

Alejo Carpentier: las luces del siglo

Eduardo SAN JOSÉ

Universidad de Oviedo

RESUMEN

La novela *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, realiza un acercamiento histórico e ideológico al siglo XVIII mediante el que discute conceptos como el progreso histórico, la utopía y la revolución. La crítica literaria ha debatido durante décadas la propuesta de Carpentier al respecto. Las conclusiones se pueden agrupar entre las de quienes aprecian que esta novela es escéptica con la idea de progreso, y aquéllas que sostienen su filiación con el modelo de progreso unívoco propio de la modernidad ilustrada. Estas conclusiones se han basado generalmente en el estudio de la estructura narrativa subyacente. El presente artículo se acerca a la cuestión a través de un análisis del plano simbólico de la novela, donde el tópico de la luz se organiza en alegorías mediante las que Carpentier expresa su posición teórica sobre los conceptos señalados.

Palabras claves: Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, símbolos, progreso, Revolución, siglo XVIII, Independencia hispanoamericana.

Alejo Carpentier: the lights of the century

ABSTRACT

Alejo Carpentier's *El siglo de las luces* [*Explosion in a Cathedral*] approaches the Eighteenth Century historically and ideologically to discuss issues such as historical progress, utopia and revolution. Literary critics have debated for decades Carpentier's proposal. Their conclusions can either be divided into those reading the novel as sceptical towards the idea of progress, and those supporting its affiliation with the univocal progress model characteristic of the Enlightened Modernity. These conclusions are generally based on the study of the novel's narrative structure. This article analyses this matter through a study of the novel's symbolical level, where the topic of light is organised in allegories expressing Carpentier's theoretical position on these concepts.

Keywords: Alejo Carpentier, *Explosion in a cathedral*, symbols, progress, revolution 18th Century, Latin American Independence.

No el premio para el martirio esperanzado,
la aceptación de las iniquidades a nombre
de lo que nunca llega,
sino el rito solar
que al renovarse en cada amanecer
narra lo que el altar barroco dice en silencio
cuando la luz enciende los vitrales.

(José Emilio Pacheco,
«Altar barroco», en *Miro la tierra*)

El tópico de las «luces» es inevitable en cualquier acercamiento histórico o ideológico al siglo XVIII. La más importante de las novelas hispanoamericanas en las que se vierte un juicio histórico del Setecientos y de la Ilustración es, tanto por su propia calidad literaria como por la influencia ejercida en sucesivas generaciones de escritores, *El siglo de las luces* (1962), de Alejo Carpentier. En ella, Carpentier ha utilizado el símbolo de la luz para emitir sus juicios, articulándolo en diferentes alegorías que explican el significado histórico del siglo XVIII hispanoamericano y caribeño. Examinar con detalle las funciones diegéticas que contrae dicho símbolo en esta novela puede ser un medio eficaz para responder a una de las preguntas sobre la que más han debatido los críticos carpenterianos en las últimas décadas: me refiero al concepto revolucionario, progresista o immanentista de la Historia que, de acuerdo con las diferentes interpretaciones, estaría encargado de movilizar la acción de la novela, y en el que, asimismo, se cifraría la propuesta global de Carpentier en la obra.

Así, pues, un análisis del símbolo de la luz, al que se podrían añadir otros coincidentes y complementarios, debe ayudar a despejar la polémica hermenéutica suscitada por el carácter revolucionario o anti-revolucionario de la novela de Alejo Carpentier. El barroco debate crítico al que esta cuestión ha dado lugar se ha emplazado, generalmente, en el examen de la dialéctica histórica generada por la estructura de *El siglo de las luces*. Entre los muchos y autorizados estudiosos de la obra carpenteriana que han analizado la estructura narrativa de esta novela con el fin de dilucidar la filosofía de la Historia sostenida en ella por Alejo Carpentier deben destacarse tres autores que, tanto por la sistematicidad del método empleado como por el diálogo común que plantean sus obras, han respondido a esta cuestión con mayor precisión y amplitud. Éstos son Roberto González Echevarría (2004), Leonardo Padura (1994) y Alexis Márquez Rodríguez (1982). González Echevarría aprecia en esta novela una estructura en espiral, que matizaría la anterior estructura netamente cíclica de *El reino de este mundo* (1949), haciendo que el escéptico *corsi e ricorsi* a la manera de Vico ceda ahora su lugar a un progreso relativo, si bien nunca linealmente progresivo. De este modo, el periplo espacio-temporal de los protagonistas se rige por el encadenamiento de retornos que, no obstante, «nunca vuelven a la fuente primordial, a la *fuentes*, sino a imágenes fantasmagóricas, secundarias, de ésta» (González Echevarría 2004: 309). En la misma línea interpretativa, autores como Salvador Bueno (1977: 201-218) o Eduardo G. González (1978: 49-83) aprecian el evolucionismo relativo que, lejos del progreso unívoco, sugiere la estructura narrativa en espiral de *El siglo de las luces*.

Las observaciones de Padura y de Márquez Rodríguez critican las conclusiones de González Echevarría, y prefieren atender a los pronunciamientos ensayísticos paralelos de Carpentier (como son los artículos contenidos en el volumen *Tientos y diferencias*, de 1964) para sostener que *El siglo de las luces* propone una filosofía de la Historia plenamente identificada con la modernidad ilustrada y con el modelo de progreso hegeliano-marxista a través de la teoría sartreana de los contextos. Ahora bien, es necesario precisar que las observaciones de González Echevarría derivan de una anotación verificable del esquema temporal subyacente en la novela, mientras que el supuesto progresismo teleológico de *El siglo de las luces* actúa en las obras de Padura y Márquez Rodríguez como una consigna, cuya demostra-

ción se anuncia para subsiguientes análisis de las estructuras narrativas que nunca terminan por aparecer como tal en sus respectivos estudios. Padura se opone así al immanentismo temporal que demuestra el «absolutista» González Echevarría (1994: 89). Márquez Rodríguez, quien a lo largo de todo su estudio se suele atener fielmente a los postulados ofrecidos por los pronunciamientos ensayísticos del autor cubano, en los que a menudo éste se esfuerza por reconciliar su escritura ficcional con la ideología del régimen castrista, llega a corregir, sin embargo, las declaraciones del propio Carpentier, cuando éste se refiere a la estructura temporal de su relato «Semejante a la noche» (1958) como «un tiempo que gira en torno al hombre sin alterar su esencia». Excepcionalmente, Márquez Rodríguez cree ahora que esto es un descuido apreciativo del cubano (1982: 427, 553). Sorprenden, por otra parte, las afirmaciones que hace Paul Benjamin Miller (1999: 76), en el sentido de que la profundidad de las estructuras narrativas carpenterianas, por su mismo ocultamiento a una lectura superficial, haría que éstas no constituyan una propuesta seria de lectura.

