeß*, a la ejecución de Josef K. Dos hombres disparan al perseguido en una sala de conciertos en medio de una representación de la Tercera Sinfonía de Beethoven. Se trata de una muerte banal, no hay ni sacrificio ni heroísmo, una muerte que provoca el comentario indiferente “Uno menos” de un policía quien, además, quita unos billetes al cadáver.¹⁹ Con imágenes crudas, el novelista cubano construye una muerte que es el final adecuado para una existencia falta de convicciones ideológicas. Josef K., por otro lado, muere ahorcado y acuchillado por dos hombres. Muere “como un perro”, como aún constata: “es war, als sollte die Scham ihn überleben” (como si la vergüenza lo debiera sobrevivir).²⁰ Josef K. muere sin vislumbrar los porqués; el acosado, al contrario, conoce los orígenes y la naturaleza de su culpa porque está consciente de su traición de una causa que hubiera podido proporcionar un sentido. Carpentier dialoga con Kafka, no cabe duda. Sin embargo, sustituye una culpa intangible asociada con angustias metafísicas y nihilistas por una concreta a la que se liga una esperanza evocada sobre todo por los nexos simbólicos con la *Eroica*. Se trata de un diálogo intertextual, no de una adaptación técnica ni, tampoco, de una parodia o imitación del final de Josef K.

La biografía de Kafka y, en primer lugar, su renovación del género fantástico mediante una escritura realista y la focalización en personajes cotidianos (si no mediocres) que sufren frente a un mundo que dejaron de comprender y que los persigue precisamente porque no lo entienden, constituyen lo kafkiano en la obra del novelista cubano. Carpentier no toma préstamos técnicos de la novela de Kafka (como sí lo practica con la obra de Thomas Mann), tampoco la usa para que forme parte de la gigantesca enciclopedia cultural que está inserta en su narrativa para proporcionar un listado extenso de nombres, títulos y conceptos que deben sustituir digresiones e intermisiones autorales y formar una amalgama con la trama ficticia. Kafka se con-

autores realistas en su quehacer literario, buscaban modos narrativos que les permitían competir con las innovaciones lingüísticas de los surrealistas y de James Joyce.

17 Volek pudo basarse en un estudio de Francis Donahue quien, en 1966, había establecido a Kafka como una fuente principal de la obra de Carpentier, una hipótesis que resultó de difícil comprobación.

18 Volek 1975, p. 437.

19 Carpentier 1983c, p. 170.

20 Kafka 1985, p. 194.

vierte, en el pensamiento literario de Carpentier, en un caso: quizás el único escritor que ha sido adjetivado, cuya obra representa, como ninguna otra, la constante literaria de lo maravilloso.²¹



IV.

Sorprende que Carpentier, en sus textos sobre Kafka en *Letra y solfa*, no trate de diferenciar entre lo (real) maravilloso, lo fantástico y el realismo mágico, que no intente defender o imponer su propio concepto postulado como prólogo a *El reino de este mundo*.²² Es probable que sus lecturas de la obra kafkiana le dieran una pauta para refinar y redefinir lo real maravilloso, combinarlo con sus ideas sobre el arte y la literatura barrocas y postular la literatura hispanoamericana como una variante de dos constantes culturales atemporales: barroco y maravilloso. Es posible que Carpentier se diera cuenta de las paradojas y contradicciones inherentes a su concepto, de las que en la crítica en primer lugar Ángel Rama advertiría: “Para empezar”, escribe el cubano, “la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo alma y bienes, en el mundo de *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*”.²³ Se trata, por un lado, de una fe de la que el intelectual occidental Alejo Carpentier y sus narradores no son capaces, por otro, de una fe que convierte el milagro en realidad, es decir, que revela *nolens volens* que un acontecimiento que forme una simbiosis entre lo maravilloso, milagroso y realista es una falacia lógica.

Ya en *El reino de este mundo* el novelista se aparta de este esquema que presupone una fe y da, de esta manera, preferencia a una perspectiva mágica ante la realidad. Una de las escenas clave de *El reino de este mundo* es la ejecución del manco Mackandal, antiguo esclavo y líder mítico de la sublevación de la población negra de Haití contra los amos franceses. Mackandal es condenado a la muerte en la hoguera. El acto se des-

21 Lo quijotesco o lo rocambolesco siguen otro procedimiento: se adjetiva la creación, una figura ficticia, no el autor histórico.

