

ALEJO CARPENTIER:
EL GRAN TEATRO DE LA HISTORIA¹

Flora Ovares Ramírez
Magarita Rojas G.
Universidad Nacional

Resumen

Como en la narrativa de otros autores contemporáneos, el teatro –su espacio, sus símbolos y otros aspectos del género del espectáculo--, constituye el marco explicativo de la visión del mundo de la literatura escrita por Alejo Carpentier. En este caso, se trata de la unión del espacio (Mundo) y el tiempo en el símbolo del Gran Teatro del Mundo: el Mundo se llena de contenidos históricos y los personajes viajan a lo largo de las regiones y de las épocas, generalmente momentos álgidos de la Historia, lo cual los obliga a reconocer el papel que les toca actuar en dichas circunstancias.

El escenario del mundo se ensancha y se historiza en la narrativa de Alejo Carpentier. En juegos de opuestos, las fronteras del espacio abarcan el Viejo Continente y el Nuevo Mundo, inmersos en la dialéctica de los grandes acontecimientos históricos: la Revolución Francesa, la invasión de Napoleón a España, la independencia de Haití, la Revolución Rusa, la Guerra Civil Española, la Revolución Cubana. Momentos álgidos de los grupos humanos que obligan al individuo a reconocer el papel que le toca actuar en el gran teatro del mundo.

Carlos Santander, con quien compartimos el entusiasmo por este autor y a quien dedicamos estas líneas, ha señalado la relación de la obra carpenteriana con el teatro y el traje. Para él, los espacios iniciales de las historias --muelles, puertas, umbrales-- son lugares de tránsito y permiten el acceso desde lo cotidiano a una realidad maravillosa². Estos espacios funcionan como si fueran telones de un teatro que inauguran los acontecimientos, a la representación. El protagonista --Esteban, Ti Noel, Juan, Vera-- quien inicialmente participa como comparsa o bien como espectador de los grandes hechos históricos, adquirirá conciencia cuando finalmente decida tomar la acción en sus manos. Su incorporación al escenario como actor o director de la obra implica su inserción en el grupo social, en la historia como hecho colectivo.

Del mundo se viste, del Demonio se reviste

En *El siglo de las luces*, mientras Sofía actúa ante los demás su papel de viuda vestida de luto, las banastas esconden los trajes claros y lujosos que representan su secreta pasión por Víctor Hugues. La ropa, forma visible del ser humano interior, está lla-

¹ Ponencia presentada en el VIII Congreso de Filología, Lingüística y Literatura y publicada en la *Revista Comunicación*, Instituto Tecnológico, Cartago, 11-22, edición especial, agosto 2002.

² Carlos Santander, «El tiempo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier» (1968) repr. en *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, ed. de Juan Loveluck, Taurus, 1976, 127-151.

mada a ser símbolo exterior de la actividad espiritual³ [2]. Pero también puede cubrir y engañar, convertirse en máscara o disfraz.

A veces, vestir un determinado atuendo equivale a asumir el papel que este designa. Así, en *El reino de este mundo*, el esclavo Ti Noel se disfraza con la casaca verde del destronado Henri Christophe y, al hacerlo, se convierte en el soberano de un reino de maravillas, armonioso y amable, que contrasta con el del déspota. En «El camino de Santiago», el frecuente cambio de indumentaria de Juan corresponde a los sucesivos oficios que va desempeñando a lo largo de su peregrinación:

Así, habiendo trocado la venera por la Rosa de los Vientos, llega Juan el Romero a la Casa de la Contratación, tan olvidado de haber sido peregrino, que más parece un actor de compañía desbandada, de los que, a falta de dinero, echan mano a las arcas del vestuario, acabando por ponerse la casaca del bobo del entremés (29-30).

En *El siglo de las luces*, los desterrados en Cayena se aferran a su traje europeo como un medio para mantener la dignidad y el lazo con su pasado. Sin embargo, la dura vida en el exilio tropical termina imponiéndose y los hombres acaban por vivir en andrajos y sin recuerdo de sus funciones políticas anteriores.

