

CARLOS SANTANDER

EL TIEMPO MARAVILLOSO EN LA OBRA DE ALEJO CARPENTIER

1. LO MARAVILLOSO

Bien puede el concepto de *maravilla* o *maravilloso* asociarse al de *extraordinario*. En su mismo origen etimológico, *maravilla* significa «cosas extrañas, notables» y *extraño* se asocia, también en su etimología con *exterior*¹. Por tanto, para pensar lo maravilloso se requieren dos zonas de significación, una de las cuales resulta «extraña», «exterior» a la otra.

Una zona guarda relación con lo ordinario, lo habitual, lo común, lo que no causa extrañeza. La zona de lo maravilloso —que supone a la anterior o la comprende implícitamente— conlleva las cualidades antónimas de ésta y guarda una relación de interdependencia con ella. Resulta, pues, que lo maravilloso es *extraño* en lo *habitual*, operando, en este sentido, como una realidad *extra-ordinaria*, desde afuera, con un halo de fantasía, en cuanto lo fantástico se entiende como opuesto a lo real. Originalmente, el adjetivo *notable*, que cae también en el campo de significación de lo maravilloso, indicaba *mancha* o *signo*. Es decir, lo maravilloso es un espectáculo «señalado», por oposición a otros —los de la realidad habitual— que carecen de esta especial mención.

Que lo maravilloso actúe sobre una realidad ordinaria operando desde afuera, desde lo extraño, lleva fácilmente a comprender que esté reñido con un tiempo que sea el presente actual y un espacio demasiado próximo. El presente es el tiempo de los hechos análogos, demasiado conocidos a fuerza de ser tan reiterados. Es el tiempo en el cual, según Dilthey², los fenómenos parecen no transcurrir —no

¹ J. COROMINAS, *Diccionario...*, III, s.v. 'mirar', pp. 382-384.

² W. DILTHEY, *Vida y poesía, apud Obras completas*, t. VI, México, Fondo de Cultura Económica, 2.^a ed., pp. 362-363.

hay secuencia histórica— o desde el que, por carencia de perspectiva o por la inmediatez del punto de vista, se carece de la vivencia del transcurso. El presente es el tiempo —para una conciencia que no esté particularmente alerta— de los acontecimientos no significativos. No es, pues, propicio para lo notable. Lo extraordinario, dado en el presente, sólo lo es en la perspectiva del futuro o del pretérito y, por tanto, puede ser percibido únicamente sobre base de una actitud marcadamente reflexiva, a cierta distancia del hoy que se vive.

El espacio inmediato sufre igual suerte. El «aquí» es siempre precario, deslustrado en cuanto categoría independiente. Es una realidad que, para enriquecerse, siempre anda pidiendo horizontes o incisiones que provengan de otras esferas. Por ello, él mismo es terreno escasamente fértil para generar lo maravilloso. De allí que —por ser espacio y tiempo presentes realidades tan larvadas— las conciencias más proclives a lo maravilloso, la infantil y la primitiva, exigen en el inicio de sus relatos aquel famoso *illo tempore* que las extrae de la onerosa cotidianidad para lanzarlas de lleno a la vivencia fantástica del espacio y tiempo maravillosos.

Pero ¿cómo aceptar de buenas a primeras la incorporación de lo sorprendente a este aquí y ahora? Disgusta al buen lector de Homero que sea una invisible deidad —en vez del mismo Aquiles— quien lleve derechamente la lanza al pecho de Héctor. Pero cabe preguntarse si esta reacción de un lector actual se habría correspondido con la de un auditor griego. En la épica, popular o culta, la *máquina* es un recurso que suscita grandeza e interés, al decir de los retóricos, sobre la base de un acto de fe, real o fingido, del destinatario. (Que sea real o fingido, depende de la naturaleza del procedimiento en relación con el entorno religioso y, en general, cultural, del oyente o lector.) Sin embargo, no ha de entenderse la máquina como una mera técnica de construcción literaria que produce efectos estéticos por sí misma, ya que, como todo recurso, depende de su ensamblamiento con la estructura total del mundo creado, en el que el juego de las partes ha de resultar —para su verosimilitud y belleza— del todo congruente. Cuando así no sucede, se rompe el acto de fe o compromiso que une al lector con el objeto contemplado. Vasco de Gama en *Os Lusíadas*, durante una tempestad espantosa, pide a Cristo y a la Virgen que lo socorran. Pero quien acude a apaciguar vientos y olas es la mismísima Venus.

El acto de fe tiene como punto de partida un desfallecimiento, una flaqueza en algún término de la polaridad subjetivo-objetiva o, más gruesamente, individuo-realidad. Parte de un aleteo de desconfianza en el sí mismo o, también, de un impulso, ora decidido, ora desesperado para transfigurar la medianía de una existencia constreñida al aquí y ahora. También la presencia de lo maravilloso —es

decir, su *revelación*— puede ser el motivo del acto de fe, en cuanto interviene como alentando el espíritu fáustico. En todo caso, lo maravilloso supone en la conciencia capaz de percibirlo, o una perspectiva real, o ficticiamente ingenua, o un desleimiento en el modo de valorar la realidad.

En la historia literaria, en especial en las literaturas clásicas, la más ortodoxa forma de darse lo maravilloso consiste en la intervención directa del estrato divino en la empresa narrada por el poeta. La intromisión, así, de lo *extraño*, de lo exterior, sigue la línea vertical, de arriba a abajo, donde un extremo, lo escatológico, viene a incidir en el otro, el mundo de los hombres. Es una concepción dualista la que sostiene esta posibilidad: ante la realidad humana, la transcendencia de las formas divinas. El «topos» excelente ha de ser forzosamente «uránico».

Pero existe también un maravilloso de los abismos, de los lugares subterráneos, frecuentemente asociado a los espíritus del mal, al mundo de los instintos y de la muerte. Aun en la propia *Odisea*, existe un maravilloso circular, determinado por las zonas geográficas más desconocidas en el mundo homérico, las más alejadas de las vías recorridas con mayor frecuencia. En este último caso, no se puede hablar ya, *stricto sensu*, de lo maravilloso en cuanto a la intervención de seres sobrenaturales —posibles en el contexto de una creencia religiosa— sino de un maravilloso creado a impulsos de una fantasía laica, muchas veces asociada a motivos políticos, como es el caso, más tarde, de las *Utopías*. Esto es lo que permite a Imaz afirmar que la de Tomás Moro es mejor «topía» que «utopía», puesto que está localizada en América³.

Lo maravilloso, entonces, es siempre una modalidad de la actividad fantástica que, según sea el sistema valorativo de la época, va siendo afectada por el contraste de los tiempos. Es la diferencia que va desde la literatura de los pueblos primitivos —que hacen nula la distinción entre el mundo natural y el mundo escatológico— a la literatura de los pueblos de cultura altamente desarrollada. Con razón dice Howard R. Patch:

Parece que desde siempre el hombre ha alimentado, en la visión o en la fantasía, extraños pensamientos acerca de un misterioso país al cual empujan sus anhelos. Ya sea que ese país adopta la forma de un supuesto reino de placeres, que realmente desearía visitar, aunque el viaje fuera arduo, o que se trate de algo como un recuerdo perdido en el fondo de los tiempos o un sueño remitido al futuro, el hombre tiene ideas muy concretas sobre una edad de oro en el medio perfecto, o bien sobre una utopía o alguna comarca adonde llegará después de la

³ E. IMAZ, *Topía y utopía*, México, El Colegio de México.

muerte si se porta bien y los dioses se muestran propicios. Así, pues, a manera de escape de la realidad o como recuerdo instintivo, ha sacado de la imaginación, o acaso de auténticas visiones o quizá también de lo subconsciente, la múltiple imaginería de las Islas de los Biennaventurados, el Paraíso Terrenal, el País del Flautista Mágico en el interior de la montaña, la ciudad celestial y el reino subterráneo o submarino. En la literatura de cualquier nación abundan los lugares como éstos⁴.