Por su parte, el presente estudio atiende a un hecho comparativamente despreciado pero igual de ilustrativo, como es que el autor cubano haya recurrido a alegorías «luminosas» para organizar su novela. Éstas no hacen sino recordar la naturaleza paradójica de las «luces» e insinúan por sí mismas el error de apreciar una filiación causal de la Independencia hispanoamericana con las luces de la Ilustración. En general, Carpentier vincula así los movimientos históricos del siglo con fenómenos que formarían parte de un patrimonio cultural mucho más complejo, como las religiones, la superstición, y la vivencia animista de la naturaleza. En otras ocasiones, para hacer aún más clara esta crítica de las luces de la razón, Carpentier vincula los elementos lumínicos de sus relatos con un deslumbramiento sensible, al modo en que lo figuró Platón en el mito de la caverna. La luz actuaría, entonces, como un símbolo de la inteligencia y la razón humana, impotente ante la manifestación de la realidad y consolada en un mero simulacro. De este modo, la luz llega a suponer una ocasión para el error, y las sombras, por el contrario, permiten que la inteligencia libere sus posibilidades genuinas.

En un sentido análogo, la luz es a menudo el pretexto para que las sombras se realcen, afirmándose en un juego constante de claroscuros que compone la pauta estética más reconocible del estilo y de la cosmovisión del Barroco. Los protagonistas de estos relatos suelen aparecer relacionados con escenarios o elementos arquitectónicos y suntuarios en claroscuro que son una extroversión de su carácter. Así, la luz, símbolo del optimismo racionalista, permite, sin embargo, la denotación de otras zonas oscuras, elementos de la incertidumbre y el pesimismo barrocos. Si estos personajes se ofrecen como precursores del futuro liberalismo republicano es, precisamente, por este debate fértil entre la tradición y el progreso. Se hacen acreedores, pues, de un espíritu del siglo que parece corresponderse con un recuerdo del Barroco, y que alcanzan lo que José Antonio Maravall ha caracterizado, para definir la cosmovisión del siglo XVII, como una «razón de las pasiones», fijada en la máxima de «cegar las luces para ver con ellas [las pasiones]» (1975: 145).

José Miguel Caso González se ha referido a la presencia del tópico de las luces en el siglo XVIII hispánico, que habría recogido el sentido de las Luces filosóficas del Setecientos. Así podría parecer en la definición que, en el prólogo al tomo VII

de su *Teatro crítico*, daba Feijoo al método seguido en sus discursos, en los cuales dice seguir una senda por la que «camina sin más luz que la de su propio entendimiento» (Caso González 1988: 14). No obstante, Caso González advierte que «no debemos hacernos ilusiones: las luces no son todavía las luces ilustradas» (45). La invocación de este símbolo en los programas intelectuales de los autores hispánicos, con anterioridad a su formulación más típicamente europea, indica, así, la coexistencia de otros viejos sentidos del mismo, vinculados por entonces en toda Europa a una reforma de la espiritualidad cristiana. Este hecho hace reflexionar a Caso González sobre el alcance real de las Luces de la razón dieciochesca, hasta el punto de que «acaso la Ilustración anticristiana o anticatólica no haya sido más que algo circunstancial» (17).

En su análisis del pensamiento europeo del siglo XVIII, Paul Hazard ha estudiado el desarrollo del simbolismo de la luz, sobre el que se ha construido el significado histórico de dicha centuria, para descubrir la escasa novedad de su utilización y los residuos mágicos e irracionistas de este tópico, realizando, así, una crítica de la secularidad desmitificadora que pretendió arrogarse la Ilustración:

La luz [...] fue una palabra mágica que la época se complació en decir y repetir [...]. Ilustrados, esto es lo que eran los hijos del siglo [...]. Los hombres habían errado, antes de ellos, porque habían tenido que vivir en medio de las tinieblas, de las nieblas de la ignorancia [...]. Los padres habían sido ciegos, pero los hijos serían los hijos de la luz.

Poco les importaba que la imagen fuera tan antigua como el mundo y que hubiera nacido quizá en el momento en que los hijos de Adán, asustados por la noche, se habían tranquilizado al ver apuntar el día. Poco importaba incluso que hubiera sido teológica: «Yo soy la luz del mundo, y el que me sigue no marcha en tinieblas». Se la apropiaban, la hacían suya, como si la hubieran descubierto. La luz, las luces, era la divisa que inscribían en sus banderas, pues por primera vez una época escogía su nombre. Empezaba el siglo de las luces; empezaba la *Aufklärung* (Hazard 1998: 38).

Los distintos autores modernos que se han ocupado del lenguaje simbólico han destacado, asimismo, que el empleo metafórico de la luz posee un origen arraigado en las religiones primitivas; una etimología que hace que, cuando el símbolo pase más tarde a designar las facultades de la inteligencia, ésta se revele, en realidad, como una más de las potencias del espíritu, y, por lo tanto, que la razón deba remontar sus atribuciones al seno del mito y de la magia. Ésta es, precisamente, la tesis del conocido ensayo de Max Horkheimer y Theodor Adorno *Dialéctica de la Ilustración* (1944), donde los filósofos alemanes criticaban la arrogancia por la que la Ilustración europea había olvidado su propio carácter mítico. Mientras que, para Juan Eduardo Cirlot, la luz «es la manifestación de la moralidad, de la intelectualidad y de las siete virtudes» (1997: 293), José Antonio Pérez-Rioja ha subrayado sus orígenes simbólicos en una paganidad mágica que apenas se entreve en esta definición. Así, si bien la luz es una «manifestación metafórica de la intelectualidad y la sabiduría», su sentido comienza evocando, sin embargo, «la fuerza creadora, la energía cósmica y la irradiación solar» (1980: 276), aspectos en que asoma la iluminación divina del alma humana. Así se apreciaría en la sim-

bología judeocristiana, en la que la luz, como principio creador, representa a Dios, y su acción sobre el hombre cristaliza en el tópico de la redención que alude al alma inflamada por el espíritu divino. A propósito, Pérez-Rioja reproduce el mismo pasaje bíblico que aduce Hazard (San Juan, 8, 12) y el del Antiguo Testamento (Éxodo, 25, 31), en los que se habría inspirado la simbología secular de la luz como una revelación racional.

