

XII Congreso del Instituto internacional de literatura iberoamericana
Francia

HISTORICIDAD Y ALEGORÍA EN *EL SIGLO DE LAS LUCES*
DE ALEJO CARPENTIER” 

Carlos SANTANDER
Universidad de Besançon

Son numerosos los trabajos de crítica literaria –para no hablar de los muchos comentarios - que han insistido en el aspecto histórico de la novela *El siglo de las luces*. En varias entrevistas, el propio autor ha alentado estas interpretaciones al ofrecer antecedentes sobre su proceso de elaboración, que, por operar sobre fuentes documentales y personajes históricos, tienden a confirmar estas formas de acceso. Examinemos solo algunos de los elementos que operan en esta dirección.

Desde luego, el título de la novela aparece claramente como un mostrativo de época tan inequívoco que los propios editores – y lo confiesa Carpentier – pensaron que mas se trataba de un ensayo sobre el siglo dieciocho que de una novela. En este título y su lectura desarrollada a través del texto los que permiten que se suponga que el tema de la novela sea el de la “revolución francesa en el Caribe”: es decir, un hecho histórico y un espacio geográfico precisos.

Otro elemento lo constituyen las fuentes histórico-documentales que Alejo Carpentier ha investigado. La crítica ha realizado excelentes indagaciones en este sentido, cuando pone de relieve la trabajosa erudición que respalda al acto creador y se sorprende a ratos de la manera “casi” literal como Carpentier aprovecha estos textos, donde trozos completos de material historiográfico son glosados o incorporados a la narración solo con leves, aunque sugerentes, retoques.

El mismo sentido tuvo la nota final de la novela, en las ediciones españolas, lugar en que el autor se ha esforzado por confirmar la “historicidad” del personaje Víctor Hughes. Así dice: “A partir de este momento, podemos seguir su trayectoria paso a paso, tal como se narra en este libro (subrayado mío). Los capítulos consagrados a la reconquista de la Guadalupe se guían por un esquema cronológico preciso. Cuanto se dice acerca de su guerra librada a los EE. UU. (...) así como a la acción de los corsarios (...) esta basado en documentos reunidos por el autor en la Guadalupe y en bibliotecas de Barbados...”. En entrevistas posteriores, el autor cubano insiste sobre este respaldo histórico cuando se destaca que las dificultades de redacción de la novela se basan en el minucioso acopio de documentación “y a su rigor de historiador en la narración”.

Estos –entre otros- son los antecedentes tenidos en cuenta para afirmar el carácter “historicista” de la novela. Sin embargo, se hace imprescindible un examen más cauteloso de estos si se quiere avanzar en los términos exactos de su interpretación.

Por lo pronto, el título *El siglo de las luces* no encabeza un tratado sino una novela y el equivoco posible tiene lugar porque se lo ha querido. Es una “picardía” del autor – como la define el mismo; una ironía, ya que “El siglo de las luces que se ha dado como el ejemplo de la cordura, del pensamiento filosófico, de la paz y de la calma y todo lo que Ud. quiera, es uno de los siglos más sangrientos – economía basada en la esclavitud, represiones, matanzas de protestantes, etc.– que se ha visto en la historia”. La intención es, entonces, establecer mordazmente un contraste. Tensiones de luz y de sombras, de razón y de bestialidad, de transitoriedad y constancia, de unidad y

pluralidades. Las luces liminares del título terminarán haciéndose sombras al final de la novela, “era sombra sobre el encarnado oscuro del brocado” (p.297).