El traje sirve también para designar las jerarquías y, por lo tanto, separa a las personas. En ese aspecto, el vestido es como una trampa que toma al individuo y lo hace olvidar quién es: "El traje se te ha subido a la cabeza (...) Cuidado con la borrachera del Traje: es la peor de todas", reprocha Esteban a Víctor (142). Esteban, sin embargo, no se deja deslumbrar por el papel que domina a su antiguo amigo, quien abandona su papel al despojarse del disfraz:

aquel Víctor Hugues sin ropa, presumido de músculos ante sus amantes de una tarde (...) conservaba una frescura de carácter anterior a los ceños fruncidos del Hombre Rutilante, orgulloso de sus insignias republicanas (142).

Ante el peligro de morir, Víctor toma conciencia de que su vida ha sido una sucesión de papeles teatrales, los cuales, además, no han sido escogidos por él sino por otros, los que realmente han manejado los hilos de su destino:

En menos de diez años, creyendo maniobrar mi destino, fui llevado por los demás, por esos que siempre nos hacen y nos deshacen, aunque no los conozcamos siquiera, 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 (367).

La transformación del hombre se asemeja a la de un actor en el escenario, que pasa, mediante el cambio del vestuario, a personificar a otro personaje: "Luciendo todos los distintivos de su Autoridad, inmóvil, pétreo, con la mano derecha apoyada en los montantes de la Máquina, Víctor Hugues se había transformado, repentinamente, en una

³ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, «Teatro», *Diccionario de símbolos* [1969-1982] 5a. edición en español: Barcelona: Herder, 1995) 1061-1062.

Alegoría" (144). Por su parte, al comprender que durante muchos años ha actuado un guión escrito por Víctor, Esteban decide adueñarse de su propia vida.

La importancia del traje se sintetiza en las meditaciones del protagonista de «El derecho de asilo»:

Desde que el hombre nace su existencia se acompaña de un reptar, de un deslizarse, de un tránsito en las fundas de innumerables tejidos, paños, telas, que han de quedar unidos en la historia de su existencia (...) fundas a las que, por lo demás, se atribuyen virtudes definidoras de condición, inteligencia y estado social (189-190).

Teatro capaz de maravillosas apariencias

El continuo desplazamiento de los personajes de Carpentier, que los lleva de uno a otro continente, configura un amplio espacio, escenario a la vez histórico y natural. El mundo se manifiesta como un gran teatro, en el que se actúan tanto los acontecimientos históricos como los íntimos dramas individuales. Además de la constante ambientación en teatros y la permanente referencia a las artes escénicas, la estructura teatral se proyecta al propio texto. En *El siglo de las luces* el relato aparece doblemente enmarcado. La meditación de Esteban en el barco antecede el primer capítulo y un apéndice firmado por el autor sucede al último. Además, la variación de la perspectiva narrativa subraya el enmarcamiento pues el capítulo primero y el final están narrados desde la perspectiva de Carlos, a diferencia de los demás, que combinan las de Esteban y Sofía.

Carlos está ligado a la ciudad natal y la casa paterna, mientras aquellos recorren el mundo y participan de la Historia. Espectador marginado de los acontecimientos, es el encargado de cerrar la casa de Arcos, momento que se narra como la caída de un telón:

Cuando quedó cerrada la última puerta, el cuadro de la Explosión en una catedral (...) dejó de tener asunto, borrándose, haciéndose mera sombra sobre el encarnado oscuro del brocado que vestía las paredes del salón y parecía sangrar donde alguna humedad le hubiese manchado el tejido (383).

Incluso espacios más pequeños representan o remedan la forma del escenario. Así, por ejemplo, la sala de conciertos de *El acoso*, que abre y cierra la novela, funciona para el resto del relato como un marco o telón. En *El siglo de las luces* la guillotina y el barco también imitan el escenario teatral y la ejecución de los condenados a muerte se organiza como un espectáculo público; otro tanto ocurre con la muerte de Mackandal en *El reino de este mundo*, función de escarmiento para unos y diversión para otros.

Ingenioso jeroglífico de la rueda de la humana vida

Como corresponde en el teatro, la mayoría de los acontecimientos decisivos en los relatos de Carpentier ocurren durante la noche: los juegos de los jóvenes y el cierre de la casa de los Arcos en *El siglo de las luces*, el concierto en *El acoso*, el renacer de Marcial y su casa en «Viaje a la semilla».