Lo maravilloso puede estar ubicado perfectamente en este mundo, lógicamente que en zonas geográficas poco conocidas y, por tanto, propicias a la adscripción de lo fabuloso. El Oriente, el Centro de Africa, el Océano Atlántico, América. Esto supone, es cierto, insuficiencia en las bases culturales y científicas de la época en que surgen las concreciones de estas fábulas. De allí que en nuestro siglo, en nuestros días, lo maravilloso haya sido desplazado a otros mundos, planetarios o cósmicos, a causa de la vastedad que alcanza nuestra contemporánea Ecumene. Y, por otro lado, pueda alojarse —si no se quiere exacerbar la ficción— en la subjetivación del entorno o en el cargar, intelectualmente, de significación simbólica, la realidad objetiva. Es la diferencia que va del hombre-perro de las fábulas medievales al hombre-perro de una novela contemporánea. La existencia de lo fabuloso se desplaza, geográficamente, a gran distancia, a distancia realmente sideral o se inmerge en la profunda y subconsciente zona de lo desiderativo.

Sin embargo, esta verdad es esquemática, porque aún existen rincones contaminados por lo maravilloso. La imaginación popular no se da tregua en esto. Ni tampoco la poética. Basta recordar el hechizo que ejercen en la literatura romántica los castillos solitarios, las viejas casas abandonadas, los lugares subterráneos, la misma noche. Un fino y exhaustivo análisis del sentido de cada uno de ellos, lo ha emprendido Bachelard en su *Poética del espacio*. Pero es esta perdurabilidad de lo maravilloso la que explica, por ejemplo, la ingenuidad del siglo xvii de discutir si la máquina cristiana es superior a la pagana o viceversa y la estrictez racionalista de Boileau de no permitir en el espectáculo trágico nada que tenga esta clase de inverosimilitudes o, en el siglo xx, la extensión sufrida por el concepto cuando se lo trata de identificar con lo alegórico o simbólico, como se da en D'Annunzio, o que un J. L. Borges se preocupe de editar un *Manual de Zoología Fantástica*.

No hay duda de que son lugares y personajes los que han concretizado mejor el concepto de lo maravilloso y que un tiempo con tal connotación sea referido siempre de un modo vago y abstracto. No

⁴ H. R. PATCH, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 11.

obstante, desde la época bíblica vienen haciéndose alusiones a la existencia de un tiempo maravilloso. Así, el apocalíptico «final de los tiempos» o los días fundacionales; o «el año mil», los «ciclos» de la religión india, «el año dos mil». En general, todo futuro y todo pretérito están teñidos por el carisma, como asimismo cualquier momento en la historia de la humanidad o del individuo que se preste para servir de concreción a la inmarcesible Edad de Oro. Con todo, la actividad maravillosa del tiempo es incomparablemente menor a la del espacio, tan ricamente poblado de Antillas, Delicias, Ogigias, Hiperbóreos y Sam Borondones.

Le corresponde al siglo xx ser la puerta de entrada del problema del tiempo. Con Proust y Joyce, en la literatura; Bergson y Heidegger en la filosofía. Es obvio que los filósofos contemporáneos no hablan de un tiempo maravilloso. Esta es más bien labor de poetas. Y la forma concreta de asignarle al tiempo esta categoría o, mejor dicho, uno de los procedimientos más usados para conseguirla consiste en la superposición temporal, frecuentísimo en la lírica y en la narrativa modernas. Con él se ahonda en las dimensiones temporales de la realidad y se evita la inverosimilitud de la literatura excesivamente fantástica. Por otra parte, la separación entre espacio y tiempo obedece más bien a una necesidad de análisis que a un modo de presentación de ambas categorías. No hay espacio sin tiempo como no hay tiempo que no se inscriba en un espacio. Lo que sucede es que ambas dimensiones aparecen en las obras literarias siendo tratadas con diferente relevancia. Nadie podría afirmar que en la *Iliada* no hay mención de tiempo; pero tampoco es discutible que lo que allí importa sean, fundamentalmente, el espacio y los personajes, quizá, uno de los modos más interesantes y peculiares de la literatura contemporánea y, en especial, de la literatura hispanoamericana. A examinar este problema —específicamente en uno de sus más importantes cultores en Hispanoamérica—, está destinado este trabajo.

2. EL CONTEXTO GENERACIONAL

La generación anterior a la superrealista, denominada criollista o mundonovista —aquella de Güiraldes, Eustasio Rivera, Mariano La Torre, Rómulo Gallegos—, trabajó la realidad natural y las peculiares relaciones que creaba el enfrentamiento de la naturaleza y el hombre. En unos más que en otros el «se los devoró la selva» no deja de ser una buena categoría para entender, gruesamente, el mundo valorativo que aportan. El desequilibrio en desfavor del hombre encuentra su correlato objetivo en la realidad cultural, económica y social. Piénsese en la naturaleza inmensa, virgen, majestuosa y en la precariedad

de los medios técnicos con que se pretende domeñarla y, aun, en las contradicciones brutales del campo humano, donde la finalidad de explotar la naturaleza sirve de justificación a la explotación de un sector por otro. No deja de tener razón *Ciro Alegría* cuando afirma⁵ que la novelística de esta generación ha exagerado el papel devorador de la naturaleza, en desmedro del otro, el del hombre, que, minado aun por su temporalidad, por su precariedad física, su desvalimiento técnico y sus contradicciones de clase, así y todo, ha sido capaz de hincar su uña en la tierra para obtener el salitre o el cobre, de hundir su mano en la selva y sacarla llena de caucho y diamantes o, usando el fuego liberador, arrasar el mar verde y pantanoso para sembrar, al fin, el pan. Sin embargo, literariamente, la herencia ha sido magnífica. El sentimiento trágico ante la naturaleza, muchas veces par de la muerte, la abundante simbología o suma de imágenes que identifican al hombre con las miríadas de seres que pueblan el monstruo, la simpatía hacia nuestro hombre concreto, de selva y hueso, y la aparición del paisaje autóctono, no son logros menores.

Pero meterse en la selva es arrancar de la historia. Esto lo comprendió la generación siguiente, la superrealista, empapada en el torbellino de un mundo en crisis, contorsionado trágicamente después de la experiencia de una guerra mundial. Y la historia es cultura. Y la cultura, en su abecé, habla de lo universal. Los criollistas fueron hombres de su tierra, en el más estricto de los sentidos. Casi provincianos en sus hábitos, en su educación, en sus modos de vida. Los superrealistas, viajeros casi todos, crecieron en luces en su contacto con la cultura europea y si no viajaron a París, por lo menos bebieron la influencia de sus fuentes. Y la pampa, los coigües y los árboles del caucho no se enfrentaron ya al hombre americano que pugnaba por ser, derribándolos, sino a las calles metropolitanas, a lo multitudinario, a lo que es organización, sistema, capitalismo, industria, avance técnico, valores en crisis de agonía, según la conciencia de la época. La oposición civilización-barbarie no divide en dos partidos a los hispanoamericanos. Más bien los ordena para una oposición de continentes. Es la nueva dualidad dialéctica —a ratos más escolástica que dialéctica— que opone América a Europa.

El tiempo existe y, porque existe, desalienta y corroe. Compromete, además a que se reflexione sobre el momento, sobre la época, sobre la historia. El hombre tiene una misión y ella no se da al margen de las experiencias sociales demoledoras de los más altos valores espirituales a que se ha aspirado. El monstruo no es la naturaleza —ésta

⁵ C. ALEGRÍA, «Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana», apud JUAN LOVELUCK, *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2.ª ed., 1966, pp. 411-419.

ahora es un refugio— sino el modo capitalista de organización social y sus consecuencias: la guerra, la explotación despiadada, la deshumanización como producto de la esclavitud del trabajo y de la creciente mecanización, la alienación del hombre, una de las teorías básicas del marxismo, que pasa a ser la ideología libertadora. Hay una vuelta al idealismo rousseauiano cuando se tiene presente que América es una realidad todavía incontaminada y que la sociedad corrompe, si sus patrones son europeos, Estados Unidos incluso.

