

Intentando leer el Caribe

(nostalgia histórica y naturaleza barroca en Alejo Carpentier)

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

Universidad de Granada
España

1.-La primera sorpresa al releer a Alejo Carpentier se nos ofrece sin duda como la clave de cualquier escritura novelística: quiero decir, hasta qué punto Carpentier es capaz de “suspender nuestra incredulidad”, como indicaba Coleridge. De ahí la sorpresa: hoy es difícil leer novelas y mucho más creérmolas. Afortunadamente Carpentier escribió en un momento en que aún se creía en la Literatura (precisamente casi el último o mejor momento), en que aún se creía en ese *milagro* de contar historias cotidianas como si fueran “maravillas”. Y nos las hemos seguímos creyendo (aunque muy difícilmente) a través de esa trampa básica a la que aludo acerca de Carpentier: contándonos las cosas anormales como si nos contara cosas normales, o viceversa. Es decir, estableciendo para el lector occidental una distorsión en la regla entre lo normal y lo anormal. Algo que obviamente pretende ser una especie de signo de individualización a la vez personal y colectiva.

Y esto que digo parece una obviedad en tres sentidos al menos: 1º) Históricamente porque Carpentier llegó tarde al boom (también llegaron tarde Borges, Rulfo o J.C. Onetti), pero es que el boom fueron básicamente tres nombres: el Vargas Llosa de *La ciudad y los perros*, el Cortázar de *Rayuela* y el García Márquez de *Cien años de soledad*. Muy poco después se montaron o fueron subidos al vagón otros antiguos conocidos como Carlos Fuentes u Octavio Paz; y por supuesto en medio se situaban no sólo la crisis de la novela europea (sobre todo detectada por el *Nouveau*

roman francés); no sólo el auge del tercer mundismo con el desquiciado prólogo que Sartre puso al libro del argelino Franz Fanon: *Los condenados de la tierra* (y digo desquiciado porque ahí se consolidó la relación centro/ periferia que muy pronto se vería como inútil); un ámbito, pues, en el que no sólo estaban la revolución castrista y el Vietnam sino hasta los derechos civiles de los negros y el feminismo de los Estados Unidos. Y por supuesto también había algo más: la literatura comenzaba a convertirse en lo que es hoy. En pura mercadotecnia que recogía cualquier residuo, y por ello se le concedió un billete de vips al hasta entonces opacado, dentro del boom, Lezama Lima a través de *Paradiso*. 2º) Está claro sin embargo que ni los propios latinoamericanos creían entre ellos en una literatura conjunta o común en la contemporaneidad, sólo acaso en el pasado. Quizá en Europa, en el eterno París latinoamericano, esa conjunción empezó a difundirla Roger Caillois en la *Croix du Sud* (de la editorial Gallimard). Quizá ellos (los latinoamericanos) creían en una literatura nacionalista y/o naturista y esta historia la cuenta bien Carpentier. Diré solo, por mi parte, que evidentemente Borges se hubiera vuelto loco si alguien se hubiese atrevido a compararlo con el otro grande de su tiempo, con Juan Rulfo, y no digamos si alguien lo hubiera comparado con un escritor ecuatoriano o boliviano o guatemalteco (aunque la política cultural le otorgó a Miguel Ángel Asturias el premio Nobel que Borges siempre ansió y nunca alcanzó). Pero 3º) No sólo sucedía que los escritores latinoamericanos intentaban sin embargo –y pese a todo lo anterior- intentaban, digo, responder a la terrible pregunta de Bolívar *¿Qué somos?*; al igual que las feministas intentaban responder, en esa misma época de finales de los sesenta, a la no menos terrible pregunta de Freud: *¿Qué desea la mujer?* No sólo eso, insisto, sino que (por volver a nuestros planteamientos iniciales) ocurría que América Latina (o Hispanoamérica si hablamos de lo que se escribe en español) era uno de los pocos lugares (pienso que el último) donde aún se seguía creyendo en la literatura como fuerza expresiva global e individual. Azuela hubiera dicho, en “mexicano”, que hoy todo eso se ha ido al carajo; Bioy Casares, siempre menos patético, hubiera dicho simplemente que la literatura ya no le importa a nadie. Es obvio que la crisis económica y editorial estaba hundiendo la creencia literaria mucho más allá de la *pérdida del aura* de que habló Benjamin; y no menos cierto es que el posmodernismo ideológico ha tenido que confinar a la literatura (tras anular a la filosofía: fue la proclama de Richard Rorty) no sólo en la mercadotecnia sino en una especie de auto-parodia o pastiche,

como en el caso de los argentinos César Aira y R. Piglia; o quizá ya desde la “nueva onda” mejicana de los años setenta¹. Quizá aquella terrible pregunta de Bolívar, “qué o quiénes somos” carecía ya de sentido. Y afortunadamente: los escritores se cansaron de intentar responder en tanto que conciencia crítica del pueblo. Lo que más bien implicaba “creerse” en exceso dentro de “su” pueblo (pues en realidad parecían *salvadores...*). Por ejemplo Vargas Llosa al presentarse a las elecciones presidenciales del Perú o bien Octavio Paz en su etapa final televisiva como representante del PRI (lo que le costó incluso que hasta su casi hermano Carlos Fuentes se “peleara” con él). Estos son hechos que necesitarían llenarse de matices y de precisiones². Pero son hechos a los que también se aproximan Jean Franco o García Canclini: para ellos, en lo único que creen los latinoamericanos es en la mentalidad yanqui, en las telenovelas venezolanas o en las diferencias de gusto en torno a Julio Iglesias o Sting. Y quizá llevan razón, aunque es obvio que hay mucha distancia entre el *Tango* que escribió Stravinski en los años 20 (o Kurt Weill y Bertolt Brecht para *La Ópera de dos centavos*) y el “tango” que ha escrito Tomás Eloy Martínez sobre el Buenos Aires de hoy incluyendo a la propia Jean Franco como personaje real de la novela.

Evidentemente Carpentier escribió en una época, apuntábamos, más afortunada para la literatura, cuando aún se disputaba entre las vanguardias y el compromiso, dentro de las propias vanguardias y del propio compromiso. Digamos entre los años 30 y 50, una época en la que Carpentier aún podía decir: “*como me señalaba un día Jean Paul Sartre...*”. Lo que era demasiado decir.

Y por cierto: ¿qué es lo que le dijo Sartre? Aparte de señalarnos la entonces obvia cuestión entre centro y periferia (a la que acabamos de aludir), indiquemos para simplificar que lo que Carpentier recuerda de Sartre es que ambos comentaron que la novelística de los años 40–50 del siglo XX carecía de *contextos*.

