

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

CURSOS TEMPORALES

## LA SENSUALIDAD BARROCA EN LA NOVELISTICA DE ALEJO CARPENTIER

T E S I S

Que para obtener el título de

MAESTRO EN LENGUA ESPAÑOLA  
Y LITERATURA HISPANOAMERICANA

p r e s e n t a :

MARK ANTHONY CICERONE



BIBLIOTECA SIMON BOLIVAR  
CENTRO DE ENSEÑANZA  
PARA EXTRANJEROS

MEXICO, D. F.

1971



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A SEEMA, MI ADORADA ESPOSA, cuyo amor constante  
ha sido mi inspiración y mi consuelo

A mis padres y familiares, cuyo apoyo me ha  
sostenido en cada momento

A la maestra Aurora Ocampo, con cariño y gratitud,  
por su generosa e imprescindible ayuda

A todos mis maestros, y muy especialmente a  
Concepción Caso, Ana Elena Díaz Alejo,  
y María del Carmen Millán

00477

## INDICE

INTRODUCCION	
La mentalidad barroca	p. 4.
CAPITULO PRIMERO	
<u>El reino de este mundo</u>	p. 29.
CAPITULO SEGUNDO	
<u>Los pasos perdidos</u>	p. 48.
CAPITULO TERCERO	
<u>El siglo de las luces</u>	p. 80.
CONCLUSION	p. 131.
BIBLIOGRAFIA	p. 138.

INTRODUCCION

La mentalidad barroca

El ser humano es, por naturaleza, un animal inquisitivo y contradictorio y quizás su característica más distintiva, como nos la ha revelado la historia extraordinaria e insólita de esta especie, es un deseo casi obsesivo de explicar y comprender los misterios que existen escondidos dentro del mundo que habita y dentro de su propio ser. Desde su aparición en esta tierra desconocida, el curioso bípedo ha sido víctima de una innata curiosidad; rodeado de los misterios de la creación, ha sentido la inquietante necesidad de buscar una explicación de lo inexplicable. Sus intentos de satisfacer esta sed de saber--explorando, observando, investigando y razonando--lo han llevado desde la observación de los fenómenos puramente naturales--día y noche, luz y oscuridad, calor y frío--al plano más personal de la contemplación de ciertos fenómenos que no corresponden estrictamente a la naturaleza física y terrestre, sino a la naturaleza espiritual del ser humano: amor y odio, seguridad y miedo, carne y espíritu. Y esta visión de dos tendencias opuestas, o más bien contrastantes, que el hombre vislumbró en la naturaleza y en su ser, lo condujo a un tercer plano, no comprobado, sino intuido: la formulación de un universo de índole dualista cuyo eje central era el cielo y el infierno, el bien y el mal; un universo regido por Dios y por el Diablo, por Ormuz y por Ahrimán.

Una vez arraigado y establecido este orden dualista en la

mente humana, el hombre se encontró con nuevas posibilidades de explicar lógicamente un mundo que antes le parecía desordenado e ilógico. Como buen artesano, el hombre impuso sobre la arcilla caótica del universo infinito el molde del dualismo, y después de hornearlo en el fuego de su razón, logró convertirlo en un cosmos ordenado que no amenazara exceder los límites finitos de la comprensión humana. Este nuevo cosmos, hecho a la medida de las necesidades primordiales del hombre, corresponde a un criterio disyuntivo; a las preguntas tanto de índole cotidiana como de índole transcendental no existen más que dos respuestas aceptables: SI o NO, cada una excluyendo la posibilidad de la otra. La existencia humana ya no fue presa de los caprichos del azar sino que respondía a un orden definido, regulado y a menudo predecible. Los múltiples matices que coloreaban la vida y que le infundían incertidumbre se reducen a dos: blanco y negro. El "quizás" no tiene cabida en el cosmos dualista: o se es bueno o se es malo; o se es hijo de la luz divina o se es hijo de la oscuridad satánica; o se es blanco o se es negro. Y es así que, teniendo en cuenta la teoría spengleriana de que "Nombrar algo por su nombre significa adquirir poder sobre ello",<sup>1</sup> al intentar ordenar los misterios del caos, clasificándolos, nombrándolos, y subyugándolos a la razón, el hombre se ufanó, engreído, de su poderío y se atrevió a proclamarse dueño no sólo del reino de este mundo sino de todo el vasto dominio de lo

desconocido.

Esta perspectiva dualista satisfizo muy bien las exigencias intelectuales y espirituales de los primeros intentos del ser humano de comprender su mundo y su propia existencia en él. Le proporcionó algo a qué aferrarse donde antes no existía nada. Con seguridad y confianza en el mundo exterior el hombre se interiorizó y se dedicó al desarrollo de sí mismo. Con una consiguiente madurez de espíritu, empezó a entender que hay aspectos de su ser que no son ni blancos ni negros, sino gradaciones de gris; hay infinitudes de emociones entre el amor y el odio. Con este descubrimiento el hombre, no abandonando por completo su visión dualista, sí trató de modificarla, intentando reconciliar los tajantes divisiones del dualismo y de sintetizar los fenómenos contrastantes en una unidad armoniosa que reflejase y explicase más adecuadamente la realidad que ahora percibía. Intentó llenar las lagunas que existían dentro de la perspectiva dualista.

Empezó un cambio de enfoque que consistió sobre todo en una revalorización de la naturaleza humana. El hombre dejó que lucharan las fuerzas antagónicas del universo; aceptó pasivamente su existencia como algo fuera de su control; su verdadera preocupación estribó en lograr una armonía entre las varias facetas de su propio ser. Las cualidades del ser humano que el dualismo había olvidado renacieron y formaron una parte



integral de la visión cósmica del hombre. La mentalidad dualista consideraba que el ser humano era un compuesto, bastante malogrado, de dos elementos--carne y espíritu--que se encontraban siempre en conflicto. El cuerpo era una cosa fea, vil, de poco valor, que impedía el pleno desarrollo del espíritu; era una inevitable y lamentable molestia temporal que se tenía que soportar hasta que el alma--esa chispa divina que perduraría en gloria para toda la eternidad--pudiera librarse de él. La mentalidad sintetizante, con ecos del pensamiento greco-romano "Mens sana in corpore sano", rechaza este antagonismo entre el cuerpo y el espíritu y lo sustituye por el concepto del hombre ideal en cuya persona el cuerpo y el espíritu se complementan armónicamente.

Esta mentalidad en que renace la primacía de los valores del ser humano como tal, viene desarrollándose furtivamente a través de varias épocas y tiene su auge en el Renacimiento. Quisiéramos subrayar que lo que se evidencia en la época del Renacimiento es, en esencia, el resultado de un proceso de reducción de dos en uno--del concepto dualista en un concepto unitario. Todos los esfuerzos del hombre renacentista se dirigen hacia la reconciliación de los extremos de la naturaleza y del ser humano en una síntesis balanceada y equilibrada. El mundo ya no se concibe como un campo de batalla en que luchan las fuerzas rivales de Dios y de Satanás sino como el reino

armonios de la razón exaltada del hombre. Los ojos no se tornan ni arriba al cielo ni abajo al infierno, sino que la vista se fija a ras de la tierra. El contraste tajante entre el blanco y el negro se suaviza y se matiza para pintar el mundo de un color neutro. El bien y el mal, la carne y el espíritu, Dios y el Diablo--todo se une en el Hombre, bueno y malo, de carne y de espíritu, creación ni divina ni diabólica, sino simplemente, o mejor dicho complejamente, humana.

Si así reconocemos que el Renacimiento es ~~eminente~~ ~~mente~~ : la época de la búsqueda del término medio, no olvidemos que sobresale también como la época de la mayúscula. Mientras la mentalidad dualista intuye un mundo de dicotemias universales que se mantienen en constante tensión antagónica, la mentalidad renacentista razona un mundo de modelos normativos que corresponden a una armonía absoluta de las constantes del cosmos: la Unidad Eterna de Una Sola Creación tiene Una Forma Inmutable que emana de la Unica Verdad Divina y se refleja en la Belleza Ideal Arquetípica.

Como explica Guillermo Díaz Plaja, "el mundo del Renacimiento surge de un proceso de idealización...(en que) la figura humana es el eje de atención."<sup>2</sup> Situados en una realidad europea que anhela un solo Estado y una sola Iglesia, el hombre representa una voluntad heroica de gloria; la mujer, un eco de una superior armonía; el paisaje, un reflejo de la

Divinidad.<sup>3</sup> Aunque en su ensayo "Sobre el espíritu del Barroco" Díaz Plaja se limita a proponer que la preocupación del hombre renacentista por encontrar una "armonía entre las armas y las letras"<sup>4</sup> se refleja en la formulación de la figura de un **Hombre Ejemplar que es tanto militar como poeta**, es preciso señalar que el afán renacentista de sintetizar es, en realidad mucho más extenso. El hombre ideal renacentista no es sólo militar y poeta sino artesano, músico, pintor, escultor, arquitecto e inventor; sabe de política, filosofía, historia, matemáticas, medicina, química y física; es respetado por los hombres debido a su sabiduría y su heroísmo y amado por las mujeres a causa de su gentileza y nobleza.

Según este modelo ideal, entendemos que el Renacimiento es, en efecto, un intento de síntesis horizontal y que el hombre renacentista se acerca al ideal en la medida que logra extenderse por todas las ramas de la cultura. Desafortunadamente a través de la época esta tendencia de extensión horizontal se exageró tanto que se volvió contraproducente. La insistencia en seguir rígidamente las normas humanistas, el deseo sintetizante de evitar a toda costa los extremos y el énfasis en las constantes inmutables y eternas llegaron a una intensidad desproporcionada: la creación de Dios a imagen y semejanza del hombre, el rechazo de todos los colores vitales menos el gris más neutro, y el ahogo de todo espíritu innovador y espontáneo. Estos

excesos contribuyeron notablemente al clima de inquietud y de insatisfacción que se extendió por todo el continente europeo y que amenazaba con derrumbar el monolito estático que perpetuaba el ambiente reaccionario y el estancamiento de Europa.

El holocausto apocalíptico no tardó en llegar y las bases estructurales de la cultura occidental crujeron, batidas por el impacto violento de la desenfrenada rebelión que se desató sobre el continente. Perdida su estabilidad tradicional, se desmoronaron las grandes moles políticas y eclesiásticas; estalló una reacción contra la tiranía artística, filosófica, religiosa y política que había reinado con mano de hierro. La reforma eclesiástica protestante iniciada por Lutero y el movimiento de contrarreforma católica que ésta provoca--que traen consigo como consecuencia las grandes persecuciones religiosas--aunados a las guerras regionales de un incipiente espíritu nacionalista, rompieron, como nota Wiesbach, "la unidad serena espiritual de Europa".<sup>5</sup>

En medio de las ruinas echó raíces un nuevo movimiento llamado barroco que, nutrido por una mentalidad de índole liberal e individualista, creció con rapidez asombrosa entre los escombros de las formas y las fórmulas irrelevantes y caducas de la Europa renacentista. Si la mentalidad barroca rechazó las formas ideales y clásicas de la época renacentista, era para poder expresar más auténticamente las nuevas realidades

de su época. En efecto, el clasicismo y el "artificial mundo platónico"<sup>6</sup> ya no correspondían a las realidades sociológicas, políticas y espirituales de la época barroca; tampoco satisfacían las necesidades emocionales de esta mentalidad.

Hemos visto anteriormente como, de acuerdo con el concepto de síntesis unitaria del período renacentista, la búsqueda de las soluciones a los misterios del universo y de la existencia humana no era una tarea individual sino que fue delegada principalmente a las instituciones de la Iglesia y del Estado, cuya autoridad absoluta no admitía ni discusiones ni disputas. El hombre del Renacimiento, entonces, se vió relevado en gran medida de la obligación inmediata de entregarse personalmente a esta búsqueda. Se le presentaba como en una bandeja de plata un mundo explicado y lógico; su única responsabilidad era aceptar pasivamente lo que le dictaban las autoridades institucionales. Así es que el hombre del Renacimiento, ahincando "enérgicamente el pie sobre la tierra",<sup>7</sup> se sintió liberado de la necesidad espiritual primordial de explicar su mundo y pudo darse el lujo de dedicarse al desarrollo de sus facultades artísticas e intelectuales.

El hombre del Barroco, en cambio, por haber rechazado la idea renacentista de un mundo bello, sereno, ordenado e ideal, se siente abrumado por una profunda angustia religiosa

y se ve forzado a enfrentarse, sin el apoyo de ninguna autoridad absoluta, a un universo de misterios no explicados y a una existencia en movimiento constante, frenética, y sin dirección fija. Desconcertado por la súbita pérdida de las explicaciones seguras y absolutas y por la rapidez febril de cambios de proporciones traumáticas, el hombre barroco aunque no abandona del todo los avances y los adelantos culturales del Renacimiento, vuelve a plantear, con incansable insistencia, "los eternos y angustiosos problemas (del ser humano), su libertad y su salvación, su responsabilidad y su miseria."<sup>8</sup>

Todos los más destacados críticos y comentaristas de esta época del Barroco seiscentista concuerdan unánimemente con Weisbach cuando afirma que el Barroco se caracteriza sobre todo como una época de fuertes contrastes.<sup>9</sup> Se habla de los dualismos barrocos de cultismo y popularismo, de esquisitez y grosería, de burlas y veras, de sátira y panegírico;<sup>10</sup> se comentan los ideales contradictorios del Barroco como el absolutismo y el misticismo, el eroticismo y el asceticismo, la crueldad y el heroísmo;<sup>11</sup> se explica la actitud doble de ilusión y de escepticismo que encontramos a lo largo de todas las constantes barrocas; "anhelo realista del mundo, fuga ascética del mundo...amor a la naturaleza, desesperación de lo real".<sup>12</sup>

Pero ¿qué implican frases como "dualismos barrocos",

"ideales contradictorios del Barroco" y "actitud doble"?  
¿No significa todo esto que el Barroco no es nada más que un abandono del ideal unitario de síntesis y un regreso al dualismo prerrenacentista? Contestemos de la manera barroca: sí y no. La mentalidad barroca no llega a los extremos del afán sintetizante que obsesionó al hombre renacentista; tampoco acepta la absoluta polarización dualista que privó en el mundo prerrenacentista. El criterio disyuntivo ya no es suficiente para expresar e interpretar la visión barroca del universo y ha sido reemplazado por un criterio conjuntivo, o como explica Carlos Fuentes, "una dialéctica trágica (que) responde SI y NO a todos los problemas que propone la vida del hombre y sus relaciones con los demás hombres y con el universo".<sup>13</sup>

Hemos visto antes que la mentalidad dualista concibe el universo en términos exclusivos, desde luego, de blanco y de negro; hemos explicado también como la mentalidad renacentista, debido a su gran afán de síntesis horizontal, mezcla el blanco y el negro en un mundo armonioso y neutro. Ahora bien; en la mentalidad barroca, el espíritu de síntesis todavía existe, pero en vez de dirigirse hacia una extensión horizontal, es ahora un afán de profundización intensiva y vertical que pinta su mundo con un poco de blanco, otro poco de negro e infinitos matices de gris. Esta tendencia de profundizar

verticalmente que empieza en el Barroco seiscentista, impulsada y alentada por el énfasis barroco en la libertad del individuo y la libertad de la inspiración artística, proporciona al ser humano una base a la vez estable y flexible que, con la excepción de una época reaccionaria relativamente breve, el neoclasicismo, ha podido perdurar.

El hombre contemporáneo del siglo XX contempla con una mezcla de orgullo, de respeto y de asombro los misterios del universo que aún no le han sido revelados. Aunque se queja frecuentemente de que un misterio, una vez explicado y comprendido, pierda su belleza esencial, el hombre se ha empeñado todavía en continuar su búsqueda, esclavizado y sin poder controlar ni escaparse de su obsesivo deseo de saber. Si trazamos una línea geneológica de los movimientos de más arraigo del siglo actual--el impresionismo, el cubismo, el vanguardismo, el surrealismo--vemos que todos son la progenie, a pesar de sus diferentes variaciones, de una madre común que es el movimiento novecentista del Romanticismo. Y regresando aún más, descubrimos que es la época del barroquismo la que da a luz y la que nutre, como a su hijo predilecto, al movimiento romántico. Así que con mucha razón y certidumbre podemos considerar que todos estos "ismos" contemporáneos son realmente los nietos en una vasta familia que tiene sus orígenes en la fecundidad de una abuela maternal generatriz: la escuela barroca.



Nos damos cuenta con Weisbach entonces, que definir el barroco como "un estilo que gusta de la complicación frente a la sencillez, de lo dinámico frente a lo estático, de lo real característico frente a lo bello ideal"<sup>14</sup> es solamente rozar la superficie de un movimiento muy profundo. Por esta razón hemos tratado de seguir en breve análisis los aspectos sociales, filosóficos, e históricos del desarrollo de la mentalidad del hombre occidental, usando el método propuesto por Weisbach: puesto que "las gentes del Barroco no dejaron una teoría adecuada de su sensibilidad estética" nuestra tarea consiste principalmente en desentrañarla de sus creaciones, no sólo examinando las características externas del estilo sino indagando también cuáles son las "funciones internas" del movimiento.<sup>15</sup>

Al estudiar esta exploración de la estética barroca, notamos que, al señalar dos posibles orientaciones, Weisbach rechaza por inútil el estudio de la obra artística como "forma pura, aislada de la vida y de sus intenciones expresivas";<sup>16</sup> el criterio "el arte por el arte" ni justifica ni explica satisfactoriamente su razón de ser. Más bien, Weisbach prefiere basarse en el juicio crítico expresado por Spengler en su obra monumental La decadencia de occidente:

La obra de arte es un producto humano que tiene un contenido humano y que nos habla de emociones humanas y de complejos culturales de significación que no

pueden abstraerse, sin daño, de lo meramente formal, del lenguaje artístico en que se expresan. El arte, pues, es un fenómeno de expresión de contenidos y actitudes espirituales. Las formas cambian...porque cambia la actitud del hombre ante el mundo, porque varía la visión cósmica y el arte sintoniza con el nuevo complejo espiritual...17

Tanto para Weisbach como para nosotros, la obra de arte es una esencial e íntima expresión de la "actitud espiritual frente al mundo del artista y de su época";<sup>18</sup> una visión del mundo reflejada en la forma artística pero determinada por el ambiente cultural y por "la matización que le da el espíritu del artista".<sup>19</sup> El arte del Barroco seiscentista resulta ser sobre todo un arte de acuerdo con su época; como las actitudes espirituales barrocas surgen para satisfacer más adecuadamente las nuevas perspectivas filosófico-históricas de la época, el arte barroco se desarrolla conforme a la necesidad intrínsecamente humana que urge una interpretación inmediata y una expresión auténtica de la realidad cultural.

La obra novelesca de Alejo Carpentier tiene este mismo propósito: reflejar e interpretar totalmente la realidad de su época y de su medio ambiente cultural. A diferencia de los escritores latinoamericanos de principios del siglo actual, Carpentier no encuentra en los conceptos europeos clásicos de imitación e idealización del ser humano y de su mundo, un medio expresivo eficaz y satisfactorio para la realidad americana. En vez de adaptar y torcer la realidad para que

quepa cómodamente en el molde de una estética o de una visión cósmica predeterminada, fija e irrelevante, Carpentier busca primero la esencia de la compleja realidad antillana y luego experimenta con la forma expresiva hasta encontrar la estética que le permite utilizar plenamente y sin restricciones sus talentos artísticos para formular la interpretación del cosmos que él considera la más apropiada y comprensiva. Y la ha encontrado precisamente en la estética barroca:

El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco.<sup>20</sup>

El clasicismo característico del Renacimiento era producto de una mentalidad rígidamente delineada y cerrada y tendía a concentrar su enfoque exclusivamente en los aspectos intemporales e inalterables de una pequeña fracción de la creación universal. Aunque quizás era un medio de expresión válido para cierta época y cierto lugar--una Europa establecida y unificada de jerarquías políticas y religiosas bien ordenadas-- carecía de la flexibilidad para adaptarse a los grandes descubrimientos del Nuevo Mundo; los reinados de Europa no son imperios indígenas de México y del Perú; el catolicismo europeo de influencia eminentemente italiana y humanista no es la teocracia politeísta de los aztecas y los mayas; la polifonía de Palestrina que llena las catedrales con las resonancias medidas de las harpas de coros angélicos no es el canto rítmico y salvaje al compás de los tambores y las maracas

de la selva del Amazonas. Claro está que el Barroco, considerado desde el punto de vista de un movimiento estrictamente seiscentista, tampoco logra captar toda la complejidad del mundo americano. Afortunadamente Carpentier ha sabido distinguir el Barroco del barroquismo. Reconoce las limitaciones históricas y sociales del Barroco; sin embargo, aprecia en el barroquismo una orientación vital que sirve como un fundamento para los movimientos posteriores. El barroquismo que propone Carpentier no pretende ser, de ninguna manera, un regreso a la cultura europea del siglo XVII; más bien consiste en una revaluación de los principios estéticos del barroco a la luz del progresivo desarrollo del arte y en términos netamente americanos. Carpentier toma lo esencial de la visión cósmica que ofrece el Barroco; le da el sello de su propio espíritu artístico--el concepto de una realidad que une maravillosamente lo "real" y lo "fantástico"--; lo aplica concretamente al mundo y a la época contemporáneos.

Cirici Pellicer intenta definir lo esencial del barroquismo así: la mentalidad renacentista de orientación clásica considera que en las ideas, los objetos encuentran su expresión; la mentalidad barroca acierta que en los objetos mismos, las ideas tienen su expresión.<sup>21</sup> Aunque a primera vista esto parece nada más que un altisonante pero indescifrable juego sintáctico, en realidad lo que quiere mostrar el autor es la básica

diferencia entre la primacía clásica del ideal abstracto en la época renacentista y la del objeto concreto en la época barroca, porque de ahí se desprende todo lo característicamente barroco.

El barroquismo, como época y como mentalidad, exalta la sensualidad. En contraste con el énfasis en el orden ideal y formal que caracteriza el mundo del clasicismo renacentista, el mundo del barroco "se reduce a un repertorio de sensaciones".<sup>22</sup> Recordemos que la mentalidad renacentista entendía su mundo a base de tres grandes idealizaciones: el hombre como héroe arquetípico, la mujer como eco de una Belleza ideal, y la naturaleza como reflejo de la armonía divina. Al establecerse la mentalidad barroca, con su énfasis en la importancia del individuo, estas idealizaciones son reemplazadas por figuras más personales e individuales: la forma ideal del superhombre arquetípico se fragmenta y aparece "un serie de perfiles humanos válidos para sí mismos, pero inválidos para arquetipos generales".<sup>23</sup> La figura única y algo efímera de la mujer que representaba clásicamente una "fórmula visible de aspiración de la Belleza suma", en el Barroco "ya no es la versión plástica de una idea (sino que) desciende de su alta cumbre...se materializa... (como) un fragmento palpitante de vida; un poco de carne puesta a arder (y) vale por sí misma, por la suma de primores que contiene, pero no trae mensaje ideal."<sup>24</sup>

De igual manera, la naturaleza renacentista sometida al

hombre e impasible a sus emociones cobra su propia identidad de individuo; su grandeza domina al hombre a la vez que sus fuerzas se funden a los vario estados de ánimo del ser humano. La centralidad de la figura humana cede al fondo barroco en que "cada objeto reclama para sí...la atención más minuciosa y expresiva."<sup>25</sup> Y esta inversión de valores en que las cosas del fondo llegan a primer término, formando parte integral e imprescindible del mundo barroco, se refleja debidamente, como es de esperar, en la obra de arte barroca que "se nos presenta inmersa en un ambiente que la condiciona y, en cierto modo, la define."<sup>26</sup> En breve, el papel representativo e ideal del ser humano y de su mundo deja de funcionar en un ambiente barroco donde "las cosas no se valoran por lo que son ni por lo que representan, sino por su simple y escueta apariencia."<sup>27</sup> En efecto, el culto de lo ideal cede al culto de lo sensorial-- vista, gusto, oído, olfato, tacto--en que el afán de desarrollar todo lo aparential llega, a veces, a ofuscar la misma realidad.