El retorno a la madre es un impulso que nace del desaliento. Si para los mundonovistas es el monstruo que amenaza con no dejarlos crecer, para los superrealistas es el ámbito paradisíaco. Pero siempre que se le acomode el rostro. Habrá que podar los rasgos de terribilidad vegetal y animal y, más tranquilos, hacer una inmersión en la tibieza de nuestras cosmologías, en el misterio de nuestra ontología primera, en la deslumbrante y estupefaciente virginidad de nuestra naturaleza, en el fecundo mestizaje de los pueblos, en los remotos y ubicuos muñones de nuestra cultura. Es decir, de la historia hay que salir a remontar la mitología.

No es en absoluto difícil demostrar esta afirmación. Basta con recordar los principales temas que los escritores de esta generación abordan y el tratamiento y sentido que les dan. A modo de ejemplo —para no fatigar a nadie— recordemos las persecuciones de una realidad ontológica que emprende Mallea para dar con «la argentinidad» y las sutiles —y a ratos inútiles— precisiones sobre la Argentina tal como *aparece* y la Argentina tal como *es*⁶. Mitología también —claro que erudita y universal— es la de Borges. Irlandesa, árabe, gnóstica, egipcia. Para él, el mundo es un laberinto⁷, sombras los hombres, a veces soñadas por un creador defectuoso, desde la eternidad —de la cual el mismo autor ha hecho una historia—. Lo alegórico y mitológico también preocupa a Miguel A. Asturias. Una de sus más significativas novelas tiene toda una estructura presidida por el principio ordenador alegórico⁸ y en el tratamiento del paisaje y de la psicología de sus personajes, la cultura maya, la sensibilidad indígena, están omnipresentes. Recuérdese —y para nuestro propósito basta el título— su novela *Los Ojos de los enterrados*⁹. Nicolás Guillén aporta a la poesía hispanoamericana contemporánea el ritmo alucinante y sonoro de sus ancestros africanos y la confluencia de su

⁶ E. MALLEA, *Historia de una pasión argentina*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951 (5.ª edición).

⁷ Ver ENRIQUE ANDERSON IMBERT, «Un cuento de Borges: 'La casa de Asterión'», *apud Crítica interna*, Madrid, Taurus, 1960, pp. 247-259.

⁸ M. A. ASTURIAS, *El Señor Presidente*, Buenos Aires, Editorial Losada.

⁹ M. A. ASTURIAS, *Los ojos de los enterrados*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1960.

abuelo blanco y de su abuelo negro es el punto de partida de su poetizar. Y Neruda quiere, con la misma sed espiritual de un antropólogo, «roer con un palito» la entraña de los Andes para encontrarse con el hermano primero.

Hay, pues, evidentemente, un mirar hacia los orígenes en toda esta generación y su laboreo en las vetas de la temporalidad tiene, en todo momento, este propósito. Así se justifica o, mejor dicho, podemos explicarnos el por qué Neruda en su *Canto general* adultera —y no hay lirismo que lo justifique— el carácter de la conquista española acentuando hasta la caricatura sus visos de crueldad e idealizando, como contrapartida, los rasgos de la civilización indígena. La ecuación parece ser ésta: los españoles son a los incas (o a los mexicanos o a los taínos) como el imperialismo norteamericano es a los pueblos actuales de América. Por la misma fecha del *Canto general*, los arquitectos stalinistas promovían un estilo «autóctono» sobre la base de la utilización del barro y la paja. Es decir, y cualesquiera que sean los resultados, en esta petición de orígenes y en el modo de su tratamiento hay implícita también una petición de categorías que permitan la mejor comprensión del presente histórico. El presente, sentido como despreciable y oneroso, obliga a remontar el cauce de los tiempos hasta el momento primero de nuestra historia, en un intento de búsqueda de la atmósfera elemental de nuestras fuerzas nativas, del primer hálito que remoce nuestro «élan» desfallecido. Así, enroncados, se podrá mirar con mayor confianza el futuro, el que está definido casi sin excepciones en estos autores, por el acto de un nuevo ordenamiento social. Pablo Neruda, entre los poetas, ha hecho este camino de un modo sistemático. Entre los novelistas, si bien todos lo han emprendido, es mérito de Carpentier haberlo logrado tomando la historia de América y su peculiar problemática como causa material de su quehacer artístico. El terreno escogido es el Caribe, cuya historia, siendo tan singular, ilustra el destino de toda Hispanoamérica, sus formas distintivas de cultura y su destino común como continente en desarrollo.

3. EL DUALISMO

Si en el concepto de lo maravilloso coexisten dos realidades —una inmediata y presente y otra mediata, lejana, posterior—, la obra literaria que quiera presentarlo deberá configurar en torno a esos dos ejes. Habrá un eje espacial y un eje temporal: el espacial remitido a la oposición *aquí-allá* y el temporal a la de *ahora-entonces*¹⁰. Para

¹⁰ Preferimos el adverbio *entonces* en vez de «siempre» o «después», en virtud de que «entonces» presenta la ambigüedad semántica de poder referirse

el surrealismo —que es la vigencia formadora de Carpentier— lo maravilloso estaba inscrito en la realidad en la forma de una *segunda realidad* que era necesario descubrir, siendo el resultado una ausencia o superación de las apariencias contradictorias de la realidad, un punto muerto de conjunción de los opuestos, en que no cabe el asombro de ver convertidos los sueños en realidad y las realidades en sueños o el futuro en pasado o éste en futuro. Así, uno de los símbolos más importantes de la novela *Los pasos perdidos*¹¹, porque da la clave para comprender a qué dimensión del tiempo aspira el protagonista de la novela, es el nombre de la posada que el narrador-viajero encuentra selva adentro: *Recuerdos del Porvenir*, que recoge el sentido de preterización del futuro que encontraremos en más de una obra de Alejo Carpentier. Los medios de que se valieron los surrealistas para obtener resultados semejantes tienen visos de supercherías para el novelista cubano, como lo explicita muy bien en su prólogo a *El reino de este mundo*¹². Sin embargo, lo que en los surrealistas no son medios ni resultados de lesa verdad, sino intuición de un dualismo implícito en la historia del hombre y en éste mismo, resulta determinante para la novelística de Alejo Carpentier y principio ordenador del cosmos de su narrativa.

El punto de partida para su comprensión está en los personajes. Se mueven desde una situación concreta de cotidianidad, de vida ordinaria hasta un *allá-entonces* enmarcado por lo maravilloso. No es extraño así que sea *el viaje* el motivo literario estructurante de estas narraciones ni que el asunto —las más de las veces— provenga de la historiografía. El viaje objetiva, encarna de un modo concreto, hasta específicamente geográfico —ilustra en suma—, el tránsito de una situación anímico-espiritual (histórico-cultural) a otra. Es una proyección del movimiento del espíritu, una concretización de una subjetiva y necesaria voluntad de hacer. Que el asunto se extraiga de los archivos de la historia demuestra, por otra parte, la vigencia permanente, omnitemporal de la experiencia.

Estos personajes de Carpentier, llámense como se quiera, representan al hombre común, a cualquier hombre («hombre-hormiga» lo denomina en *Los pasos perdidos*) inmerso en la habitualidad de una existencia manca de sentido, que viven porque la vida les ha sido dada. Tienen conciencia de su ordinariedad y de la distancia que los

a un «antes» o a un «después» o a ambos al mismo tiempo. Por ejemplo: «nosotros los de *entonces* ya no somos los mismos» (P. Neruda) o «sólo *entonces* podremos amarnos».

¹¹ A. CARPENTIER, *Los pasos perdidos*, México, Compañía General de Ediciones, 1959.