Y esto no significa para Sartre ni para Carpentier, un olvido del texto en sí, del ser en sí del texto. No se trataba, pues, de retornar al contexto social frente al lenguaje

¹ Cfr. Mar Campos F.-Fígares, “La *Onda* de México”, en revista Ferrán, Madrid, mayo 2000 y “Otra música, otros textos” en *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, (A. Esteban, G. Morales y A. Salvador, Eds.), Universidad de Granada y AEELH, Granada 2002

² Por ejemplo, el caso del novelista venezolano Rómulo Gallegos, autor de *Doña Bárbara*, que fue destituido a los pocos meses de ser elegido presidente de su país, por un golpe de Estado de la Junta Militar. Es sólo un síntoma.

en sí. El segundo Wittgenstein echaría por la borda todo esto con el simple esquema de que “la significación del lenguaje no es más que su uso”. No suponía tampoco, desde el otro lado, reírse del lenguaje esencialista: las risas de Carnap –y luego la dureza de Adorno- contra la famosa frase de Heidegger acerca de que “la nada nada”; o las burlas de Reichenbach ante la idea que Aristóteles tenía de la reproducción humana, etc. En absoluto: *el* contexto para el Carpentier que habla con Sartre se transforma de inmediato en *los* contextos. Y el plural es muy importante, pues se trataba de los contextos específicamente latinoamericanos: desde el geográfico al culinario. Y lo anoto sólo como una señal indicadora y no siempre bien entendida.

2.- Pues aquí estamos entrando ya en plena *tarea* (un término heideggeriano/sartreano éste de *tarea* que Carpentier no abandonará nunca). Me explicaré con un ejemplo muy fácil. José Donoso, en su *Historia personal del boom* (Barcelona, Anagrama, 1972) cita continuamente a Carpentier y recuerda cómo un día en Chile le dijeron que un musicólogo cubano había escrito una novela sorprendente: *Los pasos perdidos*; que la devoró en un día o una noche o algo así y que esa novela le transformó radicalmente, le cambió todo su *estilo* y le obligó a reescribir su obra. Lo sintomático es que luego Donoso nos diga, en el mismo libro, que finalmente comprendió que no se trataba de una mera cuestión de *estilo* sino de otro tipo de concepción del mundo y de la literatura. Curiosamente es casi lo mismo que nos dice Carpentier en su ensayo: *Problemática de la actual novela latinoamericana* (Ed. Comunicación, Madrid, 1969). Carpentier acaba diciendo que frente a los dos estilos europeos, el *bueno* y el *malo* (en el fondo: el *buen gusto* y el *mal gusto*: op. cit, p.20) frente a eso, repito, existía la posibilidad de un *tercer estilo*, aún por crear efectivamente. *Tercer estilo* y *tercer mundo* se semejan como dos gotas de agua, y ahí es donde aparece la teoría de los *contextos* de Carpentier, que concluye (p. 46) con una proposición sobre la *novela épica*: “Para nosotros se ha abierto en América Latina la etapa de la novela épica –de un *epos* que ya es y será nuestro en función de los contextos que nos incumben” (id. id.). Otra observación de simple “señal indicadora”, pues obviamente el Carpentier *teórico literario* (al contrario que el musical) apenas existe; su teorización se inscribe sólo en –o se puede extraer sólo de- su asombrosa capacidad narrativa, su capacidad de fabulación. Lo que me pregunto es si esa fabulación narrativa no incluye una *nostalgia* por la

ausencia de la Revolución burguesa en el Caribe, incluso su intento de explicarse –y explicarnos- esa nostalgia y esa ausencia –o su imposibilidad “contextual”- en el mundo caribeño.

3.- En este sentido es quizá donde también aparece ya decisivamente nuestra otra noción básica (junto a la de nostalgia). Quiero decir: la imagen del *barroquismo*, algo que Carpentier define así: “el estilo de las cosas que no tienen estilo”. Una obvia definición sin definición, en la que sólo se resalta el término barroquismo y en hueco. Pues se resalta precisamente por: “una nueva disposición de elementos, acercamientos fortuitos, *de alusiones de cosas a otras cosas*, que son en suma la fuente de todos los barroquismos conocidos” (op. cit. p.20; subrayado mío: J.C.R.).

Fijémonos en esto: *alusiones de cosas a otras cosas*. Por ejemplo: en *El siglo de las luces* (1962) la muerte originaria del padre concatena la aparición del desenfreno aparente de los tres hermanos, el orden posterior que establece entre ellos Víctor Hughes (y el extraño mago/ médico negro que le acompaña, Ogé, el que cura a Esteban). Todo esto prefigura la alusión de cosas a otras cosas. Digamos: el edipismo de Sofía, recluida hasta entonces con las monjas, y que temía a la carne y a los hombres, se transforma no sólo en un desprecio hacia el padre muerto sino en una atracción edípica irrefrenable hacia el nuevo padre vivo, ese Víctor Hughes con el que conoce el sexo en el barco y al que ya no olvidará nunca.

Tanto que –recordemos- al quedarse ella viuda, Esteban descubre con estupor que los trajes y la ropa interior que las sirvientas le habían ido bordando a Sofía, en absoluto eran signos de luto, sino muy al contrario, todo algo deslumbrante para volver a encontrarse con su único destino edípico, el propio Víctor Hughes. Del que sin embargo se aleja para siempre cuando Hughes (convertido en hombre rapaz, simple comerciante y medio ciego por el “mal de Egipto”) se cura con carne de ternera puesta a sangrar sobre sus ojos: las dos cosas, los ojos y la sangre, le hacen parecerse tanto a Edipo –lo dice Carpentier- que Sofía no sólo olvida el amor sino incluso la piedad (p. 356).

¿Más alusiones de cosas a otras cosas? Por supuesto: la progresiva disolución de Esteban. Siempre enamorado de su falsa hermana Sofía, Esteban convive al lado de

Víctor Hughes la propia disolución de los dos y sobre todo de una idea, una idea en la que Esteban cree y Víctor Hughes no: la idea de la Revolución hecha desde el Libro. Por eso Carpentier convierte a Esteban en traductor y redactor de todas las letras del alfabeto revolucionario. Pues aquí radica el primer problema: el Libro francés (la *Enciclopedia*, digamos) no se puede traducir, es intraducible dentro de la (barroca) Naturaleza Americana. Por su parte Hughes ama sólo dos imágenes: el retrato de Robespierre y el funcionamiento de la Máquina, de la guillotina. Dos imágenes de la muerte, para él las dos únicas reales. Pues en efecto ¿qué pueden significar las *Letras* de un libro extraño, el libro de la revolución francesa, aplicado a la isla de Guadalupe? Esteban es como el héroe de Joyce: un héroe fuera de lugar y de tiempo, un simple traductor de la nada, del vacío de una “politización” sin sentido. La Revolución del Libro es imposible en el Caribe donde sólo existen la naturaleza y su caos. ¿Más alusión de cosas a otras cosas? Las que se quieran: el “ritornello” de la construcción de castillos o fortalezas continuamente devorados y reasumidos por las llamas o por la selva (no está lejos el final de *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera: “se los tragó la selva”), una imagen que no sólo es decisiva en *Los pasos perdidos* sino igualmente clave en las dos novelas históricas que más nos interesan, *El siglo de las luces* y *El reino de este mundo* (1949). Si el palacio de Hughes es devorado en *El siglo de las luces*, el rey Henri-Christophe es enterrado (en *El reino de este mundo*) en cemento en los muros aún vivos y húmedos con la sangre de los toros sagrados de su fortaleza (en cierto modo lo mismo que él había emparedado al monje capuchino, su confesor francés, sólo que ahora para que el rey y los muros se religuen en una misma cosa). Y únicamente queda algo suyo, algo del rey: el dedo que le cortan para entregárselo a su mujer y que ella deja descender hasta más abajo de su ombligo (quizá como un sarcasmo de Carpentier sobre el famoso pene de Napoleón conservado en formol). Pero lo importante en esta dialéctica de *alusión de cosas a otras cosas*, en esta dialéctica de espíritu y materia, se nos revela finalmente acaso en el momento en que Soliman, el esclavo de la sensualísima Paulina Bonaparte, contempla y palpa (en el exilio romano) cómo esa carne de mujer se ha convertido en la estatua de mármol de Canova. ¿Cómo la carne viva de la carne se puede convertir en mármol muerto? Quizá por eso Carpentier prefiera entre todos al pintor cubano Wifredo Lam, el único capaz de dar vida a esa vida continua que es el vodú, la carne/ espíritu (por eso quizá también se le aparece al rey, como en un Macbeth