Pero nos preguntaremos, sin duda, cómo es posible reconciliar la contradicción que parece presentarse entre el ambiente de desenfrenada sensualidad y el supuesto carácter eminentemente religioso de la época barroca. La psicología freudiana ofrece la teoría general de que toda época de fanatismo externo es sintomática de una época de represión interna; con referencia al Barroco, el pensamiento freudiano

explica que el gran fervor de la devoción religiosa con que se caracteriza esta época es, en realidad, una sublimación bastante aceptable socialmente de los instintos sexuales reprimidos por la sociedad y por la misma religión.

Sin embargo sería algo imprudente considerar que la explicación que ofrece esta teoría sea completamente satisfactoria a la luz de lo que ya hemos estudiado de la mentalidad barroca. El pensamiento psicológico freudiano corresponde a una mentalidad fuertemente influida por una ética protestante y puritana que predica un divorcio total entre lo sensual-sexual y lo religioso y aunque esta moral es un factor decisivo para entender la sociedad europea de fines del siglo XIX, no tiene casi nada que ver con la manera de pensar o los procesos psicológicos del hombre barroco. Con respecto a la época barroca, la teoría de Freud es una explicación a posteriori de dudosa validez que intenta aplicar al siglo seiscentista las actitudes morales y sociológicas del siglo XIX.

Si entendemos la mentalidad barroca, vemos que, sin tener que referirnos a la psicología freudiana, la sensualidad barroca no implica ninguna falta a la moral ni un alejamiento de los preceptos religiosos de la época. Al contrario, en vez de dividir la vida diaria y la religión en dos esferas distintas e incompatibles, la actitud sensual del Barroco obra dentro de la corriente general barroca que exalta el sentir

sobre el razonar y así intenta acercar la religión a un plano muy personal. La imagen de una Divinidad austera y alejada del mundo cotidiano se convierte en la figura enfáticamente humana de un Cristo amante y misericordioso; la Trinidad incomprensible y todopoderoso a quien se adoraba temerosamente es ya un bebé indefenso y desamparado a quien se acaricia tiernamente. De acuerdo con las necesidades de una era inestable y tumultuosa, la mentalidad sensual del Barroco deja a un lado el Dios grandioso y razonado de la teología escolástica para adorar a un Salvador sangriento y adolorido cuya presencia se puede sentir personalmente en los estigmas, en el amor poéticamente erótico de un San Juan de la Cruz, y entre los pucheros de la mística Santa Teresa. En fin, en la expresión religiosa del Barroco encontramos que el Cristo concreto que se ve, se oye y se palpa sustituye a la idea de un Dios abstracto y lejano.

Ahora bien, ¿qué tiene que ver la narrativa netamente americana de Alejo Carpentier con la sensualidad vital del barroquismo? Mucho, porque Carpentier ha tomado precisamente esta sensualidad y la ha hecho suya. Y no sólo suya sino que la ha proclamado como un elemento absolutamente esencial y necesario para la obra de todos los escritores auténticos de la América Latina contemporánea.

Se ha opinado que, como los cronistas de la Conquista,



Alejo Carpentier trata de explicar el nuevo mundo que es América a un público europeo. Esta opinión es el resultado de un entendimiento incompleto, superficial y equivocado de la obra del escritor cubano. Mientras que indiscutiblemente Carpentier, de orígenes europeos, es muy conocedor de la vida, de la cultura y de la mentalidad europeas<sup>28</sup> y que sus obras han recibido las más altas aclamaciones críticas en ese continente, sobre todo en Francia, Carpentier escribe para un público americano. Su preocupación como hombre y como escritor no es que los europeos entiendan América sino que los americanos comprendan su propia existencia en la tierra americana. Con el mismo espíritu de los conquistadores, pero con un fin totalmente distinto, Alejo Carpentier se atreve a explorar las regiones desconocidas más allá del horizonte y a descubrir un mundo realmente nuevo.

Carpentier rompe con las visiones tradicionales, europeas y americanas. Las nuevas realidades de un Nuevo Mundo no cabían ni geográfica, ni histórica, ni filosófica, ni científicamente en el mundo medido, razonable, y ordenado del viejo continente y, por lo tanto, exigían una interpretación que alcanzara más allá de los límites tradicionales del espacio, del tiempo y de la razón. Carpentier encuentra los comienzos de esta interpretación en la aceptación surrealista de la validez del mundo de la imaginación y del sueño como un elemento integral de la realidad cotidiana. Pero al degenerar este

movimiento en un intento de ordenar y codificar lo fantástico--de crear una racionalización de lo irrazonable-- Carpentier torna la vista a la realidad americana y descubre, inherente en ella, la interpretación que buscaba; el realismo mágico. Se da cuenta de que lo misterioso, lo mágico, lo fantástico y lo maravilloso siempre han existido implícitamente en la realidad tanto del Nuevo Mundo como del ser humano, sin la necesidad de imponerlos desde fuera; el hombre sólo tiene que aceptar sin reservas su presencia, sin tratar de imponer cronologías lógicas ni fórmulas maniqueístas, para salir con una visión maravillosa que penetra en el verdadero significado de su existencia en América.

No es nuestro propósito presentar aquí un estudio del realismo mágico ni explicar los factores históricos y artísticos que influyeron en su desarrollo desde el realismo tradicional y el surrealismo. Basta con lo que ya hemos dicho para reconocer el parentesco entre el realismo mágico y el barroquismo, especialmente en su común deseo de corresponder auténticamente a una realidad multiforme de varios niveles. Para este fin, Carpentier, como todo artista, depende de los sentidos para describir lo que físicamente existe; pero los emplea con tal intensidad, en tal extensión, de manera tan inusitada, que logra describir y expresar por medios sensuales

lo que es quizás de dudosa existencia física, lo que no se define, ni se clasifica sino que se intuye y se presiente. Se abren nuevas puertas detrás de las cuales nos sorprenden aspectos sensuales jamás sospechados--la inmensa grandeza y la minuciosa pequeñez de una realidad cotidiana que ignorábamos y que nos comunica ahora Alejo Carpentier.

## NOTAS

- 1) Oswald Spengler, La decadencia de Occidente, p. 170.
- 2) Guillermo Díaz Plaja, Hacia un concepto..., pp.82,102.
- 3) Díaz Plaja, Hacia un concepto..., p. 100.
- 4) Díaz Plaja, Ensayos escogidos, p. 35.
- 5) Werner Weisbach, El barroco..., p. 15.
- 6) Weisbach, El barroco..., pp. 30,31.
- 7) Díaz Plaja, Hacia un concepto..., p. 74.
- 8) Weisbach, El barroco..., pp. 30,31.
- 9) Weisbach, El barroco..., p. 88.
- 10) Emilio Orozco Díaz, "Góngora", en Díaz Plaja, Historia general..., p. 341.
- 11) A. Cirici Pellicer, El barroquismo, p. 18.
- 12) Díaz Plaja, Hacia un concepto..., p. 73.
- 13) Carlos Fuentes, citando a Lucien Goldman en La nueva novela..., p. 50.
- 14) Weisbach, El barroco..., p. 15.
- 15) Weisbach, El barroco..., p. 15.
- 16) Weisbach, El barroco..., p. 12.
- 17) Weisbach, El barroco..., p. 13.
- 18) Weisbach, El barroco..., p. 12.
- 19) Weisbach, El barroco..., p. 12.
- 20) Alejo Carpentier, Literatura y conciencia política..., pp.43,44.
- 21) Cirici Pellicer, El barroquismo, p. 19.

- 22) Díaz Plaja, Hacia un concepto..., p. 99.
- 23) Díaz Plaja, Ensayos escogidos, p. 359.
- 24) Díaz Plaja, Hacia un concepto..., pp. 99,100.
- 25) Díaz Plaja, Hacia un concepto..., p. 102.
- 26) Díaz Plaja, Hacia un concepto..., p. 97.
- 27) Díaz Plaja, Hacia un concepto..., p. 103.
- 28) Carpentier es hijo de madre rusa y padre francés. Nació en Cuba (1904) donde pasó su juventud. En 1928, emigró a Francia y de allí a Venezuela en 1945. Regresó definitivamente a Cuba en julio de 1959 para tomar parte en la revolución castrista y allí reside actualmente.

CAPITULO PRIMERO

El reino de este mundo

En el prólogo a la novela El reino de este mundo, que contiene la célebre frase ya convertida en lema de nuestro autor--"¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?" (17)<sup>1</sup>--, Carpentier expone públicamente y por primera vez su concepto de una realidad maravillosa. Rechazando enérgicamente las artimañas literarias de las "fórmulas consabidas" surrealistas y "los códigos de lo fantástico" con que se pretende resuscitar una literatura europea decadente e impotente, Carpentier insiste en que lo maravilloso, que puede existir sólo en América, "comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado límite". Para empezar la sensación de lo maravilloso presupone una fe." (10,11)

Establece así Carpentier lo que viene a ser la tónica de toda su producción literaria posterior, pero que revela a la vez la "tesis" o la preocupación central que predomina en ésta, su primera novela de dimensiones universales: poner en claro, por medio del inagotado "caudal de mitologías" (16), la esencia

auténticamente maravillosa de una realidad americana" estrictamente seguida en todos sus detalles." (16) Sin embargo, quien haya comprendido la orientación de la mentalidad barroca y leído con atención las palabras de Carpentier, seguramente notará que las semejanzas y las paralelas entre la actitud vital del barroquismo y la de Carpentier son tantas y tan obvias que no dejan duda de que esta definición de lo real-maravilloso arranca de una plena conciencia de la estética barroca. No podemos ignorar que, como el Barroco rompe con las formas clásicas, establecidas y un tanto estereotipadas del Renacimiento, Carpentier, impulsado por esa misma necesidad barroca de buscar expresiones artísticas que corresponden a la nueva realidad espiritual y social, abandona las fórmulas, los clisés, y los códigos que reglamentan la Europa surrealista. Si recordamos que la religiosidad barroca se basa en una relación amorosa de unión directa y sumamente personal entre el ser creado y el Ser Creador, reconocemos que las frases "revelación privilegiada" e "iluminación inhabitual o singularmente favorecedora" no son más que la expresión de una actitud espiritual indudablemente mística y barroca. Y ¿cómo se puede negar que al hablar de una "ampliación de escalas y categorías de la realidad" que se intensifica hasta un "estado límite" de la percepción, Carpentier propone una visión cósmica esencialmente barroca de una realidad percibida en su totalidad por medio de los sentidos, una



sensualidad que por su "particular intensidad" nos permite trascender los límites comunes de la realidad física para llegar a sentir la existencia de una realidad espiritual, metafísica, y mitológica. En efecto, encontramos en el mundo de la sensualidad barroca esa "sensación de lo real-maravilloso" que busca la fe americana de Carpentier.

Vale la pena agregar aquí que en El reino de este mundo Carpentier está muy consciente de la tendencia barroca de hacer del fondo y del ambiente el centro de atención artística y por lo tanto consideramos que en esta novela el papel de estructura ambiental es el más destacado que desempeña la sensualidad. Con la excepción de los personajes de Mackandal y de Henri Christophe, cuyo valor novelesco reside principalmente en sus proporciones míticas, los personajes de la novela, aunque pertenecen a una "verdad histórica (de) documentación extremadamente rigurosa" (16), son realmente necesarios solamente en la medida en que contribuyen al ambiente mágico que, junto con la fuerza primordial del mito, crean y comunican los sentidos. Mientras la completa veracidad y autenticidad histórica y documentada de acontecimientos, personas, lugares y fechas en que se basa el relato funciona para agudizar en nuestra conciencia el sentido mágico, sobrenatural, y mítico de todo lo sucedido en la novela, son las imágenes sensoriales las que realmente determinan el ambiente, el cual tiene, a su vez,

una función estructural unificadora que no sólo sirve para distinguir la narrativa novelesca de un simple relato histórico sino que logra infundirnos una honda sensación de la presencia de lo real-maravilloso.

Para entender el funcionamiento de la sensualidad en El reino de este mundo, tenemos que seguir, paso a paso y con mente de arquitecto barroco, la construcción de la obra novelesca. Como todo buen arquitecto, Carpentier establece primero los cimientos firmes y sólidos que sostendrán su estructura literaria, utilizando para este fin, la situación histórica del siglo XVIII de la dominación francesa de la isla de Haití. De esta base, se empieza a construir lo que podemos considerar como la armazón: la vida colonial bajo los franceses, la sublevación de los esclavos negros contra el régimen de los europeos blancos, el reino tiránico del ex-cocinero Henri Christophe, la segunda revolución de los negros, y la llegada de los Agrimensores y Mulatos Republicanos. Carpentier fortalece este esqueleto novelesco doblemente: primero, por el personaje Ti Noel, cuya presencia constante durante toda la novela actúa como una soldadura temática; segundo, por el uso muy barroco de la técnica del claroscuro. Partiendo de las circunstancias históricas del conflicto entre blancos y negros, Carpentier, siempre atento a las manifestaciones del barroco americano, desarrolla una serie compleja de contraposiciones de imágenes

visuales cuya eficacia depende del contraste dualista entre blanco y negro y que refleja la predilección barroca por juegos de luz y oscuridad. Estas imágenes visuales unen fuertemente las varias partes de la amazón y refuerzan su estabilidad en los cimientos novelescos.

El contraste blanco-negro está siempre presente en la vida diaria colonial: la carne morena abusada por amos blancos, la carne blanca apetecida por esclavos negros, los faroles en las noches estrelladas, los esclavos (que van) "ennegreciendo lentamente la Plaza Mayor" (63) a la luz de una hoguera, la figura espantosa del negro Solimán "sin más vestimenta que un cinturón del que colgaba un pañuelo blanco" (112) que frota voluptuosamente la blanca desnudez de Paulina. Y este contraste no deja de hacerse sentir aun en los grandes días festivos como la Navidad: para las fiestas nocturnas iluminadas por velas y antorchas, "Toussaint, el ebanista, había tallado unos reyes magos, en madera, que nunca acababan de colocarse, sobre todo a causa de las terribles córneas blancas de Baltasar...que parecían emerger de la noche del ébano con tremebundas acusaciones de ahogado." (59,60)

Con el triunfo de la rebelión de los esclavos, nos encontramos con Ti Noel en "un mundo de negros" que se diferencia del mundo de los blancos solamente en el color predominante. Aquí "los guardianes eran negros, (y) los trabajadores también

eran negros"(125) pero en realidad el contraste blanco-negro todavía existe: bajo un gran sol de madera negra observamos militares negros vestidos de blanco, ministros negros de medias blancas, lacayos negros de peluca blanca y un rey negro rodeado de las rosas blancas de su jardín.

Irónicamente, el mundo de Henri Christophe, que aspiraba acercarse al refulgente sol de los cielos, es un mundo nocturno, construido "a la luz de fogatas y de hachones"(133), cuya única iluminación es la fría luz de la luna. Su reino, como la luz que lo ilumina, es un falso y engañoso reflejo del verdadero reino del sol. Al acabar el mundo de este Rey Sol haitiano, entonces, todas las luces se apagan: se extinguen las últimas velas en el palacio desierto, "entregado a la noche sin luna"(157), y lo envuelve "un crepúsculo de somoras."(151) En el juego de blanco y negro, la dominación colonial de los blancos cede al reino negro de Henri Christophe y éste, destruido a su vez por el fuego del gran incendio revolucionario, deja el camino abierto a los Agrimensores, "esa casta cuarterona" que, al apoderarse de "las antiguas haciendas, de los privilegios y de las investiduras"(189), establece un gobierno ni de blancos ni de negros sino de "Mulatos Republicanos, nuevos amos de la Llanura del Norte."(189)

Bien cimentada así la estructura, Carpentier se dedica a los acabados para terminar la construcción básica de la obra.

Para entender esta construcción, hay que recordar un punto en que hemos insistido ya varias veces y que vale la pena subrayar ahora, puesto que constituye uno de los puntos fundamentales de esta tesis: la mentalidad barroca tanto del hombre seiscentista como de Carpentier se expresa por medio de una estética que busca ante todo un arte eminentemente de acuerdo con las realidades geográficas, históricas, políticas, sociales, religiosas, culturales y filosóficas de su época; una obra que, y repetimos el pensamiento de Díaz Plaja ya citado en la introducción, condicionada y definida por el ambiente, refleje artísticamente sus circunstancias vitales. Por lo tanto, cuando levanta su estructura real-maravillosa en el terreno americano, Carpentier escoge los elementos arquitectónicos propios a esta realidad: una auténtica mitología maravillosa expresada y conservada en la sensualidad americana. Puesto que la mitología americana y universal en la obra de Carpentier es un tema muy extenso que no intentamos abarcar en esta tesis,<sup>2</sup> nos limitamos a indicar que en El reino de este mundo, Carpentier se sirve del mito americano de Mackandal, un esclavo haitiano que, dotado "por la fe de sus contemporáneos (del) poder de transformarse en animal de pezuña, en ave, pez, o insecto...y (hacer) uso de este don para transportarse instantáneamente (a cualquier lugar)...alentó, con esa magia, una de las sublevaciones más dramáticas y extrañas de la Historia" (14,15,55)

Esta mitología del vudú, junto con la breve pero intrigante presencia de Paulina Bonaparte y el reino fantástico y mágico de Henri Christophe, constituyen, entonces, lo que podemos llamar la materia de la construcción. Pero lo que nos interesa estudiar aquí es la manera en que el novelista-arquitecto combina y une esta materia, o sea, la argamasa novelesca, que en esta novela es la sensualidad auditiva.

Si pensamos en el mito sin ninguna consideración de un específico contexto cultural, lo podemos entender como el relato de una tradición alegórica que, surgido del estado psicológico del hombre que tiene la tendencia de fiarse únicamente del testimonio de sus sentidos, intenta explicar un hecho natural, histórico, o filosófico-religioso.<sup>3</sup> En otras palabras, el mito es esencialmente una concretización sensual de lo abstracto espiritual y en este aspecto funciona dentro de la tendencia barroca explicada anteriormente que prefiere una "realidad" concreta, tangible y sensible a una explicación teórica, abstracta y razonada. Ahora bien; comprendiendo el mito de esta manera, como el elemento fundamental de la religiosidad humana, Carpentier entiende también que la música, por toda la historia del hombre, en toda cultura y en toda edad, ha funcionado siempre como la manifestación más básica y más completa de la mentalidad y de la espiritualidad del ser humano, abarcando todo el espectro de situaciones y emociones humanas y

expresando tanto los sentimientos más nobles como los más abyectos. Así es que por su muy especial relación con la religión mágica y mítica, Carpentier recurre a la sensualidad del sonido musical y su juego barroco con el silencio o pausa para construir una obra sólida y unificada.

Además del contraste estructural de blanco y negro la vida colonial haitiana se revela como una oposición de dos actitudes espirituales que percibimos por su expresión musical: la degeneración y la debilidad de los europeos que se divierten con las insípidas sinfonías de violines, el canto de pájaros de cuerda y marchas de pífanos y la fuerza vigorosa y primitiva de los esclavos que salmodian los hechos prodigiosos de las gestas y bailan al compás del tambor gigante, golpeando "lajas sonoras que producían una música como de grandes cascadas domadas." (34) A la rebeldía de los negros, inspirada en los poderes mágicos de Mackandal y alentada por el excitante crescendo del sonido de los tambores, los desamparados colonos europeos sólo pueden responder con el lúgubre responso funerario, el gran himno de terror: "De misereres a de profundis proseguía, hora tras hora, la siniestra antífona de los sochantres." (49)

Durante los cuatro años que dura la ausencia de Mackandal, las imágenes sonoras predominan tanto en la caza continua de parte de los colonos como en la espera ansiosa de parte de los

esclavos; mientras la llanura se llena "de ladridos y de blasfemias"(51), los negros vigilan, lamentando sus miserias en el canto de "un yanvalú solemnemente aullado sobre la percusión...sin que los oídos bien abiertos desesperaran de escuchar, en cualquier momento, la voz de los grandes caracoles que debían de sonar en la montaña"(57, 61) anunciando a todos el regreso del manco Mackandal.

Y curiosamente cuando por fin es capturado Mackandal, es el sonido el factor determinante en echar para abajo la ejecución espectacular de Mackandal organizada por los colonos y en asentar segura y decisivamente en el espíritu de sus partidarios el poderío mágico y mítico del esclavo manco. La muchedumbre negra se reúne al compás solemne de las cajas militares y las conversaciones de las "damas de abanicos y mitones"(64) le da a la Plaza Mayor un ambiente de teatro, que se rompe por un gran silencio con la aparición del preso Mackandal. "Aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia adelante"(65), el esclavo logra desatarse y, en el momento de su milagroso escape de la hoguera ardiente, el clamor de la fe histérica de las masas negras consagra para siempre el señorío mítico del Manco inmortal.

Un solo grito llenó la plaza--Mackandal suavé!  
Y fue la confusión y el estruendo. Los guardias se lanzaron, a culetazos, sobre la negrada aullante...Y a tanto llegó el estrépito y la grita y la turbamulta que



muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido de cabeza en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito.(66)

Con la muerte de Mackandal, la vida de los colonos franceses parece recobrar su aspecto normal. Reaparecen las "viololas y flautas traverseras, así como papeles de contradanzas y de sonatas"(71) y la música del teatro de ópera "donde verdaderas actrices de París cantaban arias de Juan Jacobo Rousseau"(72) vuelve a escucharse en toda la isla. Sin embargo, debajo de esta superficie musical sofisticada, c6rtesana y pacífica, persiste el rumor de la genuina música mítica; a pesar de la aparente calma, los esclavos siguen fieles a Mackandal y mientras esperan su regreso, conservan y perpetúan sus relatos, sus promesas y su recuerdo en "canciones muy simples"(76) que enseñan a sus hijos. Aumentan la intensidad y el volumen de estas canciones acompañadas del sonido de las trompas de caracol, cuyos ecos resuenan en toda la isla hasta unirse con los truenos y retumbos de una naturaleza violenta. Bajo una lluvia incesante, entre los aullidos de un cerdo negro sacrificado y los gritos, aclamaciones y alaridos de una turbulenta masa negra, estalla una verdadera tormenta de música mágica ritual, preludio del levantamiento anárquico que arrasa la colonia francesa:

Fai Ogún, Fai Ogún, Fai Ogún, oh!  
Damballah m'ap tiré canon,

Fai Ogún, Fai Ogún, Fai Ogún, oh!  
 Damballah m'ap tiré canon!(79)

Apaciguado el ritmo frenético de la sublevación negra "todo estaba en silencio"(87) y los colonos franceses comprenden que, en la religión misteriosa y secreta que solidariza a los esclavos negros, el sonido de los tambores puede invocar la magia de los Altos Poderes: su ritmo no es meramente una primitiva expresión musical y el tambor significa "algo más que una piel de chivo tensa sobre un tronco ahuecado".(91) Los colonos que logran escapar de la destrucción y muerte del levantamiento, entre ellos una cantante con el "traje de una Dido Abandonada"(93) y un músico alsaciano con su clavicordio, llegan a refugiarse en el puerto cercano de Santiago de Cuba. Mientras las obligaciones del negocio y de la vida familiar frenaban, o por lo menos retrasaban, la completa degeneración de la sociedad blanca haitiana, los refugiados, despojados de todo, encuentran en la vida del exilio la perfecta oportunidad de entregarse al holgorio sensual. Y característica de esta vida frívola y degenerada es la música:

Lo más importante ahora era tocar la trompeta, bordar un trío de minué con el oboe, y hasta golpear el triángulo a compás, para hacer sonar la orquesta del Tívoli.(95)

En efecto, toda la ciudad se envuelve en una sensualidad musical: mientras notarios copian papeles de música y matronas devotas cantan de amores licenciosos, se organiza

un baile de pastores en que se escucha "el aria de bravura del Desertor de Monsigny...músicas de pasapiés y de contradanzas...