¹² A. CARPENTIER, *El reino de este mundo*, Santiago, Editorial Universitaria, 1967.

separa de los valores superiores del espíritu o son, de otro modo, inconscientes de ellos. Los rodea una ciega ingenuidad. Ora es el campesino del ingenio azucarero, preso en su ignorancia y supersticiones (*Ecue-Yamba-O*)¹³; ora el tambor de Amberes, aneblado de aguardiente (*El camino de Santiago*)¹⁴; o bien Esteban, Carlos y Sofía (*El Siglo de las luces*)¹⁵, cegados por la adolescencia y la ciudad colonial adormida; o el músico de *Los pasos perdidos* atrapados en el tejido de la organización capitalista de la sociedad. No hay personaje-protagonista en las novelas de Carpentier cuya situación inicial no sea la de estar aqueando el umbral de lo maravilloso.

Por esto, la apertura de las obras serán cuadros que representen el tráfigo desorientador o el mundo aneblado y sin color. Veamos: En *Ecue-Yamba-O*, el paisaje inicial que enmarca el relato es el del Central azucarero que, en la época de la zafra, se traga al hombre. Es la máquina la que vive. Es el único ser que se anima hasta la contorsión; que despierta, se agita, salta, se acopla en torbellinos:

La fábrica ronca, fuma, estertora, chifla. La vida se organiza de acuerdo con sus voluntades. Cada seis horas se le envían centenares de hombres. Ella los devuelve *extenuados, pringosos, jadeantes* (p. 17).

El monstruo acaba con hombre y tierra naturales:

La locomotora arrastra millares de sacos llenos de cristalitos rotos que *todavía saben a tierra, pezuñas y malas palabras*. La refinería extranjera los devolverá *pálidos, sin vida*, después de un viaje sobre mares *descoloridos* (p. 10).

En *Viaje a la semilla*¹⁶, un negro anciano hurga entre las ruinas:

—¿Qué quieres, viejo?...

Varias veces cayó la pregunta de lo alto de los andamios. Pero el viejo no respondía... Ya habían descendido las tejas, cubriendo los canteros *muertos* con su mosaico de barro cocido. Arriba, los picos desprendían piedras de mampostería, haciéndolas rodar por canales de madera, con *gran revuelo de cales y yesos*... Presenciando la *demolición*, una Ceres con la *nariz rota* y el pelo *desvaído*, vetado de negro el tocado de mienes, se erguía en el traspatio, sobre su fuente mascarones *borrosos* (página 77 de *Guerra del tiempo*).

¹³ A. CARPENTIER, *Ecue-Yamba-O*, Madrid, Editorial España, 1933.

¹⁴ A. CARPENTIER, «El camino de Santiago», en *Guerra del tiempo*, México, Compañía General de Ediciones, 1958.

¹⁵ A. CARPENTIER, *El Siglo de las luces*, México, Compañía General de Ediciones, 1963.

¹⁶ Ver *Guerra del tiempo*.

El alba preside el umbral de *Semejante a la noche*¹⁷, en el momento en que se embarca el trigo para la Magna Cita de Naves. Pero es una claridad que pone al descubierto el lado desilusionante de las grandes empresas, por épicas que sean:

Las olas claras del alba se rompían entre *gritos, insultos y agarradas a puñetazos*, sin que los notables pudieran pronunciar sus palabras de bienvenida, en medio de la baraúnda. *Como yo había esperado algo más solemne*, más festivo de nuestro encuentro con los que venían a buscar-nos para la guerra, me retiré, *algo decepcionado*, hacia la higuera en cuya rama gruesa gustaba de montarme... (pp. 109-110 de *Guerra del tiempo*).

Toda la parte primera de la novela *Los pasos perdidos* no es sino una perfecta ejemplificación de la idea que estamos demostrando. Basta con recordar que comienza con «mil y quinientas» representaciones de una tragedia cuya tramoya es calificada como «prisión de tablas de artificio» y todas las ideas de automatismo, hábito y enajenación que la inspiran.

La muerte y el martirio son los cuadros primeros de *El Siglo de las Luces*:

Detrás de él, en acongojado diapasón, volvía el albacea a su recuento de responsos, crucero, ofrendas, vestuarios, blandones, bayetas y flores, obituario y réquiem — y había venido éste de gran uniforme, y había llorado aquél, y había dicho el otro que no éramos nada... (p. 15).

Pero ahora estaba asido —colgado— de los más altos barrotes de la ventana, espigado por el esfuerzo, crucificado de bruces, 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... Pronto sus dedos soltaron el hierro, resbalando a lo largo de los barrotes, y, llevado en un descendimiento de cruz por los hermanos, 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 de pintura primitiva, entregado a alguna monstruosa mortificación de su carne (p. 19).

En *El camino de Santiago*, el ámbito de Juan de Amberes en su punto de partida es estrecho y asfixiante. Tanto que, incluso lo que generalmente es motivo de novedad y fiestas, el arribo de una nave, tiene aquí tintes desvitalizadores:

¹⁷ Ver *Guerra del tiempo*.

... aquel barco traía una tal *tristeza* entre las bordas, que la *bruma* de los canales parecía salirle de adentro, como un aliento de mala suerte (p. 15 de *Guerra del tiempo*).

... Los marinos parecían *extenuados*, de pómulos hundidos, *ojerosos*, *desdentados*, como gente que hubiera sufrido el mal del escorbuto. (página 16).

Esta es la situación primera en que encontramos a los personajes: «crucificados de bruces». Este es su *aquí-ahora*: la enajenación, el desencanto, las ruinas, el martirio y la muerte. La unanimidad del procedimiento que emplea Carpentier para abrir sus novelas no dejan duda del sentido de la trayectoria a seguir. Cuando se abre el telón, los encontramos enfrentados a situaciones límites, que es necesario romper para salvarse. Pero estar al lado de acá del umbral de lo maravilloso es un modo de estar como la piedra en la honda. Tenemos la primera realidad, la realidad existencial. Cada uno de estos personajes, por ser lo que son, ellos y su ambiente, está clamando por esa *realidad segunda*, la realidad maravillosa del *allá-entonces*. De este modo, cada novela de Carpentier tendrá un mundo escindido dualmente. Personajes y ambiente pertenecerán a ésta o a la otra orilla y la acción no será sino el paso o el puente que lleva de uno a otro lado. Los personajes, claro está, serán los mismos aquí que allá, aunque elevados a una dimensión más significativa, epónima. Para encender su aneblada humanidad, el personaje ha de abandonar la situación inicial que lo enmarca. No es extraño, por esta razón, que el espacio que mejor ilustra la posibilidad del viaje —los muelles— estén dentro de las preferencias del novelista. En efecto, en *El reino de este mundo*, *El camino de Santiago*, *Semejante a la noche*, *El Siglo de las luces* son muelles del espacio inaugural. En *Cuba, 1959*¹⁸, novela en preparación, es un aeropuerto. Y en *Viaje a la semilla*, un marco de puerta. Es demasiada coincidencia como para indicar un sentido diferente.

El viaje, que es el cordón umbilical de la situación que definimos, ha de llevar el sello de aquellas oposiciones que lo hacen misterioso, insondable, pleno. El hombre viaja entre dos polos de sí mismo, tal vez espacialmente objetivados en las novelas. Y en el dominio de la voluntad que pugna por realizarse es donde se consunan las fuerzas tan antagónicas que fundan la ambición del ser humano: las que manan del venero del instinto —animal, mezquino, hasta diabólico para Carpentier— y las que provienen del mundo de los valores —sublimes siempre, trascendentes, históricas, mas con alturas celestes.