criollo, el espectro del fraile emparedado). Como gran musicólogo y como gran amante de cualquier ritmo estético/ vital, la música habla en todos los territorios de Carpentier. Por eso Carpentier no concibe el arte sino como arte total, y quizá por eso cuando todos los negros de Haití se levantan contra el rey Henri- Christophe no sólo las llamas –y la soledad- inundan el palacio Sans- Souci o la fortaleza de La Ferrière, sino que toda la isla se sacude como una vibración de sonido, esa música inseparable de Carpentier, el sonido de los tambores y de la “alusión de unas cosas llamando a otras cosas”. Escribe: *Pero, en ese momento, la noche se llenó de tambores. “Llamándose unos a otros”, respondiéndose de montaña a montaña, subiendo de las playas, saliendo de las cavernas, corriendo debajo de los árboles [...] los tambores todos del Vodú.*

4.- Quizá así comprendamos mejor lo que Carpentier quería decir con la cuestión del *tercer estilo*: no exactamente un estilo literario (como en gran medida acertaba a decir también José Donoso) sino digamos la *revelación de un mundo* (son palabras de Carpentier) a través de la concepción del mundo de la escritura: elevar la ficción a verdad para revelar la verdad que se esconde bajo cualquier ficción. Aunque tenga, con ello, que sacudir toda nuestra incredulidad: aquello, la isla de Guadalupe de Víctor Hughes o el Haití de Henri- Christophe –incluso la Cuba que siempre está en medio- no sólo fue verdad en tanto que ficción histórica sino que sigue siendo verdad como historia real, como lo real maravilloso: tan mágico o tan trágico, que puede escindirse en dos partes. Digamos el momento inicial de *Cien años de soledad* en que el niño inventa el mundo descubriendo que el hielo quema o el momento (“normal” para García Márquez) en que Remedios, la bella, asciende al cielo mientras tiende la ropa. Eso es lo real maravilloso o lo “algo” en absoluto maravilloso, pero esa es la otra historia del presente/ pasado de García Márquez que evidentemente Carpentier escribió de otra manera. Habría mucho que hablar de novelas tan portentosas como *Los pasos perdidos* o *El recurso del método* de Carpentier. Y lo veremos. Pero volvamos al problema de la “nostalgia/ ausencia” de la Ilustración burguesa en el Caribe, esa nostalgia que Carpentier quiso traernos hasta hoy en las novelas que estamos comentando.

II

1.- Habrá que continuar, pues, con las Luces y con su símbolo básico: 1789, la clave de las dos novelas a las que me estoy refiriendo, tanto *El siglo de las luces* como *El reino de este mundo*.

En realidad, y como comentaba Starobinsky, en su libro *1789: Los emblemas de la Razón*, (Taurus, Madrid, 1988), el invierno de 1789 fue muy frío, glacial. Las cosechas se habían perdido los dos años anteriores. Goya lo había mostrado en un cartón tapiz titulado así: “El invierno”, en 1787. Aún causa escalofrío verlo: el blanco de la muerte lo envuelve todo. La naturaleza estaba helada, también los jardines de las ciudades y de las mansiones de los grandes burgueses. Uno de ellos, Bernardin de Saint-Pierre, nos lo cuenta en su libro *Deseos de un solitario*: “*El primero de mayo de este año de 1789, al amanecer, bajé a mi jardín para ver el estado en que se encontraba después de este terrible invierno en que el termómetro ha bajado el 31 de diciembre a 19 grados bajo cero. En el camino pensé en la granizada desastrosa que el 13 de julio había caído por todo el reino*”. Evidentemente lo de la gran granizada suponía que el “sol” ya no estaba en la cabeza del rey (el *Rey Sol*, desde Luis XIV a Luis XVI) sino entre los ciudadanos y ciudadanas. Y que la *Máquina* de la Revolución estaba en marcha en cualquier sentido. En nombre de los *sans-coulotte* el lema originario, “Libertad, Igualdad, Propiedad Privada”, cambió su último sintagma por “Fraternidad”, pero con el Terror, el Thermidor o Napoleón, el hecho fue que el mundo había cambiado. Claro que los primeros “Derechos Humanos” no abarcaban en absoluto a los de abajo ni a las mujeres.

Y sin embargo resultaría curioso analizar por qué la imagen de la Libertad está representada siempre por una mujer: con los senos al aire en el cuadro de Delacroix o con la antorcha de la libertad en la púdica imagen que los franceses regalaron a los EE.UU. Una antorcha en la mano –la luz que ilumina al mundo- y en la que sin embargo entran por debajo –y bajo pago- los turistas de todo el mundo. El símbolo del sol se reconvirtió pues en el deslumbramiento de la Ilustración, pero obviamente toda luz proyecta también sus sombras. 1789–2010: dos siglos y pico después ¿qué pueden decirnos las luces y las sombras de la Ilustración? Lo intentaron ya analizar Adorno y Horkheimer (en su *Dialéctica de la Ilustración*), Gadamer, Habermas y toda la escritura

posmoderna. Pero estas dos obras de Carpentier son magistrales en ese sentido de luces y sombras. No sé si hacía frío o si llovía en París cuando Carpentier murió allí en 1980. Sólo que morir en París, con aguacero o sin aguacero, era casi un destino ineludible para Carpentier.

2.- La formación francesa de Carpentier resultaba indudable, acaso le pesaba demasiado y quizá por eso (al intentar narrarnos la historia de “su” Caribe) siempre tuviera obsesión por las luces –y las sombras- de la Revolución francesa simbolizadas en aquel 1789. En consecuencia (y por todo ello a la vez) tal vez quería aprehender y desprenderse de esa influencia francesa, e (igualmente por ello) no cesó tampoco de hablar de algo que la alta cultura francesa –desde su clasicismo tradicional- jamás parecía haber entendido: la cuestión del barroco. Es sintomática esta historia puesto que (aparte de Rousset y su muy serio libro sobre *Circe y el pavo real*, también de los años 60) el barroco se había visto en Francia desde tres perspectivas históricas distintas: 1º) En los siglos XVI y XVII lo que hoy llamamos Barroco (el término entonces no existía) suele remitirnos a un modo de *ver* y de *ser* que (según Worringer, Wölflin, y otros historiadores del Arte en la bisagra del XIX-XX) se habría convertido en el *modo de vida* especialmente (aunque no sólo) de los países contrarreformistas o católicos. Un desbordamiento de la carne o de las formas o de los pliegues, que en realidad podía ser multívoco, pero que transparentaba los huesos y las calaveras que había debajo. El exceso de carne o de formas indicaba, sí, el exceso de la vida, pero precisamente por eso su negación. Una negación de la vida, en su propio exceso, que de hecho para el clasicismo francés (y no olvidemos su trasfondo protestante o hugonote, como no podemos olvidar el racionalismo cartesiano) suponía en verdad la inutilidad moral y estética –la inutilidad imperial- del mundo hispánico a un lado y otro del Atlántico. Las polémicas al respecto se trasladarían luego al siglo XVIII –“¿Qué se debe a la España?”- pero lo significativo no es sólo que se acumularan juntos los desprecios hacia Góngora y Quevedo (incluso sobre el Cervantes supuestamente barroco, lo que ya es mucho decir) sino que incluso se metiera a Lope en el mismo saco, y Boileau despreciara a Lope llamándolo simplemente “rimador impávido del otro lado de los Pirineos”. 2º) En el siglo XIX hubo sin embargo un giro decisivo en la cultura europea. Lo sabemos de sobra: aunque el francés seguía siendo el lenguaje diplomático o político