(y) el son de minués vivos que ya anunciaban el vals." (96)

Hasta la solemne catedral de Santiago sufre la invasión de "sinfonías discordantes (enriquecidas) con bajones, trompas y atiplados de seises". (98)

De regreso en Haití, Ti Noel se halla sorprendido y asombrado en Sans-Souci. Este mundo de negros en tierra americana encierra una enorme contradicción: a pesar de la ausencia total de colonos europeos, la música que oye Ti Noel-- "una orquesta de baile en pleno ensayo (y) una salve" (126,127) -- revela la verdadera mentalidad de tendencia europeizante del rey Henri Christophe. En un intento descabellado de limitar la sensualidad americana a un sonido remoto "a campanas y a cantos de gallo" (137), se construye la inverosímil Ciudadela La Ferrière y con la sepultura en vida del Arzobispo Cornejo Breille se nos presenta por imágenes auditivas la conversión de la bulliciosa Ciudad del Cabo en una ciudad "en espera de una muerte":

...brotaban de súbito unos alaridos tan terribles que estremecían toda la población, haciendo sollozar a los niños en las casas...Y sequían los aullidos, los gritos sin sentido...hasta que la garganta, rota en sangre, se terminara de desgarrar en anatemas, amenazas oscuras, profecías e imprecaciones. Luego era un llanto; un llanto sacado del fondo del pecho, con lloriqueos de rorro metidos en voz de anciano...Al fin las lágrimas se

deshacían en un estertor en tres tiempos, que iba muriendo con larga cadencia asmática, hasta hacerse mero suspiro. Y esto se repetía día y noche, en la esquina del Arzobispado... Al cabo de una semana de encierro la voz del capuchino emparedado se había hecho casi imperceptible, muriendo en un estertor más adivinado que oído. Y luego había el silencio...El silencio demasiado prolongado de una ciudad que ha dejado de creer en el silencio y que sólo un recién nacido se atrevió a romper con un vagido ignorante, reencaminando la vida hacia su sonoridad habitual de pregones, abures, comadreos y canciones de tender la ropa al sol.(142-144)

Este renacimiento de la vida y la resurrección de su sonoridad habitual, resuscitada de su muerte de silencio por el llanto de un recién nacido, prefiguran la caída inminente del reino de Henri Christophe y son el primer indicio del fracaso de esa tiranía que, implantando la música y las actitudes de una vida artificial europea, trataba de acallar la sonoridad natural y espontánea de la vida auténticamente americana. Utilizando con gran eficacia la sensualidad barroca, Carpentier nos presenta el segundo levantamiento de los negros en términos auditivos: el sonido vigoroso, primitivo, y mágico de los tambores, y el silencio del palacio abandonado por los músicos. Durante la misa cantada de la Asunción, las imágenes auditivas de los tambores y de la voz del fantasma del arzobispo emparedado se juntan para señalar la próxima muerte del rey y la destrucción de su reino. Christophe se distrae cuando oye el lejano "pálpito de tambores que no tocaban, probablemente, en rogativas por su larga vida"(148) pero su atención vuelve súbitamente a la ceremonia eclesiástica al escuchar la "voz

tremebunda (del arzobispo fantasmal) que llenaba la nave con vibraciones de órgano a todo registro, haciendo temblar los vitrales en sus plomos"(149):

Cuando, en el trueno de un redoble de timbal, sonaron las palabras Coget omnes ante tronus,...un rayo que sólo ensordeció sus oídos cayó sobre la torre de la iglesia, rajando a un tiempo todas las campanas...En sus oídos crecía un ritmo que tanto podía ser el de sus propias venas como el de los tambores golpeados en la montaña... no acababa de saberse si realmente sonaban tambores en la montaña. Pero, a veces, un ritmo caído de altas lejanías se mezclaba extrañamente con el Avemaría que las mujeres rezaban...(149, 150, 152)

Sacado en brazos de la iglesia, Christophe se encierra en su palacio, tratando inútilmente de escapar el destino fatal que ya presiente. Mientras un aire de fiesta llena las calles de gritos y risas, los músicos, que para Christophe son los símbolos por excelencia de su vida europea cortesana, abandonan el palacio. Horrorizado, observa el rey que las ocho caja militares de la guardia real que "redoblaron a un tiempo...de súbito...habían dejado el toque reglamentario, descompasándose en tres percusiones distintas, producidas, no ya por los palillos, sino por los dedos sobre los parches."(154,155) Los tambores han entrado en el palacio; al son de este manducumán, se disparan los primeros tiros del levantamiento y, abandonado por su ejército, huye el aterrorizado monarca.

Después de esta primera ola de violencia la calma vuelve al palacio y el silencio de la muerte que se avecina se deja

oir. Ausentes ya los cortesanos, los lacayos y los guardias, Christophe anda solo por el palacio y escucha "el sonido de sus propios tacones, acreciendo su impresión de absoluta soledad (y) esos zumbidos, esos roces, esos grillos del artesonado, que nunca se habian escuchado antes, y que ahora, con sus intermitencias y pausas, daban al silencio toda una escala de profundidad." (156)

Ya firmemente establecido en la estética barroca de la sensualidad, Carpentier no emplea el sonido y el silencio solamente en su función de contribuir a la creación del ambiente. La música cortesana no es un superfluo elemento costumbrista de la vida estilo europeo que desea el rey Christophe sino que realmente constituye esa vida; su ausencia significa, en efecto, la terminación de la vida europea en Haití. El sonido de los tambores representa también más que un elemento circunstancial de la magia negra; el tambor contiene en sí poderes mágicos que lo hacen el factor sine qua non del vudú. Así es que Carpentier puede describir el levantamiento final y la muerte de Henri Christophe, y todo lo que esto implica política, social, histórica y culturalmente con unas cuantas imágenes de sonido, construyendo de esta manera sobre el claroscuro visual de la estructura, su obra de contrapunto auditivo:

El rey se sentó en el trono...en ese momento, la noche se llenó de tambores. Llamándose unos a otros, respondiéndose

de montaña a montaña, subiendo de las playas, saliendo de las cavernas, corriendo debajo de los árboles, descendiendo por las quebradas y cauces, tronaban los tambores radás, los tambores congós, los tambores de Bouckman, los tambores de los Grandes Pactos, los tambores todos del Vodú. Era una vasta percusión en redondo que avanzaba sobre Sans-Souci... Un horizonte de truenos que se estrechaba. Una tormenta, cuyo vórtice era...el trono...Los tambores estaban tan cerca...Casi no se oyó el disparo, porque los tambores estaban ya demasiado cerca.(159 62)

Y como la llegada a Haití de los Mulatos Republicanos destruye toda ilusión de libertad y le revela a Ti Noel "la inutilidad de toda rebeldía"(190), Carpentier nos parece recordar con su última imagen musical--"Pulsando...el teclado de un pianoforte recién comprado, Mademoiselle Atenais acompañaba a su hermana Amatista, cuya voz, un tanto ácida, enriquecía de lánguidos portamentos un aria del Tancredo de Rossini"(171)--que, pase lo que pase en el Reino de los Cielos, la vida del hombre seguirá como siempre en el Reino de este Mundo.

## NOTAS

- 1) Las páginas de El reino de este mundo son de la edición indicada en la bibliografía.
- 2) El uso de la mitología es uno de los temas constantes de la obra de Carpentier. Quien quiera investigar este tema más detalladamente, puede empezar con la lectura de "Reflexiones sobre los mitos en Alejo Carpentier" por Klaus Müller-Bergh en Insula, nos. 260,261, artículo muy útil que además de dar una primera orientación, sugiere varias lecturas más.
- 3) Miguel de Toro y Gisbert, Diccionario Pequeño Larousse Ilustrado, p. 689.



CAPITULO SEGUNDO

Los pasos perdidos

Aunque las cuestiones de índole temporal constituyen una de las preocupaciones centrales de Los pasos perdidos, no por eso debemos pasar por alto la dimensión sensual que Carpentier infunde en esta obra. Desde la primera página de la novela, en que se describe el escenario artificial de una pieza teatral como si formara parte auténtica de la naturaleza terrestre, se destaca el papel barroco que hacen el fondo y la escenografía en crear no sólo el ámbito físico sino también el ambiente espiritual del mundo novelesco.

Para la mentalidad barroca, la vida humana, física y espiritual, no depende de la existencia autónoma de la Idea intangible o de la Forma ideal abstracta sino que consiste en una serie continua de percepciones de los sentidos; el hombre no percibe el mundo por medio de abstracciones filosóficas e ideológicas sino por sus facultades de la vista, el tacto, el olfato, el oído y el gusto. Y por lo tanto la vida se hace más plena, más intensiva y más auténtica en la medida que el hombre desarrolle sus capacidades sensoriales de percepción. En Los pasos perdidos Carpentier interpreta este concepto barroco del papel vital de la sensualidad en términos de la existencia del hombre americano. Por medio de una sutil acumulación progresiva de imágenes sensoriales, Carpentier nos permite seguir paso a paso la transformación del protagonista anónimo (una figura quizás genéricamente

simbólica pero de ninguna manera arquetípica ni heroica), presenciando, junto con su retroceso en la esfera temporal, su despertar gradual desde un estado de parálisis espiritual hasta la plena conciencia del valor existencial de su vida.

La artificialidad y la inautenticidad de una vida sometida a las duras exigencias técnicas de la gran metrópoli mecanizada y sobrepoblada han causado en el protagonista una atrofia de sus más elementales y básicas facultades sensoriales. El mundo de falso pájaros mecánicos, encajes engrisados, divanes "que de verde mar (han) pasado a verde moho", y "árboles de mentira" en que vive su esposa Ruth, es, en efecto, el mismo paisaje espiritual de naturaleza muerta que rodea también la "prisión de tablas de artefacto" en que existe atrapado el protagonista(10).<sup>1</sup> Lleva una vida encerrada en "salas sin ventanas"(15), viendo "los colores grasos del maquillaje"(13), respirando un "aire oliendo a polvo y a maderas viejas (y) a barniz"(13, 17), gustando pasteles "cuyo sabor (es) idéntico al de la vez pasada"(14), oliendo las fragancias esterilizadas y embotelladas de los perfumes, los viejos terciopelos rojos, y el "penetrante olor de acetona"(15).

Fijémonos en las imágenes sofocantes y opresivas, caricaturas grotescas de la naturaleza, de la jungla de acero y concreto que enjaula al protagonista:

Tras de las grisallas entrevistadas al despertar, había llegado el verano, escoltado por sirenas de

barco que se respondían de río a río por encima de los edificios. Arriba, entre las evanescencias de una bruma tibia, eran las cumbres de la ciudad: las agujas sin pátina de los templos cristianos, la cúpula de la iglesia ortodoxa, las grandes clínicas donde oficiaban Eminencias Blancas...Maciza y silenciosa, la funeraria de infinitos corredores parecía una réplica en gris—sinagoga y sala de conciertos por el medio— del inmenso hospital de maternidad, cuya fachada, huérfana de todo ornamento, tenía una hilera de ventanas todas iguales...Del asfalto de las calles se alzaba un bochorno azuloso de gasolina, atravesado por vahos químicos, que demoraba en patios orientes a desperdicios, donde algún perro jadeante remedaba estiramientos de conejo desollado para hallar vetas de frescor en la tibieza del piso...Una bruma surgida de los muelles cercanos se alzaba sobre las aceras, difuminando las luces de la calle en irisaciones que atravesaban, como alfilerazos, las gotas caídas de nubes bajas. Cerrábanse las rejas de los cines sobre los pisos de largos vestíbulos, espolvoreados de tickets rotos. Más allá tendría que atravesar la calle desierta, fríamente iluminada, y subir la acera en cuesta, hacia el Oratorio en sombras, cuya reja rozaría con los dedos, contando cincuenta y dos barrotes. (15, 16, 37)

Como hemos visto, la figura de la mujer sensual y la pasión de la expresión sexual entre amante y amado pertenecen integralmente al mundo de la mentalidad barroca. Y esta expresión sexual es también un motivo esencial del mundo novelesco de Carpentier, no por las posibilidades obscenas o pornográficas sino por la cualidad de ser la culminación armoniosa y la perfecta integración de todos los aspectos de la sensualidad humana; en el acto sexual, los sentidos de vista, olfato, tacto, gusto y oído se intensifican para contribuir al placer y al bienestar físicos y espirituales del ser humano. En este aspecto es preciso notar que la vida

mecánica de la urbe devoradora no sólo paraliza la vida sensual del protagonista sino que destruye su vida sexual. La insatisfacción que producen los momentos apresurados dominicales en la cama de Ruth, "cumpliendo con lo que consideraba un deber de esposo" (11), empuja al protagonista a buscar, durante las frecuentes ausencias de su esposa, el amor sexual que necesita en los brazos de Mouche. Pero aun el idioma de ramera que adopta Mouche, algo mecánicamente, en sus encuentros sexuales es incapaz de aquietar la honda frustración que siente el protagonista. Los tres--Ruth, Mouche, y el protagonista--han perdido esa espontaneidad sensual y sexual tan necesaria para la existencia humana, particularmente en el mundo barroco de América, y nos damos cuenta de que tanto en el sentido literal como en el sentido figurado se han cumplido de modo terrible las amenazantes palabras del patriarca bíblico que cita Carpentier al comienzo del primer capítulo de la novela.<sup>2</sup>

El viaje espacial y temporal que emprende el protagonista es también un viaje de descubrimientos sensoriales en que el protagonista empieza el largo proceso de salirse de su estado de estancamiento sensual y, en las palabras del poeta, oler la vida.<sup>3</sup> En su primer encuentro con la América de su niñez el protagonista experimenta un bombardeo de sus sentidos que al principio lo deja verdaderamente desorientado. Sus oídos le advierten del descenso del avión y sus ojos le anuncian

la llegada a una ciudad, "sin estilo, anárquica en su topografía" (43), cuya sobrevivencia se debe a la lucha diaria e incesante contra una naturaleza salvaje e indomada que la rodea amenazadoramente. Apenas entrado en este lugar inimaginable, le sorprende el "olor a espartillo caliente, a un agua de mar que el cielo parece calar en profundidad... el hedor de crustáceos podridos en algún socavón de la costa" (46). Pero se va dando cuenta el protagonista de que su llegada a esta "ciudad desconocida, tan lejos de (sus) caminos acostumbrados" (46) es, en realidad, la primera escala en el viaje hacia su sensualidad recobrada; su incomodidad en este lugar de sonidos, olores, y sabores tan distintos va desapareciendo ante la sensación de "una rara voluptuosidad" (46) que le recuerda que este mundo es realmente el suyo:

Una fuerza me penetra lentamente por los oídos, por los poros: el idioma. He aquí, pues, el idioma que hablé en mi infancia; el idioma en que aprendí a leer y a solfear; el idioma enmohecido en mi mente por el poco uso... me detuve, removido a lo hondo, al hallar el perfume que encontraba en la piel de una niña—María del Carmen, hija de aquel jardinero... Hacía mucho tiempo que tenía olvidado... el pan que se rompe con las manos... (antes) de asperjarlo con aceite y sal, para volver a hallar un sabor que, más que sabor a pan con aceite y sal, es el gran sabor mediterráneo... (46, 47, 53)

Veremos que, de aquí en adelante, el protagonista entra cada vez más en el ambiente sensual de América. El choque brusco y aturdidor de su reencuentro inicial con la naturaleza despierta en el protagonista una sensualidad que existía latente

y suprimida, sujeta a las restricciones y las inhibiciones impuestas por una sociedad colectivista, conformista e impersonal. Al aceptar completamente la sensualidad de este mundo americano y de su propia persona y entregarse a ella abiertamente y sin reserva, el protagonista recupera su propia identidad de individuo, reconociendo que al interiorizarse en el corazón de esta América maravillosa, le espera una existencia totalmente nueva.

Lejos de la actividad frenética y el bullicio ensordecedor de la civilización y la computadora se agudizan las sensibilidades del protagonista. Sus sentidos aprenden a captar y a apreciar las innumerables facetas de una sensualidad cotidiana. Descubre, quizás por primera vez, un mundo de carácter conjuntivo en que se intensifican simultáneamente el sonido y el silencio:

Las descargas se fundían por momentos en un fragor compacto que no dejaba oír ya el estampido aislado, estremeciendo el aire con una ininterrumpida deflagración... A veces, sin embargo, se producía una pausa repentina... Se escuchaba el llanto de un niño enfermo en el vecindario, cantaba un gallo, golpeaba una puerta... Pero, de pronto, irrumpía una ametralladora y volvía el estruendo. (57)

Se entera del juego entre los sonidos que se callan y los silencios que se oyen:

Los armarios se llenaban de ruidos casi imperceptibles, papel roído, madera rascada... Nada hace ruido, nada topa con nada, nada rueda ni vibra. Cuando una mosca da con el vuelo en una teleraña, el zumbido de su horror adquiere el valor de un estruendo. Luego vuelve a estar el aire en calma... sin un sonido. (61, 116)

También se le presenta a la vista la fluctuación contrastante entre la luz y la oscuridad, que lo deja maravillado:

Cayó la noche y la luz se hizo tan escasa que cada cual se encerró en sí mismo. Hubo un prolongado rodar en la oscuridad y, de súbito...salimos a la encendida vastedad del Valle de las Llamas...era un vasto bailar de llamaradas... todo silbante de púrpuras exasperadas.(107)

Pero al llegar a Los Altos el protagonista siente el impacto de la afición barroca "a efectos de iluminación...en complicadas composiciones"<sup>4</sup>. Reconoce que esta ciudad, vista de noche, es un mosaico barroco americano de luz y sombra, de claro y oscuro, cuya esencia se revela en la descripción de las estampas escenográficas iluminadas por "los focos del alumbrado municipal":

Aquellos quince focos...tenían la función aisladora de las luminarias de retablos, de los reflectores de teatros, mostrando en plena luz las estaciones del sinuoso camino que conducía al Calvario de la Cumbre.(70)

Hasta este punto de la novela, Carpentier presenta todos los sentidos en su función individual; es decir, las descripciones de este mundo completamente nuevo para el protagonista son, en la mayor parte, unisensuales. Esta técnica tiene su validez si consideramos el contexto temático, o sea la ardua y lenta readaptación del protagonista a un complejo mundo de sensualidad. Pero en la medida que se adapte el protagonista a esta nueva realidad, se desarrollan sus capacidades de percepción, se enriquece su vida sensual y, por el consiguiente, se complican las imágenes sensoriales de la descripción. Es durante la



revolución armada en la ciudad de la costa que los sentidos de vista, oído, y olfato se unen para darnos esta descripción multi-sensual:

Las músicas, las risas, se quebraron a un tiempo. Sonaron gritos, llantos, llamadas, en todo el edificio. Se apagaron luces, se encendieron otras...Había como una sorda conmoción allí dentro...los cuerpos olían a sudor agrio. En el edificio entero reinaba un hedor de latrinas.(69)

La experiencia sensual del protagonista se multiplica en forma de un crescendo. Sentado en una piedra, rodeado por el silencio más absoluto, el protagonista se entrega gozosamente a la contemplación de las muchas imágenes sensuales que invaden su espíritu. Más tarde en el viaje conoce el placer de unirse con la naturaleza, experimentando la "sensación de bienestar, de sosiego" con que le envuelve "el fuego vivo en la noche".(147)

El crescendo de sensualidad que hemos observado tanto en esta obra de Carpentier como en el carácter del protagonista anónimo lleva a su fortissimo, su clímax, en el cuarto capítulo de la novela. En las páginas anteriores, las imágenes que reciben los sentidos tienen el propósito de transmitir fenómenos físicos y espirituales que, aunque no los hayamos experimentado en carne propia, no exceden las posibilidades de nuestra imaginación. Carpentier ha desarrollado progresivamente nuestras capacidades sensoriales hasta abarcar una extensión sensual cuyos límites, sin embargo, todavía pertenecen al

reino de la realidad concebible. Pero con las cuatro palabras "¡Ahí está la puerta." (166), Carpentier nos advierte, a nosotros y al protagonista, que hemos llegado a la entrada de una realidad inconcebible, una realidad realmente maravillosa. Consciente de que los cinco sentidos, aun desarrollados al máximo, no lograrán captar el reino de lo maravilloso y de que es imposible extender la sensualidad humana a un sexto, séptimo u octavo sentido, Carpentier busca a la manera barroca una intensificación, una profundización de las imágenes sensoriales que nos permitirá intuir sensualmente el mundo maravilloso americano.

Vale la pena citar, aunque sea un poco largo, el siguiente pasaje en que acompañamos al protagonista en su entrada a un mundo donde lo fantástico es lo real y lo cotidiano, lo verdaderamente maravilloso. Pero precederemos la cita con unas sugerencias aclaratorias: en la primera lectura, notamos las múltiples imágenes simples--visuales, auditivas, olfatas, táctiles y gustativas; en la segunda lectura, nos fijamos en las imágenes extendidas por metáfora, símil, y palabras y frases calificativas como "un intolerable hollín vegetal, impalpable...(y) pesado", "una guerra sorda", y las huellas de "seres invisibles" que no se ven sino que se presienten; en la tercera lectura, preferiblemente en voz alta, dejamos un poco la actitud analítica para dejarnos

llevar por el aura de sensualidad misteriosa e intangible que penetra todo el pasaje.

