

CARPENTIER EN LA MAESTRIA DE SUS NOVELAS Y RELATOS BREVES

How like death-worms the wingless
moments crawl.

Prometheus unbound.

En un período relativamente corto, en doce años, entre 1944 y 1956, Alejo Carpentier (1904) asume la categoría de gran maestro de la narrativa en lengua española. Para abordar al derecho y al través el rico tamiz, la densa trama de unas obras que conquistan la asunción de su nombre entre los más selectos creadores de la prosa narrativa de nuestra época, resulta necesario dilucidar el punto y lugar donde ese *capo-di-lavoro* cobra conciencia de su propia entidad —de sus métodos y sus perspectivas, de sus pivotes intelectuales— para abrirse paso con andadura impresionante en una empresa bizarra contra el tiempo, máximo protagonista de dicho quehacer estético.

Nadie discute el carácter y el sentido acentuadamente americano —de esta América que es la nuestra— de la creación carpenteriana. El área espacial de su demarcación creadora abarca el ámbito del mar Caribe, campo de batalla y tálamo integrador de gentes y culturas diversas. En sus novelas y relatos breves, el escritor cubano ha captado la peculiar belleza y el atractivo fascinante de la naturaleza de dicha región americana, que tiene para él sus puntos cenitales de La Habana a Cap Haitien, de la isla de Guadalupe a las Guayanas. En dicho ámbito geográfico se ha desarrollado desde el siglo XVI un ardiente y enrevesado proceso histórico al cual han contribuido razas y pueblos de muy diversas procedencias. Carpentier avizora desde su atalaya forjadora tanto la naturaleza del mar Caribe (y de los cercanos territorios selváticos venezolanos) como los avatares políticos que han sacudido estas tierras tropicales desde su entrada en la historia mundial.

La producción literaria de Carpentier está aposentada en esta América no sólo por su temática, sino por los particulares planteamientos de todo orden que se cuestionan en sus relatos. Esta América fue desde los tiempos aurorales de descubridores y cronistas el *continente de lo*

posible, un embrujado territorio que es capaz de transformar al hombre y al mismo tiempo permitir la concretización de sus más diversos sueños utópicos; un continente de múltiples facetas que atesora tácitos misterios e interrogantes que afloran a través de extraños y maravillosos acontecimientos que producen expectación y asombro y, también, por qué no, el erizamiento del espanto. Este *continente de lo posible* donde todo puede ser y no ser, que es escenario de lo portentoso e inaudito, retorta donde se cuecen materiales y elementos que en otros lugares difícilmente podrían fundirse.

El propio Carpentier ha insistido en declarar su vinculación con esta América, el sentido americano que, en medio de sus experiencias surrealistas de París, él mismo intuyó como horizonte esencial de su obra futura. «Sentí ardientemente el deseo de expresar el mundo americano. Aún no sabía cómo. Me alentaba lo difícil de la tarea por el desconocimiento de las esencias americanas. Me dediqué durante largos años a leer todo lo que podía sobre América, desde las Cartas de Cristóbal Colón, pasando por el Inca Garcilaso, hasta los autores del siglo dieciocho. Por espacio de casi ocho años creo que no hice otra cosa que leer textos americanos. América se me presentaba como una enorme nebulosa, que yo trataba de entender porque tenía la oscura intuición de que mi obra se iba a desarrollar aquí, que iba a ser profundamente americana. Creo que al cabo de los años me hice una idea de lo que era este continente.» ¿Qué era, pues, esta América?, ¿habitáculo de la «tierra prometida», paraíso terrenal, o más bien continente donde el mal ha impuesto su dominio? Estas observaciones provocan el afán por determinar qué definición de América ofrece la obra carpenteriana más allá de parciales apuntes y rasgos externos.

América fue «la última Tule», como la denominó Alfonso Reyes; región en la que el hombre podía erigir las ciudades utópicas de Moro, Bacon y Campanella, donde existían posibilidades para construir ideales sociedades en las que el hombre pudiera disfrutar de un régimen de felicidad y justicia. No se halla la obra de Carpentier alejada de dichas especulaciones. El hombre busca entre sus posibilidades más altas la apertura hacia una existencia plenamente auténtica, emancipada de la alienación a que está sometida en la sociedad clasista. La visión romántica de lo americano que *Atala* difundió entre los lectores europeos no periclitada totalmente. No queda fuera del mundo novelístico de Carpentier esta posibilidad definidora del Nuevo Mundo. Sin embargo, esta disyuntiva merece que no pasemos por alto el exergo que abre *El reino de este mundo*: en los versos de Lope de Vega el Demonio increpa a la Providencia:

*¡Oh tribunal bendito,
Providencia eternamente!
¿Dónde envías a Colón
para renovar mis daños?
¿No sabes que ha muchos años
que tengo allí posesión?*

Frente a la opción paradisiaca surge esta antinomia: *el continente de lo posible* puede ser no la bíblica tierra prometida, sino el territorio de lo demoniaco, morada del príncipe de las tinieblas.

El tiempo, las épocas, la historia se renuevan y transforman en este continente. No resulta insólito que dichas tierras puedan albergar conjuntamente etapas diferentes del proceso de la humanidad y que el pretérito del hombre coexista de modo asombroso con su presente. Conocida es la observación que Carpentier ha hecho sobre uno de los ejes fundamentales de *Los pasos perdidos* (1953). «América es el único continente donde distintas edades coexisten, donde un hombre del siglo xx puede darse la mano con otro del Cuaternario o con otro de poblados sin periódicos ni comunicaciones que se asemeja al de la Edad Media o existir contemporáneamente con otro de provincia más cerca del romanticismo de 1850 que de esta época.» Pensamientos de tal cariz cabrían en la mentalidad de cualquier observador acucioso que se internara por los vericuetos de la realidad americana. En los finales del siglo xviii, América fue redescubierta por las expediciones científicas que se organizaron por esas fechas. Uno de esos «redescubridores» de América, el barón Alexander von Humboldt, en su *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España* (París, 1822, tomo 1, pág. 278), reproduce esta opinión de Telleyrand expuesta en su «Ensayo sobre las nuevas colonias»:

«En la América septentrional, dice un estadista célebre, el viajero que sale de una ciudad principal en que el estado social está en su perfección, va encontrando sucesivamente todos los grados de civilización e industria; y los ve ir siempre a menos, hasta que en muy pocos días llega a la choza informe y grosera, construida con troncos de árboles recién cortados. Un viaje semejante es una especie de análisis práctico del origen de los pueblos y estados. Se parte desde el conjunto más complicado y se llega a los datos más sencillos; se viaja hacia atrás en la historia de los progresos del talento humano, y se vuelve a encontrar en la extensión del terreno lo que ha producido la serie de los siglos.»