Decir por otra parte que la novela tiene por tema la revolución francesa en el Caribe es trasladar el acento desde los personajes al nivel del acontecimiento. Este, en verdad, se organiza teniendo como centro la revolución. Pero la óptica no enfoca lo factual, la sucesión de los hechos, sino el nivel de las ideas. El proceso épico que se construye es más que nada el movimiento de un espíritu que se objetiva a través de hechos absolutamente pormenorizados – nunca axiales, como un 14 de julio, por ejemplo – que les acontecen a los personajes. Solo por ellos nos informamos del movimiento de la historia. Dicho de otro modo: ningún acontecimiento en el texto es centralmente histórico. Todo lo contrario: lo que sucede es periférico al hecho; una sucesión de pormenores individuales, formas hasta insignificantes de darse en la realidad de un gran Destino que, al modo de las oscuras potencias, permanece en una zona de misterio, como centro ignoto, intangible, irreveado (“Revolución hecha en otra parte, centrada sobre polos ocultos, elaborada en soterrados concilios, invisibles...” p.84), pero también impulso primero, palabra implacable, orden ominosa cayendo sobre el pequeño y particular destino de los hombres. Es designio trágico de estos – permanentemente entre la esperanza y la decepción- configura el verdadero tema de la novela, el que se genera, por lo demás, al nivel del estilo toda una serie de recursos sintácticos, de ademanes lingüísticos, denotados de impersonalidad. Resulta así que, más que un acontecimiento objetivo, es la historia de un proceso interior de aprehensión de esa objetividad lo que narra. Es decir, es un proceso de especialización del acontecimiento en los personajes lo que verdaderamente ocurre. Y si bien el narrador básico es omnisciente, su punto de vista – en un proceso de singular empatía- se aproxima al de los personajes. Lo que percibe el lector, entonces, son los ecos de la objetividad en una conciencia; una objetividad ideologizada por una particular subjetividad. De todos los personajes es Esteban el que más frecuentemente proporciona el punto de vista. Ejemplo claro de esta proximidad entre narrador y personaje y del privilegio que aquel le otorga a Esteban lo encontramos en el prólogo o pórtico de la novela, único momento del texto en que el tipo de narración es de primera persona. Este hecho, más su disposición especial eminente, su disposición tipográfica en media columna (que acentúa una lectura vertical, al modo de la lírica) y la letra cursiva, destacan la importancia especial que ha querido concedérsele. No hay identificación posible –si no se ha leído la novela previamente- de este narrador personaje. No tiene rostro. Es solo una voz. Pero, como diría Borges, un hombre se parece a esa voz y este es Esteban, meditando en medio de la noche, en un momento de la navegación de regreso a América, después de su experiencia en Francia; momento que, de seguirse el orden cronológico que se da en toda la novela, debiera estar inscrito entre los capítulos XVI y XVII. La voz del pórtico anticipa la que será después la del narrador básico. En su mismo temple desilusionado e irónico. Su misma capacidad alegórica; su misma vocación astral o marina. Es en esta subjetividad donde veremos intimidado el proceso de la revolución. Será un Esteban con quien se encontrará el lector si quiere mirarse en el espejo del texto.

De este modo, si bien la historia –o uno de sus capítulos – sirve al asunto de la novela, no es su proceso, ya que este no es otra cosa que toda una fenomenología de la condición humana. Desde el nacimiento hasta la muerte, en la pugna dramática de las contradicciones que surgen de su propensión natural a hacer social e históricamente posible un mundo que rediviva las condiciones paradisíacas de la infancia – exaltación libertaria, justicia, solidaridad, comunión con el todo de la vida, de la naturaleza y la cultura – y la imposibilidad de accederlo por causa de que “fuerzas mayores” de la

sociedad y de la historia – tan inextricables cuanto ciegas e impersonales – barajan el modo de las astrales alegorías, otros designios necesarios. En el fondo, pues, se esta planteando la lucha entre un Bien a que aspira el hombre individual y un Mal social e histórico, e ineluctable, en cuanto trasunto de ignotas escatologías. Se comprende bien ahora como el título que puede aparecer mera referencia histórica encierra una ironía – es decir, una destrucción de este primer sentido – por cuanto, de una manera sintética, alude a una contradicción básica de luces y sombras; de necesarias ideologías que, en cuanto inspiran la acción y la fecundan y la crean, ya devienen realidades degradadas. El título, como Víctor Hughes en palabras del autor, establece, pues, una “dramática dicotomía”.