Junto a ese árbol (con tres letras V superpuestas verticalmente) se abría un pasadizo abovedado... Nuestra embarcación se introdujo en ese angosto túnel, con tan poco espacio para deslizarse que las bordas rasparon duramente unas raíces retorcidas. Con los remos, con las manos, había que apartar obstáculos y barreras para llevar adelante esa navegación increíble, en medio de la maleza anegada. Un madero puntiagudo cayó sobre mi hombro con la violencia de un garrotazo, sacándome sangre del cuello. De las ramazones llovía sobre nosotros un intolerable hollín vegetal, impalpable a veces, como un planctón errante en el espacio--pesado, por momentos, como puñados de limalla que alguien hubiera arrojado de lo alto--. Con esto, era un perenne descenso de hebras que encendían la piel, de frutos muertos, de simientes velludas que hacían llorar, de horrruras, de polvos cuya fetidez enroñaba las caras. Un empujón de la proa promovió el súbito desplome de un nido de comejenes, roto en alud de arena parda... Entre dos aguas se mecían grandes hojas agujereadas, semejantes a antifaces de terciopelo ocre... Flotaban racimos de burbujas sucias, endurecidas por un barniz de polen rojizo... Más allá eran como gasas, opalescentes, espesas, detenidas en los socavones de una piedra larvada. Una guerra sorda se libraba en los fondos erizados de garfios barbudos--allí donde todo parecía un cochambroso enrevesamiento de culebras--. Chasquidos inesperados, súbitas ondulaciones, bofetadas sobre el agua, denunciaban una fuga de seres invisibles que dejaban tras de sí una estela de turbias podredumbres--remolinos grisáceos, levantados al pie de las cortezas negras moteadas de liendres--. Se adivinaba la cercanía de toda una fauna rampante, del lodo eterno, de la glauca fermentación, debajo de aquellas aguas oscuras que olían agriamente, como un fango que hubiera sido amasado con vinagre y carroña, y sobre cuya aceitosa superficie caminaban insectos creados para andar sobre lo líquido: chinches casi transparentes, pulgas blancas, moscas de patas quebradas, diminutos cínifes que eran apenas un punto vibrátil en la luz verde--pues tanto era el verdor atravesado por unos pocos rayos de sol, que la claridad se teñía... de un color de musgo que se tornaba color de fondo de pantanos... Además se agravaba el desagrado de la humedad... tibia, pegajosa, que lo penetraba todo, como un unto, haciendo más exasperante aún la continua picada

de zancudos, mosquitos, insectos sin nombre...Un sapo que cayó sobre mi frente me dejó...una casi deleitosa sensación de frescor...Ahora eran pequeñas arañas rojas las que se desprendían de lo alto...Y eran millares de telarañas las que se abrían en todas partes...las bordas se llenaban de aquellos escarzos grisáceos, enredados de avispa secas, restos de élitros, antenas, carapachos a medio chupar. Los hombres estaban sucios, pringosos; las camisas ensombrecidas desde adentro por el sudor, habían recibido escupitajos de barro, resinas, savias; las caras tenían ya el color ceroso...un caimán muerto, de carnes putrefacts, debajo de cuyo cuero se metían, por enjambres, las moscas verdes. Era tal el zumbido que dentro de la carroña resonaba, que...alcanzaba una afinación de queja dulzona, como si alguien--una mujer llorosa, tal vez--jimiera por las fauces del saurio...Las sombras se cerraban ya en un crepúsculo prematuro y ...fue la noche. (166-169)

Esta, entonces, es la naturaleza americana imponente, majestuosa y terrorífica, una magnífica naturaleza de lujo desmedido que cumple la función barroca de "captar y deslumbrar los sentidos".<sup>5</sup> Pero la abundancia lujosa de la apariencia escenográfica no es el único aspecto barroco de la naturaleza americana. Entendemos que Carpentier utiliza la sensualidad del barroquismo porque encuentra en ella la estética más eficaz, y más consistente con la realidad que desea expresar. Carpentier sabe muy bien que la preocupación por la escenografía y el énfasis en las cosas del fondo llegan a ser verdaderamente barrocos sólo cuando producen en el observador una desconfianza de la misma realidad.<sup>6</sup> Se enfrenta a la naturaleza con una actitud de contemplación estética que entiende que esta confusión entre la apariencia y la realidad, esta posición de duda que desorienta por completo la manera tradicional de ordenar el mundo

es, además de ser un juego de apariencias barroco, un elemento esencial de la existencia americana maravillosa:

Aquí todo parecía otra cosa, creándose un mundo de apariencias que ocultaba la realidad...En todas partes parecía haber flores; pero los colores de las flores eran mentidos...Parecía haber frutos; pero la redondez, la madurez de las frutas eran mentidas. Hasta el cielo mentía a veces...En el eterno barajarse de las apariencias, en esa barroca proliferación de lianas...no se sabía ya si la claridad venía de abajo o de arriba, si el techo era de agua, o el agua suelo. (172-74)

En esta casa selvática de espejos, donde reina la más rica y compleja sensualidad, el protagonista se abre a una nueva vida no sólo sensorial sino también sexual. Aún en la ciudad de la costa, el protagonista encuentra en el acto sexual con Mouche una nueva dimensión de "voluptuosidad aguda y rara" (58) en medio de la destrucción y la muerte de la revolución. Con el despertar de sus sentidos en el ambiente sensual de América, adormecidos por tanto tiempo en el mundo de allá, recuerda su sexualidad incipiente y revive esa sensación de "malestar tan grato" que experimentaba de niño por primera vez cuando abrazaba a María del Carmen en la cesta que olía "a esparto, a fibra, a heno". (99) El contacto estrecho del protagonista con la naturaleza y la tierra americana "donde parecía que el hombre fuera más hombre" sirve para devolverle un aprecio de su propia sexualidad salvaje y siente "una misteriosa solidaridad (con) el animal de testículos bien colgados, que penetra sus hembras más hondamente que ningún otro". (120)

Reconocemos con el protagonista que los lazos que lo unen a Mouche no son amorosos—"me era difícil saber si era amor real lo que a ella me ataba"(30)—sino sexuales. Su situación es de conveniencia y sus relaciones, que empiezan en el nivel macho-hembra y que nunca llegan al nivel más personal de ser humano-ser humano, serían difíciles de sostener por mucho tiempo aun bajo las mejores circunstancias. Esta situación, aunada al desarrollo sensual que no comparte el protagonista con Mouche y a la presencia de Rosario, causa que sus relaciones sexuales con Mouche lo dejen inquieto e insatisfecho. La refinada, civilizada, y enferma sexualidad de Mouche "estaba de más en tal escenario"(155) y, por lo tanto, la abandona el protagonista por la sexualidad más primitiva, más natural y más espontánea que le ofrece Rosario:

Miro a Rosario de muy cerca, sintiendo en las manos el palpito de sus venas...el deseo me arroja sobre ella... es un abrazo rápido y brutal, sin ternura...Yacemos sobre las yerbas esparcidas, sin más conciencia que la de nuestro deleite...Es ella, esta vez, la que se echa sobre mí, arqueando el talle con ansioso apremio...(afincando) los codos en el suelo para imponerme su ritmo.(157,158)

La redescubierta sexualidad del protagonista tiene el carácter de una mística experiencia religiosa; el acto sexual con Rosario es un acto trascendental que da comienzo a "un nuevo modo de vivir (en)...un país de sabores nuevos".(157,162) Claro está que, además de ser la mujer sensual de carne y hueso

del barroquismo, el personaje de Rosario, es también una expresión simbólica de América. Cuánto más significativo, entonces, es el hecho de que el protagonista llega, con esa figura femenina y en la selva americana, a la cumbre de su desarrollo sensual.

Si, como ya sospechamos del estudio de las obras anteriores, Carpentier ha incorporado a gran parte de su obra literaria la música-- sea europea o americana, clásica o folklórica--como extensión de la sensualidad, y especialmente la auditiva, no es de extrañarse que en Los pasos perdidos la música esté presente también como elemento sensual constante e imprescindible. Hemos observado ya la música como la expresión de la espiritualidad humana y acabamos de seguir por medio de la percepción sensorial--ya en imágenes unisensuales, ya en imágenes polisensuales--el viaje del protagonista hacia su plena reintegración con la sensualidad de su propia persona y del ambiente americano. Carpentier enfoca ahora esta asunto básico de la novela, que en el último análisis es el problema fundamental existencialista del hombre en busca de sí mismo, desde otro ángulo. Al concepto de la música como la expresión de la mentalidad y de la actitud espiritual del hombre, Carpentier añade otro que en vez de negar o quitar valor al primero, sirve para profundizarlo y reforzarlo. En esta novela tan íntimamente relacionada con el tiempo, Carpentier

distingue dos clases de ritmos musicales--el vital y el creado--que con el tiempo forman una unidad inseparable. Además de su capacidad expresiva, la música funciona de acuerdo con el instinto que, según el pensamiento de Spengler "aparece en todas las culturas como señal de haber perdido la inocencia de la vida":<sup>7</sup> medir y ponerle orden al fluir del tiempo; por lo tanto sin el tiempo dejaría de existir la música. A este fluir del tiempo le hemos puesto el nombre "vida" y lo que define esta vida y lo que le da su vitalidad es el ritmo--el orden--que mide la música, sin la cual la existencia se convertiría en un caos absoluto y sin sentido. La armonía que busca el protagonista, entonces, consiste en coordinar complementariamente dentro de sí estos dos ritmos: encontrar una música creada sensual que coincida con el ritmo vital. De este modo la música en Los pasos perdidos viene a ser mucho más que un mero adorno cultural de la vida; es en realidad la clave para la comprensión de la civilización y de la existencia del hombre en la tierra.

Analícemos de nuevo, pues, esta obra, estudiándola esta vez con el enfoque musical que penetra toda la novela y que utiliza Carpentier en varios niveles. En un nivel más o menos superficial, la música sirve como un recurso técnico del argumento. El protagonista anónimo que se nos presenta es un músico que "inconforme con las ideas generalmente sustentadas



acerca del origen de la música... (ha) empezado a elaborar una ingeniosa teoría que explicaba el nacimiento de la expresión rítmica primordial por el afán de remedar el paso de los animales o el canto de las aves". (24,25) Pero incapaz de mantenerse en la investigación musical, el músico se emplea en una empresa publicitaria. Resulta por ello un hombre insatisfecho y frustrado al prostituir su verdadero talento musical. Avergonzado de la vida inútil que lleva y del abandono de su teoría, el músico titubea cuando el curador del Museo Organográfico le ofrece una posible comprobación de su teoría y la oportunidad de viajar en busca de varios instrumentos musicales primitivos, pero termina aceptando la oferta y empieza su búsqueda.

Desde este primer capítulo tenemos planteado el conflicto central de la novela: un músico, un hombre "maniático medidor del tiempo, atento al metrónomo por vocación y al cronógrafo por oficio" (117), trata de desligarse del tiempo. Irónicamente, si el hecho de ser músico es el motivo del viaje, es también la razón por la cual el protagonista fracasa al final de su viaje. Como músico, el protagonista se da cuenta de que no le es posible olvidarse del tiempo porque "la única raza humana que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte". (286)

Además de formar una parte esencial del argumento y del

desarrollo de la acción novelesca, la música sirve también como la base de las reflexiones filosóficas, personales y estéticas del protagonista. El músico, al regresar por las edades del hombre, desde el siglo XX hasta el cuarto día del Génesis, las va definiendo y caracterizando en términos musicales. Cada civilización, cada época tiene su ritmo, el ritmo particular y distintivo de cada etapa del desarrollo de la existencia del hombre. Y conociendo y entendiendo el ritmo y la música de las diferentes edades del hombre, el músico llega a comprender el significado hondo y universal de su propia vida.

El motivo del descontento y de la insatisfacción de protagonista en Nueva York es la falsedad de la vida de un músico que ha abandonado la música. En vez de seguir la investigación de su teoría del origen "mimetismo-mágico-rítmico" (25) de la música, se encuentra "buscando la seguridad material... atado a una técnica entre relojes, cronógrafos, metrónomos... siempre en lugar artificial". (13,15) Porque la sociedad sumamente impersonal y mecánica del pleno siglo XX ya no considera la música como un arte de inspiración personal, la creación de un gran talento. La música se ha convertido en una técnica de equipos y "un arte que sólo alimentaba a los peores mercaderes del Tin Pan Alley". (26) Es la música de la generación de Mouche que desprecia la ópera no "porque algo chocara realmente su escasa sensibilidad musical, sino porque era consigna de su

generación despreciar la ópera".(50,51) Los grandes héroes musicales de esta sociedad ya no son los genios creadores sino los asistentes grabadores que opinan que es posible "conseguirse un tema musical por el azar" y que creen que "la música verdadera es una mera especulación sobre frecuencias".(33) Incapaz de seguir más en este ambiente, el protagonista emprende su viaje.

Al llegar a la primera escala del viaje, una ciudad de Sudamérica, el músico entra en otro siglo caracterizado por "el mundo mágico del teatro (y) la función romántica"(50) de la ópera. Es una época que todavía recuerda "la estética masónica de La Flauta Mágica"(53) de Mozart y en la cual los niños cantan el Mambrú. Esta capital sudamericana en revolución tiene su propia música y su ritmo distintivo: "Las balas topaban con el metal de los postes del alumbrado, dejándolos vibrantes como tubos de órgano que hubieran recibido una pedrada".(54,55) Como complemento a este ritmo revolucionario, las personas impedidas por la revolución de salir del hotel donde están hospedadas también crean una música por la cual expresan sus ansias:

En el estrado de música del comedor, un pianista ejecutaba los trinos y mordentes de un rondó clásico... Las segundas partes de una compañía de ballet hacían barras a lo largo del bar, mientras la estrella perfilaba lentos arabescos sobre el encerado del piso...Sonaban máquinas de escribir...Frente al espejo de su habitación el Kappelmeister austriaco, invitado por la Sociedad

Filarmónica de la ciudad, dirigía el Requiem de Brahms con gestos magníficos, dando las entradas fugadas a un vasto coro imaginario.(59)

El Kappelmeister austriaco viene a ser el personaje característico de esta época. En medio del desorden y del pánico, el Kappelmeister aparece y organiza a la gente, "usando de una autoridad a que lo tenía acostumbrado su oficio".(61) El no critica la revolución por razones políticas o sociales sino porque ha "malogrado los ensayos del Requiem de Brahms".(62,63) Cuando termina la revolución la gente expresa su alegría, otra vez por medio de la música: el pianista toca Les Barricades Misterieuses y la gente baila. Pero esta alegría pronto se convierte en luto por la muerte sin sentido del Kappelmeister que fue muerto "por una bala fría, recibida en la sien".(69)

El músico se adentra más en el ambiente sudamericano y, llegado a un lugar llamado Los Altos, se encuentra con tres artistas jóvenes--los "Reyes Magos"--un poeta indio, un pintor negro, y un músico blanco. Las observaciones de estos jóvenes sobre la falta de cultura en la selva y sus deseos de ir a la ciudad son un fuerte contraste con el pensamiento del protagonista que ha dejado la pseudo-cultura de la ciudad para buscar la verdadera inspiración en la selva sudamericana. Teniendo en cuenta la teoría mecánica de la música del asistente grabador, las palabras del joven músico--"el artista de hoy sólo podía vivir donde el pensamiento y la creación estuvieran más activos

en el presente, regresando a la ciudad" (76)-- son tristes y muy irónicas. Este contraste irónico es aún más marcado cuando el protagonista compara la música que toca este joven en busca de la "modernidad"--"doce notas sin ninguna repetida... el atonalismo había llegado al país" (78)-- y la música del arpista indígena que "evocaba la festiva grandeza de los preámbulos de órgano de la Edad Media...y obedecía a un magistra manejo de los modos antiguos y los tonos eclesiásticos, alcanzándose, por los caminos de un primitivismo verdadero, las búsquedas más válidas de ciertos compositores de la época presente". (79)

En la parte IX del capítulo tercero, en camino desde Los Altos hasta el puerto y la Selva del Sur, el protagonista reflexiona sobre la Novena Sinfonía, tema que ha venido mencionando varias veces. En Nueva York la presentación de esta sinfonía lo hace salir de la sala de conciertos porque "si no toleraba ciertas músicas unidas al recuerdo de enfermedades de infancia, menos podía soportar el Freunde, Schöner Gotterfunken, Tochter aus Elysium! que había esquivado desde entonces". (20) Durante su estancia en Los Altos el protagonista se refiere también a esta obra musical cuando habla indirectamente de la guerra que "habría de desatarse sobre la Europa de cierta Novena Sinfonía" (77), obra del compositor alemán Beethoven.

Las reflexiones del músico sobre la Novena Sinfonía, en el monólogo interior del tercer capítulo, revelan el fondo amplio y profundo de recuerdos y asociaciones que representa esta obra en la vida del protagonista (y del autor Carpentier). La música escuchada en el silencio de la noche americana es algo vivo; ya no es un conjunto de notas sino de "ecos hallados" en él mismo: "la oda musical me era devuelta con el caudal de recuerdos que en vano trataba de apartar del crescendo".(91,92)

El corno le recuerda su padre, un cornista de la Suiza alemana, que "encolerizado por el inesperado arresto bélico de los socialistas alemanes y franceses"(92) reniega del continente europeo y se traslada a América, donde abre un comercio de música. En América ("las Antillas") nace el protagonista. La Novena Sinfonía, obra predilecta de su padre, le recuerda muchos detalles de su niñez, especialmente de la época después de la muerte de su madre, cuando su padre, un fracasado en América, evoca "las patrias del continente viejo con devoción"(94) mientras denigra el Nuevo Mundo, llamándolo una "tierra de indios y de negros, poblado por los desechos de las grandes naciones europeas".(94) Su padre idealiza la civilización europea que añora y crea en su hijo, el protagonista, una visión idealista y falsa de un mundo en que, a diferencia de América, un gran respeto "se tenía por la sagrada vida del hombre" y en que "los obreros ilustrados...

pasaban sus ocios en las bibliotecas públicas y los domingos... llevaban sus familias a escuchar la Novena Sinfonía".(95) Así es que la Novena Sinfonía llega a ser el símbolo del progreso, de la iluminación y del estado idílico de una civilización europea en contraste con la brutalidad, la vulgaridad, y el atraso de la realidad americana.

Después de morir su padre, el protagonista va a Europa, ansioso de formar parte de esta civilización cumbre del mundo y cuando descubre que las realidades europeas "contrariaban singularmente las enseñanzas"(95) de su padre, sufre una terrible desilusión. Encuentra un continente en guerra, lleno de prejuicios, de odio, de injusticia, y de horrores inimaginables; un continente podrido "de niños muertos en bombardeos de poblaciones abiertas (y) de campesinos ametrallados (en que) lejos de mirar hacia la Novena Sinfonía, las inteligencias estaban como ávidas de marcar el paso en desfiles".(96) Perdida la fe en su padre y en la civilización que representa, el protagonista, "despechado, herido en lo hondo"(95), abandona Europa y regresa a la tierra maternal de América. El protagonista se da cuenta de que la Novena Sinfonía--"la culminación de una ascensión de siglos durante la cual se había marchado sin cesar hacia la tolerancia, la bondad, el entendimiento de lo ajeno"(102)--es una mentira y nada más. Lleno de asco y de horror, el protagonista no puede disculpar

a su padre que en el nombre de la Cultura--"Cultura obliga"--había condonado el exterminio, las torturas inhumanas, y las atrocidades en la Europa de la Novena Sinfonía de Beethoven.

Estas reflexiones son para el protagonista una especie de purgación espiritual. Ya no huye de la Novena Sinfonía y todo lo que representa. La escucha, la recuerda, y la apaga no por miedo sino por aburrimiento de "sus promesas incumplidas".(103) De aquí en adelante, el músico sigue su viaje, buscándose y descubriéndose en pleno ambiente americano, en el continente de la naturaleza indomada, del mito, y de la promesa.

El protagonista tiene su primer encuentro con la selva americana a su llegada al puerto de Santiago de los Aquinaldos donde presencia una procesión religiosa de plena Edad Media. Oye un himno en latín acompañado por un clarinete y un trombón. Esta síntesis de culturas que es América es muy prominente en la expresión musical, como descubre el músico: "un ángel y una maraca no eran cosas nuevas en sí. Pero un ángel maraquero, esculpido en el tímpano de una iglesia incendiada, era algo que no había visto en otras partes".(125) El músico va comprendiendo que la música es el alma de América, de un pueblo cuya música sencilla y folklórica vale más que las comodidades de la civilización moderna. Y no solamente la gente sino también la selva misma tiene su ritmo y su música, una música nocturna y primitiva que inspira admiración y miedo:



Alguien, no se sabía dónde, empezó a probar la embocadura de un oboe. Un cobre grotesco rompió a reír en el fondo de un caño. Mil flautas de dos notas, distintamente afinadas, se respondieron a través de las frondas. Y fueron peines de metal, sierras que mordían leños, lengüetas de harmónicas, tremulantes, y rasca-rasca de grillos, que parecían cubrir la tierra entera. (169)

Pasando por la primera y la segunda pruebas (la noche y la tormenta), el protagonista llega a un pueblo primitivo y, a lo mejor, ignorado por los hombres de otras edades. La primera impresión del músico la describe Carpentier en términos musicales: es un pueblo flanqueado con formas que parecen "tuberías de órgano". (179) El músico ha entrado en un mundo remoto en que "cada cual estaba entregado a las ocupaciones que le fueran propias, en un apacible concierto de tareas que eran las de una vida sometida a los ritmos primordiales". (180) El músico, sensible al ritmo vital que es la música, se da cuenta de que los términos "salvaje" y "civilizado" son absurdos; sólo existe una diferencia en el ritmo de la vida. Este pueblo "salvaje", aunque diferente del pueblo neoyorquino del siglo XX, es tanto y quizá más "dueño de su cultura (y) maestro en la totalidad de oficios propiciados por el teatro de su existencia". (180) Y este ritmo de la existencia encuentra su expresión en la música de cada pueblo. En Nueva York la máquina se ha convertido en el músico por excelencia mientras en la selva americana los instrumentos musicales son los que busca el protagonista:

el cilindro-tambor, la maraca ritual, las trompas de cuerno, las sonajeras, el botuto de barro, los juegos de caramillos y, más importante, la jarra sonora. Extático, el protagonista siente un contento interior como "un gran contrapunto de Palestrina".(182) Los salmos e himnos de la misa que celebra el cura parecen colocar al protagonista en la edad de la Conquista y la Edad Media, pero, como él se da cuenta, en realidad ha regresado hasta el tiempo cuando se usaban los instrumentos musicales indígenas que acaba de descubrir. Determinado por la música, ha regresado a la Era Paleolítica.

Sigue viajando el protagonista hasta llegar al "habitat de un pueblo de cultura muy anterior a los hombres" de la Era Paleolítica, a "un ámbito que hacía retroceder los confines de la vida humana a lo más tenebroso de la noche de las edades".(188) En este ambiente del paraíso antes del pecado, de gente de la más primordial y "primitiva" cuyo único instrumento es la "calabaza llena de gravilla"(190), el músico presencia algo completamente nuevo y mucho más importante y profundo que el hallazgo de la jarra sonora: el Treno, el nacimiento de la palabra y de la música.

El músico queda hipnotizado ante una ceremonia religiosa en que el Hechicero trata de ahuyentar a la muerte:

Una palabra que imita la voz de quien dice, y también la que se atribuye al espíritu que posee el cadáver. Una sale de la garganta del ensalmador; la otra, de su vientre.

Una es grave y confusa...; la otra, de timbre mediano... Se alternan. Se responden. Una increpa cuando la otra gime; la del vientre se hace sarcasmo cuando la que surge del gáznate parece apremiar. Hay como portamentos guturales, prolongados en aullidos; sílabas que, de pronto, se repiten mucho, llegando a crear un ritmo; hay trinos de súbito cortados por cuatro notas que son el embrión de una melodía. Pero luego es el vibrar de la lengua entre los labios, el ronquido hacia adentro, el jadeo a contratiempo sobre la maraca. Es algo situado mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos aún del canto. Algo que ignora la vocalización, pero es ya algo más que palabra. (190-91)

Lo que el protagonista ha buscado en la música de todas las edades y de todas las culturas más desarrolladas, lo encuentra precisamente en la edad casi sin música ni instrumentos. En una cultura mínima e incipiente, despejada de todos los elementos superfluos de la civilización, el protagonista ha podido regresar sin estorbos a la raíz y a los orígenes de la música.