22 De esta tarea —defensa, rechazo o imposición— se encarga la crítica especializada. Los intentos de diferenciar lo real maravilloso del realismo mágico y de lo fantástico son tan numerosos como poco productivos, como Ángel Rama lo constató en su artículo ya mencionado de 1981. Destaco tres ejemplos más recientes que forman parte de la discusión: en 2005, Juan Carlos Ramírez-Pimienta intenta resumir la ya larga polémica. Su conclusión: ninguna. No puede haberla, ni siquiera la de que no puede haber definición clara tiene validez. Un año después, Klaus Müller Bergh rastrea minuciosamente las fuentes del prólogo y revela los orígenes de muchas alusiones. De esta manera, construye otro laberinto erudito sin percatarse de lo embrionario y potencialmente dinámico del concepto, de que se trata del inicio de un camino largo. En su aportación al reciente *The Oxford Handbook of the Latin American Novel* (2023), Amaryll Chanady constata resignadamente que “there has never been any consensus” (p. 458) para continuar operando con diferenciaciones binarias entre perspectivas racionales y mágicas. Las últimas, según Chanady, caracterizan tanto el realismo mágico como lo real maravilloso (p. 459). La crítica parece moverse en círculos donde Carpentier habla de espirales.

23 Carpentier 1983b, p. 15.



cribe desde dos perspectivas diferentes, aunque el narrador del relato —un narrador omnisciente tradicional— no cambia. Los negros ven una cosa, los franceses otra. Los negros actúan de una manera que los franceses no pueden entender, cuya ética deben condenar, mientras que el comportamiento de los franceses es ridiculizado por los actos de los negros. Carpentier describe la escena en el apartado 8 titulado “El gran vuelo”:

Repitiendo un gesto estudiado la víspera frente al espejo, el gobernador desenvainó su espada de corte y dio orden de que se cumpliera la sentencia. El fuego comenzó a subir hacia el manco, sollamándole las piernas. En ese momento, Mackandal agitó su muñón que no habían podido atar, en un gesto conminatorio que no por menguado era menos terrible, aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia adelante. Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza. / —Mackandal sauvé! / [...] Y a tanto llegó el estrépito y la grita y la turba multa, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito. [...] / Aquella tarde los esclavos regresaron a sus haciendas riendo por todo el camino. Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo. [...] Y mientras Monsieur Lenormand de Mezy, de gorro de dormir, comentaba con su beata esposa la insensibilidad de los negros ante el suplicio de un semejante —sacando de ello ciertas consideraciones filosóficas sobre la desigualdad de las razas humanas, que se proponía desarrollar en un discurso colmado de citas latinas— Ti Noel embarazó de jimaguas a una de las fámulas de cocina, trabándola, por tres veces, dentro de uno de los pesebres de la caballeriza.²⁴

Mackandal sale volando de la hoguera y vive. Mackandal muere en el suplicio. ¿Cuál es la realidad? ¿Qué es lo maravilloso? Por supuesto, desde nuestra perspectiva racional decimos que su supervivencia es lo maravilloso. Sin embargo, desde la perspectiva mágica de los esclavos negros su muerte en la hoguera es lo maravilloso, la convicción de los franceses que Mackandal efectivamente pereció en el suplicio lo inusitado. Ambos se engañan, nos engañamos. Desde ninguna de las dos perspectivas la verdad puede ser captada. Ni nuestra razón ni la magia de los negros pueden aspirar a tanto. Lo real podría ser lo maravilloso, lo maravilloso lo real. Carpentier no construye una síntesis de los dos términos, una simbiosis cultural, sino un mestizaje en el que ambos conceptos conviven. El lector entonces, según sus necesidades y también según su humor, tiene el permiso de marcar una vez este elemento, la siguiente vez el otro, o de aceptar los dos elementos a la vez. La fe que lo maravilloso requiere, como Carpentier afirma, se genera en una instancia que no es ni racional ni mágica, una ins-

²⁴ Carpentier 1986, pp. 40–42. Reporto un hecho real maravilloso: las páginas correspondientes a esta escena faltan en mi ejemplar de las obras completas. Tuve que recurrir por ende a la edición de bolsillo de Seix Barral, en la que el famoso prólogo brilla por su ausencia.

tancia que, al mismo tiempo, desenmascara lo ilusorio de cualquier verdad. En otras palabras: Carpentier deconstruye el binomio real/ maravilloso. El cubano no aprende esta técnica de Kafka, no se anticipa el caso Thomas Mann relacionado con la inclusión de estructuras musicales en la obra narrativa, sino “sólo” empieza a recorrer un camino que se asemeja al trazado en la narrativa kafkiana.

V.