Esta ironía – mordaz y ¿por qué no? ludismo inquietante - vuelve a aparecer en el lugar donde el autor se muestra más consciente y eruditamente histórico: en la nota final “Acerca de la historicidad de Víctor Hughes”; nota que no aparece en la edición francesa, donde el procedimiento – como ya se ha observado – resultaría muy evidente. Un lector de habla española puede perfectamente confiar en la existencia de textos históricos franceses que no existan. El procedimiento de Carpentier es borgesiano. Sobre la base de dos textos verdaderos – la *Biographie universelle*, de Michaud (París, 1858) y la *Nouvelle biographie générale*, de Didot (París, 1858), Carpentier un tercero: la *Bibliografía universal*, de Didot. No puede tratarse de un error producto de una “mezcla de reminiscencias”. Carpentier habría tenido muchas oportunidades para corregirlo en ediciones posteriores de la misma manera como ha podido agregar notas que no existían en la edición primera. Lo que sucede es que la bibliografía es una disciplina que busca la exactitud en la vida de los personajes y hace la luz en los aspectos donde había sombras. La bibliografía, en cambio – escritura sobre la escritura- dispersa el conocimiento y suele hacer penumbroso lo que venía siendo meridiano. Es la bibliografía más que la biografía la que sirve mejor al novelista si su propósito es dejar incierto el destino final del personaje, como lo es en este caso. Bástenos esto para demostrar que allí donde más parece que el autor intenta acercarse a un estudio científico de fuentes, ahí mismo nos está engañando con premeditación para hacer más verosímil lo ficticio. Su respeto por la historia es, como lo dice Emil Volek, “arbitrario”. Carpentier proclama que se burla de “la verdad anecdótica” de la historia porque tiene derecho a “la mentira verosímil”, que es su oficio en cuanto creador. Su intención última para decirnos, con Aristóteles, que la literatura es más verdadera que la historia. En este sentido, trabajos eminentes nos eximen de ahondar en la expresa voluntad deformadora –y no solo mimética- de este creador, porque justamente en relación con esta novela distinguidos estudiosos han hecho lo que han llamado “el escrutinio de las diferencias”. Por todo esto, afirmamos que la utilización de la historia se realiza solo al nivel del asunto y que, entre los muchos respetos, las deformaciones de la historicidad positiva tiene como objeto alejarse del realismo épico hacia la búsqueda de formas más eficaces y contemporáneas de dar cuenta de la realidad. Hay que dejar constancia, sin embargo, que la historia y la historiografía ofrecen al novelista cubano la oportunidad de ahondar –conforme a su teoría de los contextos- en la naturaleza de una época y permitirse el despliegue innumerable de lo concreto. Experiencias perfectamente sensibles de sabor y fragancias; de tacto y color o sonidos son las desencadenantes de estas presencias que, unas tras otras, van configurando una concreta epifanía de la realidad. Y con las presencias viene el nombre exacto. Porque el propósito es “no mencionar cosas que se desconocieran en la época” y “limitar el uso del lenguaje a vocablos igualmente conocidos”, ya que sin la palabra adecuada, sin el conjuro preciso, no se abre el misterio del objeto. La historia, por tanto, es la infraestructura que sostiene su “epos”. La deformación sobre ella operada –no obedeciendo a una voluntad épica, ya

que ésta se sostiene en la mimesis- responderá a otro tipo de voluntad: la de incluir la pluralidad de los objetos (objetos presentados en el maximum de su concreción) en una unidad integradora, en un cosmos que, a otro nivel más omniaclusivo, más inquietante, proporcione a esas realidades las esencias que les corresponden en el dominio de lo universal y general, es un proceso dialéctico de historizar y deshistorizar. Lo singular del “epos” se transformará entonces en lo universal de un “ethos”. Las palabras – de quienes se nos advierte en el lema “que no caerán en el vacío”- serán el revelador que, mostrando el objeto, nos indicará también la ideología que lo subsume y explica. Así, lo singular e histórico llegará a ser símbolo primero para, en el sistema de los símbolos, culminar en alegoría.

Si viene a ser innegable la presencia de lo histórico en la novela al nivel de su asunto, no lo es menos la voluntad simbólica y alegorizante. Veamos algunos ejemplos directamente vinculados a la manera de configurar el mundo y a la concepción del género.

Ya hemos subrayado el carácter subjetivo, lírico presente en el pórtico. Es esta misma subjetividad la que facilita la perspectiva simbólica de la configuración del mundo. El motivo de **la guillotina** – constante y desarrollado- e introducido en el prólogo –es en este sentido característico. “Pesa sobre el sueño de los hombres” como la representación no solo de la muerte física, sino también la de un objeto ominoso para la vida espiritual, tal como la concibe- por nosotros y por el autor- Esteban. Con ella en la proa del barco que entra en América se abre un mundo de oposiciones estructuradas en sistema: la Máquina, objeto cultural a la postre, se opondrá a la Naturaleza; su textura – “acerada y fría”- geométrica, contrastará con la carne ardiente y colorida del trópico; su finalidad de muerte enmarcará la distraída vida; su eficiencia será la antítesis del ocio; su caída desde lo alto no será anuncio, sino sentencia. Racionalidad monstruosa opuesta a la poética imagen de Nuestra Señora de la Guadalupe. Verdugo, la guillotina. Protectora la Virgen de una tierra, de una isla, de una ciudad, de unos hombres, puestos bajo su amparo. Realmente, toda una alegoría construida sobre la base de un sistema de símbolos correspondientes y antagónicos, además de contradictorios:

máquina	N. Señora de Guadalupe
aniquila	protege
cuelga en sus montantes	se yergue sobre un arco de luna
accionada por	alzada por
investido de poderes	arcángel
oculta	revelada
negra en la proa del barco	luminosa en el cielo