Con la llegada del músico a las Grandes Mesetas, el retroceso temporal llega a su fin. En esta última edad, el cuarto día de la Creación, el protagonista se encuentra en un tiempo antes de toda civilización y aun antes de la existencia del hombre en la tierra. Y sin embargo este mundo natural, sin el hombre, la cultura, y la civilización, tiene su propio ritmo que llega a la sensibilidad del músico:

Y es todo un ritmo el que se crea en las frondas; ritmo ascendente e inquieto, con encrespamientos y retornos de olas, con blancas pausas, respiros, vencimientos, que se alborozan y son torbellino, de repente, en una música prodigiosa de lo verde. (219)

En este ambiente de Santa Mónica de los Venados, el músico reconoce que su "ingeniosa teoría" era absurda y le da la razón a los que propusieron el origen mágico de la música. El protagonista se ve obligado a cambiar su teoría porque ha visto "cómo la palabra emprendía su camino hacia el canto, sin llegar a él;...cómo la repetición de un mismo monosílabo originaba un cierto ritmo...cómo, en el juego de la voz real y de la voz fingida que obligaba al ensalmador a alternar dos alturas de tono, podía originarse un tema musical de una práctica extramusical".(208)

El descubrimiento de la verdadera música natural y humana es la inspiración que le da valor e importancia a la vida del músico. "Una obra se ha construido en (su) espíritu"(220) y el músico quiere escribirla, dándole forma material y sensual a su iluminación espiritual. En el nuevo ambiente y desde una nueva perspectiva el músico quiere presentar "ciertas posibilidades de acoplar la palabra con la música".(221) Ha investigado toda la música conocida desde los más tempranos cantos recitativos hasta la obra de los compositores modernos pero no dio resultado satisfactorio esta investigación. Le faltaba algo y ahora que el músico ha presenciado ese "algo"-- el nacimiento de la palabra y de la música--quiere plasmar su investigación y su búsqueda en "una expresión musical que surgiera de la palabra desnuda, de la palabra anterior a la

a la música...y que pasara de lo hablado a lo cantado de modo casi insensible, el poema haciéndose música, hallando su propia música en la escansión y la prosodia".(222) Esta expresión musical va a ser el Treno "que empezó a crecer en la noche del Paleolítico"(224) dentro del músico que por medio de la palabra-célula y sus implicaciones musicales va a crear su obra maestra, su Odisea personal, la culminación de la música "transcurrida y de la no transcurrida".(223-4)

Por fin el protagonista se ha encontrado; siente la imperiosa "necesidad de escribir musica".(227) Pero ahora cuando ha logrado descubrir la esencia de la música, cuando su trabajo y su vida tienen el valor que ha buscado, cuando ya ha encontrado un ritmo conforme "con su voluntad orgánica"(259) y espiritual, ha llegado a una edad en que el ritmo natural es la única música válida y en que la música compuesta no tiene lugar. La actividad de componer música tiene que someterse a otras actividades más inmediatas y más necesarias. El músico mismo se da cuenta de esta grave pero inevitable contradicción:

He esperado el momento en que se ha consumado mi evasión de los lugares en donde podría ser escuchado una obra mía, para empezar a componer realmente. Es absurdo, insensato, risible.(232)

La música bien puede ser la clave de la comprensión de la existencia humana pero en la nueva ciudad de Santa Mónica de los

Venados en las Grandes Mesetas esa necesidad--la de explicar y de comprender la vida--no existe. "Los nuevos mundos tienen que ser vividos antes que explicados".(285) Y así el protagonista deja en Santa Mónica sus apuntes y el cuarto día de la Creación para regresar a la Nueva York del siglo XX en busca de papel y tinta. Jamás podrá regresar a Santa Mónica ni ver las Grandes Mesetas ni "permanecer indefinidamente en el Valle del Tiempo Detenido".(285) Pero lleva consigo la voz del Hombre--la de su búsqueda y de su eterna expresión en la música, lengua internacional y transhistórica--y sólo podemos esperar con él que no sea "ensordecido y privado de voz por los martillazos del Cómitre que en algún lugar (lo) aguarda".(286)

Los pasos perdidos es efectivamente, como acierta Jorge Campos,<sup>8</sup> los pasos hallados de Carpentier. Esta obra es la primera de nuestro autor que realmente corresponde al criterio conjuntivo característico de la mentalidad barroca: es una novela netamente americana y verdaderamente universal y su universalidad puede trascender lo americano precisamente porque está tan firmemente arraigada en él; su protagonista encuentra lo que busca y tratando de conservarlo, lo pierde--tiene éxito y fracasa. Con el protagonista, viajamos en cuatro dimensiones y en cuatro direcciones: una progresión espacial de la urbe metropolitana--¿será Nueva York?--hasta la remota selva americana, un retroceso temporal desde el siglo XX hasta el cuarto día del

Génesis; un ascenso por la escala de percepción sensorial y de las capacidades sensoriales; un descenso desde el plano de la música artificial y teórica hasta el plano sensual primordial y original (de "origen") en que el ritmo vital de la naturaleza es la única forma musical. A este laberinto Carpentier añade una quinta dimensión de implicaciones filosóficas y estéticas-- como la obligación barroca del artista de vivir en y reflejar su medio ambiente--que existe sin direcciones determinando y trascendiendo a la vez los límites del espacio y del tiempo. Así que abriendo la novela a varias interpretaciones, todas igualmente válidas pero ninguna completa en sí, Carpentier busca y encuentra esa ambigüedad barroca de la apariencia: las interpretaciones estudiadas, detalladas y, digamos tangibles, revelan en conjunto una obra multidimensional que expresa la sensación intangible de una realidad que se siente pero cuya esencia escapa a todo intento de explicación lógica.

## NOTAS

- 1) Las páginas de Los pasos perdidos son de la edición indicada en la bibliografía.
- 2) "Y tus cielos que están sobre tu cabeza serán de metal; y la tierra que está debajo de ti, de hierro. Y palparás al mediodía, como palpa el ciego en la oscuridad." Deuteronomio, 28-23-28. Los pasos..., p.7.
- 3) "Ha! I scent life!" es la frase simbólica del poeta inglés Shelley con que Carpentier empieza el segundo capítulo de la novela. Los pasos..., p.41.
- 4) Weisbach, El barroco..., p.313.
- 5) Weisbach, El barroco..., p.312.
- 6) Cirici Pellicer, El barroquismo, p.19.
- 7) Spengler, La decadencia..., p.169.
- 8) Jorge Campos, "Alejo Carpentier y sus pasos hallados", Insula, no. 118, p.4.



CAPITULO TERCERO

El siglo de las luces

Ya que el estudio anterior nos ha proporcionado cierta perspectiva y cierto criterio con que acercarnos más a la novela y al mundo de Alejo Carpentier, creemos que ha llegado el momento oportuno de hablar de los contextos. Hemos advertido que para la mentalidad barroca de Carpentier, la función primaria de la novela, así como de toda form de expresión artística es "alcanzar a su época...traducirla, expresarla, fijarla".<sup>1</sup> Y añade Carpentier que para cumplir esta función "la novela debe llegar más allá de la narración, del relato, vale decir: de la novela misma, en todo tiempo, en toda época, abarcando aquello que Jean-Paul Sartre llama 'los contextos'...de la materia novelística".<sup>2</sup> Estos contextos, que se dividen en dos dimensiones--la épico-política y la telúrica--, son, en el caso de nuestro autor, un producto que su esfuerzo surrealista aporta a lo real-maravilloso y significa mucho para él. Teniendo en cuenta la opinión de Carpentier de que "él que halle la relación entre ambos, escribirá la novela americana",<sup>3</sup> no nos sorprenderá encontrar en toda su obra la co-existencia de estos contextos y el constante intento del autor de hallar su exacta y precisa relación.

En un artículo intitulado "Problemática de la actual novela latinoamericana",<sup>4</sup> Carpentier explica detalladamente cuáles son estos contextos y en qué consisten. En cuanto a la dimensión épica, habremos notado ya la predilección de Carpentier por los

temas históricos y los grandes movimientos colectivos como, por ejemplo, la sublevación de los esclavos negros haitianos en El reino de este mundo. Todavía dentro de esta dimensión épica, los contextos racial y cultural--"convivencia de... indios, negros, blancos, de distinto nivel cultural que a menudo viven contemporáneamente en épocas distintas, si se considerara su grado de desarrollo cultural"<sup>5</sup>--se destacan en Los pasos perdidos y, en un grado menor, en El reino de este mundo. Y además, estas novelas están inmersas en contextos ideológicos "poderosos y presentes"<sup>6</sup> que vienen a ser las tesis de índole filosófica, política o artística que sostienen las obras. En efecto, el afán de Carpentier de dejar bien claro y sin duda en la mente del lector el mensaje ideológico que muestran sus novela hace que el final de sus obras parezca una suerte de cátedra desde la cual Carpentier el artista se convierte en Carpentier el pedagogo para explicarnos de manera directa, y a veces un poco pedante, la lección didáctica que encierra la obra. En El reino de este mundo, Ti Noel descubre la inutilidad de toda rebeldía y en los últimos capítulos Carpentier opina que aunque se modifiquen las circunstancias, la naturaleza humana no cambia:

...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. 7

Y en Los pasos perdidos nos dice que la promesa de América está en su mestizaje y también nos habla de la condición del artista en su tiempo:

Remontar el Orinoco es como remontar el tiempo. Mi personaje de Los pasos perdidos viaja por él hasta las raíces de la vida, pero cuando quiere reencontrarla ya no puede, pues ha perdido la puerta de su existencia auténtica...La Edad de Piedra, tanto como la Edad Media, se nos ofrecen todavía en el día que transcurre. Aún están abiertas las mansiones umbrosas del Romanticismo... (Pero) los mundos nuevos tienen que ser vividos, antes que explicados...la única raza humana que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato... sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después...8

Al analizar la última novela de Carpentier, vemos que la dimensión épica se hace sentir en el relato del gran tema histórico, pero poco conocido, de la Revolución francesa llevada a las Antillas por Víctor Hugues: los contextos político y cultural son obvios--"añadimos la cultura francesa...el Siglo de las Luces y la Revolución Francesa, Rousseau, la Enciclopedia y Robespierre y Saint-Just y La declaración de los derechos del hombre y las constituciones francesas del 91 y 93... a nuestra cultura hispano-greco-mediterránea"<sup>9</sup>--pero los tenemos que considerar, en esta novela, dentro de otro contexto--el del desajuste cronológico. Contexto característicamente americano que abarca tanto al campo artístico como al campo

ideológico-político, lo explica Carpentier así:

"Todavía no ha llegado el momento" se dice, cuando, precisamente, estamos en el momento...El cubismo empieza a ser entendido en América cuando ya ha cumplido su trayectoria en Europa; el surrealismo es imitado en América, cuando en la fuente primera, se halla en proceso de desintegración...Aceptan ciertos jóvenes determinadas realidades políticas, trabajosamente, después de muchas discusiones y cavilaciones, cuando estas realidades políticas se han afirmado en tal grado que ya rebasaron sus metas iniciales.10

No debemos subestimar la importancia que tiene este contexto porque, en realidad, le da a la dimensión épica de El siglo de las luces su carácter americano; si no fuera por el desajuste cronológico, la Revolución francesa en América sería una copia exacta de su modelo europeo y se diferenciaría de él sólo por el lugar geográfico de su desarrollo. Y de ser éste el caso, no habría ni interés en lo sucedido en América ni necesidad de escribir sobre ello. Pero como vemos en El siglo de las luces, Carpentier subraya una y otra vez que la cualidad épica de esta Revolución es indudablemente americana. A pesar de que la Revolución antillana se reduzca a una serie confusa de leyes y decretos--apenas se pone en efecto un decreto cuando sale otro que lo contradice y ya cuando los términos de este segundo decreto se establecen, se entera de un tercero que anula el segundo y repone la vigencia del primero--, el desajuste cronológico entre Europa y América es lo que permite que siga en pie la Revolución en las Antillas aun cuando la fuerza revolucionaria en Francia ha decaído:

...Victor, ante la reacción termidoriana, estaba penetrando con sus Constituciones traducidas al español...en esta Tierra Firme de América, llevando a ella, como antes, las luces que en el Viejo Mundo se apagaban...Nacía una épica que cumpliría, en estas tierras, lo que en la caduca Europa se había maolgrado.  
(259-60) 11

Esta diferencia entre Europa y América se concretiza ideológicamente en los personajes de Víctor Hugues y Esteban.<sup>12</sup>

El pragmatismo de Víctor Hugues, para quien "una Revolución no se argumenta...no se razona: se hace" (127,265), acepta la realidad inmediata y actual, cualquiera que sea. Para Hugues, la Revolución es "el gran quehacer de la época" (127), desprovisto de la necesidad de un compromiso ideológico personal--sea filosófico, político o social--; no exige nada más que "una mente tan absolutamente politizada que (rehusa) el examen crítico de los hechos, negándose a ver las más flagrantes contradicciones" (126) y una obediencia ciega y fanáticamente fiel a las órdenes de los superiores. En cambio, el idealismo del joven Esteban que, desilusionado, "soñaba con una Revolución distinta" (127), no puede reconciliar las "contradicciones y más contradicciones" que ve entre la ideología revolucionaria y la realidad cotidiana. Como aquellos jóvenes de quienes comenta Carpentier, Esteban, al regresar de Europa a las Antillas, descubre que la revolución teórica de ideales trascendentales que esperaba encontrar es, en la práctica, víctima del desajuste cronológico:

(Esteban) se sentía ajeno a la época;...las iglesias permanecían cerradas cuando, acaso, las habían vuelto a abrir en Francia. Los negros habían sido declarados ciudadanos libres, pero los que no eran soldados o marinos por la fuerza, doblaban el lomo de sol a sol, como antes, bajo la tralla de sus vigilantes...Ahora a los niños...se les enseñaba a recitar un Catecismo Revolucionario que ya no correspondía a la realidad-- como en el Club de Jacobinos recién creado seguían hablando del Incorruptible como si aún estuviese vivo.(142)

Puesto que El reino de este mundo y El siglo de las luces tienen su dimensión épica fundada en las circunstancias de una revolución, comparten, como es de esperarse, unos contextos ideológicos muy parecidos. En la parte XXXIV del capítulo cuarto de El siglo de las luces, Carpentier refuerza los lazos que relacionan la épica y el mito de América con sus contextos ideológicos. Narrando con tono mitológico-épico la gran epopeya de las Antillas americanas--la Gran Migración de las tribus indígenas, el Gran Almirante y su Descubrimiento, la Conquista y la Colonización--Carpentier demuestra la persistente "tendencia de mitificar esta América"<sup>13</sup>, considerada a lo largo de su historia, y de acuerdo con las particulares necesidades espirituales e intelectuales del hombre, como la Tierra Prometida del Imperio del Norte, la Tierra-en-Espera del Pueblo Predilecto, el Archipiélago Teológico del Nuevo Mediterráneo, la Tierra Infinita, el Paraíso Terrenal y la Tierra de Promisión. La idea, expresada en El reino de este mundo, de la revolución como una búsqueda incesante y sin embargo inútil de un mundo mejor halla su eco en el cuarto y el quinto capítulos de El

siglo de las luces, donde la materia temática de la Revolución francesa en las Antillas se ve dentro del contexto ideológico como otra manifestación de este concepto mítico de América:

Según el color de los siglos, cambiaba el mito de carácter, respondiendo a siempre renovadas apetencias, pero era siempre el mismo: había, debía haber, era necesario que hubiese en el tiempo presente--cualquier tiempo presente--un Mundo Mejor. Los Caribes habían imaginado ese Mundo Mejor a su manera, como lo había imaginado a su vez...el Gran Almirante de Isabel y Fernando. Habían soñado los portugueses con el reino admirable del Preste Juan, como soñarían con el Valle de Jauja, un día, los niños, de la llanura castellana... Mundo Mejor habían hallado los Enciclopedistas en la sociedad de los Antiguos Incas, como Mundo Mejor hubiesen parecido los Estados Unidos, cuando de ellos recibiera Europa unos embajadores...que impartían bendiciones en nombre de la Libertad. Y a un Mundo Mejor había marchado Esteban...y regresaba ahora de lo inalcanzado con un cansancio enorme..."Cuidémos de las palabras demasiado hermosas, de los Mundos Mejores creados por las palabras...No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo".(211,223)

El buen entendimiento de esta dimensión épica y de los contextos que contribuyen a su creación es indispensable para poder apreciar la obra de Carpentier pero lo que verdaderamente nos interesa en esta tesis es la dimensión telúrica y su relación íntima con la sensualidad barroca. Existe una fuerte tendencia de confundir la dimensión telúrica con el relato costumbrista puesto que ambos se valen de contextos como los que señala Carpentier--el de iluminación, el culinario, el ctónico, el de distancia y proporción, el cultural--como medio descriptivo. Pero mientras el costumbrismo quiere aprovechar



estos contextos con fines pintorescos--una escena, o varias, intercalada discretamente en la obra, que pinta lo típico y lo nativo sin relación a la materia temática--, la dimensión telúrica de Carpentier "alcanza mucho más allá de lo pintoresco... de los colorines del rebozo, de la gracia del serape, la blusa bordada o la flor llevada en la oreja".<sup>14</sup> Hemos visto ya que la dimensión épico-política está siempre muy ligada al ambiente en que se desarrolla, un ambiente sensual que crea el estado de ánimo de la novela y que la deja bien asentada en el mundo americano. En El reino de este mundo, las escenas de magia y de mitología negras hacen mucho más que dar a la novela un toque de color local; además de contribuir a crear un ambiente en que los misteriosos Altos Poderes pueden ejercer su influencia natural y eficazmente, las imágenes sensoriales sirven para estructurar el aspecto épico-político de la novela. También en Los pasos perdidos, las descripciones de la naturaleza americana y las imágenes musicales van más allá de ser elementos decorativos o pintorescos del viaje del protagonista, "como querían nuestros buenos escritores nativistas"<sup>15</sup>; en efecto, los factores sensuales vienen a ser elementos "de identificación y de definición"<sup>16</sup> que distinguen la cualidad épica del viaje; su presencia es indicativa de la conciencia que tiene el protagonista del valor de su existencia.

Ahora bien; al decir dimensión telúrica, Carpentier está

diciendo dimensión sensual, y especialmente en el caso de El siglo de las luces. Estudiándola desde la perspectiva de la totalidad de la producción novelesca de Carpentier, consideramos que esta novela es una obra maestra de la sensualidad barroca. Toda la novela está repleta de imágenes sensoriales, y las descripciones sensuales abundan en una gran diversidad, abarcando tanto el fondo escenográfico como la figura humana, tanto la naturaleza como la ciudad, tanto la vida espiritual y emocional como la vida turbulenta de la Revolución. Claro está que este estudio, o cualquiera, que pretende hablar acerca de la dimensión sensual está severamente limitado puesto que la mejor manera, y nos atrevemos a decir la única, de realmente experimentar todo el impacto de la novela es sumergirse totalmente en su lectura. Después de todo, nos damos cuenta de que aun el mejor de los comentarios y de los análisis literarios no puede ser más que un complemento a la obra misma y nos permitimos parafrasear a Víctor Hugues: la sensualidad barroca de Carpentier no se explica, no se analiza: se siente. Así que nos acercaremos a la dimensión telúrica de El siglo de las luces, abriendo un camino por la proliferación sensual barroca y tratando de evitar toda disección analítica innecesaria para preservar intacta, en cuanto sea posible, la maravillosa experiencia sensual de la obra.

Como Agustín Yáñez en su novela Al filo del agua, Carpentier aprovecha un pequeño acto preparatorio de prosa poética para establecer con imágenes sensuales el ambiente que reinará en la obra; de este modo llegamos a sentir la novela antes de enterarnos realmente de qué se trata. Nos rodea un aura de sensualidad--contraste visual de negro y blanco, olores, contexturas y movimiento, sonido y silencio--al cual el lenguaje poético del autor convierte en un exquisito cuadro barroco. El perfil oscuro de la gigantesca Máquina se alza en la proa de la nave y su presencia domina esta escena pacífica como un augurio temible y misterioso de la próxima violencia revolucionaria.

Aquel triángulo negro...colgado de sus montantes... Era...como una puerta abierta...desnuda y escueta sobre el vasto cielo que ya nos trafa olores de tierra por sobre un Océano...sosegado...Las constelaciones, tan numerosas que sus vértices, sus luces de posición sideral, se confundían, se trastocaban, barajando sus alegorías, en la claridad de un plenilunio empalidecido por la blancura del Camino de Santiago...Ya no la acompañaban pendones, tambores ni turbas; no conocía la emoción, ni la cólera, ni el llanto, ni la ebriedad de quienes, allá, la rodeaban de un coro de tragedia antigua, con el crujido de las carretas...y el acoplado redoble de las cajas...Las olas acudían, se abrían, para rozar nuestra eslora; se cerraban, tras de nosotros, con tan continuado y acompasado rumor que su permanencia se hacía semejante al silencio que el hombre tiene por silencio cuando no escucha voces parecidas a las suyas. Silencio viviente, palpitante y medido, que no era, por lo pronto, el de lo cercenado y yerto...la brisa olía a tierra--humus, estiércol, espigas, resinas--...el agua era clareada, a veces, por un brillo de escamas o el paso de alguna errante corona de sargazos. (9-11)

Entrando en el primer capítulo de la novela, nos impresiona

en seguida su intrincada complejidad. Como una fachada barroca, que no admite el más pequeño espacio vacío, cada página de la novela rebosa con tal cantidad de imágenes sensuales que nos deja maravillados. Además de la casi completa ausencia del diálogo, notamos que dentro de esta profusión barroca hay un constante fluir en que el relato de la acción del argumento alterna con las desviaciones descriptivas e ideológicas; dentro de los párrafos largos, frecuentemente de cuatro o cinco páginas, las oraciones largas y complejas alternan con frases medianas y cortas de gran sencillez gramatical. En este primer capítulo Carpentier expone el plan de toda la novela: sin hacer caso de la técnica novelística tradicional en que la acción central se desarrolla en un ambiente complementario y de menor importancia, y tampoco sin convertir a la novela en un estudio de tipo psicológico o sociológico, Carpentier pone en el primer plano el fondo físico y espiritual, dedicándose a crear, por medio de los sentidos, un ambiente en que la acción novelesca hace un papel algo secundario. En efecto, la Revolución Francesa en las Antillas cobra una dimensión épica tanto por su aspecto histórico-revolucionario como por su aspecto antillano; y la dimensión épica de ideología revolucionaria se relaciona íntima e inseparablemente con la dimensión telúrica de sensualidad barroca.

En las primeras páginas de la novela compartimos con

los jóvenes Esteban, Carlos y Sofia su vida retirada y hermética. Viven alejados del mundo exterior cuya escenografía barroca describe Carpentier en imágenes de luz, color, sonido y especialmente olor:

Bajo un tórrido sol de media tarde...envuelto en sus improvisados lutos que olían a tintas de ayer, el adolescente miraba la ciudad, extrañamente parecida, a esta hora de reverberaciones y sombras largas, a un gigantesco lampadario barroco, (de) cristalerías verdes, rojas, anaranjadas...Aquí la luz se agrumaba en calores... en estación de lluvias...(una) verdadera descarga de agua, acompañada de truenos y centellas...dejando las calles anegadas y húmedas...Los forasteros, alababan el color y el gracejo de la población...pero quienes la padecían a todo lo largo del año sabían de sus polvos y lodos, y también del salitre...Un ruido de cencerros llenó la tarde...Todo olía fuertemente en esa hora próxima de un crepúsculo...: la leña mal prendida y la boñiga pisoteada, la lona mojada de los toldos, el cuero de las talabarterías, el alpiste de las jaulas de canarios...A arcilla olían los tejados...; a musgos viejos los paredones...; a aceites muy hervidos...los puestos esquineros; a fogata en la Isla de Especias, los tostadores de café con el humo pardo...Pero el tasajo, sin equívoco posible, olía a tasajo; tasajo omnipresente, guardado en todos los sótanos y trasfondos, cuya acritud reinaba en la ciudad...El tasajo, el barro y las moscas eran la maldición. (15-17)

A pesar de que los jóvenes tratan de evadir la vida de esta ciudad olorosa, el mundo fantástico que crean--"un laberinto de cajas...que establecía nuevas distancias con el mundo exterior...del plano terrestre donde operaba Esteban... había un camino alpestre...para subir a Tres Cajas de Vajillas (de Carlos), desde las cuales podía contemplarse el paisaje... hasta la Gran Terraza (de Sofia), constituida por las Nueve

Cajas de Muebles" (27-29) --es también un mundo donde reina

el olor:

Al cabo de la Calle de la Harina, olorosa a tahonas de ultramar, venía la Calle de los Vinos...cuyas barricas goteaban el tinto...despidiendo alientos de bodega. La Calle de los Cordajes y Jarcias conducía al hediondo rincón de pescado curado...Regresando por la Calle de los Cueros de Venado, los adolescente volvieron al Barrio de las Especias, con sus gavetas que pregonaban, de sólo olerlas, el gengibre, el laurel, los azafranes y la pimienta...Aquel mundo de cosas viajadas...(era) todo dominado por el hedor del tasajo, también presente allí... Un olor a azufre apretó la garganta de Esteban...Soffa estaba mareada por los efluvios del vino y del arencón... Agobiados por el calor y los olores a tasajo, a cebollas, a café...subieron a la azotea (donde) acabaron por dormirse.(23-25)

Al mismo tiempo que nos sitúa dentro del ambiente sensual escenográfico de este mundo particular en que las relaciones espaciales y temporales se confunden y se trastornan en una imitación esperpéntica del mundo exterior, Carpentier empieza a explorar los personajes que toman parte en este escenario de "juego perpetuo".(28) Mientras Carlos queda siempre en el fondo como una figura sin mucho relieve y el carácter de Soffa es dominado por su papel quizás demasiado simbólico--"la poseedora de 'sonriente sabiduría'"(218) que reconcilia el amor mundano con el amor divino, combinando en sí la inagotable compasión maternal, la intachable pureza virginal y la erótica pasión sexual--, Carpentier nos presenta a Esteban en un retrato barroco en que la descripción sensual llega a trascender las facciones físicas para revelar una fisonomía interior y espiritual.