No considero superfluo anotar aquí que ciertos pensadores del antiguo hemisferio se han inclinado a sopesar, evaluar y aquilatar la proyección en el Nuevo Mundo de ciertos presupuestos ideales de lo que muy en abstracto hay que calificar como «lo europeo». De tal modo, *el continente de lo posible* queda trasmutado en espejo propicio para que puedan confrontar y medir la situación cultural de estas tierras a tenor con pautas y concepciones que parten de Europa y que pretenden ajustar «lo americano» dentro de ciertos esquemas, de ciertos conceptos básicos. Polémicas seculares sostuvieron respetables sabios europeos para sustanciar su propia definición de lo americano. Para Hegel el dictamen cobra dimensión de decreto imperial: «América es impotente, en lo físico y en lo moral, pero es también el porvenir, o sea la 'potencia' por definición. Europa es la perfección del Absoluto, pero también una vieja armería, la 'jaula' donde la gente se aburre y donde nadie podrá ya hacer sonar los vibrantes clarines de la 'epopeya'. Para los que, con mirada paternal, contemplan estos territorios como hijos de la cultura europea, los sucesos de esta América les parecen revueltas características de niños inmaduros, a los que hay que uncir al carro de la 'civilización' que, por supuesto, es la civilización europea.»

La oposición América-Europa que tanto gustan señalar los estudiosos de la obra carpenteriana resulta característica de esa década formatriz, entre 1928 a 1939, en la que este narrador asume la experiencia europea surrealista, realiza su «peregrinación a los santos lugares» y descubre a la postre que su ámbito vital no está acotado por fronteras europeas, sino que se le promete más allá del océano en las tierras americanas que acaba de abandonar. Emprende en 1939 un «retorno a las fuentes» que es el inevitable regresar del genuino artista americano para quien Europa es una valiosa experiencia, una estación de tránsito y no Norma Superior ni pauta inevitable. No era el regreso del hijo pródigo, pero —como Carpentier ha confesado—, «al acercarme a América sentía que, de algún modo, debía rendir cuentas». De esa rendición de cuentas emerge toda una obra destinada a desentrañar el sentido de esta América nuestra.

Viaje a la semilla (1944) aparece en La Habana en un pequeño libro esmeradamente impreso que está ornado con unas viñetas tomadas de las «Muestras de los caracteres de letras de imprenta», de don José Severino Boloña (Habana, 1836), que más tarde darían origen al *Muestrario del mundo* o «Libro de las Maravillas de Boloña» (1968), del poeta Eliseo Diego. Sobre este relato breve, que constituye una apertura certera a su mundo novelístico y a los nuevos procedimientos que

le sirven de artilingio cabal para expresar sus obsesiones, ha dicho su propio autor:

«*Viaje a la semilla* responde a un amor, que siempre tuve, al barroquismo criollo que se expresa en el inmenso retablo de columnas, rejas, cristalerías policromas, que es La Habana. Pensé en la pintura de Amelia Peláez, de René Portocarrero, al escribir este cuento de una sentada, con la preocupación formal de hacer lo que en música se llama una *recurrencia*. Recurrencia de un tema que es, en sí, de toda vida humana, coincidente en su dibujo al derecho y al revés.»

La tercera acepción que el respetable *Diccionario de la lengua española* (1970) de la Real Academia Española ofrece del vocablo «recurrir» es: «Volver una cosa al lugar de donde salió.» De esa manera, el tema central de esta pequeña obra maestra es la reversibilidad del tiempo. Pero ¿es solamente eso? ¿Es tan sólo el relato de la vida de don Marcial, marqués de Capellanías, vuelta al revés, contada de su muerte a su nacimiento, como si se tornara el río de la vida hacia sus fuentes primigenias? No parece cuestión tan sencilla como una simple inversión del proceso vital. Cabe hallar sus fuentes literarias hasta remontar al Apocalipsis en *La Biblia*, como al mismo tiempo enlazar esta referencia erudita con la situación apocalíptica que vivía el mundo europeo y americano en 1944, cuando apenas podía preverse la conclusión de la guerra mundial.

Es cierto: la reversión del tiempo aparece de «modo carpenteriano» en aquel diálogo platónico que apunta hacia una rotación inversa de las horas que se tornan a la izquierda de los relojes en busca de una abolición del transcurrir del tiempo. Como verificó Manuel Durán, un interlocutor del *Político*, de Platón, aporta esta extraña premonición:

«El período de la vida a que había llegado cada animal en aquel momento quedó totalmente paralizado, todos los seres mortales dejaron de avanzar hacia la vejez y, al contrario, retrocediendo, se hicieron, por decirlo así, más jóvenes y más delicados. Igualmente, los cabellos blancos de los ancianos se volvieron negros, las mejillas de aquellos que tenían barba se pusieron lisas y cada persona volvió a la flor de su juventud. Sus cuerpos volvieron a ser tales cuales eran en su juventud, y después en su adolescencia, haciéndose más pequeños y lisos cada día y cada noche, y regresando a la naturaleza de niños recién nacidos, ad-

quirieron este aspecto, tanto en el cuerpo como en el espíritu, después de lo cual disminuyeron aún, desapareciendo, por fin, del todo.»

Siempre investigamos añejas e ilustres referencias. ¿Cuál más que el texto platónico? Sin embargo, podemos aportar una mención modesta extraída de la historia del periodismo cubano. En el *Papel Periódico de la Havana* —primero que se imprimió regularmente en la Isla— puede hallar el curioso lector un relato anónimo, en el número 30, correspondiente al 14 de abril de 1791, que quizá hubieran podido leer Carlos, Sofía y Esteban. Allí se «transcribe» una carta verídica escrita por un sujeto de la ciudad de Orihuela sobre el «maravilloso fenómeno» de un hombre, que tenía por asombrosa coincidencia el nombre de Esteban, quien siendo de entendimiento claro y perspicaz viajó a las Indias, y un tiempo después, al retornar a España, en Cádiz, comprobóse que «se iba comprimiendo lentamente guardando cabal simetría en todas sus partes, de suerte que quedó en la estatura de un niño de seis años, y algo menos, y como de unos tres palmos escasos de estatura». Y aún ocurrió más, pues habiendo perdido el habla, «le fue preciso venir a Madrid» donde lo observaron muy respetables señores, con lo que después se le remitió a Orihuela donde habitaba en un reducidísimo cuarto. Y también puede leerse en las páginas del *Papel Periódico* habanero otro relato en el que se habla de la mujer joven que envejeció pronto y volvió después a «enjuvenecerse» restituyendo en la ancianidad su juvenil belleza. Estos relatos sencillos del siglo iluminista parecen aproximarse al mundo novelesco que Carpentier empezó a forjar con este *Viaje a la semilla*, en el que la experimentación formal permite asomarnos a las maravillas de la naturaleza, que se emancipa de sus propias leyes, para quedar dominada gracias al excepcional talento creador de este audaz militante contra el tiempo.