La cadena correspondiente a la máquina es verticalmente descendente: es la muerte que se precipita sobre la cabeza de los hombres. La de la Virgen, ascendente. La primera, en la proa del barco orientada hacia la tierra americana, es una nueva tutoría – una nueva ideología- que viene a suplantarse a la anterior, ingenua ésta y también irónica al fin de cuentas, ya que no ha cumplido con papel de protección, pero que aparece más ligada al momento fundacional, más en consonancia con el origen hispano-indio, puesto que la española Cáceres de Extremadura se ha repetido, con tutoría y todo, en Tepeyac de América. Emparentada a ambos sistemas el hecho de que los dos símbolos matronales – guillotina y Virgen- tienen un común europeo en Francia y España, respectivamente; ambos se inscriben al nivel de la ideología tutelante; impuesta desde lo alto sobre una naturaleza virtuosa, con olores elementales a “humus, estiércol, espigas, resinas”. La

naturaleza americana es vida plana y fragante. La ideología europea, decadencia y muerte. En el tormento del dilema, se fatiga el ser, el hombre.

Ya en el pórtico, entonces, se anticipa una situación típica que dará origen a otro motivo: _el motivo de la pasión o del ser doliente. El se centrará en el personaje Esteban, cuya voz – anónima en el pórtico y por los efectos de esta anonimidad- se hará universal y portadora del dolor de todos los hombres crucificados entre la esperanza de una sociedad mejor y la frustración de cada intento por lograrla; entre la cultura al europeo modo y la naturaleza original; entre la pluralidad desintegradora de lo histórico y la unidad nutricia y materna de lo mítico americano. Esta dualidad torturante estará a la base de estructura de formas y contenidos de la novela, estableciéndose un paralelo entre la vida del personaje y la historia mítica del hombre, desde sus orígenes paradisiacos en la casa habanera, la tentación de la historia –representada por la aparición demoníaca de V. Hughes- hasta la desaparición final –el descanso del séptimo día- en el fondo voraginoso de la época. Y así como cada momento revolucionario fundante de una nueva época es la repetición secular, profana, del acto de la Creación, así también la nuestra –en cuanto lectores- se ejemplifica en la de Esteban. Y en la cadena de pasiones que nos conducen al origen, la de Esteban encuentra un precedente es San Esteban y las del protomártir, en Cristo. Por esto, la de Esteban será, como diría Mircea Eliade, un acto de repetición. Una re-presentación, puente entre la alegoría sagrada y nuestra vida profana. El mito se renueva en la literatura. La literatura se renueva en la vida. Como en el teatro, el verbo, el texto, se encarna en personajes y en el raptó de la ficción, aunque de un modo transitorio, los espectadores devienen texto mismo. Se puede decir por esto que las palabras –porque se harán carne- no “caen en el vacío”. El lema de Zohar que encabeza la novela nos advierte que la escritura que sigue también a los lectores nos acontece. El encierra el espíritu de la novela. El texto –la literatura, las palabras que le siguen- serán su materia, como nuestras vidas en la historia real la materia del texto ficticio.

Pero además existe todo un sistema de lemas en la novela. El de Zohar, totalizador universal, hierático, conviene a toda ella. Subsumidos por éste, trece lemas de Goya y uno de Job encabezan capítulos o subcapítulos. Lema general; lemas de capítulos-capítulos; lemas de subcapítulos-subcapítulos. El espacio de la escritura se ordena de lo universal a lo particular. En cualquier momento del texto encontramos una instancia próxima superior de inmediata referencia. La concepción del género implica un orden cerrado, autónomo. Lo mítico-universal envuelve lo histórico. Los lemas de Goya están extraídos de *Los desastres de la guerra*, grabados que son, como se sabe, verdaderos comentarios de la guerra contra la invasión napoleónica de España. Pero estos lemas, verdaderamente históricos si se los opone al de Zohar, son a su vez ahistoria con respecto del texto cuyo acontecimiento termina justamente donde los desastres de la guerra empiezan. El tiempo referido en la novela se extiende desde 1787 hasta 1808. Los desastres comienzan en 1808. Los lemas, pues, prolongan el tiempo referido. De esta manera, un acontecimiento precisado históricamente en el texto vuelve a repetirse en otro distinto fuera de él, permitiéndonos instruir que éste, a su vez, se repetirá en otro y este en otro y así sucesivamente hasta que comprendamos que existe una superestructura que la historia no hace sino repetir, como diría Marx, en escala degradante, porque donde hubo tragedia encontraremos comedia. El anacronismo intencionado del recurso – que contrasta con la vocación de “historiador” defensiva por el autor- universaliza el acontecimiento. La pasión de Esteban es nuestra pasión y el conjunto de nuestras pasiones, “la” Pasión. Mientras más abstracta y categorial sea, más universalmente válida, aunque menos humana. Mientras más concreta y próxima – aunque menos estética- más nuestra y sentida. Más personal, más trágica. “Mi” dolor es