por excelencia, sin embargo el inglés (la lengua del imparable imperio victoriano) se había convertido ya en el lenguaje por excelencia del comercio y el capital (y habían sido los novelistas ingleses los que de verdad lanzaron al Quijote como obra maestra); pero es que a la vez estaba sucediendo algo mucho más duro: desde Kant y Hegel ya no era el latín sino el alemán el lenguaje filosófico por excelencia; los alemanes –con los hermanos Schlegel y Hamman y Herder- reivindicaban la cultura española (en especial la del XVII calderoniano) como la única herencia válida para el romanticismo. E incluso más: bajo el gobierno prusiano de Bismarck, la inminente Alemania unificable había arrasado al ejército francés en la batalla de Sedán de 1870. Con lo cual la superioridad de la raza aria habría quedado establecida muy por encima de las latinas, salvo con algunas excepciones: el recuerdo del Espiritualismo español (e italiano) en las artes plásticas, la música y la literatura del XVII. De manera que cambió el sentido peyorativo del llamado “Barroco” para convertirse en algo positivo, o –al menos- en una descripción de lo que *sí* había ocurrido. Trasladada tal imagen al Caribe, esto sigue brillando sin duda en Carpentier y muy especialmente en su sátira titulada no *el Discurso* sino *El recurso del método* dirigido, como se sabe, contra la dictadura de Machado en Cuba, pero que tiene unas raíces más profundas que intentaremos analizar a continuación. 3º) Puesto que la polémica entre el recurso o el discurso del método, en sus más amplias perspectivas, iba a tener unas consecuencias increíbles para la cultura occidental del siglo XX. Digamos así que no sólo Husserl reivindicó el espiritualismo científico para oponerlo al positivismo naturalista francés (fue la invención husserliana de la Fenomenología), sino que obviamente la cuestión se iba a plantear muchísimo más allá³. Sucedió que (aparte de los lógicos formales y analíticos del llamado Círculo de Viena) dentro de ese mismo ámbito fenomenológico surgieron historiadores del arte o del gusto estético, como los citados Wölflin y Worringer, que empezaron a inventarse (ya a finales del XIX y en los años 10 y 20 del siglo XX) ese término que parecía que iba a ser decisivo: el término *Barroco*. Ciertamente no sin contradicciones. Tantas que, para paliarlas, D’Vorack hubo de inventarse a su vez el término *Manierismo* a partir de su conferencia sobre el Greco. 4º) Ahora bien: ¿Qué tiene que ver todo esto con nosotros a la hora de hablar de Alejo Carpentier? Obviamente dos cosas: que tanto el

³ Recordemos que el Positivismo fue establecido como norma oficial del saber en la Universidad de México.

término “Luces” (aunque pululara obviamente en el XVIII), como –y sobre todo- el término “Barroco” –y no digamos *Manierismo*- son efectivamente términos inventados muy recientemente. El problema es si tienen algún verificacionismo referencial o no. Por supuesto que las Luces o la Ilustración sí que tienen un verificacionismo indudable: nos estamos refiriendo con esos términos a las revoluciones burguesas. Mientras que por el contrario Barroco es un término que se extrae de una categorización difícilmente verificable.

Es una categoría que hoy apenas adquiere vislumbres y opacidades de realidad, una categoría en verdad dudosísima: si el italiano Omar Calabrese ha usado el término Neo-barroco ha sido para remitirnos a películas como *Rambo* o *E.T.*, en suma para hacer simulacros sobre los supuestos simulacros posmodernos. Claro que hay preguntas mucho más claves: podríamos preguntarnos acerca de lo que significa Edad Media y añadir *Edad Media ¿entre qué?*⁴ Podríamos preguntarnos qué significa Renacimiento y añadir *Renacimiento ¿de qué?* Evidentemente se trata de una torpe historia que nos remite a la imaginaria *Evolución histórica del alma o del Espíritu Humano*. Algo concebido precisamente a raíz de la Revolución burguesa desde el XVI al XVIII. Es la imagen que culminaría en el *Sapere aude*, el atreverte a pensar por ti mismo, la famosa respuesta de Kant a la pregunta sobre “¿Qué es la Ilustración?” Kant quería decir lo que todos los ilustrados: que hasta entonces el espíritu humano había sido un niño, un niño que no se había atrevido a pensar por sí mismo, sólo de la mano de la Iglesia o de las otras Instituciones cortesano/ nobiliarias. Tanto que los ilustrados incluso llegaron a denominar al feudalismo sacralizado nada menos que como la “oscura noche de mil años”. Una noche demasiado ártica o polar, pues evidentemente mil años son demasiados años. En una palabra: si usamos términos historiográficos absolutamente inválidos, como los de Edad Media o Renacimiento, lo hacemos sólo como marbetes instrumentales, para entendernos entre todos. Sólo que hay un matiz que me gustaría resaltar: también para entendernos –y ya que hablábamos del sol- decimos que el sol sale o que el sol se pone. Pero sabiendo de sobra que el sol siempre está quieto. Quizá

⁴ Marc Bloch, como se sabe uno de los grandes especialistas sobre el tema, intentó legitimar las raíces del sintagma “Edad Media” a la vez que sin embargo lo relativizaba al máximo. Dice así: “La Edad Media – en la medida en que este adjetivo, tomado de la vieja nomenclatura geográfica de las “cinco partes del mundo”, pueda usarse para designar una verdadera realidad humana...” Cfr. Marc Bloch: *Melanges historiques*, París, 1963, Vol. I, pp. 123-24

algo similar ocurre cuando hablamos de Edad Media, de Renacimiento o de Ilustración. Podríamos decir así que hablamos a través de metáforas interesadas. Metáforas que interesan, que valen o que tienen precio, pero sólo desde el campo semántico de la Revolución burguesa del XVIII, al modo en que sólo a partir de ahí se comenzó a contar por “siglos”. De manera que hablamos de Edad Media para aludir a la producción social e intelectual del feudalismo; hablamos de Renacimiento o de Clasicismo para aludir a la coexistencia a muerte –que culminaría en la famosa “Guerra de los treinta años”- una coexistencia o una guerra entre feudalismo y capitalismo que efectivamente existió entre los siglos XVI y XVII; y cuando nos referimos a la Ilustración, nos referimos al triunfo del capitalismo pleno en Europa y en América del Norte –lo que también se suele llamar primera Modernidad-