Como ha señalado Jean Chevalier, el símbolo de la luz no suele aparecer asociado a una relación semántica de inmovilidad o pasividad. Para este autor, «la luz se pone en relación con la obscuridad para simbolizar valores complementarios o alternantes de una evolución» (1986: 663). Así, pues, en el mismo sentido que se demuestra el sustrato mítico de la simbología de las Luces de la Ilustración, es interesante destacar su cualidad de potencia activa que relaciona la luz con la mística cristiana. Las imágenes que recogen este elemento desde la antigüedad pagana aparecen ligadas a rituales de iniciación o en la concepción de los ciclos históricos. Sobre este aspecto suelen recaer las connotaciones, que posteriormente se integrarán en la mística, de decadencia y purificación que hacen que la luz suceda a la oscuridad, tanto en el orden cósmico o histórico como en el de la iluminación interior. En esta función teleológica, la tierra designa las tinieblas, y el cielo, la luz, tal como aparece en la patrística, en la que la luz es el símbolo del mundo celestial y de la eternidad (*Post tenebras spero lucem*).

Chevalier realiza una anotación de especial interés para comprender los aspectos de revolución, reforma, utopía y progreso sobre los que reflexiona Carpentier a través de la simbología de la luz. Así, el sol, elemento más representativo en todas las culturas y épocas de las propiedades simbólicas de la luz como epifanía fecundadora, es a su vez un signo de la circularidad y, por lo tanto, de inmanencia histórica, puesto que «si la luz solar muere cada tarde, renace cada mañana y el hombre, asimilando su destino al de esta luz, toma por ella esperanza y confía en la perennidad de la vida y su potencia» (Chevalier 1986: 665). Esta simbología ancestral cuestiona, de este modo, la sustantividad novedosa de las diferentes épocas históricas.

De esta manera, el símbolo de la luz, articulado en diferentes alegorías, es utilizado en esta novela histórica para poner de relieve los controvertidos orígenes y significados de este símbolo. Esto cuestiona la influencia causal de las Luces europeas en la Independencia hispanoamericana. Como sucede con casi cualquier elemento retórico que pueda figurar en las obras de Alejo Carpentier, la luz no aparece casualmente, sino que forma amplios grupos de significado, que en ocasiones llegan a vincular varias de sus obras entre sí. Cualquiera que se revele el sentido de dicho símbolo en estas novelas, éste termina imponiéndose como un universal antropológico que señala el deseo, universal e intemporal, de elevación moral y de una posteridad plena.

De las novelas de Carpentier, *El siglo de las luces* es, junto a *El recurso del método*, la obra que presenta una reflexión más sistemática sobre la simbología luminosa, y, de hecho, este texto constituye en sí mismo, y desde el título, un ensayo ficcional sobre la inteligencia historiográfica y sobre la penetración de las ideas europeas en la Hispanoamérica del siglo XVIII. Carpentier se ha referido a la ironía explicativa contenida, como en el caso de *El reino de este mundo*, en el título de esta novela:

Yo tengo por costumbre dar a mis libros unos títulos que tienen y no tienen que ver con el contenido [...]. Cuando yo publiqué *El siglo de las luces* mis editores se llevaron las manos a la cabeza y me dijeron: «Pero esto parece un ensayo sobre el siglo dieciocho, esto no parece una novela». Sí, señor, el libro se llama así porque el Siglo de las Luces, que se ha dado como el ejemplo de la cordura, del pensamiento filosófico, de la paz, de la calma y todo lo que usted quiera, es uno de los siglos más sangrientos [...] que se han visto en la Historia. Por lo tanto, hay juego de palabras en el título (Citado en Fornet: 1989: 54).

Desde el comienzo de la novela, la acción está inmersa en el encierro y la oscuridad de la antigua casa señorial que ha conocido la muerte del padre. La casa, templo familiar que se traduce en símbolo del orden establecido u «orden de los abuelos» que ha observado Fernando Ainsa en la narrativa hispanoamericana, y que aparece como un «espacio feliz de la identidad» (Ainsa 1985: 433), de la confianza y del orden, representa en esta novela la época virreinal superada, cuya ruina sólo ha dejado espacio para el caos y el desgobierno. Si en un principio la llegada de Víctor Hugues a la casa donde viven en un desorden de fantasías literarias los dos hermanos huérfanos y su primo parece que es la responsable de la apertura de la casa, de la llegada del orden y de la vuelta de los jóvenes a una agenda diurna con la que pasan a ocuparse por fin del almacén heredado de su padre, la simplicidad de esta interpretación se pone en evidencia enseguida, cuando el símbolo de las luces demuestre toda su complejidad y su preexistencia ajena a la llegada del ilustrado comerciante de Saint Domingue.

Así, el simple tránsito ideal de los tres jóvenes desde el noctambulismo en la vieja casa colonial a las ideas de las Luces es cuestionable, en tanto que éstas suponen sólo el estímulo inicial para su descubrimiento de un mundo antillano que mostrará los visos de su complejidad. Sin embargo, no deja de resultar cierto que la llegada de Hugues será la que sirva para descubrir la contradictoria realidad de las luminiscencias y las sombras que se alojan en el propio mundo caribeño de los jóvenes, singularizándolo precisamente frente a esas Luces de la civilización europea. Carpentier se ha referido a esta propiedad inicial de las Luces que representa Víctor Hugues: «Una noche alguien toca a la puerta y aparece el personaje de Víctor Hugues. Desde ese momento, Víctor, que trae consigo el fermento de todas las ideas humanistas del Siglo de las Luces, transformará la vida de esos jóvenes, llevándolos hacia la acción» (citado en Arias 1980: 30).