Teniendo en cuenta el pasaje bíblico en que el Evangelista nos narra la muerte de Jesús, podemos percibir las sutiles implicaciones místicas y religiosas que llenan esta escena:

Pero ahora estaba asido-- colgado--de los más altos barrotes de la ventana, espigado por el esfuerzo, crucificado de bruce, desnudo el torso, con todo el costillar marcado en relieves, sin más ropa que un chal enrollado en la cintura. Su pecho exhalaba un silbido sordo... que a veces moría en una queja. Las manos buscaban en la reja un hierro más alto del que prenderse, como si el cuerpo hubiese querido estirarse en su delgadez surcada por venas moradas. Sofia...pasó un paño mojado en agua fresca por la frente y las mejillas del enfermo. Pronto sus dedos soltaron el hierro...y, llevado en un descendimiento de cruz por los ermanos, Esteban se desplomó en una butaca de mimbre, mirando con ojos dilatados, de retinas negras, ausentes a pesar de su fijeza. Sus uñas estaban azules; su cuello desaparecía entre hombros tan alzados que casi se le cerraban sobre los oídos. Con las rodillas apartadas en lo posible, los codos llevados adelante, parecía, en la cerosa textura de su anatomía, un asceta... entregado a alguna monstruosa mortificación de su carne... Esteban, ahora había echado los brazos por encima de una sábana enrollada a modo de sogas, entre dos argollas fijadas en las paredes...--No volveré al convento--dijo Sofia, abriendo el regazo para descansar la cabeza de Esteban que se había dejado caer en el suelo...(19-20)

Aunque Carpentier deja aquí este retrato de Esteban intuimos por este primer indicio, que el carácter del personaje y su inclinación mística tendrán que ser explorados con más profundidad más tarde en la novela. Y estamos en lo cierto. Pero por ahora dejaremos que Esteban se recupere de su crisis asmática y mientras tanto observaremos que Carpentier sigue con la idea del "retrato" señalando la predilección de Esteban por el cuadro Explosión en una catedral. A diferencia

de Sofia, a quien le encantaban los cuadros de arlequines enmascarados, y de Carlos, que "prefería unas escenas realistas" (21), Esteban, "gustaba de lo imaginario, de lo fantástico...criaturas, caballos espectrales, perspectivas imposibles--un hombre árbol, con dedos que le retoñaban; un hombre armario, con gavetas vacías saliéndole del vientre..." (21) Si recordamos la participación de Carpentier en el movimiento literario surrealista, nos damos cuenta de que la atribución de este gusto artístico evidentemente surrealista a Esteban, no es ni arbitraria ni por coincidencia sino que sirve dos propósitos definidos: primero, esta concordancia de gustos establece una afinidad entre Carpentier y Esteban; el autor y el personaje tienen un lazo común que hace que, de cierto modo, se identifiquen el uno con el otro. Esta relación da validez a la suposición de que las actitudes, las opiniones, y las ideas que expresa más tarde Esteban acerca de la vida y de la Revolución sean idénticas, o por lo menos muy parecidas a las de Carpentier y refuerza al papel de Esteban como portavoz del autor. Segundo, el gusto surrealista de Esteban hace posible que se introduzca en la novela el leit-motif del cuadro Explosión en una catedral, "aquella visión de una columnata esparciéndose en el aire a pedazos--demorando un poco en perder la alineación, en flotar para caer mejor--antes de arrojar sus toneladas de piedra sobre gentes despavoridas." (21) Aunque el simbolismo profético



de este cuadro será entendido y explicado por Esteban más tarde en la novela, hacemos notar aquí que esta obra "que, contrariando todas las leyes de la plástica, era la apocalíptica inmovilización de una catástrofe" (21), logra su efecto principalmente a causa de su relación especial con la sensualidad. Si sabemos ya que la sensualidad barroca aparece como una constante de las novelas de Carpentier, denotando la presencia de la vida, entonces la carencia de la sensualidad en este cuadro estático, donde todo movimiento se detiene en un terrible y silencioso suspenso--una "perpetua caída sin caer" (45)--, representa la negación de la vida, o sea la muerte, y viene a prefigurar no solamente la destrucción y la muerte que trae consigo la Revolución sino también el fracaso inevitable de toda ideología o actividad revolucionaria y de toda persona relacionada con ella. De este modo Carpentier empieza a establecer desde el primer capítulo de la novela la estrecha relación entre las dimensiones sensual y épica.

La llegada inesperada de Víctor Hugues marca la salida de los jóvenes de su encierro voluntario. Los aldabonazos de este intruso rompen el ritmo acostumbrado de su vida solitaria, cuyos únicos sonidos habían sido la plática de los jóvenes y la música del arpa y de la flauta; la casa se llena con la plática extraña y fascinadora de este "negociant a Port-au-Prince". (31) Como ha hecho con el retrato de Esteban, Carpentier nos pinta

un retrato sensual tanto físico como espiritual de Hugues. Aprovecha el contraste entre esta figura vigorosa y fuerte y la figura enfermiza y débil del muchacho para reflejar el contraste ideológico que ya hemos visto al hablar de la dimensión épica y así subraya otra vez, como en el caso del cuadro Explosión en una catedral, esa relación contextual entre la sensualidad y la historia épica.

Era un hombre sin años--acaso tenía treinta, acaso cuarenta, acaso muchos menos--, de rostro detenido en la inalterabilidad que comunican a todo semblante los surcos prematuros marcados en la frente y las mejillas por la movilidad de una fisonomía adiestrada en pasar bruscamente...de una extrema tensión a la pasividad irónica, de la risa irrefrenada a una expresión voluntariosa y dura, que reflejaba un dominante afán de imponer pareceres y convicciones...Su cutis muy curtido por el sol, el pelo peinado a la despeinada... completaban una saludable y recia estampa. Sus ropas ceñían demasiado un torso corpulento y dos brazos hinchados de músculos, bien llevados por sólidas piernas, seguros en el andar...El pecho...abarrilado...espeso, dibujaba sus músculos en firmes relieves...Si sus labios eran plebeyos y sensuales, los ojos, muy oscuros, le relumbraban con imperiosa y casi altanera intensidad... El personaje tenía empaque propio...lo mismo podía suscitar la simpatía que la aversión.(31-32, 69)

La presencia de Hugues, cuya plática amena pronto se convierte en una exposición de las teorías sociales de la época, representa en la dimensión épica la introducción de la Revolución en la vida de los jóvenes. A pesar de su anterior rechazo del mundo exterior, los jóvenes se apasionan por este "nuevo tema de conversación" (65) y Carpentier nos indica claramente que, una vez olvidada su vida al margen de la

sociedad, el interés pasivo que sienten los jóvenes por la ideología revolucionaria los llevará a comprometerse activamente en la lucha armada:

Hablar de revoluciones, imaginar revoluciones, situarse mentalmente en el seno de una revolución, es hacerse un poco dueño del mundo. Quienes hablan de una revolución se ven llevados a hacerla. Es tan evidente que tal o cual privilegio debe ser abolido, que se precede a abolirlo; es tan cierto que tal opresión es odiosa, que se dictan medidas contra ella; está tan claro que tal personaje es un miserable que se le condena a muerte por unanimidad. Y una vez saneado el terreno, se procede a edificar la Ciudad del Futuro. (65)

Teniendo siempre en cuenta la búsqueda de Carpentier de esa relación exacta entre los contextos épicos y telúricos, vemos que, además de personificar la épica de la Revolución en América, el impacto de la presencia de Hugues se hace sentir en el despertar de la sexualidad de Soffa, el cual se refleja en el ambiente sensual de una naturaleza violenta y tormentosa. El primer contacto de Soffa con la sexualidad abierta y franca ocurre una noche cuando, después de una ataque asmático de Esteban, Víctor lleva a pasear a los jóvenes. Entran en un mundo nocturno "entre mansiones que la noche acrecía en honduras... (oliente a) pescado, aceites y podredumbres marinas" (39) iluminado por unos cuantos faroles, cuyos únicos sonidos son el reloj de cuclillo, el pregoneo del sereno y "el rumor del agua mansa, rota por el pilotaje de los muelles". (39) Pero de repente la paz y la tranquilidad de esas calles desiertas se rompen por una escena de sexualidad licenciosa e irrefrenada.

Y al doblar una esquina se vieron en una calle alborotada de marineros donde varias casas de baile, con ventanas abiertas, rebosaban de músicas y de risas. Al compás de tambores, flautas, y violines, bailaban las parejas con un desaforo...Había mulatas que arremolinaban las caderas, presentándose de grupa a quien las seguía... Una negra de faldas levantadas sobre los muslos, taconeaba el ritmo de una guaracha...Mostraba una mujer los pechos por el pago de una copa...Iban hombres de todas trazas y colores hacia el fondo de las tabernas, con alguna mano calada en masa de nalgas...En la entrada de un barracón, varias rameras se prendían de los transeúntes...una de ellas, derribada...por el peso de un coloso barbinegro... otra desnuda a un flaco grumete...(39-40)

Aunque la promiscuidad de esta gente "sin fe ni ley" deja a Sofia "escandalizada, muda...(llena) de asco, de indignación", (40) ella observa esta "visión infernal...sin poder desprender la vista de aquella turbamulta entre paredes, dominada por la voz ácida de los clarinetes" (40); se siente confundida y exasperada porque no puede reconciliar su propia sensación de repugnancia con el "algo turbio, raro, expectante--por no decir aquiescente" (40) -- que nota en la expresión de Víctor, Carlos y Esteban, "como si 'eso' no les repugnara tan profundamente como a ella".(40) Aunque quizás reconozca la ambivalencia de su propia reacción--obviamente repudiada y ofendida y, a la vez, inconscientemente atraída y fascinada--, Sofia no quiere admitir la posibilidad de que su hermano y su primo, para quienes ella ha sido siempre la Santa Hermana Inviolada y la Madre Casta Espiritual, compartan con esa gentuza los mismos sentimientos, deseos e intintos sexuales. Así que

Soffa, aturdida y herida en lo hondo por esta insospechada traición sensual de los muchachos, trata de escapar de "aquel mundo...tan ajeno" (40) tomando las riendas para regresar el coche, con fuertes latigazos, a la reclusión segura y protectora de la casa paternal.

Pero el hecho de haber salido de los confines acostumbrados y conocer la vida más allá del convento y de la casa agrieta el dique mental que había retenido las aguas turbias y sucias del mundo exterior; Soffa ya no encuentra donde refugiarse de la ola de sensualidad que la envuelve, invadiendo hasta el recuerdo de su padre muerto. Lamentando la destrucción de sus yerbas medicinales cultivadas "para curar todo lo que dañaba las entrepiernas del hombre" (43), la sirvienta familiar Remigio revela las circunstancias de la muerte del padre de Soffa, explicando que "si el caballero se hubiese fiado un poco más de sus yerbas...con esa última manía suya de meter mujeres en la casa...no hubiera muerto como había muerto, encaramado sobre una hembra". (43) Estas palabras resultan ser una "ensordecadora revelación" no sólo de las actividades sexuales de su padre sino de algo más importante, de los propios sentimientos de Soffa. Al examinar la verdadera causa de su irritación con la indiscreción de Remigio, Soffa descubre que el motivo no es la conducta reprochable de su padre--algo que ya sospechaba-- sino la inevitable confesión de que ella "nunca había amado a

su padre, cuyos besos (olfan) a regaliz y a tabaco".(45) Y al reconocer esto, confirma también su desprecio por "la miserable condición masculina, incapaz de llevar la digna y quieta unicidad de la soltería o de la viudez".(45)

La turbación espiritual de Soffa, producida por esta primera admisión de la sexualidad, se refleja en una naturaleza turbada por los comienzos de un ciclón: "Una hoja de palmera cayó en medio del patio con ruido de cortina desgarrada. El viento traía olor de mar, de un mar tan cercano que parecía derramarse en todas las calles de la ciudad. 'Este año tendremos ciclón'"(45). Y conforme va agudizándose la experiencia sexual de Soffa, va aumentando la violencia de la naturaleza; Carpentier utiliza la descripción en términos de imágenes sensuales para identificar y unir en un crescendo la sexualidad y el ciclón. La confusión de Soffa ante el descubrimiento del sexo le causa un sentimiento inexplicable de enajenamiento y de desorientación. La luz parece cobrar una dimensión inusitada, invistiendo las cosas familiares, con una nueva perspectiva, confiriéndoles "una nueva personalidad".(45) Y una nueva personalidad tiene también Esteban, abandonando la esmerada atención y las caricias maternas de Soffa, "que tantas veces lo había bañado durante sus crisis, sin reparar en las sombras mullidas que iban ennegreciendo su anatomía"(46) por la carne tibia y los abrazos volupuosos de la "moza idolente"

de aquella casa del Arsenal que "exhalaba un perfume turbio, de esencias y de jabones, de cuerpos perezosos, de alcobas tibias...sin más adorno que unas enaguas colgadas de un clavo".(47)

Pero como la descripción de una naturaleza de calor excesivo, aire inmóvil, "plantas que parecían de metal" (y) hojas de palmera con "una pesadez de hierro forjado"(50) indica el advenimiento del ciclón, las largas horas de soledad que pasa Sofía y la presencia diaria y aparentemente desinteresada de Hugues son, en realidad, sólo el preludio de la tormenta sexual que está por estallar.

En las partes VII y VIII del primer capítulo el Ciclón y la sexualidad se unen y lo que comenta Carpentier sobre el huracán bien se puede referir a la iniciación sexual: era algo esperado (y) aceptado como una tremebunda realidad...a la que tarde o temprano, nadie escapaba...Lo más que podía desearse es que fuese de corta duración y no resultara demasiado duro."(50-1)

Al caer la noche, se nos presenta la furia del ciclón con imágenes sensuales de luz y de sonido y escuchamos la música de esa lluvia torrencial que azota la ciudad:

Un vasto rumor cubría, envolvía, la casa, concertando las afinaciones particulares del tejado, las persianas, las lucetas, en sonidos de agua espesa o de agua rota; de agua salpicada, caída de lo alto, escupida por una gárgola, o sorbida por el tragante de una gotera. Luego hubo una tregua, más calurosa, más cargada de silencio que la calma de la prima noche. Y fue la segunda lluvia...más agresiva aún que la anterior, acompañada esta vez de ráfagas descompasadas que se

fueron apretando en sostenido embate. (51)

Tratando de ahuyentar la oscuridad de la noche, "se pusieron faroles y velas junto a las lámparas" (51) y con los bramidos del viento, los fragores del derrumbe, los golpes de la puerta, los gemidos de las vigas y el sacudimiento de las ventanas se mezclan los rezos y las invocaciones a Santa Bárbara. Quizás presintiendo en la brutalidad del ciclón la violencia sexual que le espera, Sofia más que nadie, se siente aterrorizada y amenazada por el huracán. Curiosamente es Víctor quien aquietta el miedo de Sofia, diciéndole que "lo peor del ciclón había pasado ya" (52) y trayéndole un vaso de vino para ayudarla a dormir. Pero ahora cuando la fuerza del ciclón se mengua, cuando la lluvia recia y sucia se vuelve "una neblina de agua con olor marino" (53), y cuando el estrépito del viento disminuye, la terrible sensación de amenaza y de peligro se hace realidad:

Despertó de pronto...alguien yacía a su lado. Un brazo descansaba sobre su talle...apretando y cifiendo... Volviéndose bruscamente, su cuerpo encontró la desnudez de otro cuerpo...Golpeaba con los puños, con los codos, con las rodillas, buscando donde arañar, donde lastimar, sin esquivar siempre el extraño contacto de una desconocida reciedumbre que le rondaba el vientre. Las manos del otro trataban de asirla por las muñecas; un peligroso aliento rozaba sus oídos...Una lucha los tuvo trabados, anudados, confundidos, sin que el hombre lograra ventajas... Al fin, el otro abandonó el empeño, marcando la derrota con una risa seca que mal ocultaba su irritación. Y seguía la mujer luchando con la voz, acumulando protestas y sarcasmos en los que se revelaba una portentosa capacidad de humillar, de herir donde más dolía...Tratando de



disculpase, (el otro) invocaba razones que dejaban atónita a quien...las escuchaba sin haber pensado nunca que aquel ser tan hecho y maduro...hubiese podido otorgarle nunca una estatura de mujer...Salvada su carne de un peligro inmediato, veíase Soffa arrastrada hacia un peligro tal vez mayor; el de sentirse aludida por la voz que desde las sombras le hablaba...abriéndole las puertas de un mundo ignorado...Su piel tenía un olor raro--acaso real, acaso imaginario--del que no lograba desprenderse: olor fosco, animal, al que ella misma no era ajena...Aquella noche habían terminado los juegos de la adolescencia.(53-54)

Al día siguiente, en medio de los estragos del desastre que arrasó providencialmente con las casas de baile del Arsenal, Soffa se da cuenta de la relación que existe entre la violencia del ciclón y su primera experiencia sexual. Mientras el pueblo se entrega a la tarea de limpiar, reparar, y reconstruir su "ciudad destechada, llena de escombros y despojos" (54), Soffa se enfrenta no sólo a los cambios físicos de la "ciudad castigada--olores que no eran...de los otros días (y)...el silencio de ruinas y de lutos" (56)--sino también a los cambios espirituales de su propia ser:

Y la singularidad de todo, la violencia de un acontecimiento que había sacado a todo el mundo de su hábitos y rutinas, contribuía a agravar en Soffa...el recuerdo de lo ocurrido la noche anterior. Aquello formaba parte del vasto desorden en que vivía la ciudad, integrándose en una escenografía de cataclismo. Pero un hecho rebasaba, en importancia, el derrumbe de las murallas, la ruina de los campanarios, el hundimiento de las naves: había sido deseada...En pocas horas iba saliendo de la adolescencia, con la sensación de que su carne había madurado en la proximidad de una apetencia de hombre... "Soy una Mujer", murmuraba...(56)

Este nuevo aprecio de su sexualidad obra una conversión en la personalidad de Sofia. En vez de negar su carácter sexual, se abre plenamente a él, aceptando sus instintos y deseos sexuales sin vergüenza ni repugnancia. Cuando los jóvenes deciden acompañar a Víctor en su huida de la persecución contra los francmasones, Sofia descubre la vida sensual del mar. Rodeada de olores de la tierra y del agua, de los colores vívidos y las fosforescencias del Caribe, de las brisa frescas bajo un sol de "encendida luz meridiana"(70), y del ritmo musical de las olas, Sofia se encuentra en un mundo totalmente distinto en que "la continua destrucción de lo creado...equivale a un perpetuo lujo de la creación"(70) y experimenta por primera vez "una voluptuosidad del cuerpo entero--blanda, perezosa con los sentidos atentos a cualquier solicitud placentera".(70) Aunque la promiscuidad sigue siendo para ella algo perverso y despreciable, comprende ahora que la sensualidad es algo natural y bueno; confiesa que espera ansiosamente el día de ser no sólo deseada sino poseída por un hombre. Y así es que, después de presenciar la pesca y la muerte de unos tiburones, una escena cuya descripción es simbólica de la desfloración sexual, Sofia acepta los avances de Víctor y se entrega al gozo sexual, reconociendo abiertamente que "en fin de cuentas, había sido eso, con toda su brutalidad, lo único, realmente importante-- la única peripecia personal--que hubiera ocurrido en su vida".(72)

Carpentier completa este primer capítulo como lo empieza, usando la sensualidad barroca para la descripción escenográfica de la naturaleza y del ambiente. En efecto, la naturaleza descrita por Carpentier no es una visión minuciosa y realista sino que más bien corresponde a una geografía sensual que sugiere sensaciones en vez de reproducir vistas. Por esta razón en esta novela llegamos a sentir el campo cubano--ese "paisaje monótono de sabanas frecuentemente anegadas" (67)-- principalmente por el sentido del olfato; a pesar de la lluvia, el lodo, y la pobreza, reina una saludable alegría "por un aire nuevo que olía a pastos verdes, a vacas de buenas ubres, a fuegos campesinos de limpia leña--lejos de la salmuera, el tasajo, y la cebolla germinada, que contrapunteaban sus vahos en las estrechas calles de la ciudad".(61) De la misma manera, aunque Carpentier describe la playa como "sucia, cubierta de algas muertas y breas derramadas, donde pululaban los cangrejos entre maderas rotas y sogas podridas" (67), no logramos captar la verdadera sensación de la suciedad y la podredumbre del muelle hasta que insiste en ella por medio de los sentidos del tacto y del oído, haciéndonos sentir hormigueo sobre la piel con esta descripción de la plaga de mosquillas:

Se metían en las orejas, en las narices, en las bocas, deslizándose hasta las espaldas como una arenilla fría. Sin hacer caso del humo de cocos secos...los cínifes acudían por enjambres, por nubes, hincando las caras, las manos, las piernas...Metiéndose debajo del mosquitero,

(Soffa) se sintió rodeada de zumbidos. Debajo del burdo tul roído por la humedad, lleno de agujeros, proseguía el tormento. Iba el pequeño silbido agudo de la sien al hombro, de la frente al mentón, con la tregua de un posarse pronto advertido por la piel. Soffa se daba vueltas, se abofetaba, se daba con las palmas aquí, allá, en los muslos, entre los omoplatos, en las corvas, en los flancos. Sentía sus sienes rozadas por leves vientos que, en su mayor cercanía, cobraban una rabiosa intensidad...Al fin prefirió ovillarse debajo de una sábana espesa, recía como lona, cubriéndose la cabeza. Y acabó por dormirse, cubierta de sudor, sobre la colcha empapada por propio sudor, con la mejilla hundida en una mala almohada mojada de sudor(67-68)'.

Y termina este capítulo con otra escena de ciudad, esta vez la de Port-au-Prince, destruida por un "incendio gigantesco (que) enrojecía el cielo y arrojaba pavesas a los montes cercanos".(77) Víctima de una sublevación, la ciudad que encuentran Víctor y Esteban está en el proceso de recobrar su ritmo acostumbrado pero la "calma de carbones apagados, de recoldos, de brasas sobre la tierra cubierta de escombros"(77) presenta un triste contraste con la actividad de los campesinos "llevando frutas, quesos (y) coles...para disponerlos en un mercado que había dejado de ser mercado".(77) Esta ciudad aniquilada ha sido testigo de la terrible e inhumana crueldad de la sublevación:

(Los presos eran) puestos entre rejas...insultados, escupidos, por quienes, al pasar, no les arrojaban inmundicias y aguas sucias...Empuña el verdugo su cabilla, que se ensaña en las piernas, los brazos, los muslos, de los reos. Terminada la faena, interviene el hacha. Las cabezas ...alzadas en lanzas, son paseadas, para escarmiento, a lo largo del camino...Los buitres...daban de picotazos... a las caras amoratadas por el suplicio, que acababan de

perder todo aspecto humano--meras esponjas de carne, con hoyos escarlata, bamboleadas por guardias borrachos. (78)

Esta última escena, además de cerrar el primer ciclo de la novela--empezando en la ciudad (La Habana), pasando a la naturaleza campestre y marítima, y regresando a la ciudad (Port-au-Prince)--, sirve para establecer sensualmente el ambiente de la Revolución sangrienta que seguiremos en el aspecto ideológico y en la acción novelesca durante los capítulos siguientes.