La inversión de la secuencia temporal en este relato es el primer paso para que el tiempo se vuelva en las manos del artista un intrín-gulis, garabato o esperpento dúctil que se adapta y reajusta a los propósitos estéticos del narrador. Pero no precipitemos las etapas. Atendamos a la lectura del *Viaje a la semilla*. En la primera página tropezamos con un negro viejo: «Andaba de un lugar a otro, fisgoneando, sacándose de la garganta un largo monólogo de frases incomprensibles.» El derrumbe de una casa se inmoviliza, el viejo penetra por la puerta principal, después de haber «volteado su cayado sobre un cementerio de baldosas». Don Marcial, marqués de Capellanías, yacía en su lecho de muerte. Y la reversibilidad del tiempo, y de todo, hombres, animales,

cosas, se produce: «Los cirios crecieron lentamente, perdiendo sudores.» El «deshacer» de Marcial comienza en su retorno a la nada desde la nada de la muerte. La vieja esclava negra, «con palomas debajo de la cama» había advertido a la marquesa contra los peligros del agua, «de lo verde que corre», de los ríos. Marcial autorizó danzas y tambores de Nación y este sordo percutir penetra por las páginas siguientes, que traen evocaciones y presagios: como trueno de tambores resuena la magia africana en los días recurrentes del marqués. Carpentier penetró en el mundo de lo mágico desde los días en que concurría a ritos de iniciación «ñáñigos» en La Habana, Regla y Guanabacoa, no cuando conoció en París la maravilla «artificial» y la «magia de retorta» de los surrealistas. Atracción hacia la magia primitiva halló Carpentier en Cuba mucho antes de colaborar en Europa en una película sobre «Le Voudou» (1936) y escuchar las teorizaciones de los surrealistas sobre la magia, la maravilla, la escritura automática y todo lo demás. Como ha indicado Emil Volek, «lo real-maravilloso», concebido por Carpentier, no equivale a la «segunda realidad» de André Breton y sus epígonos. Lo mágico y lo maravilloso no fueron conceptos intelectuales «aprehendidos» en la civilizada Europa por Carpentier, son vivencias de un hombre de este continente americano sumido en un «ajijaco» de culturas, creencias y supersticiones imbricadas, transculturadas, que dan ocasión al joven narrador a vivir sin *desdoblamiento* la cultura europea del último minuto y, al mismo tiempo, asimilar la impregnación de la brujería africana transplantada a Cuba sin moverse muchos metros de su domicilio habanero.

Esta temática fue utilizada por Carpentier en su primera novela, *Ecue-Yamba-O*, publicada en Madrid, en 1933. Todo el sincretismo religioso que se ha producido en Cuba se presenta en dicha novela inicial. Cabría indicar en sus páginas cómo se esbozan estructuras, motivos y situaciones que alcanzan más certera realización en las obras posteriores, mas el mismo autor se ha encargado de juzgar, acaso demasiado rigurosamente, esta creación juvenil. «Esta novela mía es tal vez un intento fallido por el abuso de metáforas, de símiles mecánicos, de imágenes de un aborrecible mal gusto futurista y por esa falsa concepción de lo nacional que teníamos entonces los hombres de mi generación. Pero no todo es deplorable en ella. Salvo de la hecatombe los capítulos dedicados al 'rompimiento ñáñigo'.» Por esos mismos años, Carpentier publicaba algunos poemas «afrocubanos», como «Liturgia» y «Canción». Juan Marinello plasmaba en breve sentencia la personalidad del joven narrador: «Tan ansioso de primitivismos como esclavo de refinamientos.»

Enlazado con *Ecue-Yamba-O* y con *Viaje a la semilla* —sin que intente identificar ni valorar igualmente estas dos obras— surge el relato *Los fugitivos* (1946), que fue premiado en el concurso anual de *El Nacional* de Caracas en dicho año. Allí aparece establecido un paralelismo entre el hombre y el animal, Cimarrón y Perro: «Perro lo siguió dócilmente. Allá abajo había demasiados látigos, demasiadas cadenas, para quienes regresaran arrepentidos.» Ambos cazan juntos en la selva, buscan juntos refugio en cuevas, se tienden de bruces en acecho de la posible presa, en espera de algo de comer. «Perro y Cimarrón seguían acercándose, lado a lado, la cabeza del hombre a la altura de la cabeza del perro.» Esta identificación entre animal y hombre posee vieja raigambre en la mitología de los indios americanos. Ya Bernardo Ortiz de Montellano advertía en 1935 entre los «escritores jóvenes de América» y los «sobre-realistas europeos» una similar «proyección del hombre sobre el mundo exterior, prestándole sus atributos a las cosas, al paisaje, a la naturaleza», que procedía de una influencia indígena, de la poesía maya y azteca en la que el hombre queda fundido «en una extraña sombra» con su contorno natural que lo define y expresa.

Viaje a la semilla y *Los fugitivos* están ligados por personajes y situaciones. Don Marcial es el propietario del ingenio de azúcar donde escapa Cimarrón, el calesero Melchor del *Viaje* puede ser una reiteración del calesero Gregorio y el perro Canelo y Melchor reaparecen en *Los fugitivos* como figuras centrales. Perro y Cimarrón buscan amparo en el bosque fuera del alcance de los latigazos de sus amos, como más tarde el musicólogo de *Los pasos perdidos* (1953) busca la vida primitiva en medio de la selva, huyendo del «cómitre», para alcanzar una plena autenticidad. Mas en ambos casos la evasión queda frustrada, el animal traiciona a Cimarrón, lo mata, mientras el musicólogo extraviado no consigue descubrir el paso que lo llevaría de nuevo a la existencia primitiva y original de la selva. Cuba resulta hasta entonces la única experiencia americana que halla expresión en las primeras obras del narrador. Mas, tras el «retorno a las fuentes», comienza el conocimiento de otra faceta de la realidad del continente. Carpentier confiesa: «Una noche llega a La Habana (estamos en 1943) Louis Jouvét, a quien conocía de París. Me dice que está invitado a actuar en Haití y me propone llevarme con él. Yo acepto, encantado. Pierre Mabille se pone en contacto conmigo. Me ofrece un jeep y emprendo, con mi esposa Lilia, un viaje por la costa a Ville au Cap, hasta la región del norte, regresando por Mirbelais y el macizo central. Estuve en la casa de Paulina Bonaparte, en Sans-Souci, en Citadelle La Ferrière... ¿Qué más necesita un novelista para escribir un libro? Empecé

a escribir *El reino de este mundo*.» Trancurrirán, sin embargo, seis años hasta que aparezca publicada en 1949 esta novela, cuando su autor está instalado en Caracas adonde fue a organizar una estación de radio y trabajar en una empresa publicitaria.

Toda obra original de Carpentier está cargado de significados, de simbolismos. *El reino de este mundo*, su mismo título, concreta ya un objetivo: el único territorio donde el hombre puede desplegar todas sus cualidades creadoras y llegar a la plenitud de su ser es este mundo en que habitamos, no el otro, sobrenatural, que está más allá de la tumba, «el reino de los cielos». El narrador explica muy claramente esta idea central en su producción literaria. Analizando esta novela, declara textualmente:

«Yo creo que al final está dicho todo. El hombre nada tiene que ir a buscar al “reino de los cielos” mencionado por las Escrituras (de esa parodia de las Escrituras viene el título de *El reino de este mundo*). Como dijera Neruda en algún poema que, desgraciadamente, tengo que citar de memoria, “No somos pájaros, no somos perros, sino que somos hombres. Y como hombres debemos cumplir con nuestro quehacer de hombres.” Esa es la única filosofía de mi libro: lo hermoso en el hombre está en su voluntad (y facultad) *de mejorar lo que es...* Para mí, Prometeo (el del mito) y Yuri Gagarin (el de la realidad) se identifican. Ambos roban el *fuego mítico*, propiedad de los dioses, para entregarlo al Hombre... Y el Hombre, siempre insaciable, pide más y más... De ahí que «el reino de este mundo» se vaya haciendo mejor cada día.»