Sin embargo, la simbología de las luces, previamente a su entrada liberadora como representación de las Luces europeas, hace aparición con anterioridad a la llegada de Hugues, y aun antes del comienzo formal de la acción. En el pórtico o epígrafe inicial a modo de prolepsis, se adelanta el viaje de la guillotina al Nuevo Mundo, en el que la «puerta-sin-batientes» se embarcó en Europa camino de la colonia francesa de la Guadalupe. Los párrafos describen la singladura, significativamente nocturna, de la guillotina, que si «allá», en Europa, estaba acostumbrada con el crujido de las «carretas de rodar-hacia-lo-mismo», «aquí», por el contrario, «estaba sola, frente a la noche» (Carpentier 1989: 85). La revitalización de la ideología de la modernidad en América permite descubrir al mismo tiempo una crueldad de la que no está exenta, desde este viaje inicial en el que los ideales de las Luces embar-

can junto al invento del doctor Guillotin. A su vez, sin embargo, varios elementos destacados del epígrafe sugieren el carácter intemporal y universal de esta singladura metafórica de la modernidad: si bien se ve, la derrota de la embarcación hacia el Poniente sigue el curso del sol, y, cuando se abre paso en la noche, se orienta por las estrellas, en un «Tiempo detenido entre la Estrella Polar, la Osa Mayor y la Cruz del Sur» (Carpentier 1989: 85). Como en el relato de Carpentier incluido en *Guerra del tiempo*, la nave, que más tarde se descubrirá capitaneada por Hugues, sigue «la blanca del Camino de Santiago» (85).

No obstante, cuando comienza la acción novelesca, los primeros cuadros descriptivos ya descubren ciertas luces del ambiente, anteriores por tanto a su advocación ilustrada y a la llegada de Hugues, y que pronto desaparecerán para caer en lo que se puede deducir como la metáfora de una larga noche de incertidumbre postcolonial. Carlos, el primo de Esteban y Sofía, viaja a La Habana para integrarse en el viejo caserón en el que comienza un año de sombrío luto, impuesto por la muerte del padre de éstos. Sin embargo, a su entrada al puerto, aún tiene tiempo de descubrir la visión de la ciudad como un «gigantesco lampadario barroco» (87)¹, durante un crepúsculo «que pronto incendiaría el cielo durante unos minutos, antes de disolverse en una noche repentina» (90). Será la última oportunidad para descubrir la luminosidad propia del Caribe antes de sumergirse en el luto y el noctambulismo de los habitantes de la casa que se prolonga hasta la llegada de Hugues. Este primer episodio revela, pues, que la presencia de la luz en las existencias de los jóvenes no se debe en exclusiva al tutelaje del personaje que pronto adoptará las funciones de nuevo *pater familias*.

No obstante, la llegada del comerciante descubre varios aspectos interesantes: en primer lugar, Hugues conoce el Caribe mucho mejor que los propios jóvenes, y es él quien, a través de sus relatos, les descubre la historia y la geografía de la región. Al mismo tiempo, la entrada de Hugues provoca que la casa gane con «aquella inesperada transformación, hallando más anchos los espacios, más claras las luces» (115). Hugues ordena los espacios, desembala los muebles nuevos y pone en funcionamiento las máquinas, los autómatas y los inventos que había comprado Esteban por simple veneración literaria hacia los fetiches de una modernidad que sólo conocía por sus lecturas. En una escala doméstica, Hugues pone en práctica las nociones de la pedagogía, el higienismo, el proyectismo y el fisiocratismo de la época de las Luces. El comerciante revisa los libros de cuentas del almacén y descubre que el albacea don Cosme estaba engañando a los herederos. Como sucede a lo largo de la novela con la semantización intencional de los dos crepúsculos, el matutino y el vespertino, «a la mañana siguiente» (138), Hugues les informa de lo sucedido para que a partir de entonces ellos mismos se hagan cargo del negocio paterno.

Sin embargo, pronto se hace evidente que tanto la región como la época albergan distintos tipos de luces de las que pudieran aludir al recto imperio de la razón. Por un lado, las teorías sociales que Hugues expone a los jóvenes se refieren a una próxima revolución que culminará con la abolición de las clases. El comerciante justificaba

¹ Para un análisis de la ciudad de La Habana en *El siglo de las luces* como símbolo alternativo de reclusión y, al mismo tiempo, de espectáculo barroco, véase Tovar 1999: 240-241.

entonces «la inminencia de un Gran Incendio que Esteban, esta noche, aceptaba como una purificación necesaria; como un Apocalipsis que estaba anhelante de presenciar cuanto antes, para iniciar su vida de hombre en un mundo nuevo» (147). La cita alude tanto a la oscuridad simbólica del fuego revolucionario (es de noche), como a su carácter irracional, mítico y antihistórico (será el Apocalipsis, negación de la Historia).

Temiendo Hugues haber sido acusado de francmasón por don Cosme, tras las instrucciones de la Corona española para perseguir a los masones en todos sus territorios, y después de confesar a los jóvenes que, en efecto, es un masón dedicado al contrabando como medio para debilitar a la metrópoli española, todos se embarcan hacia Port-au-Prince. Esto provoca que aparezcan en el relato unas de las luces simbólicas más representativas del pensamiento ilustrado europeo: las de los arcanos de la masonería. Así, el Oriente, la Columna de Fuego o la Estrella del Número de Oro vienen a revelar que, aun amparándose en el racionalismo agnóstico de esta sociedad secreta, las corrientes de la Ilustración responden al mismo e inevitable trascendentalismo que muestra paradigmáticamente la masonería. A estas luces, connotadas de una fe trascendental en cierto principio rector de la armonía cósmica, como es el Gran Arquitecto, debe añadirse, por supuesto, la Luz simbólica de la Cábala, presente desde el epígrafe del *Zohar* que preludia la novela, y que ha estudiado en sus desarrollos Roberto González Echevarría (2004: 304-321).

Uno de los hechos reveladores de la complejidad simbólica de la luz, más allá del esquematismo ontológico de las Luces, procede de su aparición como parte del medio natural. Ésta es una característica que ha destacado oportunamente Jean Chevalier, al definir los orígenes de este símbolo en un animismo pagano y señalar que «el sentido simbólico de la luz nace de la contemplación de la naturaleza» (1986: 667). De este modo, durante la travesía hacia Saint Domingue, plena de jovialidad y luminosidad, la narración se refiere al «perpetuo lujo [< lat. *luxum*] de la creación» (Carpentier 1989: 154), por oposición a «la gran sombra de los velámenes» (153), símbolo de la cultura. Por las noches, el Caribe se muestra a los pasajeros repleto de fosforescencias marinas (156), cuya revelación nocturna sólo puede indicar la contradicción simbólica de estas luces propias de la región, frente al inapelable optimismo iluminista con que se prometen las ideas europeas de la época. Se trata del primero de los múltiples ejemplos que ofrece la novela sobre la contemplación de las luces naturales del Caribe, las cuales recuerdan la peculiaridad, la complejidad y la lógica privativa de los procesos históricos de la región, frente a la uniformidad inducida por la razón iluminista foránea. Así como cuando, a su vuelta de Europa, «saturado de luz» (247) –la luz excesiva y simplificadora de la razón iluminista europea que viene de conocer–, Esteban descubre satisfecho «el fingimiento de muchas conchas que, bajo la yesosa y pobre apariencia ocultaban en las honduras una iluminación de palacio engualdado» (247), o las «playas negras [...] donde el sol ponía regueros de chispas» (249) y las llamativas «luminarias del pez-loro» (251). De esta contemplación natural resultaba que «el mundo de las Antillas fascinaba al joven, con su perpetuo tornasol de luces en juego sobre formas diversas, portentosamente diversas» (265).