Incluso las Luces es una buena metáfora interesada: se acabó la oscuridad de mil años para que se iluminaran la Razón y el Espíritu, para que se encendiera esa luz que iba a revivir a la humanidad y a la naturaleza. Sin embargo cuando decimos Barroco (o Manierismo) ¿qué estamos diciendo? Son otras metáforas, evidentemente, pero ¿dónde buscar su referente auténtico? En literatura o filosofía ese referente auténtico carece de validez. Aunque incluso Walter Benjamin todavía hablara de un “Drama Barroco Alemán” (la tesis que jamás le fue aceptada por la Universidad alemana) está claro que hoy aludir a las *alegorías* de los Autos de Calderón como algo barroco, aludir a Góngora como culterano barroco o a Quevedo como conceptista barroco nos ha llevado a todos a un callejón sin salida. Tanto que se prefiere hablar, si acaso, del conceptismo “retórico” en general del XVII, y sobre todo en la prosa de Gracián. Pues en efecto: por mucho que Carpentier juegue con la dicotomía entre el *discurso* y el *recurso* del método, resulta claro que para nada nos sirve hablar de barroco cuando nos referimos a la búsqueda de ese método que Descartes trató de anteponer a sus trabajos científicos; para nada nos sirve hablar de barroco para entender lo que Spinoza denominaba, una manera “geométrica” de entender el mundo; para nada nos sirve hablar de barroco cuando nos remitimos a esa cultura francesa que tanto fascinaba a Carpentier, por ejemplo las tragedias jansenistas del pensamiento de Racine o de Pascal; y mucho menos cuando nos referimos al otro lado, al lado anglosajón, a lo que entendían Locke o Newton por leyes de la experiencia psíquica o por ley de la gravedad. Pero es que hay

más: para nada nos sirve hablar de barroco no sólo a propósito de la poética con que Milton rescribió la Biblia, o de las iluminaciones entre el alma y el cuerpo desde John Donne a Blake. Es que tampoco nos sirve el término a propósito de lo que se entendió por Estética a partir del descubrimiento del lenguaje de las Pirámides o del redescubrimiento del efebismo helénico a partir de Winkelman o de las diferencias entre el llamado “jardín inglés” y los jardines de Versalles. Y no digamos respecto a la ética/estética de Kant o en la estética dispuesta para matar a cualquier estética en el Espíritu Absoluto de Hegel. Y las metáforas de Hegel son transparentes: si el arte era una relación entre espíritu y materia, si en el arte antiguo de la Pirámides la materia había pesado más que el espíritu; si en el arte clásico por excelencia, el arte griego (digamos, la escultura), el equilibrio entre espíritu y materia era perfecto; sin embargo ahora en la época moderna o romántica, y ya a partir de Shakespeare, el espíritu (la literatura) era ya mucho más importante que la materia, lo que indicaba que el arte empezaba a dejar de ser necesario ante el triunfo del espíritu. Algo que concluirá perfectamente en Nietzsche y su Zarathustra como vida artística –pero no ya como Arte exento de la vida.

De modo que en vez de hablar del “recurso del método”, Carpentier debería haberle puesto un recurso al barroco. Seguir hablando de culteranismo y conceptismo barrocos supone una buena manera de hablar en el vacío: quizá sólo Deleuze haya seguido sustentando el término pero sólo como un útil que le sirviera para su “filosofía del pliegue” (a través de la historia y la música del XVII).

3.- ¿Por qué sin embargo Carpentier centró prácticamente siempre el eje de sus núcleos literarios y estéticos en torno al entrecruzamiento de las Luces frente al Barroco, al encuentro o estallido entre ambas categorías? Dejo de lado su primera y última novela: la primera, *Écue-Yamba O*, porque él mismo la desechó, aún reeditándola luego, en tanto que mero ejercicio de aprendizaje juvenil (de aprender a escribir en la cárcel, podría decirse también); y *La consagración de la primavera*, por lo que pueda ribetearse ahí de apologetismo en torno a la Revolución cubana. Pero esos son esquemas que literariamente valen muy poco. Pues aunque me resulta imposible aquí recorrer toda la obra de Carpentier, sí me gustaría recordar otros libros en los que la relación Literatura/Música (y por supuesto Luces/Barroco) se hacen palpables. Así *El acoso* (fecha en Caracas en 1955), una novela estructurada a la sombra de la Tercera

Sinfonía de Beethoven (la *Heroica*) y de la tortura policial de un estudiante que delata a sus compañeros y luego es perseguido por su “mala conciencia” y por la música de la Sinfonía, hasta su muerte final. Y por supuesto *Concierto Barroco* (1974), una novela basada en una ópera de Vivaldi, *Moteczuma*, cuya música sin embargo Carpentier no podía conocer. La ópera se estrenó en 1733 en Venecia, pero la pieza musical se había perdido. Únicamente se conservaba el libreto de Luigi (o Girolamo) Giusti. Sólo en el año 2002 se ha descubierto la música de la obra, al menos el acto II y parte del I y el III. Carpentier se basó pues sólo en el libreto y la música –digámoslo así- la suplía con los otros textos vivaldianos. El argumento del libreto de Giusti era un melodrama bastante esperable, menos en el final: es la lucha de Moctezuma y los “mexicas” contra Cortés y sus españoles. Aunque Cortés vence, asombrado por la nobleza y la valentía de los mexicanos, Cortés les permite seguir en el poder. Carpentier sin embargo se aprovecha de este valor y nobleza de los indígenas para incrustarlos de otro modo en su novela. El protagonista, un rico hacendado mexicano, un criollo nieto de españoles, que ha ido a visitar Venecia, asiste a una representación de la ópera y acaba –tras un descontento inicial- por dejarse arrastrar por la música de Vivaldi y por la lucha de los mexicanos y deseando la ruina de “aquellos que me dieron sangre y apellido”. Aunque la obra de Vivaldi/Giusti está llena de tópicos falsos sobre las virtudes de un tirano como Moctezuma, a Carpentier lo que le importa es hacer una descripción alegórica de la incubación del criollismo independentista. Se ha dicho con cierta razón que a Hispanoamérica la “conquistaron” los indios (los que lucharon con Cortés, por ejemplo, contra Moctezuma) mientras que la “independizaron” los españoles: eran nietos o biznietos criollos que fueron producto de una nueva riqueza (el cacao venezolano, por ejemplo, con la expansión del “chocolate” por toda Europa, estructuró las bases de la burguesía/oligarquía que engendró a Bolívar); y unos criollos que cultivaban en efecto su continuo resentimiento respecto a “recién llegados” de la Península para ocupar los cargos del poder. Esto subyace en la obra de Carpentier, claro está pero la complejidad de los hechos no los podemos analizar aquí.