Penetramos en el alucinante mundo haitiano, mundo de sortilegios y brujerías del «vudú», donde la magia parece dominar los senderos de la historia, donde masas humanas reaccionan, actúan a virtud de causas y motores difíciles de interpretar por mentes europeas. Antes de esta narración sus relatos proponían casos individuales. A partir de *El reino*, su creación expresa problemas y movimientos colectivos. «Amo los grandes temas, los grandes movimientos colectivos. Ellos dan la más alta riqueza a los personajes y a la trama», confesaba a César Leante. En esta novela breve necesitó poblar su escenario con entes fabulosos y a la vez reales; extrajo de la imaginación y de la historia haitiana estos seres significativos, simbólicos, de una realidad plenamente americana. Ti Noel, Mackandal, Henri Christophe, son personajes que llevan en sí un propósito: dar vida a leyendas con

visos de realidad y a realidades legendarias. Los personajes que habitan esta obra poblaron, y pueblan, la mente de muchos haitianos. Algunos poseen reconocible existencia histórica, como el rey Henri Christophe, otros son criaturas de ficción que encarnan la presencia viva de todo un pueblo, como Ti Noel. «*El reino de este mundo* —habla el propio autor— es la simple historia de varias sublevaciones populares, de varios intentos revolucionarios, cada cual caracterizado por una mecánica propia, anunciadores de acontecimientos que hoy se ofrecen a nuestras miradas a lo largo de todo el continente.»

Para la nueva narrativa hispanoamericana, desarrollada en los últimos veinte años, el prólogo que encabeza *El reino de este mundo* ha ganado las características definitorias de un manifiesto. Allí quedó expuesta la teoría de lo «real-maravilloso» como punto de partida de una nueva actitud ante la realidad latinoamericana, superadora del «nativismo», el «criollismo» y el «regionalismo» que hasta aquellos años habían pautado la creación narrativa en nuestro continente. De su viaje a Haití, el autor anotaba: «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.» De tal manera, Carpentier desentrañaba lo falso y artificial de «los códigos de lo fantástico», «lo maravilloso obtenido con trucos de prestidigitación» que promovieron los surrealistas hasta llegar a producir «burócratas de lo maravilloso». Con su novela Carpentier demostraba que en América lo real-maravilloso es una realidad «viva, empírica y extraliteraria», porque el continente en sí es un mundo de la realidad maravillosa autóctona. Las palabras del prólogo de 1949 «respondían a un espíritu de reacción contra determinadas resultantes del surrealismo», afirmaba en una edición cubana de 1964. Y añadía: «Había que utilizar la *capacidad de entendimiento* otorgada por el surrealismo a una observación de texturas, hechos, contrastes, procesos, de nuestro mundo americano.» En el prólogo famoso quedaba anotado que «América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías» para concluir con una pregunta que encierra ya su respuesta: «¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?»

En *El reino de este mundo*, cuyo desarrollo equivale a la vida de un hombre entre 1760 a 1820, los esclavos negros haitianos sufren primeramente la explotación y maltratos de los colonos blancos franceses, ocurre la fiera insurrección, iniciada por el mandinga Mackandal y, más tarde, continuada por la jamaiquino Bouckman, y tras la vic-

toria obtenida parece que la esclavitud ha desaparecido y una nueva era se abre para los hombres. Sin embargo, Henri Christophe —traidor a su raza y a su pueblo— entroniza una monarquía calcada de las europeas, y vuelve la explotación y retorna el maltrato inmisericorde para los haitianos. Ocurre una nueva rebelión y cuando la monarquía apócrifa de Henri Christophe es liquidada, los «mulatos republicanos» establecen un nuevo —¿nuevo?— régimen de explotación, maltratos y abusos; el mismo régimen despótico de sus antecesores. Escuchemos las reflexiones de Ti Noel; personaje que es como hilo conductor que enlaza los episodios de la obra:

«Por más que pensara Ti Noel no veía la manera de ayudar a sus súbditos nuevamente encorvados bajo la tralla de alguien: el anciano comenzaba a desesperar ante esa inacabable retoñar de cadenas, ese renacer de grillos, esa proliferación de miserias, que los más resignados acababan de aceptar como prueba de la inutilidad de toda rebeldía.»

Ti Noel quiere escapar de una posible esclavitud que no respetaría ni siquiera su edad: se convierte en hormiga olvidando las rígidas normas que tienen establecidos estos diminutos insectos y el estricto cumplimiento de los niveles según las jerarquías. Se transforma en ave, en garañón, en avispa, en hormiga, por último, «cansado de licantrópicas azarasas, Ti Noel hizo uso de sus extraordinarios poderes para transformarse en ganso y convivir con las aves que se habían instalado en sus dominios». Al término de estas transmutaciones zoomórficas, Ti Noel advierte que su evasión del mundo de los hombres es una cobardía. Su maestro Mackandal «se había disfrazado de animal, durante años, para servir a los hombres, no para desertar del terreno de los hombres». Por lo tanto, el hombre debe afrontar sus deberes en «el reino de este mundo», debe trabajar y luchar por un futuro mejor.

Las cualidades licantrópicas del mandinga Mackandal como las transmutaciones zoomórficas que ensaya Ti Noel no están alejadas de ejemplos similares que surgen en pueblos sometidos y explotados. Del famoso esclavo cimarrón, llamado Caniquí, que vivió en la primera mitad del siglo XIX en Cuba (protagonista de una novela muy posterior de José Antonio Ramos) se dice en el inapreciable *Diccionario Biográfico Cubano* (1878) de Francisco Calcano: «Ha dado lugar a tradiciones disparatadas: la credulidad del vulgo ignorante le atribuía el poder de milagros; decíase que volaba, que se metía por las paredes, que a la vez aparecía en dos puntos distantes con otros absurdos a este tenor:

gozó algún tiempo de la impunidad, quizá porque muchos le creían invulnerable.»

Si al leer las primeras reflexiones de Ti Noel sobre «ese inacabable retoñar de cadenas, ese renacer de grillos, esa proliferación de cadenas», nos detenemos en el proceso de acotar el pensamiento de su autor, podemos sospechar que la historia es una mera «recurrencia», como algunos analistas de la obra carpenteriana sostienen. Su concepción de la historia estaría de esa manera apoyada en la ley del *corsi e ricorsi* de la doctrina del Giambattista Vico (1668-1744), según la cual «un período social recorre un ciclo, terminado el cual vuelve a comenzar de nuevo, recorriendo así el camino ya recorrido, y volviendo a pasar por las mismas fases; la historia se repite y la humanidad es siempre la misma». Toda la fabulación de esta novela permite conocer una aparente recurrencia: los ciclos paracen repetirse, a la explotación sucede la rebelión, y la rebelión es reemplazada por la explotación. La serpiente aparenta morderse la cola, y un eterno retorno parece girar sin término en esa visión histórica. Sin embargo, tengamos algo en cuenta. Los regímenes de los colonos franceses, la monarquía caricaturesca de Henri Christophe y la era de los «mulatos republicanos», a pesar de sus semejanzas, no son exactamente iguales. Cada ciclo se ha repetido, pero existe un lento, casi imperceptible proceso de superación.