Las luces de la destrucción revolucionaria se hacen también presentes, en el primer viaje de los jóvenes con Hugues huyendo de la persecución en los territorios hispánicos. Al avistar la costa de la colonia francesa, descubren que Port-au-Prince está en llamas a causa de la revuelta negra, de la que apenas habían tenido noticia. Sólo puede

tratarse del comienzo de la definitiva revolución de 1791, ya que Ogé, el médico mulato que se distinguiera por su uso conciliador de la ciencia y de la magia africana, conjetura que debe de ser algo más que de una revuelta de bárbaros, pues «demasiado coincidía con otros acontecimientos de un alcance universal para ser una mera revuelta de bárbaros incendiarios y violadores [...], después de un cierto 14 de julio que estaba en camino de transformar el mundo» (159). Además, Ogé confía en que el hecho de que la rebelión haya prosperado se debe a que hombres como su hermano Vincent Ogé, un importante funcionario colonial, educado en Francia como él y «hombre de altas luces» (159), no se han decidido a impedirla por considerarla la reclamación de algo justo, que compartiría el espíritu de la filosofía de la que estaban imbuidos.

Sin embargo, al llegar a la ciudad, Ogé descubre que los blancos han matado a su hermano². Esto destruye su discurso y cuestiona la identificación real de los representantes de las Luces francesas con la cuestión negra, así como, a partir de hechos como éste, se pone en evidencia la simpatía que pudieran sentir los esclavos con los ideales que representaban los mulatos afrancesados como los Ogé. Éste termina defendiendo que las luces del incendio de la ciudad, después de que los negros se rebelaran definitivamente contra la reacción blanca, son, pues, una respuesta a la hipocresía y las excepciones pragmáticas de las Luces respecto a la cuestión colonial y racial.

Los ejemplos son innumerables, si bien repiten siempre alguna de las tipologías simbólicas a las que me he referido. Hugues y Esteban deben embarcarse hacia París para escapar de la rebelión negra, lo que supondrá un motivo para el tópico del descubrimiento del Viejo Mundo, a través del símbolo de las luces. París es vista a ojos de Esteban como una enorme feria, «con sus sombras acentuadas por la excesiva luz» (168), como un avance sintético de lo que terminará siendo el Gran Terror de 1793, una época de oscuridad causada por la ortodoxia racionalista y utópica (la «excesiva luz»). Mucho después, a su vuelta a Cuba, Esteban volverá a experimentar este agobio ante «un cielo estrellado –tan estrellado que parecía cargar estrellas en exceso–» (338), mientras asiste a una velada musical en los jardines franceses de la hacienda de Jorge, adornados con guirnaldas de faroles al tiempo que, sin embargo, dan la espalda a los cafetales que los rodean. Este mismo uso metafórico aparece con gran significación en el episodio en que el jacobino Billaud-Varennes³, des-

² Vincent Ogé (1750-1791) fue un alto funcionario mulato en Saint Domingue. Con la ayuda de la francesa Sociedad de Amigos del Negro, representó los intereses de la colonia y de los ciudadanos de color en la Asamblea constituyente. Por su intervención se obtuvo el decreto del 8 de marzo de 1790 que reconocía la igualdad civil de los ciudadanos de color y se creaban las Asambleas Coloniales. En un primer momento, regresó de París para ponerse al frente de la insurrección negra de la colonia, después de que los blancos de Saint Domingue hubieran reaccionado con violencia al decreto (James 2001 : 79-81). C. L. R. James sostiene que su hermano, es decir, el personaje de la novela, siguió posteriormente el mismo fin de Vincent Carpentier, sin embargo, no recoge el hecho, y deja en suspenso el final del doctor Ogé, tal vez como metáfora de la posibilidad aún pendiente de la mediación mulata en la historia y la cultura caribeñas.

³ A lo largo de la novela Carpentier se refiere a Jacques Nicolas Billaud, renombrado Billaud-Varenne, como Billaud-Varennes. Si no se trata de uno más de los intencionales deslices o adulteraciones históricas de Carpentier, del tipo de los errores cervantinos, que estudió Noël Salomon en *El siglo de las luces* (1977: 395-428), el autor cubano confunde el apellido del jacobino con la villa de Varennes, famosa por ser el lugar donde terminó la huida de Luis XVI en 1791, y de la que el personaje histórico tomó su sobrenombre por las posesiones familiares que tenía en la misma (Tulard, Fayard y Fierro 1998: 582-584).

terrado en la Guayana Francesa por la reacción termidoriana, escribe en lo alto de la noche a la luz de un candil, mientras su amante negra, Brígida, usa un ejemplar de *La Décade* para abanicarse los muslos (306).

No obstante, si bien el periplo francés sirve de pretexto para múltiples cuadros y episodios definidos por la aparición simbólica de las luces como un exceso cartesiano que se aleja de la razón práctica ilustrada, esto no deja de indicar que dicho deslumbramiento político sólo puede abocar, como sucedió, al Gran Terror. El exceso de estas luces de la civilización, que tan pronto responden a la severidad esquemática de los utópicos y jacobinos como a los adornos de una decadencia burguesa, se acaban transformando en las luces de los incendios revolucionarios. Por esto, cuando Esteban regresa a La Habana huyendo de la realidad francesa, aquellos «sueños de la razón» ya se le habían transformado en «pesadilla de incendios, persecuciones y castigos, anunciada por [...] los muchos augures del Fin de los Tiempos que tanto habían proliferado en este siglo» (319). Esto ayuda a cuestionar la división prejuiciosa entre los incendios bárbaros de los haitianos y la civilización europea, cuando Esteban se reencuentra con Sofía y le anuncia: «Vengo de vivir entre los bárbaros» (319).