Viajando el hombre se desenvuelve, demuestra su dualismo de

¹⁸ Ver revista *Casa de las Américas*, La Habana, núm. 26.

ente tan instintivo como divino, tan sombrío como celeste. Y estas dos maneras de su ser profundo son las que fecundan los impulsos para alcanzar lo maravilloso. En *El reino de este mundo* aletea la gran idea de la libertad del negro, mecida en los alisos de la ideología dieciochesca, pero es inegable que su atmósfera se enrarece por los sacudones de las ancestrales percurciones totémicas. En *El camino de Santiago* se engatusa a los posibles viajeros de Indias con un par de cocodrilos de paja; sin embargo, los mismos pícaros que parten en pos de la Arpía Americana o la Fuente de Juvencia terminan fundando las ciudades. Y en *Semejante a la noche*, el héroe marcha sin duda a la magna empresa de Troya, pero lo hace «con más oficio que entusiasmo». En *Los pasos perdidos*, el protagonista emprende el viaje liberador hacia otras épocas con una amante, a la que ha de dejar a medio camino para ser consecuente. Y no es sino una curiosidad de niños, una pasión casi incestuosa la que lleva a la pareja protagonista de *El siglo de las luces* a encontrarse con el hecho grandioso de la Independencia de América.

Lo maravilloso está ahí, puesto ante los hombres, con matices que varían según cambian los tiempos, ejerciendo la atracción de su gravedad sobre los espíritus, llamando desde más allá. Se requiere un acto de fe para verlo, crearlo y partir. Y como el hombre es hombre y no Dios, y el barro es su materia, el acto de fe, el acto de creer para que opere el llamado, para que el llamado sea posible y mueva efectivamente a la búsqueda de las alturas de que proviene, para que el hombre llegue a ser un arcángel de la historia, un fundador de ciudades, por ejemplo, ha de provenir de sus zonas psíquicas más clandestinas, más vergonzantes, de aquéllas inscritas y estigmatizadas por los pecados capitales. El héroe, en suma, es la «n» potencia del hombre común, enfrentado a una situación límite que le permite que lo maravilloso se le revele.

Por lo expuesto, se entenderá que el dualismo en los personajes se resuelve en el territorio de su subjetividad, en la naturaleza de sus aspiraciones tan mezquinas cuanto sublimes y toma la forma de un movimiento que va desde una situación límite, existencialmente precaria, hasta la meta maravillosa. Es un desplazamiento del espíritu —un espíritu fáustico— que arrastra al modo de los aluviones lo malo y lo bueno del alma humana y que se historiza, sin excepciones, por medio de un desplazamiento de los personajes a través de un espacio-tiempo también dual —hasta éticamente dual— ordenado, incluso geográficamente, en zonas opuestas.

Esto acontece a los personajes protagonistas. Por su representatividad, por el simbolismo manifiesto que recogen, por la intencionada eponimidad que el autor les asigna, sus cualidades no serían diferenciadamente personales, sino que, al modo de los héroes, hablarán y

actuarán en nombre de los demás, de su clase, de su condición, de su época. Todo lo que tengan de particular, todo lo que pudiera ser particular —costumbres, vestidos, casas, objetos personales, gustos o blasfemias— provendrá siempre de una muy documentada, de una erudita inmersión del autor en la historia de la cultura. Y se hace con tal arte que, por ejemplo, *El camino de Santiago*, huele todo a Archivo de Indias. Carpentier sabe explicarlo:

Me apasiono por los temas históricos por dos razones: porque para mí no existe la modernidad en el sentido que se le otorga; el hombre es a veces el mismo en diferentes edades, y situarlo en su pasado puede ser también situarlo en su presente. La segunda razón es que la novela entre dos o más personajes no me ha interesado jamás. Amo los grandes temas, los grandes movimientos colectivos. Ellos dan la más alta riqueza a los personajes y a la trama ¹⁹.

Este carácter heroico de los personajes —próximo al de la épica y cuentos infantiles— no siempre es clandestino. Un *héroe*, de conciencia históricamente ubicua, es justamente el protagonista del relato *Semejante a la noche*. No ha pasado aún la etapa de la *prueba*, pero, de un modo acorde a lo ya descrito, ha sido «llamado» y en su interior se debaten los sentimientos contradictorios de la grandeza de la categoría a que pudiera incorporarse y de las humanas debilidades que se le interponen:

Varias veces (ella) me llamó *héroe*, como si tuviese una conciencia del duro contraste que este halago establecía con las frases injustas de mi prometida (p. 126 de *Guerra del tiempo*).

Fiel a las texturas surrealistas, Carpentier, buceando en el nombre común encuentra al héroe; observando el *aquí*, postula el *allá*: partiendo del *ahora* se remonta al *entonces* y todo su espacio-tiempo se organiza, se dispone en masas compactas y contrarias al modo de muelles y horizontes, de nadir y cenit, de cielo y tierra. Aun en obras tan complejas como *El acoso* ²⁰ —de «rompecabezas» la ha calificado Anderson Imbert ²¹— no es sino este recurso de superposición témporo-espaciales la base del trastorno.

Para que un hombre ordinario se convierta en héroe y tenga a su alcance esta posibilidad magna, algo ha de acontecer. En un momento determinado, la gris sucesión de los días debe iluminarse con

¹⁹ C. LEANTE, «Confesiones sencillas de un escritor barroco», *Cuba*, III, [1964], núm. 24, pp. 30-33.

²⁰ A. CARPENTIER, *El acoso*. [Publicado primero como volumen independiente y luego incorporado a *Guerra del tiempo*].

²¹ E. ANDERSON IMBERT, «Formas en la novela contemporánea», *Crítica interna*, obra citada, pp. 269-270.

el relampagueo de un suceso no ordinario, de un acontecer maravilloso. Muy lúcido, como siempre, ya lo advierte Carpentier en su famoso prólogo a *El reino de este mundo*:

... lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro) de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecida 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».

Pero lo maravilloso no viene solo ni inexplicablemente. Es un suceso que debe presentarse, mostrarse en algo, estar incorporado. Así, supuesto, junto a los personajes protagonistas ha de existir aquél que porta la tea de «la iluminación inhabitual». Ha de haber un precipitante que produzca el desplazamiento de una situación a otra en la conciencia, en el ánimo de los protagonistas. ¿Existe en las novelas carpenterianas este revelador, este ampliador de «las escalas y categorías de la realidad»?

Se ha sostenido —incluso por el propio Carpentier— que su primera novela poco tiene que hacer con las restantes. Bastaría con mencionar el recurso de la selección de los nombres de los personajes por su valor simbólico —recurso sostenido en toda su retórica— para dudar de este juicio y concluir que —adjetivos menos, ideas más— es la misma mano la que pulsa con regularidad el trazo de la estructuración y composición de sus novelas. Sin embargo, hay que anotar un dato más. Este, el de los personajes de la *Revelación*.

En *Ecue-Yamba-O* (1933), la acción se desencadena a partir del capítulo nominado como *Iniciación (b)*, donde Menegildo, el protagonista de la novela, consigue la relación carnal —desesperadamente esperada— con Longina, la mujer del haitiano. Desde allí, será el amor, el crimen, la prisión, la ciudad, la magia del ritual náñigo, la muerte.

¿Qué fuerzas han precipitado esta tragedia? El capítulo anterior a *Iniciación (b)* se llama *El embó*. El viejo Beruá ha conjurado los poderes mágicos capaces de atrapar a Longina, de «amarrarla» para Menegildo. Beruá es el viejo, el taita, el sabio, el santo. Está en contacto vivo con las presencias vegetales; su bohío.

se alzaba al pie de un mogote rugoso, agrietado por siglos de lluvia y roído por una miríada de plagas vegetales (p. 86).

Algunas cañas bravas... jalonaban su base, orlando el manto casi impenetrable del enorme cipo —urdimbre de espinas, tubos de savia dulzona, verdosos ciempiés y orquídeas obscenas (p. 86).

La mazorca de maíz colgaba frente a su puerta, con los granos al descubierto... daba (n) fe de una ciencia digna de ser envidiada por sus más sabios antecesores (p. 86).

Pero hay algo más. Es el intermediario de las Grandes Potencias:

... Obatalá, el crucificado, preso en una red de collares entretejidos (página 89).

... Yemayá, diminuta Virgen de Regla, estaba encarcelada en una botella de cristal (p. 89).

... Shangó, bajo los rasgos de Santa Bárbara, segundo elemento de la trinidad de *orishas* mayores (p. 89).

... la potencia de Olulú... (p. 90).