un dolor “degradado” en relación a “el” dolor. Pero, a mi nivel y con mi personal experiencia hago más comprensible la gran alegoría. Es la acción recíproca de lo universal y lo particular. Por eso el proceso de creación se realiza tanto sobre un material histórico documental como sobre un aprovechamiento de mitos y alegorías.

El acontecimiento de la novela adopta, entonces, el carácter de la re-presentación de una pasión primigenia. Dicho de otro modo, la novela se aproxima a la esencia de un autosacramental. Pero los “papeles”, los “roles” que asumen los personajes –sobre todo el principal- les conviene a ellos mismos; es su propio drama el que representan. Aún más, la situación representada es también la de los espectadores. Se trata, pues, de otro proceso de universalización de los alcances del contenido. Si la pasión de Cristo es repetida por Esteban, este es, por otra parte, la repetición del Esteban primero, original, del protomártir que muriera lapidado el mismo año que Cristo. La relación Cristo-Esteban queda demostrada en el capítulo XXX (p.190), donde el último encuentra en aquel “un viejo conocido”; ambos parecen tener “una patria común”. Cristo ha sido para Esteban “el testigo y el confidente” Y se añade “Y luego era el recuerdo de tantas cosas que sabían ambos”. Y se abre el paralelismo de las estaciones claves (poniéndose entre paréntesis las correspondientes de Esteban): huida a Egipto, reyes magos, mercaderes del templo, pescadores del lago, domingo de Ramos y “también el máximo pleito y de la sentencia y de la enclavación”. A mayor abundamiento, habría que recordar la escena inicial de la aparición de Esteban en la novela, “crucificado de bruces”, “desnudo el torso”, con todo el costillar marcado en relieves, “sin más ropa que un chal enrollado en la cintura” y donde “llevado en un descendimiento de cruz por los hermanos”, termina desplomándose en una butaca de mimbre. Por último, tanto como de San Esteban, de este nuestro Esteban se ignora su origen y queda en el misterio su destino final, si bien se conoce su fecha de nacimiento un 26 de diciembre, fecha en que la Iglesia Católica, desde muy antiguo, celebra al santo (ver p. 38).

El carácter de representación queda acentuado en el texto por el efecto de las luces. Al comienzo encontramos un “tórrido sol de media tarde, cuya luz rebrillaba en todas las olas, encandilando por la espuma y la burbuja...” En contraste, el final es de sombras completas cuando Carlos -que había abierto con su presencia la representación en el comienzo de la novela – da la impresión de empezar a desarmar la utilería, correr cortinas y apagar luces que marcan –no solo el fin de la novela, sino el espectáculo (p. 297) dejando como único e imperecedero recuerdo una mancha de sangre.

Si las luces se encienden alguna vez de nuevo, será fuera del escenario, en la sala, para unos espectadores que quedaran, como Carlos, al comienzo, encandilados, empezando tal vez con ello, su propia aventura de la pasión.

Pero para mayor coherencia, aún dentro del espectáculo hay espectáculo. Esta situación da origen al motivo de **el traje**.

Se inicia como un juego mimético, teatral cuando los muchachos –Sofía, Carlos Esteban- y Víctor Hughes se entregan al frenesí de la libertad y pueden representar –en plena adolescencia- papeles peligrosos o solemnes, dramáticos o jocosos, participando de todos ellos, pero sin el riesgo de comprometerse con ninguno. Sin embargo, como en todo juego infantil, en el fondo, adiestrándose inconscientemente en el oficio.