Nos atreveríamos a afirmar que el narrador cubano posee una interpretación dialéctica de la historia, más que una concepción cíclica a lo Vico. En sus novelas y relatos breves hallamos la presencia actuante de las leyes dialécticas, la repetición de los ciclos históricos, la negación de un acontecimiento por el que le sucede, la interrelación de hechos y hombres de distintos períodos históricos, los ciclos que se reiteran en un plano superior, en definitiva, no un pesimista *corsi e ricorsi*, sino la evolución en espiral de la historia. Las últimas reflexiones de Ti Noel son bien explícitas:

«Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que, a su vez, padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. *Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es.* En imponerse tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandezas que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, im-

posibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo.»

Esta magnífica declaración que constituye una verdadera afirmación de fe humanista, resume la visión del hombre y de la historia que posee Carpentier. Consecuentemente, Ti Noel no se resigna a los nuevos amos, y reitera su llamada, una más, a la lucha, y la naturaleza le acompaña en ese nuevo intento para transformar la realidad del hombre y la historia:

«El anciano lanzó su declaración de guerra a los nuevos amos, dando órdenes a sus súbditos de partir al asalto de las obras insolentes de los mulatos investidos. En aquel momento, un gran viento verde, surgido del océano, cayó sobre la Llanura del Norte, colándose en el valle del Dondón, con un bramido inmenso.»

Si esta conclusión pudiera estimarse optimista —algunos la calificarían de utópica—, el pensamiento de Carpentier es mucho más complejo, ya que no deja de tener en cuenta los fracasos, frustraciones y debilidades que obstaculizan un desarrollo ascendente de la historia, que causan el malogro de las empresas de los hombres, pero que no logran despojar a éste del deseo de alcanzar su máxima dimensión al querer mejorar siempre lo que es. A tal punto se identifica Carpentier con la declaración de Ti Noel, que con ella concluyó su intervención en los *Rencontres Internationales* de Ginebra, en 1967 (reproducida en la revista *Casa de las Américas*, número 53, 1969): «El gran trabajo del hombre sobre esta tierra consiste en querer mejorar lo que es. Sus medios son limitados, pero su ambición es grande. Pero es en esta tarea en el Reino de este Mundo donde podrá encontrar su verdadera dimensión y quizá su grandeza.»

Si en *Viaje a la semilla* era eje central la reversibilidad del tiempo, la transposición espacio-tiempo resulta fórmula esencial en *Semejante a la noche* que apareció primeramente en la revista *Orígenes* (La Habana, núm. 31, 1952) y que fue incluida después en el volumen *Guerra del tiempo* (Méjico, 1958). Las cuatro secciones en que se divide el relato agrupan seis episodios (tres destacados; otros tres, menos importantes) que le acontecen, en épocas muy distintas, a un mismo personaje, un joven guerrero que está presto a embarcar hacia una

guerra que estima justa, que le permitirá realizar grandes hazañas a favor de su pueblo y de su raza y que traerá la felicidad a todos los hombres. El simbolismo de este personaje único en escenarios que cambian de siglos y de países resulta evidente. Las alusiones históricas en este texto narrativo llegan a veces a la minuciosidad del detalle que atestiguan el paciente quehacer de Carpentier. Si el significado fundamental de *Semejante a la noche* parece anular el transcurrir histórico, los elementos referenciales afirman la existencia de la historia. Pero la «mismidad» del guerrero, del hombre que parece no cambiar a través de las centurias, está coronada por el desengaño que en la cuarta sección del relato experimenta el joven guerrero acaieno: la transposición espacio-tiempo queda cerrada con la recurrencia al héroe inicial que ha de conocer la desilusión en la empresa bélica que lo lleva a Troya. Adelantándose a Marx, el joven guerrero desentraña la interpretación económica de la guerra que cantó Homero y, de paso, de las guerras de rapiña y de confrontación de potentes imperios que conocemos en otros episodios del relato.

Para ejercer su pleno dominio sobre el tiempo —como eje temático, por una parte, y por otra como procedimiento formal que estructura el relato— Carpentier compone *El camino de Santiago*, incluido en *Guerra del tiempo* (Méjico, 1958). Los desplazamientos de los personajes ocurren en un amplio espacio que va de Amberes a Bayona, de Bayona a Burgos, de Burgos a Sevilla, de allí a San Cristóbal de La Habana, y de nuevo, de regreso a España, como si el tiempo se volviera sobre sí mismo y se hiciera circular. Como un círculo cerrado fluye el relato de *El camino de Santiago* siguiendo el Campo Estrellado por el que transita este Juan de Amberes en busca de su definición, es decir, de su salvación. Pero en el bien estructurado cuento nos tropezamos con dos Romeros y con dos Indianos, como también Juan —Juan a secas— padece dos delirios y posee en las Indias dos negras que le sirven y dan deleite, doña Mandinga y doña Yolofa. Aunque Juan fue hombre de armas, no late en él nada de héroe, sino de anti-héroe, y su peregrinar iniciado en Amberes, donde sufrió de la peste, posee las manchas y las marchas de un vivir picaresco.

De nuevo embarca Carpentier en la nave del tiempo, de la historia, y nos sitúa con precisión en la época del duque de Alba y Felipe II, describiendo una España Negra con autos de fe, fanatismos religiosos y gente trashumante que se mueve hacia las Indias recién descubiertas en busca de riquezas. Como «máquina épica», la Virgen de los Mareantes interviene en la culminación del relato y escucha la recomendación de Santiago, hijo de Zebedeo y Salomé, «pensando en las cien ciuda-

des nuevas que debe a semejantes truhanes. Dejadlos, que con ir allá me cumplen». Se ha desplazado de una Europa azotada por los primeros aires renacentistas hacia unas Indias donde la realidad le muestra a Juan no la gesta maravillosa que entreveía, sino «chismes, insidias, comadreo» que le conducen, en definitiva, a un «palenque» de negros cimarrones. De ese modo, este Juan múltiple —más complejo que el joven guerrero de *Semejante a la noche*— retorna a Europa con su visión de indiano y la experiencia de un continente donde Belcebú parece haber puesto sus plantas volteando mágicamente la Rosa de los Vientos. La Gran Feria del Mundo revela los movimientos de personajes que se debaten entre los pecados capitales como en un auto sacramental.