4.- Ahora bien: si me interesa sobre todo centrarme en las dos novelas históricas que veníamos analizando, no debo dejar de precisar alguna cuestión al respecto. Pues es curioso: a Carpentier se le ha puesto a caldo acusándolo de castrismo, del mismo modo

que a Ernesto Cardenal se le ha puesto a caldo acusándolo de sandinismo. Conviene sólo matizar algo: el doble compromiso sobre el barroco a partir de la relación centro-periferia. Es sintomático de nuevo cómo la relación entre Sartre y Carpentier nos vuelve a aparecer aquí. Como decíamos, Sartre escribió el prólogo al libro del “argelino” nacido en Martinica, Franz Fanon: *Los condenados de la tierra*. Ese prólogo lleno de buenas intenciones hizo creer a millones de personas en el mundo que la descolonización y las revoluciones periféricas (y ahí estaba el caso de Vietnam) podían trastocar todo el sistema establecido. Sólo que –esbozábamos- ese prólogo de Sartre se vio muy pronto desfasado. A pesar de la crisis capitalista del 68 al 78, no fue la periferia la que triunfó, sino el centro el que se extendió hasta abarcar todos los límites del mundo⁵. Lo que Marx había llamado *historia mundial* se estaba convirtiendo efectivamente en lo que hoy llamamos *globalización*. Pero resulta muy significativo que el compromiso de Carpentier con el barroco significara en el fondo un compromiso con la periferia. No deja de ser sintomático a la vez que un cubano exiliado y declaradamente heredero del barroquismo y la homosexualidad de Lezama Lima (y me estoy refiriendo obviamente a Severo Sarduy) reivindicara plenamente al barroco como una forma de existencia de lo *periférico*, como lo *marginal en el interior del centro* (Sarduy acabó siendo el sustituto de Caillois en la dirección de *La Cruz del Sur*), sin importarle recurrir no sólo a Carpentier -y por supuesto a Lezama- sino a los estudios gongorinos de Alfonso Reyes, a la reivindicación barroquista hispanoamericana de Emilio Carilla, etc. Claro que todo ello envuelto en el *significante* de Lacan y en lo que el propio Lacan llamaría un “parloteo sin sentido”. Pero baste con esta digresión: ¿qué había querido decir en el fondo Carpentier hasta comprometerse al límite con el término barroco? Hablábamos obviamente de lo “real maravilloso”, el texto-prólogo que aparece al principio de *El reino de este mundo*, un texto al que admiraba Jameson y que abrió paso a toda la retahíla posterior en torno al realismo mágico, etc. Recordemos lo que habíamos señalado al principio acerca de lo que Carpentier llamaba el *Tercer estilo*. Quizá así se pueda seguir hablando del compromiso de Carpentier con el barroquismo. Decíamos que en el fondo era un compromiso con la escritura periférica –y lo vamos a

⁵ De ahí el ilusionismo político del Ché Guevara: “Crear muchos Vietnam” suponía ignorar lo obvio: que Vietnam sólo había *uno*. De ahí su fracaso en el Congo y en la aventura final de Bolivia que debería haberse acompañado de múltiples brotes revolucionarios en América Latina. Todos abortados antes de iniciarse.

comprobar enseguida- pero no podemos olvidarnos de los matices que habíamos establecido. Pues es curioso de nuevo: si entre finales de los 60 y principios de los 80 el centro se extendió hasta abarcar toda la periferia, hasta abarcar la historia mundial o la globalización (y de esto ni Sartre ni Carpentier parecieron darse cuenta), sin embargo respecto a la literatura y el arte empezó a ocurrir todo lo contrario: la literatura o el arte empezaron a perder su centro. No sólo su aura, como siempre se dice aludiendo a Benjamin, sino su propio sentido de escritura o de estructura estética básica dentro del supuesto espíritu humano. Quiero decir sencillamente que la literatura perdió su centro porque se convirtió en mercado; quiero decir que la estética perdió su centro porque el mercado artístico se convirtió en el “todo vale”; quiero decir que la literatura perdió su *centro* precisamente porque se estaba destrozando la imagen del yo, del “yo soy libre”, que era –supuestamente- el centro de la literatura. De modo que no sólo el compromiso político del escritor sartreano sino que el compromiso de Carpentier con el barroco empezaban a difuminarse. Y quizá de ahí el borrarse también de la escritura de Carpentier durante varios años. De cualquier manera insisto en que había buenas razones para poner en duda el concepto de barroco: quizá en las artes plásticas o quizá en la propia música, Carpentier (como Deleuze) encontraba algo (el retorcimiento de unas columnas, el retorcimiento de una sinfonía como la “Heroica” de Beethoven a que acabamos de aludir, o Vivaldi) para seguir hablando de barroco. Pero estaba claro que ya el retorcimiento de la sintaxis no legitimaba en absoluto para seguir hablando del barroco de Góngora o de Sor Juana: el “espíritu de las épocas” era sólo una cuestión de Dilthey o Cassirer; el barroco gongorino era sólo una cuestión del 27 y Ortega. (y si es que ellos comprendieron de verdad lo que sucedió en el mundo hispánico de las dos orillas en el XVII).

A pesar de Lezama y Sarduy me parece, pues, evidente que el secreto de Carpentier no radicaba tanto en el problema del barroco sino en el problema de las Luces. Al igual que siempre, el secreto efectivamente estaba a la luz, la carta en medio de la chimenea, del mismo modo que en el relato de Poe.

5.- En suma y para ser muy breve: el secreto de Carpentier radicaba –insisto- en el secreto de las Luces, porque fue en la Ilustración cuando se planteó de una manera decisiva y nueva la relación entre la naturaleza natural y la naturaleza humana. ¿Qué

había ocurrido en realidad bajo las Luces? Sencillamente que después de que la burguesía declarara la muerte de Dios (y la imagen es muy anterior a Nietzsche) la Naturaleza Humana sólo podía encontrar su fundamentación o su legitimidad en la Naturaleza Natural. Y lógicamente: la Naturaleza natural en América latina (o incluso en la negritud o el mestizaje trasvasados desde África) no podía ser lo mismo que la Naturaleza natural que se transparentaba en la Naturaleza humana europea. Y por ello he hablado de la Revolución del Libro (los norteamericanos de la “guerra fría” también hablaron de la revolución del libro, sólo que para atacar al marxismo en nombre del propio pragmatismo yanqui: pero ésta es otra historia)⁶. El secreto de lo real maravilloso o del realismo mágico (en suma, el compromiso de Carpentier con lo que él llamó *barroquismo*) radica, pues, simplemente en este fundamento clave para explicar la ausencia/ nostalgia de la revolución burguesa en el Caribe: allí la naturaleza natural americano/africana habría sido tan retorcida, tan radical, tan vibrante y viviente, habría sido tan “barroca”, que al transparentarse en la Naturaleza Humana jamás habría podido convertir a ésta en una racionalidad europea. Las Luces no fueron posibles en el Caribe. Muy al contrario: supondrían una transparencia de esa multiformidad viva (y de sus dioses vivos, como el vodú caribeño o la santería cubana) algo tan excesivo, tan iluminador, que acabaría por arramblar o por deformar cualquier tipo de la razón laica europea. La burguesía blanca del libro (o las castas negras o mestizas que intentaban imitar el Libro), incluso cualquier tipo de clasicismo revolucionario, se habrían venido abajo ante la luz devastadora no del sol parisino sino del otro sol que brotaba en América. De ahí que el enfrentamiento de Carpentier entre Luces y Barroco, suponga en realidad un enfrentamiento entre dos luces: entre la luz geométrica europea y la luz salvaje del Caribe. Insisto en que es a esa luz salvaje -sin ningún sentido peyorativo- a lo que Carpentier se empeñará en llamar “barroco americano”. *Nostalgia* se llama a eso en los boleros cubanos que tanto amó Carpentier. *Nostalgia* de “lo ausente” (la revolución burguesa racionalista) y apuesta por “lo presente”: el barroquismo del Caribe. Así pues, nostalgia y a la vez búsqueda de una definición de sí mismo (francés y caribeño) y de la realidad de su mundo americano.