Cada uno – con las sumas de sus conductas particulares- le da un carácter a su propia vida. Pero los oficios, los trajes que esconden el guardarropa, no son infinitos. Y aún en la vida, uno puede probarse varios. Sin embargo, suele ser uno el que más se nos parece y con el que a la postre, nos quedamos. En el caso de Víctor Hughes cuando comenta:

Quiero que me entierren con mi traje de Comisario de la Convención (...) En menos de diez años, creyendo maniobrar mi destino, fui llevado por los demás por esos que siempre nos hacen y nos deshacen (...) a mostrarme en tantos escenarios que ya no sé en cuál me toca trabajar. He vestido tantos trajes, que ya no sé cuál me corresponde (...) Pero hay uno que prefiero a todos los demás: éste (p. 283).

En el **motivo del traje**, se puede distinguir tres momentos que corresponden a los pasos que sigue la estructuración del mundo en la novela. Primeramente, al grito de “¡Al desbocaire!” los personajes realizan la gran masacre del vestuario. En un gesto de liberación, rechazan las funciones sociales y las dignidades que ellos simbolizan, postulando un mundo externo y exorcizando incluso los fantasmas del mundo precedente. Prefieren el nivel de lo actual, siguiendo así la ley **natural** de sus propias inclinaciones y preferencias en el mundo lúdico de una adolescencia que todavía es infancia.

El segundo momento se cumple con la asunción de un rol histórico, de un mandato social. Victor Hughes es ahora el Mandatario, el Investido de Poderes. El traje no es el elegido, es impuesto por un Autor que concibe los roles. El caso de Esteban, en el sentido es el mismo. El nunca precede al Acontecimiento; lo sigue, como si estuviera en la cresta de una ola, a merced de su ritmo. Los roles personales son asignados por fuerzas ignotas que operan por encima del destino de los hombres, quienes no hacen inconcientemente sino que seguir los pasos de un texto previo, de una **ley escrita**.

El tercer momento lo constituye el desenlace. El anonadamiento del personaje, su desaparición, su martirio. Arrastrando –lo que quiera o no- por el movimiento de las ideas en la historia, el individuo no es nada ni nadie para oponerse a la dirección impersonalizada de la corriente. Ha querido realizar sus más sanas y naturales intenciones; hacer realidad sus sueños de infancia –libre, plena, aireada, propia. Sin embargo, otra cosa estaba escrita y ha debido vivir una función más que una vida; una existencia dolorosamente manipulada y distante de sus sueños primeros. Es el caso de V. Hughes y de Esteban. Poco se sabe del primero con respecto de sus progenies y de su destino. Esteban desaparece con Sofía en la sublevación de mayo de 1808, en Madrid; tratando de reencontrarse con un momento libertador en nombre de todos los que sueñan un mundo mejor y, sin embargo y a la postre, sucumbiendo a un sistema de ideas que sobrepasa las posibilidades objetivas de su época. La Revolución se realiza con un espíritu –se espera de ella-algo- que esta más allá de lo que el proceso mismo está en condiciones de dar. La idealización subjetiva no encuentra en la época la objetividad necesaria. El individuo enfrenta un presente exigiéndole a este mismo un futuro muy posterior que, a su vez, sea la realización de un pasado idealizado. Y como esto es imposible al nivel de la praxis no se cumple el acceso a la “gracia” o al banquete glorioso. Los personajes se hunden en el limbo de los tiempos como estrellas fugaces de resplandores gratuitos. Y así se cumplen las tres jornadas que el Autor organiza para la historia de sus personajes en el *Gran Teatro del Mundo*, de Calderón: ley natural, ley escrita, ley de la gracia- de la desgracia, en nuestro caso. Y si Calderón significa una literatura de apoteosis de la contrarreforma, Carpentier representa –invirtiendo los mismos procedimientos del barroco- toda una alegoría de una filosofía de la existencia. Esteban –como su canonizador precedente- será víctima también del martirio a través de la lapidación. Es una catedral –*Explosión en una catedral* se llama el cuadro que es el motivo de la novela- una época, un sistema de ideas en su proceso dialéctico de tesis y negaciones, la que cae sobre su cuerpo; la que derrumba sobre el personaje que desaparece en el momento de un nuevo comienzo, en una ingenua reedición de antiguas

y sentidas desideraciones. Se habrá cumplido así una representación más del Teatro del Mundo. La novela ha tomado la forma de un autosacramental del siglo XX. La historia ficticia ha querido ser una alegoría de historias reales. Autor y espectadores, por la magia de la palabra, hemos devenido personajes.

Marzo de 1975