En *El reino de este mundo* la fuerza mágica de la historia haitiana cuestiona al creador literario para afirmar lo real-maravilloso que germina en América como rasgo fundamental de su presencia en el mundo. La directa experiencia de la selva venezolana situaría a Carpentier frente a uno de los temas constantes, de los más transitados, de la literatura de este continente. De ese enfrentamiento surge *Los pasos perdidos* (Méjico, 1953). Instalado en Caracas desde 1945, el narrador dispone del material que ha dado origen a muchas novelas hispanoamericanas de carácter telúrico y regionalista. Después del prólogo de 1949 a *El reino de este mundo* no era posible quedar atrapado en esta trampa. *Los pasos perdidos*, por el contrario, afirma la universalidad de la creación narrativa de Alejo Carpentier.

El viaje mítico a través de la selva no sólo produce «una evasión de la época» —como me aclaraba Carpentier en una entrevista—, sino también una búsqueda del propio ser, de la autenticidad. El musicólogo que vive en la ciudad multitudinaria ha marcado su capacidad creadora por vivir en una sociedad en la que queda reducido al anonimato, sometido al «cómite» que le exige obras artificiales, en donde sus días y sus horas no tienen nombre (de ahí la carencia de fechas en esta primera parte de la obra). Al partir en busca de los instrumentos musicales de los aborígenes, el protagonista, que nos comunica en primera persona sus experiencias, emprende también el «redescubrimiento» de su ser auténtico. Es cierto que viaja a través del tiempo: de la gran ciudad cosmopolita a la pequeña ciudad latinoamericana, de allí a una aldea del interior del país hasta arribar a poblado de indígenas, pero este periplo en el tiempo y en el espacio está acompañado por un *nostos*, un regreso a sus fuentes primigenias, al idioma español de su niñez, a las callejuelas de sus juegos infantiles, al recuerdo enaltecedor de un amor adolescente. Y este tránsito significa también el

abandono del amor convencional con la esposa actriz, del amor artificioso y frívolo de Mouche, hasta llegar a la propia mujer, a Rosario, que es síntesis de razas y culturas, mujer de la tierra, natural como la geografía. Cabe subrayar una dimensión mitológico-cósmico-bíblica en esta novela de Carpentier. El musicólogo —es más antihéroe que héroe— constituye una síntesis de tres personajes: Sísifo, Prometeo y Ulises. El «regreso a las fuentes» trae aparejada la recuperación del ímpetu creador; la composición de una cantata inspirada en *Prometheus unbound* de Shelley le hace desandar lo andado, el retorno a las cadenas de la civilización, el sometimiento al suplicio de Sísifo: «Han terminado las vacaciones de Sísifo», apunta el musicólogo. ¿Ha fracasado el viaje regresivo a través del tiempo? El hombre no puede abandonar su personalidad humana, como intentaba en sus transmutaciones zomórficas Ti Noel, ni tampoco puede renunciar a su tiempo, a su época, como pretende hacer el musicólogo. En una entrevista publicada en el periódico *Gramma* (27 de marzo de 1969) declaraba el escritor:

«Todo hombre debe vivir su época, padecer su época, gozar su época —si gozos le ofrece— tratando de *mejorar lo que es*. Lo demás, es literatura que responde al *anhelo de evasión* que —desde Rimbaud— sintieron muchos escritores, hasta muy entrados los años actuales. Anhelo de evasión que era, en suma, búsqueda de sí mismo, yendo hacia horizontes remotos. Pero, en fin de cuentas, vuelta sobre sí mismo. Y ya sabemos que el *en sí, para sí*, en la época presente sólo se logra en función de las contingencias que circundan y solicitan al hombre actual.»

El gran novelista cubano aprovecha para su quehacer literario las fórmulas y la temática de dos disciplinas: la música y la arquitectura. Ha dejado aclarado que «el problema de la forma, en música, me ha preocupado mucho, siempre. Y he tratado de hacer transposiciones de conceptos formales musicales a conceptos formales literarios». En un cuento poco conocido, *Oficio de tinieblas*, aparecido en diciembre de 1944 en la revista *Orígenes*, de La Habana, y a propósito de un asunto que narra un terremoto ocurrido en Santiago de Cuba en 1851, Carpentier utiliza un esquema estructural que anuncia lo que más tarde hará en *Los pasos perdidos* y en *El acoso*. Esta novela breve, que fue publicada por la Editorial Losada, de Buenos Aires, en 1956, constituye una superior muestra de la transposición de elementos formales musicales a elementos formales literarios, según palabras del propio autor.

Ya el novelista señaló que «*El acoso* está estructurado en forma de sonata, primera parte, exposición, tres temas, diecisiete variaciones y conclusión o coda». La obra presenta las rememoraciones de la vida de un pseudorrevolucionario evocada en sus cuarenta y seis últimos minutos, que corresponden al tiempo de duración de la sinfonía *Heroica*, de Beethoven, interpretada en una sala de conciertos de La Habana. Sólo tres personajes destacan en ella: el acosado, el taquillero y la prostituta, cuyo nombre, Estrella, parece indicar que es el punto de intercepción de los dos primeros. Aunque el autor no señala el tiempo físico en que se desarrolla la acción, por los hechos narrados puede ser situada entre septiembre de 1932 y principios de 1933, en plena lucha contra la dictadura de Gerardo Machado, aunque utiliza algunos episodios posteriores. Los hechos en que participa el joven estudiante de arquitectura antes de traicionar a sus compañeros pueden ser constatados en los periódicos habaneros de la época, como, por ejemplo, el atentado y muerte del presidente del Senado y la preparación de las galerías subterráneas bajo el cementerio de Colón, en La Habana, destinadas a provocar una explosión que exterminaría a los principales miembros del gobierno dictatorial en el acto del entierro. El conocedor de La Habana puede seguir el recorrido del acosado desde la sala de conciertos (Auditorium, hoy teatro Amadeo Roldán) y lugares y calles de la ciudad (calle Reina, Carlos III, avenida de los Presidentes, Castillo del Príncipe, Universidad de La Habana). Pero el creador emplea motivos y elementos de diversa índole para lograr el efecto estético que se ha propuesto.

La interpretación de la *Heroica*, de Beethoven, es un motivo irónico en esta novela breve, ya que su protagonista es un antihéroe. Iniciado en las luchas políticas contra el gobierno tiránico, se convierte en un terrorista tarifado en beneficio de políticos del momento. Refleja, pues, un fenómeno histórico, el pandillerismo de «grupos de acción» que se titulaban revolucionarios, que prosperó después de la frustración y malogro de la revolución antimachadista. *El acoso*, ha escrito Juan Marinello, es «un relato esculpido, una piedra tallada lejos de su cantera», porque, aunque sus personajes sean «hijos de un instante cubano», el perfil de su acción no los identifica con la realidad que los provoca. Sin embargo, es indudable que Carpentier adopta una posición ante la conducta de este delator. Como ha dicho otro estudioso de dicha obra, «a Carpentier parece preocuparle sobre todo una ética de acción. No escribe para revelarnos la tragedia de la condición humana, sino para mostrarnos una vida mal vivida, desperdiciada, y, por eso, antiheroica. No es que la vida tenga que ser así: uno puede elegir. Al presentarnos

mediante la ironía el mal ejemplo del terrorista, Carpentier condena un comportamiento. El hombre no tiene que ser débil, despreciable; puede seguir otro camino; puede forjarse otro destino. La liberación del hombre depende del esfuerzo que se haga para vencer las debilidades del individuo» (Alberto J. Carlos).