Estos dioses mayores no son del lugar. Su fuerza procede de lejos, allende las islas, el mar, el océano; de lugares no comunes, sino originarios, sagrados:

—¿Dónde nació tu padre?

—¡En la finca e Luí!

—¿Dónde nació el Santo?

—¡*Allá en Guinea!* (p. 91)²².

Menegildo está tocado hasta los huesos por la verdad:

Un estremecimiento de terror recorrió el espinazo de Menegildo... Se hallaba, por vez primera, ante las *cosas grandes* (sic).

Ahora Menegildo *sabe*. El taita Beruá, el sabio, el santo, ha puesto los poderes «de allá» a su servicio:

—¡Cuando hayga salido una mata... la mujel mijma te andaré buccando! (p. 93).

También de *aquí* y de *allá* es Mackandal, el de *El reino de este mundo*, verdadero iniciador del protagonista Ti Noel. Sus poderes dicen también relación con el mundo vegetal y han nacido de la curiosidad de una mano —que la otra le ha sido podada por una máquina— que hurga y forrajea entre las yerbas, tanteándolas, conociéndolas y reconociéndolas, en una minuciosa y demorada búsqueda «de todos los engendros de la tierra cuya existencia hubiera desdeñado hasta entonces».

²² El subrayado es nuestro.

Lo que hallaba la mano —así se llama el capítulo— eran:

... especies singulares, afectas al disfraz, la confusión, el verde verde... (página 29).

«... alpistes sin nombre, alcaparras de azufre, ajíes minúsculos: bejuocos que tejían redes entre las piedras; matas solitarias, de hojas velludas, que sudaban en la noche; sensitivas que se doblaban al mero sonido de la voz humana; cápsulas que estallaban... lianas rastreras, que se trababan, lejos del sol, en babeantes marañas...».

... hongos que olían a carcoma, a redoma, a sótano... (p. 30).

Y si Beruá es taita, viejo, sabio y santo, Mackandal es mandinga, hougán, Investido de Poderes, Señor del Veneno. El mandinga Mackandal —como lo percutía el Tambor Madre, Mackandal Hombre, El Manco, El Restituido, El Acontecido, después de sus metamorfosis (página 46). El conoce a los Poderes de la Otra Orilla: a Damballah, el Amo de los Caminos y a Oguán, el de los Hierros. Sabe hablar de Kankán Muza y Adonhueso; de los reyes reales y el Arco Iris de Widah. Ellos son los grandes poderes que le permiten transformarse en:

mosca, ciempié, falena, comején, tarántula, vaquita de San Antón y hasta cocuyo de grandes luces verdes (p. 50).

Pero la ubicuidad de su ser y la dispersión premeditada de su naturaleza son modos —naturales para sus congéneres; para los blancos increíbles— de obedecer el mandato supremo de los Altos Poderes de la Otra Orilla. Son formas de alentar, activar, organizar el mensaje de los Mandatarios de la Otra Orilla (p. 40) y ponerlo ante los ojos de sus hermanos de color, de sus connaturales. Por eso:

«El manco Mackandal, hecho un hougán del rito Radá, investido de poderes extraordinarios por varias caídas en posesión de dioses mayores, era el Señor del Veneno. Dotado de suprema autoridad por los Mandatarios de la Otra Orilla, había proclamado la cruzada del exterminio, elegido, como estaba, para acabar con los blancos y crear un imperio de negros libres en Santo Domingo» (p. 40).

De este modo su saber mágico extraído de las entrañas misteriosas de la naturaleza se desprende de lo intemporal para inscribirse en la historia de la liberación de su pueblo. [Nota: no es difícil rastrear en Carpentier este *leitmotiv* donde se descubre que para el autor la naturaleza americana es *fuentes de conocimiento* y otorga con su savia, con su podre, con su humus, las fuerzas irracionales, el

élan que empujará al hombre americano al encuentro de la verdad liberadora en el marco de su historia.]

Beruá y Mackandal son portavoces del sustrato étnico de una parte de América. Sobre esta autoctonía con sabor a tierra, con olor a humus vegetal, con sordos crujidos de detritus, vendrá la simiente europea y será luego el tallo y la primera y la segunda hoja «y los canutos que se hinchan y alargan» en la atmósfera clausular, históricamente asoleada por el ideario de la cultura occidental.

Por esto, la planta crecida será como Dogón en el Arca. No otro es el sentido que se desprende de las especiales características que demuestran los personajes de la Revelación: sus conocimientos de las virtudes secretas de la naturaleza; la vinculación con los poderes sobrenaturales que les proporciona su originaria cultura mágico-religiosa y la aplicación de ambas al servicio de la causa del ser-esclavo. La consecuencia —aparte las peculiaridades asombrosas de la cultura que originan— es la adhesión, mucho más que intelectual, del hombre americano a un sistema de principios que proviene de Europa, pero que al encarnarse en América se torna heterodoxo y es fuente de maravilla y de asombro. Es la personalidad íntegra del ser americano la que se ve envuelta en los acontecimientos, ya que la causa —cuya racionalidad es blanca— aparece como ordenada ancestralmente por las voces de unos tambores que suenan en el origen. Dicho de otro modo, en el fenómeno de la Revelación confluyen dos factores: la ladera de la cultura mágico-religiosa —que asegura la adhesión total del individuo— y la ladera ideológica, de vuelo europeo, que es la *Ratio Regum* y que eleva las fuerzas irracionales al estrato de los Principios extraídos de la Ideología. La perversión de ésta en su tránsito a América es el precio que debe pagar en cuanto llega a ser la cultura dominante.

Conviene tener presente que es así para Carpentier y su intuición de lo americano. Habría que agregar que en lo europeo, el novelista cubano incluye los valores históricos. Es decir, sus principios transcurren —bien tienen vigencia, bien se hacen absolutos— y que, en cambio, los «de allá» se encuentran —por originarios, de ser tan uterinos—, suspendidos entre el ayer y el mañana. Ambas vertientes, en todo caso —que de una a otra se va sin descanso—, hacen del hombre, según las asuma o no, o pozo de miserias o columna de grandeza.

Por otra parte, la presencia del personaje revelador se ha ido precisando en sus rasgos relevantes a medida que se suceden las obras. Cumple esta función en la novela *Los pasos perdidos* el personaje denominado el Curador de la Universidad, quien es el que tiene la misión de sustraer al protagonista del ambiente asfixiante de la ciudad, opresor, falso, obnubilador de los sentidos últimos —y

primeros— de la existencia. El Curador es, excepcionalmente en esta obra, la única persona citadina referida como honesta y él —el carácter simbólico de su nombre es casi ocioso comentarlo— es quien envía a nuestro héroe innominado con la misión de encontrar en el más recóndito y original territorio americano los instrumentos primeros de la música. Es la causa motora del viaje. Su motivación intelectual inserta en la emocional, que es la del reencuentro con los paisajes familiares de la infancia. La problemática expuesta en esta obra es de neta raíz intelectual. No pueden los hombres —«tan obsesionados por el hambre que la inteligencia se les queda en la sola idea de comer»—, los hombres con un resto de salud moral y lucidez, transigir con la indiferencia, con el ser inconsciente ante la organizada, regida enajenación del ser humano. Hay que lanzarse a la aventura que, aunque termine en derrota, es, por lo menos, búsqueda de la dignificación.

Este impulso al viaje viene desde el lado del Curador de la Universidad; es un impulso, por tanto, intelectual. Hemos demostrado en otra parte que él representa el espíritu fecundizador europeo cayendo sobre lo americano, redescubriéndolo. Desde esta perspectiva, la aventura presenta un carácter intelectual: es la búsqueda de instrumentos primitivos que permitirán confirmar una *teoría*. En este sentido, la novela enriquece los elementos retóricos de que se ha valido Carpentier para señalarlos el momento y las notas distintivas de la revelación. El esquema anterior es sostenido —y de qué modo enriquecido!— con la presencia iluminante del otro personaje revelador: Rosario. Una sola cita basta para ponerla en la línea de sus predecesores:

La joven se me acercó y, sacando hojas secas, musgos y retamas, para estrujarlas en la palma de su mano, empezó a alabar sus propiedades, identificándolas por el perfume. Era la Sábila Serenada, para aliviar opresiones al pecho, y un Bejuco Rosa para ensortijar el pelo; era la Betónica para la tos, la Albahaca para conjurar la mala suerte, y la Yerba de Oso, el Angelón, la Pitahaya y el Pimpollo de Rusia... (p. 90).