⁶ Por supuesto que la revolución del *libro capitalista* sí que triunfó en Norteamérica –y luego en su Imperio global-. Pero es curioso que el puritanismo religioso, siempre latente en el mundo “yanky”, no les lleve a pensar en el “éxito” del *libro* cristiano o del *libro* judaico. Sólo del fracaso del Libro marxista. O bien –hoy- del “mundo del mal” inscrito en el Libro islámico.

6.- Pues evidentemente la cuestión de la transparencia o el trasvase entre la naturaleza natural y la naturaleza humana es, insisto, la última clave de la Ilustración, el último indicador de su racionalidad y la última legitimación de su moral. Claro que hay discrepancias básicas entre Kant (quizá el símbolo del pensamiento europeo continental) y Hume (quizá el símbolo del pensamiento anglosajón y luego anglo-norteamericano). Pero por supuesto no voy a entrar ahora en eso. Sólo intento plantear la problemática de Carpentier en su estructura básica: si la naturaleza natural latinoamericana (en especial la caribeña que es la que a él le interesa) no sólo no es racional/ clasicista sino que ni siquiera está dominada por el hombre, ¿entonces qué? Sólo queda una solución posible: comprometerse con la *periferia* considerándola como *barroquismo*. Desde esa perspectiva Carpentier pudo establecer su escritura como algo donde la naturaleza natural domina a la naturaleza humana (incluso la configura como caos). Ahí, en esa escritura, las luces racionalistas se estrellan contra otras luces múltiples, tan difusas e incomprensibles que necesitan otro tipo de comprensión. Es a eso a lo que Carpentier va a llamar el *desbordamiento barroco*. Ahora bien ¿no podía haber, en la propia América, otra visión del mundo, una realidad vital que fuera desde *los orígenes medievales* de la “Conquista” hasta las raíces mismas de los orígenes de lo humano en la Edad de Piedra? Es desde este punto de vista desde el que entre *El reino de este mundo* (1949) y *El siglo de las luces* (1962), Carpentier, decíamos, escribe *Los pasos perdidos*, fechado en Caracas en 1953, durante su exilio venezolano. Aquí, digamos, la protagonista (desechable) es la Novena sinfonía de Beethoven y su ostentosa propuesta del *Himno a la Alegría* de Schiller símbolo de las Luces donde los haya, para este musicólogo acérrimo que es Carpentier. Y un musicólogo sin nombre es el que va a encarnar al personaje de la novela en busca precisamente de los *orígenes* donde se encubre la alegoría del Todo. Pero mucho ojo: la alegoría del Todo como acumulación de estratos según la imagen que Kant nos daba de la historia humana. Así lo que parece ser un viaje iniciático desde la civilización artificial de hoy (se supone que la norteamericana) vista como un mundo teatral y artístico de vanguardias falsas) un viaje desde ahí, digo, hacia la civilización *natural* y *viva* (en una especie de *tiempo detenido*) en las llanuras, las montañas y las selvas del Orinoco. Pero todo eso resultará ser a la larga algo muy distinto: un nuevo Descubrimiento de América (o sea, del Mundo) a través de los diversos *estratos* acumulados de culturas y vidas sucesivas. Y

los estratos se nos revelan a través de sus marcas: una pequeña revolución gratuita en una ciudad portuaria aún “civilizada”, a orillas del Orinoco; un viaje en autobús por los Andes; luego la ciudad de los caballos y la ciudad de los perros y por fin el gran viaje a lo largo del río. Las selvas y su mundo oculto y las diversas capas de civilización tribal se suceden hasta llegar a una ciudad recién fundada (como en la Conquista) y a los límites del horizonte de la humanidad en la Edad de Piedra. El viaje lo hace el protagonista acompañado por un minero griego, un fraile capuchino y un “Adelantado” que guarda el secreto. Una copia, decimos, con tintes feudalizantes, de lo que debió ser el *Descubrimiento*, pero también una especie de desdoblamiento del viaje de Ulises en su retorno a Ítaca. De ahí que sólo aparezcan dos libros, la *Odisea* y la *Biblia*. Y dos mujeres: la estúpida civilizada Mouche, astróloga y pseudo-artista, frente a Rosario, la criolla, crisol de miles de razas y culturas. Tras pasar por la ciudad de piedra, sin lenguaje articulado pero con la música del duelo de la muerte, llegan por fin a la ciudad medieval de los conquistadores. La ciudad (*Santa Mónica de los Venados*) no está constituida en realidad más que por unas pocas chozas de indios, una iglesia en construcción, un granero y una casucha para el Adelantado/gobernador, su mujer y su hijo Marcos. El protagonista por fin cree que ha descubierto el origen de Todo. Ha atravesado, insistimos, todas las capas kantianas, -geológicas, vegetales, animales y humanas- que constituyen los mundos históricos condensados en un solo mundo, como se encarnan en la imagen de Rosario, la única que le da nombre al protagonista mientras hacen el amor. Es una utopía nueva, nacida feliz. Aquí todo es *origen*, incluido el origen de la música y la poesía. Y así el protagonista sin nombre (salvo para Rosario) escribe las pautas de su Canto, (o su Treno) sobre el mundo. Abandona el intento de hacer alguna música sobre el *Prometeo encadenado* de Shelley (ahora está desencadenado⁷) y por supuesto se olvida de la comercial música de publicidad que hacía en los USA. Salvo que ahora, cuando la verdad le fluye, le faltan papel y lápiz. Un helicóptero lo devuelve a su mundo, donde le espera un embrollado proceso de divorcio con su mujer (Ruth) y un reencuentro estúpido con Mouche. Cuando intenta

⁷ Como el *Frankenstein* de Mary Shelley, al que Carpentier ni siquiera recuerda. Hoy, por supuesto, ese libro no solo no es despreciado como *sub-literatura* (ni por estar escrito por una mujer), sino muy al contrario: ese *Frankenstein* es un símbolo básico de nuestro tiempo (los humanos pueden crear lo humano y una mujer lo sabe, porque las mujeres “paren”), con el añadido de los problemas “bio-éticos” que ahí puedan existir. Pero igual ocurre con el “lado oscuro” simbolizado en el *Drácula* de Bram Stoker y su éxito actual.

volver a la ciudad originaria, el Orinoco (como en una venganza) le ha cerrado el camino hacia la selva, ya no podrá volver a hacer el viaje desde la Edad Media de la conquista a los orígenes de Todo: él, en verdad, era un intruso en aquel mundo y comprende ahora que siempre lo ha sabido y que por eso es imposible volver. En la tabernucha de la orilla del río, la taberna que se llama *Los recuerdos del porvenir* (que sin duda podía haber sido otro título del libro) se encuentra con el minero griego quien le dice que Rosario vive ya –y está preñada- con el hijo del Adelantado, que es quien le habría contado la historia al griego. Y este concluye: “Tu mujer no es Penélope”.

Ya no hay retorno posible sino hacia la civilización de los pasos perdidos en las calles urbanas donde volverá a ser el Sísifo de siempre, una existencia sin sentido⁸.