Al abrir el segundo capítulo de la novela, Esteban ya se ha comprometido con la causa de la Revolución y se encuentra con Víctor en el "corazón" de la Francia revolucionaria. Carpentier aprovecha esta situación novelesca para unir el tema del tiempo en el recuerdo con la sensualidad y también para presentarnos de nuevo un contraste entre América y Europa. Aunque el contraste filosófico, ideológico y político de los mundos Nuevo y Viejo aparece como una constante en toda la obra de Carpentier--recordemos la colonia francesa y la corte estilo europeo en Haití (El reino de este mundo), la Novena Sinfonía de Beethoven en la selva sudamericana (Los pasos perdidos), y el concepto mítico de las tierras americanas sostenido por el pensamiento europeo (El siglo de las luces)-- , este contraste no se nos explica aquí en términos de los contextos épicos sino que se evoca por medio de una descripción sensual y telúrica, pintada "en colores de aguafuerte":

la ciudad natal...con sus sombras acentuadas por la excesiva luz de lo iluminado, con sus cielos repentinamente cargados de truenos y nubarrones, con sus calles angostas, fangosas, llenas de negros atareados entre la brea, el tabaco y el tasajo...un Trópico...estático, agobiante y monótono, con sus paroxismos de color siempre repetidos... largas noches alargadas por el silencio...Aquí (París), en las suntuosas matizaciones de un incipiente otoño que era portentosa novedad para quien venía de islas donde los árboles ignoraban el paso de lo verde a las sanguinas y las sepias, todo era alegría de banderas, florecer de cucardas y escarapelas, flores ofrecidas en las esquinas, leves rebozos y faldas de cívica ostentación, con rojos y azules prodigados a todo trapo.(83)

Sigue la descripción de esta ciudad, llevándonos por calles capitalinas de feria, llenas de colores, sonidos y personajes en constante movimiento excitado y alborotado. Pero no debemos pasar por alto el hecho de que en medio de este "ambiente exótico" que "más que...una revolución...(parece) una gigantesca alegoría...una metáfora de revolución"(84), existe, además del ritmo emocionante de los tambores militares, la realidad cotidiana y no tan exótica de los "hedores del carnero, las coles y la sopa de puerros...añadiéndose al olor a mantequilla rancia".(85) Porque, como descubre Esteban, es esta realidad sucia y mezquina la que permanecerá después de que haya pasado el espectáculo de los desfiles de uniformes resplandecientes, de los discursos altisonantes, de las proclamaciones gloriosas, de las promesas de "irrealizables utopías".(146)

En comparación con el capítulo anterior, la acción del

segundo capítulo es mucha y rápida: Esteban viaja de Francia a España, y luego se traslada a la Guadalupe, donde bajo el mando de Hugues se impone la lucha revolucionaria. Aunque Carpentier se preocupa por reforzar el aspecto mítico de esta aventura y de Hugues--de su "oficio de Conductor de Hombres" entra en una "Dimensión Mayor" transformándose en "una Alegoría" (102,110,114)--, la dimensión telúrica está también muy presente en imágenes sensuales. Rodeado de la música racionalizada de himnos revolucionarios, Esteban pasa una monótona y aburrida estancia en España viendo paisajes lluviosos y grises de "playas desiertas, arizadas de estacas, donde el Océano dejaba algas muertas, maderas rotas, hilachas de lona después de las tormentas nocturnas que gemían en el calado de los postigos, atolondrando las chirriantes veletas de hierro roídas por el verdín." (96) Y la emoción que siente Esteban al dejar atrás a esta Europa deprimente para regresar a América se refleja en la música alegre del mar y el sol cálido y brillante que desvanece "las últimas brumas de Europa." (105) Pero al llegar a la Guadalupe, el sonido de la música y de las risas se convierte en el sonido de los disparos y del bombardeo de los cañones; los olores frescos del pasto, de la melaza, y del humo de leña ceden al olor de "cal vieja, reseca, cineraria... en una atmósfera de demolición." (117) Ha estallado la guerra y la Pointe-a-Pitre sufre un bombardeo "con balas calentadas

al rojo vivo" (117) que convierte a la ciudad en una hoguera infernal. Otra vez Carpentier nos hace no sólo ver el ambiente de destrucción sino también olerla, oirla y respirarla:

Un humo negro, denso, sacado de abajo, de donde arden muchas cosas viejas y sucias, ponía penumbras repentinas, en pleno mediodía, sobre la ciudad suplicada. Y aquello, que era intolerable, imposible de soportar durante una hora, se prolongaba día y noche, en un estruendo perpetuo, donde el derrumbe se confundía con el grito, el crepitar de las fogaradas con el trueno a ras del suelo de lo que rodaba, topaba, rebotaba, pegando como ariete... A los innumerables tormentos se añadía ahora el de la sed... Las ratas pululaban en las calles, corriendo en medio de los escombros, invadiéndolo todo, y como si esa plaga fuese poco, unos alacranes grises surgían de las maderas viejas, hincando el dardo donde mejor pudiese hincar... Al vigésimo día del asedio apareció el Cólico Miserere. Las gentes se vaciaban en horas, largando la vida por los intestinos... Cayendo sobre el Cementerio Viejo, las balas habían sacado huesos a la luz. (118-119)

Cuando por fin termina la guerra con la victoria de las fuerzas de Hugues, las baterías enemigas callan, se vuelve a oír "el chapaleo de las olas en el puerto" (119) y la ciudad, todavía desacostumbrada a "la nimiedad del ruido" (120), se llena con la música de aires revolucionarios, canciones amorosas y lindas pastorelas. A la sombra de la Máquina, cuyo funcionamiento horroroso marca el ritmo de la muerte, la vida cotidiana se adapta a una normalidad sangrienta y terrible.

Ahora bien: con todo lo que, hasta este punto, hemos señalado, estudiado y comprendido de la sensualidad barroca, no titubeamos en admitir el papel esencial que desempeña este aspecto en la novela de Carpentier. Pero aunque estamos bien



convencidos de la importancia y del valor de la sensualidad barroca como una técnica personal de Carpentier, una manera de aproximarse como novelista y como ser humano a la realidad latinoamericana, no podemos dejar de preguntarnos por qué razón y con cuáles bases filosóficas o artísticas Carpentier propone esta visión barroca personal como una norma general, opinando (como ya citamos en la introducción de este tesis) que "el legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco".<sup>17</sup> La respuesta nos la da el autor mismo. Muy buen conocedor de la trayectoria literaria de América, Carpentier ha observado que, desde las primeras cartas y crónicas de los exploradores europeos hasta la novela latinoamericana más reciente, los escritores del Nuevo Mundo han tenido que enfrentarse a un problema básico: el de ponerles nombre a las cosas. Para Carpentier los escritores auténticamente latinoamericanos, incluyendo tant a Bernal Díaz del Castillo como a García Márquez, comparten la tarea primordial de "nombrarlo todo--todo lo que nos define, envuelve y circunda,"<sup>18</sup> tarea de primerísima necesidad que precede a cualquier otra de planteamiento, exposición, o denuncia de la realidad de su época.

Al explicarnos en qué consiste realmente este oficio de Adán, Carpentier nos da la clave de la relación que existe entre la dimensión telúrica, la sensualidad y el barroquismo.

Inspirado por las ideas del poeta francés Leon-Paul Fargue, nuestro autor nos dice que la función artística del escritor no es describir precisamente lo ya conocido--sea un suceso, un escenario, o un personaje--sino llegar a comunicar sensualmente lo nuevo y lo desconocido:

"Pintar (algo conocido) es trabajo fácil para un escritor que sabe trabajar...Pero agarre usted un objeto cualquiera que yo no haya visto antes. Puede ser un pisapapel,... una mariposa rara, una baratija exótica...un caracol. Si usted logra, con pocas palabras, que yo tenga la sensación del color, la densidad, el peso, el tamaño, la textura, el aspecto del objeto, habrá usted cumplido la máxima tarea que incumbe a todo escritor verdadero. Muéstreme el objeto; haga que, con sus palabras, yo pueda palparlo, valorarlo, sopesarlo"...la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que cife al detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo. 19

Y establecida esta interrelación barroca entre la sensualidad y la palabra descriptiva, Carpentier prosigue a colocarla dentro de la realidad de América Latina. Así como la sensualidad tiene a fuerzas que expresarse en una prosa barroca, este barroquismo tiene que ser la expresión por excelencia del mundo latinoamericano, no porque lo impone el gusto artístico personal de Carpentier sino porque emana como un elemento intrínscico de la naturaleza misma de esta realidad:

Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente, Hasta el amor físico se hace barroco...No temamos, pues, el barroquismo en el estilo, en la visión de los contextos, en la visión de la figura humana enlazada por las

enredaderas del verbo y de lo ctónico...No temamos el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos; barroquismo creado por la necesidad de nombrar las cosas...20

En resumen, entonces, puesto que la tierra americana abunda en cosas no vistas antes, el escritor latinoamericano tiene como primera obligación la tarea de nombrar las cosas, lo cual exige una descripción sensual. Y esta sensualidad se logra expresar sólo mediante una prosa necesariamente barroca.

Si volvemos ahora a la novela El siglo de las luces, encontraremos esta ideas teóricas puestas en la práctica. Carpentier entiende muy bien la naturaleza humana tano de sus personajes como de sus lectores y sabe que, en la novela y en la vida, tendemos siempre a buscar el significado de la existencia en los grandes acontecimientos épicos. Para Sofía, la experiencia sexual cobra una importancia épica personal y representa en su vida monótona y cerrada un punto decisivo; para Esteban, su vida común y corriente adquiere un significado épico sólo con su participación activa en la lucha revolucionaria; para el lector, la importancia y la grandeza del mundo americano estriban en el hecho de tomar lugar en este ambiente los singulares sucesos históricos de la Revolución. Y hasta cierto punto, Carpentier ha apoyado esta actitud errónea, usando la dimensión telúrica principalmente como complemento de la gran historia de la dimensión épica. Pero ahora, Carpentier quiere hacernos

ver y comprender que la verdadera importancia de la vida y del mundo de América existe en su propio derecho, independiente mente de la presencia o la ausencia de los grandes movimientos históricos. No se preocupa tanto por expresarnos cosas no vistas sino por hacernos percibir y apreciar las insospechadas facetas maravillosas de las cosas pequeñas y cotidianas que vemos a diario.

Por la muy especial afinidad de Esteban con el autor y por la tendencia mística de su carácter, es natural que esta revelación nos llegue a través de este personaje. Envuelto como estaba en los acontecimientos épicos, Esteban ha estado ciego a las maravillas del mundo que lo rodea. Pero con la creciente sensación de desilusión que le produce un Acontecimiento tan fuera de sus capacidades de comprensión, Esteban experimenta una conversión que, como la de San Pablo en el camino a Damasco, lo transforma en el más ferviente amante y defensor de lo que poco antes desdénaba como algo inauténtico, engañoso, y sin valor:

En medio de acontecimientos de una tal magnitud que rebasaba los poderes de información, medida y valoración del hombre corriente, era prodigiosamente divertido, de pronto, observar las transformaciones de un insecto mimético, los manejos nupciales de un escarabajo, una súbita multiplicación de mariposas. Nunca percibió tanto Esteban el interés de lo muy pequeño--titilación de renacuajos en un barril lleno de agua, brote de un hongo, hormigas que rofan las hojas de un limonero dejándolo como encaje...(139)

En efecto, Esteban descubre la inadvertida inmensidad de lo pequeño y la insospechada y extraordinaria belleza de lo cotidiano. Mientras Víctor Hugues aparece en la novela en la dimensión sensual y luego va entrando cada vez más en la dimensión histórica, Esteban abandona su papel épico en la historia y regresa desde el mundo estéril de teorías ideales a una vida de comunión sensual con la naturaleza. Este mundo sensual es, en realidad, un Mundo Nuevo para Esteban, lleno de fragancias, sabores, colores, texturas y resonancias, donde las cosas más ordinarias, como es el trepar a un árbol, se convierten en una experiencia sensual de riqueza inimaginada, porque "quien se abraza a los altos pechos de un tronco, realiza una suerte de acto nupcial, desflorando un mundo secreto, jamás visto por otros hombres...(y) sabe de las dos ramas tiernas, que se apartan como muslos de mujer, ocultando en su juntura un puñado de musgo verde..." (140)

Si recordamos el desdén y el desprecio que siente Esteban (al comienzo del segundo capítulo de la novela) por la naturaleza americana en comparación con la de Francia, podemos apreciar aquí, en esta descripción de la tierra americana de la Guadalupe, la perspectiva completamente nueva que tiene Esteban a causa del profundo impacto de su conversión sensual:

...comparaba el joven...la diferencia que había entre las lluvias del Trópico y las monótonas garúas del Viejo Mundo. Aquí, un potente y vasto rumor, en tiempo maestoso,

tan prolongado como un prelude de sinfonía, anunciaba, de lejos, el avance del turbión...Un deleitoso olor a bosques mojados, a tierra entregada a humus y savias, se expandía hacia el universal olfato...infundiendo al hombre una rara sensación de apetencia física...El rápido ensombrecimiento de la luz se acompañaba de secos capirotaos en las más altas ramazones, y, de repente, era la caída de lo gozoso y frío, hallando distintas resonancias en cada materia...El agua era rota, muy arriba, por la copa de las palmeras, que la arrojaban, cual por tragantes de catedral sobre la grave y tamborileante resonancia de palmas menores...El viento imponía sus tempos a la vasta sinfonía...Y luego se calmaba el cielo, se dispersaban las nubes...y proseguía Esteban su viaje...bajo un rocío de árboles que se identificaban por las voces propias en un vasto Magnificat de olores.(141-2)

Pero si este estudio ha logrado aun parcialmente su propósito, comprenderemos que tanto para el barroquismo seiscentista como para la mentalidad barroca de Carpentier, la sensualidad no es un fin en sí sino un medio de llegar a conocer, entender, y apreciar la realidad de la época. La descripción sensual de la escena, del personaje, del suceso histórico y del ambiente es válida sólo cuando corresponda a una realidad total--exterior e interior--y en la medida en que trascienda las circunstancias físicas para proporcionarnos una sensación del estado espiritual. Por lo tanto, la conversión de Esteban tiene que alcanzar mucho más allá de ser un renovado aprecio de las maravillas de la naturaleza americana: debe ser, y lo es, una conversión espiritual que renueva la actitud del joven frente a su mundo y a su vida. Y este cambio drástico, esta visión tan completamente nueva, impone a Esteban, que es

quien lo experimenta, y a Carpentier, que es el que nos lo comunica, la tarea de volver a nombrar las cosas, lo cual nos lleva a la descripción sensual expresada en una prosa barroca, poética y metafórica.

Si, como opina la ciencia antropológica, los misterios de la evolución de la vida tienen su origen en el mar, no es de extrañarse que la nueva comprensión vital de Esteban llegue a su plenitud durante el contacto íntimo y sensual con el "Océano inmenso,...inmutable y eterno" (149-50) en cuya prodigiosidad halla "la Vida en todas partes...en una perenne confusión entre lo que era de la planta y era del animal; entre lo llevado, flotado, traído, y lo que actuaba por propio impulso". (152)

Recordando la actitud sensual que tiñe la religiosidad barroca y el retrato anterior de Esteban, crucificado por el sufrimiento de su ataque asmático, vemos ahora que la sensualidad física y el misticismo espiritual se armonizan en el personaje de Esteban y dan a su conversión un carácter indudablemente barroco:

La claridad, la transparencia, el frescor del agua... producían a Esteban una exaltación física muy semejante a una lúcida embriaguez...; se sentía tan feliz, tan envuelto, tan saturado de luz...(y) con tal expresión de deleite en el rostro que parecía un místico bienaventurado, favorecido por alguna Inefable Visión. (150)

En el segundo capítulo de esta tesis hemos estudiado como, en Los pasos perdidos, Carpentier recurre a la intensificación de las imágenes sensuales para darnos la sensación maravillosa

de una naturaleza majestuosa, inponente y terrorífica. Pero toda América no es una vasta y lujosa concentración de vegetación selvática; al contrario, la cualidad maravillosa de las tierras americanas se debe, en gran parte, a la inmensa diversidad de una topografía de montañas, llanos, playas y selvas en que coexisten lo enorme yermo y vacío y lo pequeño que contiene todo el universo. Y habiéndonos presentado ya la deslumbrante grandeza de la selva americana, Carpentier nos muestra en El siglo de las luces, la otra cara de la medalla, enseñándonos los prolíficos microcosmos barrocos de la naturaleza marítima.

Conforme Esteban se adentra, con una aguda sensibilidad, en este mundo minúsculo, se le revelan "los primeros barroquismos de la Creación:...la esbeltez catedralicia de ciertos caracoles, ...el encrespamiento rocalloso de los abrojines (y) la pitagórica espiral del huso." (150-1) Como Esteban, nos quedamos maravillados ante el descubrimiento de un universo secreto e ignorado en que "hasta los guijarros...tenían estilo y duende" (151) y cuya complicación barroca se hace sentir en el lenguaje descriptivo del autor:

En el mundo de lo cámbrico, las selvas de corales, con sus texturas de carne, de encajes, de estambres, infinitas y siempre diversas, en sus árboles llameantes, trasmutados, aurifiscentes; árboles de Alquimia, de grimorios y tratados herméticos; ortigas de suelos intocables, flamíferas yedras, enrevesados en contrapuntos y ritmos tan ambiguos que toda delimitación entre lo inerte y lo palpitante, lo vegetal y lo animal, quedaba abolida. (151)



Nos damos cuenta de que esta naturaleza barroca pertenece también al reino de lo maravilloso americano, de las apariencias engañosas, de los fenómenos únicos. Aquí fallan todos los intentos de explicar la realidad y sólo se logra aproximarse a ella mediante un lenguaje que usa de "la aglutinación, la amalgama verbal y la metáfora para traducir la ambigüedad formal de cosas que participaban de varias esencias." (153) Como ya nos ha explicado Carpentier, la comprensión de lo maravilloso rebasa los límites de la razón y nos exige una fe que, al hacer posible una revelación iluminada de la realidad, nos conduce a una exaltación del espíritu. Frente a la ambigüedad aparente y la incertidumbre esencial de este enigmático mundo marítimo, Esteban responde con esa fe mística que penetra el misterio incomprendible. Experimenta una sensación extática de "dicha total, sin ubicación ni época" (155) y en la contemplación de un solo caracol diminutivo, común y corriente, entra de lleno en el milagro de la Creación universal:

El caracol era el Mediador entre lo evanescente, lo escurrido, la fluidez sin ley ni medida, y la tierra de las cristalizaciones, estructuras y alternancias, donde todo era asible y ponderable. De la Mar sometida a ciclos lunares, tornadiza, abierta o furiosa, ovillada o destejada, por siempre ajena al módulo, el teorema y la ecuación, surgían esos sorprendentes carapachos, símbolos en cifras y proporciones de lo que precisamente faltaba a la Madre. Fijación de desarrollos lineales, volutas legisladas, arquitecturas cónicas de una maravillosa precisión, equilibrios de volúmenes, arabescos tangibles que intufan todos los barroquismos por venir. Contemplando un caracol--uno solo--pensaba Esteban en la presencia de la Espiral, durante milenios y milenios, ante la cotidiana

mirada de pueblos pescadores, aún incapaces de entenderla ni de percibir, siquiera, la realidad de su presencia. Meditaba acerca de la poma del erizo, la hélice del muergo, las estrias de la venera jacobita, asombrándose ante aquella Ciencia de las Formas desplegada durante tantísimo tiempo frente a una humanidad aún sin ojos para pensarla... ¿Qué signo, qué mensaje, qué advertencia, en los rizos de la achicoria, el alfabeto de los musgos, la geometría de la pomarrosa? Mirar un caracol. Uno solo. Tedéum.(155)

Claro está que una vez favorecida con esta iluminación sensual-mística, la vida, y el pensamiento, de Esteban cambian por completo y toman una nueva dirección. La percepción sensual de Esteban abarca todos los aspectos de su existencia y distingue hasta las más sutiles variaciones y matices: "el mundo de las Antillas...con su perpetuo tornasol de luces en juego sobre formas diversas;...el mar verde-claro...transformado en un mar de verde-de-yedra...que de verde-tinta pasaba a verde-humo... (en el sexo) volvía a encontrar el olor, las texturas, los ritmos...(165,161) Por su especial relación con esta edénica naturaleza--paraíso perdido en la historia y reencontrado en la sensualidad--Esteban participa en el proceso de la Creación, "inventándoles nombres...Isla del Angel, Isla Gorgona, Peña Cejuda, Golfo Prodigioso"(167), a los accidentes geográficos y las numerosas islas nodescubiertas del Archipiélago.

Pero conforme se adentra Esteban en esta dimensión telúrica sensual, se aleja de la dimensión épico-política. En Cayena descubre una naturaleza dura y agresiva, "con árboles acrecidos en estatura que se devoraban unos a otros"(182), que refleja

exactamente la insensata destrucción, las torturas crueles y bárbaras, y las ejecuciones y matanzas inhumanas que los hombres justifican en nombre de la Revolución. Con una mezcla de furor y angustia, encono e impotencia ante las atrocidades cometidas por "las peores bestias de la creación" (206), Esteban abandona todas sus esperanzas, sus ideales humanitarios, su búsqueda de un Mundo Mejor y regresa derrotado y frustrado al mundo de la casa familiar. Como dice Carlos Fuentes, "la Revolución es la Revelación",<sup>21</sup> y más que en ninguna otra novela, más que en ningún otro personaje, esta idea se evidencia en El siglo de las luces y en el personaje de Esteban. En un extásis sensual en medio de la naturaleza antillana, se le revela el significado de la Vida; en los horrores de la Revolución, se le revela la negación de esta Vida. Y al volver Esteban a contemplar el cuadro Explosión en una catedral, la terrible advertencia profética que había intuido antes se le revela ahora con toda claridad y en todas sus implicaciones:

Había allí como una prefiguración de tantos acontecimientos conocidos, que se sentía aturdido por el cúmulo de interpretaciones a que se prestaba ese lienzo profético, antiplástico, ajeno a todas las temáticas pintóricas... Si la catedral...era la representación--arca y tabernáculo--de su propio ser, una explosión se había producido en ella, ciertamente, aunque retardada y lenta, destruyendo altares, símbolos y objetos de veneración. Si la catedral era la Epoca, una formidable explosión, en efecto, había derribado sus muros principales, enterrando bajo un alud de escombros a los mismos que acaso construyeron 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. (216-217)

Aunque las imágenes sensuales siguen presentes hasta la última página de esta novela, una larga enumeración de cada una de ellas se nos hace repetitiva e innecesaria: repetitiva porque la mayoría de las imágenes mismas se repiten con poca o ninguna alteración debido a que sirven, en gran parte, para ubicarnos sensualmente dentro del proceso cíclico del tiempo novelesco; innecesaria porque sacadas y aisladas de sus contextos, estas imágenes bastante obvias pierden su fuerza evocativa puesto que cumplen las mismas funciones técnicas como las que ya hemos estudiado anteriormente en la tesis. Y así que hemos decidido dejar al lector que investigue y descubra por su cuenta la riqueza sensual de estas imágenes y terminaremos el estudio de El siglo de las luces señalando brevemente unos pasajes que consideramos notables por su belleza estilística y significativos para completar el sentido de la obra.

Como hemos podido averiguar en el viaje sensual del músico anónimo en Los pasos perdidos, para Carpentier el proceso del despertar y desarrollo sensual del hombre, que lo conduce desde la muerte espiritual hasta la plena conciencia de la vida, no es completo a menos de que vaya acompañado por una progresión sexual desde el gozo de la sexualidad puramente física al

descubrimiento del verdadero amor espiritual. Por lo tanto es natural (por lo menos en el mundo novelesco de Carpentier) que, después de las revelaciones de que acabamos de hablar, Esteban experimente una cuarta deslumbrante y jubilosa revelación-- la de su amor por Soffa--que Carpentier sitúa escenográficamente dentro de la tradición romántica. Para impresionarnos con la idea de este amor como algo predestinado por la Providencia Divina, Carpentier reúne las imágenes sensuales de la escena-- la música de la Noche Buena, las Flores de Pascua, y la lluvia repentina que "levantaba olores de la tierra"(230)--en una cita bíblica recordada por Esteban: "Pasó la lluvia, mostráronse las flores y el tiempo de la canción es venido".(230) Como Esteban entiende ahora que en sus aventuras en busca de verdades ideales, había ignorado la presencia de esta única verdad valiosa, responde a los besos del amor maternal de Soffa con "una boca ansiosa, sedienta, demasiado ávida".(231) Aturdida por el miedo y la sorpresa de este sentimiento jamás esperado, Soffa rechaza a Esteban y, al morir su esposo, decide escapar de esta situación intolerable y emprende un viaje a Cayena en busca de Víctor Hugues.