Es el personaje que trae el carisma del *allá*. Mirada desde la perspectiva europea, es el personaje de la «otra orilla», que el héroe se esfuerza, por un estímulo intelectual (el del Curador) unido a un llamado de sus orígenes históricos, por transformar en *ésta*²³.

¿Y qué sucede en *El Siglo de las luces*? Sofía, Carlos y Esteban, los adolescentes parapetados, en su edad y en la época de su padre ya

²³ En mi trabajo «El espacio maravilloso en Alejo Carpentier», *Atenea*, Concepción, Chile, núm. 409, julio-septiembre, 1965, doy más detalles sobre el carácter simbólico de este personaje. Me excuso, por ello, de no extenderme sobre este punto.

difunto, son sobresaltados, al modo de Poe o Henry James, entrada la noche, por el Señor de las Aldabas, el francés Víctor Hughes, quien junto a su tarjeta de comerciante trae en su dinamismo, en su espíritu resuelto y con su desenfado y cultura las consignas trastrocadoras de la Ideología de la Revolución Francesa. El es el *Alguien* que habrá de despertar y poner a los niños «en el umbral de una época de transformaciones» (p. 45). El será el nuevo «Investido de Poderes» (p. 10), «el testigo, el guía, el iluminador» (p. 11) que refleja «un dominante afán de imponer pareceres y convicciones» (p. 31). Y como procede de una vertiente europea y es riguroso su racionalismo, habrá necesidad de una revelación segunda, que provenga desde el lado de lo americano, con más fragancia a tierra que a libros. Ahí, pues, Ogé, el otro *Alguien* (p. 11), médico del «allá» que es ahora Saint Domingue, el *aquí* maravilloso. Tiene estudios en París y «títulos que acreditan su sapiencia». Pero es mestizo y tal vez por ese lado venga aquello de que tiene mucho de «mago y charlatán». Ello permitirá que en un juego infantil pueda ser distinguido como «Embajador Plenipotenciario de los Reinos de Abisinia» y que, aunque tan francmasón como Hughes, se incline más al lado de la creencia que de la ciencia y piense en la necesidad de «desarrollar las fuerzas trascendentes dormidas en el hombre» (p. 64), y estima que «ciertas enfermedades estaban misteriosamente relacionadas con el crecimiento de una yerba, planta o árbol en un lugar cercano» (p. 43). Es también el iluminador, mas su arma dice mejor con el milagro (p. 44). No otra cosa es el modo que tiene de sanar a Esteban el sufriente. Con razón, en otra parte, podía preguntarse Carpentier «si el papel de estas tierras en la historia humana no sería el de hacer posibles, por vez primera, ciertas simbiosis de culturas».

Si tuviéramos que resumir el desarrollo que se les ha dado a estos personajes de la revelación desde la primera novela hasta la última, tendríamos que decir que el novelista ha elaborado en el transcurrir de ellas su intuición básica de que el *allá* maravilloso es nuestro *aquí* americano —caribeño en su concreción— y que este *aquí* posee una realidad inmediata, aparente o primera, no muy distinta tal vez de cualquiera de las otras que nos fatigan, y, sin embargo, —al modo de la tríada dialéctica— en ella misma, en sus texturas, contiene una *realidad segunda* —el *allá*— definida por el modo peculiar de encontrarse el querer hacer europeo, la voluntad europea y su Razón con un alma en que percuten asordadas voces tribales. Es el motivo de nuestra cultura a que han hecho meditada referencia ensayista tales como Henríquez Ureña, Picón Salas y Uslar Pietri, y al que el mismo Carpentier ha aludido con el nombre de «encrucijada de América». De ella puede salir una nueva imagen del hombre, hombre que estaría definido antes que nada por su ansia de libertad, por su entraña-

miento con la tierra madre y por su capacidad —casi un acto de amor— de emprender sin flaquezas las más nobles tareas.

5. LOS RECUERDOS DEL PORVENIR

En el relato *El camino de Santiago*, Belcebú anda en todas partes y tienta al hombre desde todos los rincones. La imagen de él tañendo la vihuela y cantando un romance para dar ánimos a la empresa ilusoria del viaje a las Indias, parece ser de validez universal en las obras de Alejo Carpentier. Ese «miserable, buenas nuevas, albricias, todo cuidado» bien puede sonarle a cada individuo, a cada sociedad, en cada momento de su historia. Belcebú mismo parece ser una objetivación de un modo de ser esencial del hombre y de sus instituciones: el de sentirse alentado perennemente —perennidad hecha sobre pequeños momentos, por lo tanto, sutil e inadvertida— a empresas que desmerecen en cuanto alcanzadas, a Dorados —como en el relato éste— que se opacan porque el oro no se encuentra, santuarios que se desmoronan, Juvencias que envejecen. Metas todas que, primero, son constantemente reemplazables, por lo que no dejan nunca de operar sobre la imaginación y la voluntad de los individuos, y, segundo, que resultan siempre falsas y engañosas, insuficientes, imposibles. No otra parece ser la intuición que el novelista posee de la historia. El mismo lo dice:

La grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas (*El reino de este mundo*, p. 156).

Es esto lo que hacen los personajes creados por Carpentier, proponérselas, después de que les hayan sido reveladas.

Pero ¿cuáles son estas Tareas? Dichas así, con mayúsculas, están aludidas de una manera vaga, generalizada, abstracta. Funcionan casi como símbolos, bastante conceptuales, que presiden, coronan toda una alegoría. Es justamente el modo de alusión metafórica que Lukács rechaza por ineficiente o reaccionario. El teórico marxista dice que «la alegoría significa la inexistencia de aquello que representa» y que son «en el reino de las ideas lo que las ruinas en el de las cosas». Cabe preguntarse si esto es aplicable a Carpentier. Creemos que no. Primero, porque es imposible negar las esencias y puede —de hecho lo existe— haber un modo de novelar que no sea el de trabajar con lo típico. Segundo, porque siempre estas Tareas y las experiencias de los hombres con respecto de ellas, las presenta Carpentier insertas en un momento histórico preciso. La literatura busca la eficacia de la belleza y es un cerrado dogmatismo —muy antimarxista, como lo

asegura Garaudy— pretender que la búsqueda de los caminos formales se han agotado en Balzac o Thomas Mann.

Tareas las tiene cada época histórica. Aún más: en la concepción de Carpentier cada ser humano es un ser que posee un «yo presente y un yo a que se aspira» (*Los pasos perdidos*, p. 27), que se mueve entre la felicidad que ansía y la paupérrima porción de dicha que le ha sido otorgada. Su drama es justamente este ir y volver para ir de nuevo, «agobiado de penas y Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas» (R. M., p. 156). Esta felicidad es tarea «de este mundo», pues aquí es donde se enfrenta a las incógnitas, a la finitud existencial, al sacrificio; éste es el lugar donde adquiere sentido el reposo, donde place el deleite. Es, entonces, posible hablar de tareas sin pecar de regresivo, por cuanto la presencia de éstas es condición humana y su planteamiento persigue al hombre con la fuerza de todo un imperativo ético. Las formas en que habrán de cumplirse las precisas indicaciones sobre de qué se tratan, corresponderá a un lapso no menos preciso de la historia, del tiempo, de las encrucijadas que acechan al hombre a la vuelta de cada época. Alejo Carpentier escoge algunas de ellas en *Los pasos perdidos*:

Acaso transcurre el año 1540.

Esta es misa de Descubridores (p. 183).