Pero más importante que esa relación que opone la luz y la oscuridad, es el hecho de que, siendo el mundo un gran teatro, el tránsito de los personajes por sus distintos espacios es un recorrido a través de épocas diferentes. En *Los pasos perdidos*, por ejemplo, el desplazamiento desde la gran urbe hacia los pueblos y la selva tropical, lleva al

protagonista hasta el origen mismo del mundo. En *El siglo de las luces* la relación entre el espacio y el tiempo se presenta de dos modos distintos. Por un lado, al trasladarse de Europa a América, Esteban se percata del desfase temporal entre ambas regiones. Cuando los soldados napoleónicos viajan al Caribe, traen consigo la enfermedad adquirida por el contacto con las pirámides egipcias, de modo que América resulta el punto de encuentro entre tres épocas distintas, la antigüedad, la modernidad europea y el tiempo simbiótico de la Historia americana.

En *Concierto barroco*, la acción inicia en el siglo XVIII, en América, y termina en Venecia, en el siglo XX. Pero esta novela no trata únicamente del recorrido de dos pícaros por tierras y épocas distintas; en Venecia se reúnen, como en una especie de gran escenario histórico, los músicos de distintos siglos: Scarlatti, Vivaldi, Haendel, quienes encuentran la tumba de un anticuado músico, Igor Stravinsky.

Carpentier, como ya ha apuntado la crítica, prefiere para sus relatos las épocas de grandes conmociones históricas. Son momentos de gran tensión, política y cultural, que disuelven lo antiguo en una especie de caos. Esto explica también la constante presencia de carnavales, fiestas y bailes, durante los cuales se invierten las jerarquías, los asistentes se enmascaran y el tiempo se trastrueca. En «El viaje a la semilla» el desnacimiento de Marcial y la disolución de la casa implican la vuelta a una "condición primera", al barro primigenio. *El siglo de las luces*, que se contextualiza dentro del gran cambio que significó la Revolución Francesa, finaliza con el levantamiento antinapoleónico y el desvanecimiento del cuadro *Explosión en la catedral*, emblema de la época convulsa. *El reino de este mundo* acaba con un gran huracán, que barre la Ciudad del Cabo y que recuerda rebeliones anteriores de los esclavos. Los acontecimientos de *La consagración de la primavera* se viven en los momentos de varias revoluciones del presente siglo y culminan con los hechos de la invasión de Playa Girón.

Porque, como se sabe, caos y carnavales son los equivalentes de la perenne renovación del mundo y por esto afirman la potencia de las fuerzas generadoras de la vida y la libertad. Como todo rito, implican una ruptura temporal, una no-duración⁴. En «Viaje a la semilla», la "minoría de edad" de Marcial se celebra con "un gran sarao, en el salón de música" y los jóvenes bailan disfrazados con los trajes hallados en el desván. En *El reino de este mundo*, tras la sangrienta rebelión de Buckmann que "entroniza la anarquía en el mundo", los refugiados haitianos en Santiago de Cuba se sumergen en una vorágine de bailes, orquestas, coros y teatros, al margen del trabajo, el orden y las jerarquías tradicionales.

¿Quién eres tú, que tanto ves?/

¿Quién eres tú, que estás tan ciego?

El carnaval cambia las rutinas y las jerarquías; sus participantes, por lo tanto, están obligados a mudar de apariencia. Los jóvenes huérfanos de *El siglo de las luces*, liberados de la tutela paterna y los enojosos ritos familiares, juegan de charadas con vestimentas halladas en la buhardilla:

⁴ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (1969 sexta edición, Barcelona: Labor, 1985) 341. Los carnavales celebran el final de un ciclo y el comienzo de otro lo cual, según Alonso, alude a la concepción cíclica de la Historia de Spengler, Carlos J. Alonso, «Viaje a la semilla: Historia de una entelequia», *MLN*, Baltimore, 1979) 388.

Pero ahora estaba más interesado el forastero por los trajes viejos (...) Y concertados repentinamente en una misma idea, empezaron a sacar aquellas polvorientas reliquias (...) Poco después, en el Gran Salón transformado en teatro, alternando en representar y adivinar, los cuatro se dieron, por turno, a interpretar papeles diversos (40).