Franz Kafka, el praguense adjetivado, funge como modelo, un precursor que magistralmente había demostrado la adaptabilidad de lo maravilloso y lo fantástico y, sobre todo, lo borroso de los límites entre lo maravilloso y lo real. En años posteriores a *El reino de este mundo*, Carpentier paulatinamente afina su concepto, tanto en sus novelas y cuentos, como en ensayos, crónicas y entrevistas. Intenta amalgamar lo real maravilloso de los años 40 con la idea de un barroco atemporal adquirida a través de los ensayos de Eugenio d’Ors que familiarizaron a Carpentier con los conceptos de los historiadores de arte Heinrich Wölfflin y Wilhelm Worringer. De esta manera elabora una capa y un estilo barrocos que, a pesar de su opulencia y amplitud, a pesar también de su carácter laberíntico y aparentemente irregular, se basan en un proceso creativo racional que organiza, estructura y cincela. Esta capa cubre contenidos caóticos, a veces de carácter netamente fantástico, a veces de índole histórica, que revelan y analizan (de nuevo: dos procedimientos epistemológicamente opuestos) la compleja situación de América Latina y de sus individuos frente a una modernidad occidental que se percibe como hostil y ajeno, aunque precisamente ella había proporcionado las bases artísticas y culturales imprescindibles para el desarrollo de una literatura hispanoamericana. Contrastes y oposiciones se intercalan y entretajan. En Kafka Carpentier vio una —no la única— vía que podría guiar a través de este laberinto.

BIBLIOGRAFÍA:

- Armbruster, Claudius. *Das Werk Alejo Carpentiers, Chronik der Wunderbaren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1982.
- Carpentier, Alejo. “Diario íntimo de Kafka”. *Letra y solfa* en *El Nacional* (Caracas) del 5 de junio de 1951, p. 16.
- Carpentier, Alejo. “Kafka en la escena lírica”. *Letra y solfa* en *El Nacional* (Caracas) del 2 de septiembre de 1953, p. 28.
- Carpentier, Alejo. “Permanencia de lo maravilloso”. *Letra y solfa* en *El Nacional* (Caracas) del 10 de julio de 1954, p. 34.
- Carpentier, Alejo. “El Diario completo de Kafka”. *Letra y solfa* en *El Nacional* (Caracas) del 11 de marzo de 1955, p. 12.
- Carpentier, Alejo. *Écue-Yamba-Ó*. En *Obras completas*, vol. 1. México: Siglo XXI, 1983a.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo y Los pasos perdidos*. En *Obras completas*, vol. 2. México: Siglo XXI, 1983b.
- Carpentier, Alejo. *Guerra del tiempo, El acoso y otros relatos*. En *Obras completas*, vol. 3. México: Siglo XXI, 1983c.
- Carpentier, Alejo. *Ese músico que llevo dentro 3*. En *Obras completas*, vol. 12. México: Siglo XXI, 1987.
- Carpentier, Alejo. *Ensayos*. En *Obras completas*, vol. 13. México: Siglo XXI, 1990.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1986.



- Chanady, Amaryll. "Magical Realism and the Marvelous Real in the Novel". En *The Oxford Handbook of the Latin American Novel*. Eds. Juan E. de Castro e Ignacio López-Calvo. Oxford: Oxford University Press, 2023, pp. 456-474.
- Donahue, Francis. "Alejo Carpentier: la preocupación del tiempo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 202, 1966, pp. 133-151.
- Fell, Claude. "Rencontre avec Alejo Carpentier". *Les Langues Modernes*, 3, 1965, pp. 101-108.
- Kafka, Franz. *Der Prozeß*. Frankfurt am Main: Fischer, 1979.
- Kurz, Andreas. *Huellas germánicas en la obra de Alejo Carpentier*. México: Cátedra Guillermo y Alejandro de Humboldt, Edere, 2006.
- López Lemus, Virgilio. *Entrevistas. Alejo Carpentier*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985.
- Müller Bergh, Klaus. "El prólogo a *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier (1904-1980). Apuntes para un centenario". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 54, 2006, no. 2, pp. 489-522.
- Rama, Ángel. "Los productivos años setenta de Alejo Carpentier (1904-1980)". *Latin American Research Review*, 16, 1981, no. 2, pp. 224-245.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. "Escapando a la realidad: Hacia un deslinde de lo fantástico". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 31, 2005, no. 62, pp. 163-180.
- Rincón, Carlos. "La poética de lo real-maravilloso americano". En *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Ed. Salvador Arias. La Habana: Casa de las Américas, 1975, pp. 123-177.
- Volek, Emil. "Alejo Carpentier y la narrativa latinoamericana actual". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 296, 1975, pp. 319-343.