Pero no es cierto. Estamos en la Edad Media (p. 184).

Fue el Año Cero en que regresó el Ángel de la Anunciación (p. 185).

Estamos en la Era Paleolítica.

Y aun:

si retrocediéramos un poco más, llegaríamos a donde comenzara la terrible soledad del Creador (p. 193).

Es decir, las Tareas están de preferencia en los momentos ejemplares de la historia. Por supuesto, entre todos, el novelista escoge los de especial significación para su perspectiva de hombre americano: la Conquista, que inspira a dos de los tres relatos de *Guerra del tiempo* y, además, a su novela *Los pasos perdidos*; las luchas políticas en Cuba que dan su origen a *Ecue-Yamba-O* y a *El acoso* y la Revolución Francesa en el Caribe que es el tema de *El Siglo de las luces* y *El reino de este mundo*.

¿Qué de relevante poseen estos momentos para la historia de América? Recordemos que en todas sus novelas o relatos es el viaje el motivo estructurador y que el viaje es muelle, incitación a la aventura, encuentro con lo maravilloso —la segunda realidad—, decepción, regreso y nueva Tarea, entrevista ésta en sus obras, más como

una necesidad planteada por el lector que como una realidad explícitamente presentada. Pero recordemos también que este viaje no es un mero desplazamiento espacial, sino que es la asunción por parte de los personajes de un tiempo, de una conciencia histórica trascendente. Los personajes se enfrentan, pugnan por ponerse a nivel de la misión que la época les ofrece en instantes que son inaugurales de un nuevo período; pero la Gran Idea se les escapa de las manos, muchas veces porque las tienen demasiado pequeñas como para contenerla. Carpentier pone el acento en los momentos de preñez. Porque allí estamos en el Reino de las Posibilidades, de la Potencia —infinita a la imaginación, a la honestidad de los leales— que fecundan la riqueza del Acto hasta el instante mismo en que éste aparece. Porque todo, después, luego de su aparición, será un proceso de deflación dramático.

Y yo tenía miedo al tiempo que se iniciaría a partir del instante en que yo me hiciera Ejecutor (p. 238).

En *Los pasos perdidos* se ilustra bien este punto de vista en la anécdota aquélla en que Marcos y el protagonista se enfrentan al leproso que ha violado a una niña. El protagonista tiene el arma con que debe disparársele. Pero no lo hace; tiene miedo y, por él, debe reaccionar Marcos, que es el hombre de planes y planos, el realizador. Y así como la simbiosis de culturas, posible en este territorio de América, llamaba su atención, así también aspirará a la simultaneidad de un tiempo capaz de recoger todos los tiempos. «La simultaneidad —dice Arnold Hauser— es quizá la fuente real de la nueva concepción del tiempo»²⁴. De allí el gran servicio que Carpentier encuentra en la música y la importancia de ésta en la estructura de casi todas sus novelas, de entre las cuales el ejemplo más claro es el de *El acoso* que sigue paso a paso el plan de una sonata con sus temas, motivos y variaciones. Como dice Julián Benda: «en la literatura moderna es fácil encontrar numerosos textos que invitan al escritor de ideas... a adoptar para expresarse los hábitos de la música en tanto que negación del espíritu discursivo»²⁵. Es la ruptura con una concepción racionalista del tiempo; es la búsqueda del tiempo maravilloso.

Mi viaje ha barajado —dice el protagonista de *Los pasos perdidos*— las nociones de pretérito, presente, futuro. No puede ser presente esto que será ayer antes de que el hombre haya podido vivirlo y contemplarlo; no puede ser presente esta fría geometría sin estilo, donde todo se cansa

²⁴ A. HAUSER, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, s.f., t. III, p. 1206.

²⁵ J. BENDA, *El triunfo de la literatura pura*, Buenos Aires, Argos, 1948, página 170.

y envejece a las pocas horas de haber nacido. Sólo creo ya en el presente de lo intacto, en el futuro de lo que se crea de cara a las luminarias del Génesis (p. 265).

Carpentier toca así el punto a que aspiraba André Breton en su *Segundo manifiesto surrealista*:

Todo lleva a creer que existe cierto punto del espíritu en donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, cesan de ser percibidos contradictoriamente.

La portada de *El Siglo de las luces* es un extenso lema lírico que representa un monólogo interior de Esteban. El realiza el viaje entre Francia y América. En la descripción se destaca un cielo despejado donde «las constelaciones se confundían, se trastocaban, barajando sus alegorías». Nada sucede aún. La nave apenas se mueve. Es el espacio, pero también el tiempo, porque aparece «suspendida entre un ayer y un mañana»; «Tiempo detenido —exclama Esteban— entre la Estrella Polar, la Osa Mayor y la Cruz del Sur». La nave es la espacialización de un tiempo percibido sin sus contradicciones, contrapartida de la unidad astral. En este punto, no hay transcurso y, por tanto, no se da la conciencia pesarosa de su inutilidad. Dilthey definía el presente como «una llenazón con realidad». Es lo que Carpentier quiere eludir mientras la experiencia histórica de las revoluciones nos pongan siempre cara al fracaso poniendo un abismo entre vida y concepción poética; ya que al decir Dilthey «al que obra se le limita la poesía» (p. 368 de *Vida y poesía*).

Esta concepción del tiempo a que se aspira en las obras de Carpentier guarda relación con el tiempo maravilloso o mítico. En *Los pasos perdidos* es un *leitmotiv* el nombre de la posada en que se aloja el viejo protagonista: «Recuerdos del Porvenir.» ¿Cómo entenderlo de otra manera que como una aspiración al encuentro en un solo punto de todos los tiempos? ¿No es sino un desenvolvimiento de esta idea la estructura circular del relato *El camino de Santiago* o la de simultaneidad de épocas en *Semejante a la noche*? Dice Hauser: «Este tiempo mágico-primitivo implica de algún modo una noción circular o de espiral con respecto a la historia, que siempre iría —el hombre que la hace... en busca de ese fantástico presente o punto de partida.»

¿Es ésta una concepción regresiva o reaccionaria? La pregunta tiene validez por cuanto ha habido críticos —Rodríguez Monegal, por ejemplo— que han hecho esta afirmación, llegando, incluso, a decir que *El Siglo de las luces* que novela el modo caricaturesco de darse la Revolución Francesa en el Caribe no es sino una dura crítica al

proceso revolucionario cubano. La tesis, en lo concreto, es poco seria por cuanto la novela terminó de escribirse antes de la Revolución. Sin embargo, la concepción carpenteriana cobra vigencia —no como regresiva, sino en forma por demás revolucionaria— cuando postula infinitos momentos inaugurales, hechos fundacionales permanentes, que impidan que los acontecimientos triunfen sobre el hombre —como diría Claude Fell. Porque ¿de qué se trata en cada novela de Carpentier, sino de partir de nuevo después de cada fracaso, de cada decepción? Ningún personaje de Carpentier podría reclamar para sí los versículos del profeta: «¿Por qué no me mató en el seno de mi madre y hubiera sido mi madre mi sepulcro y yo preñez eterna de sus entrañas?» (20, 17, Jeremías). Lo que hay de cierto es una denuncia de la situación enajenada del ser humano y de las formas en que se han traicionado sus aspiraciones más sentidas. Es toda una historia —antigua y contemporánea— la que respalda sus concepciones. No olvidemos que en su última novela publicada, *El Siglo de las luces**, sus personajes más queridos, más heroicos, por los que atraviesa realmente el sentido de la historia, dicen en su último diálogo, en el único diálogo de toda la obra:

—¿Y vas a pelear por quién?
—¡Por los que se echaron a la calle! —gritó Sofía—. ¡Hay que hacer algo!
—¿Qué?
—¡Algo!
Un poco más tarde, Esteban gritó: ¡Espérame!

[*Estudios Filológicos*, Universidad Austral de Valdivia (Chile), número 4, 1968, pp. 107-129.]

* Téngase presente la fecha de redacción de este ensayo.