Esteban conoce en Francia al abate Marchena. El extremismo revolucionario del fraile español, que se distinguió como porfiado conspirador republicano, sirve de nuevo para sugerir el carácter religioso y trascendental de la base ideológica de las Luces, así como para reforzar este hecho mediante el simbolismo de la luz. Esto es así debido a que Brissot destina a Esteban como impresor en Bayona, feudo de los refugiados españoles de la persecución contra los afrancesados, como era el caso del abate Marchena. El nuevo destino propicia que el joven cubano caiga en la cuenta de que hace algún tiempo que ha comenzado a seguir el Camino de Santiago (175), con lo que reflexiona que su persistencia hacia los ideales libertarios responde al mismo ánimo de la vieja peregrinación compostelana: «sandalias habría de darme la libertad, con una escarapela por venera» (177)⁴.

Una de las citas más expresivas del sentido trascendental con que se mezclan y se apoyan la revolución y la ideología de las Luces es la digresión histórica que hace el narrador cuando Esteban se encuentra frente a las Bocas del Dragón, la desembocadura del Orinoco, en la que recuerda el engaño de Colón durante su tercer viaje al creer —o hacer creer que lo hacía— que había descubierto el Paraíso Terrenal. El recuento de las voces de los primeros cronistas de Indias le sirve al narrador para afirmar que el Nuevo Mundo había sido «alumbrado, iluminado» (318) por el mito de la Tierra de Promisión. La falsa sinonimia de los dos vocablos, acompañados de diversas connotaciones semánticas, sugiere que las ideas y la teología europeas habrían *dado a luz* el Nuevo Mundo desde sus propias expectativas culturales, y, lo que es más importante, que este nacimiento historiográfico esconde, detrás de su «alumbramiento» por la inteligencia creadora, una «iluminación», una revelación de tipo religioso.

⁴ No es anecdótico que Carpentier haga que sea Jacques Pierre Brissot (1754-1793), el girondino de última hora, y uno de los más críticos hacia los rumbos de la Revolución, guillotinado en 1793, el encargado de destinar a Esteban sobre el curso del Camino de Santiago (Tulard, Fayard y Fierro 1998: 602-603).

El amor, como denotación de que las pasiones son el motor último de la Historia, se convierte en un tema fundamental de la novela en el complejo idilio de Esteban y Sofía. El amor que ambos sienten manifiesta su carácter intemporal y perenne, frente a la caducidad de los ideales, al perderse en el final abierto de la novela, justo cuando despunta el siglo del Romanticismo. Su pasión concluye resumida, por lo tanto, como un avance del nuevo siglo, y, si se observa, es la única fuerza que ha conseguido llegar intacta al final del relato y que puede proyectarse sobre un futuro. A su vez, el proceso amoroso de los protagonistas vuelve a estar jalonado por el uso simbólico y oportuno de las luces. El esquema de su desarrollo, que llevaría demasiado explicar en todas sus intencionales inflexiones y en los momentos históricos con que estas coinciden, hace, por ejemplo, que Esteban sufra su particular «deslumbramiento» amoroso ante la visión de Sofía (338), contrastado acusadamente con las luces del jardín francés donde se desarrolla el episodio; o que la joven llegue a experimentar, en Cayena, su propia sensualidad, «devuelta a la luz de lo cotidiano» (380) frente al desdén amoroso de Hugues, consagrado como siempre a las «luces» de la razón pura y de la acción bruta, y a una política que reproduce los esquemas de una mera «modernización» tecnológica y administrativa, una vez que la retórica sustantiva de la modernidad ha sido liquidada en la práctica con el advenimiento de la época del Consulado napoleónico.

Los sentimientos del amor se oponen por principio a la crudeza afectiva de un Hugues que, como primera pedagogía política y moral y como educación sentimental dirigida a Esteban, afirmaba que la disciplina elemental requerida por el oficio de Conductor de Hombres era «la de no tener amigos» (191), o que, asimismo, le recordaba al joven que «hay épocas que no se hacen para los hombres tiernos» (280). Y, por supuesto, el apasionamiento protorromántico de Esteban no puede dejar de contrastar con la frialdad lasciva del marqués de Sade, como representante de un tipo de amor republicano⁵, ni, a su vez, con los usos amorosos que la sociedad galante había copiado de las modas francesas del siglo (Martín Gaité 1987).

Ahora bien, todas estas alegorías luminosas, integradas en un mismo sistema de sentido histórico, se pueden resumir en los dos símbolos más poderosos de la novela: la guillotina y el cuadro de Monsú Desiderio *Explosión en una catedral*. La gui-

⁵ Véase «*Excursus II: Juliette o la Ilustración moral*» (Horkheimer y Adorno 1994: 129-164). Las visiones más tópicas han considerado al marqués de Sade (1740-1814) como la conciencia reprimida de una Revolución Francesa finalmente inédita, que, de haberse realizado, habría evitado los desmanes del rigorismo racionalista y del Terror. Su actitud ante el ambiente de optimismo revolucionario fue de retraimiento, y durante la República llegó a ser recluido por las mismas imputaciones de inmoralidad que antes le habían hecho ingresar en la Bastilla. Horkheimer y Adorno han refutado esta visión simplista. El capítulo que cito trata la crudeza amorosa y racionalista de Sade contra los «mitos» de la pasión amorosa. Los autores observan cómo, por el contrario, los románticos son quienes restaurarán la pasión y el *fin amors* humanista e individualista a fin de prevenir esa «crueldad republicana» que, en realidad, respondía a la moral última de su época.

En cuanto a la moralidad que puede asomar en el tratamiento narrativo del amor por el propio Carpentier, creo oportuno destacar las pudorosas elipsis del autor cuando debe enfrentarse a los dos encuentros sexuales que hay en la novela, los de Sofía y Hugues en el barco fondeado frente al puerto de Santiago de Cuba y en Cayena. Estas dos significativas elusiones subrayan en Sofía el mismo carácter (proto)romántico de Esteban, opuesto, entonces, a esa «crueldad republicana» de Sade.

lloquina, que, como metáfora de la naturaleza contraproducente de las Luces, viaja al Caribe en el mismo barco que el decreto de abolición de la esclavitud, es reducida a arquetipo como la Máquina. De esta manera, actúa como emblema de la «modernización» que algunos autores (Dussel 1993: 65-76; Yúdice 1989: 105-128) suponen que sustituyó a la «modernidad» como materialización de los ideales ilustrados en las periferias culturales de las metrópolis. Cuando ya ha triunfado en Francia la reacción de 9 Termidor, Hugues desmonta la máquina para no volver a utilizarla más. En sus reflexiones aparece entonces, simbólicamente, la naturaleza oscura de las luces que representaba el cruel invento: «El reluciente y acerado cartabón [...] regresaba a su caja. Se llevaban la Puerta Estrecha por la que tantos habían pasado de la luz a la noche sin regreso» (281).