En este juego, los sucesivos disfraces de Víctor parecen anticipar los roles políticos que asumiría en el futuro. Finalmente, la diversión finaliza con la destrucción del tinglado, lo que también preludia los violentos cambios de los que serán testigos y actores.

Teatro, traje y carnaval manifiestan la continua transformación a la que el curso de la Historia obliga a los individuos. La metamorfosis individual como preparación para la asunción de un papel activo en la vida social se ilustra claramente en *El reino de este mundo*: es el aprendizaje de Mackandal --del cual aprende a su vez Ti Noel-- acerca de hierbas, plantas y venenos. El proceso entero llevará al Maestro a la muerte que, sin embargo, para los esclavos no es tal sino el preludio de sus nuevas metamorfosis. También Ti Noel debe pasar por varias metamorfosis antes de adquirir conciencia, en su vejez, de que la única manera de resolver el dilema de la identidad personal es asumir la responsabilidad en el grupo. Comprende al final que las transformaciones de Mackandal no constituían una evasión, como intenta él al convertirse en ganso, sino que tenían el propósito de servir a la liberación de los esclavos.

Si no se integra su actuar a un proyecto mayor, como sucede a Ruth en *Los pasos perdidos*, el personaje puede terminar atado en una "prisión de tablas de artificio": "Así, para Ruth, lejos de ser una puerta abierta sobre el vasto mundo del Drama --un medio de evasión-- este teatro era la isla del Diablo" (10). La reclusión de la mujer se proyecta en la vida rutinaria de la gran ciudad, de la cual intenta escapar el protagonista. El inicio de la novela concreta esa interacción entre teatro y realidad: el personaje narra su ingreso a un espacio descrito paso a paso. Sorpresivamente, el lector comprende que se trata de un escenario:

Hacia cuatro años y siete meses que no había vuelto a ver la casa de columnas blancas, con su frontón de ceñudas molduras que le daban una severidad de palacio de justicia (...) A tiempo salí de la luz, pues sonó el disparo del cazador y un pájaro cayó en escena desde el segundo tercio de bambalinas (9).

Como todo texto, este engaña al lector ofreciéndose como la realidad pero pronto se ilumina la tramoya para crear otra ilusión.

Las tareas del trabajo voluntariamente asumido en el reino de este mundo implican a la vez la transformación del propio sujeto. Como una alquimia literaria, la revelación y el conocimiento del papel individual en el conjunto de la Historia, coronan un largo proceso de pruebas y fracasos. Esto es lo que motiva la actuación de Sofia cuando se lanza a la calle y se mezcla con el pueblo español que lucha por su libertad. Igualmente sucede a Vera, en *La consagración de la primavera*, cuando finalmente asume su quehacer de bailarina. En «El derecho de asilo» el protagonista logra salir de su encierro cuando empieza a trabajar dentro de la Embajada. Esta decisión le permite recuperar la libertad y la vuelta al curso normal del tiempo, percepción que había perdido du-

rante su asilo obligado. Filomeno, en *Concierto barroco*, expresa claramente esta idea: "dejé de sentirme espectador para volverme actor. Celos tuve del Massimiliano Miler, por llevar un traje de Montezuma que, de repente, se hizo tremendamente mío" (76).

Cercana a las artes del espectáculo, la música, presencia constante en la obra de Carpentier, testimonia esa integración entre el individuo y la colectividad. Se trata, en efecto, del único lenguaje en el que el elemento individual se concierta, para producir la sin-fonía, en armonía con los otros.

Así, el individuo, contemplador marginal del gran espectáculo histórico, termina su búsqueda cuando finalmente comprende que le es imposible "desertar del terreno de los hombres" (*El reino de este mundo*, 153). La realización de las aspiraciones individuales no se encuentra si no cuando cada uno se responsabiliza del papel que le toca actuar en el Gran Teatro del Mundo. Como lo intuye Ti Noel, "la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas" (154).

Referencias bibliográficas

Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo* (1949) Santiago: Orbe, 1972.

_____, *Los pasos perdidos* (1953) Barcelona: Barral, 1974.

_____, *El siglo de las luces* (1962) La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1974.

_____, *Concierto barroco* (1974) Siglo XXI, 1974.

_____, *Cuentos completos* (1979) Bruguera, 1983.

_____, *La consagración de la primavera* (1978) 3a. edición, Siglo XXI, 1979.