Esta novela tiene, prácticamente, un solo personaje: el propio acosado. No obstante, el monólogo interior del delator está entrelazado con los pensamientos del taquillero de la sala de conciertos. El despliegue técnico que realiza el novelista es extraordinario: mientras la música del sordo genial llena la sala, la conciencia acosada del culpable va desentrañando ante el lector las cámaras oscuras de su existencia mediocre, la madeja de sus sensaciones físicas revela su miseria interior, sus descalabros y percances hasta conformar la recia y terrible sustancia de la tragedia. Porque si el musicólogo, en *Los pasos perdidos*, tiene que ir sobrepasando «las pruebas», el acosado recorre las vías de la expiación tal como le ocurre al personaje de Sófocles cuya voz escucha en la plaza interior de la Universidad. La tensión que la obra provoca reside en la hábil utilización de motivos relacionados con la traición y su inevitable castigo. Las tres crisis que padece el acosado (religiosa, moral e ideológica) —como se ha señalado ya— están estructuradas en forma tal que la obra, si obedece a la composición de una sonata, posee también la conformación de una obra arquitectónica.

Tras *Los pasos perdidos* y *El acoso*, Carpentier comienza la elaboración de una novela monumental en la que todas sus experimentaciones técnicas y sus obsesiones constantes encuentran superación. Desde Caracas hace viaje a las Antillas Menores, visita la isla de Guadalupe y la de Barbados. Cuando en 1959 retorna a La Habana tiene casi completamente concluida esta obra, *El siglo de las luces*, que no se publica hasta 1962. En una entrevista que le hice en 1959, me confesaba: «Como ocurre en todas mis novelas, es difícil narrar su acción. Digamos simplemente que es una acción muy apretada, centrada a modo de tragedia en tres únicos personajes, rodeados de multitudes, se enfrentan las apetencias suscitadas por el *apetito de poder* y el *anhelo de saber*, con un evidente contrapunteo de la *praxis* y la *sophia*.»

¿Por qué situar la acción allá en los finales del siglo XVIII? Carpentier ofrece la respuesta: «En los años del XVIII se hablaba de las mismas cosas que hablaban los hombres jóvenes entre las dos guerras mundiales. Hablaban de la necesidad de una revolución que renovara totalmente la sociedad. Clamaban por libertades y deberes que serían los mismos que anhelaban los hombres de mi generación. El arte prerromántico se manifestaba en una dimensión que mucho tenía que

ver con el surrealismo futuro. Se hablaba de los portentos de la ciencia, de la posibilidad de viajes interplanetarios y de planetas habitados. Y en todas las mentes estaba la idea de que el mundo tal como estaba constituido hasta entonces no podía seguir así.»

Y entonces ocurrió la *Explosión en una catedral*, título de un cuadro de Monsú Desiderio, pintor francés del siglo XVII que vivía en Nápoles. Tres jóvenes habaneros contemplan este cuadro entre las paredes de su casa. Carlos, Esteban y Sofía estaban al tanto de las últimas corrientes culturales europeas. El ventarrón de la Revolución francesa de 1789 les llega con el resonar del aldabonazo que sacude la vieja casona habanera. Víctor Hugues completa el triángulo, ya que Carlos se eclipsa al lado de los otros personajes. Ya se ha dicho y repetido que Víctor es el hombre de acción, mientras que Esteban es el intelectual, el testigo. Si la novela es una muestra de lo que Carpentier ha llamado un *epos* americano, los personajes tendrán que enfrentar un acontecimiento singular, el derrumbe de la antigua sociedad aristocrática y feudal francesa y su repercusión en tierras de nuestro continente. La Habana de finales del siglo XVIII la reconstruye Carpentier con su imaginación de artista y la ayuda de los viajeros de la época, como Alejandro de Humboldt. Las primeras páginas transcurren sin que el lector pueda precisar un tiempo y un espacio definibles: «Quise —dice el autor— que el lector a lo largo de los diez primeros capítulos no supiera que la novela es contemporánea a la Revolución francesa.»

Cuando Esteban llega a París junto con Víctor, la Revolución que les ha atraído es traicionada cada día. «Todo aquí se está volviendo un contrasentido —declara Esteban—. Nos hacen traducir al español una Declaración de los Derechos del Hombre, de cuyos diecisiete principios violan doce cada día.» La historia que se encrespa a su lado es comentada por Esteban y otros amigos; otros, sin embargo, la hacen. Es hecha por los hombres de una clase determinada, la burguesía francesa, que asume el poder político cuando ya disponía del económico. Víctor hace frente al idealismo de Esteban y le dice: «Una revolución no se argumenta, se hace.» Y espeta una respuesta vigorosa a sus dubitaciones: «Estamos cambiando la faz del mundo, pero lo único que les preocupa es la mala calidad de una pieza teatral. Estamos transformando la vida del hombre, pero se duelen de que unas gentes de letras no puedan reunirse ya para leer idilios y pendejadas. ¡Serían capaces de perdonar la vida a un traidor, a un enemigo del pueblo, con tal que hubiese escrito hermosos versos!»

Los grandes temas de la humanidad son los que atraen a este narrador, las empresas colectivas que pueden transformar la historia. La

novelística se convierte, en sus manos, en un taladro cognoscitivo de la realidad, de la historia. Pero los individuos se mueven en ella siguiendo el rumbo de los procesos fundamentales, como actores en un escenario. De ahí que los personajes carpenterianos carezcan de nombre, sólo llegan a tener en ocasiones un genérico (el taquillero, el becario, el joven guerrero, el musicólogo). Carpentier los utiliza como actores, están interpretando un papel en el escenario de la historia: cuando concluye su representación desaparecen del Gran Teatro del Mundo. Mucha relación tiene el quehacer creador de este novelista con la dramaturgia española del siglo XVII. Pero en *El siglo de las luces* los personajes adquieren un nombre: se llaman Víctor, Esteban, Sofía. Estos protagonistas de Carpentier, repetimos, más que héroes son antihéroes: el musicólogo de *Los pasos perdidos*, el delator de *El acoso* o Víctor Hugues en esta última novela.

La visión que ofrece el autor del desenvolvimiento de la Revolución francesa y su posterior impacto en la Guadalupe y después en la Guayana llega a adquirir los rasgos del «guiñol». La mascarada trágica alcanza ribetes de sombría ironía cuando percibimos el destino de los negros desde el Decreto del 16 Pluvioso del año II, que proclamaba su emancipación, hasta el Decreto del 30 Floral del año X, que reinstaurara la esclavitud en las colonias francesas. Como una sombra irónica por los mares del Caribe navega un barco negrero que se llama «El contrato social». Y símbolo supremo con categoría de protagonista: la guillotina. Como había ocurrido en Francia: «Al tiempo de los Árboles de la Libertad había sucedido el Tiempo de los Patíbulos.» Carpentier demuestra que la historia no es la sucesión de acontecimientos aislados, sino que advierte, por el contrario, la imbricación de hechos que permiten constatar un devenir en la historia, un rumbo y trayectoria que revela la marcha de la humanidad.