La alusión al maquinismo y al higienismo con que, de hecho, el doctor Guillotin concibió el artefacto como un ingenioso compendio de la ideología republicana, se completa en la cita con las alusiones a la arquitectura. El rigor eurítmico de las escasas líneas sobre las que se alza la guillotina es comparable al uso de estos símbolos en los elementos arquitectónicos de *El siglo de las luces*, desde los que forman parte del relato, a, desde luego, su propia estructura finalmente antineoclásica. Esto permite vincular el símbolo de la guillotina no sólo al de la ciudad y a los elementos constructivos asociados a ella a través del urbanismo ilustrado y de la masonería, sino con la metáfora desarrollada en el cuadro de Monsú Desiderio. En él, el artista ha asumido el desafío figurativo de representar el trance mismo de la explosión que comienza a derribar los pilares de una catedral. El fulgor de la deflagración evoca el símbolo de las luces como manifestación de la hecatombe revolucionaria de la época, para cuestionar, sin embargo, los alcances reales de su destrucción. Así, la digresión del narrador a la vista del cuadro expone que

si la catedral era la Época, una formidable explosión, en efecto, había derribado sus muros principales, enterrando bajo un alud de escombros a los mismos que acaso construyeran la máquina infernal. Si la catedral era la Iglesia Cristiana, observaba Esteban que una hilera de fuertes columnas le quedaba intacta, frente a la que, rota a pedazos, se desplomaba en el apocalíptico cuadro, como un anuncio de resistencia, perdurabilidad y reconstrucciones, después de los tiempos de estragos y de estrellas anunciadoras de abismos (322).

La cita aclara varias cuestiones: en primer lugar, la persistencia del sustrato religioso que nunca llegó a abandonar los cimientos ideológicos del Siglo de las Luces, cuya violencia revolucionaria y cuyo maximalismo ideológico aplastaron sólo a sus primeros ejecutores. En segundo lugar, tal como ha notado González Echevarría (2004: 320), el hecho de que el cuadro reproduzca sin término un trance físico indica la perpetua transformación de la realidad, su constante estado de disolución, tan a punto de colapsar en el absurdo como de prometer su (mística) continuidad, y, por lo tanto, apunta escépticamente –en irónica contraposición al optimismo ilustrado– a la inmanencia del tiempo histórico. En el mismo sentido que esto es una defensa de la noción originaria de progreso histórico, frente a las que Maravall ha denominado, con los términos de Mumford, como «utopías de evasión» (Maravall 1976: 7-37), la cita alude a la perdurabilidad y a las recons-

trucciones tal como lo hubiera podido proponer este último con las que califica como «utopías de reconstrucción».

En definitiva, *El siglo de las luces* se asienta sobre un entramado alegórico que, partiendo del símbolo de la luz e integrando otros concurrentes, expone la torpeza práctica de los ideales de la Ilustración en el Caribe, así como su descontextualización y aun su hipocresía hacia los problemas políticos de la zona. Este hecho se resume en las opiniones de Sieger y del abate Brottier, en su disputa verbal con Billaud-Varennes, cuando aquéllos terminan por concluir que el Decreto de Pluvioso del año II había sido una «mera política colonial» (301)⁶. Así, como hecho demostrativo, Sonthonax, el gobernador de Saint Domingue, ya había declarado en 1792 la igualdad racial en la colonia, antes, pues, de la llegada del decreto, sólo a fin de acercarse el favor de los negros ante la amenaza de una invasión española sobre la mitad occidental de la isla (James 2001: 123-130). Igualmente, los dos desterrados en Cayena sostienen que las intenciones metropolitanas con la aplicación del decreto en la Guadalupe y en la propia Guayana habían sido las de impedir, respectivamente, la invasión inglesa y la reacción de los grandes blancos, dispuestos a aliarse con ingleses y holandeses para impedir la entrada de los revolucionarios.

Como se aprecia en la novela, cuando por fin se dieron las condiciones políticas para una profundización en los mismos, los ideales de la modernidad derivaron, sin embargo, en la ejecutiva aplicación de una modernización que social y racialmente se mostró exclusivista. Cuando Sofía llega a la Guayana Francesa, una piara de cerdos negros entra en la casa de Hugues, y este exclama: «¿Cómo los dejan sueltos? ¡Esto es el colmo!» (377). Aun con todas las salvedades que caben observarse, esta modernización tuvo ocasión de mostrar su notable y casi vocacional ignorancia del medio sociohistórico y natural en el que se intentaba aplicar. Uno de los episodios más representativos de este aspecto recoge los últimos días políticos de Hugues, cuando, ya en Cayena, el antiguo comisario de la Convención y del Directorio aún intentaba llevar a la práctica los ideales de un amplio proyectismo modernizador. Se trata de los que Hugues llama sus «Grandes Trabajos» (390), que pasaban por convertir las selvas adyacentes en jardines, en el «creciente miedo [de Hugues] a las tinieblas» (394) que rodeaban la plaza colonial. Significativamente, Carpentier extrae varios de los incidentes de este episodio de *El corazón de las tinieblas*, como declaración de sus escépticas opiniones sobre la interacción entre los ideales de la modernidad y la política colonial europea. Así, Hugues, después de tratar de sofocar la cimarronada con su «artillería moderna» (397), se queja de la nula efectividad de su lucha contra el medio: «Dispara usted un cañonazo en la selva, y todo lo que ocurre es que le cae encima un alud de hojas podridas» (397). Puede advertirse una alu-

⁶ La mayoría de las medidas raciales de la República se limitaron al ámbito de la política colonial, y no a una declaración universalista, pues ni siquiera se abordó realmente su aplicación en la propia Francia. El Decreto de 16 Pluvioso ordenaba la «supresión de la esclavitud en las colonias», del mismo modo que la ley napoleónica de 30 Floreal del Año X (20 de mayo de 1802), la restituía en dichos territorios. Ante la posibilidad legal de que los negros pudieran ser considerados ciudadanos libres en Francia, el Decreto de 5 Mesidor (24 de junio de 1802) que prohibía la entrada en el país de todo ciudadano de color atajó el temido aluvión migratorio que podría causar la ley de Floreal.

sión al inolvidable cuadro de la novela de Conrad en que Marlow divisa un buque de guerra francés que dispara contra la costa africana:

No había ni siquiera una cabaña, y sin embargo disparaba contra los matorrales [...]. En la vacía inmensidad de la tierra, el cielo y el agua, aquella nave disparaba contra el continente. ¡Paf!, haría uno de sus pequeños cañones de seis pulgadas; aparecería una pequeña llama y se extinguiría; se esfumaría una ligera humareda blanca; un pequeño proyectil silbaría débilmente y nada habría ocurrido. Nada podría ocurrir. Había un aire de locura en aquella actividad; su contemplación producía una impresión de broma lúgubre (Conrad 1986: 30).