En la descripción del viaje marítimo de Soffa, la visión barroca con que Carpentier concibe el mundo americano es superlativa. Por medio de la sensualidad, el mito, la palabra y el tiempo, el autor logra definitivamente comunicarnos la

sensación de una naturaleza maravillosa en esta descripción de una belleza técnica inigualada; difícilmente podríamos encontrar otro pasaje de la obra de Carpentier en que se superen la fuerza dinámica y la perfección estilística del barroquismo de este escena. Sin embargo, estamos muy conscientes de que hay momentos en que el arte llega a penetrar tan directa y profundamente en el alma humana que las explicaciones analíticas son superfluas y salen sobrando. En estos momentos sagrados, la mayor contribución de la crítica artística es un callado y respetuoso silencio ante el milagro aceptado y contemplado con esa fe que no razona y que no necesita explicaciones. Este es un de estos momentos:

Las olas venían del sur, quietas, acompasadas, tejiendo y destejiendo el tejido de sus espumas delgadas, semejantes a las nervaduras de un mármol oscuro. Atrás habían quedado los verdes de las costas. Navegábase ahora en aguas de un azul tan profundo que parecían hechas de una materia en fusión--aunque hibernal y vidriosa--, movidas por un palpito muy remoto...Sólo el Caribe,... como el Primer Mar de la Creación..., pululante de existencias, sin embargo, cobraba a veces un tal aspecto de océano deshabitado...quedando solamente, frente al hombre, lo que traducía en valores de infinito: el siempre aplazado deslinde del horizonte; el espacio, y, más allá del espacio, las estrellas presentes en un cielo cuyo mero enunciado verbal recobraba la aplastante majestad que tuviera la palabra, alguna vez, para quienes la inventaron...Por el nombre de las constelaciones remontábase el hombre al lenguaje de sus primeros mitos, permaneciéndole tan fiel que cuando aparecieron las gentes de Cristo, no hallaron cabida en un cielo totalmente habitado por gentes paganas...Cuando palidecieron las Pléyades y se hizo la luz, millares de yelmos jaspeados avanzaban hacia la nave, sombreando largos festones rojos que bajo el agua dibujaban las siluetas de guerreros

extrañamente medievales, por su ineludible estampa de infantes lombardos vestidos de cotas agujereadas-- que a tejido de cotas se asemejaban las hebras marinas encontradas por el camino y que traían atravesados, de hombro a cadera, de cuello a rodilla, de oreja a muslos, aquellos personajes, cruzados por astillas de luz, que el capitán Dexter llamaba men-of-war...Y aparecieron luego, en pardos enjambres, los dedalillos abiertos o cerrados por hambrientas contracciones, seguidos por un bando de caracoles viajeros, colgados de una almadía de burbujas endurecidas...La proa del Arrow se tornaba arado, roturando la mansedumbre de lo quieto con los espumosos arabescos que creaban la estela, dejando constancia, por varias horas, de que por allí había pasado un barco. Al crepúsculo, las estelas se pintaban en claro sobre los fondos ya repletos de noche, trazando un mapa de caminos y encrucijadas sobre el agua nuevamente desierta...Y se entraría, hasta la madrugada próxima, en el País de las Fosforescencias, con sus luces venidas de lo hondo, abiertas en aventadas, en regueros de fulgores dibujando formas que recordaban en áncora y el racimo, la anémona o la cabellera--o también puñados de monedas, luminarias de altar, o vitrales muy remotos, de catedrales sumergidas, calados por los fríos rayos de soles abismales...(255-257)

La estancia de Sofia en Cayena culmina su experiencia sensual. Aunque la descripción de Carpentier nos muestra la gran sensibilidad que tiene con la naturaleza--"percibióse la actividad de insectos invisibles en todos los tabiques de la casa, taladrando, rascando, royendo la madera. Un árbol largaba semillas con pesadez de plomo sobre varias bateas volcadas... entre maderas que olían a barniz fresco...oíase el correr de las aguas en una represa cercana"(263-66)--, el aspecto en que más insiste Carpentier es que "Sofía descubría, maravillada, el mundo de su propia sensualidad".(266) A pesar de que ya hemos

estudiado larga y detalladamente esta revelación personal de Soffia, notar la diferencia entre este pasaje y el que acabamos de citar nos puede servir para entender la importancia esencial de la sensualidad barroca en la mentalidad y en la técnica descriptiva del autor:

Había una suprema munificencia en ese don de la persona entera...que en horas de abrazos y metamorfosis llevaba al ser humano a la suprema pobreza de sentirse nada ante la suntuosa presencia de lo recibido...Vuelto a sus raíces el lenguaje de los amantes regresaba a la palabra desnuda...El verbo nacía del tacto, elemental y puro, como la actividad que lo engendraba...(los yacentes) lograban percibir sus sentidos entregados al vasto quehacer de un entendimiento total de sí mismos...(266-7)

Mientras que en ambos pasajes Carpentier utiliza, además de la sensualidad, los temas del mito, del tiempo y de la palabra, la carencia del impacto sensual en el segundo pasaje se debe principalmente al hecho de que Carpentier trata aquí de ideas en vez de sensaciones. Al explicar razonadamente lo que siente Soffia, Carpentier apela al intelecto y no a los sentidos; **sacrifica la imagen** evocativa por el concepto metafísico. Y aunque así quizás entendamos la inteligencia del amor físico, jamás caparemos su voluptuosidad. Seguramente Carpentier reconoce esta diferencia básica pero es a través de Soffia que nosotros nos enteramos de ella. Al seguir la prolongada asociación íntima de Soffia con Hugues y con su reino de terror, y al sufrir con ella su despecho y su desilusión, nos damos cuenta de haber olvidado que además de considerar "el contento de la carne como



un paso necesario para la elevación hacia la Trascendencia" (267), la sabiduría oriental también nos dice, en el cancionero japonés, que "el que ama es un esclavo; el ser amado puede ser su tiranía".<sup>22</sup> Igual que la revolución, el amor tiene la capacidad de liberar tanto como de esclavizar. Pero nos dice Carpentier a lo largo de su obra, que es la sensualidad ilógica, irrazonada, sin frenos y sin fines intelectuales ni filosóficos, lo que nos exalta el espíritu hasta un estado de verdadera libertad y comprensión.

Como en las dos novelas anteriores, Carpentier termina El siglo de las luces dejándonos en la contradicción y en la ambigüedad barroca. Desilusionados por la hipocresía y la futilidad de la Revolución, Esteban y Sofía se trasladan a Madrid donde terminan sus días en un "Día sin Término" (295) durante el cual "reinaba la atmósfera de los grandes cataclismos, de las revulsiones telúricas--cuando el fuego, el hierro, el acero, lo que corta y lo que estalla, se rebelan contra sus dueños--en un inmenso clamor de Dies Irae". (296) Al preguntarnos cuál fue la relación entre los primos Esteban y Sofía o cómo y por qué desaparecieron, descubrimos con Carlos, la imposibilidad de sacar en claro "ciertas verdades...que podían ser interpretadas de tantas maneras distintas". (295) Y, para nosotros, termina el Siglo de Las Luces en la borrosa oscuridad de una noche de invierno.

## NOTAS

- 1) Carpentier, Literatura y conciencia política..., p.131.
- 2) Carpentier, Literatura y conciencia política..., p.12.
- 3) Carpentier, "Autobiografía de urgencia", Insula, no. 218, p.3.
- 4) Carpentier, Literatura y conciencia política..., pp.7-46.
- 5) Carpentier, Literatura y conciencia política..., p.25.
- 6) Carpentier, Literatura y conciencia política..., p.37.
- 7) Carpentier, El reino..., p.197.
- 8) Carpentier, "Autobiografía...", p.13; Los pasos..., pp.285-6.
- 9) Carpentier, Literatura y conciencia política..., p.34.
- 10) Carpentier, Literatura y conciencia política..., p.31.
- 11) Las páginas de El siglo de las luces son de la edición indicada en la bibliografía.
- 12) Para Carlos Fuentes (La nueva novela..., p.52) la Revolución es Hugues y es Esteban. A la pregunta ¿Qué es la revolución?, responde Carpentier con un criterio conjuntivo característicamente barroco: son ambos y no es ninguno.
- 13) Carpentier, Literatura y conciencia política..., p.80.
- 14) Carpentier, Literatura y conciencia política..., pp.39, 30.
- 15) Carpentier, Literatura y conciencia política..., p.30.
- 16) Carpentier, Literatura y conciencia política..., p.37.
- 17) Carpentier, Literatura y conciencia política..., pp.43-4.
- 18) Carpentier, Literatura y conciencia política..., p.42.
- 19) Carpentier, Literatura y conciencia política..., pp.41-2.
- 20) Carpentier, Literatura y conciencia política..., p.43.

- 21) Fuentes, La nueva novela..., p.55.
- 22) Anónimo, "Hablemos" (Suplemento dominical de Novedades), julio 11, 1971, p.11.

CONCLUSION

Entendamos que al situar a Carpentier en el barroquismo, hemos tomado en cuenta la teoría de Guillermo Díaz Plaja acerca de la clasificación de los movimientos artísticos.<sup>1</sup> Sabido es del estudio del carácter humano que el hombre por lo general tiende a ser conservador, temerario y aprehensivo ante el prospecto de todo cambio radical y total. Seguro en el establecimiento de lo acostumbrado y lo comprobado, el hombre cede titubeante y de mala gana a lo nuevo y lo no-descubierto; se niega a abandonar total y completamente todo rasgo de lo tradicional. En todos los aspectos vitales--religión, política, costumbres de la vida cotidiana, filosofía, arte--tenemos que admitir una tendencia conservadora que prefiere reconstruir y renovar lo que ya existe en vez de destruirlo por completo y rehacerlo de nuevo. Por eso debemos entender que al querer hacer una separación arbitraria y tajante entre las varias épocas y movimientos religiosos, políticos, filosóficos y sobre todo artísticos, perdemos de vista su carácter progresivo y acumulativo, la clave del buen entendimiento de su desarrollo. Recordemos que, además de las circunstancias histórico-sociales del siglo XVII, son, en gran parte los excesos del clasicismo formal renacentista, lo que principia una transición gradual, pero no un abandono total, de la estética clásica del Renacimiento a la estética del Barroco. De la misma manera, la estética del movimiento barroco, después de crecer y establecerse

a través de la época seiscentista, degenera en una forma estilizada y estéril--el rococó--que "supone una laicificación de todo lo que había sido impulso religioso en el barroco".<sup>2</sup>

Esta degeneración promueve en el siglo XVIII la evolución del movimiento reaccionario del neo-clasicismo. Explica Díaz Plaja que "todo lo que en el barroquismo es pasión, personalidad, y libertad, es aquí (neo-clasicismo del siglo XVIII) razón, disciplina y cálculo...una virtud suprema es la razón...lo bello es lo razonable y lo razonable es lo real".<sup>3</sup> Sin embargo, un estudio más profundo de lo que aquí se permite exponer revela que el neoclasicismo del siglo XVIII difiere del clasicismo renacentista; toma como elementos propios no sólo los del clasicismo "clásico" sino que persisten algunos restos, quizás superficiales o inconscientes, de una mentalidad de influencia indudablemente barroca, que más tarde, con la aparición del Romanticismo, vuelven a una posición de primera importancia.

Según este plan del ritmo histórico-literario ideado por Díaz Plaja, cada momento artístico consta no sólo de un movimiento estético sino de tres influencias tanto temporales como estéticas: un factor lastre (la influencia que sobrevive del pasado), un factor típico (la influencia que se establece como predominante en el presente) y un factor futuro (la influencia que ejerce el incipiente movimiento venidero que germina en el factor típico). Aclaremos, por lo tanto, que

mientras hemos tenido siempre presentes los factores lastré y futuro de la estética del barroquismo, las limitaciones necesarias de la presente tesis han exigido que el interés focal de nuestro estudio se concentrara en la influencia y las manifestaciones de la sensualidad barroca en estas tres novelas de Alejo Carpentier.

Histórica y artísticamente la obra de nuestro autor se inserta a la cabeza de un movimiento literario--o mejor dicho, una nueva actitud ante la realidad americana--que surgió en América con la generación de escritores como Miguel Angel Asturias, Agustín Yáñez y Juan Rulfo y que sigue hasta hoy en día en la obra de novelistas como Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y, muy notablemente, Gabriel García Márquez. Pero, a pesar de incorporarse a esta corriente que propone darle una nueva forma a nuestra realidad multiforme, las novelas de Carpentier son la singular expresión de una visión sumamente personal que consiste, como nos dice Carpentier, en "ver lo que yo veo, entender lo que yo entiendo, y darle a usted una visión del mundo, partiendo de mi compromiso con este mundo."<sup>4</sup>

Este movimiento desde el plano particular y personal hasta el plano más universal es el que caracteriza para nosotros toda la obra de Carpentier. En el texto escrito para acompañar las fotografías extraordinarias de Paulo Gasparini en el libro intitulado La ciudad de las columnas (motivos estilísticos

de la arquitectura cubana), Carpentier nos habla del "estilo sin estilo que...se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo"<sup>5</sup> y afirma que su propósito es "llevar al lector, de la mano, hacia algunas de las constantes que han contribuido un estilo propio, inconfundible a...La Habana, para pasar luego a la visión de constantes que pueden ser consideradas como específicamente cubanas, en todo lo que significa el ámbito de la isla".<sup>6</sup> Y por extensión, al referirnos a su obra novelesca, nos lleva a través de las constantes del Caribe, a la visión de las constantes de toda la América Latina.

Este mismo propósito ha dado el impulso a esta tesis.

Partiendo de nuestro compromiso personal con la novela de Carpentier, hemos tratado, a través del estudio particular de la sensualidad barroca, de ofrecer al lector una visión del complejo barroquismo--en el mito, en el tiempo, en la religión, en el lenguaje, en la ideología--de que rebosa la novelística de Carpentier. Reconocemos, desde luego, las vastas posibilidades del estudio crítico que ofrece la obra novelesca de este autor y que no se abarcan, o se abarcan muy periféricamente en esta tesis, de la cual esperamos, sin embargo, pueda servir de punto de partida para una comprensión mayor de la obra y del mundo de Alejo Carpentier.

Por lo común, la conclusión de una tesis suele presentar para el estudiante la oportunidad ansiosamente esperada de



resumir la extensiva y profunda comprensión que ha adquirido y mostrado a lo largo de su estudio. En lo muy personal, recuerdo muy bien que al empezar esta tesis me enorgullecía ingenuamente de lo mucho que sabía y entendía de Carpentier y de su obra. Pero al llegar a este punto de concluir el estudio, me doy cuenta más que nunca de lo mucho que todavía no sé y que aún me queda por entender. Así es que, para mí, el final de esta tesis no puede tener el carácter de una conclusión o una terminación sino que representa más bien el comienzo de un largo viaje personal hacia un auténtico entendimiento de la novelística de Alejo Carpentier y de una verdadera comprensión de mi propio existencia en el mundo americano. Y al reconocer y admitir humildemente que la única cosa que sé es que no sé nada, empiezo a saberlo todo.

## NOTAS

- 1) Díaz Plaja, Hacia un concepto..., p.21.
- 2) Weisbach, El barroco..., p.42.
- 3) Díaz Plaja, Hacia un concepto..., pp.116-117.
- 4) Carpentier, Literatura y conciencia política..., p.137.
- 5) Carpentier, Tientos y diferencias, p.69.
- 6) Carpentier, Tientos y diferencias, p.70.

## BIBLIOGRAFIA

- Alegría, Fernando Historia de la novela hispanoamericana, 3a ed., México, Ediciones de Andrea, 1966.
- Anderson Imbert, Enrique Historia de la literatura hispanoamericana, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1961.
- Asturias, Miguel Angel El señor presidente, 13a ed., Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1969, (Biblioteca clásica y contemporánea).
- Bueno, Salvador Antología del cuento en Cuba, La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1953, (Ediciones del cincuentenario).
- Carpentier, Alejo El reino de este mundo, 2a ed., México, Compañía General de Ediciones, S.A., 1969.
- El siglo de las luces, 5a ed., México, Compañía General de Ediciones, S.A., 1969.
- Guerra del Tiempo (El camino de Santiago, Viaje a la semilla, Semejante a la noche, El acoso), 6a ed., México, Compañía General de Ediciones, S.A., 1969.
- Guerra del Tiempo (Los fugitivos, Los advertidos), Barcelona, Barral Editores, 1970, (Ediciones de bolsillo).
- La música en Cuba, México, Fondo de Cultura Económica, 1946.
- Literatura y conciencia política en América Latina, Madrid, Alberto Corazón, Editor, 1969.
- Los pasos perdidos, 4a ed., México, Compañía General de Ediciones, S.A., 1967.
- Tientos y diferencias, México, UNAM, 1964.

- Cirici Pellicer, A. El barroquismo, Barcelona, Ed. Ramón Sopena, S.A., 1957.
- Díaz Plaja, Guillermo Ensayos escojidos, Madrid, M. Aguilar, 1944.
- Hacia un concepto de la literatura española (Ensayos elegidos 1931-1941), Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1942.
- Historia general de las literaturas hispánicas, 3 vols., Barcelona, Ed. Barna, S.A., 1953.
- Forster, E.M. Aspectos de la novela, Trad. por Francisco González Aramburu, la ed. en español, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1961.
- Fuentes, Carlos La nueva novela hispanoamericana, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1969.
- García Márquez, Gabriel Cien años de soledad, 14a ed. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1969.
- Góngora, Luis de Antología, 7a ed., Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1966, (Col. Austral, no.75).
- Harss, Luis Los nuestros, 2a ed., Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1968.
- Henríquez Ureña, Max Historia de la literatura cubana, 2 vols., La Habana, Casa de las Américas, 1963.
- Henríquez Ureña, Pedro Las corrientes literarias en la América Hispánica, Trad. por Joaquín Díez-Canedo, 3a ed., en español, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Lizaso, Felix Panorama de la cultura cubana, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Portuondo, José Antonio El contenido social de la literatura cubana, México, El Colegio de México, 1944, (Jornadas, no. 21, Centro de Estudios Sociales).

- Sainz de Robles, Federico Ensayo de un diccionario de la literatura, Tomo II, (Escritores españoles e hispanoamericanos), 2a ed., Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1953.
- San Juan de la Cruz Obras escojidas, ed. y pról. de Ignacio B. Anzoátegui, 6a ed., Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1969, (Col. Austral, no. 326.).
- Spengler, Oswald La decadencia de Occidente, Trad. por Manuel G. Morente, 2 vols., 10a ed., Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1958. (la ed. alemana, 1917).
- Toro y Gisbert, Miguel de Diccionario Pequeño Larousse Ilustrado, Buenos Aires, Ed. Larousse, 1968.
- Torres Bodet, Jaime Tiempo y memoria en la obra de Proust, México, Ed. Porrúa, S.A., 1967.
- Torres-Rioseco, Arturo New World Literature, Berkeley y Los Angeles, EUA, University of California Press, 1949.
- Varios Narraciones ejemplares de Hispanoamérica, compilado y redactado por Daniel R. Reedy y Joseph R. Jones, Englewood Cliffs, New Jersey, EUA, Prentice Hall, Inc., 1967.
- Weisbach, Werner El barroco, arte de la contrarreforma, Trad. y ensayo preliminar por Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1942.
- Yáñez, Agustín Al filo del agua, 8a ed., México, Ed. Porrúa, S.A., 1968, (Col. de Escritores Mexicanos, no. 72).

## HEMEROGRAFIA

- Ainsa, Fernando "¿Existe lo americano en literatura?", Mundo Nuevo, no. 46, abr 1970, pp.77-80.
- Anónimo "Hablemos", Supl. dominical de Novedades, 11 julio 1971, p. 11.
- Arty, Daniel "Haití y la independencia de América", Casa de las Américas, nos. 4 y 5, ene-abr 1960, pp. 10, 58.
- Bueno, Salvador "La novela cubana de hoy", Insula, nos. 260 y 261, jul-ago 1968, pp. 1,21.
- Campos, Jorge "Alejo Carpentier y sus pasos hallados", Insula, no. 118, p. 4.
- "La Antilla de A. Carpentier", Insula, no. 240, nov 1966, pp. 11, 15.
- "Paradizo de José Lezama Lima", Insula, no. 260, pp. 11, 28.
- Carpentier, Alejo "Autobiografía de urgencia", Insula, no. 218, ene 1965, pp. 3 y sig.
- "El año 59", Casa de las Américas, no. 26, oct-nov 1964, p. 45.
- "Informe al I Congreso de Escritores y Artistas Cubanos", Casa de las Américas, no. 8, sep-oct 1961, p. 18.
- Ciría, Alberto "América Latina: ¿Fotografía o daguerrotipo?", Mundo Nuevo, ago-sep 1968, pp. 113-122.
- Desnoes, Edmundo "El siglo de las luces", Casa de las Américas, no. 26, oct-nov 1964, p.100.
- Díaz, Filiberto "Cuba y su literatura", Mundo Nuevo, nos. 39 y 40, sep-oct 1969, pp. 83-86.
- Fernández-Santos, F. "El arte y lo histórico-fundamental", Casa de las Américas, no. 38, sep-oct 1966, p. 30.

- Fisher, Sofia "Notas sobre el tiempo en Alejo Carpentier", Insula, nos. 260 y 261, jul-ago 1968, pp. 5,8.
- Fornet, Ambrosio "Revaluaciones: el movimiento cultural del 30", Casa de las Américas, no. 40, ene-feb 1967, p. 29.
- Gutiérrez Girardot, R. "La estética de Gorg Lukács", Insula, no. 211, jun 1964, p. 3.
- Iglesias, Ignacio "Novelas y novelistas de hoy", Mundo Nuevo, no. 28, nov 1968, p. 84.
- Lora Risco, Alejandro "La lengua hispanoamericana y el destino de la novela", Mundo Nuevo, no. 45, mar 1970, pp.54-62.
- Lorenz, Günter W. "Diálogo con Miguel Angel Asturias", Mundo Nuevo, no. 43, ene 1970, p. 35.
- Müller-Bergh, Klaus "Reflexiones sobre los mitos en Alejo Carpentier", Insula, nos. 260 y 261, jul-ago 1968, pp. 5, 22, 23.
- Pagés Larraya, Antonio "Tradición y renovación en la novela hispanoamericana", Mundo Nuevo, no.34, p. 76.
- Pogolotti, Graziella "Alejo Carpentier ensaya", Casa de las Américas, no. 31, jul-ago 1965, p. 94.
- Rama, Angel "Diez problemas para el novelista latinoamericano", Casa de las Américas, no. 26, oct-nov 1964, p. 3.
- Silva Cáceres, Raúl "Una novela de Carpentier", Mundo Nuevo, no. 17, pp. 33-37.
- Verdugo, Iber H. "Perspectivas de la actual literatura hispanoamericana", Mundo Nuevo, no.28, nov 1968, p. 75.

## FE DE ERRATAS

- p.6 se atrvió = se atrevió
- p.9 armonios = armonioso
- p.15 novecentista = del siglo XIX
- p.18 son imperios = son los imperios
- p.31 su detalles = sus detalles
- p.35 denegros = de negros
- p.40 scrificado = sacrificado
- p.44 caja = cajas
- p.55 consiguiant = consiguiente
- p.57 verdadermtne = verdaderamente
- p.57 olfatas = olfativas
- p.59 putrefacts = putrefactas
- p.59 somras = sombras
- p.68 magistra = magistral
- p.81 form = forma
- p.82 sus novela = sus novelas
- p.87 Cuidémos = Cuidémonos
- p.88 estructura = estructurar
- p.91 sinconvertir = sin convertir
- p.93 los adolescente = los adolescentes
- p.94 ermanos = hermanos
- p.101 volupuosos = voluptuosos
- p.101 idolente = indolente



- p.105      brisa = brisas
- p.107      por propio sudor = por su propio sudor
- p.112      tant = tanto
- p.114      encontrarnos = encontraremos
- p.114      esta ideas = estas ideas
- p.114      tano = tanto
- p.115      maravilosas = maravillosas
- p.121      se adentr = se adentra
- p.127      caparemos = captaremos
- p.21      vario = varios