Víctor es el personaje más complejo, sin duda alguna. Es el que sirve de hilo para contemplar las idas y venidas del curso histórico, la reiteración de hechos superados y la repetición de situaciones aparentemente ya vencidas. Es el antihéroe, portavoz de la actitud irónica con que el novelista contempla el devenir de la historia. Cuando Anna Seghers utiliza la figura de Víctor Hugues en su relato «Restauración de la esclavitud de Guadalupe», incluido en su libro *Erzahlungen*, I, II, que según parece apareció en su edición original en 1961 (existe una versión castellana, *Las bodas de Haití*, Barcelona, Seix-Barral, 1968), el personaje está mostrado en su faceta positiva; fue el que trajo la abolición de la esclavitud a la Guadalupe, el que suscitó profundos afectos en sus subordinados; el que produce añoranzas porque procla-

mó la libertad en la isla antillana. Carpentier, por su parte, revela la otra faceta: el hombre riguroso, el revolucionario implacable que confiesa a Esteban: «Acaso soy un monstruo, pero hay épocas, recuérdalo, que no se hacen para los hombres tiernos»; el que restaura la esclavitud y persigue a los negros. ¿Tendremos que proclamar que la concepción de la historia que ofrece Carpentier es un monótono *corsi e ricorsi*, que la historia es un «eterno retorno» y la serpiente se muerde la cola? En el desarrollo de los acontecimientos no se vuelve al punto anterior: la historia nunca regresa al mismo punto. Tras la Revolución de 1789, el bonapartismo no significa volver al «antiguo régimen» y ni aun el advenimiento de Luis XVIII representó restablecer una monarquía similar a la que existía antes de la gesta revolucionaria.

Carpentier, en esta «novela magna», plantea el problema de la evolución en el desarrollo natural: «El ciclo de la vida se reanuda sin demora: semanas después la semilla yacente brotaba, semejante a un minúsculo árbol asiático, un retoño de hojas rosadas, de una suavidad tan semejante a la piel humana que las manos no se atrevían a tocarla.» Carpentier no sólo observa el desarrollo en espiral de la historia, sino que capta la espiral en la misma naturaleza. El símbolo de la espiral aparece en las reflexiones de Esteban cuando contempla la naturaleza marítima de Caribe: «Abismábase en la contemplación de un caracol.» «Uno solo —pensaba Esteban en la presencia de la espiral durante milenios y milenios...», «meditaba acerca de la poma, del erizo, la hélice del muergo». El predominio de esta forma primaria está en las conchas marinas, en el molusco, en «arquitecturas cónicas de una maravillosa precisión».

El siglo de las luces es un mural monumental, cargado de conocimientos de la época y desbordante de simbolismos. La época en sí, los lugares, los edificios, los objetos, las costumbres se conjugan para plasmar un fresco imponente donde los hombres se mueven como actores en un escenario. La escenografía se sobrepone a la psicología, el flujo avasallante de la narración se impone sobre los aconteceres individuales, el novelista crea un instrumento lingüístico de una riqueza enorme que se adecúa al relato caudaloso que vamos conociendo. La necesidad de «nombrar a las cosas» exige del narrador americano un estilo barroco, tesis que Carpentier ha defendido en *Tientos y diferencias* (1964): «Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América.» Muestra superior de este barroquismo son las narraciones capitales de Carpentier. Es cierto que ha declarado que leyó a los autores del siglo XVIII, tanto a los franceses como a los españoles

Cadalso, Moratín y otros, para escribir *El siglo de las luces*, pero desde *Viaje a la semilla* (1944) su prosa narrativa ha ido adensándose, enriqueciéndose, sin dejarse llevar por la exuberancia, sin caer en la ampulosidad hueca del falso barroquismo. Nada más próximo a la problemática del tiempo que el estilo barroco. «El tiempo es el corazón del barroco. Sólo desde el barroco es posible hablar del tiempo medulando las formas artísticas... Esta temporalización del arte barroco se hace posible porque el hombre siente también su vida personal unida al transcurrir, y los latidos de los minutos se confunden con los de su corazón» (José Camón Aznar). Si el binomio espacio-tiempo lo maneja Carpentier en la diestra composición de sus relatos, el espacio no se clausura en un cuadro barroco, queda siempre un espacio que se abre hacia el futuro.

Un nuevo relato ha venido a incorporarse a las últimas ediciones de *Guerra del tiempo: Los advertidos* (1965). Está encabezado con la cita: «... et facta es pluvia super terram...» El tema se refiere a la leyenda del diluvio universal. Y lo mismo que las causas de la guerra de Troya eran desmitificadas en *Semejante a la noche*, igual ocurre aquí con la versión bíblica del diluvio. La narración está centrada en torno a Amaliwak, el viejo de una antiquísima tribu, que recibe el aviso, la advertencia de La-Gran-Voz-de-Quien-Todo-lo-Hizo, para que asuma grandes tareas, prepare una enorme canoa que sirva para afrontar graves trastornos. Después que otras tribus lo ayudan en la construcción de la enorme casa-canoa, ocurre el diluvio, y cuando cesan las lluvias torrenciales, Amaliwak tropieza con otras enormes barcas: la del hombre de Sin, la de Noé que escuchó a Yahvé, y aun después otras dos, la de Deucalión y la de Out-Napishtin. De su conversación sacan en consecuencia que todos habían sido advertidos por los dioses de lo que había de ocurrir.

Consecuencias debía tener este encuentro de los cinco navegantes. «Se les había venido abajo el orgullo de creerse elegidos.» Y habría otras más. De tal experiencia habría que saber si los hombres saldrían mejores. Mas cuando los de Amaliwak desembarcaron, por una oscura historia de raptó de hembra, surgió de nuevo la guerra, la violencia. Crearon el *bando-montaña* y un *bando-valle*. Concluye el relato: «Creo que hemos perdido el tiempo —dijo el anciano Amaliwak poniendo su enorme canoa a flote.»

Resuena aquí de nuevo la preocupación de Carpentier por la historia, por los resultados que las grandes tareas producen en los hombres. Aquí plantea de nuevo la obsesión por el mejoramiento de los hombres y los fracasos que esas empresas frustradas golpean a la es-

pecie. ¿Pesimismo? Nunca es fácil definirlo. Porque Carpentier, en su rico instrumento expresivo, deja siempre como un guiño irónico donde toda la aventura de la humanidad está puesta en entredicho. Los hombres hacen la historia y se imponen tareas magnas para superar sus limitaciones; de esta manera la historia nos muestra el esfuerzo humano para alcanzar la máxima felicidad en el reino de este mundo. Sobre estas preocupaciones fundamentales está construida la obra literaria de este gran creador, para quien —como él mismo ha dicho de Thomas Mann— *«la novela ha dejado de ser relato de mero entretenimiento para hacerse medio de indagación y conocimiento del hombre»*.

SALVADOR BUENO

Biblioteca Nacional «José Martí».
La Habana (Cuba)