III

Y así (en los años 50, en efecto, se andaba en plena época del existencialismo, de las descolonizaciones, de la búsqueda de los orígenes de todo), con este retorno del protagonista a la civilización moderna, a la supuesta artificiosidad actual, retornamos nosotros también al origen de esa civilización “moderna”, retornamos pues a las Luces y a su símbolo máximo: la máquina de matar, la guillotina. Pues parece como si para Carpentier (aunque ese “parecer” sea dudoso) el único racionalismo válido en el Caribe mediterráneo resultaría ser la Máquina, la guillotina, la muerte. O quizá el caos que es una muerte en vida o una vida en muerte. Así ocurre –volvemos a recordarlo- con la ya aludida historia de los tres hermanos, Carlos, Sofía y Esteban que de alguna manera siempre giran en torno a Víctor Hughes en *El siglo de las luces*. Una novela ésta que curiosamente comienza con la imagen de la Máquina y termina con la sombra del caos popular antinapoleónico en el Madrid de 1808. El sueño de la razón engendra monstruos y por ello cada capítulo de ese libro se inicia con una cita de Goya. A mí me impresionan las reflexiones de Esteban en la p. 192 (cito por la edición de Barral, Barcelona, 1970) a propósito del límite entre racionalismo y barroquismo: “El caracol

⁸ Cfr. Al respecto, el magnífico estudio sobre *Los pasos perdidos* llevado a cabo por Inmaculada López Calahorra: *Alejo Carpentier: poética del mediterráneo Caribe*, ed. Dykinson, Madrid, 2010.

era el Mediador entre lo evanescente, lo escurrido, la fluidez sin ley ni medida y la tierra de las cristalizaciones [...] donde todo era asible y ponderable [...] arabescos tangibles que intuían todos los barroquismos por venir”. Por eso Carpentier, criado y fraguado como decíamos entre los “surrealistas” amigos de París, termina por reírse de las imágenes más típicas del surrealismo: en especial de la más clave, la de la máquina de coser y el paraguas sobre una mesa de disección. Pero mucho ojo: Carpentier también tiene “otra” influencia inmensa del existencialismo de Sartre. Incluso más: plausiblemente a través de Sartre o de otros existencialistas como Camus o Ionesco se acerca a dos cuestiones no menos decisivas en la época: a) o bien la vida es un absurdo, un vacío, como en *La cantante calva*, de Ionesco o en *El extranjero* de Camus; b) o bien la vida sí tiene un destino (como diría Heidegger). No sólo la muerte o el vacío sino la *ec-sistencia*, es decir, la fusión de esencia y existencia precisamente a través de la fusión con el ser global, con el ser de la naturaleza. Puede pensarse por supuesto que la vida es un “vacío sartreano”, quizá también para Carpentier, pero él prefiere encontrarle un fundamento. Por eso busca esa especie de destino caribeño, esa fusión entre el caos de la naturaleza y el caos total de la naturaleza humana. Lo curioso es que ese caos que él intentó rellenar denominándolo como “destino barroco”, no es más que un destino de muerte o de volutas huecas. Pero si Carpentier quiere encontrar ahí un sentido imposible (en su perspectiva barroca), es verdad que al menos lo encuentra en su escritura. Pues ese sería el sentido de *El reino de este mundo*, en donde el verdadero protagonista es el esclavo Ti- Noel, que primero escucha –y cree- las profecías de Mackandal, el profeta negro y manco que revive a los reyes y dioses africanos en esas profecías. Ti-Noel, digo, estructura su vida a través de lo que podríamos llamar la escritura *providencialista* del profeta negro y su sombra: todo es un destino “prefijado”. Pero luego Ti-Noel vive el cumplimiento final de esas profecías como si todo ocurriera en un caos barroco, pero no como algo “profético/divino” sino históricamente –como verdad esperpéntica- bajo la dictadura del rey negro Henri Christophe, con su aludido palacio de Sans-Souci y la ciudadela de La Ferrière. Allí, decíamos, las Luces acabarán convirtiéndose en llamas que lo arrasan todo, igual que el viento arrasador se lleva a Ti-Noel. El reino de este mundo es el reino del demonio (en realidad ese Satanás existe, ese Dios atraviesa el vodú del libro). Y por eso se trata también de una novela sobre el caudillaje y su caos histórico, la serie que inició Valle Inclán no sólo con *Tirano Banderas* sino en la trilogía

El ruedo ibérico, (en general los “espadones” de la *corte de los milagros* de Isabel II en la España de Valle-Inclán son todos grotescas imágenes de caudillos). Hay mucho de Valle en Carpentier, y se ha señalado a menudo. Pero quisiera matizar en qué sentido. No sólo en la frondosidad de ambas prosas, sino en la concepción global de estas novelas históricas. Decíamos: para Carpentier no se trata de ejemplificar o moralizar el presente a través del pasado, sino de mostrarnos más bien hasta qué punto el pasado sigue siendo presente. No voy a rastrear todas las novelas del caudillaje, desde el *Señor Presidente*, de Asturias (impregnada por cierto de surrealismo estilístico) hasta *Yo, el Supremo*, de Roa Bastos; desde *El otoño del patriarca* hasta la derrota de Bolívar en *El general en su laberinto*, de García Márquez (donde a García Márquez le basta la imagen de la obsesión de Bolívar por lavarse, por la higiene, para mostrárnoslo como un liberal/masón). Sólo quisiera finalizar recordando que si *El reino de este mundo* es sin duda el reino del demonio, es también el reino de lo humano: de ahí las impresionantes reflexiones finales de la novela, cuando el viejo Ti-Noel comprende que pese a todo él será siempre un “meteque”, un extranjero en su mundo. Pero eso no obsta para que la prosa ubérrima -fastuosa a veces hasta el exceso- de Carpentier, no intente mostrar que es, en su propia fastuosidad, un trasvase de lo que pretende decir: *el destino de los caribeños*. Su verdad radicaría en fusionarse con su naturaleza no menos ubérrima. Que esto nos parezca hoy un planteamiento huero dentro de la vieja dialéctica entre el centro y la periferia, una dialéctica ya sobrepasada, tampoco impide que sus novelas nos fascinen igual que nos fascina Camelot. Claro que ese problema no afecta sólo a las novelas de Carpentier sino –decíamos- a la novela, a la poesía, a la literatura y la filosofía de hoy. Son nuestros coetáneos pero dudosamente nuestros contemporáneos. Quiero decir: ¿nos sirven para descifrar los códigos de nuestro mundo, de nuestro “yo” de cada día? Claro que las cosas se aclaran algo más si sustituimos “nuestro” mundo por “este” mundo que nunca es –ni ha sido- nuestro. Por eso cobra más sentido la escritura de las novelas de Carpentier. Puesto que tanto en *El siglo de las luces* como en *El reino de este mundo* (y por supuesto en las demás, sobre todo en la narración extraordinariamente “mítica” de *Los pasos perdidos*) hay mucho más por debajo. Lo que se plantea ahí atañe no sólo a las y los caribeños sino a cualquier tipo de humanidad en esta tierra. Atañe a quién manda en nuestra historia y cómo es nuestro mundo. Por eso Ti-Noel concluye que lo nuestro no es el *Reino de los Cielos*: “Comprendía, ahora,

que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá [...] pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas [...] Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo”.

A fin de cuentas un reino que puede ser transformado. Lo cual puede implicar tanto otra herencia de la Ilustración como quizá la de un Barroco que no sea sólo vida como caos ante la muerte: dos formas expresivas de la grandeza y la miseria de la Historia humana, sin duda, pero transformables –repito- en tanto que precisamente son “reinos de este mundo”.

(Artículo enviado: 05-04-2011; aceptado: 31-05-2011)