Con el tiempo, Esteban y Sofía se apartan de las lecciones vitales y políticas del nuevo preceptor en que se convirtió Hugues a su llegada a la vieja casa familiar. Se trata de una madurez que termina por hacerse evidente a lo largo de este episodio en que Sofía abandona a Hugues en Cayena, «cerrando, con un acto a su voluntad debido, el ciclo de una larga enajenación» (402). Este hecho muestra que la emancipación americana se completa con el abandono de la ideología europea que pudo justificar ciertos aspectos generales de la Independencia. Pero, sin embargo, esto no implica que Carpentier concluya por despreciar sus aportes y que enuncie a cambio una utopía discursiva americana, desalienada de Europa. Por el contrario, en todo este proceso se ha realizado a cabalidad el proyecto pedagógico y social enunciado en el *Emilio*.

Debe reiterarse el hecho de que si Esteban y Sofía llegan a descubrir las luces y luminarias propias de la naturaleza y de la época, las cuales se alejan irónicamente de las Luces europeas del siglo, esto se debe al magisterio del propio Hugues, que es además quien les descubre, con sus relatos y libros, el mundo caribeño que ellos ignoran aún, para pasar a sufrir más tarde las consecuencias del aprendizaje natural de los jóvenes. Tal como ha estudiado Carmen Iglesias, el libro del ginebrino asienta la noción fundamental de un posibilismo pedagógico, ya que «no existe para Rousseau ningún altar del futuro en el que haya que sacrificar la dicha presente, el valor de lo inmediato, máxime cuando la garantía de ese futuro depende del desarrollo equilibrado de cada momento presente» (Iglesias 1999: 442; 1985: 11-23). Por esto, al niño que se convertirá en el «hombre natural» que aspira a conseguir la pedagogía rousseauiana, naturalmente auténtico, libre y feliz, se le deja que descubra por sí mismo la naturaleza, en la que podrá poner a prueba su voluntad y sus propios límites. No obstante, deberá seguir en esto la tutela paterna, puesto que «no se le puede dejar al arbitrio de la Naturaleza; esto sería suficiente para un salvaje, pero Emilio está destinado a vivir en sociedad» (Iglesias 1999: 441).

BIBLIOGRAFÍA

AINSA, Fernando

1986 *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid, Gredos.

ARIAS, Salvador (compilador)

1977 «Habla Alejo Carpentier», en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana, Casa de las Américas, págs. 15-55.

BUENO, Salvador

1977 «La serpiente no se muerde la cola», en Arias, Salvador (compilador), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana, Casa de las Américas, págs. 201-218.

CARPENTIER, Alejo

1989 *El siglo de las luces* (Ambrosio Fonet, editor). Madrid, Alianza.

CASO GONZÁLEZ, José Miguel

1988 *De Ilustración y de ilustrados*. Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII.

CHEVALIER, Jean (director) y GHEERBRANT, Alain (colaborador)

1986 *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.

CIRLOT, Juan Eduardo

1997 *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela.

CONRAD, Joseph

1986 *El corazón de las tinieblas. La soga al cuello* (prólogo de Jorge Luis Borges). Barcelona, Orbis.

DUSSEL, Enrique

1993 «Eurocentrism and Modernity (Introduction to the Frankfurt Lectures)», en *Boundary 2*, vol. 20, núm. 3, 1993, págs. 65-76.

FORNET, Ambrosio

1989 «Introducción» a Carpentier, Alejo, *El siglo de las luces*. Madrid, Cátedra, págs. 13-79.

GONZÁLEZ, Eduardo [G.]

1978 *Alejo Carpentier: el tiempo del hombre*. Caracas, Monte Ávila.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto

2004 *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria* (2ª edición corregida y aumentada). Madrid, Gredos.

HAZARD, Paul

1998 *El pensamiento europeo del siglo XVIII* (versión de Julián Marías). Madrid, Alianza.

- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W.
1994 *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid, Trotta.
- IGLESIAS, Carmen
1985 «Prólogo» a Rousseau, Jean-Jacques, *Emilio o de la educación*. Madrid, EDAF, págs. 11-23.
1999 *Razón y sentimiento en el siglo XVIII*. Madrid, Real Academia de la Historia.
- JAMES, C[yril]. L[ionel]. R[obert].
2001 *Los jacobinos negros. Toussaint L'Ouverture y la Revolución de Haití*. Madrid / México, Turner / Fondo de Cultura Económica.
- MARAVALL, José Antonio
1975 *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel.
1976 «El pensamiento utópico y el dinamismo de la historia europea», en Maravall, José Antonio, y otros, *La utopía y las utopías*. Madrid, Asociación Cultural Hispano-Norteamericana, págs. 7-37.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis
1982 *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. México, Siglo XXI.
- MARTÍN GAITE, Carmen
1987 *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona, Anagrama.
- MILLER, Paul Benjamin
1999 *Where was Aufklärung? The Enlightenment in the modern Caribbean historical imagination*. s.l., Emory University.
- PADURA FUENTES, Leonardo
1994 *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. La Habana, Letras Cubanas.
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio
1980 *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*. Madrid, Tecnos.
- SALOMON, Noël
1977 «El siglo de las luces: historia e imaginación», en Arias, Salvador (compilador), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana, Casa de las Américas, págs. 395-428.
- TOVAR, Paco
1999 «Al compás de La Habana en la obra de Alejo Carpentier», en Rovira, José Carlos (editor), *Escrituras de la ciudad*. Madrid, Palas Atenea, págs. 229-258.

TULARD, Jean, FAYARD, Jean-François y FIERRO, Alfred

1998 *Histoire et dictionnaire de la Révolution Française. 1789-1799*. Paris, Robert Laffon.

YÚDICE, George

1989 «¿Puede hablarse de posmodernidad en América Latina?», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 29, 1989, págs. 105-128.